

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- TOLNAI OTTÓ: hullala (*a wilhelm-dalokból*) 1
ESTERHÁZY PÉTER: Hrabal könyve (*A húség fejezete III.*) 9
MÁNDY STEFÁNIA versei 14
KERESZTURY DEZSŐ versei 15
FORGÁCS ÉVA: Töredék (*Az irodalom és a képzőművészet
kapcsolatáról*) 17

*

- TOLNAI OTTÓ: Rózsaszín flastrom 25
PARTI NAGY LAJOS: Vojvodina Snack (vers) 34
UTASI CSILLA: A nemlétező (*Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól*) 37
MÁK FERENC: „Udvari bolond sem leszelsz már” (*Az elvesztett
otthon verseiről*) 42
FARKAS ZSOLT: Csáth a lélekvesztőn (*Csáth Géza: Napló*) 46
BÁRDOS LÁSZLÓ versei 49
SÁNDOR IVÁN: Arabeszk (*regény, IV.*) 51
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Szövegkultúra és hagyománytudat 63
PAUER GYULA: Tünetetáblaerdő (*Feliratok*) 74
KESERÜ KATALIN: Historizálás és leleplezés (*Egy kelet-európai
avantgárd tradíciója*) 76

*

- DÉRCZY PÉTER: Vonzás és választás 8. (*Kornis Mihály: A félelem
dicsérete*) 81
FOGARASSY MIKLÓS: A lappangó történetek közös természete
(*Mészöly Miklós: Volt egyszer egy Közép-Európa*) 86
KUKORELLY ENDRE: Kiről van szó? (*Bodor Béla: Dallamos
fekvésváltó gyakorlat*) 92
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Az egyetlen emlék nyomában (*Györe
Balázs: A 91-esen nyugodtan elalhatok*) 94

1990

JANUÁR

KÉPEK

KONDOR BÉLA Dózsa-sorozatából (1956): 8, 73, 85, 91, 93

Bokor Zsuzsa fotói



A Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó készülő könyvei:

Parti Nagy Lajos: Szódalovaglás (mintamondatok nulla)
megjelenés: 1990. Költészet Napja

Tadeusz Konwicki: Kis apokalipszis (regény)
megjelenés: 1990. Ünnepi Könyvhét

JELENKOR

XXXIII. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Főszerkesztő
CSORDÁS GÁBOR

*

Szerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

A szerkesztőség munkatársai
CSORBA GYÓZÓ
főmunkatárs

BALASSA PÉTER, BERTÓK LÁSZLÓ, HALLAMA ERZSÉBET,
KALÁSZ MÁRTON, PARTI NAGY LAJOS, PÁKOLITZ ISTVÁN,
TAKÁTS JÓZSEF



*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/10-673

Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, Széchenyi tér 17.

Telefon: 72/10-673

Felelős kiadó: Csordás Gábor

Terjeszti a Magyar Posta és a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) – 1900 Budapest, Lehel u. 10/A –

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra,

illetve közvetlenül vagy postautalványon a Kiadónál.

Előfizetési díj egy évre 264,- Ft. Megjelenik havonként.

A szedés a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadóban készült.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

KÖNYVBEMUTATÓK. December 4-én Budapesten, az Írók Boltjában *Balassa Péter* és *Hegyi Lóránd* a Jelenkor Kiadónál megjelent könyvét dedikálta. – A pécsi könyvbemutatón, december 5-én a Művészetek Házában *Balassa Péter* kötetét *Csuhai István*, *Hegyi Lóránd*ét *Pinczehelyi Sándor*, *Mészöly Miklós* könyvét *Sándor Iván* mutatta be.

KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galériában január 13-án nyílik *Friedrich Panzer* grazi festőművész kiállítása, melyet február 18-ig tekinthetnek meg az érdeklődők. – A Pécsi Kisgalériában január 5. és február 28. között lipcsei fotóművészek kiállítása látható. – A székesfehérvári *István Király Múzeumban* január 31-ig tart nyitva a *Színészek és színésznék századfordulós képeslapokon* című kiállítás.

NYÍLT FÓRUM. A fiatal drámaírók idei zalaegerszegi találkozóján november 27. és 30. között *Forgách András*, *Garaczi László*, *Lezsák Sándor*, *Márton László*, *Sultz Sán-*

dor, *Szilágyi Andor* és *Végel László* egy-egy művét adták elő.

A PÉCSI EGYETEMI SZÍNPAD *Shakespeare Macbeth* című tragédiáját mutatta be december elején *Bagossy László* rendezésében.

AZ EGYESÜLT EURÓPA KÖR – mely a pécsi egyetem Tanárképző Karán működik –, november 10. és 12. között filmvetítéseket rendezett *A lengyel ellenzéki kultúra a 80-as években* címmel.

ADY-TÁRSASÁG alakult 1989. november 21-én Budapesten a Szabad Demokraták Szövetségének támogatásával *Ady Endre* eszmévilágának megismertetésére. A társaság alapító tagja *Konrád György*, *Nagy Sz. Péter*, *Radnóti Sándor*, *Szabó Miklós*, *Tábor Ádám*, *Tamás Gáspár Miklós* és *Vezér Erzsébet*.

A Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó megjelent könyvei:

Balassa Péter: *Hiába: valóság (Civilpróza)*

268 oldal, ára 86 Ft

Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból (tanulmányok)*

232 oldal, 16 színes reprodukció, ára 112 Ft

Mészöly Miklós: *A pille magánya (esszék)*

228 oldal, ára 86 Ft

A könyvek postai utalványon előfizethetők a kiadó címén (7621 Pécs, Széchenyi tér 17). Kérjük, az utalványon tüntesse fel pontos címét, irányítószámát, a hátoldalon pedig a megrendelt könyv(ek) címét!

TOLNAI OTTÓ

hullala

a wilhelm-dalokból

MEGSEM IS LEHET CSINÁLNI

*hogy gubancolódtak így össze
a nevedben a v-k wilikém
bagzanak
nem bírnak szétmenni
még mindig eszem a kaladontot
a szidolt
szemezgetem a kékitógolyót
ébresztő ébresztő
hiába minden
én már többé nem tudok megállni
azt mondja a mamatyi
akit én is kamatyoltam
hogy elromlott
megsem is lehet csinálni
wilikém a féked
vonszolom ki tudja még hová
ezeket az ék-forma v-keket*

HULLALA

*alszik a macska az istállóban
két tehén között
a szamár hátán
így szeretnék én is aludni a melegben
mélyen valakin
két évig én hordtam a koszorúkat*

itt sorakoznak a gerenda alatt
fekete szegélyű zsebkendőim
meg néhány elkopott kaparó
velük simogatnám hullala julcsa
hátát s hasát
meg itt az az isteni üvegkacsa is
amelybe azt mondta a mama
majd én is belepisilhetek
ha már nagyon halálos leszek
alszik a macska az istállóban
a pej olykor a falba rúg
látom ahogy nő a kecske szakállá
künn nagy pelyhekben hull a hó

ÍRJA A NAPLÓJÁT A VATTÁBA

fenn báránnyelűk
lenn én
a rezések után
tenyeremen béka
számban szalmaszál
a pechán úr meg neusatzban
hoz
hoz nekem
nem hoz nekem semmit
az is valami
senkiházinak
az is kacsalábon forgó
fenn báránnyelűk
még feljebb
még feljebb
egy nálamnál is nagyobb naplopó
írja a naplóját a vattába
hoz
hoz nekem
nem hoz nekem semmit
legfeljebb
a zacccban is ezt írta

UGYANIS

valamit kerestem az almáriumban
vagy csak a fiók ómama-szagát
azóta se ittam
égett kenyérhéjból főzött teát
valamit kerestem az almáriumban
és a gipszkrucifix mellett
az ovál-tükörbe bámultam

tetszik nekem mondtam
tetszik a hullala julcsa
guvadt szeme mindig gyulladt
nagy feléjük a sár
vagy nem így megy a nóta
mindig gyulladt
akárha értem lobogna
milyen jó lenne a melle dohányzacskónak
ótata pelikán tokában tartotta a dohányt
mondták kettő is betévedt a halastóra
mondtam tegyék be mellém
hulla mellé a hullala julcsát
vagy dobják be legalább a kombinéját
olyan színű épp mint a flamingó
flamingó is tévedt a halastóra
mondtam tegyék be mellém
ide az almárium-fiókba
ugyanis tetszhalott vagyok csak
ha a hallali hallik kiugrok majd

GITTÉ VOLTAM

éppen jöttem a boltból
gitté voltam
szaglásztam a sárga ostorszfákat
egyszer majd kukacos sajtot reszelek rájuk
egyszer majd átugrok a templom színes ablakán
a pechán úr fia is festeget
de ő csak haragos zölddel
még jobban megvetemedett a gitár
batárból meg csak nagybögőt lehet csinálni
amíg a boltosinas a gittet gyúrta
elloptam vonónak a csöpp
élesztővágó-fjat
éppen jöttem a boltból
gitté voltam
gitté
amikor látom én hogy valami
baj van
ahogy a bakota szokta mondani
vaj van az újság fején
nem lenne gilt mondtam
ha kifinganál gelb-császárkám
nem lenne gilt
és mintha városágyúval tisztelegnék
nagyot köpve közepébe
földhöz csaptam a gittet
különben is miért üvegeznék be a gangot

ÉLJEN A CSÁSZÁRKÁM

kiszáradnak a kórózsák
üvegcsereppel öntötték be
a holdkórosok korzóját
a kerítések párkányát
kiszáradnak
hiába csorgatom a fenekemből
a cséplőgép rézbütykeivel a csalánzsákban
egy helyben menekültem a muharban hajnalig
udvari bolond sem leszelsz már
kifingott a császárkád
udvari bolond sem leszelsz már
ahhoz is klikkeresebbnek kellene lenni
klikkeresebbnek vilmoskám
pedig ahogy egyszer itt térdepeltem
csíptetővel pantallóján a pechán úr fölém állt
egyedül a klikkerben vagy te vili paganini
nem szartam be a hírre
csak azt mondogatom hogy kiszáradnak
kiszáradnak a kórózsák
kicsépelnek és egy veszett ebbel
épp ebbe a csalánzsákba kötnek
és lesz jódlizás
éljen a császárkám

NEM UGROK RÁ

egy légy hanyatt vágta magát
nem
nem ugrok rá
körbe-körbe ügetek
egy légy hanyatt vágta magát
kiugrok az ablakon
szeretem ha hullik
utánam az égszín üveg
egy légy
mennyi pipacsszár láb
nem
nem ugrok rá
én a sántaiskolában is megbuktam
betöröm a csereppel
hátam mögött a kredencet
és kiugrok
mennyi szírom ízű szárny
mennyi szárny ízű szírom
máshol
hol a fenében
az én légyottom

AKÁRHOVA LÉPEK FÖLD

*talicskázom a sárgaföldet a vakvágányról
mostanában hordhatta oda valaki
tisztá jó sárgaföld
vertfal lehetett
jólmegvert
ebben hasonlítunk
csak engem az isten vert meg
jólmegvert sárgaföld
éppen ilyen kell nekünk
ilyen jólmegvert sárga
éppen ilyen
csak elfelejtettem megkérdezni
minek
amikor itt a tanya körül is
annyi a föld
akárhova lépek föld
szép fekete föld
szép szürke föld
szép sárga föld
a bogarak is azért vetik olykor
csíkos meg pöttyös hátukra magukat
azért kalimpálnak a semmibe lábaikkal
mert megelégtették a földet
az égen szeretnének mászkálni
esni-kelni a csíborok korcsolyázni*

ŐSZ NYUSZIKKAL

*szirti galamb szól
honnán tudod
sehonnan
szépen aszalódik
a kerek kosarakban a szilva
én meg fostosodok férgesedem
sosem volt ilyen fanyar a vadkörte
erről mármint a vackorról jut eszembe
megkúrta végre a teca nénit
a kari sógor komája
engem bízott meg hogy huzigáljam
a meszelt falra
faszénnel a strigulákat
szirti galamb szól
többé bizony nem húzza le
a vadászkürtöt
a bandzsál náci a fejről
a szalmaszálat is beszúrtam neki
megmászta a nünúke*

*felfújta a wilike
szirti galamb
és nem vadáskürt szól
jelzi szir-szar ügyeimnek
vége szakad hamarosan
a hajtóvadászat ugyanis
így is beindult
körbefognak és ledurrantanak
a hálóban nyüszítő ősz nyuszikkal*

NE AGGÓDJATOK

*te szerencsétlen flótás
egyáltalán nem öregszel
ne aggódjatok
fenéken az én flottám
már kiskoromban elaggottam*

VÉRZIK WILIKE TAKONYKORONÁJA

*elloptam
és a bepárasodott naylonzsákba dugtam
a birkanyíró
megyek dohányért a mezeihez
aranyinjekció van a hasában
de nem akarja megmutatni
tudja elkacsmarnám tőle
mondom neki itt az olló
vagdosd le mezeiegér a hajamat
mert még mind megószül
menj a fenébe avas szóróddal
akkor kiülök a sziksóba
és belevagdosok én a sörtémbe
ilyenkor már nagyon meleg ez a pilótasapka
még gyerek voltam amikor kiesett vele
egy orosz
az égből
vérzik a fejem
nem ószül
csomókat kötök a zsebkendőm sarkaira
máris kiáltoznak
vérzik
vérzik vilike takonykoronája
vérzik
kiesett az égből*

NEM ÍRNAK SEMMIT A LÁDA OLDALÁRA

ha leszakadok belecsúszok a lisztesládába
szépen eltűnök a szűz nullásban
már ahogy benyitottam az istállóba
a kisborjú tudta
az ő kötőfékéért jöttem
pedig sok jó kötél van szanaszét a gerendákon
ha leszakadok belecsúszok a lisztesládába
szépen eltűnök a szűz nullásban
már ahogy benyitottam láttam nagy szeme
leghátsóbb gondolatomat is látja
de hogyan is segíthetne egy kisborjú
noha csak egy kisborjú segíthetne
ha leszakadok belecsúszok a lisztesládába
szépen eltűnök a szűz nullásban
nem én választottam a kötőféket
valamiféleképpen ez szúrt ki engem
ennek volt a legjobb fogása
és nem annak a bika nyakán
éreztem ahogy leng benne a kender
ez símult legszebben az állatok nyakára
ha leszakadok belecsúszok a lisztesládába
szépen eltűnök a szűz nullásban
itt gubbasztottam a padlásfeljáróban
jobban szeretek itt mint a templomtoronyban
jobban szeretek itt a liszt felett
hallom a zsisziket ahogy zsolozsmáz
itt ültem s megmondtam végre magamnak
nincs más megoldás fel kell hogy kösselek
még hozzá ide a létrára
hogy ha netalán leszakadnál
a lisztesládába csúszhassál
s ha levágnak persze akkor is
mert sehogyan sem tudnak majd a szűk
rézsút térben hozzád férni
s akkor itt a létrán
amit a szüle mint a gyűrődesházát (imádtam
a gölödint) meg a budi ülőkéjét
gyökérkefével súrolgat
azonnal erre a kötőfékre gondoltam
mindig is azt szerettem volna
ha már az almárium-fiókból kizavartak
hogy a lisztesláda legyen a koporsóm
nem írnának semmit az oldalára
mert már írja hogy: n u l l á s .

NEM GYÚJTÖM KALAPSZÁM

*hullik a szil magja
nem szedem
nem gyűjtöm kalapszám
a szúnyogfa selyemtallérját
hullaszagom van már*

FÉLNÓTÁS

*mindig csak a felét
nótázom a nótának
nem úgy mint a kántor széltében
mindig hosszában hasítom
mint a hentes a marhát
azért vagyok félnótás
mindig csak a felét
leharapom a farkát
lerágom a fejét
azért vagyok mindig csupa vér
de még az a fél is fél
a féleszű is egészen
fél didereg vacog*



Hrabal könyve

A hűség fejezete

4.

- Itt Jahve, itt Jahve. Angelusz jelentkezz.
- Itt Angelusz. Angelusz hívja Jahvét. Jahve jelentkezz.
- Csocsókám, mi a bánat van?!
- Még nincs bánat, Uram.
- Én most magát nem kommentálom Csocsókám. De en passant megemlítem, hogy ez szójáték, ha silány is, és a szójáték, ha briliáns is, a Sátán műve. De hagyjuk, nem szívesen gondolok arra az emberre. Mire jutottak?
- Esemény még nincs, Uram.
- Akkor legyen, pancser! Hogy ne mondjam, mesüge...
- Már elnézést a bocsánatért, Uram, Uralkodók Ura, Istenek Istene, Királyok Királya, dicsőséged trónja a világ minden nemzedékén át fennmarad, neved szent, és dicssel illetik széles e Világon... Tudja, hogy van, Főnök... A gép forog, az alkotó pihen...
- Istenem, Csocsókám, Istenem... Arányérzék, nem először mondom, arányérzék...
- A nyelv keresi az igazságot, Uram, tehát nem birtokolja. Kettős természetű, akárcsak védistene, Hermész, igazság és hamisság vegyül benne. Homályos, mert fény és sötétség keveréke.
- Nyasgem. Végeztem.

Mint hatalmas vihar, tört be a csönd a Ladába. Kedvesen írja a múlt századi *Camillus Gabriel Turä* (az egyetlen talán, akiben Nietzsche, tudom, nagy szó, bízott) a Plotinoszról szóló igazán bájos és frech könyvecskéjében (Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1870), hogy mi teljesen igaz, az már túl van a nyelvi lehetőségeken. A nyelv határterületen, a „mintegy” mezsgyéjén mozog, akárcsak maga az ember. Nincsen bánat, jelentette az angyal, és ez a magatartás, minek kertelni, az Empedoklészen iskolázott *Themén* vélekedését támasztja alá (akit én csak Gabinak hívok, kedves ember, ami manapság ritka, a feleségem is nagyon kedveli, amit a fiatal férfi barna fűrtjei, elbűvölő mosolya, a nevetős fogak még megerősítenek), szerinte az angyalok hiányból formáltak és esendően tökéletesek, ja és teljes-kegyelmű gyönyörű lények, akik súlytalanul fecsegnek a borult ég alatt, miközben az emberi világból érkezettek kicsit idegenszerűen ejtett szavaival táplálkoznak. Kilopkodni a mazsolát az édes tragikumból, ezt szerették volna!!! A bánat természetesen már készülődött, két felől, ahogy egy házasságban mindig, szinte mindig, nem viharfelhőként, hanem szemenként, ahogy a köd vagy a fűrészpor vagy a mazsolák, mégis egyszerre.

A Szovjetunióban, egy régi FIAT-licenz alapján gyártott Ladában mozduatlanul ült a két angyal; a sebváltó, akár valami aranytiara sárga s lila fényekben villódzott. Ha ekkor valaki épp a Kondászba sietett vagy ráérősen át akart

mászni a strand kerítésén – az író például büntette a gyermekeit, ha *nem* másztak (értsd: belépőt fizettek) –, egyszerűen aki most arra járt, nem értette, mi az a zavar, amit a szívében érez, mi az, ami meggyorsítja lépteit, egyenesen szólva, milyen rettegés készíti az iszkolásra.

Ó, a históriát faggatni vagy a létet?

Úgy tűnt, nem a végtelen, nem az angyalok sokat megénekelt rettenete volt a villámlásban, hanem a történelemé. Röviden itt annyit, 1988-ban Magyarországon nem félelemben élt. Bizonytalanságban élt; a jövője volt bizonytalan, a jelene volt bizonytalan és a múltja volt bizonytalan.

A „népeket” nem bölcseletek, nem a hit, nem gondolatok, nem intellektuális rendszerek vagy gazdasági szükségszerűségek kormányozták, a társadalom nem ezek szerint igazodott el a világban, az országban és önmagában, nem ezekből vont le következtetéseket, és nem e következtetésekre szabta vagy kísérelte meg szabni az életét – hanem jelekből olvasott. A mágia, illetve a pletyka és megszokás voltak ennek hordozói; a jelek jellegükénél fogva struktúrálatlanok lévén, egyszerre emlékeztettek egy ősi, egyszerű közösség rítusaira, tűz mellett ülő eleink valóságát pótló és teremtő fantáziálására, illetve a kabarétréfák silány aktualitására. Rítus és kabaré közti különbséget a jelek hasznossága elmosta, legföljebb a fölületességnek adta meg néha, tévedésből, az ironia komolyságát vagy a primitívségnek a komolyság fenségét.

Például a csontokból való jóslás a legutóbbi időig is általános volt az országban.

A kereszténység emblémája, minden drámai egyháztörténeti fordulat ellenére a kereszt maradt, ez a leghitelesebb és leghatékonyabb, a kereszt, és nem a máglya, a körömfogó vagy a pápai süveg. Volt, gondolom, olyan pillanat, amikor a szocializmusnak is valami „előremutató” jel felelt volna meg, valami szociális embléma, mondjuk a földosztás cöveke. Most inkább Iván Gyenyiszovics egy napja a jel, a Gulág, egy lefüggönyözött autó, amely csendben siklik a vértől sötét éjszakában áldozatról áldozatra. (Istenről és szabadságról most nem beszélek.)

A jelek (a jelek jelei) mára veszítettek szigorúságukból, az egyes csatornán Sztálin színesben, kritikusan, a kettesen egy könnyű pornó, és a lefüggönyözött autók sincsenek már lefüggönyözve (látva tehát egy le nem függönyözött autót, márpedig csak ilyet látunk, mihez tartsuk magunkat? – alapprobléma).

Nem igazán jó jel, szerette Anna apósa mondogatni, ha autódat körbeállják, s az embergyűrű közepéből vad lángnyelvek csapnak föl az ég felé; amikor észrevette, amikor már nem lehetett nem észrevenni, nem tekinthette jó jelnek a környék az állami rendszámú autóban kíváncsiskodó férfiak megjelenését. Lehet mondani, ezt az országot, származástól, vallástól, meggyőződéstől, nemtől függetlenül többször is elverték. Megverték. (Kik? Szinte mindegy, kis ország, egy csöcselék.) Megverték, mint egy gyereket; kikaptak. Így is szoktak erről beszélni, ahogy a gyerekek: „Bevitték a férfiakat még azon éjen a tanácsra, ott varták a karhatalmistákat Pestről, és aztán nagyon kikaptak, volt akinek leszakadt a mája, az uram azóta dadog, a sógorom Feri meg, nahát oda a férfiasága, az erője... Nagyon kikaptak.”

Ha tesszem azt összeszámoljuk, hogy Anna meg az író szülei és nagyszülei közül hányat vertek meg államhatalmilag, mondjuk 1919 óta, így „történelmibb” számot kapunk, mintha 1945 volna a küszöb, akkor, verésnek tekintve a férfi édesanyjának 1957-es nagyon komoly rendőrségi fenyegetését (ütés imitálása, lekurvázás – csendélet két acsarkodó fáradt férfiúval, szürke, kopott szobácskában), hat darab megvert magyar személyt kapunk a lehetséges tizenket-

tőből (két szülő, szülőként két szülő, kétszer), ami ötven százalék. Tehát van, akit megverték, s van, akit nem. Végigverték mindenkit, minden családot, nincs olyan utca, nincs olyan ház Magyarországon, ahová ne ütöttek volna (és ezt a föltevést még erősíti, hogy általában a verőt is verték, nem állítván persze, hogy, fordítva, minden vert vert is volna...) Volt, aki visszaütött, de az más. Például a férfi édesanyja, mert úgy megijedt, amikor ráijesztettek, hogy reflexből szájonvágta a legközelebb állót, erre kezdtek káromkodni. „Fiam, én még ennyire nem örültem, hogy lekurváznak... Hogy egy élő kurva vagyok.” Ha egyetlen családban ennyi szörnyűség és gazság történt („Ma kivégezték a nagybátyádat.”), akkor vajon mennyi történt mindösszesen? És ki tartja ezt számon? Én, mondta eltökélt meghatódottsággal az író, hogy mindenre kell emlékeznie, mindenre, övé az édesanyja emlékezete, övé, ha akarja, ha nem, az édesapjáé, övé a testvéreie, övé a szomszédoké, övé az önkéntes rendőré, minden... Anna pofákat vágott, hogy nem sok-e ez, egyetlenem.

Kihuny a sebváltó arany-lila ékkővillanása. A két férfi gyöngéden egymásra pillantott. Az angyalok bőre finom, mint a szappanbuborék. A kertből odahallatszott Anna füttye; Ray C. Sartorius egy kevéssé ismert számát próbálgatta, amely a húszas évek elején, nem túlzás, megörjítette New Orleans-t. (Ray C. az „ifjabb Sartorius” néven közismert; bátyja, akivel állítólag művészi szempontból nagyon rossz viszonyban volt, nemcsak irigykedtek egymásra, de utálták, kölcsönösen, egymás hangszínét, a bátyja Bessie Smith-szel futott, a blues császárnőjével – lásd Empty Bed Blues. „Ítt nem létezett mintha”, írták róla, némileg e kapcsolatra is célozva.) „Az az ősi kelta bánat az arcodon és azok a pompás cicik”, ez volt az Anna füttyögte szám címe, és ez, tán a szöveg miatt?, kifejezetten amolyan induló lett, emancipa-blues, a háziasszonyok indulója, mondják, az asszonyok kivonultak az utcára, és dühösen és nevetve táncoltak, s mint a parittyát lóbálták levetett melltartójukat.

5.

„Bohumil, drágám, az hogyan volt a maga mamájával, amikor levágatta azt az őrjító, zuhatagos, sörényes, sörszőke haját s a maga papája kiszaladt az irodából, ahol fel volt írva: »Ahol jó sört mérnek, ott szép csak az élet«, nyomában a három városszépítő egyleti tag, s a maga papája pedig, remegő kezében szorongatva a hármass redisztollat, azt kérdezte, hol a hajad?, ott, mondta a maga mamája, a falnak támasztotta a biciklit, fölemelte a csomagtartót, és átnyújtotta a két súlyos copfot. A maga papája, a Francin, a füle mögé dugta a tollat, meglátolgatta a maga mamájának halott haját, és letette a padra. Aztán lekapcsolta a pumpát a maga mamája biciklijének keretéről.

– Fel van pumpálva eléggé a belsőm – mondtam, szakértő mozdulattal tapogatva mindkét pneumatikát.

De Francin kicsavarta a pumpából a gumicsövet.

– A pumpával nincs semmi baj – mondtam értetlenül.

Francin hozzám ugrott hirtelen, a térdére fektetett, felhajtotta a szoknyámat, és csépelte a fenekemet, én pedig megdermedtem, van-e rajtam tiszta fehérnemű, megmosakodtam-e? És ki vagyok-e eléggé takarva? Francin csak csépelt, és a biciklisták elégedetten bólogattak, és a városszépítő egylet három nőtagja úgy nézett rám, mintha megrendelésre kapnák ezt az elégtételt.

Francin a lábamra állított, lehúztam a szoknyámat, és szép volt Francin, orrcimpái úgy remegtek, mint amikor a megbokrosodott lovakat törte be.

– Szóval, kislány – mondta –, új életet kezdünk.

Lehajolt, felvette a földről a hármás redisztollat, visszacsavarta a gumicsövet a pumpába, és visszanyomta a pumpát a biciklivázon lévő villába.

Fogtam a pumpát, felmutattam a biciklistáknak, és így szóltam:

– Ezt a biciklipumpát a Runkas cégnél vettem a Boleslavi utcában.”

– A Runkas cég a Boleslavi utcában – motyogta Balázska elbűvölten. Az angyaloknak tilos kukucskálni, azaz például az emberek gondolataiban olvasni vagy fürdőző asszonyokat, férfiakat, gyermekeket, préri farkasokat meglesni – hacsak nem épp a munkaköri kötelességük írja elő –, ám Balázska, noha kezdő, de fegyelmezett angyal volt, annyira meglepődött Csocsó Anna farára tett, Murmur angyal szellemiségében fogant megjegyzésén, mintha saját hangját hallotta volna, pirulva bemenekült Anna gondolataiba; szabadszájú és érzéki teremtés lévén Anna, az angyal nem sokat nyert az új bűvőhellyel.

Nagyon tetszett neki az asszony. Reverenciával nézte Csocsót, aki egykedvűségbe süppedve ült mellette az autóban. Vajon mikor fog ő idáig eljutni, a nyugalomig, hogy csak az Úr szolgálata töltse be a lelkét, ne pedig, mint most, az Anna kerek tompora. Balázska nem tudta, hogy Csocsón rögvest borzongás fut végig, hideg s forró hullámok, ha rá, Balázkára gondol.

Komcsiblues, proletkultblues, Staatssicherheitsblues, ávósblues, reformblues, kibontakozásblues, dollárblues, olvasgatta Balázska az Anna agyában, aki azonban fütyölni a Hitványasszonyblues-t fütyülte; az angyal is tudta: Roy Orbison. Ekkor elkövette a kukucskálásra vonatkozó másik vétket, a jövőbe kukucskálást.

– Csocsókám, szóljon a kiskollégának, passzítsa magát a közösséghez, in concreto az isteni rendhez, ha egyszer megdumáltuk, akkor az annyi... nem kell itt egyénileg kezdeményezni, nem kell rettegni, saját szakállra beszarni, nem kell ennyire magyarnak lenni, adja meg neki újra a koordinátákat, Csocsókám, az Ég küldötte... és pörgessük már ezt végig, oké?!

Az Úr a rendet szerette, Tolsztojt említhetném, bosszankodni tudott csak az efféle ugrabugrán. Minden tudatnak tudatában lenni, azokat szabadjára engedni, értük mégis a felelősséget viselni – akkor legalább az események legyenek rendben, következzenek egyik a másik után... látható, az Úr ezt nem gondolta tisztességesen végig! (Bár az is kétségtelen, hogy kényszerhelyzetben volt.)

Abból a kis remegésből, mintha könnyű szél borzólná, amely nyújtózáskor átfutott Annán, abból látta meg Balázska a jövő Annát, ahogy ágyban fog feküdni, először a feje fájdul majd meg, a teste forró lesz, ugyanakkor hideg veríték fog csúszkálni rajta, akár egy utálatos idegen ruhadarab, a gerincén, a halántékán, aztán egyre inkább vacogni kezd, egész testében rázni fogja a remegés, mintha egy motor (egy 1600-as Lada-motor) járna-zörögne benne fölölegesen, üresjáratban, a gyerekek fognak szólni az írónak, hogy baj van, jöjjön gyorsan, s Balázska látta azt, amit egy óra múltán Anna is fog, a kelletlenséget a férfi arcán, „mindig ez van az arcán, ha beteg vagyok, ha *probléma* van velem; ha kicsit bátrabb volna, undorodna is”.

Az asszony olyan hevesen fog már remegni, olyan tehetetlenül, hogy az író le kell fogja majd, és ez a mozdulat olyan, mintha átölelné. Vacogva, a szavakat harapva, a szavakat a sötétből kiharapva, a fogak egymásra csattanásaiban kell majd Annának mondania:

– Áldott állapotban vagyok, azt hiszem.

– Terhes? – fogja kérdeni bambán az író.

– Az.

– De jó – fogja mondani az író úgy, ahogy az előbb kérdezett.

Erre Anna hisztérikusan föl fog sikoltani, csuklásnál alig több, mi jó?!, erre

a férfi elkezdte simogatni a haját, erre Anna el fogja őt küldeni a picsába, és üvölti, hogy ne nyúljon senki hozzá. A gyerekek félnek, és düh is lesz bennük. A kiáltástól végre meg fog ijedni az író, azaz lassan feléri végre ésszel a történeteket... „Az lehetetlen, Bohumil, hogy például te ilyen hülye lennél...”, azzal Anna zokogni kezd, és végül is ez, nem az ölelés, ez a másik remegés az, amelyik le fogja csillapítani azt az elállíthatatlant.

Balázska nem készült föl erre a hirtelen csöndre, összekutyulta az időrendet is, pánikba esett.

– Go! – kiáltott rá a bóbiskoló Csocsóra, aki, még félálomban, ahogy a rendőrakadémián tanították, indított, a kerekek kipörögtek, s csak bekanyarodván jobbra, s lőtávolon kívül kerülve nyitotta ki a szemét, s nézett csöndesen, szemrehányóan a társára.

Lassan-lassan elapadt Annában a sírás, szörcsögött, krákogott, fújta az orrát, szipogott. Az író az ágy szélén ült, hajlottan, görbén, egy öregember, kezét a lába közé lógatta, szemüvege az orra nyergére csúszott, haja egyenesen, mint egy kopár függöny, oldalt az arca elé hullt. Nem is öregember, öregasszony.

Kint fölhangzott egy Lada motorja. Anna fölült, hallgatózott. Mintha elfeledkezett volna a zokogásról, úgy mondta, hogy van itt két ember a ház előtt, látta őket.

Egy autóban. Az író meg sem mozdult. És hogy nagyon *furcsán* hajtottak el.

– Mi az, hogy furcsán? – kérdezte automatikusan a férfi. A mondatokhoz nem kellett figyelnie, nem kellett értenie a mondatot, hogy hallja, ha nincs rendben vele valami. Hogy *pont* akkor mentek el, amikor ő, Anna kiért a kertbe.

– Egy ilyen autó kizárólag „pont akkor” tud elmenni – mondta ingerülten az író. Anélkül, hogy akarták volna, mindketten nagyon higgadtak lettek s gyakorlatiasak.

De hogy a szomszédok szerint már máskor is itt cirkáltak. Tán ólálkodtak? Igenis ólálkodtak. Hogy ez kelet-európai paranoia. A kelet-európai paranoia az az, hogy valakinek üldözési mániája van, mert őt üldözik.

– Dehát minket nem üldöznek, leszámítva azt, hogy mindenkit üldöznek, ha üldöznek. – De azért csak menjen ki a férfi, és nézze meg; az vállat vont, kiment, visszajött, nincs ott senki. Anna kiugrott az ágyból, megtántorodott, belekapaszkodott az álló fogasba, az ledőlt, ő futott tovább, át a gyerekek szobáján.

– Mi az, hogy nincs? Mi nincs? Minden van! hát hallom! – az ablakhoz érve azonnal meglátta őket, lent, szemben, túl a villanypóznán, ott ült az autóban a két férfi, s néztek mozdulatlanul föl, ide, rá, az ablakba; tessék, itt vannak, mindig is itt voltak – ekkor azonban a fiatalabbik, fekete borostás férfi, fölemelte lenge halovány kezét, mintha integetne, fáradtan legyezne, aztán három ujját visszaengedte, csak a mutatóujj maradt fent s röppent figyelmeztetésül a férfi ajkára: azt mutatta Annának gyöngéden, hogy hallgasson.

Anna elpirult, és a maga számára is váratlanul vagy érthetetlenül szó nélkül visszafordult az ablaktól. Mindenki őt nézte, három gyerek meg egy férfi. Vállat vont.

Nem akarta látni a tükörben azt a csapzott nőt, lestrapált, karikás szemű, elbőgött arcú nőt, aki kezét a hasára téve, ajkát lefelé biggyesztve ismételteti, mint aki próbál:

– Nem, nem, nem, nem.

(Folytatjuk)

lámpaember

*kereste valahány veszendő
árnyékú halvány vonulatban
kivarrova a bárány hány rétege és tört alakban
az ember a szűrt földek
a zúzottan igenlő otthoni tájék
halotti szőnyeg-e rajza*

*szűk vala egy ország
de két ablak közt a lámpás arc
fölött oszlopmagasan a vakító sors
és a dülő oromfal alatt
írgalmatlan üvegben a lassan
pusztító petróleum
korma feketéllik*

*nap nap után szakadt le a falról
vakolatnaptár
de fenn az életfa szakadatlan
kontúrú profil
messze világít*

*és odalent a gyökereknél
szélesen kiterítve föld alatt
egyiptomi kékű halastó
körülötte hanyatthalottan a fák
kidöntve az idő
keretezetlen csönd
a jövőnek*

kogutowitz nélkül

*barangolásaink ismeretlen útján
angyal sem húzhat fénylő fonalat
negyven csavargó dolmen oszlop
jelzi nem láthatóan boldog
föld alatt fölötte füstfény rőt bozóttüzek
de nem is ez volt a sors betűzhetetlen
magasabban az égóáldozat*

*barangolásainkról nincs tűzrajzi térkép
de lesznek minden égben új zenék
lengő hangtornyok néma muzsikája
annak csak és ott lesz érthető
ki járni tudja utunk mit mi jártunk
és jel nélkül is követve spirálunk
felgyúl szemében a szikra és a szó*

KERESZTURY DEZSÓ

Én is

*Én is álmodtam, tüzesen terveztem,
s tettem egy és mást harapós szelekben,
vagy néma csöndben vissza sose nézve,
csak hű társaim s magam örömére.
Érzékeny voltam s az vagyok ma is még,
szerettem s szeretem is szívem kincsét,
nem telt be még szomjú kíváncsiságom,
érdeklődve tekintek szét a világon;
persze csak mértékkel, öreges erővel:
többet tennék s jobban mint telnék tőlem.
Példa lehetnék már a mértéktartásra –
mert szűkül bár, mélyül is láthatára:
nézzetek, tán példa, az aggastyánra.*

Sóhajok

Csorba Győzőnek

1.

*Szerettem a szelet,
a lányat, a fergetegeket
sok vágatózó paripáját,
de öregen más:
ez a reszketeg zuhanás*

*mint kések erdeje jár át;
szédít a jégszínű ég,
rám omlik a messzeség:
a kékek, pirosak, – vérsárgák!*

2.

*Neked mi kéne? A hajdani
hajsza, a hajnali hallali?
A mindennap megújuló
élet: a magányos dáridó?*

*Hagyd el! a csönd nagyobb erő,
s biztosabb otthon a temető.
És akiknek az sem jutott?
Őrzik az örök csillagok!*

3.

*A végső vers nem ária,
nem parádés produkció,
nem csillogó vásárfia,
csak elsőhajtani-való.*

*Mert mélyről jön, hát egyszerű,
érvényes mint a közhelyek.
Ósjel: enyém csak a sűrű
vértől, amelyből vétetett.*

*Közérdekű mit elsőhajt,
a dallá könnyült fájdalom;
túnékeny fény csilláma rajt
hanyatló, ószarany napom.*

TÖREDÉK

Az irodalom és a képzőművészet kapcsolatáról a magyar kultúrában

Ez a tanulmánytöredék nem irodalmár, hanem művészettörténész kísérlete – essay-je –, aki, bár szenvedélyesen olvassa a magyar irodalmat, nem hivatott megítélője annak; s célja érdekében bizonyos szabadsággal válogat a század magyar irodalmi és művészeti eseményei, alkotásai, iskolái között. Jól tudom, hogy olyan témát érintek, amelynek teljes végiggondolása és elemzése mind felkészültségemet, mind vállalkozásom dimenzióit meghaladja. Mégis úgy tűnik, olyan fontos szempontról van szó, amely mindeddig nem kapott figyelmet, s amelynek legalább gondolatébresztő, provokáló felvetése is gyümölcsöző lehet. E töredékkel tehát az a célom, hogy rávilágítsak: az irodalom és a képzőművészet módszerei és reflexiói sok esetben mélyebb közösséget mutatnak, mint gondolnánk, ezért sokszor kölcsönösen értelmezik, illetve igazolják egymást. A sejtések, felismerések és rátalálások olyan áramköréről van szó, amely minden érzékeny alkotó sajátja, de amely nem érik sokoldalú és gazdag, markáns karakterű kultúrává, amíg a különböző műfajok között nem épülnek ki a mindenki által megismerhető és birtokba vehető közutak.

A gondolatokhoz példaként idézett írók és képzőművészek névsora esetleges és töredékes. Kétségtelenül tükrözi saját értékválasztásaimat, de korántsem teljesen – mint maga az írás, a benne szereplő példák is töredéknek tekintendők.

*

Talán Madarász Viktor volt a magyar festészet egyetlen olyan alakja, aki éppen azon a helyen állt, éppen azt a hivatást töltötte be, mint egy költő: *Hunyadi László ravatala* a nemzet ravatala volt, a *Zrínyi és Frangepán a börtönben* a nemzet halálraítéltséget és rabságát fogalmazta meg *A walesi bárdok* tömörségével és drámaiságával. Ezek a festmények éppen úgy beszéltek a nemzet sorskérdéseiről, ahogyan az irodalom: metaforákban, rejtjelezve, patetikusan, s talán ezek az első és utolsó magyar festmények, amelyeknek minden nézője tudatában is volt ennek. Madarász Viktor után a szalonművészet és az akadémizmus mindenivel elfeledtette, hogy képi úton is továbbíthatók üzenetek, képi kommunikáció is lehetséges, s a festészetre így ráereszkedő homály olyan csillogó tehetségeket is beborított, mint Mednyánszky és Csontváry, akikre, bár szubtilisabb nyelvet beszéltek, mint Madarász, érdemes lett volna odafigyelní.

A magyar festészet diszkontinuus történetének következő említésre méltó fejezete – önkényesen átugorva a nagybányaiak távolról sem lebecsülendő működését – a Nyolcok (Berény Róbert, Czóbel Béla, Czigány Dezső, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos) jelentkezése volt 1910-ben, amely ugyan, mai kifejezéssel élve, rétegművészet volt, az értelmiségnek címzett megújulási program, de legalább a megcélzott réteget eltalálta, és valódi közösséget ismertek fel velük a filozófusok, esztéták és költők. Ady és Bartók radikalizmusa aligha választható el a Nyolcok újító törekvéseitől, s ők provokálták ki azt az azóta is példa nélkül álló eseményt, hogy szándékaikat és szemléletüket teljesen felismerve Lukács György, esztétaként, a *Nyugat* hasábjain fejezte ki szolidaritását – ezzel az egész progresszív magyar értelmiség szolidaritását – programjukkal és művészetükkel. Lukács György a kiürrült impresszionizmus és a tartalmatlanná vált, felszínes szubjektívizmus ellen talált szövetségesekre a Nyolcokban, és magától értetődően szervesen a kultúra egészébe ágyazva látta őket és egész tevékenységüket. „Kernstok Károly megmondotta, hogy itt miről van szó – írta pamfletjében, amelynek *Az utak elváltak* címet adta –, arról, hogy azok a képek, amiket ő és barátai festenek, (és azok a költői alkotások, amiket egy pár költő, és filozófé-

mák, amiket egy pár gondolkodó létrehoz) a dolgok lényegét akarják kifejezni." Lukács a „felületek”, és „sensatiók” világával szemben egy új objektivitás megteremtésére hívott fel („Ma ismét rend után vágyunk a dolgok között”), s most nem azt követjük nyomon, hová vezetett ez a rend utáni vágy, hanem arra a mozzanatra figyelünk, hogy Lukács egységben látta a legkülönbözőbb kifejezési tartományokat. „Sok felől jelentkezik már ez az új érzés – írja –, és sok helyen kifejezésre is talált már versekben és épületekben, képekben és tragédiákban, szobrokban és filozófiákban.” A *Nyugat*, irodalmi lap létre, elmélyülten foglalkozott a Nyolcakkal. Közölte Kernstok *A kutató művészet*, Berény *A festői közlés* című írásait, részletező kritikát Felvinczy Takács Zoltántól és Bárdos Artúrtól, s maga Ignótus is foglalkozott velük *A Nyolcak esete* című cikkében. Minden ironikus távolságtartása mellett is egy sorba állította őket az írókkal és költőkkel: „Valójában: úton van, szinte már meg is érkezett az új akadémiusság. A kereső szem fölött, amely e képekből kinéz, már alakulóban van a szigorúan ívelt szemöldök. (...) Kompozíció s ezen belül titkos szimmetria. (...) Elgondolások, sőt elméletek, eltökélten valóra váltva. (...) Valahány ilyen francia és magyar kristályfestő és formakereső: dobogó léptekkel mennek az architektúra felé. (Mellesleg: ez megy végbe a költészetben is. S a költészet elméletében is. A forma s a műfaj felé.)”

A Nyolcak kivételes pillanatban léptek színre: festők, költők, írók, gondolkodók, építészek, zenészek ismerték és értették egymás nyelvét és azonnal felismerték egymásban a rokont. Mindazonáltal olvassuk el Bölöni sorait, hogy a pillanat kivételességét és mulandóságát jól lássuk: ezúttal sem volt szó többről, mint néhány lelkesült értelmiségi felismeréseiről, ami hosszú távon nem hozhatta létre a magyar képzőművészet beemelését a nemzeti kultúrába:

„A magyar művészetnek sokkal rövidebb a múltja, mint a honfoglalási ezeresztendőnk és az a néhány száz és egynéhány év, amely alatt általánosabban foglalkoztak nálunk művészettel, amikor lassanként hivatásszerűleg, sőt foglalkozásszerűleg kezdődött a képek termelése, teremtek szobrok, ez a néhány évtized édeskeves volt arra, hogy megszülessék a művészet kultúrája is. Emberek jöttek, tőlünk elszármaztak, külföldön karriert csináltak, itthon már pénzszerző és tekintélyt adó foglalkozás kezdett lenni a piktúra, a szobrászkodás és mint egy új nemzeti dicsőség szívárványa, úgy ragyogott végig az országon, hogy van, megvan egy új magyar diadal, a magyar művészet. Ezzel a nagyszerű mesével, mely van olyan szép és megható, mint amely Csaba királyfi hunjait varázsolja fel az égbolt tejútjára, lassanként le kell számolnunk. Nagy magyar művészet éppen úgy nincs, mint nincs Nagy-Magyarország s hogy néhány tehetséges embert, néhány művész-zsenit hozott közeli pár évtizedünk, hogy mondjuk Paál László, Munkácsy, Zichy Mihály, Székely Bertalan, vagy Szinyei-Merse Pál lettek, a mieink voltak, festő-kulturálatlanságunk dacára is azokká váltak, akiknek megtanultuk ismerni őket, ez a legszerencsésebb véletlenség. És őket sem a magyar művészi kultúra tette naggyá, hanem az olasz és francia, egyszerűen azért, mert magyar művészeti kultúra nem volt és még nincs.”

Fájdalmasan aktuálisak ezek a szavak, és ki kell mondani, hogy nemcsak a szavak, hanem az önostorozásnak ez a hangneme sem utasítható múltidőbe – ellenkezőleg.

*

A magyar irodalomnak és képzőművészetnek egy sajátos, szűk mederben, de annál nagyobb erővel lezúduló áramlata ötvöződött egybe Kassák személyében és az ő körében. Kassák radikalizmusa szó szerint értendő: az egész kultúra felszántását, egy teljesen új kultúra magvainak elvetését tette meg programjául, előbb az expresszionizmus irodalmi és képzőművészeti meghonosításával (melyek közül az irodalmi nem nevezhetjük sikeresnek), majd a konstruktivizmus programmá emelésével, jóllehet a szélesebb közönség, még azok is, akik legalább annyira szimpatizáltak Kassákkal, hogy egyáltalán odafigyeltek magányos és eltökélt tevékenységére – Vas István visszaemlékezése szerint –, következő szórakozottsággal futurizmusnak nevezték minden megnyilvánulását. Kassák lapjaiban azért jöhetett létre szó és kép egyenrangúsága, egymást kiegészítő és egymást magyarázó együttállása, mert mindkét közlésmód egy tágabb, távolabbra tekintő és a művészet határain és lehetőségein túlmutató elképzelés

szolgáltatában állt. Lényeges viszont kiemelni, hogy Kassák expresszionista kisregényeiben és elbeszéléseiben maga a nyelv kerül előtérbe: az új, maga-alkotta kifejezések („odakásásodott a székre” stb.), a botrányos, széttördelt ritmus és a szándékoltan nehézkes lejtés, a szöveg minden pórúsából áradó különbözőzés, öndefiníció, drámai súly (pl. *Tragédiás figurák* című kisregényében). Prózája az expresszionista fametszetekhez hasonlóan nehézkes és jelentőségeltjes: merev, élekbe futó vonalak, drámai fekete-fehér kontrasztok szabdallják darabokra. A szöveg, akár az expresszionista festészet és grafika, megannyi nyitott sebre kényszeríti az olvasó/néző szemét. Konstruktivista periódusát nem irodalmi művek, hanem festmények és festészeti manifesztumok jelzik (*Képarchitektúra*), a magyar kultúrának ez a fejezete azonban zárvány-szerű, elsősorban azért, mert nagyrészt emigrációban, Bécsben és Németországban bontakozott ki; sem szerves gyökerei, sem szerves utóélete nem volt Magyarországon. A tradíció, amit megteremtett – s amelyet nála jó néhány generációval fiatalabb művészek támasztottak fel a hatvanas években –, inkább erkölcsi, mint művészeti: arra az etikai mércére utal vissza, amely az utópiákból lélegző avantgarde axiómája és tájékozódásának alapja volt. Ez a mérce Perneczky Géza kifejezésével a „logosz diadala”, a káoszban a rendet, az alapvonalakat, a rendező elvet felismerő intellektus mércéje. Kassák végül is az irodalmárok és a képzőművészek szemében egyaránt a közéleti etika, a büszke és hajlíthatatlan emberi tartás szimbóluma lett, az erős és állandóan tomboló politikai ellenszélben hajózás tudományának modellje. Kassák költészete sokkal nagyobb erőket lendített mozgásba, mint korai prózája. Expresszionista verseinek szövege erősebb szálakból és nagyvonalúbban szőtt, mint kisregényeie, ezért több közösséget mutatnak 1920 és 1926 közötti konstruktivista képeivel.

Jellegzetesen magyar kulturális vonás, hogy Kassák egyeduralkodója volt a Nyugat főáramlatától balra eső, szubkultúrának is tekinthető avantgárdnak, és olyan tehetségeket átkozott ki, mint Vajda Lajos, Kepes György, Korniss Dezső és Trauner Sándor, akik nem tudván azonosulni sem a hivatalos művészettel, sem Kassák diktátumával, külföldre utaztak. Bár Vajdára és Kornissra termékenyítően hatott a párizsi, illetve hollandiai tartózkodás, az ő átmeneti távollétük is veszteség a magyar festészet történetében, akárcsak Kepes és Trauner végleges elszakadása.

*

A háború és az ötvenes évek az abszurditásig fokozták a magyar kultúra diszkontinuitásának sajátos jellegzetességeit: egyes művek, sőt egész életművek kihullását a kultúrából. Nemcsak emigráns írók, mint Faludy, Márai tűntek el, hanem a belső emigráció áldozatai, Hamvas, és az összes hallgatásra ítélt fiatal és idősebb költő és író is. A képzőművészetben, ha lehetséges, még örültebb helyzet állt elő: az *Európai Iskolában* 1945 és 1949 között tömörült művészek, akik heroikus erőfeszítéseket tettek a magyar művészet emancipálására mind az európai művészethez, mind a magyar kultúra egészéhez, egyik pillanatról a másikra teljesen eltűntek a színről, előidézve ezzel azt a bizonyára egyedülálló jelenségsorozatot, hogy a hatvanas-hetvenes években azután egész, addig tökéletesen ismeretlen életművek varázsolódnak elő, legalábbis egy-egy szűk körök látogatta kiállítás erejéig, mint Veszelszky Béláé, Vajda Júliáé, Gedő Ilkáé, Jakovits Józsefé, nem beszélve Vajda Lajos és Csontváry „újrafelfedezéséről”.

Miközben Mándy ifjúsági regényeket írt, Kormos István és mások pedig gyerekverseket, Jakovits és Ország Lili az Állami Bábszínházban dolgoztak, Bálint Endre gyermekverseket illusztrált. S noha sorsuk közös volt, az irodalom kontinuitása mégis megmaradt, a képzőművészet viszont nehezen kivívott, gyenge kis hadállásait is elveszítette. Ez azért történhetett meg, mert az irodalom nagyjai továbbra is közkezen foroghattak: Arany János soha sem volt betiltva és a *Nyugat* nagy nemzedékének íróit a legtöbb könyvespolcra semmilyen önkény nem tudta lesöpörni. Ezzel szemben a képzőművészet legfeljebb kevesek gyengülő emlékezetében élhetett csak tovább; a Bölöni 1910-ben kelt írása óta eltelt újabb évtizedek is kevésnek bizonyultak arra, hogy „megszülessék a művészet kultúrája is”.

Képzőművészet és irodalom betilthatóságának ez a különbözősége döntő hatással volt arra, hogy a festészet és a szobrászat az 1945 és 1949 közötti rövid virágzás után, az

ötvenes évek elmúltával ismét nem tudott utat találni a magyar kultúrába. A képzőművészeti alkotás sorsát meghatározó tény, hogy *egyetlen példányban* létezik. Ezért mély gyökereket kell eresztenie a kultúrába ahhoz, hogy ez az egyetlen példány közkinccs lehessen: hogy felkeressék, faggassák, értelmezzék. A festmény és a szobor, mint azt a kultúrpolitikusok, úgy látszik, a nagyközönségnél hamarabb felismerték, kultikus tárgy: egy filozófia lehető legtömörebb megfogalmazása. Hatása elementárisabb, brutálisabb, mint az irodalmi műé, mert tömör és emblematikus: ha egyszer megpillantja valaki, máris a recehártyára pecsételődik, s onnan kezdve útja követhetetlen. Az irodalmi mű hatása időben széthúzódnak a folyamat (különösen az epikáé), a magányos befogadás lelassíthatja, elbizonytalaníthatja, át- meg átszínezheti (ami nem jelent lefokozást). A képzőművészettel szemben viszont – legalábbis ez lehetett a kultúrpolitikusok észjárása – preventív intézkedéseket kell tenni, mert ha hat, akkor azonnal, kivédhetetlenül és elementárisan. Ehhez a hatáshoz, ellentétben az irodalmi művel, nem szükséges különösebb műveltség vagy intellektus: a kép azonnal szembesít a másképp gondolkodás, a másképpen látás lehetőségével, sőt azonnal mutatja is annak modelljét. Összefoglal és egyetlen imágóba zár egy sor gondolatot és tapasztalatot, akár egy rövid és erőteljes vers, de a legvédtelenebb csatornán, a látáson keresztül lepi meg szemlélőjét. Egy olyan kultúrában, amely évtizedekig változó jellegű és szigorúságú cenzúrák áldozata volt, ezek a tényezők nem elfelejtethetők. A kép archaikus erejét és hatását talán egy negatív példa illusztrálja a legszemléletesebben: mikor az ötvenes években telehíntették az országot idegen bálványokkal, az ellenük kitörő elementáris erejű tiltakozás volt az, ami 1956. október 23-án a Sztálin-szobor rituális meglincselésében fejezte ki a kép – a festett vagy faragott kép – mágikus erejének evidenciáját.

Hogy a kultúrpolitika olyan sikeresen szem elől rejtette a képzőművészetet, nagyrészt magyarázat arra, miért nem ismerte fel jóformán senki azt az új és nagyszabású magyar képzőművészetet, amely a hatvanas évek elejétől fogva, először Kondor, majd Csernus Tibor, Lakner László, Major János, Keserü Ilona, Hencze Tamás, Pauer Gyula, Jovánovics György, Haraszty István műveiben kibontakozott, s olyan, provokatív és sajátos minőséget, fanyar ízeket nyújtó művészek gazdagították, mint Méhes László, Donáth Péter, Frey Krisztián, Szentjóby Tamás és mások. Ez volt az az évtized, amikor az irodalom, egy-két műtől eltekintve, mint például Örkény abszurdjai vagy *A látogató*, nem nyújtott sok újdonságot a szó művészi-technikai értelmében; ez az az évtized, amit Balassa Péter is „a nagy szárazság idejének” nevez.

És ez az az évtized, amikor a festők és szobrászok rájöttek valamire. Fellépésükben volt valami elementáris, természeti erőre emlékeztető: többé nem elfojtható energiák és közlések törtek utat maguknak. A lázas önkeresés és a helyzet megragadásának vágya volt a legfontosabb hajtóerő. A festménynek mint festékekkel kialakított faktúrának a felfedezése, Cézanne után hetven évvel végre személyes élményként és bizonyos szabadsággal, olyan szemléletet és olyan technikai fogásokat vonultatott fel, melyek az irodalomban a hetvenes években jelennek majd meg. Csernus és a többiek kaparással és más, újra felfedezett és önállóan feltalált eljárásokkal kialakított képfelületei pontosan azt jelentik, amit Balassa Péter a hetvenes évek prózájáról szólva szövegközpontúságnak nevez „a sztori központisága helyett”. A „téma mint kohéziós erő szétporladása” figyelhető meg a hatvanas évek festészetében és szobrászatában is; ahogyan, még mindig Balassát idézve, a hetvenes évek prózájában „egy sajátos mondatritmika, egyfajta zeneiségre, rímelésre, paralelizmusra, motivikus ismétlődésre való törekvés” jelenik meg, pontosan úgy tűnik fel a hatvanas évek festészetében a személyes jegyeket viselő képfelület, a sajátos ritmusban és sajátos módon felvitt festék mint a kép elsőrendű tartalma, ami mellett az esetleg megjelenő motívumok másodlagosak. Méhes *Palánka*, Lakner *Menekülője* és Csernus egész, a *Nádasban* kulmináló szürnaturalista sorozata a személyes hang, azaz a személyes faktúra megtalálásának a jegyében születtek. Ugyanez a törekvés hajtotta Keserü Ilonát is, aki az 1964-ben festett *Ezüstös képben* talált önmagára, és fogott hozzá egy kizárólag saját motívumokból álló képi univerzum felépítéséhez, amelybe hamarosan olyan felületképző elemek kerültek be, mint cérna- és spárgagomolyok, domborított vászon, varrott részletek. Az anekdotikus elemről magára a festmény anyagára tevődött át a hangsúly, s ezekre a festményekre is igaz Balassa egy további, irodalomra vonatkozó megállapítása, mely szerint „A hangsúlyeltolódásnak

ez a típusa kétségtelenül líra és próza egymáshoz közelítését jelenti, ami nem más, mint az elementaritás (lásd: zeneiség, eufónia, végletekig csiszolt hangzás) visszaszerzésének egyik formája." Kétségtelen, hogy az elementaritás igénye sok más módon is megjelent a hatvanas évek képzőművészetében. A leglátványosabban Erdély Miklós és Szentjóbby Tamás happeningjeiben („önreflektív rendszer, szabályozó szisztéma kipróbálása, mesterséges, illetve valóságos világgal való kommunikáció és annak zavarai, új életmódok, beszédmódok kipróbálása," írja Balassa a hetvenes évek prózájáról).

Mélységesen párhuzamos a hetvenes évek magyar prózájának egyes alkotásaival az a hatvanas évekbeli festői törekvés is, amely úgy szabadul meg az anekdotikus elemtől, a nagykompozíciótól, hogy kis részletekre tapad, és azoknak végsőkéig pontos, az ironiával határosan kínos precizitását mását hozza létre. Lakner és Méhes hiperrealizmusa, Gyémánt László korai képei felnagyítanak egyes részleteket, s ha gazdagságban nem is érik el Nádas vagy Pályi leírásait, gesztusuk felismerésereje, az első rátalálás energiája és indulata sugárzik képeikből.

A képzőművészetnek ebben a nagy, a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig tartó évtizedében születtek olyan nagy művek is, amelyek nem állíthatók közvetlen párhuzamba valamely irodalmi alkotással vagy tendenciával, de amelyek, ha kissé szélesebb körben váltak volna ismertté, katalizátorként működhetek volna a magyar kultúra egészében. Az egyik legmegrendítőbb Jovánovics Györgynek az első Iparterv-kiállításon (1969) bemutatott *Ember* című gipszszobra volt, a hiperrealista részletek és a stilizált elemek zavarbaejtő egysége. Az álló, klasszikus módon egyik lábával előrelépő emberalak főhéher, enigmatikus jelenléte egy új látásmód és egy teljesen új szobrászati grammatika bejelentése volt. Az olcsó anyag és a monumentalitás, a valóságos és a manipulált szétbogozhatatlansága, a hiperrealista arcot bevonó Bourbon-liliom mustra egészen új módon ötvözték a realitást és a képzeletet: álomszerű egymásbajátsztatásuk ezelőtt sohasem valósult meg a szobrászat műfajában. Ha irodalmi párhuzamot akarunk találni Jovánovics műveihez, ezt nem a prózában, hanem a költészetben kell keresnünk.

Kiemelkedő műegyüttes volt Pauer Gyula *Pseudo*-sorozata is, amelyhez manifestumot is írt. A *Pseudo* (1970) a korszak természetrajzának egyik legtömörebb és legerőteljesebb összefoglalása: Pauer egy sima kocka felületére grafikai eljárással egy összegyűrt papír felületének a képét vitte fel, ami azt eredményezte, hogy a tökéletesen sima felület nem annak látszott, ami volt, és fordítva: a gyűrött látvány nem az volt, mint aminek látszott. A manipuláltságnak ez a hatékonysága, sikeressége olyan embléma megteremtéséhez juttatta el Pauert, amely feltárta az érzéki tapasztalás kiszolgáltatottságát és a politikával való mélységes összeszövődöttségét: ha a *Pseudo*-t a Kádár-korszak emblémájának, leglényegretörőbb metaforájának nevezem, nem felszínes politikai metaforára gondoltuk. Azt a tapasztalatot vágta a néző szemébe, hogy a legelemibbnek látszó, legvédetezbbnek tűnő lehetőség: az érzékelés szabadsága is megvonható az embertől – méghozzá anélkül, hogy észrevenné.

A korszak harmadik nagy egyénisége, Haraszty István is szobrász. Haraszty beszédes álszerkezetei tökéletesen kimunkált, a fém iránti mélységes szeretettel telt pamfletek, szoborban megfogalmazott egypercesek. Az iránytű mindig Kelet felé mutat, a madár nem tud kirepülni a kalicka nyitott ajtaján, mert az első mozdulatára üzembiztosan becsukódik. Haraszty mobiljai ugyanakkor a szobor szépségét és metafizikai dimenzióit is hordozzák, a röhögés, amit első pillanatban kívátnak, lehalkul, ha egy kissé hosszabban szemléljük őket.

„Az igazság: botrány” – írja Esterházy, és Pauer, Jovánovics, Keserű, Haraszty vagy Szentjóbby művei ebben az értelemben botrányosak voltak. Annál botrányosabbak voltak, minél mélyebbre mutattak, bár az olyan gegek sem voltak mellékesek, mint Szentjóbby fényképfelvétele a személyi igazolvány azon oldaláról, amelyen az olvasható, hogy ezt tilos fényképezni, vagy *Kentaur* című filmje, amelyben az emberek hétköznapi helyzetekben elmondott hétköznapi mondatai helyett marxizmus-tankönyvekből vett nyakatekert idézeteket hallunk a szájukból, ami az addigi legpontosabb közlés volt marxizmus és valóság kapcsolatáról. Ráadásul olyan érzéki közegben mutatta fel ezt, ami túlvitte a frivol pamfletszerűségen, és meglepő erővel jelenítette meg az emberek idegen frázisokba gondoltságát, kiszolgáltatottságát reménytelenységét.

A magyar képzőművészetnek ezek a nagyszabású művei külvárosi kultúrházakban, műteremkiállításokon, magánlakásokon, sokszor homályos címeken birtokba vett hivatali helyiségekben kényszerültek meghúzódní. A népszerűbb helyeken rendezett kiállításokat egy-két nap alatt betöltötták, vagy meg sem nyílhettek – pedig legtöbbjüket csak a kollégák és barátok szűk csapata kívánta látni. Pedig – s ez talán tiltásuk egyik indítéka – ezek a művek rendkívüli energiaforrással szolgálhattak volna: a képzőművészet volt az a csatorna, amelyen, nem lévén nyelvi izoláció, a legfrissebb nyugat-európai és amerikai fejlemények híre bejuthatott volna a magyar kultúrába. Provokatív, kihívó, felrázó, de egyúttal pezsdítő hírek is voltak ezek: és egyedül a képzőművészet volt alkalmas közvetítésükre. A festők és szobrászok az elsők között éltek a lassan meginduló utazási lehetőségekkel, és mohón vetették rá magukat a külföldről érkező művészeti magazinokra is; s emlékezetes marad minden jelenlevő számára Pernecky Géza diavetítéssel kísért előadássorozata az Egyetemi Színpadon a hatvanas évek közepén, amely többet tehetett az új művészet megismertetéséért, mint akkor bárki és bármi. A Pop Art hallatlan kalandjának, a Fluxus patetikus indulatainak, az informel újdonságának, Yves Klein botrányos és lírai akcióinak, Andy Warhol legendájának a szűrt fénye is csak a művészetten keresztül áramolhatott be, s ha lett volna Magyarországon művészeti kultúra, ezeket az üzeneteket az írók és költők is magukévá teheték volna. A hatvanas évek magyar képzőművészetének a csodája az, hogy miközben felpezsdült a legfrissebb európai és amerikai áramlatoktól, egy másodpercig sem adaptálta azokat. A korszak legnagyobb egyéniségei önmaguk és önnön helyzetük legpontosabb megértésére és megfogalmazására törekedtek, és ettől nem is tértek el. Még a Pop Art-ra vonatkozó konkrét utalások is időzójelbe tettek, ironikusak, a magyar realitásokra lefordított viccek, amelyek fő motívuma éppen ez a fordítás (Pinczehelyi Sándor művei) – hogyan is lehetett volna adaptálható a konzumtársadalom kritikája egy hiánygazdaságban? Ugyanez áll a hiperrealizmusra: Méhes László a cseh filmek szeretetteljes öniróniájával fedi fel a langyos vízben megmártózó gyanútlan vidékiek együgyű örömet, amitől sorozata túlnőtt mind témáján, mind módszerén, és az itt és most adott *condition humaine* dokumentumává vált. Az a szellemi mozgékony és energia tehát, ami ezt a művészetet előre vitte, részben a külföld művészetéből fakadt, s éppen az a tény, hogy a képzőművészet elszigetelődött a magyar kultúrától, megfosztotta a kultúrát ettől a felfrissüléstől, megnyílástól, új energiákkal való feltöltődéstől. Ezzel azonban nem értek véget ennek a korszaknak a művészetből fakadó, megszívlelendő tanulságai. Erdemes rövid kitérőt tennünk az alkalmazott művészetek, iparművészetek területére, mert az ott történtek különösen érzékletesen szemléltetik, milyen szétzabdalt valami is a magyar kultúra, s milyen veszteségeket jelent ez a szétszabdaltság, az egyes területek közötti kommunikáció úgyszólván teljes hiánya.

A hatvanas években előbb a kerámia, majd az évtized végétől a textilművészet újult meg radikálisan. Új technikák-technológiák, újfajta gondolkodás, egészen friss és energikus szemlélet hordozói és kifejezői voltak. Schrammel Imre, Polgár Ildikó, Szenes Zsuzsa, Szilvitzy Margit, Attalai Gábor a szuverén művész szemével tekintettek megformálandó anyagukra. Erőteljes, rusztikus anyagok és felületek, a funkciók újfajta felfogása, alkalmazott művészet és egyéni kifejezés korábban ismeretlen szintézise jött létre mindkét területen. A társadalom – mondjuk ismét: kultúra? – azonban nem tartott igényt ezekre a felkínálkozó energiákra és szellemi teljesítményekre: a nagyközönségig el sem jutottak (egy-egy vidéki Biennálét kivéve), magánvásárlóréteg nem volt, amely életben tarthatta volna őket (a magángyűjtők a grand art-ra és a régiségekre koncentrálnak), társadalmi megrendelést pedig egy-két elenyésző kivételtől eltekintve nem kaptak. Így tulajdonképpen ugyanaz a vákuum fojtotta meg őket, mint amelynek a védőburkában egyáltalán létrejöttek. A figyelem hiánya, amely oly jótékonyan hatott, amikor botránygyanús újításokkal és anyagkísérletekkel, köztük anyagroncsolással voltak elfoglalva (Schrammel lövésekkel lyukasztotta ki a kerámiát, Bajkó Anikó égéssel roncsolta a textíliát), egy évtizeddel később megbénította őket. Nem volt kinek és nem volt hova dolgozni, és ellentétben az írókkal, akik a száműzetés vagy a szilencium éve alatt is mélyen a magyar irodalmi kultúrában gyökerező küldetésstudattal dolgozhattak az íróasztalfióknak, abban a nem alaptalan meggyőződésben, hogy műveik egyszer majd napvilágot látnak és méltó helyükre kerülnek, a kerámikusok és a textilesek

nem tudtak ilyen hitre és tradícióra támaszkodni. Ezek anyag- és helyiségigényes munkák, s aligha beszélhetünk hagyományról, amely olyan erkölcsi erővel kötelezné az újabb generációkat, mint az irodalomban. Ezért az iparművészetek, még ha felnőnek is a képzőművészetek magasabbnak ítélt kategóriájába, könnyen kisiklanak a nemzeti kultúra amúgyis csak homályló keretei közül, és külföldre menekülnek, vagy egyszerűen elenyésznek. A siklósi kerámiaműhely és a veleimi textil alkotóműhely halkán beszűntette tevékenységét, a textílesek közül csak egy-egy kimagasló személyiség maradt talpon, akik részben markáns képzőművészeti elemekkel bővítették a textíliát (Szilvitzky Margit), részben egész alkotótevékenységüket mintegy mellesleg kénytelenek folytatni (Droppa Judit), mások pedig felszívódtak az iparban – egyiküknek sem akadt magánmegrendelője, mint a lengyel Magdalena Abakanowicznak, aki szintén nem emelkedett volna világhírré, ha tehetségére nem amerikai és nyugat-európai megrendelők figyelnek fel. Droppa fantáziadús munkái, ismételt meghívásai a még mindig létező lausanne-i textíliabiennáléra távolról sem jelentik azt, hogy nevét vagy invenciózus műveit szűkebb szakmáján kívül bárki is ismerné. Valamivel szerencsésebbek az anekdotikusabb témákat feldolgozó művészek, mint Péreli Zsuzsa, Hajnal Gabriella vagy Nagy Judit, de ők is mélyen valóságos értékük alatt vegetálnak a kulturális értékrend periferiáján: bármely fiatal, először publikáló író vagy költő alaposabb kritikai fogadtatást kap, mint az ő érett munkáik.

Ennek a kérdésnek a további feszegetése képzőművészet és irodalom intézményrendszerének az összevetéséhez vezetne, ez pedig távol esik ennek az esszé-töredéknek a vállalt feladatától: hogy az irodalomnak hagyományokban megalapozott lapstruktúrája van, a képzőművészetnek pedig jószerevével megszűntek a fórumai, olyannyira evidens tény, hogy bármennyire visszahat is az alkotómunkára, terméketlen volna újra meg újra megemlíteni.

Lényegesebb az a kapocs az újabb irodalom és képzőművészet között, amelyet mind a művészetkritikus Perneczky, mind az irodalomkritikus Balassa Péter hibaként írnak le. Észrevételeik meglepő egyezése megerősíti azt a feltevést, hogy a valós kapcsolat hiánya ellenére ugyanazok az erők működnek a különböző műfajokban; ha meggondoljuk, esztétikai közhely, hogy minden mű alapja és váza a ritmus. Mégis érdemes ezt az evidenciát közelebből megnézni. Balassa 1980-ban figyel fel erre a jelenségre, két tanulmányban is megfogalmazza: a hetvenes évek megújuló prózáját elemző *Észjárás és formában* és Esterházy Péter *Termelési-regényének* elemzésében. Ez utóbbiban írja: „A grammatikai tér első, szembetűnő jegye a stilizált nyelvrontás, a hibás nyelvhasználat. Pontosabban: szabályszegés és új szabályok követése, hiszen minden eredeti mű(vész) egyéniség betölteni és megszegni jött a nyelv törvényét. ... A szabályszegés, a hibatekintés, a nyelvi selejt funkcionálissá varázsolása *frenetikus nyelvi atmoszférát* teremti.”

Perneczky is 1980-ban ír először a hibáról *Csipkebokorgóújtogatók* című, *Új hiba-tan* alcímű írásában, és 1981-ben, *A korszak mint műalkotás* című tanulmányában szövi tovább a hibával kapcsolatos gondolatait. Itt írja képzőművészekről: „A hiba, amely a mai művészeket izgatja, a műalkotás szerves része, a mű vele születik és válik kvalitássá. Hogy csak napjainkban fedezték fel és nevezték el hibának, az több okkal is magyarázható.

Az első lehetőség az, hogy ...a hiba új elnevezése annak, amit régen művészeti kánonnak hívtak. De mint a régi szabályok, ezek az új hibák is kötelezőek. Az így kultivált hiba ezért továbbra is a normatív gondolkodás egy formája.

Másképpen áll a dolog, ha a hiba hangsúlyozása a normatív gondolkodás általános tagadását jelenti. ...A hiba ilyenkor anarchia, a bomlás katalizátora. Csak addig igazán hatásos, amíg formátlan marad, ameddig megfogalmazatlanul munkálkodik. Mihelyt kikristályosodik, hogy miről is van szó, amint megismételhető eljárássá formálódik, már normává válik, s ezzel együtt hatástalanná.”

Balassa bőven idéz példákat annak érzékeltetésére, hogy a *Termelési-regény* értékeit jelentős mértékben éppen a tudatosan hibás nyelvhasználat hordozza, s ezzel összefüggésben emeli ki, hogy „a mű inkább szöveget mint építményt hoz létre (ez az eljárás általánosságban is jellemzi a hetvenes évek magyar prózáját)”.

Perneczky is a *szöveget*, a fonadék képéhez jut el. „Kézenfekvő, hogy a valóság stilizálása bizonyos értelemben nem más, mint elrontás. (...) A hiba ezen a szinten visszanyúl a művészet hajnalkorába, és összemosódik azzal, amit emellett hanghordozás-

nak is nevezhetünk. Vele jelzi az alkotó, hogy »szent« szöveget, rituális értékű közlést bocsát közre. A megemelt hang a szöveget is megváltoztatja. A szavak megváltoztatása és a grammatika különös, monoton ritmust kezdenek követni; sok minden, ami a köznap beszédben előfordult még, elmarad, és sok szokatlan forma, szabálytalanság megengedhetővé válik. (...) Ezek a formai különlegességek zárt rendszert alkotnak. Viszonylag kevés az úgynevezett stílusalkotó elemek száma, az egyes elemek viszont állandóan visszatérnek. Ha egy csataképet képzelünk magunk elé, s aztán annak emelt hangon előadott epikus változatát, akkor ez utóbbi úgy viszonyul a természetes csatához, mint egy fonott kosár mintázata egy illuzionista olajnyomathoz.”

Balassa Nádás Péter *Kísérlet láncreakcióra* című írásával kapcsolatban írja: „Éppen úgy, ahogyan az élőbeszéd végeredményben igen kis intervallumokban ismétli önmagát, szókinszünk szegényes, (...) miközben természetesen: bőbeszédű, mellébeszélő, pontatlan, redundáns. A szegénység, az ismétlés, a hibás nyelvhasználat és soknyelvűség, amelyben az egyes rétegek mint egymás intarziái jelennek meg, nyitottságot, befejezetlenséget teremt, az említett sterilitás és merevség lehetséges »szenzuális« feloldását. Az ilyen típusú szövegek mélyén üres-egyenletes, ugyanakkor rendkívül lendületes-érzéki pulzáció, lüktetés hangzik...” A hiba felfejtése tehát mindkét elemző kritikus a ritmus titkaihoz viszi közel: mindketten a ritmus megbontásában illetve újraértelmezésében látják a hiba rejtélyének kulcsát – bár ezt a kulcsot egyikük sem kívánja elfordítani. „Ha elolvastunk (...) egy Esterházy-, egy Tandori-, egy Mészöly-, egy Nádasszöveget, ezeket a láthatóan az ellenőrzött véletlenre is épülő, nem preformált szerkezeteket, akkor zenei példa jut eszünkbe, amely talán jobban megvilágítja, miről is van szó. Az archaikus, nem-polgári zenélésben a mai értelemben vett ütemet nem ismerték, hanem a természetes, egyedi ritmusfajták összeadódásából keletkezett a zene lüktetése. A ritmika korábban nem a nagyobb metrikai egységek osztásából (egyes ritmusértékek a 3/4-en, 4/4-en belül) tevődött ki, hanem kis alapegységek aszimmetrikus, nem egyenletes, nagyobb ütemkeretbe beilleszthetetlen addíciójából. Ezt az alapegységet, melyet a görög *khronosz protosz*nak (alapidőnek) hív, az alapmondat vagy alapszó analogonjának foghatjuk föl. A megújuló próza egyik nyelvi-hangzásbeli ismérve, hogy nem nagyszerkezetekből levezetett, hanem mondatok, szavak alapidejéből adódik össze a lüktetése.” Perneczky pontosan ismeri ezt a jelenséget a festészetből: „A nagy festők (...) arra törekedtek, hogy a képfelület a festés stílusának és szépségének jegyeivel teljen meg, azaz ecsetvonásokkal legyen tele. Csak így érthető, csak ezzel a homogén, az *alapritmust* (kiem. tőlem, F.É.) mindvégig megtartó fegyvellemmel magyarázható, hogy miért nem tudunk különbséget tenni egy Van Gogh- vagy egy Cézanne-kép tárgyi előtere és »üres« háttere között, ha az elő- illetve a háttérszerkezeteknek csupán néhány négyzetcentiméteres darabját látjuk.”

Ugyanakkor a hiba utáni nyomozás mindkettejüknél *technika*: pontosabban technikai felismerés is, melynek értelmében, ellentétben a korábbi esztétikákkal, melyek mind a szabályosat, a rejtetten rendszeralkotó elemet keresték a műben,* ők megfordítják az eljárást, és a lehetséges rendszer ellen ható elemekre figyelnek, mert mindketten úgy sejtik, mind a művek filozófiája, mind saját filozófiájuk könnyebben felfejthető lesz a szabálytalanságok varratai mentén.

Hogy a képzőművészet a magyar kultúra peremvidékére került, abban nagy szerepet játszott, és bizonyára játszik még mindig az a francia-német eredetű szakzsargon, amit a kritikusok és művészettörténészek a művek leírására és interpretálására meghonosítottak. Perneczky és Balassa egymásra rímelő elemzéseit azért is idéztem, mert azt jelzik, hogy a festmény és a próza ugyanazzal a szókészlettel is megközelíthető; hogy képzőművészetnek és irodalomnak nem kell feltétlenül két, egymástól nyelvi határokkal is elválasztott birodalmat jelenteniük, különösen, ha lényegi törekvéseiket tekintve több bennük a közös, mint a különböző.

* Malevics volt valójában az első, aki *Tárgynélküli világ* című könyvében (1927) felfigyelt a rendszert megbontó elem fontosságára; arra a szabálytalanságra, „lappangó elemre”, amely először elrontja a már kialakított struktúrát, majd önálló rendszeralkotó elemként új esztétikai minőséget szervez. Ezt a szüntelen dinamikát, amely mindenfajta állandósulás, megkövülés ellen hat, rendkívül fontosnak tartotta.

Rózsaszín flastrom*

Benes József nekem rajztanárom volt a zentai gimnáziumban, Szegeden él már évek óta. Festőművész, ő volt az, akitől először hallottam az ötvenes években a belgrádi modern festőkről, arról a bizonyos Veličkovićről, és főleg Veličković mesteréről, akit Dádónak hívnak. A magyar festészetben nemigen volt ilyen fajta figuralitás, tán még Tóth Menyhértet lehetne megemlíteni. A jugoszláv festészetben a figuralitásnak van egy külön vonulata mind a mai napig; lényegében Benes is oda tartozott, elég komolyan jelen volt a jugoszláv festészetben, Dádóval járt Akadémiára. Zentán mi voltunk az első nemzedék, akit tanított Benes. Hasonlóan viszonyultunk, legalábbis így viszonyultam én a szerb irodalomhoz is. A negyvenes években és az ötvenes évek elején az úgynevezett vasfüggöny miatt semmilyen magyarországi könyv nem jutott át hozzánk. Émlékszem, hogy az első magyarországi könyv, amit a kezembe vettem, a *Csillag* utolsó száma volt. Ha jól emlékszem, éppen abban a számban jelent meg a *Tékozló ország*: nem tudom, láttatok-e, nagyon jól szerkesztett folyóiratszám volt, például a *Radírokról* írtak benne könyvismertetést. Addig mi, legalábbis én úgy alakítottam ki a világomat, hogy nem tudtam se Pilinszkyről, se Juhász Ferencről. Úgyhogy azt a fajta költészetet, amit én csináltam, azt párhuzamosan csináltam. Nem tudtam senkiről, nem létezett számunkra az újabb magyar irodalom. Az egyik magyartanáromnak volt egy Kassák-kötete, a *Világanyám*, s azt ismertem. Az *Egy ember életét* pedig Koncz Istvántól kaptam, aki szintén oda járt gimnáziumba. Szóval a magyar irodalom nem létezett számunkra mint probléma. Ez az ötvenes évek második felére vonatkozik, dehát ezek voltak a legfontosabb, a leginkább meghatározó évek. Nevetséges volt, hogy amikor először került el Magyarországra a *Symposium*, akkor mindenki azt mondta, Kassák-hatást tükröz. Én terveztem, gondoltam el a folyóiratot, hogyan nézzen ki, és énelőttem pontosan ellenkező valami lebegett; sosem szerettem a konstruktivizmust, és még véletlenül sem szabályosan tördelt folyóiratra gondoltam, hanem egy informel folyóiratról álmodoztam. A nagyformátumú *Új Symposium*-ról beszéltek. Sőt még a folyóirat előtti, az *Ifjútság* mellékletében megjelent *Symposium*-ról. Én inkább a Belgrádban megjelenő lapokat tartottam szem előtt. Volt egy *Vidici* nevű egyetemista lap, amit a kedvenc festőim és íróim készítettek: Danilo Kiš, Glavurtić, Veličković stb.

A vasfüggöny miatt mi teljesen a jugoszláv irodalom, Jugoszlávia felé fordultunk. A jugoszláv társadalomban két nagy dolog történt (éppen azok, amiket Danilo Kiš krucialisnak mond): az egyik a faszizmussal szembeni ellenállás, a másik pedig a sztalinizmussal való szembefordulás. Hihetetlen nyitás volt, amelynél gyönyörűbbet el sem tudok képzelni. A szerb szürrealisták társasága olyan volt, mint a fiatal Illyésék, Déryék; szintén kint éltek Párizsban, de ez a mozgalom megmaradt, valójában a mai napig létezik ez a vonulat a szerb irodalomban. Nagyon szerettem őket, különösen az esszéiket. Ezek a költők nagyon különös esszéket írtak, olyanokat, amilyenek a magyar irodalomban ma sincsenek. A bretoni szürrealista esszének ez a fajtája, meg például Oscar Wilde esszéi hatottak rám. Aztán meg kell említeni Krležát, Andrićot, Crnjanskít, és hát Vasco Popák és Mihalićek költészetét, Konstantinović, Šoljan, Bulatović és Kiš prózáját. 48 után egy fantasztikus irodalom vette kezdetét Jugoszláviában, és mindez mögött, akár egy

* A szöveget lejegyezte, és a költővel egyetértésben sajtó alá rendezte Pozsik László. Teljes változata, mely a szegedi Móra Ferenc Kollégiumban 1986. november 24-én rendezett Tolnai-est utáni beszélgetés alapján készült, hamarosan napvilágot lát a *Rózsaszín flastrom* című kötetben. A Szajbély Mihály szerkesztésében a JATE-kiadónál megjelenő könyv vajdasági írókkal készített interjúkat tartalmaz.

csodálatos kulissza, ott csillogott a tenger. Az indulásnál tehát ez létezett, ez a nyitás, ez a fantasztikusan sokféle jugoszláv irodalom. Egy boldog, ideális indulás volt.

Ebből következett utána a *Symposion*-melléklet csodája. E csoda után másnap természetesen ezeregy probléma, fal mutatkozott, ahogy már ilyenkor lenni szokott. Ideális indulás volt, és én a mai napig ahhoz tartom magam – noha a vers, az esszé, a novella falai közé visszahúzódva –, azt csinálom továbbra is, úgy próbálok elégni vagy elveszni, abban az indulásban, ameddig lehet, ameddig szét nem ütöm a fejem az említett falban. Azt a maximális szabadságot próbálom élni tovább, amíg bírom, amíg lehet. Egyfajta mérő-ónja vagyok tehát annak a megálmodott szabadságnak. Saját testemen, irodalmamon próbálom ki, hogyan reagál erre a maximális szabadságra a valóság, e maximális szabadság-modellre, amit irodalmam jelent. És mi történik azzal a valósággal, ami olyan ideálisnak indult a negyvenes és ötvenes években Jugoszláviában. Tehát ezért választottam el annyira az irodalmunkat a magyarországi irodalomtól, mert volt egy ilyen különös pillanat. Lehet, hogy ha nem ilyen ideális lett volna a kezdet, hanem nehezebb, összetettebb, akkor ma máshol lennénk. Ez persze nem jelenti azt, hogy utána nem volt nagy élmény a modern magyar irodalommal való találkozás, például amikor eljutott hozzánk a *Tűzkút*, vagy az első Pilinszky-versek, Mészöly prózája, amit persze aztán főleg a *Híd* közölt. Nagy élmény volt, csak akkorra mi már kifejlődtünk, illetve megvolt a véleményünk ezekről a dolgokról. Jugoszláviában ekkor is hihetetlen fordításirodalom volt. Nálunk majd tíz nyelvre fordítják a világirodalmat, és mind próbálja megfogni a modern irodalmat, a modern szellemi irányzatokat. Minden köztársaságnak külön kiadói vannak. Hipertrofikus dolog ez, ami akkor a fiataloknak sokat jelentett, de ma úgy látom már, hogy kissé abszurd, üresbe örlés. De hangsúlyozom, a fiatalok informálására nagyon sokat jelenthet. Kafka, Faulkner, Camus, Beckett művei folyamatosan jelentek meg. Az elméleti irodalomnak is hihetetlen dömpingje volt, illetve van. Én is átengedtem magamon a komplett egzisztencializmust, strukturalizmust, de néha úgy érzem, hogy többet érne, ha csak egy-egy könyvet tartana a fiatal író a kezében, mondjuk Spinoza *Etikáját*, vagy Pascalt, egy Fülep- vagy egy Hamvas-kötetet, mint hogy naponta dömpingben kapja ezt a látszólag fantasztikus és jó elméleti irodalmat, divatos esszéisztikát, filozófiát. Mikor a folyóiratot csináltam, én is azon dolgoztam, hogy ezeket az irányzatokat beindítsuk, és a folyóiratot úgy csináltuk, hogy sose egy áramlat uralkodjon, hanem két-három, sokszor komolyan vitatkozva egymással. Nagy belső harcok voltak a Marcuse-Lukács-, a McLuhan- és a strukturalista irányzatok között. (Például áttértünk a kis formátumra, amit azért tettünk, mert a Tei Quel hatása alá kerültünk. Ami szintén elviharzott felettünk, és jóformán semmit se hagyott maga után, különösen nem a költészetben.) Én mindent nagyon komolyan átéltem, szerettem, de költőként oda jutottam, hogy többre tartom azokat a költőket, akiket itt, *Holan* című versemben említék, akik kis nyelveken írnak. Mert a világnyelv már maga egy védőpáncél, a világnyelvben mozgó író elkényelmesedik, és nem hiszem el neki, hogyha azt írja Párizsban, éjszaka, franciául, hogy félek – mert ha franciául írja le, hogy fél, az szép, és az visszhangzik, és az valahogy megmarad, de ha valaki mondjuk horvátul írja le ugyanezt, akkor nemcsak a félelem van ott, hanem az is, hogy a nyelv maga is elveszhet, vele együtt. A kis nyelvnek nagyobb a tehetősége a félelemre, tehát a költészetre. És ezt megtaláltam ezeknél, például Holannál, akit épp ezért tartok az egyik legnagyobb költőnek. Ilyen szempontból például nagyon fontosak a szlovákiai magyar költők, örülök, ha találkozom velük, speciális információkat kaphatok Holanról, Rufusról, másokról. Ha már itt tartunk, fölhívnom a figyelmet egy jugoszláviai szlovák költőre, akit világviszonylatban is fontosnak tartok, Bohusnak hívják: Szent-Györgyi tanítványa volt, orvos, aki most egy kis szlovák faluban él. Az ő költészetében is megtaláltam, amiről a félelem, illetve Holan kapcsán beszéltem. És írtam róla egy tanulmányt, szerbül, elkészítettem ugyanis a vajdasági költészet antológiáját, és annak az előszavában megírtam, hogy Bohust tartom a legnagyobb vajdasági költőnek, és Mihalić mellett Jugoszláviában is az egyik legfontosabbnak, sőt, mint említettem, világviszonylatban is lényegesnek. A fiatal szlovák költők megütköztek tézisemen, nem akarták elhinni, hogy közülük is kinőhet jó, vagy akár nagy költő is.

Visszatérve a folyóiraatra, a legnagyobb élményt nekem mint szerkesztőnek Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének megjelenítése jelentette. A modern magyar

költészet két-három legjobb verse közé tartozik, és úgy érzem, annyira lényeges, hogy még – nincs kizárva – nem is jött el az ideje a magyar költészetben. Különös, hogy hogyan született meg ez a vers. Domonkos már Svédországban élt. Valahol elolvastam Lars Noren svéd költő egy fantasztikus versét. Nagy, kötetnyi vers, *Pisztoly* a címe, szerintem jobb vers, mint a népszerű Ginsberg-versek; írtam Domonkosnak, hogy fordítsa le nekem ezt a verset, vagy írjon egy ugyanilyen jót. Akkor küldte el a *Kormányeltörés*bent. Mesélte, úgy kezdte el írni, hogy a lánya Svédországból levelet írt a lányomnak, és ő véletlenül belepillantott a levélbe. Az a levél kezdődött így, hogy én vagyok, én nem lenni stb., és onnan vette a versnek ezt a formáját, tulajdonképpen a lánya levelét folytatta. Énbenem inkább a hasonló momentumok maradtak meg a folyóirat hőskorából. Fontosak voltak a Marcuse-McLúhan-strukturalizmus-viták, amelyeket én amortizáltam, fontosak voltak a frakciók közötti viták, ám intíme az én számomra a lényegét, az ünnepet Koncz és Domonkos versei jelentették.

*

Nemrég nálunk járt Vas István, föllépett az „M” stúdióban, én mutattam be a közönségnek. Másnap végigvezettem Vas Istvánt és feleségét, Piroskát a képtáron, s utána, míg Piroška vásárolt, Vas Istvánnal leültünk egy teraszra és beszélgettünk. Akkor döbbentem rá, hogy mit jelent az, ha a költőnek, különösen a fiatal költőnek alkalm van releváns, jelentős költővel beszélgetni, naponta találkozni. Mit jelent az, ha van mestere. És visszagondoltam arra, hogy mi úgy nőttünk fel, hogy igazán nem volt kivel beszélgetni ilyen szinten a költészetről. Nem volt alkalmunk igazán közel kerülni jelentős, nagy költőkhöz. Sinkó Ervinhez közel álltunk, szinte apa-fiú viszony volt közöttünk, ám ő igazából nem volt költő. Én itt most speciálisan a költészetre gondolok. Később volt olyan pillanat, amikor Gál Lászlóval is szót tudtunk érteni, de az se volt az igazi, úgyhogy én Koncz Istvánt – aki majdhogynem nemzedéktársam – tekintem mesteremnek. Úgy lettem költővé, hogy igazán nem volt személyes kapcsolat, napi, gyakorlati kapcsolat nemesebb, komolyabb költővel. Tisztán napi, mesterségbeli apró, belső kérdésekre gondolok. Ezt azért meséltem el, mert innen, valahogy így gondoltam megközelíteni a vajdasági irodalom hagyományának a problémáját. Valóban, amikor indultunk, hagyománytalannak éreztük az egész irodalmunkat, de még ami volt, azt a keveset is (Szenteleky, Herceg, Majtényi, Gál stb.) elvetettük. Igaz, Szenteleky versei például a mai napig sem jelentek meg. Kritikai kiadás vagy egy teljesebbnek mondható Szenteleky-verseskötet nincs, tehát pontosan nem is tudjuk, hogy mekkora költő volt. De ez majdnem mindenkire vonatkozik. Debreczeni Józsefnél sok érdekes dolgot találtam, és úgy sejlik, hogy ő a negyvenes években, mikor hazajött a koncentrációs táborból, nagyon érdekes, szinte egyedülálló költői hangot szólatott meg a magyar költészetben. Ő volt az, aki 1948 körül, az ötvenes évek elején antisztálinista stb. verseket írt: magyar nyelven ilyeneket senki nem írt, csak ő. S az az érdekes, hogy bár Kosztolányin iskolázott költő volt, mégis ilyen publicisztikai témákat dolgozott föl. Mellesleg Gálnak is van egy ilyen költői korszaka, de Gál Ady-tanítvány volt, kicsit plakátszerűbb verseket írt. De Debreczeni a klasszikus formákat finoman kezelő, ahogy Bori mondja, biedermeier költő volt. A koncentrációs tábor élménye, és az, hogy Belgrádban élt, és hogy valamikor Pesten is élt, fiatal korában ott újságíróskodott, egy különös költészetet hozott létre. De nincs földolgozva, föl kutatva igazán, nincs kiadva teljes költői opusza. Nincs beépítve az egyetemes magyar irodalomba. Pedig ez több szempontból is fontos lenne. Fontos például Pilinszky költészetét illetően. Ugyanis akkor jobban meg tudnánk ítélni Pilinszky világának elvonatkoztatott, általános voltát... De mikor mi indultunk, mondom, mikor én indultam, akkor ezek a problémák nem léteztek számunkra, nem foglalkoztunk velük, nem ismertük őket. A közvetlen előttünk lévő nemzedék, Fehér Ferenc költészete például egyfajta gátként állt előttünk, úgy éreztük, hogy ez a fajta költészet valahogy elzárja előttünk az utat, ezért robbantani próbáltuk.

De a hagyományt egyrészt Csáth és Kosztolányi jelentette, másrészt a Szenteleky-féle couleur locale irodalma, amit, hogy jól értelmeztünk-e vagy sem, vitakérdés, de mindenestre irritált az időben bennünket, és elvetettük. Emlékszem az egyik első negatív kritikára; ez még a folyóirat előtt, a *Symposion*-mellékletben jelent meg. A melléklet-kor-

szakban történtek meg a leglényegesebb dolgok. Igen, majdnem minden megtörtént már a folyóirat előtt. Az első írás, ami nagy visszhangot, felháborodást keltett, egy kritika volt. Névtelenül írtuk ezeket a kritikákat, ezt a rovatot, mindig más, főleg Bányai, Utasi és én. Én írtam az elsőt, Gálnak az *Ispiláng* című kötetéről. Nagyon elmarasztaló, ahogy akkor mondták, ledorongoló kritika volt. Emlékszem, a Duna-parton a homokban olvastam az *Ispiláng*ot. Most is érzem a víz szagát és a Duna-part forró homokját. Ez egy útinapló, verses útinapló. Hajón, teherhajón utazott Ausztráliába az édesanyjához, világkörüli utat tett, és erről számolt be a könyvben. Én ekkor olvastam ezt a könyvet ott a Duna-parton, és borzasztóan fölháborodtam, hogy csak ennyit látott a világból, csak ilyen keveset tudott visszatni. Meg kell jegyezmem, hogy én akkor Camus *Nyárjának* és Gide *Földi táplálékának* világában éltem. Ők, és a költészetben Cendrars, Michaux *Ecquadora* jelentették a mércét. A csoda, a világutazás, úgy éreztem, nem történt meg a Gálal. Aztán sokszor gondoltam erre a kötetre, erre az írásra, és most, húsz év után Gál László kritikai életműsorozatának második könyveként kiadták ezt a kötetet újra. Nagyon érdekes, szép könyvet csináltak, az összes írást egy kötetbe szedték, ami ehhez a világkörüli utazáshoz kötődött, publicisztikát, riportot, hangjátékot, interjút, verset, és mondom, egy fantasztikus könyv született. Legalábbis számomra. Mondhatom, egyfajta büntudattal olvastam, noha az írások nagy részét akkor nem ismertem, az egészet nem érezhettem.

Nem, nincs bennem büntudat, azt hiszem, semmit se kell megbánnom, mindent jól csináltunk, úgy kellett csinálnunk, ahogy csináltuk. Most, ha lenne időnk, érdemes lenne felolvasni Kosztolányi Strindberg-esszéjének arról a bizonyos „lila hölgyről” írt befejező részét – csak két mondatát idézném: „Akkor nyilván nekem volt igazam s nem a jó alföldi uraknak, meg a higgadt, bölcs bírálóknak. Ma is nekem van igazam s nem azoknak, kik akkori gondolataimat most fogadják el.” Csak az akusztika, a fogadtatás, világunk deformálta a dolgokat, másképp tükröződtek, mint gondoltuk, de az indíttatás, a düh, az mind helyes volt, nem is csinálhattuk másként. De az ember medítál, vizsgálja, hogy a dolgok milyen képet nyertek, mivé alakultak a világban, az életben, és persze itt különös dolgokat kell tapasztalnia. Nem épp úgy alakulnak, nem épp olyan eredményeket hoznak, mint gondolta. No most ezt a könyvet olvasva, hibái ellenére is látom, hogy mégiscsak több, mint akkor gondoltam. Másrészt engem nagyon foglalkoztatott az útleírás, az utazás problémája. Úgy gondoltam, hogy mi, a mi nemzedékünk vagy én különbözünk ettől a couleur locale-os, a helyi színeket, vagy a bácskai, vajdasági irodalmat képviselő íróktól. Világiaknak gondoltam magunkat, vagy azok szerettünk volna lenni, és ezért központi műfajnak tekintettem az esszét, az útleírást. Azt hittem, hogy ebben a műfajban majd csodákat fogunk művelni. Én legalábbis rengetegszer próbálkoztam útleírással, de – és itt rejlik a probléma – én se tudtam realizálni egy, a vidéki, a kisebbségienemzetiségi sorsból való elutazás, világba utazás nagy útikönyvét... Sok töredéket valószínűsítem meg, kéziratban van egy new york-i, egy olaszországi és egy görögországi napló, sok út-versem is van, de egy Camus, Gide, Cendrars vagy Michaux *Ecquadora*hoz hasonlítható könyvet még nem sikerült az asztalra tennem – tán még az *Ispiláng*hoz mérhető sem. Tehát nem tudom, hogy azt a maximumot, amit én elvártam, megköveteltem abban az időben a vajdasági íróktól, teljesíteni tudom-e majd végül is, teljesíteni tudtam-e. Maximális szempontból ítéltam az *Ispiláng*ról és ebből az ítéletből indult a Symposium mozgalom. Szeretném, ha végül is az én írásaim is ilyen szempontból ítélnék majd meg, mert ez is hozzátartozik ahhoz az induláshoz...

Ami az utazásokat illeti, a nemzedéktársaim közül Domonkos Svédországban él, az ő írásaiból, és kéziratban lévő munkáiból, valamint Váradi Tibor ilyen jellegű írásai által lassan több, mint valószínű, hogy be fog jönni a világ – a nagyvilág – magasabb színvonalon, mint eddig a vajdasági irodalomba. De mondom, ez nem olyan könnyű, úgyhogy a Gál- és Herceg-féle utazási irodalmat most egy kicsit félve méricskélem. No, és valahogy így voltam Szentelekyvel is, hogy nem létezett számomra, illetve szinte szimbóluma volt annak, hogy hogyan és mit nem kell csinálni, hogy nem egy kis irodalmat kell csinálni, nem egy vidéki irodalmat, hanem Jugoszláviában automatikusan otthon érezni magadat, otthon a jugoszláv és a magyar irodalomban is, otthon, alakító részként – szóval egy maximalista programot képzeltem el. Persze utána, ahogy költőként kezdtem olvasgat-

ni, Szenteleky versein is elvégeztem a magam kis kutatásait, akkor valami mást fedeztem fel ismét, mint amit induláskor. Valahogy úgy kezdődött ez a másfajta viszonyulás, hogy rendszeresen eljártam a Szenteleky-napokra, Szivácra. Erre a rendezvényre mindig azért utaztam el (kezdetben nem is voltam tudatában), hogy érezzem annak a kisvárosnak a könyörtelenségét, és annak a közegnek a semmisségét. Mindig kimentem a temetőbe Szenteleky sírjához, és éreztem, hogy milyen könyörtelen közegben, milyen istenhátamögötti kisvárosban próbáltak irodalmat, kultúrát csinálni. Nekem ez nagyon fájt, és szükségem volt erre a fájdalomra, állandóan éreznem kellett. Fiatalkoromban, mikor irodalommal kezdtem foglalkozni, akkor irritált. Borzasztóan elítéltem, ez volt számomra a sár, a por, ez volt az a szinte közhely, ami ellen az írásaimat hangoltam. De valahogy utána hirtelen föl vállaltam ezt a sarat, ezt a port és Szentelekyt, és gondoltam, hogy ezt átengedem magamon, és megpróbálom egy magasabb szintre emelni. A sziváci napokon hideg kis irodákban ültünk, kis termekben, és néztük, hogy a falon ott van a gipsz halotti maszkja Szentelekynek, és egy rossz kis kultúrházhoz is szinte semmi más, és egy sír, egy temető. És egyszer csak éreztem, hogy ezt föl vállalva sokkal nagyobb truváj, sokkal nagyobb feladat csinálni valamit, mint ezt átugorva, lepöccintve. Minél több ilyen ólomnehezéket vállal föl az ember, annál értékesebb, annál nagyobb az ugrás, ha sikerül. No és így próbáltam szégyenlősen, lassan bevezetni az írásaimba Szentelekyt. Egyszer csak föl tűnik Szenteleky alakja valahonnan a háttérből. Igazán a tőlem egy nemzedékkel fiatalabbak végezték ezt el, Juhász Erzs, aki írt Szentelekyről egy regényt. Úgyhogy tulajdonképpen az a lényeg, amit az Erzs csinált meg. De ez nálam kezdődött el. Most nem azt akarom mondani, hogy hatással voltam az Erzsire, bár ez szép lenne, hanem azt, hogy én is elkezdtem valamit, amit igazán aztán ő valósított meg. Itt ugyanahhoz a problémához érkeztünk el, mint Csáth esetében, noha Csáth problematikája messzebb, a magyar irodalom szívébe vezet bennünket, ugyanis én Csáthot Ady-jelentőségű művészek tekintem...

Elfelejtettem mondani, hogy az én koncepciómban Csáth és Kosztolányi vajdasági művész. Egyrészt, mint jeleztem már, gyerekkoromhoz kötődnek, konkrét kanizsai gyerekkorom részei. Különbben Szabadka is nagy gyerekkori élményem, amiről mind többet írok az utóbbi időben. Csáth novellái és Kosztolányi versei teljesen meghatározók voltak gyerekkoromban, csak nem voltam sokáig tudatában. Az a hatás még nem volt az irodalom része. Az irodalommal való találkozásom előtti korszakhoz tartozik. No én a vajdasági irodalmat így képzeltem el Kosztolányival és Sinkóval, egyrészt tehát lokalizálni, bácskai íróknak tekinteni őket, másrésztől inicírozni, kezdeményezni egy új világ-irodalmi összefüggérendszer – Csáth és Mishima, Csáth és Bierce, vagy a kábítószerek összefüggésében Michaux, Burroughs stb. Tehát felvállalni ezt a vidéket – végeken túli vidéket –, felvállalni, mint a lehető legnagyobb kihívást, kalandot, életveszélyes utazást, de ugyanakkor minden vidékies komplexus nélkül, mozogni, otthon lenni a többi magyar irodalmakban, és a világban is. Ha nálam az idők folyamán változás történt, akkor ebben a kiegyensúlyozódásban történt, ami persze végül is nem lehet semmiféle kiegyensúlyozódás, mert az a szép kaland, amit az 1945 és 1948 utáni Jugoszláviában boldogan elkezdünk, még csak most ér második felvonásához, ami minden jel szerint komolyabb, netán tragikusabb lesz; no de hát ez a balkáni szocializmus sorsának felvállalása az első felvonásnál izgalmasabb, nagyobb irodalom témája lehet.

*

Ezeknek a verseknek egy része megjelent az *Új Symposionban Wilhelm-dalok, avagy a Vidéki Orfeusz* címmel, majd bekerült a *Vidéki Orfeusz* című, válogatott verseimet tartalmazó, Budapesten megjelent kötetembe is. Ez az első ciklus, amit még a hetvenes években Párizsban írtam. Aztán folytattam, megírtam a második részt, egy Szegedtől nem messze lévő tanyán, majd a harmadikat is, New Yorkban, a *Fekete Wilhelm*et. A könyv lassan a befejezéséhez közeledik, a főszereplő halálához.

Wilhelmmel egy festményen találkoztam, egy Pechán József nevű, verbászi festő képén, aki Ady, Rippl-Rónai kortársa volt, Pesten is élt. Elvégezte a Müncheni Akadémiát, majd visszakérült vidékre, és a vidék egy kicsit megette. Fotográfussá lett, de közben fes-

tett is, főleg a modelljeit, akiket fényképezett. Sokáig vidéki, akadémikus festőnek ítélték azokat, akik a modern művészetet nagyon egyszerűen, egyfajta lépcsőnek képzeltek el: impresszionizmus, absztrakció – et cetera, és aki nem ezt csinálja, az konzervatív. Közben később éppen olyan idők jöttek, amikor a dokumentarizmus lett divattá, és most sok, hozzám is közel álló festő fényképek, dokumentumfölvételek alapján dolgozik, ugyanúgy, mint egykor Pechán abban az eldugott kis városban. Erre Párizsban döbbentem rá, Veličković műtermében, aki az egyik hozzám legközelebb álló, radikális, újfigurális, belgrádi származású festő. Most a Párizsi Akadémián tanít. Az ő műtermében döbbentem rá, hogy ez a Wilhelm-kép nagy és korszerű festmény. És ott rögtön, minthogyha valami áramba kapcsoltak volna, az egyik teraszról a másikra vándorolva megírtam az egész ciklust. Hirtelen azonosultam azzal a figurával, és énekelni kezdtem, ahogy elképzeltem, hogy ő énekel. Ugyanis Wilhelm falubolond volt, aki cigaretta és szivar ellenében rendszeresen pózolt Pechánnak. Munkafotókat készített róla, meg is festette. Wilhelm ezenkívül a városban vizet, kiflit árult, kifutó volt a szállodában, mit tudom én, miket csinált még. Például az állomáson ő várta Szentelekyt, ő vitte be a városba a bőröndjét, amikor Szenteleky Pechánhoz utazott Szivácról. Pechán ezen a képen egy gitárt adott Wilhelm kezébe. Ládán ül, mezítláb, óriási folttal a térdén. Fogatlan szájjal éneklő, kopasz idióta. Tehát én őt neveztem el Vidéki Orfeusznak, mert úgy éreztem, ő én vagyok: a vajdasági költő. És próbáltam megírni a dalait. Hol konkrét verbászi ügyekből kiindulva, hol pedig az én világomból, gyerekkori falubolond-élményeimből. Félelmetes azonosulás történt, annyira, hogy félek elbeszélni, félek az egészsztől. Az egyik ilyen kép – mert több képet is festett róla – elkerült Bécsbe, egy kiállításra, ahol Ferenc Jóska megnézte a kiállítást, és nagyon megtetszett neki Wilhelm, ugyanis Pechán azon a képen katonaruhába öltöztette. Szóval a császár meg akarta venni ezt a *Tartalékos* című képet. De közben már egy gyáros, egy Sachslehner nevű bécsi gyáros megvette. No, ez a hír eljutott ehhez a falubolondhoz, és az állandóan várta a császárt – az volt a filozófiája, hogy ha a kép nem lett a császáré, majd eljön az eredetiért, mármint őérte, és udvari bolond lesz belőle. Udvari bolonddá avanszál. Tehát a falubolondból hátha lehet még udvari bolond. Állandóan várta, és ezzel is ugratták a faluban: „mikor jön el érted a császárkád”. És egyszer csak hallja Wilhelm, hogy meghalt a császár. És akkor rádöbben a tragédiára: hogy itt ragadt, hogy agyon fogják verni a sintérek, mint a kutyát. Úgy érzi, hogy kész, vége a világnak, tehát a falubolondból nem lehet udvari bolond. Ez a tanulsága ennek a kötetemnek, illetve nekem is mint költőnek, mármint hogy a vidéki költő sosem is lehet udvari költővé. Ezért tekintem előnyösnek, nagy főrnak azt, hogy én többszörösen is vidéki költő vagyok.

A *Wilhelm-dalokkal* párhuzamosan elkészült egy másik kötetem is, a gyerekkor parkjáról szól, a kanizsai népkertiről, más néven Erzsébet-ligetről. Érdekes, hogy fiatal koromban mindig a Tiszáról szerettem volna írni. A jugoszláv költészet egyik legnagyobb alakjának van egy kötete a Tiszáról, ő valahol máshol született, ám itt élt gyerekkorában: Raičkovićnek hívják. Nekem állandó programom a Tisza-könyv megírása. Ennek is úgy ültem neki, hogy a Tiszáról írok, de a Tisza egyszerűen nem jött, nem folyt be. Állandóan a park mutatkozott. És végül így született meg ez a könyv a parkról. Akkor elgondolkoztam, hogy miért kísért engem annyira ez a park. Elhatároztam, hogy megpróbálom magamból kírni. Először egy figura, egy béna ember jelent meg a színen. Ez a béna ember őrizte a parkot. Egy csodafürdő van ebben a parkban, egy gyógyfürdő. Emlékszem egy régi plakátjára, ahol egy ember eldobja a mankót, meggyógyult, és elindul a Nap felé. Ez a béna parkőr is eldobta a mankót, de nem azért, mert meggyógyult, hanem azért, mert elhatározta, hogy nem használja többé. Ott maradt örökre a parkban, kapott egy kis szobát, és fától-fáig csoszogva közlekedett. Minden mozdulat fájdalmat okozott neki. Üldözött bennünket, a madárfészkeket őrizte, jöllehet ő maga madarász volt, léppel, hálóval vadászott. Minket nem engedett be, mert félt, hogy kiszedjük a tojásokat. Fürgék voltunk, mint az egerek, de mivel sose tudtuk, melyik fa mögött áll, állandóan elcsípett bennünket. No, ez az alak becsoszogott, és ő lett a főszereplő. Ennek a könyvnek az lett a címe, hogy *A béna parkőr*. Aztán egyszer csak megjelent a fürdőorvos, aki, mint kitűnt, nem más, mint Csáth Géza. S mind jobban benépesült ez a park; jött a parkőr meg a fürdőorvos közti viszony, valamint a komplett gyerektársadalom, szóval egész regény kereke-

dett. A könyv azzal fejeződik be, hogy az egyik festőbarátomat éjszaka fölveri a rendőrség. Ez az epilógus már a mában játszódik. Nem akarja kinyitni az ajtót, mert nincs jóban, mindig veszekszik a rendőrökkel. Beszólnak, hogy tisztességes szándékuk van, akkor nagy nehezen beengedi őket. Papírt, ceruzát tesznek elébe és elmondják, hogy az éjszaka egy mániákus megfojtott egy kislányt a parkban. És állítólag ő billiárdozott vele valamelyik kocsmában – kéri, rajzolja le. No, ő nagy nehezen le is rajzolja ezt az alakot, akit aztán hamarosan meg is fognak. Ott, a mi parkunkban, ott fojtotta meg azt a kislányt. Valami giccstárgyakat árult, kirakta őket a padra. Úgy látszik, megfigyelte, hogy a kislány ott jár el. A kislányt minden érdekelte, és odament. A figura megfogta, megerőszkolta, megfojtotta, megszejtelenítette ezt a gyerekkori parkunkat, szent helyünket.

Ilyesmivel foglalkozom, ezt csak azért meséltem el, hogy érzékeltessem, kb. hogyan jönnek létre ezek a dolgok. Egyáltalán nem egy eleve adott modern technikából következik, hanem egy egyéni, naivnak mondható eljárás furcsa eredményei, tán naiv szociológiának, tündéri faktográfiának nevezném. Persze, ennek a világnak is megvan a külön alkímiája, külön szóvilága. Elkülönülnek, kikristályosodnak, majd akkor újrapörgetem őket a verseimben – majd ezeket az erős feszültségnek kitett szavakat visszaszármaztatom a prózába, és egy ideig mint egyszerű, normális szavakkal élek velük, hogy azután az első alkalommal, az első kanyarban ismét átdobjam őket a verseimbe, vagy pedig a versekben felbukkanó kikísérletezett szavakat származtatom vissza. Ez a béna parkőr bádogos volt Pesten, és leesett egy palota tetejéről, és állítólag akkor bénult meg, de a gyerekek, akik állandóan lesik, amint egy szajkóval beszélget éjszakánként a szobájában, fehérórosz herceget sejteneek benne, és a kincseit akarják megszerezni. Elfogják a szajkóját, kínozzák, kiszedik egyenként a tollait, kalaptűvel kiszúrák a szemeit, követelik, mondja meg, hogy hol a kincs, a gyémánt. Ám a szajkó túljár a gyerekek eszén, szólásra nyitja a csőrét, és a Himnusz kezd szavalni, mire a gyerekek vigyázzállásba vágják magukat – a szajkó pedig kiröpül az ablakon... Ezek ilyen csáthi állatkínzások. A macskáját is megfogják, és fönt a toronyban, a régi zászlók, a nagy régi polgármester-festmények között – miután a polgármesternek és tűzoltóparancsnoknak is kiszurkálják a szemét, ott, a nagy zászlók között megnyúzzák, miközben a parkőr egy platánfa ivoroszpót öleli tehetetlenül. Akkor egyszer csak botladozva megjelenik a fürdőorvos, fehér cipőben, hozza a táskáját, amiben ott a browningja és a naplója. Úgy tűnik, ő is ezek közé a kínozók közé tartozik – de ő már nem a macskát kínozza, hanem a parkört. Nagy injekciókat ad be neki, szurkálja. No, ha egy kicsit körülményesen is, oda akarok kilyukadni, hogy ebben az írásban felhasználom Csáth naplóját is. De ahhoz, hogy Csáth megjelenhessen parkunkban, töméredek előtanulmányt kellett végezmem, egyéni kutatásokat, teljesen függetlenül ettől a prózától. Először is *Bácska* című kanizsai novellájával kezdtem foglalkozni, e szöveg alapján állapítottam meg, hogy járt Kanizsán. Aztán festészetével foglalkoztam. Csáth olyan jelensége volt Vajdaságnak, mint Fülep Lajos, Todor Manojlović és Kosztolányi. A lényeg mindannyiunknál az, hogy már középiskolás korukban teljesen érett, európai színvonalú műveltségük van. Először azt hittem, hogy ez csak szabadkai specialitás, de aztán rájöttem, hogy ugyanilyen feltételek voltak Becskereken és Zomborban is. Persze, a közegeket, amelyek ilyen művészeket produkáltak, még nem tártuk fel, még nem magyaráztuk meg teljesen... Szóval, miközben festészetével foglalkoztam, hogy bebizonyítsam, nemcsak írói és zeneszerzői opusa létezik, hanem képzőművészeti is, akkor munka közben felfedeztem magamnak egy nagy olajfestményt, ami gyerekkoromban, amikor a *Béna parkőr* is játszódik, ott lógott orvosom, Dr. Kosztolányi Árpád orvosi rendelőjében... Tehát ilyen előfeltételekre van szükség, hogy aztán váratlanul a park színterén megjelenhessen a fürdőorvos Csáth.

A versírás művészete, a verscsinálás titka komplexebb dolog, legalábbis nálam. Ahogy a béna parkőr mondja: egyszerű és komplikált. Nem lehet csak úgy különös szavakat összeszedni, és abból csinálni verset. A különös szavak persze kellene, de maguktól kell, hogy bejöjjenek, vagy pedig szép lassan ki kell termelni őket. A költőnek is úgy kell meghozni a maga különös piros bogyóit, akár egy bokornak, mérgeket, édeseket, halálosokat, minden fajtát, a lényeg az, hogy neki kell kiizzadni, kigyöngyözni. Persze, minden költő másképp jut el ehhez, de a lényeg az, hogy egy összetettebb művelet eredménye a vers. Én így látom, nekem ez a tapasztalatom. Ugyanis minden költőnek részt

kell vennie az áramlatokban, az érdekes mozgalmakban, divatokban, de közben tulajdonképpen ez csak egy belépő, egy előjáték ahhoz, hogy elkaphassa a gépszíj. És az, ami utána következik, az már egy komoly játék, az már valami más, annak semmi köze ahhoz, aminek mi elképzeltük, az már egy élethalálharc, arról már többet nem lehet mondani. Gyerekhősöm ebben a regényben egy éjszaka véletlenül meglesi a naplót író Csáthot. Én valóban láttam Csáth naplóját. Naplójának fekete füzetét lapozgatva egy különös apróság ragadta meg figyelmemet. Egy helyen ragtapasszal (rózsaszín flastrommal) húzta át, takarta, rejtette el feljegyzését. Mi lehet alatta?! Istenem, milyen sebet rejtettek el itt?! Gyorsan fel kellett volna szakítanom a flastromot – de gyermekkoromban is mindig félttem lehúzni sebeimről ezeket a rózsaszín szalagokat, amiket már szinte azonosnak éreztem rózsaszín bőrömmel...

Azért döböntem meg Csáth fekete füzetében, fekete tintával írt, végig-szép kézírásán, a rózsaszín flastromon, mert néhány éve egy megrázó levelet kaptam a törökkánizsai elmeegógyintézetben lévő gyermekkori barátomtól (aki különben szerepel *Ördögfej* című regényemben, és ebben a *Park* címűben is). A levélben elmesélte elválásunk utáni életének borzalmait – és mikor már levelében úgy tűnt, hogy megérintetik a végső kérdés: a lét borzalma: rózsaszín flastrommal ragasztotta le a sorokat...

Nomármost: gyerekhősöm a Park-regényben az orvosi rendelő előtt álló fáról elolvashatta ezeket a sorokat, a lét borzalmairól, amiket Csáth azonnyomban leragasztott a rózsaszín flastrommal... Elnézést, hogy ezekről a dolgokról ilyen szaggatottan beszélek, de másként nem lehet... Domonkos barátommal (de Koncz Istvánt is nyugodtan idesorolhatom) már korán megsejtettünk valamit a lét gyönyörűségéről-borzalmáról. Valami mást, mint amiről addig a magyar költészet beszélt. Hogy ezt kimondhassuk, azért volt szükségünk egy másik nyelvre, egy másfajta irodalomra, és még véletlenül se az avantgardizmusért magáért. Parkregényemben kis hősöm nem közli velünk, mit takar a rózsaszín flastrom. Azt, hogy mi van a rózsaszín flastrom alatt, a versekben próbáltam meg elmondani. A *Wilhelm-dalok*ban, és a még nagyobbbrészt kéziratban lévő *Árvacsáth*-ciklusban...

*

A jazz-zenének nagy hatása volt ránk, ugyanis Domonkos barátom a mai napig aktív jazz-zenész. Ugyanabban az időben, mikor ez a park játszódik, a parkbeli történet játszódik, Kanizsára elkerült egy jazzlemez, közvetlenül a háború után, a 40-es évek végén. És a nálam idősebb öreg jazzerek szereztek valahonnan egy lemezjátszót, és hallgatni kezdték. Ám valami artikulatlan hang hallatszott, mert nem tudták beállítani a fordulatszámot – de az ő számukra az is jazz, mert jazz, örült jó, egész éjszaka hallgatták. Csak pár nap múlva jöttek rá, hogy a fordulatszám rossz volt. De mondom, amerikai volt, és jazz. És nekem is valahogy kicsit az a Zene, amit ők hallgattak ott először. Később ezt egyik versemben úgy fogalmaztam meg, hogy „A lemezhibából kellene kiindulni, Liszt Ferenc”. A *Nullás liszt* című versemről van szó. Mivel úgy éreztem, hogy az egész világ rossz – velem a közepében rossz, hamis, tehát újra kell építeni, új alapot, új, szűz anyagokat kell keresni, csinálni. Új, egyszerű, tiszta anyagokat, mint amilyenekről Szent-Györgyi és Valéry is beszél: tiszta, szűz atomokat. Én a magam módján jutottam ezekhez az anyagokhoz: a liszthez és a gipszhez például, és ez már elég is. A lisztet összekeverik nálunk a gipszsel, azt megeszi a pocok, vizet iszik rá, és mint valami görög szobor, megmerevedik. Igen, e szűz, fehér szobor, amely már átesett a baudelaire-i megtisztuláson (*A dög*), akár egy görög szobor, áll a tenger előtt...

Van egy szerb közmondás: fáj a fütyülőm, hogy Magyarországnak nincs tengere. Nomármost az én fölfogásom szerint a vajdasági költő olyan költő, akinek van tengere. Nekem van tengerem. Az Adria. Ezért valamiféleképpen be kellett emelni a tengert a költészetembe. Ez Domonkosnak egyből sikerült rimbaud-i, saint-john perse-i eszközeivel, a *Rátkában*. Nekem nem voltak szavaim... Borzasztóan irigyeltem mindig a francia költészetet az azúr miatt. Pulet-nak van egy nagyon jó esszéje Mallarméről, ahol kimutatja, hogy az egész francia költészet központi kategóriája az azúr. Aztán egyszer a Tolnai Lexikonban azt olvastam, hogy az azúr nem is francia szó, hanem arab. S akkor elkezdtem az azúrral dolgozni. Sópárolókba mentem, a tintahalakat kezdtem tanulmányozni. A

tengert ábrázoló festmények itt nagy segítségemre voltak. Az utolsó kötetemben van egy ilyen ciklus a jugoszláv festészet fontos tengerképeiről. Noha különbséget teszek az azúrparti azúr és az adriai azúr között, mindig arra törekedtem, hogy ez a negatívum, ez a megfoghatatlan, ahogy Pulet definiálja, pozitívummá váljon – nekem is ugyanolyan anyaggá váljon, mint a festőknél. Ugyanis a Vajdaságnak egyik dimenziója alföldi, a másik mediterrán-balkáni. Szinte naponta hat kultúrával találkozok az ember, amik mind különös színek, más világ, mint amit mi megszoktunk a magyar irodalomban. Ez a központi élményem mint írónak és mint embernek – és emögött ott csillog a tenger. A tenger az a kanavász, az a háttér, amire világunk egzotikuma rászövédik. Vagy úgy is mondhatnánk, amiből ez a világ fölmerül. Erre lehet fölfesteni ezt a – persze sok negatívummal is rendelkező – világot. Andrić és Krleža nemcsak nagy műveikben, hanem apró szövegekben is fantasztikus módon tudják ezt a mediterránt és Balkánt tárgyalni. A Balkánnak ez a hihetetlen összetettsége gyönyörű, csodálatos nagy élményem, bárhol is vagyok.

Amikor New Yorkba mentem, kérték, hogy írjak egy esszét magamról, mutatkozzak be. Azzal kezdtem, hogy Tolnainak hívnak. Nem ez az eredeti nevem, Kracsunnak hívnak eredetileg. A Kracsun román név, a szüleim magyarosították; románul karácsonyt jelent. Az egyik legnagyobb szerb barokk festőt pontosan úgy hívják, mint a nagyapám, aki hentes volt: Teodor Kracsunnak. Abban a bemutatkozóban elmeséltem, hogy felcseréltem őket: amikor Kracsun festményeiről írok, akkor úgy írok, mintha a nagyapám festményeiről beszélnék, és amikor a nagyapámról beszélek, akkor úgy beszélnek, mintha a nagy festő hentesüzletéről. Másrészt próbáltam elmagyarázni, miért választhatták a szüleim pont a Tolnai nevet. Egyrészt azért, mert abban az időben nagyon népszerű volt Tolnay Klári színésznő, másrészt viszont természetesen a Tolnai Lexikon miatt. A Tolnai Lexikont már gyerekkoromban felvállaltam. Azt mondtam, hogy az a miénk, azt az én apám és nagyapám csinálta, az a mi könyvünk. Azóta is úgy érzem, hogy az ő munkájukat folytatom, azt írom: a Tolnai Lexikont, a Tolnai Világlapját (*Symposion*). Amikor átnéztem Tolnay Klári filmjeinek jegyzékét, két film ragadta meg a figyelmemet: az *Azúr-expressz* és a *Tiszavirág*.

Tíz évig írtam minden nap egy vakvágányról, ott lakom tényleg, a valamikori zombori vágány mellett. Egy napon találtam egy kidobott menetrendet, szaladtam is haza vele! Meg voltam győződve róla, hogy az *Azúr-expressz*ről esett ki, annak a menetrendje. Igen, egyszerűen csak elszűnt mellettem, és azóta is ott jár.

Egyik szinten évekig írom ezt a faktografikus prózát a vakvágányról, minden nap regisztrálom, és aztán egy-egy szó kikristályosodik, egy-egy költői fogalom, kategória elkülönül, s aztán versekben megy tovább. Versekbe finomulnak, és akkor egy-két évig újra prózában írok tovább.

Végül is minden vers egy-egy kirohanás, egy Zrínyi-féle kirohanás, élethalálharc. Sokszor nagyon nehéz korszakai voltak az életemnek, amikor az öngyilkosságtól, a haláltól csak az mentett meg, hogy verset írhattam. Erről sose beszéltem, de szinte még a mai napig is ez az utolsó szalmaszál az életemben, a vers. A szabadságnak az utolsó szalmaszála. Úgyhogy csak ott realizálható már minden. A vers az egyetlen utópikus modell, noha verseim most szinte dadogásnak tűnnek. Igen, minél inkább csak a vers marad, annál inkább radikalizálódik. Egyszer majd különös robbanásokat, napkitöréseket és szívrobbanásokat mutatnak ki testükön. Mostanában olvastam Mishima fiatalkori versciklusát – *Nyolc vers az őszi*ről. Én is arról álmodoztam mindig, meséltem is, hogy a Tiszáról, az őszi, a tavaszról, a nyárról szeretnék írni verseket, mert a költészet ez – ám sajnos legtöbbször mégis csak ilyen harakirik voltak a verseim, Zrínyi-féle kirohanások, nem pedig szép versek az őszi, a tavaszról, de hát a valóságban végül maga Mishima is harakirivel végezte.

És azt hiszem, ti is érzitek, hogy ezzel ismét visszakanyarodtunk Csáthhoz, ahhoz a rózsaszín flastromhoz: én láttam, én tudom, mi van alatta. De ahhoz, hogy ezt megmutassam, ahhoz valamiféle releváns művészi alkotásokra van szükség...

Vojvodina Snack

ülök az újvidéki Vojvodina Snack
pozdorjamárvány asztalánál
„látni az utcát”
gyufát dohányzok már piros gyufát
szeptember tizenötödike eső van
Kamenicán éjjel Rózsika néni szíve megfulladt
érted egyedül halt meg
nézem a szívárvány esernyők
minden esernyőre jut egy összecsukható ember
vizes papírba csomagol az ősz
gyufára gyújt hogy lásson csomagolni
egy agyontörtént hét után most ez a márvány
már lapjával serceg a bőröm „gyulladj ki gyulladj ki”
a Vojvodina Snack asztalánál
hírekre várok és a hírek alatt megószül
„Okkerpolsky agyvérzést kapott”
összeszorított szájjal nézi a földet
slussz kulcsa bolyong a városban ide-oda
egymás nélkül
most karikára esik karikára
Tolnai itt volt elment jegyért
Leának a Bitefre
már vinném ezt kirakni mind nagyon haza
a pozdorját összerakni az asztalomon
mutatni látod ez a sok megtörtént mondanám
és itt van tömbbe
megtörtént bennem egy szabadság
először van időm a hiányra erőst hiányzol
ülök mint akit az ismeretlenbe kitámasztottak
egy esernyőt
és senki se jön nyittani
várnám Tolnai újra megjelenjen
a Vojvodina Snack pozdorjamárvány
gyufát dohányzok asztalánál

immár három órája ülök a Vojvodina
Cypriánt várom Snack
a pozdorjamárvány asztalánál
Tolnai Ottó verseit olvasom
Wilhelm-dalokat hálisten három istenes verset
és a Csáthos Kosztolányis Dániását
huzogálom át ceruzás fölékezését tinten pen

„a vers fölékezése írta tolnai ottó”
a verseké amiket
Csordásnak Kalásznak Zalánnak
küld Újvidékről
egy közös kötet tervéről esett sok szó
a véletlen összevarrása
gumijavítók bogárgyűjteménye
luftárium
közben átült egy vidéki lemonszőke
magyartanár nő asztalához
akire rámaradt egy szatyor jópajtás
átült egy percre mielőtt elment
három órája ülök
és T.O. módorában próbálok meg jegyezgetni empát
citrombéka nő a hasamban a Schweppes
citrommocsár
békát etetek kininnel váltólázkor
és megfullad a szívem kedves ha nem látlak hamar
olcsó lenne most Csáthnak nálam is
megjelennie
csak nagyon szép és nagyon ideillő
át kell-e galvanizálni ezt a skiccet?
sliccgombot a raglán szivacson
mert tudod valami úgy szép
valami
ha pozdorjamárvány

már egy hete a Vojvodina Snack
ilyen egy nagyot kávéházazok
szemmel sétálok kis köröket az esőben
templom főtér cinkelt galambok posztmonarchia
híreket várok „Okkerpolsky agyvérzést kapott”
„emelj át ezen a pocsolyán” mondta és megnémult
nehéz lett mint egy bőrrönd gyerekújság
az óvónő hermonikája zenés fűjtatás
frók kovácsok mint a szikra
el tudok-e mesélni szépen mindent
ahogyan annak rendje lenne
vagy versebe olvad ősz és vajdaság
vagy vízüvegbe gumibogarak?
gartenberg poszt ott álldogál az autóm
amit a válásomból vettem
a gyógygy szálló reumasai Kanizsán
suhanó liftekben a forró
az ultrahanghoz öltözött reumasok
Haraszi mobiljairól beszélünk Sebók Zolival
hogyan megy föl-le gyémánttengelyén
hogyan a pozdorja ami márvány
engem meg itthagytak a Schweppes esőben
egy nájlonacsó súlyos Tolnai verssel

elég anyag és ékezés hogy egy hétig is üljek a Snack
és hallgassam a békák maláriáját
meg se lepődnek ha Csordás és Balassa megjelenne
Vilenicáról mondjuk ebéd előtt sétába kezdtek
s itt vennék észre hogy idáig
és ha jaj megjelennél istenem
selyemcukorsárga esőkabátban
újabb cigarettára gyújtok
a „gyufát dohányzok”
csak vágy és költészet
lassan kezdem a benzinpénzt is elschweppesezni
betelni látszik ez a félpapír
„már minden félpapírban látom arcodat”

már kínos lesz a Vojvodina Snack
pincérekkel hogy mindegyrére várok
már csak miattuk is kéne egy pivo jelen
egyszerre idegeskedem és apatin
nagyapám szájából Tolnán a szó
fenolos patikaszer apatin szívfulladásra
Rózsika néni meg egyedül halt meg Kamenicán
még a katonák sem halnak közösen
eláll elered folyton iszok egy kis benzint
gyufát dohányzok
felrobban majd a hasamban egy okkerbéka
átható birkapörköltet ettem és bébihúst
„nedves borjúszemekkel nyalja
a tenger homlokáról a sót”
„mellékhalál a kenyeredre mellékhalál”
esik a dunai eső ez a halszagú kátrányszita
Tolnai mesélt mielőtt elment
egy hajdani szabadkai vécésasszonyról
akiről Szevics Aranka kiderült
hogy minden látszat ellenére pesti
„s ott álltam költőként kanizsaiként
még egy klozettben is
vidéki lettem megint vidéki”
Orfeumsz
hónapok óta ott ülök két rendes
vers hátlapját írtam tele
ezzel a négy
ezzel elfogyott a papírom
nem fogja a tinten pen tovább
a pozdorjamárványt
a Vojvodina Snack asztalánál
a kirakatban mint egy kreppkötény

A NEMLÉTEZŐ

Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól

„Kő a kővön bizonyosság, de a valótlan és tisztán metaforikus szándékkal elhajított kő: kétség, hiába megpróbált madár, mondjuk, a lény bolondozása köznapis igazságával.”

(Branko Miljković)

A testeket átjárja az üresség, egy atomközi üresség, melyet nem világít át a fény. Ha e hiány talán azonos is az ürességek szimbólumával, az elérhetetlennel, mely a világ tényében rész, a világ tengelyében mozdíthatatlanul áll, azzal az ürességgel, mely a költészet belső tulajdona, bizonyosan nem azonos. A vers elmegy, bezár magába valamit abból, ami volt, és az elintézetlen, a bevégezetlen marad utána. Az elérhetetlen elemet rejtetten, titkosan foglalja magába, mint el nem értet hagyja itt nekünk. A birtoklása kérdésével függ ez össze bizonynyal. Aki verset olvas, az nem csupán ráhangolódik, hanem verssé válik egészen, lehetőség-léleken nyer új eszmélés-körvonalat, miközben úgy tűnik egy innenből, hogy a régít elejti.

Amikor egy műfaj formai jegyeinek ismert vetülete érvényét veszíti, és a létrejövő művek egybetartozását már nem mutatja ki többé, a műfaj a régi ismérvekhez képest alakul szabadon, szabadon eltérve tőlük, valójában új, ismeretlen konstrukcióját alkotva meg, saját szerkezete szolgál arra, hogy ugyanazt idézze vissza. Úgy látszik, különösen az olyan mértékben „létölelő”, kötetlen és egyszerű műfajok esetében, mint amilyenek a dalformák. A dal mindig valakié. Azé, aki magát elrejtette benne. Fölemlített tárgyi világot tételez a dal, a tárgyak bizonyos ornamentikáját, melytől lehetetlen továbblépni, el kell nála időzni. A beszélő megérinthatetlen a dalban, hiszen beszéde által létezik, feloldódva annak hitelességében.

A dal, ez a föltételes műfajmegjelölés Tolnai Ottó opusában 1967-ben és 68-ban, a *Gerilladalok* két futamában jelenik meg először. A *Gerilladalok* és Tolnai Ottó időben közeli keletkezésű, *Rovarház* című regényét a mögöttük munkáló életérzés, törekvés rokonítja. A kritika azt írta a regényről, hogy a semmiből indul, a semmibe tér. Központozás nélküli mondatai nem a tiszta szöveg létrehozásának igényével, hanem az improvizáció módszerével folynak. A szöveg képekben, szimbólumokban, illetve elszórt grafikai jegyekben rögzítődik – történet híján. Mindez az írás dicséretét jelenti végső soron. Tolnai Ottó prózái mindig „költőiek” maradnak, így lehet a semmi kristályosodása a regény helyszín nélküli szállodaszobájában megjelenési formája a még meghatározásra szoruló hiánynak.

A *Gerilladalok* többek a dal műfajára írt improvizációnál, noha a dalt magát soha el sem éri, nem is érintik. A bizonytalan többesszámban sokszorozódó gerilla jövőbe forduló arca üres, a *Gerilladalok* olyan terepen játszódnak, mely az elmúlás cezúráját viseli magán. Az elhúzó hadmozdulatok, a lassú lézengés, a tétlenség, a lazaság, melyről hírt adnak – ezek jelentik a terep elvesztettségét. Mintha a vidék, a félig ismerős, félig egzotikus vegetáció lenne az, amivel a gerilla szemben áll, és lassú, elnyújtott, szinte megállított mozgulataiban mozgultorsoraiban találna vissza hozzá. Ennek a tájnak a bevehetősége az erőssége, nem a bevehetetlensége: fölmagasodnak és elmúlnak a kulisszái. A gerilla saját hadmozdulatai képmását látja e díszletekben, a hajnal tömérdek apró ravasz

operáció eredménye, és nagy zenekar ereszkedik a hegyekből alá – a táj képeihez a csend zenéje adja a harmadik dimenziót. A gerilla és a táj összhangja: összhang az elmúlásban. „A játék rendje úgyszólván lehetővé teszi a játékosnak, hogy feloldódjék benne, s így átveszi tőle a kezdeményezés feladatát, mely a létezés voltaképpen erőfeszítését alkotja” (H.-G. Gadamer) – a gerilla mindennél inkább játszani akar. A dalok hangjának naivságában, a kicsinyítésekben, a körvonal relativizálásában egyneműsége törekszik, hagyománytalanságát, egyediségét dobja felszínre, emeli ki, kiemelve közben mást is, ragaszkodása mélyén megpillantva önmagát, a megérinthegetlent mint akadályt. Ezek jelképes beleszédülések, a tájat teljes egészében a *másholban* hozzák létre. A *Gerilladalok* tautologikusságát éppen áldozatszerűségük jelenti, a gerilla (mi más a gerillajelenség, mint ami belemerül, beleveszik a vers tájaiba?) feláldozza, amit feláldozásra ítélt, mostani önmagát, ám mozdulata lendületét a *refrén fékcsikordulása, agyába nyomott sarokformája* ahelyett, hogy továbbítaná, megsemmisíti. A gerilla a lendülésébe bukik bele, visszafelvése az időben behullás a tettbe. Anarchikus beleveszések ezek, puha, elkönnyített felismerések, szemlehunyvra írt versek, melyeknek fő jelszava a *belefeledkezve*. Minden az övé itt, ami meghal: a vakondként föltúrt táj, az állatok, a lassított íramú lendülések, de a dal már nem lehet az övé, s ezért nincs is szó a lendülés bármilyen értelmű heroizmusáról. A *Gerilladalok* létrehozta mozgásformában, természetbalettben későbbi törekvések kezdete látható.

A hetvenes évek végétől megjelenő új dalok több ciklusában valódi arcot nyer a hasonmás Wilhelm-ben, a verbászi idiótában, Pechán József modelljében. A Wilhelm-dalok előzményei között ott van a *karcsúsított*, a versről szóló vers, a *láthatatlan emelkedőn emelt*, a természeteshez közelítő versbeszéd; a Tolnai Ottó kiművelte „hosszú” és „rövid” vers – a hosszú versben belső átrendeződések sorozatával, mely a verssorok sugallta rendképzet ellenében teremt meg egy másik, belsőbb rendképzetet, és főleg ennek a figyelmét az olvasóban: a rövid versben pedig, amely véglegesebben megformált érzelmekből építkezik, állapot-rajzokkal. A máshol fogant versek erős mellékszólama a *„sehol egy nagyobb falat / rajtam kívül ki már belül vagyok / nagyon: jónás. / s ha jövök majd a rectum hajóablakán”*. Nehéz a számban, mondja, miközben *„epe más szfo belek között / gyémántprém belsősebében / rózsaszín nyálkában / lóg / az ének-ön / lóg rezzenetlen / rezzenetlen”* a vakondmellben. Az ének-ön rezzenetlenségébe szeretne elérni, a létezés rezzenetlenségébe eljutni. A vágyakozásához méretezi azt, aki beszél. Az egészre irányuló figyelemben ez immár *modellt ülés az évszakoknak és a hajnalhoz szükséges távlat elfoglalása*, abban a végső reményben, hogy egyszer csak annyit mondhat: *hajnalodik*.

A rilkei tér hagyományát ötvözné a semmi-élménnyel, nem azt az eszmeiséget, világgépet, mely Rainer Maria Rilke költészetéből rekonstruálható, hanem a *Seholt*, melyben a metafora mégis tárgy, benépesíti a teret, és a holtaktól egy-egy pohár megkoccan; a rilkei tér tárgy- emlékeit tehát.

Tolnai Ottó költészetének felszínét érintve a főnti vázlatban elérkeztünk a Wilhelm-dalok kérdésköréhez. Wilhelm alakja sokkal mélyebb önarckép, mint azt az utalásokból és az elvarratlan szálakból sejteni lehetne.

Wilhelm Kafka éhezőművészenek párja, némiképpen párhuzamos testesülése (sőt, e testesülés-párhuzam háromszoros: a valóban élt félkegyelmű életideje a századelőtől a húszas évekig, amikor gitáros portréja készült, a novella valós idejének és megírási időpontjának különbségével párhuzamos, a harmadik paralelt pedig a hetvenes évek vége képezi). Wilhelmnek pontos tudomása van a *nemlétezőről*, melyet az éhezőművész hiába keresett. Kettejük különbsége fakad ebből. (Kafka elbeszélése búcsú a világgálapottól, melyben emberek még kerestek valamit, amely – tágan érve a szót – fölfedezésre várt, és ahol a kaland kiterjedése megszületett. Az éhezőművész a csontig csupaszított jelenlétben váltódik meg.)

Wilhelm, a jó és a rossz tudása előtt, olyan ártatlanság birtokában van, mely – mert időtlen, az időérzékelés nem játszik benne szerepet – a gyerekkorától merőben különbözik: közöny, mindenre kiterjedő érzéketlenség ez, aminek révén – túl iszonyodáson és rokonszenven – mindennek kiteszi magát.

Az eliszonyodás, a rémület belül keletkezik, magához rántva kiváltó okát. A kötések pedig, úgy lehet, csak előtte járnak a meglazulásnak. A szeretetünknek, a rokon-

szenveinknek van tárgya, tárgyiasulása az időben, mely a szövedékből, ami képez bennünket, kivált és megállt, és elmerül, mert a megállás a leválást, elválást, elszakadást csak megelőzi; holott elmerülhet-e, ami egyszer artikulálódott? A létezés mondatai és szárnyalása, szárnycsapásai (aki az elszakadást – mintegy nagyítva – figyelni tudja, aki képes erre, annak már nem is fáj).

Wilhelm a nemlétezőt szereti, ha ugyan van ilyen. A centrum kérdését óvatosan elkerülve, Wilhelm centrumtalanságát abban látom, hogy a tárgyak valaminek a centrumai mégis a kezében. A sárban, a szarban játszik, közel hajol hozzájuk, de nem elégszik meg a közel hajolással, nevenincs érzelmekkel fordul feléjük, mely közelít a részvéthez. Fölemelkedik, megemelődik a világ. Széthullott részeit a figyelem tartja össze, egy rabló figyelem, hiszen azt is benne akarja tartani, ami onnan elillanni készül. Wilhelm örhe-lyen tartózkodik, a semmi örhelyén, magából merítve a semmi ihletét. Szakadatlan tevékenységet jelent ez. Szerszámai a megfajthatatlanságukkal tündökölnék, bár minden-nél egyszerűbbek. E tárgyak nem önmaguk, önmaguk értelmének sivársága, az elvisel-hetetlen széléig futó sivárság, a foglalkozás mikéntjén túl határoz meg valamit, amihez ragaszkodnia kell. E valami nincs, nem létezik, az elérhetőn, sőt, az elérhető útján kívül terül el. A tárgyaknak szóló gyengédség nem a bennük megadatott alternatívának szól, hiszen semmi neki-megadatott nem tárgyias a szó szoros értelmében. A gyengédség az árnyalatnak szól, melyet velük megteremt, gyengédsége eszköz-mivoltuknak szól. A részvétlenség és végleges közöny az, ami nem alternatívaként, hanem valamely vélet-lenből összenőtt vele.

A tárgyai, melyek körülveszik, eszközei, és eszközei nevéen hívja a világot. Választé-kos érzelmek ezek, mert magukra maradtak, mozdulatai pedig törvényerejűek. Wil-helm a szavaiban él, beszéde a vers, vagy inkább: vers az ő beszéde.

Wilhelm előtt nem a dolgok magukban-való árnyalata bír fontossággal, hanem a ne-vek. A neveket ismeri meg, a nevekben rendezkedik be. A költészetnek sem a közvetlen tapasztalással van dolga, hanem a név-lehetőségekkel; a tapasztalás átvitele éppúgy le-hetetlen, mint az élmény reflexiótlan átfutása a papírra. A névtelen azt jelenti, hogy névben még nem ismerte föl senki (bár természetesen a nevekből olyasmit tudunk meg, amit a névtelenből sohasem). Nem a teljesítmény, nem a véges, nem a megemelt, a föl-emelt világ szélei, nem a teremtés-vágyak elérése vezérli Wilhelm működését. Oly-annyira nem, hogy a csonkolódások a tárgy-hívás félelmei. Feladata korántsem meny-nyliségi feladat, hiszen a mennyiségek fenyegetik.

Letehetik-e az angyalok a szárnyukat? Az angyalok szenvedélye nem kötelesség, mert az így nem lenne többé szenvedély; a szenvedélyük olyan súlyos, mint a köteles-ség. Wilhelm angyali dimenziója: az ő szenvedélye kizárólag szenvedély. A *minden az lehet* lehetősége és félelme feltölti a véletlent a személyessel, megmutatva, milyen sú-lyokat hordott, terheket emelt meg ez a költészet. A csonkolódásban határozza meg ezt a pontot, a csonkolódásban mint szenvedélyben.

Könnyű volna a wilhelmi monolitságban a vidék ránehezedő súlyát észrevenni, s fi-gyelmen kívül hagyni, ami e monolitságot hasonmértékben megteremti. Az árnyalat: szükségszerűség, mert Wilhelm keresi ki hozzá a színeket. A választás, mely határok-hoz közelít, onnipotenciájában kegyetlen. Mert végleg nem rendezkedhet be itt, mert ennek a mi téridőnkben véget vet a halál (erőfeszítése terében pedig e tényről: nincs ha-lál), a véges minden esetben kizárólag halálusként, a wilhelmi önkény brutalitásaként mutatkozik meg. *Nem védekezhettünk* – írta Tolnai Ottó már évekkel korábban – a sötét-ség ellen (*éntőlem örökre is beborulhat* – mondja Wilhelm), gyerekkorunkban sem véde-kezhettünk, bárki már ott találkozott vele, a legsötétebbel.

(A nemlétező, mielőtt végleg nyoma veszne, egy képletes mozivásznon Kanizsát és környékét, egy kanizsai gyerekkor képeit formázná, a voltaképpeni hatalmas réteget, mely kérdez és szfinx.)

Ebben az ott kisarjadt igényben ismeri meg, amivé következményeivel vált: a sötét tömbösödést. Az „élet” vagy a „valóság” köznapi jelenségeinek nincs köze e történés-hez, ami itt lejátszódik, az az alaprétegek összecsukódása, egybezárulása.

A személyiséglíra ezen a ponton, a félig-meddig kivérzett portréban teljesedik ki.

Tolnai Ottó már a *Versek* rekapitulációja idején szakított a hosszú verssel, a dadogás szintjén most ismét érte nyúlt, erőteljesen tudatosítva: minden tárgyáért ő felelős.

Ezen a ponton kell szólnunk a *fekete Wilhelm* alcímet viselő ciklusról, ahol a sötétben – talán – megtörténik a vér önmegváltódása. Az itt szereplő nevek (fanny, vak vígh tibike, a szamaras vittus fia, bakota, törteli), mint a nevek ebben a költészetben mindig, kis betűvel kezdődnek, jelezve, hogy aminek lehetőségei, azt egyetlen név sem jelölheti egészen, annak minden név csupán aspektusa. Lehetőség wili, amikor harmadik személyben szól magáról, lehetőség a többi szereplő is, nem több a nevével, valamennyien wili fókuszában. A *belső* az, ami köré a ciklus megszerveződik, ellentétével, a *külsővel*. Nem térkérdésként, hanem valami más metaforájaként. A kívül: amerika, a kész, a tárgyas, ahova a szamaras vittus fia úgy ment ki, hogy nem ment ki. A belül: vak vígh tibike, aki látta „a girizdek szűz közét”. Közöttük Wilhelm, aki a fanny „*aranymitesszeres*” bőrében összegeződő négy narancsot látta kívülről. A feketében, a kátrányban, a brilliánsban, a buci vasrozójában szecessziós-parnasszien kontúrokra, kellékekre ismerhetünk (az itt-maradtság kelléktárára), a szép szállításának szintén századfordulós kérdésével. „*Nem én már nem fékezhetek*” – konstatálja wili, az eredmény: halálos kristálycukor, lábatlan békák a kocsmá mögött, a tükörgyár szemében (önarckép). A szamaras vittus fia azt mondja, ő is kívülről mászna a karcolóra a szép szökeséggel, mint a king kong – wili szédül –, de csak mondja a kívült, a belült járja: nagy mocskos keze ott van a fanny ölben. „*Belevágta a wilike a kampót / a köszöriült kampót a fanny ölibe*”. Az út nem a kívülben van, nem a belülben, mert ott a bárányfelhők „*vérben fürdetnek bennünket / mint a suhogó mozivászon a vak vígh tibikét*”. Abban a kiterjedésben van, ahol a csonkolódás és a bárányfelhők vérzenysége összeér. A belső külsőben, a külső belsőben a csonkolódás értelme az alap, az alapok sötétségében rajzolódik ki. A vérgengsz és a csonkolódás értelme eltolódik; az ordas és a henteskutya pusztá megjelenése Tolnai Ottó szövegeiben jelzi az eltolódás irányát. Mintegy a „*megváltott anyagok*” pandanjaiként járnak itt, pusztá jelenlétük a valaholi megváltódás biztosítéka.

Az eltékozolt, mert meg nem világított sötétség isten szájában: kő, egy későbbi Wilhelm-dalban a búzamezőben a pipacsok isten véres hányadéka. Hogy pontosan rámutathassunk arra, ami ő, hogy tetten érhessük a *saját* tárgyiasságában, melyet kő-jelenléte bizonyít, és ami tárgyiasságában is mozgó, élő, tevékenykedő én, a sajátjának fogadott sötéttel kell szembenézni. E sötétség csak az itt-léte vetette árnyékban látható, kétségessé téve, másról van-e szó, mint jelenlétről. De: minden jelenlét átláthatatlan a maga egyediségében, ami egyszerűsége. A jelenlét tényében a mögöttes dimenzió húzódik meg, melynek a jelenlét a formája, s melyet az úgy őríz meg sötétnek, hogy közben hozzá sem ér. Lehet-e jelenlét több, mint – legjobb esetben – beteljesíthetőség? A Wilhelm-dalok Kosztolányi-mottójának („*A vidék a csodák földje. Aki itt nő fel, annak tágabb a szemé...*”) eredeti jelentésiránya, intenciója is ez. Nem adottság, beteljesítésre vár, nem kérdésként, feladvánnyként, rejtélyként, hanem mint aminek értelme sokszorozódhat, kibomolhat, de nem változhat.

Wilhelmet kezdettől fogva az alap vonzása hozta létre, vagy ami az alap vonzásában mutatkozott. Nem modellszerű „viszonya” eszközeihez, Tolnai Ottó költészetének többi részéhez mérve sem. Messze attól, hogy a hátteret példázná, melyből versei kinőnek, analógiás azonosságban mutatná. Wilhelm abban a megfordított időben él, amelyik elvágta kötelékét a tapasztalás világától. A tapasztalás világának kontinuitását a ráismerések vékony érként szövik át, fölbukkannak benne, eltűnnek. Tolnai Ottó mindig előszeretettel gyűjtötte e minőségeket; prózai írásából tudható: a tapasztalás sokféleségének világába nem avatkozik, a nagy hatyút menti az egyik áruháznovellában. A megismerés cselekvő módját választotta ehelyett, pontosabban a megismerés cselekvésbe belefeledkezett módját – a verset, ha a kész állapotában már nyoma sincs benne cselekvésnek. Versben akar élni, és a vers ürességével kénytelen együtt-élni. Amikor – rendre definiálatlanul – megemlíti a verset, az ürességet nevezi meg, félelmét, vacogását az azúrral szemben. Első kötete ars poeticájában, a *Doreen* 2-ben – mely voltaképpen az ars poeticák ellen – helyettük – íródott, és melyet a könyvben a Szabó Lőrinc-idézet („*Utálom a verset*”) előz meg – fogalmazza meg a *belefulladni a versbe* kívánalmát, a hosszú vers műzsjához fohászokodva. A hosszú vers a végtelen felé nyitott, nem sorai

számával, hiszen azok száma előre tudott (85). Az a bizalom, alig-hit, vagy remény toldja meg, hogy a hagyomány, mely alapjaiba nem szövődhetett, majd eléje áll, fölmagasodik és megmutatkozik. Ebből a nézőpontból alternatíva a versben kinyújtóztatás, a már-már testi értelemben vett egyedüllet, az, ahogyan verseiben átalakul, leépül, közledek a végleges, kristályos anyagokhoz, a vacogás, kocsonyásodás formáiként. A vers sivataga áll előtte, a tárgy egészével kerül szembe, a csonkolódások ekkor a tárgy-hívás félelmei. Átalakul, kezesedik; gyanakvás, várakozás, készenlét jegyzi a tárgyakkal szemben, felbukkan a megoldhatatlan tárgy kérdése. Nem csupán arról van szó, hogy a testnek nincs értéke, értéktelensége lepleződik az egyedüllevés érzésében, megfordítva is: a test értéktelenségében éli meg erőtlenségét, az egyedüllevés következményét. Már ekkor az „észrevétlen” belefulladást választja, az egyetlen megoldatlan kiterjedést, melyben a más itt-levő, és a végtelen megnyílik.

A csonkolódás szakadatlanágán, a *lekötözöttség*en, az ökönyálfonálon-megragadt-ságon fáradtságba, felszíni megtörtségbe, sfumatóba ömlik át, áteresztí magát egy ház délutáni nyugalomába. Itt helyénvaló kérdés azt kérdezni Ottlik Gézáról, hány liter vért bír meginni egy öreg diófa. Itt állatok és növények információja, egy valamikori érzés – a fátyol rajta, átfátyolozott –, poros fűszálak az útszélen, egy kamillafej a tér kopárságában, az *öszeléből* kilebegtetve, nem ismerve el mást, mint a jelenlétet, ami megmaradt végül. Bizonyára idő kell hozzá, hogy maradjon, maradhasson valami végül, idő kell hozzá eltávolodni sok mindentől, magától is, és a világ sebében látni, ami a legszemélyesebb ügye volt. Nem a ráeső fény mennyisége számít a legsötétebben, a legnegatívabban, mert nem mennyiség kérdése ez, inkább mérték kérdése. Mintha rajta mérné – titkos fénymérőn – a számára megfelelő, a megfelelő végtelent. Keresné, elengedné; az elengedés a hiteles mozzanat.

Úgy látom őt ezen a végső ponton, amint alakjára ráborult a síkság bűvárharangja. A lét bűvárharangja. Több-e a lét, mint az én, másmilyen-e?

Branko Miljković, a szerb irodalom legendás, öngyilkos poétája egyik poétikai tárgyú írásában mondja: „Kő a kövön bizonyosság, de a valótlan és tisztán metaforikus szándékkal elhajított kő: kétség, hiába megpróbált madár, mondjuk, a lény bolondozása köznapig igazságával.(...)”

Mégis, éppen az, hogy a kő elmozdítható, elhajítható, megváltoztatható és kicserélhető, a valódi benne. A valódi a valótlan, azaz az abszolút szabadság állandó lehetőségében nyilvánul meg.

A dolog eltűnik, elveszik sajátágaiban, a használatban kimerítetlenül. Ereje használhatatlanságában, elhagyatottságában és megbízhatatlanságában van.”

Ami a versből, az „*éneklő igazság*”-ból, a „*lényből elkóborolt lét*”-ből, minek „*igazsága nem igaz*”, de „*igaztalansága igaz emléke a lény elhagyatottságának*”, marad: a mozdulat mélyén a kiismerhetetlen tett.

„UDVARI BOLOND SEM LESZELSZ MÁR”

Az elveszített otthon verseiről

Tolnai Ottó írói-költői világa – pontosan meghatározható fordulópont után – a látványra épülő-építkezően élményközpontúvá vált, feladva ezzel korábbi, meglehetősen életidegen, meditatív jellegét. A *Homorú versek*, a *Sírdylmellsont* és az *Agyonvert csipke* című kötetekben minden megnevezett tárgy, vagy jelenség függetlenedett a valóságtól, súlyosabb gond volt azonban, hogy függetlenedett egyszersmind az életnek azon régiótól is, amelyeket a költő tudatnak kellett volna meghódítani és átlényegíteni, költészete által birtokába venni. Akár „bibliai”-nak is tűnhet ez az eszmélés, hiszen a „porból vétettél” gondolata *Világpor* című kötete óta lesz úgyszólván legfontosabb eleme annak a világnak – és a világot betöltő életnek –, amelyet Tolnai önmagában és önmaga köré épít, s amelyet költészetében és prózájában immár megnevezni igyekszik. S ha indulását követően a költő a létezés értelmét a harsány különállásban, az elkülönülésben, a kifosztottnak tűnő és értelmetlennek látszó – mert egyszer elárult – közösségi világtól elszakadva, harsányan egyéni útkeresésben látta, idővel be kell látnia, hogy amit keres, az nem a kozmikus fogalmak körében van, hiszen – az avantgárd szándék legnemesebb indulatainak megfelelően – elhivatottságot mégiscsak az élet igazán emberi tartalmai mellett tett hitének megfelelően vállalhat. Költészetében fordulópontot jelentett, amikor felismerte, hogy az élet valódi értékei az elkülönülésben megnevezhetetlenek, s hogy csak a birtokba vett világgal szemben lehet a költőnek (is) rend-igénye. Felismerte továbbá, meghódító vagy elutasító ítélete a világról csak akkor lesz hiteles és hitelt érdemlő, ha a hazataláláskor a szuverén belső értékrend határozottan szembesül a külvilág makacs anarchiájával. S ha a „porból vétettél” őszövétségi tanítás végül is hazavezérli a költőt, az otthonlét igényét a továbbiakban már az evangéliumi bölcsélet alakítja, amennyiben erkölcsi felelősséggel telítődik az otthonos világ áhítata. Korai novelláinak egyikében, a *Zászló, két zománcos jelvény* címűben létélménye még tömör idegenségében fogalmazódik meg: „Mind hidegebb lett. Összerezcentünk, megszorította a karomat, amikor egy-egy nehéz zöld levél ütődött a kis pohár falához. Olyankor az a pár csöpp bor szétgurult, majd ismét találkozva, kis tócsát alkotott a pohár fenekén. Néha dió pottyant az udvar kövezetére, összerezcsenve, mint valami gyermekkoponya. Valamelyik szomszédban levelet égettek. A folyón mintha víz alatt dudáltak volna a hajók. A madarak egyenesen, határozottan repültek az éjszakába.” Ezzel a mindent átható és átfonó idegenséggel szemben a hazatalálás igényének megfogalmazásakor *angyalsereg* című versében írja sok-sok évvel később: „állnék a sok fehér jószág között jószágos mosollyal arcomon s ők nyaldosnák csizmám bökdösnének noszogatnának”. Képi világában, hangulatában és indulataiban egyaránt hatalmas a változás e költészetben belül. A világból kivetettek sorsa bruegheli képekben elevenedik meg, s ha van is valami melegség a hulló levelek barnászöld, s a bor vöröses színében, az élet remélt békéje mindössze ígéret marad, amolyan éjszakai madárrepülés a semmibe. Meghittebb, melegebb, bizalmasabb látványt idéz a megálmódott otthon, a hófehér, bukolikát sugárzó pásztori élet reménye, az otthonosság hite, a hit, ami a számadó gazdát tölti el bizalommal jószágai feletti széjjeltekintéskor.

Kétféle érzésvilágról van tehát szó, ám mindkettőben végül is az otthon fogalma játszik elhatározó szerepet. Mondani sem kell, Tolnai Ottó költészetében a hazatalálás s az otthonlét elsősorban *szellemi magatartást* jelent. Az otthon a világnak az a része, amely erkölcsi felelősséggel birtokolható, amely értékeiben fölépíthető és formálható, amely oltalmat nyújt a kiürült külvilág kísértései ellen. Az otthon a csend világa, ahol önma-

gára talál az ember, s ahol beavatottja lesz minden titoknak, megfogalmazója és végrehajtója minden üdvösnek hitt parancsnak. Az otthon a meghódított világ, amelyben az életet szolgálják a törvények – s nem megfordítva –, s amelyen kívülreked minden idegenség. Az otthon határain belül nincs zaklatás és üldözés, és nincs menekülés, az otthon megőv és elrejt a csordaöszönök könyörtelensége elől. Nincs rejtőzködés, nincs alakoskodás, nincs színlelt kötődés és nincs mímelt szabadság. Az otthon a lehetséges legteljesebb élet. S az otthon esetében az igazi ünnep maga a hazatérés.

Valamit megsejtett ebből a költő a hontalanság idején is, hiszen *Peinture metaphisique* című novellájában egy elejtett vallomás keretében elmondja: „Tovább gereblyéztem a fűvet, próbáltam boglyát rakni, mint azt kedves közös ismerősünktől – emlékszel Zérus?! – tanultuk volt, amikor még azt hittük, a ház, az udvar, a kert az az alapegység, amelyből – mindennek ellenére – ki fogjuk növeszteni új világunkat, ha már nem mentünk időben világgá, ha már nem lettünk öngyilkosok...” Az otthon és az otthonlét élményének gondolati súlya Tolnai életművén belül határozott formában alakítja ki az életéről vallott nézetét, bölcséleti értékeléseinek belső indítatású alapjait, úgy, hogy a létezés bémérhetetlen tágassága – elveszítve misztikáját is – gondolati határok közé szorul, egyedivé válik, *emberi sorssá* szerveződik. Ami korábban a létezésről kimondott ósátokként hatott, az idővel az emberi sorsról elmondott ítéletté tisztult. Hiszen immár Tolnai világszemléletén belül is egyértelmű lett, az otthon megelégedése, felépítése és meghódítása minden emberi sors legelemibb és legalapvetőbb kérdésévé vált, ettől függ békéje és nyugalma, háborúja és száműzetése egyaránt. Ez volt az a pillanat, amikor a költő *kozmosz létértelmezési* kísérletei után megelégedett az *otthon titkai* mögött rejlő *sorstragédiák* igazi kérdéseit. S ha olykor önmaga előtt is rejtegetve, jelképekbe öltöztetve szól az otthon megálmodott gazdagságáról, észre kell venni, hogy a gazdagságtól csendet és békét remél: „mégiscsak kiegyensúlyozódik ez az őszelő első évben érik be a szőlőnk eddig mindig csúnyán lerohadtak az óriás kecskecsőcsű fürtök” – írja érezhetően óvatos reménnyel *gyökérrágó* című kötetének *mosolygunk majd* című versében.

A hazaérkezés és az otthon vigasza azonban módfelett törekenynek bizonyult, s úgy tűnik, a bukolikába öltöztetett „birodalom” hamarabb pusztulásnak indult, semhogy sikerült volna teljes egészében, a védettség szomjúhozásából eredő morális parancsok szerint felépíteni. Inkább csak sejtett, mintsem ténylegesen otthonossá avatott formájában létezik a menedék, máris beszenyezik a földhöz ragadt, mindennapi gesztusok. Kiderül, a béke sohasem lehet egyensúlyi állapot, s csupán vágyként, nosztalgikaként létezik, semmint megvalósulásként. A költő otthonának küszöbét – a görög sorstragédiákhoz hasonlóan – beszenyeezi a vér, mindörökre elmosva az ártatlanság, a büntetlenség, a sértetlenség hitét és reményét. Az otthon kertje bikaáldozatok színterévé vált – hajdan, ókori időkben a haragvó istenek jóindulata megszerzésének szándéka rejtett a szertartás mögött, ennyiben jelentett ünnepet, ma azonban már az isteni pártfogás megvásárolhatatlannak látszik, hiszen a bika vérével áztatott otthon világába beköltözött a rémület, az iszonyat, a kétségbeesés. Az otthonát féltő embernek látnia kell a gyilkos indulatot, amely „a fejsze fokával is bezúzza szétveri az egész homlokot s kimarkolja a szinte még élő rugdalózó állat agyát és a tenyerembe nyomja...” Mi ez, ha nem az otthon békéjének megszenteltséglenítése, mi ez, ha nem a nyugalom megcsúfolása? A vér figyelmeztet az élet megválthatatlanságára, arra, hogy a világunk bűnben fogant, megbékélést, nyugalmat remélni balgaságnak tűnik. Háború dúl az otthon kertjében, az öreg diófa alatt, s mindent és mindenkit újra megkísért a száműzetés félelme: a „zsemleszín magyar vizsla elszőkött tőlünk tán az ő finom szattyánlányának is sok volt a vér a vérengzés a diófa alatt sok az édes nyers hús forró csont tonnái megszőkött épp az utolsó vágás éjszakáján félt maholnap egymást mészároljuk” – írja Tolnai Ottó *gyökérrágó* című versében. A diófához visszatérő harkály is halott fát talál a régi, eleven helyén. Így foszlott szerte az otthonváró reménység, bizonyosságul arra, hogy a csend, a béke, a nyugalom csupán a vágyképekben, egy megálmodott világ ígéréteiben létezhet. Amint valósággá válik az otthon, azonmód beszenyeezik a világi indulatok. Mindemellett a világ is elveszítette ősi rendjét, mocskokká vált a vér, szennyé az élet kelméjének álmainkban szőtt hófehérségén. Hol vannak már az elképzelt kecskegidák, az ártatlan állatszemek, az ott-

hon küszöbére esküdött hűség? Hol van az őszi verőfény, a beérett fürtök régi keserűségeket feledtető zamata? Hol van az istálló melabúja és békéje, hol a jámbor nyugalommal felruházott kert gazdagsága? A bukolikába öltöztetett világ elszennyesedése a költő megálmódott otthonán belül mindannak az elvesztését jelenti, ami nemes csillogást és fényt adott botorkáló reményeinknek.

A hontalanságot követő pillanatnyi hazatalálás, az otthonlét reményei után így jön el Tolnai Ottó költészetében az *Otthon elvesztésének*, a kiűzetés felismerésének a korszaka, ami tragédiájában meghozza a korábban soha nem tapasztalt kiábrándulás keserű ízeit is. Korábban, az otthont kereső reményekben benne volt a megérkezés ígérete, a küszöb és a kert csábító misztikája is, de mit ígérhet az otthonunkból kiűző Kerub tekintete? S egyáltalán, hogyan lehet költészeté szelídíteni a kifosztottság indulatait? A költőnek ehhez szüksége volt egy Éden-vesztett alakra, valakire, aki egész lényével magában hordja a bizonyosság elvesztésének – egeket már nem káromló, isteneket nem szidalmazó, csupán önmagával háborúzó – keserűségét, a soha-meg-nem-békélés vinnyogó-nyüszítő haragját. S akit keresett, meglegte a *wilhelm-dalok* hőisében, Viliben, a falu bolondjában.

A költő világképén belül tehát kész volt az a létbölcseleti rendszer, amelynek bukkott hőst Viliben lelte meg. Viliben, aki Pechán József *Énekes gitárral* című festményén lépett először Tolnai világába. „A kopaszra nyírt Wilhelm egy ládán ül. Kezében gitár. Szája tátva, csak metszőfogai vannak meg. Vicsorít? Nyüszít? Üvölt? Sír? Énekel? Ez az ének számomra nem más, mint Pechán éneke, muzsikája, a portrékon látott vörös egész képen való előmlése... Wilhelm Faulkner *Hang és tébolyának* Bennyje. Wilhelm itt mosolyog, vicsorít vissza a császárra, régi ismerősére. De itt vicsorít vissza a művész is tragikus sorsára. Pechán nagy győzelme ez a kép, amelyet senki sem említ, amely még ma is nehezen viselhető el” – írja Tolnai Pechán műremekéről az első igazán mély szembesülés alkalmával. A kép valóban páratlanul szép alkotás. A ládán ülő, gitározó alakot mintha halvány köd burkolná sejtelmes rejtőzködésbe: finom szfumató – mondanák a párizsi szalonokban a műértők; a bácskai tekintet azonban világosan látja, penész fedi a dolgok rég megbomlott rendjének világát. Mindazonáltal Wilhelmnek, a falu bolondjának megvan a maga élettörténete. Pechán József a nevezetes festmény előtt, jóval korábban, már 1903-ban foglalkozott hőse alakjával, róla festette *Póttartalékos* című képét is, melyen Vilit katonaruhában ábrázolta. A képet a művész Rima József álneven a pesti Múcsarnokban is bemutatta, ahol a tárlatot megtekintő Ferenc Józsefnek nagyon megtetszett a kép. Pechán Béla, Pechán József fia jegyezte le a történetet: „Ferenc József király utasította az ötlet kísértő szárnysegédet, hogy ezt a képet vegye meg, de mire az elért az irodába, a kép már el volt adva. Egy Saxlehner nevű bécsi műgyűjtő vásárolta meg.” Wilhelm, amikor tudomást szerzett a történetekről, azzal vigasztalta magát: ha már a festményt nem sikerült a császárnak megszereznie, akkor minden bizonnyal személyesen fog érte jönni Verbászra, s magával viszi őt Bécsbe, az udvarba. Ettől a pillanattól Wilhelm saját személye elvitathatatlan jelentőségének tudatában élt, s naponta – lélekben ünneplőbe öltözve – várta Ferenc Józsefet. Tudta, a császár megérkezése élete nagy pillanata lesz, s attól kezdve keserű élete eredendően megváltozik, egyszerre jóra fordul. Ebben a várakozásban azután minden földi kín elviselhetőbb lesz. Ezért írhatja a költő, a *wilhelm-dalok* *Akárhova lépek föld* című versében:

a bogarak is azért vetik olykor
csíkos meg pöttyös hátukra magukat
azért kalimpálnak a semmibe lábaikkal
mert megelégték a földet
az égen szeretnének mászkálni

A falu bolondját császárváró pünkösdi hangulatából egyszer zökentették ki az események. Vili ugyanis gyakran megfordult az apácáknál, ahol az irtalmas nővérektől rendszerint ostyamaradékot kapott. Legünneplőbb, legalázatosabb mosolyával köszönhette meg az adományt, mert az egyik nővér kacagva jegyezte meg: „Te, Szent Habakuk!” Vilinek ez szöveget ütött a fejébe, s kíváncsivá tette, ki lehet őhozzá, a

császári figyelemmel felszentelt emberhez hasonló, míg nem megmondták neki, Firenzében őrzik Donatello Habakuk prófétát ábrázoló szobrát. Attól kezdve Vili folyton a nagy zárándokútra készült, a szent életű ember szobrát szeretne volna látni. Bizonyára kétségek gyötörték: a császár érkezését, a földi hatalom diadalát is várta, ugyanakkor ment volna, emelte őt a szent elhivatottság elképzelt égi fényessége. Mit tegyen ilyenkor az ember, a falu – és a nagyvilág – bolondja, aki életét, íme, ilyen nagy dolgokra tette fel. Nem tehet mást, mint énekel. A maga módján mosolyogva és vinnyogva, ahogy a lélekből fakadó dal megköveteli. Alakja közben lassan beleég a történelembe, mint ama Messiásé a lepelbe.

A költő így találkozik alakjával, hogy közben felruházza őt minden kétségével és reményével, minden jövőbe tekintő félelmével. S a *wilhelm-dalok* hőse idővel maga lesz a költő, az otthonából száműzött, de lelkében olthatatlan elhivatottságot őrző énekes, akinek szándéka és feladata van az énekléssel. Olykor a császárnak is üzen, mert hát ki üzenne a császárnak, ha nem a falu, e világnyi falu bolondja:

*nem lenne gilt mondtam
ha kifinganál gelb-császárkám
nem lenne gilt
és mintha városágyúval tisztelegnék
nagyot köpve közepébe
földhöz csaptam a gittet*

Vili alakját tovább emésztí a bácskai penész, egyéni arcvonásai olykor eltűnnek, s helyébe a vidék – és a világ – valamennyi elesettje lép panaszaival és reményeivel, hitével és szidalmaival. A falu bolondja – álmaiban az elveszett otthon visszatérő látomásával – a kiűzöttek, az otthonatlanok prófétája lesz, aki olykor dalol is didergő magányában. Vili alakja költészetté vált, távoli ígéretek fényében kialakított hivatástudata pedig ott él minden művészetet értő szellemi utódjában.

Így történhetett, hogy a *wilhelm-dalok* új fejezetet nyitottak Tolnai Ottó költészetében. A menekülő élet mítoszba öltöztetett világa ez, mely mítosz támasz is lehet a száműzetésben. S ahogyan a mítoszok esetében lenni szokott, a bennük rejlő világ új értékrendet és értékviszonyokat teremt, amelyek békés csendjében a falu bolondjára – és a művészre, a dal szülte énekesre – magasztos szerepek várnak: eldalolni a honatlanoknak, hogy egyszer talán mégis hazatérnek. Egyetlen reményteljes ígéret, ami számunkra megmaradt.

CSÁTH A LÉLEKVESZTŐN

Csáth Géza: *Napló*

Csáth Géza, születik Brenner Józsefként 1887-ben, Szabadkán. Édesanyját korán elveszíti, ez fontos. Iskolái közepes eredménnyel. Csáth József ugyanis tehetség, általános. Később tehetetlenség, szintúgy általános.

Remekül hegedül, zongorázik, zenét szerez, zenekritikákat ír; remekül fest, rajzol; remek novellái jelennek meg a *Nyugat*-ban; remek pszichoanalitikus tanulmányt ír. Remekül néz ki, a nők vadulnak érte. Brenner Géza a sors kegyeltje.

1910-ben rászokik a drogokra. Életenergiája ettől fogva fokozatosan elhagyja, a mindennapos, elszánt leszokási kísérletek sorozatosan kudarcba fulladnak. 1918-ban feleségét féltékenységi roham következtében három revolverlövéllyel agyonlövi. Maga is öngyilkos lesz, megmentik. A diliházból megszökik. Mikor a déli demarkációs vonalnál elfogják, megmérgezi magát. A sors mostohán bánt vele.

A *Napló*t 1912-1913-ban írja. Két főszereplője van: a coitus és a drog. Igen, ők a fő szereplők, Csáth csak asszisztál.

Vannak, akik életükben klasszikusokká válnak: Ady, Babits. Vannak, akik halálukkor lesznek rohamos gyorsasággal mítosz: Petőfi, Nietzsche, József Attila. És ismerünk nagy várakozókat. Schopenhauer, Laütréamont, Kierkegaard, Kafka művei évtizedekig várnak, hogy eljussanak az agyakba. De biztos, hogy nagyon kevesen akadnak, akiknek ilyen sokat kellett volna várniuk arra, hogy az általános művészeti megítélés, az esztétikai sensus communis, ez a rejtélyes szubjektum nagyjai közé emelje, mint Csáth Géza-nak. Hogy miért, ehhez nyújt többek között rendkívül fontos adalékot a *Napló*.

A katasztrofizmus, az okos cinizmus, az energikus nihilizmus, az elegáns apátia, az arisztokratikus elgyengültség – mindez egyáltalán nem ritkaság a századelőn, sőt. A művészetben és a filozófiában a hanyatlásnak, a betegségnek, a káosznak és a válságnak mint témának akkoriban igen magas az árfolyama. A *romlás virágaitól* a Dadán át a *Nyugat* alkonyáig. Akik azonban mindezt mint életformát éltek is, azok rendszerint jel-telenek maradtak. Csáth határeset e kettő között. Mert a tüdőbajosok, szifiliszese, alkoholisták, a nagy kiábrándultak, „az okos szomorúak”, az apátia és hanyatlás bajnokai, költői és széptanászai mind megegyeznek abban, hogy mindezt műként el tudják adni. Nem is olcsón. Csáth számára azonban ez az új létállapot erősebben hat annál, hogysem művé tudná transzformálni. Ők minduntalan a pusztuláshoz jutnak el – műveikben; Csáth pusztul. „Csak” egy-két nagy művet sikerül írnia, ezeknek köszönhető, hogy nem pusztult el teljesen. Azoktól, akik a haldoklást esztétikailag és kereskedelmi-leg igen jól forgalmazzák, Csáth abban különbözik, hogy az ő haldoklása nem ennyire életképes. Az ő sejtjeibe jobban beépült a méreg. Az egészséges klasszikum parnasszusáról nézve a századvég/századelő művészete: trágriadomb. A nagy művészeknél ez termékeny humusz jelent, Csáthnál azonban kiégeti a talajt és tönkreteszi a termést. Nem mondhatni, hogy érzékenyebb vagy éleslátóbb volt kortársainál. Talán még csak azt sem, hogy mélyebben élte volna meg, gondolta volna el a „világválságot”. Mégis: egy lépéssel közelebb van a válság szívéhez. Túl közel.

A művészek tiltakoznak. Sehr geehrter Herr Professor Freud, azért a művész alapvető vágya és küzdelme valamivel több, vagy, ha Önnek így jobban tetszik, kevesebb, mint amit ön állít: hírnév, pénz és nők. Azért a művészi alkotómunka valamivel bonyolultabb dolog, nem gondolja?

Csáth nem tiltakozik. „Tehetségemben bízom, és kitartással eredményt fogok elérni. Megalkudni, lemondani (egy kényelmes, szép és gazdag életről) ma semmi kedvem.

Újra fogom kezdeni tízszer és százszor, és ha kell – ezerszer. Nem szabad eltévesztenem a célt! Arra kell nézmem. Még mindig látom és előttem van az irodalmi világsiker, egy könnyű és fényesen dotált fürdőorvosi állás, szép hotelben terasszal, fehér teniszcipő, jó szivar, finom hálószoza, elképesztően elegáns rendelő, könyvek, finom, nem szorgalmas, de mindig előrehaladó irodalmi működés, zene, harmincöt éves kor körül az első opera vagy némajáték teljes nagyzenekari apparátussal, München, Párizs, utazások, német premierjei a színdarabjaimnak, később gyermekeket, 1–2, mindaz a boldogság, ami e pillanatban amikor gyenge hányingerem van a mai nagy dosis következtében (3,2 cgm M + 3,8 cgm Pantop.), elérhetetlennek, soha el nem jövőnek tetszik.” (104.)

Babits – mondjuk – az emberi lét, az erkölcs, a művészet problémái fölött görnyed, és ezek sarkallják írásra; az ember szebb jövőjéért prófétál az írástudóknak; írásaihoz nem férhetnek az emberi egzisztencia kicsinyességei: mindig súlyosak, mindig komolyak, tiszteletet parancsolóak, a bölcsesség ráncai szabdalják keresztbe-kasul. Kezdetben vala tehát a Gond, a Morális Tartás, a világ és az emberiség sorsáért érzett Felelősség stb., amelyeknek Babits – mondjuk – alázatos szolgája. Csáth Gézánál kezdetben vala a hírnév, a pénz és a nők iránti vágy. A többi csak technika. Írni tehát kell, de nincs meg kezdetben a „tematika”, a „problematika”, azaz nincs az a – radikálisan művészetén kívüli – *imídzs*, ami, mondjuk, Babitsot a nagy művészek sorába emeli. De ez micsoda probléma! Babits ezt is művészetté tette volna. Csáth azonban nem problémák fölött görnyed, hanem alattuk. Különbön pedig nem is érdeklí az egész. Kimegy a fürdőbe és újabb „dosist” vesz magához. Amikor írni szeretne, ilyen gondolatok foglalkoztatják: „– Ez nem elég feltűnő. – Valami olyat kéne írni, amelyhez hasonló se létezett. – Valami izgatót és bámulatosat kéne írni, hogy a legrosszabb májú ellenség és irigy is hasra vágódjék. – Valami olyat, aminek elolvasásánál Molnár úr elsápad!”

Van olyan, hogy a művészt a megírandó dolog, a problematika választja ki, és teszi meg önnön kibontakoztatásának eszközévé. Esetleg a művész ügyesen és fegyelmezetten el tudja játszani ezt, akár úgy, hogy magát is megtéveszti (vagy mert olyan jól játssza, vagy mert önmaga szerepének olyan buta és elragadtatott nézője), akár úgy, hogy csupán másokat téveszt meg és közben tenyerét dörzsöli kitűnő alakítása felett érzett – ezúttal őszinte – örömeiben. És van olyan, hogy Csáth Géza, akinél az „irodalmi világsiker” elhatározás kérdése. Könnyen lehet, hogy az ő esetében ez valóban elhatározás kérdése lett volna csupán, ha nem lép közbe a morfium. És a morfium csak azért léphet ilyen sorsdöntő hatalomként közbe, mert Csáthot nem elégíti ki semmiféle művészet és tudomány, amelyhez ugyan éppen ezért kedve nincs, de hát a tehetsége megvan hozzá, akkor meg minek ez a fölösleges procedúra – nagy műveket írni!? Őt a hírnév elégítené ki. De ahhoz írni kéne. „Rettenetes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz. Mióta az analízissel behatóan foglalkozom, és minden ízében elemzem az öntudattalan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. Pedig az analízis csak szenvedést hoz, keserű életismeretet és kiábrándulást. Az írás pedig gyönyört ad és kenyeret. Mégse!... Mégis vaserővel kényszerítem magam, hogy írjak. Írnom kell. Ha nem is lesz számomra többé az írás életműködés soha, legalább legyen játék. Játsszanom kell, ha nem is mulatok, mert ez ad csak esélyt rá, hogy valaha sok pénzt keressek.” (5.) A nők is ki tudják elégíteni. De mivégre ezek a fárasztó csábítási manőverek, hogy hosszadalmas eljárások során mindenféle technikákkal meg kell őket szeretni?

Mindazonáltal tévednénk, ha a „tunyaság”-ot (mellyel gyakorta vádolja egyébként önmagát a *Napló*ban) vélnénk fölfedezni mint a tragikus életéért felelős daimónt. Csáth jóval nagyobb lelki energiákat mozgatott annál, semhogy egyszerűen lustának lehessen nevezni. Ellenkezőleg: ahogy Nietzsche görögjeinél, Csáthnál is éppen a túlcsorduló energiák megzabolázhatatlansága hívja életre a tragédiát. Amely a kívülállónak csak addig csodálatos, amíg mű; sorssá válva elviselhetetlen. „Ahol a pszichológia kezdődik, ott vége a monumentalitásnak... Ahol megkezdődik a pszichológia, ott nincsenek többé tettek, csak tettek motívumai, és ami okra szorul, ami eltűri, hogy megokoltassék, abból kivesszett már minden szilárdság és egyértelműség... Liliput és Brobdingnagg birodalmi pillanatonkénti változása a motívumok közepette élés...” (a korai Lukács György). Szilárdság – ez, ami legkevésbé jellemző Csáthra. Brobdingnaggban írja Csáth az *Anyagyilkosság*, az *Ópium* című novelláit, *Az elmebetegségek psychikus mechanizmusa* cí-

mű tanulmányát. Liliputban olvassa fel halálos komolyan hosszadalmas értekezését arról, „hogy a háborúba vonuló katonaság számára előre apróra kellene vágni a húst, mert a harctéren nincs idő...” (Kosztolányi Dezsőné); és Liliputban gyárt hamis ideológiákat morfinizmusára.

A *Napló* lélekvezető (lélekvesztő?) a két birodalom, a két Csáth között.

Hogy a nők-e az okai, vagy pedig Csáth, nem tudni – mindenesetre Csáth soha nem téveszti össze a vágyat a szerelemmel. A szeretkezéshez nem szükséges a szerelem, mégcsak szép nő sem feltétlenül, egy „ocsmány bestia” is igen „intenzív kéjérzést” tud okozni. (42.) Megfelelő pszichoszexuális karakter és technika kell. Szerelemben esés helyett analízis. Sorjáznak a nők és a (nem kizárólag) csókos ütközetek: „valami Teréz” (11.), „kurvaarcú kislány” (18.), „nagy orrú nymphomániás” (33.), „komisz kis állat” (34.), „kis ormóttan tuskótermészet” (60.), „kétgyerekes, 52 éves púpos” (66.) adják át egymásnak a stafétát, „sans condome”. A nővel való kapcsolat nem az érzelmek dolga, hanem az ösztönöké és az értelemé. Egy gazdasági tranzakcióban van körülbelül anynyi érzelem, mint Csáth nőkapcsolataiban – ezek számára rokon dolgok –; és, egészen különös módon, ezekről beszélve a teljesen amorális Csáth moralizál, a protestáns etika kapitalizmusának szellemében. Éjszakára randevút beszélnek meg egy fürdővendég hölgygel, de az, mikor írónk kopogtat, csak a fejét dugja ki és szitkozódik, mert aludni szeretne. „Ez a rendkívüli erkölcsatlenség (!) kissé felbosszantott. Ezért történt, hogy most lelkiismeretfurdalás nélkül cselekedtem. Éjjel fél 12 tájban megjelentem gumitalpú cipőmben, kis sapkában, condomokkal és zseblámpával fölszerelve, sőt a vazelin se hiányzott. A nő bágyadtan suttogta, »menjen«. Én a paplan alá nyúltam...” (26.) Mivel Olga, a felesége „kicsinyes csíny” követ el ellene levélben, feljogosítva érzi magát egy új kalandra. Egy páciens „a honoráriumából lealkudott 30 koronát. Elengedtem volna az egészet, ha nem zavar a gyönyörökben, engedelmesebb, és nagyobb extasist árul el. Így azonban: nem tettem.” (30.) „Elvégre való igaz, hogy sokkal többet használtam a szegény beteg férjnek, mint amennyire élvezetben a neje révén részem volt.” (32.) Egy szobalánynak 10 koronát ad. „Az orgazmus, amit nyújtott, jelentékeny volt, és a pénzt ugyancsak megérte.” (33.) Egy hölgy pácienssel a rendelőben, miután Brenner doktor levetköztette: „– Engedd meg, drágám, mondtam, hogy magamévá tegyelek. – Nem, semmi esetre sem, mondta, ki van zárva. – A hang arroganciája és kihívó volta felbosszantott. Lefektettem és sans condome hamarosan behatoltam.” (43.) Satöbbi.

A könyv borítója rettenetes és bosszantó. Távol álljon tőlem, hogy a nyereségvágyat – legyen bár szó irodalomról – kárhoztassam amiatt, hogy a kultúra, sajna, áru. Azonban a borító ellenszenves hazugság.

Erre az lehetne a – kultúrpolitikailag is mérlegelő – válasz, hogy így azok is megveszik az értékes-irodalmi-művészt, akik egy nem kirívó betűcímlap esetén rá se néztek volna a könyvre. Íme, még az utcai standokra is kikerült, ami az ilyen szerzőkkel nem nagyon szokott előfordulni; egyszóval, ha jól megnézzük, a könyv borítója missziót teljesít.

Csakhogy aki a borító miatt vásárolta meg a könyvet, az nem ilyen szöveget képzelt mögé, hiszen ő nyilván szexet akart volna olvasni, és azt, akárhány coitusról van is a *Napló*ban szó, nem kapja meg. „Valóságos szexregény” – írja doktor Tóttós Gábor az utószóban. Az említett műfajnak egyik legalapvetőbb szándéka a szexuális izgalomkeltés. Csáth *Napló*jáé viszont egyáltalán nem ez. Ha valaki ezért a hazug, inadekvát és kufárlelkű borítóért vette meg a *Naplót*, azt csúnyán átvágták. „Mindmáig senki nem vette a bátorságot, hogy könyvalakban megjelenesse, közkinccsé tegye” – így a már említett utószó szerzője. A *Napló*, 1988-ban, az újvidéki *Híd*ben folytatásokban megjelent. Ha az nem is könyv, illetett volna legalább megemlíteni, s ha mégsem, akkor ezt a borzasztó retorikát mellőzni. A „nyomda ördöge” annál lelkiismeretesebben dolgozott. (*Babits Kiadó*, 1989)

Dicséret, kifulladásig

Illedelmes jószág
elébe mesefilm való
s jótékony szavak járnak neki
hogy a sárban
körülsimogassák
meg még sok-sok rózsaszín árnyalat
a gyehenna-tűzbe enyhületül
mit nem akart a kis ugrifüles
struktúrát akart kifejtett szőláncolatért
áldozta napjait égő oltár
föltüzelt semmitmondás az alkalmatlan vitézkedése
de kedves kedves létező
ki tagadná? mégiscsak ér valamit
hát mesefilmet neki s így tovább

Voyeur

Azok a tumultuózus pillanatok,
melyekre ráfeszülsz,
kivehetetlenek.
Csúcsponton, végponton, középtájon.
Eszelősen kiszámított kifejlés.
Zúrzavar-örvény, harapás kerülget verőeret,
nyelv gyorsítja a rángást, nedv fakad és pirosság,
fogytán a levegő, fölszakad a seb,
a meder, a hasíték betöltve, szakadófélben a hullófej,
rohan a megkorbácsolt élet, kiszabott
csatornáiban tülekedik végig,
az erőszak elvégeztetik.
Kimaradsz. A lencse, a figyelem, a görcs
zsákmányát
esetlen ejti el, kikászálódik a bogból,
tovább hízlalja bűjtjét.

Faggatózás

Nekem, neked
ugyanazok tehát – mondjuk így –: a titkaink?
Bizonyos váladékok, ötletek
egyformán megteremnek
minden égövön, minden agykoponya alatt?
S hát Dzsingisz kánnak, Hölderlinnek
ugyanaz... ugyanúgy sarjadéka van,
(ha nincs, lehetne)
színerzéke, exkrementuma?
S ha megszorognak nagyon,
tudnivaló, megeshet ez
ütlegek hatósugarában, folyóvíz fölötti sortűz legében,
hajlékony, hófehér test lefelé ható,
fokozódó, fokozhatatlan ostroma alatt,
akkor, ami bekövetkezik nála, nálad,
– érted gyarló faggatózásomat? –
az ugyanaz? Rángás és halálhab, gyönyör inkább,
az akárkié,
vagy enyim, tied, övé? Külön-külön
gyötrelmünk, megdicsőülésünk?
Ami – oly helyénvalóan – „fehéren robbanó, őrjöngő nedv”
egyikünknek,
geci az a másiknak? s szintoly helyesen? S mocskos röhej,
öntudatlan rúgás a sárban ugyanaz,
mint... most ellenpólust csíholjak?
Vagy nem is olyan mocskos az a...
nem is sárban fetreng amaz?
Hol az irány, nézőpont, a vezércsillag?
Tengely mentén elrendeződve, tengelyre ráfeszítve
láthatnám bár egyszer működéseinket.
Tisztultan a keveredéstől.
Hogy mi néz föl, mi lefelé. Mi jobbra,
mi balra. S kié, mié hát
a középpont ott, látod, az a hiány.

Arabeszk

(IV.)

Semmi nem volt már olyan, mint régen. Néha napokig nem beszéltem a szüleimmel. A legtöbb esemény megítélésében annyira különbözött a véleményünk, hogy kár lett volna élessé tenni a nézetkülönbségeket. Ők is ezt gondolták, kerültük egymást, hogy megkíméljük magunkat a vitától. Apám számára érthetetlen volt, hogy miért nem fogadtam el a könnyű műfaj vidékén megüresedett, anyagi biztonsággal járó jelmeztervezői állást, anyám, bár hajlott rá, hogy elismerje az aggályaimat, azért mégsem mondott ellent neki. Mindent csinálhatsz, mondta Pista, fél lábon körbeugrálhatsz a Hősök terét, elmezhatsz butikvarrónőnek, tervezhetsz ingyen, barátságból jelmezeket szüreti mulatságra, de ha egy színházba beteszed a lábad, ott csak azt csinálhatsz, amiben nincs alku, különben gyorsan megrohadsz, és még azoknak a bizalmát is elveszíted, akik egyszer majd még észrevennének, és veled akarnának dolgozni. Ilyenkor órákig ugattunk egymásra, mint a kölyökkutyák, holott közös volt a véleményünk, de mind a ketten annyira el voltunk telve a magunk elképzeléseivel, hogy időre volt szükségünk, amíg észrevettük, hogy ugyanazt akarjuk. Akkor már a filmgyári varrodában dolgoztam, mert valami alapfizetés azért kellett; csak ott terveztem, ahol tudták, hogy miért engem hívnak, én pedig azt tudtam, hogy ki az a két-három rendező, aki nincs még olyan magasan, hogy csak a legnagyobb menőkkel menjen tutira, viszont megérdemli, hogy egy ruhára akár tíz tervet is csináljak, amíg végül összejön az a változat, amit egyikünk sem érez alkunak.

Mégis, a vitáknak meg azoknak a napoknak ellenére, amikor jobbnak láttuk elkerülni egymást a szüleimmel, az örökös időváltozások mögött azért egységes volt a táj és a klíma. És mivel Pista értett hozzá, hogy ne csak megérezze azt, amit érzek, de érezze is, részesedni tudott a szeretetből, ami nekem otthon jutott, ami túl volt a vérségi kapcsolatokkal járó összetartozáson. Ő az ilyen klímát gyermekkorában nem ismerte, az apja magába zárkózó férfi volt, anyja a nagyanyjának akart a házasságával elégtételt szerezni, a feleségében pedig még a természetes szolidaritásból sem volt semmi. Pista azt érezte stabilitásnak, ami egyszerűen a szeretet volt. És hogy mindabban, ami ennek a tágabb összekapcsolódásnak a felismerését jelentette, volt-e szerepjátszás? Nos, (persze csak évekkel később értettem meg) nem tudott, nem is kívánt szabadulni attól, hogy az életét jelenetek értelmezéseként fogja fel. Amolyan kompozíciónak, amelyben szereplők vannak, és az ő életterve nem más, mint az, hogy ráhangolódjon arra a belső igazságra, amely a jelenet résztvevőinek kapcsolatait megteremti, netán elhatárolja magát tőle, ha úgy kívánczik. Miközben a szereplők még semmit sem tudnak abból, amit ő már sejt. Fölismerete az otthonunkban valaminek a jelenlétét, ami számára kifejezésre méltó lett, s attól kezdve mintha már ő talált volna ki és ő jelenített volna meg bennünket, akárcsak néhány szóval felidézve a lányát, a feleségét is,

meghúzza hármuk között egy mértani test összekötő vonalait, és addig dúsítja az így bezárt háromszög alaprajzát, amíg az ő életkudarcának terepe nem lett.

Ha nem előttem, a részvételemmel folyt volna ez, el nem tudtam volna hinni, hogy lehetséges a tanácstalanság, az elesettség mélyén ennyi elmunka, beleérző képesség, szinte már építőművészi tervkészítő ihlet. A szemem fénylett, mint amikor könnycseppről ugyan szó sincs, de helyette a pupillát az éber empátia nedvezi át, amitől egyszerre érzed úgy, hogy aki szembenéz veled, miközben megértő, teljesen kiszolgáltatott, sőt miközben ösztönöz valamire, egyben ő maga vágyódik a legjobban arra, ami inspirációjának a célja. Nálunk a szeretet. Megmondta: ő általam részesül abban, amire vágyódott. Állt az ablak előtt, még a kezében éreztem a lánya piros kesztyűs kezét, még láttam is, ahogy a két kéz elengedi egymást az üres előszobában a Villányi úton, a felesége nem jön ki a gyerekért, csak kinyitja a háromszor megnyomott kapucsengőre az ajtót, aztán visszamegy a lakásba és következik a csomagátadás az előszoba senkiföldjén (elmondta részletesen); láttam, ahogy elszakad a két kéz egymástól, miközben Pista annyit mondott csak nekem, hogy azt hiszi, a szeretet nem létezhetne (mármint az enyém ő iránta), ha csak úgy magában volna közöttünk, és nem abból táplálkozna, ami engem a szüleimmel összekapcsol, mert úgy érzi, hogy két ember között lehet barátság, szerelem, vágy, de a szeretet kiterjedése tágabb, mint a páros élményeké.

Unom, mondtam. Mit? Hát ezeket az eltűnéseidet, szörnyen fárasztanak, azt is tudom, milyen nevetségesek a pózaim. Milyen pózok? Úgy teszek, mint aki jól tűröm, még természetesnek is tartom. Csendes méltatlankodással kezdett beszélni, mintha minden, amiről szó volt közöttünk, valami elvont fogalom lenne, minden, a szeretet, az önfegyelem, az unalom, és persze a hamisság is, a helyzetünk mögött. Ő tudja, nekem abból van elegendő, hogy a szerelem sem olyan, mint a szerelem (legalábbis ahogy én gondolnám, és persze az én helyzetemben más is, tette hozzá). Azt is tudja, elegendő van abból, hogy az önfegyelem és a hiszti egybecsúszik, bár szerinte engem leginkább az izgat, hogy sok minden – például az is, hogy a szüleim valójában nem a szüleim – tarthatatlanabb a számomra, mint az, hogy ő eltűnik egy-két hétre.

Akkor már bőgtem. Jó neked, hogy ezt csinálod velem? Nem mondott semmit. Már annyira beleszoktam, hogy ilyenkor ő beszél, hogy a csönd úr lett bennem, de olyan, aminek önmagával ellentétesen súlya van, és felfelé emelkedve szavakat présel ki belőlem. A te hazugságodat nem kell rám terhelni azért, mert még mindig a feleséged után vágyódsz. Szerencsére nem mondtam ki ezt, csak a tölcserben mozgott, a gyomrom és a szám között forgott a szavak embrionális létében, de nem tudott megszületni. Nem gyávaságból, nem az iránta érzett tapintatból, hanem azért, mert magam előtt láttam a kezét, amint egy női hátat simogat (éppen hátat?), nem lehetett felismerni, hogy kiét, a feleségéét, az enyémet? Úgy simította kihomorított tenyérrel, feszesen egymáshoz szorított ujjakkal, miközben a csukló fölötti első párnák érintkeztek a kissé előrehajló gerinc csigolyagyűrűivel, hogy a kéz akár egy idős asszony imádkozó keze is lehetett volna. De mindez nem kép volt, hanem érzés. A mozdulatait a vállamon éreztem.

Most úgy nézel rám, mint egy kislány, mondta. Te meg úgy nézel rám, mint egy kisfiú. Akkor vedd le a szemüvegedet, jó? Ezt mondta, ha meg akart nyugtatni. Odarajzolta két mutatóujjával a szemeim köré meg az orrom hegyére (mintha odáig csúszott volna le) egy nemlétező pápaszem drótkeretét.

És ezzel elcsitult bennünk minden, mint már annyiszor, mikor végül szemüveget rajzolt. Most azonban (nem tudtam volna megmondani, hogy mi) valami elviselhetetlen maradt. Nem az, amiről úgy beszélt, hogy hamis, mármint a szüleimmel való kapcsolatom. Miért lett volna hamis? Ezt csak akkor kellett volna éreznem, ha eltitkolom magam előtt, hogy mi helyett vesz körül az, amiben élek. De éppen hogy nem tudtam, mi helyett. És az volt az elviselhetetlen, hogy ez már örökké így is marad. Pedig a mostohaság nem bűn. Miért ne lehetne szép, igaz mostohának lenni? És elismert árvának? Vagy miért ne lenne szép élvezni azzal, aki ugyan talán egy másikkal szeretne, ám mégis meg tud születni valami csak közöttük, ami *úgy* soha mással? De hát mégis menekülés volt minden ilyen érzés. Tőle? Magamtól? Rágtuk egymást, aztán simogattuk egymást, és amikor ez már hónapokon át ismétlődött, egyszer csak (éppen ősz volt, tiszta, hideg és unalmas őszi este) nem volt már mit felszívni ebből az egészből, ami a helyzetünk mögött volt; belőlem is kivesszett az érdeklődés, hogy lehet itt még feltárni való. Pista éppen próbára készült. Eltűnt tehát. Napokig nem mozdultam ki a szobámból. Nem tudtam, miért, egyszerűen így történt.

Kopogtak. Anyám jött be. Apám mögötte állt a sötét előszobában. Az éjjeliszekrény lámpája égett csak. Még az arcomat se láthatták. Elszoktam már attól, hogy így együtt megjelenjenek. Biztosan ők is elszoktak tőle. Ezek most aggódnak, és azt várják, hogy mondjak valamit, amitől megnyugszanak? Mintha a tárgyak az élükre fordultak volna a szobában, s mielőtt egymásra borulnak, valami kitartott egyensúlytalanságban lett volna minden, elviselhetetlenül hosszan; a könyvek, a polcok, a bútorok is, mintha láthatatlan vékony huzalokon függenének, amiket ugyancsak láthatatlan szögek erősítenek a mennyezethez; meg van tervezve, ki van számítva minden, tudni lehet, hogy *azok* a szögek, *azok* a huzalok meddig képesek az élükre fordított tárgyakat az elmozdulás határán megtartani, miközben nagyobb erők működnek az eltervezhetőeknél, megsejthetetlen az időzítés határa, amikor az egyensúlyvesztés kiszakítja majd a mennyezetből a szögeket, és szétpattintja a huzalokat.

Elindultam. Súroltam anyám vállát. Mintha apám ivott volna (az idejét nem tudtam, mikor éreztem rajta italt); végigmentem az előszobán, beléptem a nappaliba, leültem a cserépkályha mellett álló berzser fotelba. Magasra tartottam a fejem, mint mikor az orrom hegyéig lecsúszik a szemüveg, amit persze Pista rajzolt rám. Anyám leült a másik fotelba, egészen eltűnt benne. Az utolsó hónapokban elvékonyodott. Apám csak őt nézte, mintha keresné, hogy hová lett. Nem értettem, miért nem fordul felém, még akkor sem, amikor beszélni kezd, de mikor rájöttem, hogy már régen készülhetnek ezekre a pillanatokra, úgy gondoltam, ahhoz, hogy folyamatosan tudjon beszélni, bizonyára az anyámat kell mindvégig figyelnie. Közbevágtam, ne csinálják ezt, felesleges, van, amin nem lehet szertartásos együttlétekkal változtatni, nagyon jól tudják, mire gondolok, utálok magam, amiért hisztizek, de ha azt akarják, hogy legalább nekik ne jusson belőle, akkor elmegyek, nem érdemlik meg, hogy bántsam őket. Apám azt mondta, hogy ha így érzem, a legjobb lesz, ha végre aztán, közbekiáltottam, ezt aztán hagyd, nem érted, semmit sem tehetek se én, se ti, amitől bármi „végre aztán”... Hallgatta a kiabálásoimat, én meg, ami „végre”, az legfeljebb annyi, hogy hagyjuk *végre* az ilyen jeleneteket, hiszen valami megint takarva van. Anélkül, hogy felemelte volna a hangját, belém fojtotta a szót, ők hónapok óta, minden este csak rólam be-

szélnek, látják, hogy nem találom magam, egyre nehezebben viselik el, hogy nem tudnak segíteni, helyettem nem tehetnek semmit, de együtt talán...

Hát, ezt vártam már. Hogy egyszer végre ő is elakadjon. Szerettem volna fölnevetni, na apa, most aztán nincs tovább. De a csöndet se tudtam elviselni. Fölálltam, kimentem a konyhába, vizet ittam. Mikor visszamentem, ugyanúgy találtam őket, mintha meg se mozdultak volna közben. Pedig beszélhettek valamiről, apám újra belekezdett: nézd, Vera... Ha ezt mondta, „nézd”, tudtam, hogy elege van valamiből, és abból, hogy már nem anyámat nézte, éreztem, be fogja fejezni a mondatot. Ők elég régen tudomást szereztek arról, hogy a vér szerinti apám él, ez úgy történt, hogy mikor tizenöt éve elmondták nekem, miképpen kerültem hozzájuk, anyám nemsokára újra elment az örökbefogadási papírral valami gyermekvédelmi hivatalba, és akkor ott már fölszabadítottak bizonyos aktákat, meg lehetett találni az eredeti születési bizonyítványomat is, a vér szerinti apám korábbi munkahelye is kideríthető volt, egy iskola, ahol tanított, ahonnan aztán „letartóztatás következtében” (így szerepelt a katonon) börtönbe került. Az is megállapítható volt, hogy a vér szerinti anyám a szülésben halt meg, szóval anyám akkor érdeklődött az apám után, eljutott az iskolába, ahol apám valamikor tanított, s ott egy öreg tanártól hallotta, hogy miután szabadlára került, hol él, hol dolgozik most. És te ezt mióta tudod, kérdeztem. Hát talán három vagy négy éve. Te jóságos, és azóta titkolják, ez volt az első érzésem, de aztán jött a másik érzés, hogy ha így történt, akkor anyám még apám előtt is titkolhatta, legalább tíz évig. De nem tudtam másra gondolni, csak arra, hogy ez milyen nehéz lehetett az anyámnak.

Nyugodtan, csendesesen beszélt, mint aki végre megszabadult a tehertől, és szeretne engem is megszabadítani tőle. Úgy gondoltam, hogy talán fel akarod keresni. Talán akarsz vele találkozni. Hogy valamivel tisztába jöjjünk. Nézd Vera, ha megengeded, azt mondanám, hogy én a helyedben felkeresném őt. Egyszerűen nem teheted meg, hogy ne találkozz vele. Attól közöttünk semmi nem fog megváltozni, hogy megismered. Nézd, ha nem mondjuk el neked, akkor vétkeztünk volna, lehet, hogy azzal is vétkeztünk, hogy csak most mondjuk el. De ha most már nem keresed fel, te is vétkezel. Mi anyáddal úgy érezzük, hogy a hármunk egymás iránti szeretete kibírja ezt.

Csak arra figyeltem az egészből, hogy ilyeneket mond: vétkezni. Mintha netán vallásos lett volna egyszerre. Mindenesetre tiszta volt az egész helyzet, eltűnt a homály csupán attól, hogy így beszélt. Ott maradtam a tiszta levegőben, amelyben karnyújtásnyira helyezkedtek el tőlem. Később megkérdeztem, miért csak most mondták el. Nézd, ha előbb mondjuk el, akkor talán még veszélybe kerülhetett volna valami, nem tudom pontosan, mi, lehet, hogy te, lehet, hogy mi mindannyian együtt. Lehet, hogy tévedtünk, de így éreztük. De hát te nem is tudtad, csak három éve, most mondtad. Ezt megint majdnem kiáltottam. Igen, volt is egy kis vita közöttünk anyáddal, hogy ha ő ezt már előbb tudta, miért tartotta meg magának, de hát ez nem fontos, kímélni akart téged is, engem is. Ettől valami változott bennem. Félelem jött, több rémület, hogy nekem most mégiscsak el kell menni innen. Úgy gondold, hogy tönkreteszem a ti életeteket is, fordultam anyámhoz, tudom, régóta szeretnéd, ha elmennék, csak apa miatt nem merted mondani. Még jobban elvékonyodott. Kívántam, hogy bárcsak szívja be teljesen a fotel, az sem lepett volna meg, ha kitör és ordítózni kezd, én is visszaordítottam volna. Kifehéredtek a kis ráncok az arcán, rácsúszott a szempillája a szemére, kiegyene-

sedett ülve, lassan és mereven előredöntötte a derekát; mintha valami hangtölcsér képződött volna közte és köztem az ő erő kifejtése nyomán, hogy amit mond, azt csak én hallhassam meg, mintha ki akarta volna most iktatni apámat mindabból, ami történik, talán kíméletből, talán azért, mert megunt, hogy hármunk között azért minden apámon át, a részvételével, a tudtával, a jóváhagyásával történjen. Most, hogy előredöntve a felső testét, apámat megpróbálva kiszorítani közülünk, elindította a hangtölcséren át a szavakat, úgy éreztem, hogy ezúttal valóban „végre aztán”, mert azt mondta, nem szeretném, ha úgy mennél el, hogy nem jössz vissza, nagyon hiányoznál, de azt tudnod kell, hogy annyira aggódtunk érted mindig, annyira féltettünk, annyit martuk egymást azon, hogyan lehetne neked a legjobb, hogy vágyódom már egy kis nyugalomra, igen, nagyon kívánnám, hogy öregkorunkra végre e nélkül az aggodalom nélkül élhessünk.

Sírt. Tudtam, hogy nem önmagát siratja, nem az éveket, amikben benne volt a gyötrődésük, hanem azért, hogy mi lesz most. Tévedtem volna? Nem hiszem. Apám arcán sem rosszallás vagy szigorúság volt, nem is ellenkezés, hanem megnyugvás, bizonyára azért, mert anyám mindent elmondott.

Reggel apám ugyanúgy készített mindent elő, anyám ugyanúgy segített csomagolni, mint bármikor máskor, ha elutaztam néhány napra, ügyelt rá, hogy felesleges holmikkal ne terheljem magam, „minek arra a néhány napra”. Munka közben voltam, a következő hétre egy tucat jelmeztervet le kellett adnom a filmgyárban, gondoltam, a vonaton majd elpiszmozog egyikkel-másikkal (rajztömb, filctollak, a tűhegyű ceruzák, a napszemüveg, nem fény ellen, hanem takarásnak, ahogy Pista szerette mondani, veheted magad Mata Harira, a bugyik, a harisnyák, még egy pulóver, talán egy szoknya a farmer mellé, persze a kis bőrdobozka, ami apám anyjáié volt, a hajcsatok, talán egy lánc, az ezüst karkötő), körülnéztem, mit még, előhúztam a párnahuzataim közül a régi kerti fotót, amelyen apám családja, a hátizsák mellé készítettem az ugyancsak régi fehér muszlin kendőt, mint valami bűvárholmit, védőpáncélt, mentőövet, netán hegymászócsákányt, talizmánt; közben anyám arca, kezének szorgos mozdulatai, a hajtogatások, eligazítások, nylonzacskóba csomagolható vajas, szalámis, zöldpapríkás szendvicsek, konyhai törölruhával átfényesített almák, kis kekszcsomagok, neszkávé fémdobozban, keverőkanál, merülőforraló, fogkrém, szappan, fogkefe, kölni, spray, vatta, sminkdoboz (mi az, hogy az anyja a szülésben meghalt? mi az, hogy az apját lefogták, és tizenhat éve, mióta kiszabadult, semmi hír felőle? mi az, hogy születési bizonyítvány, kartoték, nevek, címek, meg nem érkezett üzenetek, elmaradt üzenetek, ki? kihez? kinek? honnan? miért tűnik el valaki? ki titkolja? van-e magyarázat? mi köze mindehhez anyámnak? apámnak? nekem? eldönthető-e ez egyáltalán? mi különbözteti meg a hamis választ a hiteles felelettől és mi van közöttük, amivel meg kell elégedni? hol döntenek erről? mit kell ilyenkor összecsomagolni?), ki-be rakosgattam azt a szálnalmasan kevés holmit.

Pistának telefonon mondtam meg, hová megyek. Megkérdezte, kísérszen-e ki a pályaudvarra, utazzon-e velem. Azt mondtam, ne jöjjön sehová, szeretnék egyelőre csak apámmal és anyámmal lenni, majd felhívom újra valahonnan, ha megérkezem, még nem tudom, honnan.

Délelőtt szálltam le a szőlőhegyi állomáson. Az erdészeti központ címét tudtuk, ott útbaigazítottak. Gondoltam, már az erdei ösvényen, hogy ő az, aki szembejön, de nem mertem megszólítani. Vártam rá egész nap az udva-

ron. Jobbra, nem messze, az országút. Néha elhaladt egy kerékpáros, az enyhe emelkedőben előredőlve taposta a pedált, gyorsan eltűnt a két szőlődomb között elkanyarodó út magassági pontján, ahonnan be lehetett látni az egész Tapolcai-medencét. Autókat is láttam, többnyire teherautókat, tartálykocsikat, néha szőlőkarókkal, oszlopokkal vagy dróttekerccsekkel és építőanyaggal megrakott lovaskocsikat. Az országutat akácfasor választotta el a háztól, ez letompította a hangokat. De a motorzúgást a szél belekeverte a léckerítés kapujának nyikorgásába, a napfény végigfutott a tárgyak felszínén, még a kút vaskereke is mintha járt volna, így a mozdulatlan udvar némi mozgással és hangokkal telt meg. Itt minden más volt, mint gyermekkorom kertjében, mégis összekapcsolódott a régi kőpad, a fonott asztal homályba csúszó ott-honossága, a kút, a kertajtó, a ház meszelt falának az ismeretlen közelségével. Felemeltem az ajtónál felejtett (vagy szokás szerint ott tartott?) fejszét, végighúztam tenyeremet a fogástól sima nyelén, visszaültem a farönkre.

Nyílt a lánckapu. Talán már hallott rólam, járhatott az erdészeti központban, ahol útbaigazítottak. Talán azt is sejti, hogy ki vagyok? Honnan sejthetné? Különben is, hol van bizonyosság arra, hogy neki akár sejtenie kellene bármit?

Mióta elindultam, annyiféleképpen fontam össze a lehetőségeket, az esélytelenségeket – a víz alatti áramlásokként terjeszkedő, vagy váratlanul felszínre bukkanó kapcsolatok változatait –, párhuzamosokat, egymást keresztezőket, és próbáltam mindenféle irányú szálakat összekapcsolni. Most, hogy belépett az udvarra, és nézett, amint a ház falának döntve hátamat azon a rönkön ülök, amely fölé minden bizonnyal ő hajol naponta fejszével a kezében, ahogy most megállt, maga mögött a kinyíló erdő láthatatlan távolságával, észrevettem rajta, hogy riadtságomból (hiába próbáltam titkolni) valamit felfedezett, és ez megváltoztatta őt is. Nem úgy, hogy tán ő is megriadt volna, inkább mintha az erdőt járva valami csapdából hangok jutottak volna el hozzá. Távoli, feszült pillantással nézett, de ebben a feszültségben éppen hogy magabiztosság volt; ami belül végbement mindkettőnkben, külön-külön egymással kapcsolatba hozhatatlanul létezett.

Az nem lepett meg, hogy cserzett az arcára, a barnaságán, bár november volt, látszott, hogy a nyár nagy részét a szabadban töltötte. Az volt szokatlan, hogy noha gyűrődésekkel és kopásokkal teli bőrzekéje alatt is jól látszottak arányai – az elég széles váll, az izmos felsőkar, a keskeny csípő, és az arccsontjai is arányosak voltak, az erős áll egy formás háromszög alsó szektora, fölötte a határozott ívű homlokcsontig futó biztos pillérzet –, mégis, a csontok, az ívek olyan kimunkáltak és vékonyak, valamiképpen kifeszítettek, mint a biztos, ám észrevehetetlenül azért lengő függőhidak. De lehet, hogy ezt a harmonikus, mégis brutális ellentétet, amely megintcsak megnehezítette annak tisztázását, hogy ki kicsoda, valójában a vékony teknőckeretes szemüvege okozta, amely, bár a keret finom és határozott vezetéseivel mintha az arc, a test formáját sűrítetten adta volna vissza, mégsem illett a látványba.

Mindez, nem ahogy rám pillantott, inkább az, ahogy jobb keze mutató- és hüvelykujjával szemüvegének keretéhez nyúlt (igazított rajta, emelt valamennyit, miközben, mivel a nap éppen eltűnt a Szentgyörgy-hegy mögött, változott a megvilágítás, sötétebb lett ugyan, ám a tárgyak mégis éleesebbnek tűntek fel), nos a finom kis csippentés a teknőckeretű szemüveg szárán ugyan apró, jelentéktelen mozdulat volt, de rám az tette a legerősebb hatást, ahogy a mozdulattal mintha engem próbált volna kinagyítani. Nézett. Érde-

kelt, ahogy néz. Fiatalabbnak látszott, mint amennyiének lennie kellett annak alapján, amit anyám mondott róla. Szerettem volna, ha valóban érdeklődéssel pillant rám, de nem azért, hogy mit keresek itt, hanem azért, hogy: ki ez a lány? Így tehát érintkezett a két érdeklődés, amivel ő nézett, és amivel én néztem őt, még mindig riadtan.

Mikor a szállásról szólva később azt mondta, számolnom kell vele, hogy esetleg a szeretőjének tartanak majd, és bár ezt csak úgy odadobta, mint aki azt mondja, hogy a munkatársának, hivatali beosztottjának, netán szoba-asszonyának, takarítónőjének tarthatnak majd, azért érződött a hangján, hogy ugyan az ilyen szavak bárki nőről elmondhatóak egy magányos férfi házában, ám lehet, hogy neki nem is volna kifogása ellene, holott még a látszatát sem akarja kelteni annak, hogy ilyen szándékkal fogad be. Álltunk egymás mellett az udvaron. Sokértelmű lett a pillanat attól, hogy ilyen hangszúllyal mondta azt, amit közölni akart velem, és bizonyos voltam benne, hogy ő is érzi ezt. És bár az ilyen (nem célzások, mert biztosan nem volt semmiféle célzás abban, ahogy azt mondta, a szeretőjének gondolhatnak), nos, az ilyen megjegyzések, amelyekből részesültem éppen elégszer, máskor leperegtek rólam, most fáradtságot éreztem, mintha minden, a hegy, az alkony, utazásom összetorlódt volna.

Az pedig, hogy elüssöm a gyanakodását, és előbb csak úgy általában puhatólózzak a szállás után, hogy aztán észrevétlenül a célomhoz kanyarodhassak, és az ő háza után érdeklődjek, csak jobban kifárasztott. Még hogy a környezet, a munkám, a motívumok a filmhez, meg a rajztömbjeim. Valami fenntarthatatlan lett. Én tudtam ezt, ő pedig talán megérezte, hogy a még ki sem alakult kapcsolat egy szakasza máris véget ért. Azt mondta: hát, ahogy gondolja. Istenem, nem fog sikerülni, amit elterveztem, hiszen várni akartam még, napokig, a közösen kimondott kérdésekig, kipuhatólható régi események, a bizonyosság jeleinek előhívásáig, séták, reggeli kávézások értelmezhető csendjéig. De a töprengő és fiatalos arc (ami nem volt ellentétben a repedezett bőrű, széles, csontos kézzel), a pillantása (közömbös volt, de annyi azért látszott belőle, hogy tudomásul vette a jelenlétemet, valójában a szállásra vonatkozó megegyezésünket, és azt is tudja, hogy ugyan semmi jelét nem adtam olyannak, amivel egy nő egy férfi házába való beköltözése pillanatában elárulhat annyit, hogy ha több nem, de esély azért támadhasson a kapcsolatok megváltozására, vagyis kezdetét veheti valami, ami addig ismeretlen volt, mégis a tekintetében a pontnyi csillogó fény siettette bennem azt, amivel még napokig várni akartam); hiába nem szolgáltatott okot, mégis a kérlelő, alázatos, magabiztos, érdektelenséget megjátszó, szórakozott, játékos, mindenképpen kíváncsi pillantásokat juttatta eszembe, s ez akár jól is eshetett volna, de máskor és máshol. Felkészültem annak a kérdésnek a kimondására, amit néhány nappal későbbre tartogattam.

Kinyitotta a ház ajtaját. Még a küszöbön innen voltam, de mintha máris beléptem volna, óvatosan, mint gyermekkoromban apám szobájába, s valóban ez villant fel előttem, ahogy állok az íróasztala előtt, miközben már a barna gerendás mennyezetű szobában álltam, a rongyszőnyegre tettem a hátizsákomat, én pedig megkérdeztem tőle, hogy tehát megfelel-e majd neki a szoba, hiszen az ilyen régi parasztházak ablaka kicsi, bent mindig homály van, ő pedig, ha jól értettem, rajzolni akar. Ne haragudjak, mondta, valamit mindenekelőtt tisztázni szeretne, engem bizonyára meglep, nem akarta ezzel

kezdeni, de nem várhat vele, lehetséges-e, amit neki mondtak, hogy én volnék az ő apja?

Úgy mondta, mint aki támadást indít, lerohanást, ami után nem marad homály. A pillantása is olyan volt, mint azoké, akik végigviszik a rohamot. Arcának bőre mintha a másodpercek alatt száradt volna ki, fedőréteggé változott, ami jól berendezett kirakatnak tetszett addig. Az arc nem azt mutatta, amit valójában takart (a csontokra feszülő bőr ráncocskákat vetett, a szemek körüli bemélyedések gyengéden elsötétültek, mintha egy szemüvegkeret árnyékai volnának, a finom orr élesen kiemelkedett, s a bizonyára még a nyárvégi napsütésben meghúzott színkülönbség vonala a fülektől az állcsontokra tapadva futott lefelé, és a fej egész homlokzatát olyanná változtatta, mint ha ott kétoldalt valami felragasztás kezdődne); a fedőrétegek tehették, hogy a kérdése mellett mintha egy másik archoz tartozó másik kérdés is megjelent volna rajta. Annak, amit kimondott, a megerősítésére várt, és ezt semmilyen maszk nem tudta eltakarni. Ám felkészült közben bármilyen másféle válaszra, egy szimpla „nem”-re, egy legyintő „ugyan”-ra is, amit ha megkap, akkor a semlegessé száradó arc a közömbösség fedettségéből teljesen új irányba is elindulhat, egy olyan másik kérdés mentén, amelynek útján az eredeti kérdésre akár homály borítható; és akkor már úgy áll ott ő is, én is, hogy szabadon dönthetjük el, merre hosszabbítsuk meg a találkozás pillanatát. Bizonyos volt, bármit felelek, hogy netán én volnék az ő apja, igent, nemet, akármit, az a táv, ami a kérdés és a válasz között van, úgysem járható be szavakkal, olyannyira határ nélküli, vagyis betöltésre váró, mintha netán maga a sorsunk volna.

Visszamentünk az első szobába, amihez, ki tudja mikor, de legalább ötven éve, a másik szobát hozzáragasztották, és ettől kis boltozat alatt nyílt az ajtó a belső szobába. Balra, az egykori kamrából rendeztem be magamnak a hálófülkémet, (az érett mennyezetgerendák rései között, sarkaikban a naponta újrafeszülő pókhálók, a fa sima felületei, a méltóságteljes rajzolatú erezések, a gerendáknak a meszelt falba hatoló, masszív beágyazódása.) Feltettem az asztalra az egyik, a nedvességtől mindig dohos illatú abroszt. A régi, még nem foszló, de már elvékonyodott virágmintás kendőket és terítőket érkezésem idején a nyárikonyha kredenciókjában találtam, amikor a beosztásommal együtt járó házba beköltöztem. Kimentem a kamrába, leakasztottam a még megmaradt harmadnyi sonkát a gerendába vert szögről (minden szög, sarokerősítő, kilincs, minden küszöbszegély, a kútkerék, az ajtópántok és redőnyvasak rozsdásodtak, a fal főképpen alsó részein kiütött a nedvesség, pergett a mész, a fürdőfülke és a nyárikonyha betonaljzatán mintha feltörölhetetlen olajcseppekkel vegyülnének össze, foltok sötétlettek; az idő vándorléptei mindenhol ott hagyták nyomaikat, miközben őrizték a kamrában sorakozó szerszámok egykori tevékenységének emlékét is, kalapácsok ütéseit, fogók szorítását, fejszék csapását, kisbalták szorgosságát, feszítővasak, kicsorbult késű gyaluk, összeszáradt meszelőcsutakok, olajba dermedt ecsetek, eltompult fogazatú reszelők, lepattogzott élű vésők, nyelvükben mozgó spatlik, ócska csavarhúzók munkálkodásának nyomát, rovátkált tenyerek, repedezett ujjak tartották, szorították, forgatták valamikor mindahányukat, ezeknek a kezeknek az érintését is megőrizték a tárgyak, felhalmozták magukban a bőr hajdani melegét, az izmok feszülését, beszívták az egykori mozgásokat); nem tette volna ezeket a kezem ügyébe kerülő holmikat emlékezetessé számomra semmi, ha nem erősítették volna meg bennem annak tu-

datát, hogy a tárgyak közvetítésével eljuthat hozzám mindaz, ami ideérkezésem előtt a házban történt. De én már nem kívántam semmihez közvetlenül hozzákapcsolni a hétköznapijaimat. Ezt lehetett volna visszavonulásnak, megvetésnek nevezni, azonban a hiábavalóság érzete volt csak.

A pincében felszívtam az első hordóból a bort, kancsóba eresztettem, bevitettem a szobába, poharakat, két fehér tányért, kést, kenyeret tettem az asztalra. Mielőtt intettem volna, hogy üljön le, végigvezettem a szobákon, megmutattam a zuhanyozós fürdőfülkét, a nádtetős nyárikonyhát, a kerekeskutat is, aztán a présházból nyíló pincét, a kádat, a töltikéket, a tisztán tartott darálót és prést, még a muszkolófákat, tölcseket is. Megkérdezte, hogy ki jár ide hozzám. Talán mert feltűnőnek találta a rendet, talán, hogy ezen a kérdésen is túlessen; azt feleltem, hogy a magam gazdája vagyok.

Vágtam a sonkából, kenyérből, töltöttem a borból. Csend borult az udvarra, most már az erdőre is. Mintha ő is magára maradt volna a csendben, ami nem nyugalom volt, hiszen azt nem nyertük el. Próbálgattuk, hogy milyen is a vacsora együtt. Nem mintha irányítani kívántunk volna bármit, akár még az ilyen puhatolódzást is, csak hagytuk, hogy a másik „éppen úgy, ahogy szokta”. Az összezárttságban pedig, amelybe nem azért kerültünk, mert bármelyikünk előkészítette volna, miközben ő elernyed és már semmivel sem törődött, azzal sem, hogy válaszolok-e végre a kérdésére, amit az udvaron tett fel, és ha igen, akkor mit válaszolok, nos, a tágasság számomra is váratlanul felnyíló érzetében azt mondtam: miért ne volna lehetséges, amit kérdezett, nekem volt egy lányom. Ez az egész most váratlan... mindig reméltem, hogy egyszer... ne haragudjon, most valahogy hirtelen hiteltelen ez a találkozás. Mi az, hogy hiteltelen? Így érzem, és ne gondolja, hogy okmányokat akarok látni, azt bárki szerezhethet.

Igen, lehet, hogy rám küldték. Valóban ez járt az eszemben. De ki? Miért? Talán éppen az új körzeti főerdész. Ismertem jól az ilyen ellenőrzéseket. Az volt a céljuk, hogy akinek szóltak, az állandóan magán érezzen egy tekintetet, a hatalom bárkiben megtestesülő ellenőrző munkáját, az állami ügymenetnek elkeresztelt kéz érintését, ő, hogy jöttek a tisztátalan körmű irodisták, a miniszoknyás, kezük ujjai között alig látható gombásodásokat rejtegető gépirólányok, amíg tanítottam, gimnáziumi tornatanárok és szertárosok, a fakitermelésnél overallos szakszervezeti megbízottak, a városokban az utcai háztömbfelelősök, mintha nélkülük is nem tudtam volna, hogy kartotékjaimon zsinórírással, elkapárt szálkás betűkkel, fakult indigón átkopogott gépeléssel ott vannak a letartóztatásaim, szabadulásaim, munkahelyeimre való belépéseim adatai. Lehet, hogy rám küldték ezt is, éppen csak azért, hogy a helyzetemre emlékeztessenek, habár tudnak rólam mindenhol mindent, miként nemcsak rólam, hanem bárkiről, bármikor; akkor meg mit akar ez a kis kurva, még a riadalmat is eljátszotta, eladni akarja csak a megbízatását; hiába látunk át mindketten egymáson, még hozzá annyira, hogy több kérdés ebben a játszmányban már nincs, azt még mindig nem tudom felfogni, minek ez a gyere haza édesapám, minden meg van bocsátva... Hacsak nem ezeknek a pornográfiaja, hiszen szerepelnie kell a kartotékomon annak is, hogy 1951. november 23-án Vera nevű lányom született, akiről letartóztatásom napjától, 1954. február 12-től, huszonhárom esztendeje semmit nem tudok.

Halkan beszélt. A szavai ott maradtak a csendben. A kis bőrdobban, mondta, amiben a ruháit egy menhelyre vitték, ott volt az én nevem, és az iskola címe is, ahol tanítottam. Nem külön papíron, mert akkor az ávosok ész-

revették és eltüntették volna, hanem tintaceruzával beírva a vászonzsebbe, ami takart volt. Az adatokat bizonyára ennek alapján vezethették rá valami kartotékra, s így a szülei, akik örökbe fogadták, sokkal később ugyan, de megtudták, hogy hol dolgoztam, és hogy börtönbe kerültem, és aztán annak utána, hogy megint csak évek elteltével az anyja érdeklődött abban az iskolában, ahol én hajdan tanítottam, egy idősebb tanár említette azt, hogy mintha egy továbbképzésen látott volna; a pécsi gimnáziumról is tudott, ott aztán megadták az erdőgazdaság címét. Megnyugodott attól, hogy ezt végigmondta, hátradőlt, kicsit összehúzta a szemét, de nem úgy, mint aki engem méreget, hanem mintha az egész utat most végignézné, ami a kis bőröndtől az asztalomig vezetett.

Újra töltöttem. Azzal a lassú mozdulattal, ahogy bárkinek, aki a vendégem. Szerettem volna, ha megérzi, mire gondolok, mert azután, amit hallottam, arra gondoltam, így azért más. Egy idő után azt mondta, örül neki, hogy nem valamiféle születési bizonyítványt emlegettem. Elfogyott a kenyér. Kimentem a nyárikonyhába. Mikor visszamentem, hátradőlve ült a széken, két tenyerével körülfogta poharát, mereven tartotta magát, megváltozott, feszes lett, nem tudta titkolni, hogy méreget. Szóval úgy gondolom, kérdezte, hogy az ilyen adatokat, hogy kivel mi történt, akárki akárkitől megtudhatja, csak körülnézni jött, mivel lehet reggel odébbállni? Ezzel visszaállította a helyzetet. Megint két idegen figyelte egymást, egy nő, meg egy férfi. Nyers lett a hangja, idegen tőle. Neki van családja, apja, anyja, szeretik egymást. Most ez mi?, kérdeztem. Mit akar az apjával meg az anyjával, és mi az én szerepem?

Még este volt, de megállapodott a sötétség, súlyként nehezedett rá a házra. Ilyenkor hiába világítanak a csillagok, eltűnik a látóhatár, mert a távoli hegyeket, mintha a kerítésig csúsztak volna le, felszívják a levegő sötét tömbjei. De most a csillagok sem világítottak. Megrövidültek az átmenetek. Az este egy lett az éjszakával, holott az még csak közeledett, mégis megkülönböztethetetlenek voltak az időhatárok, egymásba értek a távolságok, hallani lehetett a zörejeket, a felkerekedő szél zúgását, az esőcseppek kopogását a bádogtetőn.

Átvezettem a nagyobbik szobába. Körbejárt, szemrevételezte a könyvespolcot, fölkapcsolta az állólámpát. Kimentem párnáért, pokrócért, mikor visszajöttem, láttam, hogy a komódon álló fényképet nézi. „Én vagyok rajta, meg a kétéves lányom.” Azt kérdezte, hogy miért csak ketten *vannak* a fotón. Azért, mert a lányom anyja meghalt a szülésben. Azt hittem, kiszalad a házból. Megmutattam a fekhelyét. Összeszedte a holmijait, mindent egymás mellé rakosgatott. A fehér kendő vége a sarka alá szorult, ahogy lehajolt. Mikor a falhoz dőlt, guggolás közben a melle nekifeszült a blúzának, kiszolgáltatottá tette ez a mozdulat. Láttam, hogy nézem a mellét és megmerevedett. Nem is értettem, hogy tud ilyen sokáig guggolni. Próbált végre felemelkedni, az izmok első nekifeszülésére nem sikerült, ez szánalmassá tette az igyekezetét. Szinte lemeztelenítette, mert minden annyira megfeszült közben rajta, hogy a combjai, a csípője, a vállcsontjai átütöttek a ruházatán, és az igyekezete, hogy úrrá legyen a dermedtségén, olyannyira kiszolgáltatottá tette, mintha talán nem is hogy csak mezítelen lett volna, s még csak valami kendőnek a maga elé rántására is alkalmatlan, de ez valami olyan botrányos pillanatban történt volna, amikor azzal lehet visszaélni, hogy valaki, aki a dolgát végzi, megleshető. És bár el kívántam fordulni, én is tehetetlen voltam, nem tudtam a pillantásomat elvonni róla. Sőt, mint aki annak a kiszolgáltatottsá-

gát, akit megles, még csak fokozni akarja (persze szó sem volt itt semmi kifigyelésről, tulajdonképpen nem is én őt, hanem ő figyelt engem, hogy mit szölok a látványhoz), nos, végigfuttattam rajta újra a tekintetemet, mintha lelárba venném. Miért, arra nem kívántam semmiféle magyarázatot adni még magamnak sem, miközben tudtam, hogy éppen ez a célom, a kiszolgáltatottságának a fokozása, válaszul arra a tehetetlenségre, amelybe megjelenése engem taszított. De ezt így nem lehetett soká fenntartani. Álltam szinte fölötte. És ebben, hogy fölötte, vagyis hogy itt a függés kívánásáról van szó, benne volt az is, hogy ez most kelepce. Amiben ketten voltunk benne.

Végre ő szólalt meg. Még mindig nem emelkedett fel, attól, amit mondott, egyszerre hiteles lett a mozdulat, amiből nem tudott kibújni. Nem erőltette a guggolást, egyszerűen benne volt, és ez a tehetetlensége mélyén ugrásra készség is volt, ahogy a combizmai megfeszültek a farmer alatt, dereka pedig egy kissé (talán csak melleinek a blúzra gyakorolt nyomásán akart könnyíteni, takarni magát így, anélkül, hogy kezeivel bármilyen védekező mozdulatot tett volna), nos, kissé előrehajolt. Azt mondta: jó lenne, ha nem azért tartóztatták volna le, mert lopott, vagy csalt, vagy megölt valakit, hanem mondjuk politikai okból, vagy éppen miattam. Mi az, hogy maga miatt? Nem tudom, csak az volna a jó, ha nem valami csalásért vitték volna el.

Fölállt. Most nem kellett erőlködnie hozzá, megfeszítenie sem kellett az izmait, a kezével sem érintette közben a padlót. Attól, hogy kimondta azt, ami jó ideje foglalkoztatta, a tekintete is megváltozott. Úgy illett volna, hogy megfiatalodjon, legalábbis számomra, de inkább öregedett, nem sokkal, néhány esztendővel. Zsebre vágott kézzel, mozdulatlanul, mondhatnám, méltósággal állt. Úgy éreztem, ugyanolyan kitartottan figyel engem, kívárva, hogy én vajon mivé alakulok a pillantásának nyomán, amiként én élveztem ki az imént az ő dermedtségét. A kiegyenesedett tekintetben akár még az ítékezés nyugalmát is felfedezhettem volna, ha, miközben néztük egymást, nem éreztem volna azt, hogy csupán értésemre kívánja adni, hogy kimászott valamiféle kútból. Szépnek találtam. Lehet, hogy tudomásul vette ezt a tekintetemből, pontosabban azt, hogy most fedeztem fel. Úgy tettünk mind a ketten, mintha nem érdekelne bennünket az, amiről itt szó volt, amiért ő egyáltalán idejött, s amit én még talán mindig nem fogtam fel, de most ő sem kívánt ezzel foglalkozni, s így a pillantásának fényében benne éreztem, hogy felment mindenféle kérdés és magyarázat alól. Mintha ennyi mindkettőnknek elegendő lett volna, éppen azért, hogy ezt az örömet (mert az volt) megőrizhessük. Úgy gondoltam, meg kell erősítenem a helyzet hitelességét. Nem, válaszoltam, egyáltalán nem loptam, csaltam, nem tettem kárt senkiben, de azt sem mondhatom, hogy valamiféle politikai ügy, máig sem tudom az okokat. Egyszerűen nem tudom, és magyarázatot sem kaptam rá sohasem.

Egészen közel voltunk egymáshoz. A fülétől az állcsont mentén lefelé haladó színkülönbség, a nyár emléke most eltűnt, a bőrét átszínezte a bor ereje, a fáradtság, a kettőnk közelsége, akármi [jóéjt kívánt, s bár kiment a szobából, de azért háttal fordultam az ajtónak, amíg levetkőztem.

A fésűt, a hajkefét, a kis bőrdobozt, amiben a nyakláncok és karkötők voltak, meg a régi kert sarkában készült fényképet kivettem a kis asztalra, a kettőnket ábrázoló fotó mellé. Egymás közelébe kerültek, de ez véletlen volt. Bebújtam a nyirkos pokrócok alá, összekulcsolt kezeimet felhúzott combjaim között próbáltam melegíteni. A bort még éreztem, de a lábfejem is hideg volt. A fényképen a kétéves kislány mellett egy fiatal férfi, tulajdonképpen nagy

kamasz. Pista most idősebb. Lágyabb volt a fiatal arc a mostaninál, már csak a mozdulattól is, amivel a gyereket átölelte, de főképpen a tekintet gyanút-lanságától. Az álom határához értem. Anyám integető keze jelent meg a pályaudvaron. A vonatablakon kicsapta a szél a fehér kendőmet. Hosszan teke-redett, akár a füstcsík. Semmihez nem tartozom hozzá, csak a régi kendőhöz. Erről tudom, hogy kié volt, kitől kaptam, miért viselem. A szemüveges férfi mellettem áll. Már régen elaludhattam, a lábam nem hideg, a kezem sincs a combjaim között, a pokrócok lejjebb csúsztak, a vállam a kivágott hálóingben csupasz. Azt hiszem, a vállamat nézil kicsit csontos a fehér bőr, mégis telt. Befordul a falhoz, látszanak a teste vonalai, ahogy fölhúzza a térdét.

Úgy álltam az ágy mellett, mint amikor az elmúlt években néhányszor megnyitottam az életemet egy nő előtt, és hajnalban azt néztem, milyen, amikor nem tudja, hogy figyelem. Azonosítások meghitt pillanatai. A láthatatlan azzal a többlettel adja magát, amivel a megismert már nem rendelkezik. Nincs fedettség és önvédelem, a test leggátlástalanabb föltárulkozásánál is többet mond a belső kép, amelyben az eredeti önmagaként és saját maga szubsztanciájaként *együtt* jelenik meg, magába olvasztva így a másokra emlékeztető vonásokat is. És ebben az eredetit őrző, de tőle ugyanakkor mégis távolodó átváltozásban indult el bennem egymás felé a két arc, a két test, azé, aki a takaró alatt feküdt, és azé, akit a fényképen átölelve tartottam. De még nem tudtak találkozni. A test inkább más asszonyok emlékét ébresztette föl, a fényképarc a róla bennem megmaradt emlékeimet. Mert azóta, hogy a régi délutánon a két tiszt megjelent, felszólítottak, és én követtem őket, arra az „egy órára”, amiből némi megszakítással aztán hét esztendő lett, azóta tehát, hogy elbúcsúztam ettől a fotótól, miközben becsuktam magam mögött a Du-nára néző ötödik emeleti szoba ajtaját, olyannak élt bennem az évtizedek mindent megváltoztató hullámaiban, amilyen egy két és fél esztendő lány-kaarc. Hogyan is tudott volna ott az erdei hajnalon (miközben az eső a Bada-csonyon túl fölverte a tó felszínét, készültségi állapotot teremtve a nádasban és a parti kövek között meghúzódó élőlények számára) a két arc találkozni? Hiába küszködtem azzal, hogy egy hajdanit és egy mait összetartozóként fogjak fel.

(Folytatjuk)

SZÖVEGKULTÚRA ÉS HAGYOMÁNYTUDAT

Irodalmunk szellemi helyzetének kérdéséhez

Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang
(Goethe)

Szellemi életünk létfeltételeinek látványos változásai kapcsán okkal merülhet fel a kérdés, a frissen nyert játéktérben mihez is tud kezdeni a kortárs magyar irodalom? Az átalakulás szolgálatában áll-e, vagy pedig önnön kifejezésformáinak korszerűsítésére fordítja az erőit? Netán mindkettőt egyszerre próbálja meg végrehajtani? Persze, hogy e szabadabb mozgástérrel valóságos autonómiát is nyert-e, arra jelenleg nem könnyű válaszolni, hisz egyelőre csak az intézményi feltételek (szabad írói csoportosulások, független folyóiratok megjelenése, az állami kiadói monopólium felszámolása, a cenzúra eltörlése stb.) váltak kedvezőbbé. S nyilvánvalóan addig is eltelik némi idő, amíg lecsendesülnek a szó kimondhatóságán érzett eufória első hullámai. Arról a fontosabb mozzanatról azonban, hogy a megszakadt kontinuitás feltételei mellett milyen állapotban mentette át magát az irodalmi gondolkodás a nyolcvanas évekre, feltehetően kevesebbet s főleg bizonytalanabban tudunk, mint a mai irodalmi élet külső fejleményeiről. Az ún. hírlapi irodalmi viták modora, hangneme, nemegyszer útszéli személyeskedése, sőt a legveszedelmesebb, a faji szempont alig leplezhető újraéledése nem sok jót árulnak el az irodalom „mentálhigiénés” állapotáról. Mert miközben tudjuk, hogy a jelenlegi társadalmi, politikai változások semmilyen értelemben nem előzték meg az irodalom felismeréseit, ez a szellemi természetű lépéselőny önmagában nem adhat elégtételt az irodalmi nyilvánosságnak. Különösen nem egy olyan irodalomnak, amelyet több évtizede fenyeget annak veszélye, hogy egyszer majd a lapos realizmus, az érdektelen vallomásköltészet és a polgári illúziószínház játéknyelvét „beszélő” drámaírási esztétikai múzeumává válik. A mai magyar műalkotások tisztaságát és átlaga ugyanis a szövegformálás kultúrájának ezen a történeti szintjén áll.

*Vihar utáni lélegzetben élek
arcul legyint csupán egy bodzaág
mint kondenzcsíkokat repülőgépek
ezüstnyomot húznak derűs csigák*

– nagyjából így a költészet,

„Eszembe jutott, hogy negyven évvel ezelőtt, házunk építésének kezdetén két nap meghordtam ugyanerről a kútról öt mázsa mész oltásához szükséges vizet, pedig tudvalévő, hogy ahhoz rengeteg víz kell. Akkor három vödörrel jártam, kettő a vállfán, harmadik a kezemben. Most már egyetlen forduló után is jólesik megpihennem az ingatag deszkapadon, az asztalra könyökölve...”

– így pedig az elbeszélés, találomra választott példákkal illusztrálva. Ha azt feltételezzük, hogy az effajta lírai ember- és természetlátás, illetve az ilyen empirikus okozatiságra redukált epikai nyelvhasználat szoros összefüggésben áll a szövegalkotásról való kulturális tudással, akkor célszerű erről az oldalról szemügyre vennünk a mai magyar irodalom szellemi helyzetének néhány összetevőjét.

Igaz ugyan, hogy a történelem kultúrmorfológiai értelmezése, s azon belül a kultúr-filozófiai társadalommagyarázatok (Spengler, Driesch, Frobenius, Toynbee) nem bizonyultak hosszú életűnek, de egy, a századelőn formát nyert felismerés szemlátomást mind mélyebben hatja át az irodalmiságról, különösen pedig az irodalom és életvalóság viszonyáról való gondolkodásunkat. E filozófiáknak ma már nem is az a közös meggyőződése él tovább, amellyel – a korábbi történelemfelfogás deisztikus szubsztancializmusát elutasítva – valamely evilági mozzanatban, és pedig az ember kultúraalkotó tevékenységében próbálták megragadni a szellem és a történetiség lényegét. Napjainkra sokkal inkább az a gondolat erősödött fel, amely a dolgok megértését bizonyos kulturális szisztémák meglététől és működésétől tette függővé. Vagy ahogyan – a hatvanas években – Eco fogalmazta, ahhoz, hogy valamely dolog(=szöveg) értelmezhetővé váljék, a befogadói, illetve a dolgot létrehívó szemléletformák legalább részben közös valóságtapasztalatára van szükség. Nagyjából ez idő tájt dolgozta ki Foucault is azt a tételt, mely szerint egy adott társadalomban csakis akkor jöhet létre bármifajta *megfogalmazható* tudás, ha ugyanott – állandó feltételként – létezik a dolgoknak valamiféle rendje, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy *tudjunk* valamit.

Mármost, ha a továbbiakban abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy a nyelv szavai sohasem érhetik el a valóságot, akkor abból az is következik, hogy az irodalom, a műalkotás kijelentései sem a valóságra vonatkoznak, hanem csupán a társadalom és közösség alkotta kulturális egységben érvényes cselekvési és kommunikációs rendszerekre. Jelentéseket csak ezek vonatkozásában közvetíthet a műalkotás, ami egyúttal nemcsak azt teszi lehetővé, hogy egyazon szöveg kapcsán a különböző közösségek eltérő értelmezésre jussanak, hanem azt is, hogy – a kulturális egységen belül bekövetkező változások mértékétől függően – akár ugyanaz a közösség is más cselekvési és kommunikációs szabályok szerint értelmezze a szövegeket. (Szélső esetben persze az adott kulturális egység teljes megbomlása, sőt átalakulása sem zárható ki, mikor is az értékek új rendszere következében egy egész történeti közösség irodalmi tradíciója teljes átértelmezésen megy keresztül.) Annak mérésére azonban, hogy valamely irodalom milyen fokú közösségben él az öt integráló *nagyobb* kulturális egységgel, rendkívül nehéz megbízható kritériumokat találnunk. Hiszen csupán az európai irodalmak esetében is csak meglehetősen viszonylagossággal lehet megállapítani, hogy az egyes nemzeti, különösen a kismemzeti irodalmak valóban mikor is kerültek közel az irodalmi jelrendszerek megújításának centrumaihoz. Ha mindezt pusztán a modern irodalmiságra korlátozva próbáljuk úgy-ahogy meghatározni, akkor sem egyszerűbb a dolgunk. Mert még ha birtokában vagyunk is a modern irodalmiság olyan alapvető ismérveinek, mint eredetiség, fikció, innováció stb., ezek az ismérvek távolról sem kínálnak megbízható válaszokat a nagy egységhez való odatartozás mértékére és tartalmára. Legtágabb értelemben persze azt szokás mondani, európai az az irodalom, amely a kontinensen időről-időre szervesen hozzá tud kapcsolódni a meghaladott művészeti struktúrákat megújítani képes esztétikai szemléletformákhoz. Nem egyszerűen adaptálva, hanem a maga módján alakítva, vagy legalábbis színezve azok kezdeményező modelljeit. Az ember-világ oppozíció megjelenítésének természete, a léttudat és emberkép artikuláltsága, a poétikai felhasználat történeti fejlettsége – ezek azok a fontosabb tényezők, amelyek egy-egy szűkebb régió hovatarozásának kérdésében a segítségünkre lehetnek.

A magyar irodalomban – történeti okokra visszavezethetően – általában élénkebb volt a hovatarozásbeli eszmecsere, mint az európai szellemi centrumokhoz közelebb elhelyezkedő irodalmakban. Természetesen nem a hovatarozás (az Európa-tudat) ténye, hanem a nagy világirodalmi áramlatokkal való együttthaladás mikéntje és mértéke körül oszlottak meg a vélemények. Az irodalom oszthatatlanságának hívei többnyire a nagy újító vonulatokhoz való kapcsolódás elégtelenségét, a nemzeti immanencia elvét vallók viszont a pozitív értelmű különbözőzés sajátosságát hangsúlyozták. Az egyik oldal a provincializálódástól, a másik a nemzeti jelleg elvesztésétől féltette irodalmunkat. Abban reális mértékkel ugyan kevesen bíztak, hogy ez a régió magához tudná ragadni a világirodalmi kezdeményezést, ám azoknak a száma sem rúg sokkal többre, akik együtt tudták volna elképzelni e két követelmény megvalósíthatóságát. A két irányzat

meg-megújuló vitájában nem nehéz észrevennünk azokat az intenciókat, amelyek értékfogalommal emelve olyan elnevezéseket, mint újító és hagyományvédő, népi és urbanus, modern és realista – lényegében irodalmunk *ideológiai jellegmeghatározására* irányultak. „Magától a szemlélet tárgyától kell tanácsot kérnünk s arra szabnunk gondolatmenetünket – írja Horvát János. – (...) Kérdezzük meg saját anyagunkat, akkor lesz irodalomtörténeti szintézisünk nemcsak tárgyi hűségű, hanem magyar is egyúttal.” A nem szűkítő értelmezésű immanenciaelv ilyen példáiban került közel a magyar irodalomtudomány leginkább ahhoz, hogy ne állítsa szembe a nemzetivel az európaiat. Nyilvánvalóbban ideológiai torzítású Lukács György érvelése, amellyel 1945 után az egész magyar irodalomtörténet revízióját követelte: „Azt vetik szemünkre, hogy jogosulatlanul átpolitizáljuk a magyar irodalmat és irodalomtörténetet, hogy ezzel háttérbe szorítjuk, vagy egyenesen meghamisítjuk annak esztétikai szemléletét. Ez az ellenállás (...) elmosni igyekszik a magyar irodalomnak azt az alapvető tényét, amely annak egyik legfőbb értéke, hogy tudniillik a legjobb és legnagyobb magyar irodalom *mindig* politikai irodalom volt. Itt vannak a magyar irodalomtörténet legjobb hagyományai. Elég, ha Petőfi és Aranyra, Adyra és Móricz Zsigmondra, József Attilára gondolunk.” Az ilyen jellegmeghatározás már sem az európai irányzati, sem az immanenciaelvű koncepciókhoz nem kapcsolódik: az utóbbiból indul ugyan ki, de az irodalmi áramlatok esztétikai egyenrangúságának elismerése helyett a legmerevebb ideológiai kényszerűség normatív rendszerébe torkollik. Itt ugyanis már nem az *esztétikai* magatartás jellege, hanem az irodalom funkciójáról vallott nézetek különbözősége szolgál a képletalkotás alapjául. Ez talán a legszélsőségesebb formája annak, hogy miként került szembe az irodalom *valóságábrázoló és tartalomcentrikus* voltát hangsúlyozó felfogás az irodalom *szövegszerű megalkotottságát* kitüntető nézetekkel.

Ezért már a népköltészet romantikakori felértékelése sem azzal a természetességgel ment végbe, mint Németországban; a tényfeltáró igényű szociografikus irodalom integrációja sem úgy zajlott le, mint másutt Gide híradásaié (*Voyage au Congo, Retour de l'URSS*); miként a második világháborús magyar szereplés önfeltáró gesztusai (Cseres: *Hideg napok, Parázna szobrok*) is más kontextusban jelentek meg, mint Böll vagy Lenz regényei. Az ilyen arányeltolódások természetesen nem arra vezethetők vissza, mintha a magyar irodalom nem ugyanabban az individuumcentrikus, egész-hítű és racionalista hagyományban osztozott volna, melynek nyomvonalán a *Faust* az „istenség képmására” formálta meg a modern európai személyiség prototípusát:

*Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
Der Menschheit Krone zu erringen,
Nach der sich alle Sinne dringen?*

Hasonlóképp ráció, erosz és logosz a vezérelvei az újkori magyar irodalom klasszikus művek alkotta kontinuum vonulatának is. S ha a kortudat, életérzés vagy a történelmi tapasztalat vált tragikussá, az önmagát természetben és közösségben megalkotni vágyó személyiség a létnek ugyanazon rettenetébe pillant bele, mint amellyel a romantika központi vonulatai kényszerültek szembenézni:

*Most tél van és csend és hó és halál.
A föld megőszült:
Nem hajszálanként, mint a boldog ember,
Egyszerre őszült az meg, mint az isten,
Ki megteremtén a világot, embert,
E félig istent, félig állatot,
Elborzadt a zordon mű felett
És bánatában ősz lett és öreg.*

De Vörösmarty e versének nagy, romantikus tragikum-látomása is magában foglal egy olyan létszemléleti sajátosságot, amelyre oly gyakran (és előszeretettel) hivatkoznak a magyar irodalom önelvűségének hirdetői. Ez a sajátosság pedig mindenekelőtt abban jelentkezik, hogy az egyéni emberi lét tragikuma a poétikai megformálás folya-

matában elválaszthatatlanul egybeolvad a közösségi tragikum (nemzethalál) és az egyetemes értékpusztulás katasztrófa-víziójával. Mivel 19. századi klasszikusaink többségének személyiségfelfogása döntően nemzeti, közösségi meghatározottságú volt, műveik emberképébe automatikusan épült bele e nemzeti-etnikai identitáselv elsőlegessége – szemben a személyiség létben való elgondolásának individualizációs képleteivel. Innen nézve talán a magyar modernség ellentmondásos arculatának egyik titka rejtőzik abban a tényben, hogy a nyugat-európai századfordulónak a polgári személyiségválságra adott feleleteivel csak részben cseng egybe a magyar költészet válsága. Ady lírájában élénk lép ugyan egy új típusú, szabad individualitás, számos ponton végbemegy az értékek nietzschei átértékelése is, ám ez a személyiség túlnyomórészt mégis egy vallomások-konfesszionális líra alanya marad. A versbeszéd olyan szuverén alakítója, aki – nem lévén sejtelve a Hofmannsthal-féle *Chandos Brief* figyelmeztető jelzéseiről – még egyértelműen uralni vélte a már Mallarménál abszolút pozíciókra törő költői nyelvet. Ezért bizonyos értelemben az is belátható, hogy Jókaitól Móriczon át Németh Lászlóig miért részesítette előnyben a magyar recepció – Kemény, Kosztolányi vagy Márai rovására – azt a regényírást, amelyik a személyiséget valamely csoport (nemzet, osztály, réteg) reprezentánsaként jelenítette meg. Valamint az is, hogy miért késett annyit a kései Arany, Babits, Kassák vagy Szabó Lőrinc költészetének méltó fogadtatása is. Mert, persze, ha nem is a Hofmannsthal-féle tartalommal, de ott volt Ady-nál is modernség és tradíció konfliktusosságának a sejtelve. Igaz, nem a századvégén már jelentkező nyelvválság felismerésével, de annak a kétarcúságnak az élményével, amelyben még sokáig feloldatlan maradt az esztétikai modernség és a század első éveire korszerűtlenné vált hagyomány feszültsége:

*Finom, dalos titkokkal tele
A lelkem. S mégse apollói bátor,
Mégse merek. És úgy dalolok,
Mint egy ősi, telt százú prédikátor.*

*Egy urambátyám röpdös körül
Múlt századokból nagy pipafüst-szárnnyal:
Egy ősom. Tollamra néz, dohog
S kezemre csap a füstös pipaszárral.*

(Egy csúf rontás)

Az elvesztett folytonosság

Aki napjaink magyar irodalmának folyamataiba mélyebben kíván betekinteni, számolnia kell néhány olyan, az irodalom életét *kívülről* formáló tényezővel, amelyek hatására végül még ennek a fenti ellentmondásokkal terhelt modernségnek a kibontakozása is megszakadt. A szerves fejlődésű irodalmak alakulástörténete általában azt mutatja, hogy az irodalomnak a poétikai formák önmozgásából kitermelődő, belső eredetű művészeti impulzusai folytonos kölcsönhatásban állnak az életvalóság felől érkező külső ösztönzésekkel. Ennek az interakciónak az egyensúlya teszi lehetővé azt, hogy egy-egy nemzeti irodalom a maga hagyományai és jelnyelvi konvenciói tükrében egyúttal mindig képet is adjon a maga külső létfeltételeiről. Akár úgy is, hogy látszólag tudomást sem vesz róluk. 1948/49-től kezdve a magyar irodalom életében azonban a külső alakító tényezők egyike – művi módon – olyan kizárólagosságra tett szert, mely kizárólagosság megértése nélkül nehéz volna magyarázatot találnunk irodalmunk irányzati szerkezetének gyors és nagyfokú deformálódására. Az úgynevezett keleti blokk országaiban ugyanis egy történetileg meglehetősen viszonylagos, de hatásában annál drasztikusabb külső tényező avatkozott bele az irodalom valóságának alakításába, az irodalompolitika. Nem általában vett művészetpolitikáról van itt szó, mint az a totalitárius berendezkedésű pártállam logikájából egyébként következne. A kommunista művészetirányítás a köznap kommunikáció nyelvét alkalmazó irodalmat mindig is kitüntetett ellenőrzés alatt tartotta. Mert a nyelvi kijelentéshez, de a nyelvhez magá-

hoz is kezdettől fogva igen ellentmondásos volt a pártdoktrína viszonya: minthogy – alapjaiban tisztázatlanul – egyszerre tekintette a nyelvet abszolútnak és viszonylagosnak, eszköznek és önértéknek, csak úgy vélte korlátozhatni a művészet és a társadalom közti nyelvi-esztétikai kommunikációt, ha felszámolja annak elvi többértelműségét. Az irodalompolitika mintegy három évtizeden keresztül úgy próbálta meg gyakorlatra váltani ezt az esztétikai képtelenséget, hogy a műalkotás jeleit a vágyképszerű „valóságra” vonatkozó kijelentések rendszerének tekintette: tehát valójában egy nem létező realitás jelölésényszerében számolta fel azok többértelműségét. Adminisztratív eszközökkel olyan „valóságtükröző” irodalmat kényszerített így ki, melynek nem volt más hivatása, mint kommunista üdvtörténetet kreálni a társadalmi és szellemi nyomorúságból. A nyelvhez, mint általában a realista esztétikának, annyiban problémátlan volt a viszonya, hogy nem kételkedett a szó jelentésreveláló funkciójában. Annyiban viszont teljességgel megoldatlan, hogy még ezzel az eszközjellegűen használt nyelvvel szemben sem érezhette magát biztonságban, mert a „magasabb diszkurz” törvényesítése sem tette lehetővé a nyelv uralmi kisajátítását. „Átkozott szolga, így a kurfürst, ne használj szavakat! – jellemzi Esterházy Ágnese ezt a situációt. – Hogy merészelsz! Valóban, a világ élete botrányos hevenyészettséget mutat. Helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani. Még megérem, hogy szóhasználatod *egyéni* lesz. Hogy lesz szó, mely a tiéd. Vigyázz, fickó, tudd ezért, mi jár: *urad megajándékoz tégedet, s attól óvjon tégedet az ég.*” A magyar kultúra sajátos helyzete ekkor abban állt, hogy a direkt társadalmi hatás elvét esztétikai indoklásának tekintő irányzatok ideológiai felértékelése a Moszkvából 1945-ben hazatért Lukács hatására már a kommunista fordulat előtt megkezdődött. Lukács Fórum-beli írásai ugyanis olyan társadalom- és történetfilozófiai alapozással sugalmazták a realista irodalom magasabbrendűségét, melyhez képest a környező szatellitaállamok kultúrideológusainak érvelése szegényes broszúrpropagandának minősült. (Meg kell itt jegyeznünk, hogy Lukács ismeretelméleti realizmus-konceptiójába – a német polgári realisták normatív értelmezése következtében – természetesen nem volt beilleszthető az a szovjet típusú „győzelmi epika”, amely 1948 után áradatként öntötte el a könyvkiadást. Így a kultúrideológus Lukácsnak hamarosan vissza is kellett vonulnia az irodalmi közéletből.)

Hogy a totalitarisztikus irodalomirányítás nyomában hogyan alakult át a magyar irodalom irányzati szerkezete, azt könnyebb elképzelni, mint választ adni arra a kérdésre, mi is tekintendő mármost az 50-es (s részben a 60-as) évtized *tényleges* magyar irodalmának. Azon művek vigasztalan sora-e, amelyek ezidőtájt megjelenhettek, vagy azok is, amelyek ekkor íródtak ugyan, de csak később jutottak nyilvánossághoz? Az újabb magyar irodalom valóságának ilyen abszurd meghatározhatatlansága azonban alighanem csupán a kisebbik rossz, ha tekintetbe vesszük annak a bevezetőben jelzett folyamatnak az alakulását is, amely a történeti kulturális rendszerek minőségétől teszi függővé a dolgok értelmezhetőségét. A magyar irodalom olyan kulturális régióban helyezkedett el, ahol a liberális eszmevilág és az individuumcentrikus létértelmezés hagyományai uralkodtak ugyan, de mellettük legalább ilyen mértékben érvényesültek, sőt, korszerűtlenné vált alakjukban sem vesztek jelentőségükből azok az ideológiák, amelyek csoportmeghatározottságból eredeztették (és annak rendelték alá) az individuális létértékeket. Ez utóbbiak történet- és társadalomfilozófiai implikációja már nehezebben volt összeegyeztethető a liberális világképpel, miként a nem-én, a másság értékvilágát méltányolni kész magatartásmintákkal is. Ráadásul, minthogy a magyar modernség már születése pillanatában ellentmondásos viszonyba került a polgári személyiségválság tapasztalatával (gyakorlatilag ugyanis csak a *Zarathustra*-típusú feleletre, vagyis a metafizikai köteleitől megszabadult én újraszituálására volt igénye, anélkül, hogy a *Die Geburt der Tragödie* vagy a *Der Wille zur Macht* nyomán párhuzamosan szembenézett volna a polgári személyiségeszmény ellehetetlenülésével is), annak a feladatának már nem tudott eleget tenni, hogy az újraszituált individuum mellé egy *új típusú* közösségeszményt is felvonultasson. Jól megfigyelhető a 20-as, 30-as évek magyar irodalmában, hogy míg egyfelől olykor még a polgári személyiségideál megrendülésének élménye is egyszerűen jelenik meg (Kosztolányi: *Aranysárkány*), a közösségi reprezentánsként színre lépő Móricz-hősök megalkotottsága még a 19. századi emberlátást idézi. Sőt, hamarosan a Kassák-féle avantgarde is úgy fordul vissza a vallomáslírához,

mintha nem is kívánná integrálni a lírai személyiséglátásban önmaga végrehajtotta fordulat vívmányait. (Holott, ha volt valamiféle kezdeményezése a magyar költészetnek az új típusú, a polgári személyiségválságból kitermelődő kollektivistikus emberkép megalkotására, annak alighanem egyedül Kassák szürrealista, dadaista verseiben volt meg az esélye.)

Némi egyszerűsítéssel élve úgy is fogalmazhatnánk, az irodalompolitika drasztikus beavatkozása következtében a magyar irodalomban 1949 után éppen azok a világképi és személyiségértelmezési mozzanatok erősödtek fel, amelyek már a Monarchia felbomlását követően is a lépéshátrány figyelmeztető jelzései lehettek volna. Pontosan azok az irodalmi jelformák és világképelemek, amelyek mind egyértelműbben vallottak rá arra, mi mindenben nem halad már együtt a magyar irodalom az európai folyamatokkal. Ettől fogva egy évtizeden keresztül kizárólag olyan művek jelenhettek csak meg, amelyek úgyszólván programosan hirdették az antiindividualizmus gondolatát, s az egyéni lét kérdéseit egy felvilágosodáskor előtti, célelvű történetiség közösségideáljának rendelték alá. Teljességgel megfelelően a Lukács György hirdette revíziónak, amely alapvetően a magyar irodalomtörténet európai tradícióinak megsemmisítésére irányult: „Az új embert létrehozó új élet – írta egyik nevezetes, 1946-os cikkében – átalakítja az olvasótömegeket is, az írókat is. A tömegeket, amennyiben megadja nekik erejük, hatalmuk tudatát, valóságos érdekeik felismerését, ezen érdekek lehetséges összehangolását a nemzet, sőt az emberiség korszakos nagy érdekeivel. Az írókat, amennyiben képessé teszi őket arra, hogy ne csak saját egyéni, szűk, szubjektív érzéseiknek adjanak hangot, hanem látóvá és hallóvá teszi őket minden iránt, ami a népet, a nemzetet, az emberiséget a legmélyebben és legigazabban mozgatja.” A kommunista kultúrretorika mögött ott látható a legfontosabb mozzanatban megfogalmazott cél: a kulturális hovatarozás szálainak elszakítása, és a másik, a keleti régióba való átléptetés szándéka. A személyiség létkérdéseinek érdektelenné nyilvánításával a kommunista művészetideológia ebben a térségben gyakorlatilag végleg el akarta búcsúztatni az irodalom szellemét attól a humántradíciótól, amely homlokegyenest ellenkezőleg határozta meg az ember helyét a mindenségben:

*Allein der neue Trieb erwacht,
Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken,
Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,
Den Himmel über mir und unter mir die Wellen.*

(Goethe: Faust)

Mármost, ha Lotmannak abból a megfigyeléséből indulunk ki, hogy azok a kulturális pozíciók, amelyeket bármely irodalmi szöveg értelmezése során alkalmazunk, mindig kettős státuszúak: egyszerre fejezik ki a szöveg kultúrájának tudását valamiről, illetve az értelmező tudását a szöveg kultúrájáról – akkor itt ismét egy rendkívül ellentmondásos folyamatba ütközünk. Azok az irodalmi vonulatok ugyanis, amelyek a csoportszemélyiség eszményét vallották, s így mindig is közelebb álltak a Lukács sugalmazta irodalmiság gondolatához, sok tekintetben ehhez a kommunista metafizikához igazították a maguk nemzeti jellegű „nagy elbeszélését” (Lyotard). Ennek során úgy próbáltak meg egybeolvasztani egy mélyen időszerűtlen nemzeti és forradalmi küldetést, hogy az emberszemlélet maradék individualisztikus hagyománya valamiképp összebékíthető legyen a szemfényvesztően nemzetellenes kommunista „közösségmítosszal” (Déry Tibor: *Felelet*, Illyés Gyula: *Fáklyaláng*). Mindkét, viszonylag nagy hatású mű mai értelmezője zavarba jöhet annak a mutatóvannak láttán, milyen mélységes ellentmondást akartak áthidalni szerzőik azzal, hogy a szöveg alakításkultúrájának nyilvánvaló európai „literaritását” egy keleti típusú szemléletmód szolgálatába állították. Minthogy sem Illyés, sem Déry nem ismerték igazán azt a szövegekultúrát, amelynek szemléletmódját átvenni vagy imitálni igyekeztek, az ilyen kísérletek végeredményben folytathatatlanok is bizonyultak – persze ha figyelmen kívül hagyjuk az irodalmi rangot meg sem közelítő hazai Gladkov- és Azsajev-utánpótlásokat.

Egyrészt e recepció és művészet szemléleti funkciózavarokra, másrészt a lírai ha-

gyomány bizonyos egyoldalúságára vezethető vissza, hogy a magyar költészet 60-as évekbeli megújulásának centrumában is vallomáslírai alakzatok álltak. Juhász Ferenc és Nagy László költészete éppúgy a lírai szubjektum pozícióinak megerősítésével hoz fordulatot a magyar versművészetben, mint annak idején az Adyé, s még az absztrakt tárgyias alakítású Pilinszky-líra sem nevezhető a régóta esedékes deperszonalizációs versbeszéd következetes megvalósulásának. Az epikai formák óvatos átalakítása is csak annak a hagyománynak a lassú újrafelfedezésével indul meg – lényegében inkább a hetvenes évtizedben –, amely részint a szövegszerű alkotásmód első példáiban (Szentkuthy), részint a polgári individuumlátás néhány, kétségkívül európai színvonalú mintájában (Kosztolányi, Márai) öltött testet.

Az elhalasztott végkifejlet

Az újabb magyar irodalom, s általában is az irodalmi tudat fejlődése szempontjából a hetvenes évtized az, amely tulajdonképpen minden értelemben drámai szakasznak mondható. Ekkorra ugyanis világossá vált, hogy ha az irodalmi szemléletformák és az alakítástechnika világában nem következik be radikális megújulás, a magyar szóművészet hosszú időre és végzetesen lekési a csatlakozást az európai folyamatokhoz. S itt nem egyszerűen lépéshátrányról, szinkronkülönbségről, ütemkésésről volt már szó. A konfesszionális költészet untig ismert élményvilága, a meg nem újított természetlíra és Corso vagy Ginsberg bánatos, kései utánzása következtében olyannyira érdektelenné váltak a magyar verskultúra kérdései, mint amilyenek csak egy világirodalmi rezervátum leletei lehetnek: követhető-e a Nagy László-i hagyomány; vajon egy töről fakad-e Juhász és Tandori túl-, illetve alulretorizált költészete; misztikus tartalmú, vagy pedig értelemhitű-e Pilinszky apokaliptikus-katasztrofikus lírája stb. Miközben a líraértelmezésnek úgyszólván egyetlen kérdése sem irányult a költészetfejlődés jövőjére, az epika is éppen kimeríteni látszott saját korábbi lehetőségeit. A Mészöly-Konrád-Hernádi nemzedék ekkorra valójában már túl volt a próza intellektualizálásán, s tagjai (távrolról sem azonos feltételek között) külön-külön járták a maguk kísérletező útjait. Kis túlzással mégis azt lehetne mondanunk, hacsak valamelyest is erőtlenebb ez a nemzedék, a magyar próza modern alakulástörténetében is veszendőbe mennek az európai viszonyíthatóság alapjai. A hetvenes évekre ugyanis már csak ez az egyetlen vékonyka fonál kötötte élő irodalmunkat egy-két olyan vonulathoz, amelyek még érdeklődést kelthettek az európai olvasóban. (Az ekkoriban nyugati nyelveken kiadott magyar művek és antológiák zúzdákat sem kímélő „fogadtatása” efelől nemigen hagy kétséget.) Az irodalmi-kritikai gondolkodás elnyomorodása különösen abban figyelhető meg, hogy egyre kevesebb olyan kérdése maradt a magyar irodalmi nyilvánosságnak, amelyek jegyében még párbeszédet folytathatott (volna) a Lajtán túli áramlatokkal. Hiszen a kérdések, s velük a megértés valamely közös *minimuma* is végveszélybe került olyan drámaelméletek láttán, amelyekben nem jutott hely Beckettnek, Ionescónak; olyan írói nyilatkozatok olvastán, melyekben a szöveg artisztikus alakítotttsága negatívumnak minősült („a jó mű a bűvészkedés mankói nélkül is megáll a maga lábán...”), sőt, szemközt olyan önfeledten hirdetett butaságokkal, mint hogy a posztmodern a gondtalan és olvasmányos (!) mesélés művészete volna. Ha a világirodalmi recepció évtizedeken át Graham Greene-t, Pablo Nerudát, Nicolas (és nem Jorge) Guillént, a Gruppe 47-et meg a francia baloldali szimpatizánsokat favorizálta, mindezt valamelyest kiegészítve az amerikai zsidó regény igencsak változékony értékeivel – aligha marad sok csodálkoznivalónk azon, miért olyan féloldalas a kortársi világirodalmi tájékozódásnak már az igénye is. (Az egyik legutóbbi gondolkodtató példa Eco *Rózsa*-regényének igen gyér és úgyszólván érdektelen kritikai- és közönségfogadtatása.) Annak, hogy a hetvenes évekre a magyar irodalomnak egyre kevesebb *közös* kérdése maradt a nyugat-európaiakéval, volt még egy kardinális, más régiókban vélhetőleg nehezen felfogható oka is. A hetvenes évek teljességgel depolitizált nyilvánossága természetesen azzal járt együtt, hogy mindenfajta irodalmi megnyilatkozásnak támadt valamiféle politikai vonzata. S noha az irodalom ilyen típusú pragmatizációjának is nagy hagyománya volt a magyar régióban, ekkorra már magát az *irodalomértést* fenyegette egy olyan kényszeres olvasói

beállítódás, amely pusztán azért volt hajlamos sekélyes esztétikai produkciókat is felértekelni, mert azok (rímes odamondogatás vagy publicisztikánál nem jobb elbeszélés formájában) másutt nem tárgyalható kérdésekre irányították a figyelmet. A kritika persze tehetetlennek bizonyult, hiszen morális kényszerhelyzetében gyakran maga is ugyanígy járt el, szinte tünetértékűen termelve újra mindazt az esztétikai dogmatizmust, amellyel eredetileg szembeszállt. Logikája ilymódon ritkán került fölébe a pökhendi hangnemben igazságot osztó, etablírozott műbírálatának, s így lassanként elveszítette saját irodalomtörténeti értéklátásának maradék hitelét is. A recepcióban pedig feltartóztathatatlanul terjedni kezdett az a felfogás, amely az irodalomba „átkanalizált”, máshol elmondhatatlan társadalmi problémákat tárgyaló művek *igazságfeltáró* értékeit automatikusan *esztétikai* értéként ismerte el.

Az irodalomértésnek ezek a szimptomái szinte modellérvényűen fejezték ki a kor-társ recepció és produkció kommunikációs diszfunkcióit, amelyekből a magyar irodalom önelvűségének hívei a maguk módján még erényt is próbáltak kovácsolni. Az irodalmi mű lehetséges szövegjelentései közül a *korkritikai* és *politikai* jelentéselemeket – ezek nyomatékos jelenléte miatt – az *immanens-esztétikai* karaktert is meghatározónak látták, és ebben vélték megtalálni a történeti folytonosság bizonyítékait. Íme, irodalmunk mindig is a nemzeti sorskérdések és a társadalmi szolgálat irodalma volt, ezért jellegét és nemzeti karakterét is csak akkor őrizheti meg, ha továbbra is az marad – mondták ki az elszegényítő, a más, „esztéticistának” bélyegzett áramlatokat kiátkozó verdiktet. Az így kategorizált irodalmiságban azután egyes művek immár nem egyszerűen antimarxistának, de szupranacionalista, sőt, nemzetietlen szellemiségűnek minősültek. Nem csoda, hogy a szemléleti jellegmeghatározás – amolyan igazi ortodox észjárás szerint – megint értékítéletté alakult át, nemcsak a marxista, de a népies kritikai irányzatok kezén is. Az esztétikai rangú irodalom érdektelenné válásának és az irodalomba átköltöztetett ideológiai vitáknak az idején persze nem azért jutott válságos szakaszba a modern magyar irodalom, mintha mindezek ellenére nem születtek volna jelentékeny műalkotások. Ám ezek többnyire az idősebb nemzedékek szemléleti újat igazából már nem hozó, a pályát inkább lezáró-beteljesítő összegzései voltak (Illyés, Weöres, Kálnoky) – egyébként az emlékiratirodalom jelentős felvirágzásával (Vas István, Illyés). Az évtized első felének igazi tétje azonban abban volt, sikerül-e elkerülnie a magyar irodalomnak a modernség centrumában zajló folyamatoktól való oly mérvű elszakadást, amely az említett okokból immár az egész irodalomszemlélet bizantinizálódásával fenyegetett.

A hetvenes évek második felétől kibontakozó, és elsősorban a prózaepikában megfigyelhető új folyamatokat a mai kritika az irodalom autonómiájának visszaszerzésére tett kísérletként értelmezi. Az Esterházy, Nádas, Tandori, Grendel nevéhez köthető fordulat tényleges tartalma valóban az újszerű problémalátás, s – némelyiküknél – az ezt tárgyasítító epikai eljárások meglepő korszerűsége volt. Írásmódjuk és ábrázolástechnikájuk tulajdonképpen gyorsan túlhaladta a nemzedéki vallomások első, Kerouac-ot, Salinger-t idéző epikai formáit, és olyan új jelszerűséghez közeledett, amelynek poétikai szerkezete igen távol állt már a hatvanas évek valóságleképező epikai konvenciójától. Esterházy számos posztmodern jegyet felmutató, ám alapjában nem a nyelvválság élményéből táplálkozó regényírással, az elbeszélés egyvonalúságának feladásával, a diszkontinuitást és ismétlődést szervezőelvvé emelő, attraktív alakítástechnikájával olyan új személyiség- és világértelmezésbeli ösztönzéseket adott máris a modern magyar prózának, amilyenekre évtizedek óta nem akadt példa. Ez a radikális újítás nem csupán az értékcentrumok távollétének, a személyiség egységébe vetett hit felbomlásának élményéből, s nem is csak a nyelvi kijelentések nagy mérvű viszonylagosságának felismeréséből származik. De nem is egyedül az utaltjaitól elválasztott, s jelöletlen idézeteket magába olvasztó artisztikus nyelvhasználatban jelenik meg. Az abszolút és viszonylagosított értékvilágok kötetlen összjátéka olyan szövegtérben jön létre, amely mimetikusan utánképezhetetlen dimenziókba helyezi a műalkotás jelentéseit: műveiben tehát többnyire nem a világyszerű „realitás”, hanem a többértelmű megformáltság *nyelvi valósága* határozza meg az esztétikai határfolyamat jellegét. Az uralkodó magyar epikai hagyománynak Esterházy ezzel nemcsak a „valóságleképező” poétikáját, de „meginthatatlan” nyelv- és irodalomszemléletét is kérdéssé tette:

„A távolság, amely az *igent* a *detől* elválasztja: a jelek teljes bizonytalansága. S ezért van irodalom, mert a jelek bizonytalanok. Ez a technika azt mondja, hogy a világ értelme kijelenthetetlen, a művész egyetlen feladata a lehetséges jelenségek felkutatása, e jelek mindegyike önmagában csak (szükséges) hazugság, de sokféleségük maga az írói igazság.

Végző soron az író a világban az írás pontossága kötelezi el (természetesen strukturális, nem pedig retorikai pontosság: nem a »jótollúság«-ról van szó).

NEM EGYIK VAGY MÁSIK ÁLLÁSFOGLALÁSA KÖTELEZI EL, HANEM ÉPPEN A HÜTLENSÉGE: AZ IRODALOM AZÉRT LEHETSÉGES, MERT A VILÁG MÉG NEM KÉSZ.”

(Esterházy: Kis Magyar Pornográfia)

Nádas Péter regényírása hagyományosabb karakterű, zárt nyelvi pontosságra, az „érzékek emlékezetére” támaszkodó, már-már szenzualista elbeszélés módja nem ilyen intertextuális nyitottságra törekszik. Stíluseszmenye talán az intellektuális német polgári epika hagyományához áll a legközelebb. Minthogy e szövegek elbeszélője hisz az értékcentrumok meglétében, a nyelvi „látványok” megalkotottsága itt sokkal világosabb, mint Esterházynál. Az *Emlékiratok könyvének* egész epikai konstrukciója egy teljességgel, individuumbentrikus polgári világ értékválságának és a kelet-európai dezillúzióknak olyan összegző látóképe, amelyben azért lehetséges tragikuság, mert a humanista értéktradíció magában az elbeszélő modalitásában, az elbeszélő magatartásában jelenik meg. Ennek az esztétizált látásmódnak az emberi gesztusok mögött feltételezett mélyebb jelentés az alapja, az a gondolat, hogy az emberi élet maga is (sikerült vagy sikertelen, ám mindenesetre) értelmezhető alkotása a személyiségnek.

Tandori Dezső prózája viszont éppen az ilyen típusú jelentésséget tagadja, s – sokban rokoníthatóan a posztmodern regényírás amerikai képleteivel –, a jelentést vesztett jelsorral a csak megállapítható, de nem értelmezhető élet kontingenciáját próbálja megragadni. Regényszövegei ezért nem is tesznek különbséget valóság és fikció között, a fiktív regényvilágot nála túlnyomórészt alighanem valóságos biográfiai tartalom tölti ki (*A meghívás fennáll; Meghalni késő, élni túl korán*).

Mindezek az újabb fejlemények, amelyekről a kritika joggal reméli az újabb magyar irodalom ténylegesen modern fordulatát, két olyan kérdést is felvetnek, amelyekre napjaink irodalmi közléte talán a legsürgetőbben vár választ. Ezek egyike szűkebben irodalmi, a másik inkább kulturális-ideológiai természetű. Közös bennük mégis, hogy valamiképpen mindkettőnek meghatározó szerepe lesz egész modern irodalmunk fejlődéstörténetének újraértelmezésében. De nem hagyják érintetlenül az irodalom társadalmi funkcióját illető nézeteinket sem. Egyrészt, mert soha nem az irodalomtörténetírás, hanem mindig a jelenkor irodalma alakítja újra az irodalmi tradíciót: a rá vonatkozó nézetek nem a Lukács képzelte voluntarizmus függvényei. Másrészt, mert az irodalmiság alakulása szempontjából távolról sem lehet semleges azoknak a létfeltételeknek a minősége, amelyek mellett az irodalomnak elsődleges, tehát *esztétikai* funkcióit kell betöltenie.

Ha az epikai paradigmaváltással párhuzamosan a líra útjait is közelebről vennénk szemügyre, azt állapíthatnánk meg, hogy jelenleg e műfaj világirodalmi megkérdettségére sem olyan mértékű, mint volt a hetvenes években. Várad Szabolcs, Oravecz Imre, Petri György vagy Szócs Géza és mellettük a neo- vagy transzavantgarde alkotócsoportok kezdeményezései itt is számottevő előrelépést ígérnek, még ha az epikához hasonló fordulatról egyelőre nem beszélhetünk is. Számos reményteljes pálya kibontakozása (Nagy Gáspár, Zalán Tibor, Dobai Péter) lassult le például annak következtében, hogy még ennek a megmerevedett lírai konvenciónak a megújítása is csak *haszonlóan gazdag* verskultúra birtokában hajtható végre. Így mindenesetre elsősorban az epikai művek kapcsán merül fel számunkra az a kérdés, milyen is irodalmunk viszonya a manapság a posztmodern fogalmával jelölt európai irányzatokhoz. Anélkül, hogy e fogalom általános használhatóságának kérdéseibe bocsátkoznánk, annyit leszögezhetünk, hogy az újabb magyar prózaírás, még ha konvertálhatóvá tudta is tenni a rokon kor élményére

adott *térségi* válaszok némelyikét, bizonyos alaki hasonlóságok ellenére sem osztozik igazán a posztmodern áramlatok dilemmáiban. E kulturális régió kortudatának és lét-feltételeinek mássága magyarázza, hogy a nagy valószínűséggel inkább csak az ún. posztindusztriális társadalmakban meg tapasztalható posztmodernség-élmény itt a befogadás különös transzformációin megy keresztül. E transzformációk legfontosabbika éppen azokon a pontokon következik be, ahol a posztmodern teoretikusai az irányzat egyénítő jegyeit rögzítik. A magasabb diszkurzusok felbomlása, az ontológiai centrumok távolléte, az értékközéppontok hiánya és a kontingencia felértékelése olyan összetevői a posztmodern kortudatnak, amelyek ebben a térségben többnyire hatástalanok maradtak a totalitarisztikus berendezkedéssel szemben. A szabadsághiány állapota csak egyértelmű igenek és egyértelmű nemek kimondásától remélhetett változást, mert az uralkodó diszkurzzal csak egy hasonlóan autonóm „magasabb” diszkurz szegülhet szembe. Az ontológiai centrumvesztés tudatában is szükség volt olyan értékrendszerek fenntartására, amelyek leleplezheték az uralkodó diszkurz hamis értékrendjét. Így állt elő az a különös helyzet, hogy a kompromittálódott európai logoszmítosz formái továbbra is a szellemi progresszió szolgálatában maradhattak. Ez az egyidejűsített kételey és bizonyosság, valaminek a tudása és az e tudásra vonatkoztatott ironia hangsúlyos szerepet kap Esterházy legtöbb munkájában. Amikor például *A próza iszkolása* a Máté-evangéliumot idézi („Hanem a ti beszédek legyen igen igen, nem nem, ennek felette valami esik, az a gonosztól vagyon”), a következő szkriptovizuális szerkezettel mindjárt viszonylagossá is teszi annak szakrális intencióját:

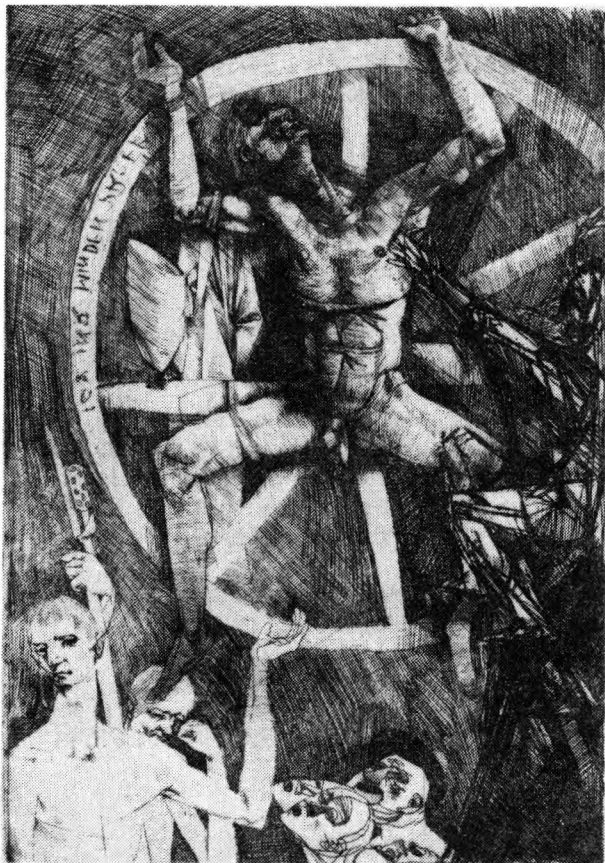
igen igen nem nem
 igen nem igen nem
 nem igen igen nem
 nem igen nem igen
 igen nem nem igen
 nem nem igen igen

Innen nézve megállapítható, hogy az újabb magyar epika szemléletformái sok vonatkozásban eltérnek a posztmodern világképtől, különösen, persze, ha csak azokat az amerikai és európai alkotókat soroljuk az irányzat reprezentánsai körébe, akiknél a viszonylagosság és értékrelativizmus a közlőképes nyelv krízisére megy vissza, illetve akiknél a nyelvjáték teremtette dimenziókban nincs helye az értékvesztés fölötti megrendülésnek. Amennyiben azonban tágabban értelmezzük a posztmodernséget, s nem vitatjuk el tőle a korélménnyel való személyiségérdekű szembesülés esélyét, akkor a magyar epika ilyen törekvései távolról – szemléletileg legalábbis – összefüggésbe hozhatók egy Pynchon, vagy még inkább egy Botho Strauß vagy Thomas Bernhard-féle érteklátással.

A másik kérdés, amely a jelenkori irodalom társadalmi funkcióját illeti, lényegében nem az irodalomtudomány kompetenciakörébe tartozik. Legfeljebb annyiban, amennyiben ez a szempont az őt megilletőnél hangsúlyosabb figyelmet kapott a magyar irodalomtörténetben és a kritika gyakorlatában. Az irodalom társadalmi funkcióval ugyanis közvetlenül nem rendelkezik, csak az adott kulturális szisztémát alkotó közösség cselekvésformáin és kommunikációs modelljein keresztül érvényesíthet bizonyos hatáselemeket. Ám annak megítélésében, hogy az esztétikailag dekódolt üzenet elemei hogyan válnak konkrét társadalmi „hatóerővé”, voltaképpen a művészet-szociológia illetékes. Mindenesetre a magyar irodalom fejlődéstörténeti koncepciója évtizedeken át arra a megfontolásra épült, hogy irodalmunk fő vonulatát olyan szociológiai jelentéstelítettégű művek alkotják, melyek jelentése közvetlenebbül vonatkoztatható a mindenkori „életvalóságra”. Az újabb magyar irodalmi folyamatokat viszont jobbra olyan művek alakítják, amelyek egyre kevésbé merítenek ebből a „fő vonulatból” emelt hagyományból. A mű szövegszerű megalkotottságának felértékelésével a csoportszemélyiség helyett a személyiségválságot *individualitásként* átélő embert állítják eléünk, s a közép-európai helyzettudat egyetemes távlatú értelmezésével igyekeznek visszatalálni a művilég megszakított hagyományhoz. Az írói cselekvés ezért mind

hangsúlyosabban a *nyelvi* tevékenység, az imaginatív cselekvés jelentésével azonos, s vele párhuzamosan a műalkotás „státusza” is megváltozhat: nem mimetikus valóság-leképezés lesz az értelme, ahogyan azt a marxista és a népies művészetideológia egyoldalúan követelte. Mibenlétét olyan poétikai megalkotottságú nyelvi konstrukcióként kell elgondolnunk, melynek társadalmi hivatása felől nem valamiféle intendált eszmeiség megléte vagy hiánya, hanem a recepció értéktulajdonító akarata dönt majd. Az adott mű iránti fogadókészsége vagy elzárkózása. *Esztétikai* értékesség dolgában pedig csupán arra van szükség, hogy a recepció elismerje a műalkotás történeti létmódjának sajátosságát. Azt, hogy esztétikailag mindig azok a művek bizonyulnak értékesnek, amelyek a befogadással folytatott párbeszéd során időben mindig mássá válva lépnek új viszonyba a mindenkori olvasóval.

S minthogy ezt a dialógust – az európai esztétikum-értelmezés szerint – mindig a befogadót *megszólító* műalkotás kezdeményezi, egyszerűen létfontosságú annak a lehetőségnek a fenntartása, hogy térségünk irodalmi befogadáskultúrája *megszólítható maradjon*. Az újabb magyar epika fordulatának köszönhetően ez a lehetőség a közös kérdések fogytán is valóság *még*, de abban az illúzióban épp most nemigen ringathatjuk magunkat, hogy immár túl is volnánk a hetvenes években kialakult válsághelyzeten. Ha valami, akkor az a szituáció nyitott még. Nyitott, mert jelenleg is eldönthetetlen, csupán haladékokat kapott-e irodalmi kultúránk, vagy az utolsó esélyt egykori otthona visszahódítására.



Tüntetőtáblaerdő (1978)*

A KONCEPT ÉS A TIPOGRÁFIA:

ÉLJEN A NEM ÁBRÁZOLÓ
KÉPZŐMŰVÉSZET JELENLÉTE
AZ IRODALOMBAN!

ÉLJENEK A TIPOGRÁFIAILAG
TIPIZÁLT MONDATOK!

ÉLJEN A BEKERETEZETTSÉG!

ÉLJEN A NAGYBETŰ A kisbetű!

ÉLJEN A SZÍNNYOMATÉK!

ÉRTELMEZÉS-SZINTEKET!

ÉLJEN EGY KIJELENTÉS

TÖBB-ÉRTELME!

ÉLJENEK AZ ÉRTELMEZÉS-
EGZISZTENCIÁK!

ÉLJEN A BETŰK ANTIDEMOKRÁCIÁJA!

ÉLJENEK A JELENTÉS-INTENZITÁS
FOKOZATOK!

ÉLJEN A TÜNTETŐTÁBLA MINT HARSOGÓ TÁBLAKÉP-FORMA!

KÉPFILOZÓFIÁT!

Hogyan láthatom meg amit látok?
Milyen társadalmi esztétikai politikai
feltételei vannak a láttatásnak az
észrevehetőség megteremtésének?

A MŰ BETILTHATÓSÁGA FONTOSABB MINT A
MŰ JELENTÉSE

Ami nem fontos nem is tiltott.
(a gondolatszabadság megjelenített
határai, a vélemény nyilvánítás képpé
formált határai.)

CSAK SZABADON!

Az állkapocs és száj
körül kell a
rend és fegyelem

A FESTMÉNY ÁLCÁZOTT VÁSZON

* A Nagyatádon hatóságilag megsemmisített mű feliratai

Csak a védett művek
maradnak fön?n?
Jelentésük a védettség.
A támogatott művészet
valamilyen kisebb
érdekközösség szolgálatának
nyeri meg a tömegízlést.
Én szabad híveket toborzok,
támogatást kérek a
támogatottak ellen.

A BEGYAKORLOTT MOZDULATOKAT CSELEKVÉSEKET
NÉHA NEM ÁRT IRREÁLIS SZERKEZETEKKÉ BONTANI
VAGY AZ ÖSSZEÁLLÍTÁST VAGY A BONTÁST A
MEGSZOKOTTÓL ELTÉRÍTENI

A PLAKÁTOKRÓL NEM ÁZIK LE PETŐFI ARCA
az esős tavaszban nem sápad el lassan
a rossz festék a tűző tavaszban
(mint ahogy előjön a
kép a hívóban
csak visszafelé)
MERT NINCS KIRAGASZTVÁ!

A MŰVÉSZETBEN AZ IGAZSÁG MINDIG
ELEGÁNS

ÉN OLYAN SZOBROKAT SZERETNÉK
CSINÁLNI KLOTILD AMELYEKET
HA ÍGY ELÁSNÁK A JÖVŐBEN
MAGUKTÓL KIKELNEK NE KELL-
JEN HOZZÁJUK BULDÓZER
SE RÉGÉSZET. FÖLDALÓL
ALAKÍTSÁK FORMÁLJÁK A
KÖRNYEZETÜKBEN TÖRVÉNYEIKKEL
A TERET

NE RAJZOLJ!

KIEGÉSZÍTEM ÖNT EGY GONDOLATTAL
Képzelve el hogy e hatalmas mindenségben
önön kívül senki de senki nem áll e
pillanatban azon a helyen ahol ön áll

ÖN PÁRIZSBÓL A MONA LISA GONDOLATTÁ VÁLT
KÉPÉVEL TÉRT HAZA PLUSZ EGY GOLYÓÁLLÓ ÜVEG
KÉPÉVEL – VAGY NEM LÁTTA EZEKET VAGY NEM VOLT
PÁRIZSBAN.

HISTORIZÁLÁS ÉS LELEPLEZÉS

Egy kelet-európai avantgárd tradíciója

A magyar neo-avantgárdot gyakran különböztetik meg a kelet-európai jelzővel, ami egyúttal meghatározott földrajzi-politikai összefüggésekre, szituációra is utal. A következőkben ilyen, a politikai szituációra vonatkoztatható magyar műalkotásokat vizsgálnék kelet-európai kitekintések nélkül, hogy kiderüljön, mik is a sajátosságai, s ezek mennyiben tradicionálisak.

Tradíció és avantgárd viszonyát vizsgálva egy korábbi alkalommal azon ismert tényből indultam ki, hogy a művészetnek sok tradíciója van, s ha a hagyomány folyamatos rekreációja ezek valamelyikében úgy megy végbe, hogy közben egy másik típusú hagyomány sajátosságait emeli a magáéba, akkor azok paradigmatis jelentőségűek lehetnek emebben. Ez a 20. századi magyar művészet történetében is lejátszódott, amikor paradigmatis jelentőségűvé vált a népművészet, majd a törzsi művészet s a keleti kultúrák tradíciójának megismerése. A nyugati művészet primitivizmusától, orientalizmusától a magyaré annyiban különbözik, hogy mára egyik anyanyelvének tudhatja a törzsi művészet rituális-mágikus típusával rokon népművészetet, mely számos közös vonást mutat a keleti művészetekkel is. E kulturális hagyomány révén a magyar avantgárd egy része sajátos vonásokat mutat, melyek azonban nem nevezhetők népinek vagy nemzetinek, regionálisnak. Sokkal inkább a művészet eredendő létmódjának, funkciójának ma is aktuális univerzalizmusa dominál bennük.

A magyar avantgárdnak azonban, minden hagyományellenessége dacára, létezik egy magyar művészet-történeti tradíciója is, ami motívumtörténeti vizsgálódással mutatható ki. A motívumvándorlás a stílustörténet része. A stílustörténetben pedig a 19. század első fele óta megfigyelhető a művészeti ágak autonómiájára irányuló törekvés, azaz a művészeti ág legsajátabb jegyeinek kiemelése témában, műfajban, kompozícióban és eszközökben, aminek következtében ezek egy új – az ábrázolótól, illúziókeltőtől, utánzótól elszakadó – vizuális nyelv kialakulásához vezettek. Ezt tudta felhasználni az avantgárd expanzív, univerzális érvényű tevékenységében. Ebben a folyamatban az avantgárd nyelvújítás esélye megnövekedett. Éppen ezért nem közömbös, hogy a magyar művészet öröklött, felhasznált motívumai mikor szakítják meg a stílustörténet folyamatosságát, azaz mikor s miként válik új, avantgárd nyelv részévé egy-egy régi elem. A magyar avantgárd expanziója ugyanis – művészettörténet-írásunk hagyománya szerint – közvetlenül a társadalmi változásokra irányult. (Nem tekintjük például avantgárdnak a szecessziót, mint a nyugatiak, még akkor sem, ha – mint nálunk is – társadalmi kérdésekkel fonódott is össze.) Ennek az elkötelezettségnek tradíciója van. Gyökere társadalmi változások sorozatos elmaradásában keresendő, ami oka annak is, hogy egyes témák, műfajok, motívumok nem veszítettek jelentőségükből. Így a nyelvújítás folyamata nem teljes: a nyelv egyes elemeiben hagyományyörző, sőt, historizáló. Kérdés: a magyar avantgárd, ez az (E. Péter közvetítésével) Ost-modernnek nevezett művészet miképpen őrizte meg a historizálás tradícióját; tradíciója-e a magyar avantgárdnak a historizálás.

Érdemes tehát áttekinteni a magyar avantgárd azon előzményeit, melyekből a nyelvújítás kibontakozott. Az újítás igényének első megfogalmazója Zichy Mihály. Eklektikus festészete egyúttal magában hordozta egy egész világ lerombolásának szándékát. A *Rombolás géniuszának diádala* (*A Démon fegyverei*) című 1878-as nagyméretű festményén az egész korabeli, halálra ítélt civilizáció megjelenik, mégpedig a múlt festői témáinak, műfajainak, figuratípusainak, kompozíciós sémáinak gyűjteményeként (Delacroix *A Szabadság vezeti a népet* című képének kompozíciójával, Goya, Hogarth, Gusta-

ve Doré tömeg felett diadalmaskodó halál-ábrázolásainak, Félicien Rops kísértés-képeinek folytatásával, akadémiai fiziognómiai kézikönyvek sémáinak felhasználásával). A Párizsban és Pétervárt egyaránt otthonos festő e kissé visszaszűrt, univerzalista történetfilozófiai művének hátterébe az orosz nazarénus festő, Ivanov Messiásának pravoszláv megváltó-alakja került az eredetileg odafestett francia köztársaság-szimbólum helyébe. Számunkra talán éppen ezért érdekes Zichy művészete: a meglévő ismeretek birtokában s béklyójában igényli, de kulturális-társadalmi környezete, a kelet-európai szituáció nyomása alatt megformálni képtelen az újat, ennek megjelenítésében is tradíciót vállal fel. Nyugodtan hozzátehetjük: ezek a szimbólumok nem kevésbé vizuális közhelyek Zichy korában, mint például a Coca-cola felirat a miénkben. Zichy festménye nemcsak Messiása folytán lett végérvényesen kelet-európai, hanem történeti jellege, a jelen historikus felfogása miatt is. E tekintetben a legutóbbi időig változatlanságot tapasztalunk művészetünkben.

Ki vonná kétségbe például, hogy Kondor Béla Dózsa György 1514-es parasztlázadását felelevenítő sorozatával, annak szomorú alakjaival nyilvánította népfelkelésnek 1956-ban, még a forradalom előtt az 1956-os forradalmat? Példaképe, Derkovits Gyula három évtizeddel korábban, a fennálló rezsimmel szembenállva, s a Bécsbe emigrált kommunisták megbízására alkotta meg fametszetű Dózsa-albumát, ugyanúgy, ahogy az osztrák-magyar kiegyezés után Madarász Viktor Dózsa népe, azaz a mártírjait megbecsülő forradalmárok példáját állította szembe a megalkuvással. A témakör ugyanaz, csak a kiemelt mozzanatok különböznek. Kondor grafikai stílusa újszerű az 50-es évek magyar művészetében, amint Derkovits expresszionista-kubista tanulságokat ötvöző, aktivista, dinamikus nyelve is az avantgárdéhoz nyúlt vissza (Körner Éva említi előzményeként a német expresszionistákat és Uitz Bélát), aminek egyik gyökere: a romantikus lendület nem tagadható meg Madarásztól sem, aki ezt meghonosította a merev, akadémikus magyar festészet körében. Avantgárdnak mégsem mondhatók, tematikai historizálásuk miatt, noha ez jelen azonosításából fakadt, s mindenkor szemben állt a hivatalos történet szemlélettel.

A historizálás az aktualitás elleplezését, egyúttal megerősítését szolgálta. Kényszere a hatalom tiltásaiból, valamint a példázatos gondolkodás Zichynél is tapasztalt tradíciójából fakadt. Előbbiek gyökerét az 1848-as forradalom és szabadságharc utáni önkényuralom gyakorlatában kereshetjük, pontosabban Orlai Petrics Soma festészetében, aki elsőnek festette meg a szabadságharc bukását a mohácsi csatavesztés fedőtemája alatt. Ezért nem véletlen, hogy mai művészetünk Kondor mellett másik úttörő egyénisége, Csernus Tibor egyik első fontosabb munkáján, 1951-ben az „Orlai festi Petőfit” témát választotta. Orlai számos Petőfi-képe a költő eltűnése után, az 1850-es években a szabadság jelképévé vált hős megidézése, tehát a forradalomé. Csernus Petőfije az Orlai-alakok ötvözte (a Debrecenben búslakodó és a Mezőberényből utolsó útjára induló), ilyenformán az 1950-es években egyre távolabbinak tűnő forradalmi gondolat Orlaiéhoz hasonló visszaidézője. Csernus azonban belemélyedt az idézett kor festői szituációjába is, a szocialista realizmus elé példaként állított 19. századi magyar realizmuséba. Petőfi-képe ezért a neo-avantgárd „realista” irányainak (pop art, hiperrealizmus) szempontjából különösen érdekes. Az Orlai-képmás feltételezett (fotószerű) valóság-hűségét vizsgálja úgy, hogy az eredeti szituációba helyezi vissza, s a Petőfi-típusok összemosisásával a figura (a festői aktus) szimbolikus jelentőségét emeli ki. Festői módszere a hiperrealizmuséra (fotóhasználatára) emlékeztet, de ha igaz, hogy a hiperrealista művészetben általában a festő csak a valóság képmásával foglalkozik, úgy megállapítható, hogy Csernus e korai képén, mint a későbbi magyar hiperrealista festményeken is, a módszer a valóság megidézésére irányul: eszköz egyes lényegesnek tartott jelenségek kiemeléséhez, felnagyításához, ikonikus megjelenítéséhez.

Csernus előtt, 19. századi festői vizsgálódásaival, az autonóm festői értékek felfedezésének útja nyílt meg. A *Három lektorban* (1955), noha tematikailag a magyar művészet történetének kocsmában ülő népi szabadsághős-, azaz betyár-képeihez igazodik, már olyan festői megoldásig merészkedett, mellyel vállalja az autonóm festőiség európai hagyományát (például Manet *A Folies Bergères bárja* című képéét) és a két világháború közti magyar Gresham-kör örökségét is. A kép frivolsága egyrészt a kommunizmus által szociálpolitikája miatt is elítélt Horthy-kor „szegény csendéleteit” idéző enteriőr-

részletben keresendő (gondoljunk Bernáth Aurél, Derkovits képeire), a munkások helyett a szellem fáradt, ám fortélyos munkásainak megfestésében, s egyáltalán a kávéházi környezetben, ami teljességgel hiányzik az 50-es évek ikonográfiájából, mivelhogy e kor számolta fel kávéházainkat, a polgári kultúra otthonait – megnyitva az italboltok sorát, egy sajátos szubkultúra útját. Másrészt frivol a kép egyes részleteiben kibomló festőisége, ami előlegzi az évtized végén megjelenő új fakturális eljárásokat, tasisztikus festésmódot Csernus festészetében. Csernus e képén elszakadt az aktuális témát elfedő historizálástól, amint előképei is (Bernáth s a 19. századi életképfestők). A valóságtól eltávolító önelvű szín- és formaegyüttese ugyanakkor szürrealizmusának útját egyengették.

A Csernus után induló generáció, amit az új avantgárd első nemzedékének nevezünk Magyarországon, egyfelől a tasizmus bűvkörébe került, a szubjektív gesztussal kitörölve az előző évtized emlékét (Tóth Endre, Keserű Ilona, Hencze Tamás, Nádler István). Másfelől a csendélet és életkép hagyományos műfajaiban, a bernáthi, derkovitsi, csernusi realizmus folytatásában közvetlen környezetünk, életünk nyomorúságos rekvizítumai (csikkek, borosüvegek, rossz újságfotók, piszkos papírok stb.) kerültek a vásznakra (Altorjai Sándor pop-artos képei) a fogyasztói társadalom fétisei vagy tökéletesen imitált jelenségei helyett; illetve a társadalom állapota vetült elénk a hiperrealista kiemelésekben, a cseh filmekéhez hasonló groteszk hangvétellel (Méhes László *Lanyosvíz* című képsorozata). Ezek a népi életképek a 19. századi realista s a szocialista realista életképek idillizmusát mentették át, de korántsem ideális környezetben megjelenő, korántsem ideáltípusok önfeledt idilljei révén. A felhasznált „talált” fotók „második valóságát” a műfaji tradíciók áttörik, s az idill indokolatlanságára, a valóságos szituációra irányítják a figyelmet. Ezek a művek a múlttal, történelemmel terhes vizuális nyelvünk átalakulását jelentették azzal, hogy az eredendően ahistorikus szubkultúra témáival, eszközeivel éltek.

Harmadrészt az egyre irracionálisabbá váló valóság, de a konstruktivizmus újraéledése is felkínálta a szürrealizmus aktualitásának lehetőségét azoknak, akik a racionális szerkezetépítés szépségét és hiábavalóságát egyszerre érzékelték. A konstruktív logika játéka a képtelen valóság elemeivel, struktúráival összehangzottak. Így Haraszty István 1969-es *Függemagó* című mobil szerkezete vagy *Energiaátalakítója*, melyek tökéletes mechanizmusa haszontalan célok érdekében működik. A logika megcsúfolásával keletkezett kompozíciók pedig – Galántai György 1975-ben indult „talpas” szoborsorozata – a konokul mozdulatlan társadalmi rend (az első reformkísérlet befagyasztása után vagyunk!) struktúráit, „működését” mutatják (*Két lépéskonzerv, Helybenjáró stabilmobil stb.*). Aki ezen egyébként derűs anakronizmusok láttán a valóságra gondol, bizonyára ismeri a lépés magyar ikonográfiáját is: az egykori avantgárdok kezén forradalmi menetelenség duzzadását (Derkovits: *Menetelők*, Bíró: *Kalapácsos ember*) s megjelenését az ősképen: a bosszúra induló hőst, Zách Feliciánt ábrázoló Madarász Viktor-festményen. E konceptuális-dadaista konstrukciók szürrealizmusának forrása az, hogy a társadalmunkat jellemző mechanizmusok céltalanságát vagy működésképtelenségét a célorientált modernizmus nyelvi struktúrájával, illetve fetisizált jelképével (haladás) mutatják meg. Ez az összetettség lehet az oka, hogy egyúttal egyetemes, egzisztenciális kérdést is felvetnek: minden struktúra (így a modern) céltalan automatizmussá válásának lehetőségét, illetve a társadalmi ideál elszakadását a valóságtól. Az avantgárd direktsége révén így egyetemes érvényű művekben a közvetlen értelmezhetőség azonban fenntartja a leplezés tradícióját: a konkrét társadalmi jelentést csak a szituációt ismerők számára teszi hozzáférhetővé. Érvényes ez a konceptuális indíttatású művekre is. Szentjóby Tamás *Új mértékegysége* (1965) egy minimalista ready-made: egy rendőrségi ólombot. Haraszty *Bilincs* című ready-made-je (1974) *Távolból vezérelhető* alcímével ugyan csak konkrét politikai szituációt állít elénk. (Az idegen hatalom rabságában töltött élet e jelképének múltja Madarász Viktorig nyúlik vissza, ki az önkényuralom rabságát tematikai historizálással-leplezéssel jelenítette meg *Zrínyi és Frangepán a bécsi helyi börtönben* című képén. De ismeretes a kommunista forradalomnak elkötelezett Derkovits vagy Uitz Dózsa- vagy Luddita-sorozatának lázító megfogalmazásaiból is.) Ezenközben azonban – és első látásra – mindenfajta (belső) függőség személyre szabott, mert állítható jelképe (gondoljunk például az öncenzúra hazai és egyetemes jelenségé-

re). Ez az összetett jelképiség az egyetemes avantgárd nyelvújításától merőben különbözik, mégis általános érvényű.

A politikai karakterű magyar konceptuális művészet mégis az, amelyben a nyelvújítás igénye megfogalmazódott. A concept art rákérdezése a művészet fogalmára áttevődött más, a tömegkommunikációban és a valóságban ugyancsak kompromittált fogalmak értelmére is: felfedte képtelenségüket, lehetetlenségüket – gondoljunk Szentjóby Tamás olyan munkáira, mint a *Hordozható lövészárk* című mélyített hordágyra 1968-ból, amikor a kelet-európai fegyveres erők bevonultak Csehszlovákiába. A szókapcsolat valódi értelmét a tárgyasult forma hangsúlyozza, megmutatva a nyelv által fedett valóság szörnyűségeit, amik mellett épp olyan közömbösen mennénk el, mint amilyen automatikusan elfogadjuk ezt az ördögi nyelvet. A nyelvújítás igényének ez az alapvetése a magyar concept artban társadalmi változások szükségét vetette fel.

Ez az igény élt tovább a politikai és nemzeti szimbólumok konceptuális újraértelmezésében, személyes és művészetre vonatkoztatott értelmük felmutatásában a 70-es évek elején: Gulyás Gyula, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor utcaköveiben (ami „a proletariátus fegyvere”), Pauer tüntetőtábláin (amiket szétverték a nagyatádi szoborparkban; a táblák szövegei néhány oldallal ezelőtt olvashatók), Attalai Gábor, Pinczehelyi Sándor vizsgálódásaiban a vörös csillag, a sarló és kalapács, a nemzeti trikolór körül. Erdély Miklós – Szőke Anikó interpretációja szerint – a közlekedési lámpák három színét a nemzeti trikolórral és a magyar kultúrpolitika három kategóriájával (tiltott, tűrt és támogatott) azonosította 1984-ben. Pinczehelyi munkáin a 70-es évek vége felé a jelkép egyszerre kiterjedt mindenre (honfoglalás), párhuzamosan az újabb politikai-gazdasági reformtörekvésekkel. A performance-művészetben azonban az emberi (fizikai és mentális) tűrképesség határait mutatta fel továbbra is az önpusztítástól sem visszariadó Hajas Tibor, majd Szirtes János már a 80-as évek elején.

A szubkultúra, a graffitik egyértelmű jelbeszédének fokozatos beépülésével a pop artba (a 70-es évek végén) egyfelől az avantgárd jelképes nyelve gazdagodott, de el is vesztette szikárságában, koncentráltóságában rejlő erejét. Az új, narratív művészet mégis több vonásában avantgardista: képviselőik, zömükben a „szubkultúrából” jött autodidakták a művészet társadalmi expanzióját hirdették az avantgárd tiszta fogalmait, struktúráit lerombolva, s új, alternatív, szubjektív és érzelmi meghatározottságú, kaotikusnak tűnő (dadaista) nyelvvel jelentkezve. A káosz azonban látszólagos, hiszen csak behelyezték mai összefüggéseikbe a jelképeket, vagy azokkal együtt mutatták fel őket a legkülönbébb médiumok felhasználásával. Dózsa parasztiainak kaszái visszakérültek eredeti környezetükbe: a mezőre Bukta Imre environmentális művészetében, de zsebkaaszakészletként. Tekinthetjük őket a mindennapos paraszti szerszámkészítés eredményeinek, ez esetben minden zsebben megtalálhatónak; tekinthetjük elkorcsosult forradalmi jelképeknek, de az előbbieket figyelembevétel nélkül megelégnének, s így figyelmeztetésnek. De tekinthetjük épp az ellenkezőjének is: a kordában tartás eszközének a burjánzó, életerős fűben, amibe beleveszve egyúttal a szabályozás tehetetlensége kap hangsúlyt. A szituáció komplexitása a jelkép gyökeresen új és mindenkinek szóló értelmezését teszi lehetővé. Ez a felszabadító művészi gesztus azonban mégiscsak a történeti jelkép felhasználásával lehetséges, de a szituáció konkrétsága mindenfajta leplezéstől megszabadítja a gondolatot. Ezen értelmezés jogosságát erősíti Bukta libanevelőkről készült fotóinak utólagos átdolgozása: a kordában tartás és a tömeges, öntudatlan vergődés elutasítása.

Ez az autentikus, a művészet és élet közvetlen összefonódottságából született, a „magas” művészet szeparált világával szakító nyelvezet méltán ingerelte az „elvont” avantgárd dal szemben éppen a megengedés-elfogadás gesztusára készülő, nehézkesen mozgó kultúrpolitikát. (Wahorn András *A miniszter Mercedesre elhalad az 1124. számú italtól előtt* című képének kiállításáról történt eltávolítására emlékeztetnék. A kép hőse – az egykori betyár – nyomorult ágrólszakadtá züllött a vezérek önfellegükbe burkolózó, nyomasztó autósuhanássá vált menetelésének árnyékában. A hivatalos ünnepi „zsebzászló” a földön: a nemzet kiütve látszik.)

A pop artos-dadaista irányzatban a 80-as évekre, a látszólagos jólétben, könnyed, varázslatos, csillogó együttesei születtek a talált tárgyaknak, az élethelehetőségeinket aláásó intézmények szimbólumainak, ahogyan Méhes Loránd – Vető János közös művein

látjuk (*Munkázászló*, 1983). Hiperesztétikus „cinizmusuk” nem kegyetlenebb, mint a fényes máz alatt rothasztó rendszeré. Ennek múltával, napjainkban a kendőzetlen nyomor és a társadalmi berendezkedés teljes struktúrátlansága, működésképtelensége, abszolút antimodernizmusa még mindig ad annyi egérutat, hogy a modernizmustól amúgyis megcsömörlött nyugati világ számára is ismerős (neki ugyan a radikális tagadás szellemét hordozó) művek szülessenek. A *Hejettes szomjazók* éppen a modernizmus ABC-jét: a *Capitaly* nevű társasjáték magyar, átideologizált, *Gazdálkodj okosan!* című változatát, ennek is csődbe jutott valóságát terítik ki szobányi, „szakadt” installációjukon (1989).

A szubkultúra nem modellszerű, struktúráatlan, primitív nyelve a beléhelyezett jelképeket többértelművé tette. Így volt képes átvállalni az avantgárd lehetőség-felmutató szerepét. És így lehetett forrása az avantgárd múltba vezető ikonográfiája megszűnésének. Ezzel megszűnni látszik a magyar avantgárd sajátos, kelet-európai karaktere, de talán megnövekedett a jelentősége a nyelv egyetemes megújításában. Hadd utaljak Lois Viktor bútor-, jármű- és hangszerprogramjára: gépalkatrészekből összeállított szobraiban az egyes elemek az összeszerelés révén nem vesztenek identitásukból, erejükből, saját „múltjukból”, így Lois nem téved a posztmodern mellérendelő struktúrájának szabadosságába, de kizárja az agresszivitás lehetőségét is azzal, hogy a vezérlő elvet (a célt) kiküszöböli az összeállításkor (*Mosóhengerhegedő*, 1987).

A magyar avantgárd, elő- és utóéletének folytonosságában, historizáló tradíciót őriz. A nyugati művészeti és társadalmi viszonyok felől tekintve e tradíció – problematikája miatt – talán avíttnak tűnik. De – elfogadva a különféle időszámítások, fejlődési stádiumok együttélését – nevezhető-e egyszerűen a harmadik világ művészetének? Ma, a sajátos karakter megszűnésével, de az összetettség megőrzésével látom megnövekedni esélyét arra, hogy fontossá váljék az egyetemes művészet történetében. Lois példájából kiindulva: figyelembevée a felhasznált dolgok egyediségét és élő formáit, működőképességét, sokféle kombináció és alternatíva születhet. Ez pedig válasz a Magyarországon régóta létező egzisztenciális kérdésekre, amik azonban mindenütt aktuálisnak látszanak.

PARTI NAGY LAJOS

SZÓDALOVAGLÁS

— mintamondatok nulla —

VONZÁS ÉS VÁLASZTÁS 8.

*A tragikus látás formái**(Kornis Mihály: A félelem dicsérete)*

A könyv alcíme – próza, esszé, kritika – bizonyos megszorításokkal műfaj-megjelölésként is felfogható, de nem jelöli az egész könyvet, mert a *Költemények prózában* 1-10 című fejezetet ebben az értelemben nem foglalja magában. Még akkor sem, ha figyelembe veszem Ottlik nem elhanyagolható meghatározását, mely szerint „Próza az, amit kinyomtatnak.” Az alcímből is, majd a teljes könyvből kiderül, hogy elvileg vegyes műfajú könyv a Kornisé, ami megint csak elvileg nem lenne baj a befogadó felől nézve, egy veszélyt azonban mégis hordoz magában. Azt tudniillik, hogy az olvasó a könyv két rétegét kölcsönviszonyba helyezi egymással. *A félelem dicsérete* ugyanis végül valóban csak két részből áll, s nem annyiból, amennyit fejezeteivel, alcímével sugall. Fikciós és nem fikciós rétegből; tehát, mondjuk, novellákból, elbeszélésekből, prózában írt „költeményekből” és a fikcionalitás semmilyen, vagy csak igen kevés elemével rendelkező egyéb írásokból: esszékből, kritikákból. Nem beszélnek most arról, hogy önmagában az első csoport – akár például csak a fikcionalitástól nézve – sem egységes, sőt, műfajilag sem, hiszen novellászerű képződmény, szatirikus parabola és közelebből nem meghatározható műfajú művek szerepelnek itt. De hát nem is ez a veszély itt, hanem az, hogy a két rétegei mintegy egymás ellen használjuk fel esetleg; mármint úgy, hogy az esszék és kritikák gondolatmenetéből vezetjük le a fikciós írások „gondolatmenetét”; azaz, azt tekintjük, hogyan tükröződnek a nem esztétikai jelrendszerként felfogott írások eszméi a műalkotásokban. Vagyis, hogy a két réteg megfelel-e egymásnak, azaz, az író következetes-e, rendszerszerűen gondolkodik-e stb. Úgy gondolom, Kornis esetében az a veszély is fennáll, hogy az így értett eszmefuttatásait ne csak itt olvasható prózájával, de esetleg drámáival is összevegyessük, ugyan csak a két réteg egymással való igazolásának szándékával. A megfogalmazásból is kiderül, magam nem tartom célravezetőnek e módszert, mert úgy hiszem, a két „műfaj” más törvényszerűségeknek engedelmeskedik, s ezért megközelítésüknek is eltérőnek kell lennie. Ezért (de más okok, például Kornis itteni fikciós prózájának erősen hullámozó színvonalá miatt is) őszintén bevallva, a könnyebbség kedvéért könyvének arra a rétegére koncentrálok csak, melyben a szerző közvetlenül szólal meg, ahol formától függetlenül, vagy részben függetlenül vall világlátásáról, vagy ha tetszik, önmagáról. Magyarázatként még annyit tennék ehhez hozzá, hogy azért – s ez már egy mélyebb interpretációs szint – e világlátás és az esszéforma hangsúlyos szerepeltetése között igen szoros kapcsolat van; e kapcsolatot úgy tételezvé, mint például Lukács ifjúkori esszéiben, s ennyiben természetesen nem pontos az, amit az előbb a „formától független” eszméről mondtam.

Az előbb említett világlátásnak az esszékből kielemezhetően van néhány sarkalatos alappillére. Az első és a legszembevetőbb a megszólalás, a beszédmód kérdése, s ez Kornis esszéin – szinte mindegyiken – végighullámszik: nem más ez, mint a személyesség alapvető problematikája. Ha végigtekintünk Kornis nemzedékén, vagy még inkább nemzedéktől független szellemi-eszmei közösségén, látható lesz, hogy ez a kérdés minduntalan felbukkan, akár eltérő törekvésű, eltérő poétikai formákban gondolkodó íróknál is. Az már csak külön érdekesség, hogy ez a problematika például a Kornishoz egyébként meglehetősen közel álló Petrinél is megfogalmazódik. Kornis így ír *Nemzedékemhez* című „kiáltványában”: „Én legyek a szó, bűnvallomás és itt-lét. Jelenlét, beköthetetlen válassz. Egy személy, aki van.” (11. kiemelések tőlem – D.P.). Petrinél mindez szó szerint ismétlődik meg, vagy fordítva, Kornisnál azonosan fordulnak elő a Petri-féle *kulcsszavak*. Az idézetsor folytatható: „Ahol nem vagyok – mert nem lehetek – személyesen jelen,

csak számszerűen, nominálisan, ott tulajdonképpen fogalmam sincs, hogy mi a dolgom. Nehéz beszélnem.” (121.) „De személyességgel szólni, oly nyelven beszélni, amelynek a mélyben és a magasban mindenki által érinthető garanciája van – megítélésem szerint ez volna az ember önmegvalósításának via regia;” (122.) „az *egyszemélyi felelősség* az, amit a művésznek itt vállalnia kell” (142.). S ugyanez fogalmazódik meg, olykor expressis verbis a többi írásban, például a Jancsó vagy Chytilová filmjei kapcsán írt kritikákban is (vö. pl. 195. és 206.). S épp ebből a szempontból érdekes és igen fontos Kornis 1986-os drámagyűjteményének kötetcíme – *Ki vagy te* –, mert lényegében ugyanerre kérdez rá; akár úgy, hogy önmegszólításnak, akár úgy, hogy megszólításnak értelmezzük. Ebben a problematikában, bárhogy tekintem is, ugyanis az foglaltatik benne, hogy képes-e bárki is egyetlen hiteles személyként másvalakihez szólni. Ott érezhető tehát ugyan a személyiségválság mélyen átélt állapota, de alapvetően mégsem csak erről van szó. Sokkal inkább arról, hogy itt egy dialogikus viszonynak a kérdésével állunk szemben, s nem az önmagába zárt személyiség, individuum problematikájával. Kornis számára talán éppen ez a problémakomplexum – legalábbis önmagában véve – a legidegenebb. Nem a modern művészet individuum-centrikussága fogalmaztatja meg vele a személyesség kérdéseit, hanem egy távolabbra, másra irányuló törekvés – röviden, az általános (Hamvas Béla szavával) „világválság” leküzdésének, megszüntetésének sajátos megoldási kísérlete. E kísérletnek Kornis gondolatmenetében központi eleme a személyesség, ami itt semmiképpen nem érinti az individuum, az én belső válságát (illetve, ha érinti is, nem ez a lényeges eleme), viszont döntő benne az, hogy csak élesen körvonalazott individuumok léphetnek egymással viszonyba, s ezen keresztül viszonyba a világgal – s mindez együttesen szólhat csak krízisről, illetve annak megoldásáról. A beszéd célja tehát nem az én elérése; a személyesség, az általa hitelesített megszólalás csak annak alapvetése, ahonnan kiindulva az így értett személyiség, személy, éppen mert az, önmagán túlra irányulhat, mutathat. Ez a rámutatás pedig, mint utaltam rá, a krízisre vonatkozik, arra a válságra, mely az élet, a létezés minden területét áthatja Kornis írásai szerint. Kornis itt teljesen Hamvas Béla nyomdokain halad, amikor írásai lényegében arról beszélnek, hogy minden válságban van a századvégen-ezredvégen. Hamvas erről így ír: „A krízismagatartás alapvető tulajdonsága, hogy sohasem részleges, körülhatárolható, csak a környezetre, vagy csak a belső helyzetre vonatkozó, hanem mindig az egészre, a lényegre, a metafizikai központra vonatkozik.” (*Krízis és katarzis*). Ugyanakkor ezen általános korkritikában az egyén egyedül áll: „Senki sem segíthet rajta, egyetlen szót sem mondhat arról, mit hogyan tegyen.

Mindent magának kell tennie, és az egész felelősséget magának kell vállalnia mindazért, amit tett.” (uo). Ez utóbbi gondolatmenet, azt hiszem, minden különösebb magyarázat nélkül utal arra a Kornis-féle gondolatra, hogy csak a személyesség lehet mindennek az alapja. S ez azért lehetséges, mert a krízis alapvetően abból származik, hogy a létezés darabjaira tördelt, nincs közössége, nincs ilyen értelemben vett közös sorsalapja. Paradox módon tehát Hamvasnál is, Kornisnál is ez az egyedül állás, ez a személyesség úgy vonatkozik a krízisre, annak megoldására, hogy az individuum, a hiteles én valójában épp önmaga föloldására vágyik, épp önmaga megszüntetését akarja egy nagyobb, átfogóbb térben és időben; a lét közös egyetemességében, a közösségben. Nem véletlen hát – függetlenül a tehetség esetleges irányultságától –, hogy Kornis mind fikciós, mind esszéisztikus műveiben oly szívesen fordul a dráma, illetve a színház felé. Mindkettő ténylegesen csak a közösség által létezhet, e kollektivitásra alapozott, s ha ezen alap hiányzik, vagy egysége megbomlik, természetesen vonja maga után a valóságos színház és dráma pusztulását, illetve kétségessé válását, vagy – ahogy Kornis más aspektusokat érintve fogalmazza – a valóságosságából a realitásba való süllyedését. Kornis itt alapvető oppozíciót ír körül e két fogalommal; realitásnak nevezi mindazt, ami a hétköznapiak bornírt tartományába tartozik, oda utalható: a látszatok világát röviden. A látszatokkal szemben a valóság a közös emberi létre való hivatkozás, mely ha nem adott is a szemlélő számára, de elvesztett és visszanyerhető alapként határozza meg az egyéni sorsot is. A közösség tehát Kornis felfogásában nem egy egyszerű, pusztán szociológikum, hanem sokkal inkább egy mitikus létfelfogás; az a fajta közösség-érzékelés, mely minden egyedben – ha valóban törekszik erre, s valóban szembenéz önmagával és sorsával – megbújik, s erre a mitikus egyetemességre vonatkozik. Innét érthető meg Kornis

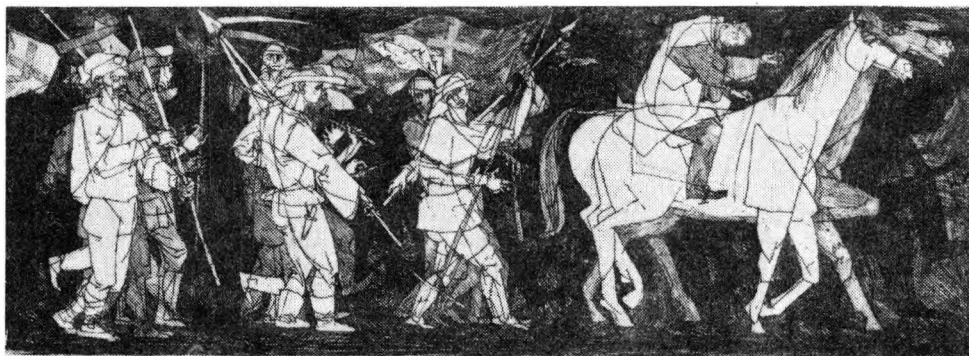
esszéiben, kritikákban megfogalmazott művész- és művészeteszménye is. Ezen eszmények legfeltűnőbb jellegzetessége, hogy bennük Kornis egyként határolja el magát mind a tömegkultúrától, mind a magas művészetből, az „ideologikus művészet szellemi hagyományától” (135.). Ez utóbbit kétféleképpen is értelmezi: nem kifejtetten benne foglaltatik az ideologikus művészetben az is, amely a preformált művek jelentéstartalmára utal – úgynevezett politikusságra és így értett elkötelezettségre –, de a magas művészet ideologikumára is vonatkozik, amennyiben ezt a fajta ideologikumot az elit kultúrájának tartja, s mint ilyet, a valóságos művészetből idegennek. Kornis felfogásában ez a fajta művészet vagy erőszakos, vagy végletesen önmagába fordult és ironikus, s így „szenvédésképtelen” (kifejezés Kornistól), azaz mentes a nyílt dialógustól, a szeretettől és résztvételtől, s ebben az esetben csak irodalom. Innét a posztmodern elutasítása, innét az is, hogy „Egy műalkotás technikai virtuozitása nem pótolhatja a hiteles szellemi aurát” (139.). (Az eszmeifuttatásnak abban a részében most nem kívánnék részletezőn vizsgálgatni, hogy a gondolat sajnos implikálja azt is, hogy egy esztétikai jelölő és jelentésutaltja ily módon tehát alapvetően szétválasztható lenne, ami természetesen képtelenség. Egy műalkotás „virtuozitása”, vagy éppen ellentétje nem szemlélhető „szellemiségtől” függetlenül.) A művészet, az irodalom így válik ebben az interpretációban erkölcsi kérdésé, Kornis hitvallása szerint a szeretet, a részvét és a megszólítás erkölcsévé. A művészetnek – sugallja – el kell szakadnia a katasztrofikus látástól, attól, hogy mintegy a katasztrófát, a válságot fogalmazza újra és újra, s helyette valami mást kell teremtenie, s ez a teremtés csak az igazság és a szabadság nevében történhet meg. „A művész ma az igazság egyetlen makulátlan őre. Ezért neki akkor is ébren kell lennie, ha az nem kényelmes, mert ő az, aki a másakra vigyáz” – írja Kornis *A krízis és a divatja* című esszéjében (142.), s még hozzáteszi: „Hisz minden ember ő, de mi még tudjuk is, mi tehát hétszeresen azok vagyunk.” (143.) Az egész gondolatmenet megintcsak Hamvas Béla esszéinek egy részében föllelhető eszmékre rímél. Leginkább a *Poeta sacer* és az *Ünnep és közösség*re. Sőt, azt kell mondanom: feltehetőleg ahhoz, hogy Kornis intenciói szerint értse olvasója, alighanem szükséges Hamvas említett esszéinek is az ismerete, enélkül ugyanis Kornis gondolatai, úgy vélem, félreérthetőek és vitathatóak is. Az előbb vázolt gondolatmenet önmagában ugyanis oda vezethető, hogy a művész kiválasztott, próféta, többet tud, mint a másik, aki nem művész, s ez a sor folytatható lenne, úgy gondolom, egészen veszélyes következtetésekkig, ahol már szó sincs dialógusról, részvétről s egyebekről, s ebből következően új kultúráról, szabadságról és demokráciáról, inkább mindennek ellentétéről, s Kornis nyilvánvalóan nem erről beszél. Forduljunk tehát Hamvashoz, hogy e félreérthetőséget elkerüljük.

„Költőnek lenni annyi, mint vállalni az összes elhagyott és feladott emberi méltóságok jelképekének őrzését”, mondja Hamvas Béla (*Poeta sacer*). E vállalás áldozat, melybe a költő belepuszul(hat), s ez a poeta sacer passzív feladata. E hagyományt azonban a költőnek nemcsak őriznie kell, de újra és újra teremteni is, s ez aktív feladata. „Az áldozat az a tett, amely az emberinél magasabb léttel való közösséget megteremti, és ez a magasabb létbe való egyetemes beleolvadás: ez az emberi közösség megvalósulásának pillanata” (*Ünnep és közösség*). „Az áldozat pedig nem egyéb, mint a külön, egyéni, magányos emberi Én levetése.” (uo.). Úgy gondolom, ebben a megvilágításban már nem érthető félre Kornis, s szavaiban benne rejtőzik az a kollektív felelősség is, melyről megint csak Hamvast idézem: „vigyázz, reád bízok minden embert, felelős vagy értük, mint magadért, ne hagyd senkit a sötétségben elmerülni.” (uo.). S ha ehhez még hozzáveszem Kornis legújabb drámáját, a *Körmagyart*, annak is azt a jelenetét, melyben maga az író is egyik szereplője lesz a drámának, melyről a szerző mint „becsület”-kérdésről szól, akkor nyilvánvaló, hogy Kornis a művészt nem kívenni akarja ebből a körből, hanem éppen mélyebben visszahelyezni; nem prófétáról, hanem poeta sacerről szól. Ami nem ugyanaz. S az is nyilvánvaló, hogy a dialogicitás, a másra való irányultság mind a közösségre, a hamvasi értelemben vett közös emberi létre vonatkozik. Ebből érthető meg az is, hogy miért szerepel oly gyakran írásaiban az a gondolat, hogy végeredményben nem irodalomról van szó, hanem az irodalomnál jóval többről. (Én persze inkább úgy fogalmaznék: másról.) Ennek érzékeltetésére viszont Pilinszkyt idézem. Pilinszky *Néhány szó a szavakról* című apró írásában így beszél a nyelvről: „Kimeríthetetlen eszköz arra, hogy hírt adjak magamról másoknak, s azonos szinten híreket szerezzek másokról a magam számára. A

beszéd tehát: adás és befogadás. Nyitottság. Szeretet.” „A nyelv elsődrendűen nem a nyelvészet, még csak nem is a költészet, hanem az ember megszentelődésének, a szeretet teljességének és kiteljesítésének a gondja. A többi csak irodalom és filológia.” Attól most eltekintve, hogy Kornis egyik esszéje (*Beszéd a beszédéről*) gyakorlatilag variáció e Pilinszky-írássra, a gondolat, mely oly gyakran bukkan fel nála („Hát irodalomról van szó? – Sose volt. – A szóról van szó.” (11.)), erre az eszmére vezethető vissza. (Mégint nem taglalnám részletesen, hogy mindkét gondolatmenetben végül is egy kettősség bújik meg az irodalomra hivatkozva: egyfelől az irodalomnak mint nyelvnek a felfogása, de másfelől ugyanennek mint eszköznek a tételezése, mondjuk így, egy transzcendens valóság „leképezésében”. Az irodalom így egyrészt ugyan egy sajátos tevékenység, szféra, de mégsem – s ez Kornisnál eléggé erősen érezhető – autonóm, mert eszközjellegű egy rajta kívülálló cél elérésében.)

Felmerülhet persze most már az a kérdés, hogy hogyan is állunk immár akkor mindezzel? Kornis Hamvast és Pilinszkyt „mondja fel”, vagy legfeljebb variációkat alkot ugyanarra a témára? Úgy gondolom, a kérdésre nyugodtan válaszolhatok nem-mel, több okból is. Először azért, mert Kornis esszéiben, kritikáiban a Hamvas Béla-i hagyományörzés gesztusát látom, s miközben ez a megörzés ugyan valóban az egészre irányul, nyilvánvaló, hogy ezen belül mégiscsak konkretizálódni kényszerülő vállalásnak-választásnak is kell lennie. Ez egy gondolkodásmódot és magatartásmódot feltételez, s ha az egész kérdést így fogjuk föl, akkor már látható lesz ez a fajta – szellemi-eszmei – közösség Kornis és egy sajátos irodalmi-eszmei áramlat között. Ez a gondolkodásmódbeli, magatartásmódbeli közösség a tragikumban található fel. A tragikus látásmód jelenléte nyilvánvalóan nem szorul bizonyításra Hamvasnál, Pilinszky-nél, s így bizonyos értelemben Kornisnál sem. Megragadhatósága, ha eltérésekkel is, de valószínűleg ott lelhető fel, hogy egy tragikum nélküli (akár a nietzschei értelemben vett tragédia nélküli) világban, egy közösség nélküli világban apellálnak mindannyian az egyetemes emberi közösségre, az így felfogott egyetemes létezés egyedüli megváltási-megváltódási lehetőségére. A tragikum abban áll, hogy minden látszatnak tűnik e magatartás fényében, mindent csak megvalótlanulásnak fog fel ez a fajta látásmód, s mégis képtelen lemondani Isten létezésének lehetőségéről. E magatartásmód, látásmód, beszédmód természetesenúleg intranzigens, mert ugyan minden ellene szól – a hétköznapi világ, az élet szétesése, a kultúra pusztulása, vagy konkrétabban: az európaiság szétfűllése stb. –, mégis, egy magasabb szinten, az „ünnepi közösség” szintjén a lehetőségekre fogad: a részvét és a szeretet és a teremtkés lehetőségeire. Kornis egyéni szituáltsága – azaz, a korkontextus – talán a korábbiakkal szemben mindezt valóban tisztábban és nyilvánvalóbban is tükrözi ma, az ezredvégén; s ezért sugallhatnak írásai mintegy olyan létszituációt, mely a *vég*ső pusztulást idézi (s most az elemzés szempontjából végül is lényegtelen, hogy például Hamvas az effajta tragikus krízis-magatartásra, válságállapatra mondja azt, hogy valójában időtlen is; a láthatatlan történet s látszata, a történelem valójában a krízisek sorozata, állandósultsága). S innét érthető meg az is, hogy e magatartásnak természetes formája az esszé, mely itt mindig egy kicsit, vagy nem is olyan kicsit, a segélykiáltás és a felhívás, a kiáltványszerűség alakját ölti magára, viszont leveti, vagy igyekszik levetni magáról a közvetítettség ruháit. Kornis majd mindegyik esszéje hordoz valamit ebből magában, a *Nemzedékem*hez című bevezető pedig egyértelműen az. E forma pedig nyilvánvalóan egybeforr a megszólalás módjával, tónusával, ami nem más jelen esetben – s Kornis ebben nagyon eltér tragikus elődeitől, s néhány kortársától – mint fölfokozottság, véleményem szerint túlzott fölfokozottság, mely olykor-olykor a patetikusság felé is elhajlik, máskor viszont írásaiban (s itt most a fikciós művekre is gondolok) nem jó értelmű homályosság, hanem nem racionalizált és racionalizálható verbalizáltsághoz is elvezet. Olykor – az előzőek értelmében szemlélve – zsúfoltsághoz vezet, mely ugyanakkor oka lehet – ha rész kérdésekre tekintünk – egyes állítások kérdésessé válásának. Magam ezekből csak egyet ragadnék ki: az irónia kérdését. Kornis mélységesen elutasítja az iróniát mint lehetséges látásmódot, magatartást és mint esztétikai értékképzőt. A katasztrófa-hirdetés ellenes, tragikus attitűdre és a teremtkő magatartásra téve a hangsúlyt, gondolatmenetébe szervesen illeszkedik e felfogás, csakhogy még így sem biztos, hogy helytálló. A gondolat egyébként is hegelianus reminiscenciákat hordoz (ez pedig lényegében idegen ezen eszmekörtről), amennyiben az iróniát „a megsemmisítés művészeteként” írja le.

Az irónia azonban – legalábbis magam így gondolom – ha talán nem is elégséges, de mindenképpen szükséges, vagy ahogy Nádas Péter fogalmazta az *Évkönyvben*: „Így maradt egyetlen eszközként az irónia. Mely mindennél elégtelenebb, és az elme mást mégse találhat.”. Szükséges elsősorban a bennefoglaltság és a távolságtartás egyidejű magatartásbeli, szemléleti érzékeltetésére (s ez meg kell hogy mutakozzék a formában is), végül is ezen keresztül a tragédia, a tragikum bemutatására, de úgy, hogy mindez egyúttal mégis „ellenőrzés” alatt maradjon. Az irónia ugyanis azzal, hogy külső nézőpontot is alkalmaz, tartalmaz, erőteljesebben mutathat rá, s főleg racionalizáltabban, a realitás elfogadhatatlanságára és a valóság hiányára, nem-létezésére. Nemcsak bevallásra kényszerít, az „én vagyok a bűnös” belátására – amely persze egy kissé a megcélzott feloldozást is kívánja –, de a totális szembenézésre is. Az irónia tehát nagyon is lehet a tragikus látásnak az eleme, s persze nagyon is lehet súlyos jelentés- és formaképző, tehát esztétikailag értett teremtető. Példaként itt csak utalok Petri György költészetére. Az előbb említett „ellenőrzést” egyébként szűkítve is gondolom: az irónia „felvétele” alighanem Kornis prózájának – legalábbis ebben a könyvben – valóban lehetne jelentésformáló tényezője, sőt, többletjelentést formáló alakzata, s egyben csökkenthetné a zsúfoltságot, fölfokozottságot, s a belőlük származó homályosságot. Hiánya sokszor teszi *végül is* kétségesse ezen prózaszövegeinek nyelvi (itt a jelszerűségekre gondolván) autonómiáját, érvényességét. Jelentés és nyelvi jelszerűség önállósága pedig *végül is* eltéphetetlen. Ezért is gondolom *most* az esszéket példaszerűbb formának Kornis beszédmódjában. Mindez, amit elmondtam, nem mellékes véleményem szerint, *A félelem dicséretében* mégis az egésze irányultságot, s az erre való dialogikus felhívást érzem igazán fontosnak; azt, hogy egyes dolgokat, részeket gondolhatunk másként, az egészet nem. Valahogy úgy, ahogy Petri György *Kornishoz* című versében fogalmazta ezt meg: „Te úgy írsz, mint amikor a szél a függöny / miatt nem tudja bevágni az ablakot, / én, mint amikor leesik a hamutartó / a szőnyegre. Te a csattanás, én a cserép lehetőségéről.(...) Az üvegszilánkokat, a csikkeket / együtt szedjük össze, és a hamut is / együtt porszívózzuk a lakatlan lakásban, / a gyönyörű szőnyegen.” (Szépirodalmi, 1989)



A LAPPANGÓ TÖRTÉNETEK KÖZÖS TERMÉSZETE

Mészöly Miklós: Volt egyszer egy Közép-Európa

Mészöly Miklós írói szeme különlegesen éles. Elbeszéléseinek és újabban írt „beszélyes” írásainak atmoszférájában is mindig ott villog az értelem és az érzékek kiélezett pengéje. Nemcsak a művész kivételes szenzitivitása nyilvánul meg így: komoly, következetes szellemi erkölcsét is ilyennek érezzük; egy nemes alkotói karakter ad így jelt magáról. A művek anyagában megjelenő, feszített nyugtalanság még az alkotó útját, pályaképét is jellemzi. Az ábrázolás síkjaival, formáival együtt a prózaművek belső tárgyát is alakítja, kutatja – Mészöly nevezetes az „alakulásairól”. Feltételezhető, hogy a külső dolgok, korhatások és -körülmények tehetségének belső természetével együtt rajzolják ki ezt a mozgást, mely kanyarokat ír le. Idővel kidomborodott azonban, hogy útja az igazi keresőké, a nyugtalanságra ítélteké, és nem a célba érkező megbékélőké. Azaz legbensőbb ösztönei szerint következetes, nagyon is. Változatos prózája lényegében – esztétikai és szellemi esszenciájában – hordja és nyilvánítja ki az egységet, ami művészetének mély és erős alapjaira, éles szemléletére és erős tartására mutat vissza.

A „világosság romantikusának” nevezte egyszer Camus-t, racionális, világos – gall, mediterrán – vonalvezetését, ábrázolásmódját elemezve. Mészöly viszont a középső európai régió homályának a megszállottja, azt veszi célba, nem kevesebb okkal romantikusnak is nevezhető feszítettséggel („arra vagyunk ítélve, hogy az íjat is éberén feszítsük” – *Nyomozás*), a „fakó foszlányok”-kal fedett terepet járja, a kataklizmák, egyéni és kollektív tébolyok kavargó masszájából bontja ki anyagát – egészen az „elmondhatóság határáig” menve. Az elfedettet, a lappangót, az itt rejtelkedő dolgok természetét világítja meg szűrt, de átható fénnel. Kód és homály – villogva pásztáz a pengeéles figyelem.

„Világosan megírni a homályt” – íme, etikai és poétikai maximája. Erre a vezérelvre vissza-visszatér, utalva rá elbeszéléseinek menetébe szőtt hirtelen reflexióiban is. Például: „...abba kell belenyugodnunk, hogy az összefüggések nem áttekinthetőek, noha világosak és élesek?” – kérdezi szónokian. A fakó, a sötét, a homályló azért színelcszavak az ő esetében, mert legfőbb közlendőinek metaforái; a Mészöly-írások alaphelyzete ugyanis a szorongás, a félelem- és rettegésérzés, a kiszolgáltatottság a sötétnek-rossznak. És ez nagyon is kor, táj, régió szerint meghatározott, mondhatnánk, lokálisan színezett alapérzés (vagyis nem a XX. századi emberé csupán), a szüntelen menekülésre kényszerített, mezítelen egzisztenciáé, a beszorított, rejtélyes kelepcebé esett testeké, lelkeké. A cél: ezen az érzelmi, atmoszférikus burkon rést vágni, világos és megvilágító metszést ejteni. Nem játékos-könnyed, netán „elmés”, hanem nagyon is komoly tehát ez a paradoxon: világosan – a homályt, hiszen a helyzet és az írói vállalás együttesen konstituálják a feladatot.

Visszatekintve a munkásságát több évtizeden át kísérő, rossz emlékü kritikái vegzátúrára, az úgy mozgatórugóit is egyre jobban érteni véljük. Azért volt az a szokottnál is vehemensebb, mert a fennálló rendhez igazodó kritikái „nyomozók” az igazi *delictumot* – a dolog természetéből következően – képtelenek voltak felmutatni. Ezt a bírálatok szerzői is csak szimatolták, ami vadítóan hatott. Mert a jelző-nyilak, sőt nyílzáporok (européer, polgári, pesszimista, kozmopolita, válságfilozófiák szekundánsa etc.) Mészöly műveinek azt az érzéki és lucidus magját nem tudták eltalálni, ami csak sejthető volt, ami csak utalások, jelzések szövedékéből szerveződött: azt a baljós közérzetet, komor légkört, amelynek megvolt a lelki evidenciája, hiteles realizmusa. Talán ezért volt, hogy nemcsak egyszerűen kritikai per folyt ellene, hanem – visszanézve úgy tűnik –

mágikus politikai füstöléssel akarták hártani, mint eredendő „rosszat”. Ebbe még az is belejátszott talán, hogy kérdéses: mi a Mészöly Miklós esszéiben, jegyzeteiben is ismételt fogalom, mi az a bizonyos „közérzet”? Gyanúsán elforgatható e szó jelentése, hiszen milyen éberség állhat útjába, hogy ne csak személyes hangoltságú lelkiállapotot értsünk rajta, hanem a közösség érzetét? Így aztán a sötét jelek, az ember szorongó-szorongatott helyzeteiről írottak igazsága is tettenérhetetlenné vált, s lett paranoid módon gerjesztett az elutasító válasz. Pedig az író létérzésének diszharmonikussága, műveinek tragikus aurája sokkalta többet, egyetemesebbet is takar, mint amit egy konkrét történelmi, társadalmi negativitás övezete magától indukál.

Ennél a prózai műnél is egyéni megoldást igényelt a modern európai epika egyik kintüntetett hitelesség-problémája: tárgy és írói szubjektivitás arányának, kapcsolatának ügye. Elbeszéléseiben, regényeiben érdekes kettősség van. Egyfelől ugyanis nyílt, érzékletes a személyessége, a nyilvánvaló önéletrajzi fogantatása az anyagnak, éles az ön-reflexió, másfelől viszont ez a perszonalitás nem extroverzióban jelentkezik: távolságtéremtő, tárgyias, inkább kristályossá dermeszti-hűti és analizálva mutatja be az áttételes én-képek sorát. Rálátó, formáló alkat. „Hab és jéghegy parabolája” (232) – írja egyik alakjáról, de a megállapítás rá is érthető. Azzal is distanciát teremt, hogy személyessége gyakorta nem az egyes számú „én”, hanem a többes formát, a „mi” pozícióját veszi fel. Hol lágnak tűnik (de sohasem oldottan „költői”), s még tényközlő, leíró passzusai felett is érezni lehet valami csodálkozó, gyermeki ámulat fátyolozását, de egészében keményen férfias, ami leginkább szerkesztésmódjában mutatkozik meg. Igazi prózaírói tehetséggel ölti fel, mintegy „belülről”, alakjainak pszeudo-énjét, így formálja például nemcsak Saulust, hanem Rabbi Abjatart is. Sőt, a Mészöly-próza perszonális ábrázolásmódjának az is a részese, ahogyan az élesre állított tekintet blendéjével a homályos terepen a pontos fókuszálást keresi, ennek izgalma, remegése, sőt „izomtónusa” is bele van írva a művekbe. Mészöly nyílt és rejtett vonásokon követhető művészkaraktere, írói és szellemi műhelyének példázatos és példaszerűvé váló dramatikus légköre: a kortársi magyar színen van, tehetségét világunkból fakadónak érezheti a mai figyelmes olvasó – másként sebzett és autentikus, mint Kemény Zsigmond, másként álomlátó, révült-alakváltó, mint Krúdy – hogy némi utalással a magyar elbeszélő próza százados vonulatának magas ívén helyezzük el őt.

A *Volt egyszer egy Közép-Európa* című elbeszélés- és kisregényválogatás (műveinek másik hasonló gyűjteménye több mint tíz éve jelent meg *Alakulások* címen) olyan kompozícióba rendezi Mészöly 1953 és 1988 között írt műveit, amelyben a tematika, a motívumok összefüggései kerülnek előtérbe. Félretolva az alkotások időrendjét, az írások sorának vonalvezetése elsősorban egy laza historikus szálát követ, a régmúltból a jelen felé közelítve, érdekes keresztezésekkel, együttállásokkal és kontrasztokkal. Ez a gyűjtemény az újabb Mészöly-művekben érvényesülő tendenciákhoz is kapcsolódik, mintegy ezek előzményeinek eleven összképét hozza, egy nagyívű és titkosan szárazott regionális és nemzeti sorstörténet „meséjét” adva, s a bennük lappangó történetek közös természetét érzékeltetve. A kötet-kompozíció a montírozással új összefüggéseket hoz felszínre a kollekció elemei között, és ez egy új Mészöly-olvasatra is lehetőséget kínál, oly vonásokra terelvé a figyelmet, amelyet az egyes művek, a kisebb periódusokat összegző kötetek kevésbé mutattak meg. Ha novellák és elbeszélések tekintetében rostált anyagot hoz a könyv, akkor még inkább így van ez a regényekkel, pedig e közép-európai képben *Az auléta halálának*, a *Pontos történetek*, *Útközbennek*, a *Filmnek*, sőt sajátos transzpozícióként még a *Saulusnak* is fontos helye van – hozzá is kell képzelnünk őket. Igaz, bajos lenne holmi műfaji rasztert tenni a rövidtörténetektől a kisregényekig sokféle szövegformát összehozó válogatásra, sőt mintha egy csendes biztatást is éreznénk, hogy a műfaji kategóriákat ez esetben tegyük is félre, s az egyes írásokat fejezeteknek tekintsük, egy quasi-regény eltérő időpontokban készült egységeiként próbáljuk őket befogadni. Fel is merül a kérdés: egy meg-nem-született nagy mű darabjai vannak így együtt, vagy egy már elsüllyedt regény helyén maradt kisepikai szigetcsoport fölött köröz most a tekintet?

A *Nyomozás* címen megjelent elbeszélés-füzértől, vagyis a hetvenes évek elejétől a zártabb, parabolisztikus elbeszéléstípus (melynek csúcspéldája a *Jelentés öt egérről*) eltűnik az író palettájáról, és sokkalta lazább szerkesztésű szövegformákat dolgoz ki. Mivel

ebben a kötetben ezek, a legutóbbi két évtizedben készült munkák vannak többségben, adott az esély, hogy egymás felé és egymásba átnyílnak.

„Az élmények egy bizonyos mélyrétege – veti fel egyik esszéjében – a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel.” Mészöly korélményének mélyebb rétegei, melyek az írói formateremtés következtében a szorongásos atmoszférikus burokból mintegy „magasba” kerülnek, és a tapasztalatok lebegtetett jelentés-színezetét, esszenciáját teremtik meg, valóban képeseknek mutatkoznak arra, hogy konkrét tényyszerűségeiktől függetlenül a régmúlt idők vízióit is átítassák (*Térkép Aliscáról, Anno*). A távolító, objektíváló szerzői én így szelheti át a múlt század közepén a közép-európai térséget Sutting ezredesként, máskor meg – valamikor a „békeidőkben” – írónokként ölthet testet a *Megbocsátás* lapjain, de személyes élményeinek áttételeként a kelepcebe került rácsalócsalád halálos agóniáját is belülről jeleníti meg.

Közép-Európa a kötet cím kulcsfogalma mindjárt irányt is ad az egyik legfontosabb egységesítő szempontozáshoz. Az egykor kozmopolitának bélyegzett író korai novelláitól kezdve tanúsítja, hogy ide tapad, az itteni élet, élménykör foglya, ebben a világban bolyong otthonos otthonlanként – a szűkebb nemzeti, faji, antropológiai mezsgyéket is gyakorta átszelve. A *Képek egy utazás történetéből* 1953-ban készült; az abban szereplő háborús katonaszerelvény egy valahol itt elterülő fagyos síkságon zakatol át, vagy itt rostokol. A régióban a második világháború idején szerzett véres, test- és lélekközei tapasztalatok (Gross-Born, Stargard) több írásában is felbukkannak, de nyomuk akkor is ott van, ha a tárgyat, a témát látszólag máshonnan meríti. Az 1959-es *Idégen partokon* cselekménye a földrészközép peremén, Konstancában játszódik, de a finom stilizáció kissé delokalizálja is: a dolog megeshetne másutt, de csupán ebben a térségben és a század dereka táján. Az *Öregek, halottak*, a „pontos történetek” e különálló, kitűnő darabja Vízaknát, Nagyszeben idézi... Folytatni lehetne ezt a topografikus helyszínelő leltárt, részletesebben is dokumentálva, hogy az író ilyen tárgyi tekintetben is hogyan köti össze magyar tapasztalatait a közvetlen környező térség kulturálisan, történelmileg közös bugyorba került közösségeinek sorsával. Ám Mészöly később – a „tágasságok” és a „zártasságok” földrajzilag is elemezhető iskolái után – ezt a regionális teret összehúzza és más módon fejt fel – visszagravitál egy képzetes „ősföldre”.

Mielőtt Mészöly Miklós írásainak mitológikus topográfiáját – vagy hadd képezzünk egy ilyen kifejezést: *topozófiáját* – próbálnánk pár vonással jellemezni, szükséges pár szót szólni arról a fordulatról, amelyet a 70-es évek elején megtett, s amely a korai és későbbi művek között igen érdekesen kapcsol. Termékeny, de nyugtalan, válságos időszaka ez – van benne valami összegző és újat kereső vonás; úgy sarjadnak az írások, mintha egy nagyobb prózai kompozíció felé törekednének – ez Mészöly legérdekesebb „kísérleti” korszaka. Minden forró és fagyos egyszerre. Írói természetének objektív-szubjektív dialektikájáról mondtak értelmében mintha ekkoriban történné az én mélylélektani analízise, s ezáltal a belső, személyesen mély – a gyermekkor és az ifjúság éveiből való – élmények köre, s az abból megnyíló jungi értelmű *arché* kezdene feltárulni. Ezek a lelki mélységekbe vágott és a felszabadított memória lentebbi rétegeiből merítkező írói-szellemi kutatóárkok vezetnek – meglátásunk szerint – tovább. Immáron nem a még mélyebbet keresve (hisz ott már a persona kép- és fénytelen magmasötétje van), hanem egy megnyíló, nagyobb terepre, a magyar ősidőkbe. Így jut el a gens, a törzs, a család, a generációk emlékezetéig, s így kezdenek nyílni az „albumképek”, melyeken feldereng a táj, a szűkebb régió tektonikája, s a próza magába szívja a lokális, familiáris anekdotikát. A déldunántúli, pannon vidék álló és nyüzsgően mozgalmas valósága ez: flóra és fauna, lények emlékezte a földben, az utcákban, az épületekben, a tájrajzi helyszínek jelzései mögött, az a való, ami helyi kultúrában és szó- meg észjárásban éppúgy hírt ad magáról, mint ahogy álmok, gyermekkori emlékek révén meghallgatható híreket, meglátható képeket közöl. Így jutunk az „elveszett nyomok, révületek” terepére (49). Sőt, az a halál-tematika is, amely a prózai fordulat idején ismételten az öregek, halottak irányába, ama Nagy Gödör felé kezdte kalauzolni az írói-olvasói tekintetet (*Film, Alakulások*), hatással van arra, hogy a képzelet a múlt felé fordul. Lényegét illetően a gyermekkor tája ez, Szekszárd (Alisca, Szegzárd) és a mögötte húzódó, s onnan egészen a somogyi vidékekig hullámzó dombos, szurdikos, erdős-ligetes, folyók-szabdalta vidék, az udvarházak és a cívisek, városi polgárok terepe; a rajzolatok alapélménye legalábbis innen való. Mészöly

írásaiban ekkortól egy elveszett vidéki-polgári magyar múlt ködképei jelennek meg a láthatáron. Saját – önértelmező – metaforái szerint ennek a fizikai és lelki univerzumnak, élet-övezetnek megvan a maga – kollektív és historikus – szintaxisa, szerkezetana. Ezt kutatják fel az írói művek – rétegről rétegre ásva le ama kutatóárkokban, színe-visszája formán hozva az oda-vissza nyomatokat – a jelen múltját, a múlt jelenét (s egy ki tudja milyen jövőét). Hol vésetszerű, élesen metszett, hol elmosódottabb, levélszerűen széttérülő vonásokkal.

Van a *Történet* című elbeszélés élén – pedig ez a munka még 1965-ből való – egy kulcsmondat: „A várostól rég elszakadtam már, de a táj... visszahív, mint valami *gyermekkor előtti emlék*” (kiemelés tőlem, F.M.). Az analízis útja ilyen természetű személyes-személytelen „ősválmik”-hez vezet. Akár arc is lehetne ez a táj: ő sarc. A *Magyar novel-lában* az egyik falon függő képről, melyet talán még a Bácskából menekített magával egykor a család, ezt olvassuk: „a képen alig lehetett kivenni valamit, s még az is bizony-talan volt, hogy tájkép-e vagy arckép – vagy esetleg mindkettő”, és feltehető, hogy a kép az egyik ősanját, Dacó Esztert ábrázolja...

A foszlányosnak és az éles metszésűnek, a homálynak és a világosságnak ez a kons-tellációja igen termékeny lehetőségeket nyit meg – a „szekszárdi” regényes, beszélyes íráskor sorozattá nőttek, mely (egyelőre?) a *Megbocsátásban*, illetve a *Bolond utazásban* mutat összefoglaló-bekeretező műveket. Az epikai motívumok – az asszociatív szerke-zetben, az emlékezet-síkok rétegzettségével és „formált-amorfi” szervezettséggel – úgy teremtik meg ennek a prózának az autonóm világát (a szónak nemcsak esztétikai értel-mében), hogy egy szubjektív magyar múlttudat és -érzés körébe épülve hassanak. A lu-ciditás és amnézia, a feledés és emlékezés *rése* ez, amelyet az író preracionális-érzéki, valamint nyomozó-kutató feltárási módokkal nyit meg.

Atavizmusok, visszaütések és -érzések szerepelnek, és a rejtelmes, sejtető összefüg-gések a tört anekdotikus ívekre is tapadva a korábbi Mészöly-epikánál teltebb, tárgyi és cselekménybeli gazdagságot eredményeznek a színen. Ismételen előjön az is, hogy ez a Duna menti vidék magyarok, svábok, rácok és más népek vegyeskultúrája, olyan közeg, amelyben a tradíciók, a nyelvek és a gének egyaránt össze vannak keveredve a közössé-gi és családi lét százados gyökérzetében. „A mongolidtól a dináriig minden változat kép-viselve volt. Akár egy antropológiai táblakép.” (533) Abban a nevezetes Illyés-versben említett Kárpát-medence-beli nagy „tekenő”-t juttathatja eszünkbe a dél-dunántúli, de jellegzetesen kevert közép-európai övezet Mészöly rajzolta historikus panorámája. Kép-zelete nemcsak a szűkebb, lokális tájon és szálon fut, hanem tágasabb időben és szemha-táron is. Az *Anno*, a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* és a csúcs-mű, a *Legyek, legyek – avagy az elmondhatóság határa* pán-közép-európai gyökérzet-képek, melyekben egy nagyívú szenvedéstörténet részleteit látjuk kiemelkedni – fedett, aszimmetrikus vonalakkal, ar-chaikus vonásokkal. A hadak útjának vidéke ez, a *széli* gyalázat: a terep tele oszló tete-mekkel, karókkal, pellengérekkel és bitókkal, aki épp-túlélő itt, remeg: a felkoncoltatás veszedelme szüntelen fennáll. A levert (lengyel? magyar?) revolúciók nyomán maradó üszkők, füstök, ködök, sírok terepén pásztáz a képzelet – a kései Vörösmarty vízióira is visszautalva. Tüskekalyibájában százados lappangásba húzódik az őskuruc Kémlélő, Bartinai Bartina; meggyalázottan, öklendezve – egy valószínűtlenül ismerős helyzetben –, valakinek a gyermekét hordva a szíve alatt, színes, tört cserepeket szedeget Kumria, a rác apáca... A *Sutting ezredes tündöklését* és a *Bolond utazást* is idevéve: az 1600-as évek vé-gétől a közelebbi múltig vannak meg ennek a másik epikai sornak a részletei, s ez a vonal mintha még ezután érkezne el tényleges folytatásához.

Bizonyos értelemben igaz, hogy minden vérbeli írónak egy története van (egy törté-net-alapképe), és művei ennek variációi, permutatív kibontásai. Mészölynél is könnyű rámutatni több olyan alapotívumra, vizuális-pszichikai azonosságokról tanúskodó prózai elemre, magra, mely sokféle beállításban, variatív módon jelentkeznek. Ezek kö-zött is akadnak jelentéstelibbek, az íráskor szövegterében nagyobb súllyal szereplők.

Az a háborús alapélmény, amely a diktatórikus évtizedekben az egzisztencia szorongattatásának testi és lelki élményében rögzült, nála szoros kapcsolatban áll álla-tok és emberek közös sorsú pusztulásával. Igen, az állatok: néma létükkel, némánál is némább passiójukkal igen fontos szereplői a képeknek, eseményeknek. Ők a hatalmak és hatalmaskodások magasai alá vettette még nálunk is kiszolgáltatottabb lakói e föld-

nek, s attól, hogy nem szólnak, csak mutatják és elszenvedik a világot, mintha bennünket „mondának el”. Áldozatuk rítusa úgy zajlik le, mint azé a nevezetes poharé az *Alakulásokban*: „Elkülönítjük. Kiválasztjuk... nőni kezd, saját lehetőségeire csupaszodik a kipécézett magányban... kénytelen sorsa fölé emelkedni. Példamutató áldozattá” (589). Megfigyelhető, hogy Mészölynél domesztikált, az ember társaként, testközlemben élő lényekkel esik meg a feláldoztatás – ló, macska, kutya, stíglíc, nyúl, emberkézre szoktatott sólyom a fontosabb típus-változat (és már a *Képek egy utazás történetéből* lapjain is szerepel egy kóbor eb: ő ennek a háborús novellának az egyetlen halottja a megjelenítés színen). Ide tartozik a sokszor ismétlődő vadászat-motívum is, mert ez az „ügy” az ember-állat, élet-halál kapcsolat-esemény teljes vehemenciájával és erkölcsi súlyával kerül elő (*Anyasírató*). A vágóhidak és akasztófák Közép-Európájában járhatunk; az atmoszférikus, szimbolikus kapcsolat legalábbis nyilvánvalónak rémlik. Ennek a már-már „mitologikus nyájnak” a pusztulását olyan etikai térben érzékeljük, ahol ember és állat az „élők egy rendjéből” való. Az „egzecutio”-k, vesztőhelyek mellett ott van a domesztikált, köznapi terror és ölés, s így aztán Kumria gyalázata, a *Magyar novellában* a kis Jamma és anyja – holttestük felett a felrebbenő galambok árnyaival –, a lány-áldozatok a *Megbocsátásban* ugyanazt szenvedik el e drámai, tragikus térben, mint a partfalról lezuhanó vagy vágóhídra vitt lovak (*Ló-regény*). Nemcsak a szenvedés, a részvét is egyetemes – írja. Erről az ember-állat kapcsolatról, egymáshoz való hasonlóságuk mély kölcsönösségéről vall a következő kép. A *Térkép, repedésekkel* egyik részletében két idős parasztemberre hátulról esik az írói pillantás: „A két paraszt kabátja felgyűrődik, de azért így is látszik nyakukból egy vonalzónyi csík... Hajuk frissen felnyírva a koponya hátsó középvonaláig a falusi borbélyok ízlése szerint. Ez a technika különösen kiemeli a nyaki csuklyás izom köteges kidudorodását, némileg hasonlóan a leromlott állatok nyakvonalához” (500) (kiemelés tőlem: F. M.).

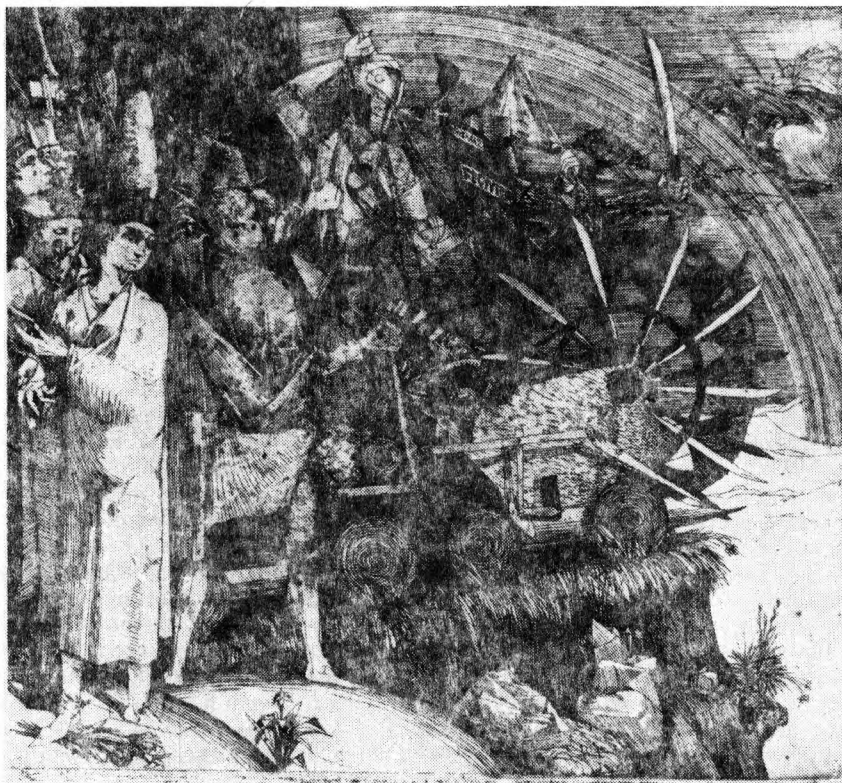
Mészöly – akár egy ilyen részletben is – a látás, a megfigyelés, az összefüggésekre utaló reflexió és a szinte tapintó, simogató érzékelés komplexitását tudja sűríteni. Ennek a tapintó-láttató felfogás- és kifejezőmódnak szoros az összefüggése azzal, amit nála a világ „pán-erotikus” érzékelésének lehet talán nevezni. Egy-egy pillanatra még a táj, az anyagi szféra is ilyen erotikus benyomásként jelenik meg: „A háttérben, a Sötétvölgy oldalában hosszanti irtás, halványpiros a naptól, mint egy diluviális szeméremrész” (214), de a *Magyar novella* dágványos nagybácsi-portája, a *Megbocsátás* eső utáni kertjének képe, illetve a nagynéni álmaiban kísértő mesés birtok a lápos tocsogókkal, félvad állatsereglettel, tavaszi pollenpermettel, buja vegetációval – ez is Erosz lakhelye. Mészöly figurái ilyen háttérből, homályból emelkednek ki – élesen, de a szenzáció lucskával borítva. Művészetének írói térképén (az öregek és a gyermekek mellett) a nők, a nőiség testet öltött idoljai ezért is játszanak fontos szerepet. A primér érzékelés közelebb tudja őket ama „mitológiai nyájhoz”?! Mészöly nőalak-galériájában egyszerre érzünk valami szürrealisztikus és mitologikus jelleget, és mintha egymás felé is fordulnának: a nagyölű hadikurvák, a történelmi viharokon átevező Cseprikálovics Borbálák, az ósanyák, a Dacó Eszterek, a ki-tudja-hová tartó vonatok homályában gyermekeik fölé hajoló anyák, meg azok a nők, akik közel vannak ahhoz a terephez, ahol a „macskák élnek”. Ilyen például a *Magasiskolában* az állatgondozó Teréz, aki a zsákmányállatok odújárait szölongatja és szinte a föld mélyével „érez együtt”... De ki nem hagyhatók e figurális sorozatból a keresztényi „szentség” bélyegét is őrző titokzatos-tiszta szüzek, a meg-nem-érinthető tisztság letéteményesei, a Kumriák, a Máriák, avagy – modernebb képzetek jegyében – a hippi-madonnák... Ez az alakosor vezet el az öregségig, oda, ahol a természet mélyére rejtkezkedő öreg kuruchoz megérkezik a talán nála is vénebb „megszentelt sorsú lotyó”, sejtetvén a bepillantást „abba a még nagyobb Műhelybe, ahol mindennek gondja egy kenyérre kenetik” (32), illetve a nemi vonások eltűnéséig, kioltásáig: egy archaikus jegyzék név-párjainál már nem is tudjuk, ki a nő, ki a férfi – Sztanna-e vagy Sztanisa, Stom-e vagy Andel (*Alakulások*)?

Az írásokat egybefűző motívumok sorából ki lehetne emelni – egyebek között – a szüntelen utazást, útonlétet is, melyek a kötet egységében a térbeli elmozdulást és az időben tett bolyongásokat is jelentheti. Az otthonok: megállók; az út: az üzőtttség, a menekülés, a nyomozás, az elvágyódás, a vágy útja, szálljunk bár vonatra, lóhátra, hajóra vagy másra... Azért is „az út, a messzeség”, mert a keresak szellem tudja, hogy „ahol

találkozhatunk, többnyire nem szokott rajta lenni a térképen. Valahol két hely között” van. (169) Sőt, még bölcséleti, kozmologikus megfontolásként is szerepel: „Szüntelen mozgás álarcában a mozdulatlanság... Vagy fordítva? Hold, csillag, hely, elmozdulás, amerre mi járunk, amerre a csillag jár... Fix pont, amely útközben el sem indul?” (566).

Ezek a motívumok, gondolati-érzelmi komplexek is erősítik a kötet egységét, azt a sejtést, hogy egyetlen történetet, ősmesét keresünk. A *Nyomozásban* írja: „Emil atya megkér, hogy ezt és ami még hozzá tartozik, írjam le többször egymás után, ahányszor csak tudom, de lehetőleg minél részletesebben. Azt hiszem azóta kezdődik minden változat ugyanúgy másképpen. És a ló is belekerül mindig.” (218).

A szikárság, az éles metszések után valami telt, „nedvdús” kedély – kollektívet is jelentő önironikus humor – is kezd megjelenni idővel a Mészöly-prózában. A „kipécéző”, a célra tartó, mondhatni modernista feszességtől a 80-as években a *sapientia*, a telt szív és a nyugodt látás bölcsességének völgyébe-magasába jutva. Am frissebben készült írásait olvasva ismételten elfog az az érzés, hogy a korábbiak lapjain már „minden megvolt”, csak épp az ő írói történetének is van lappangó természete. A kötet utolsó epilógusa, a *Levél a völgyből* 1965-ben készült (a tartalomjegyzékben hibás az évszám!). A beszédes nevű Porkolábvölgyben készült meditációkat olvasva kitetszik, hogy sok későbbi alkotás magja, eszméje már akkor is ott lappangott írói szellemében. Valami ősgyököska bölcsességével néz itt szembe egy moccsatlan dél csendjében. Ezt írja a közös Műhelyről: „most mérhetetlenül elfogultak vagyunk, a világ állványzata vagyunk, pusztán azért, mert hittel tevékenykedünk” (628). A többi csupa keresés és kétség. „Nem tudom. Tényleg nem tudom!” – ezek meg a *Nyomozás* utolsó részletének 1988-ban leírt végzavai. (*Magvető*, 1989)



KIRÓL VAN SZÓ?

Bodor Béla: *Dallamos fekvésváltó gyakorlat*

Ebben a könyvben az a legjobb, hogy nem nagyképű. Nem is kisképű, hanem egy barátságos, rendes, kedves és kedélyes, szelíd, sőt szerény kép látszik, ellentétben az-
zal, amit a borító sugall, mert a borító különféle borzalmas agy-barázdált egysejtűeket,
ilyen *repedt izéket* sugall, számomra nem követhető megfontolásokból.

Hogy mi a nagyképű az irodalomban, ez a kérdés kicsit messzire vezet, de hát vezet-
tessünk messzire. Kézenfekvő, hogy nagyképű az, amiben nagy képek vannak, amo-
lyan kozmikusak, és az író állandóan csillag-világ-mindenségezik. Ettől az egyszeri olva-
só is elkezd mindenségezni. Mivel unja ezt, sok és hamis, hogy a szerző nem bír egy bi-
zonyos szerepből kiszállni, már rég nem azt a darabot adják, de ő még mindig a Kuko-
rica Jancsi, most levágta a törököt, folyott a vér, következik a gonosz mostoha. A fran-
cia királylány pedig, azt nem kéri, azt a finom hölgyet. Nem tud kikecmeregni a kosz-
tumból, pedig hát az túl nagy. Túl hatalmas. El van borítva. Egy akkora ruha. Hogy már
a nadrágszárban eltévedt. Ez aztán frusztrálja is, amit kompenzál, de ebbe ne menjünk
bele, mert nehéz dolog az élet.

Van azonkívül más nagyképűség is, nagyobb képek nélküli, vegyük például a *kevé-
s-bé sikereset*, akinek a szakmára, a műveltségre egyébként teljes joggal hivatkozván (mert
minden teljes jogon az, ami), némi keserű-arisztokratikus ráncai keletkeznek. Neki túl-
nyűzség a pórnép, és különféle dolgokkal kísérletezik. Holott a költészet *ilyen és ilyen*.
De csak az látszik sajnos, hogy unalmas. Sajnos csak unalmas.

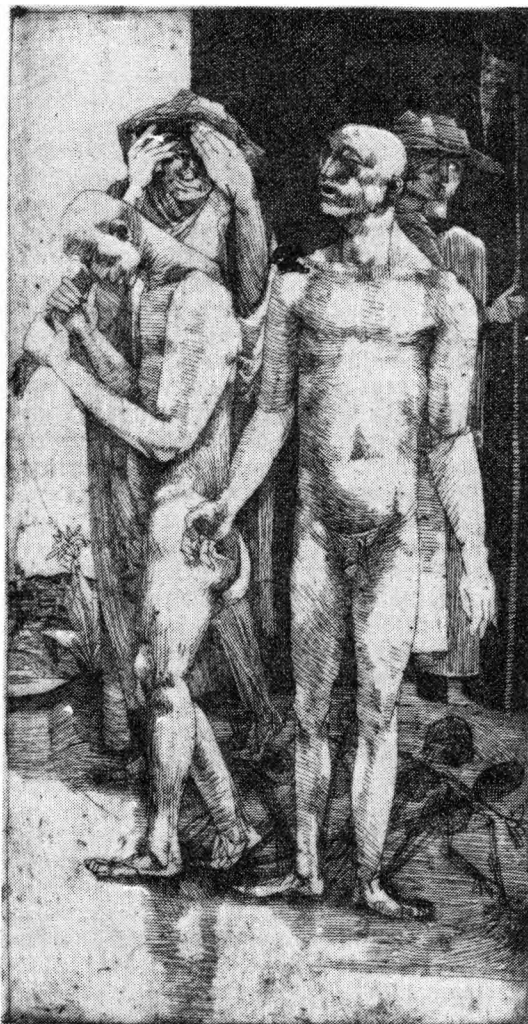
Van aztán az úgynevezett *meglepő*. Az aleatórikus nagyképű. Aki nem hajlandó egy
mondatot egyenesen leírni. Ironikus nagykép. Ön- és közironikus. Lehet megfigyelni,
hogyan lesz ironikus ön-szeretetből meglepően könnyedén ön-felstilizálás. Valami eh-
hez hasonló szempontból egyébként jelen szöveg is némiképp nagyképű, de: nem áll
semmi emberi távol.

Bodor Béla viszont elég egyszerű. Egyszerű kis darabokat ír. Dalok és ragtime-ok.
Ilyen típusú nem-erőlködő szövegeket, hogy: „az ágyakban odalenn / jó meleg nők fek-
szenek két ujjuk közé // csippentik a puncstortákat és unatkoznak / sötéten” (*Utazások
bédekkerrel és anélkül*). Így kezd a – *motyogja a ló* című verset: „bizony nagy utat tett meg
/ a farkam, és hasonlóan / nagyot sörényem, de én, / a ló, egyhelyben maradtam, // a
bőrömmel határolt // térben”. Bodor úr lefelé stilizál. (*Nyelvlecke*: „A z anya dolgozik.
Az anya az irodában írógéppel ír. / A gyermek dolgozik. A gyermek az óvodában a vi-
gyázzállást / gyakorolja.”) Néha túlzottan lefelé stilizál. (*Nyelvlecke*: „A nagymama
nem dolgozik. A nagymama lóg. / A szél sem dolgozik. A szél játszik. Himbálja a nagy-
mamát.” Bodor úr gyereknyelvet használ, babanyelvet. Nézzük például a *Sóhaj*t, ami
úgy szól, hogy „de szép dolog is / targoncavezetőnek lenni // az ember csak vezeti a
targoncát // ezért olyan jó Amerikában / ott mindenki targoncavezető”. Vagy Petőfi
Sándor segesvári szatírként van szerepeltetve. Vagy „Petőfi / Sándor – közelről nézve
– Pető- / fi Sándor-színű”. Azután a különböző világirodalmi nagyságok Lao-Ce-től
Cortazarig Bodor úr által elég furcsán vannak ábrázolva. Pl. „Verlaine pufók duci /
húgyszagú angyal”. Állítólag. És „Apollinaire egy fásli volt”, viszont a folytatásban
már erőlködik, s többféle erőltetett jópofaságok akadnak. A glottgatya mint visszatérő
viccmotív. Bizony maga a kötet cím is kicsit *sokk*, mondjuk, ha kihagynánk a középső
szót, maradna annyi, hogy *Dallamos gyakorlat*, elég finoman hangzik, bár nem helyes,
csak bocsánatos más szövegével pepecselni. Egy-két humort mindenesetre ki lehetett
volna hagyni, „agonizáló békaembert”, ilyesfélét, aztán az egész *H. G. Wells* című túl-

zás, vagy a *Lautréamont*, mely így végződik: „A többi már könnyű elképzelni.” Vagy a komolykodó sorozat Catullus körül. Hol jobb, hol kevesebb.

Azonban a dalok és a rag-ek. A szerzőt régtől ismerem, pedig csak mostanság találkoztunk, évekkel ezelőtt olvastam néhány rag-jét, még Jelenlét-szerkesztő koromban, és azokat igen élveztem. *Randevú-rag*. „főhúzoda / zórod / főhúzoda / zórod / monddmért / monddmért // nemhúzoma / zórom / nemhúzoma / zórom / dehatovább // szobrozunk / itten / szobrozunk / itten / lefagya / zórom // lefagya / zórom”. Jó, nein? Pedig ki nem állhatom a dzsesszt. Vagy az a dal, hogy „A kisfiú a gótikus / oszlopsornál amott / átszellemült, s egzotikus / kolbászkákat / hagyott. // Fölöttük angyal lengedez, / bádogból hajlított...” (*Dresszing*).

A dalt szeretem, igaz, inkább Schuberttől, és ezen kívül *nagyon* már csak néhány operát és kamarazenedarabot szeretek, viszont nem szeretem, mint azt már említettem volt, bár most nem rólam van szó, a dzsesszt. Hanem Bodor úrról van szó, de így, irodalmat olvasván, irodalomról beszélve azt, hogy kiről is van szó, hogy rólad vagy rólam: ki lehet-e ilyet jelenteni? (*Kozmosz*, 1988)



AZ EGYETLEN EMLÉK NYOMÁBAN

Györe Balázs: *A 91-esen nyugodtan elalhatnak*

A várakozásról szól Györe Balázs könyve. Nem arról a várakozásról, amelynek tárgya pontosan körülírható, hanem arról, amely mindent, ami a hálójába akad, felőröl, és végtelenné növekedve már semmit sem remél. E várakozás parttalan vágyódás; s mert nincs, ami kielégíthetné, ezért magát a várakozót kezdi felmorzsolni, aki semmiben sem bízik többé. Az nyugtathatná meg egyedül, ha az egész mindenség egyetlen gyűjtőpontba tudna összesűrűsödni. A vágyódás elvágyódás lesz: el abból, ami van, oda, ami nincs. Ez a nincs, ez a semmi élteti ettől kezdve a várakozót. De mert *semmi*, ezért rámutatni sem lehet. Valóban a semmire vágya a várakozó? Nem lehetséges, hogy ez telepedett meg őbenne, várva, hogy hiábavalóan keresgélő gazdáját végleg foglyul ejt-tesse?

Ettől az észrevétlen perspektívaeltolódástól megragadó számomra Györe Balázs prózája. A régi emlékek felidézése a cél; de az eredeti, megbontatlan érzések pontos felidezésének a vágya egyre parancsolóbbá válik, semmire nincs többé tekintettel, és úgy tűnik, már a felidézett érzés sem tudná kielégíteni az emlékezőt. A *pontosságon* van a hangsúly: a múlt *valamennyi* emlékének a lehető legpontosabb megidezésén, legyen az egy vízcsepp lehullásának a pillanata, vagy egy szerelem beteljesüléséé. „Nem szabad sokszorosítani az érzéseket. Közeledni, pontosságra törekedni”, olvasható a könyv vége felé. A pontosságra törekedve az író úgy hántja le az emlékeit egymásról, mint egy hagyma héjait, s az *egyetlen* magot keresve joggal érzi úgy, hogy ha félúton megállna, akkor összezavarodna minden, s ő maga szédülni kezdene. A *múltbeli* emlékek egyetlen hálót képeznek, amely a *mostani* életet is fenntartja. Ha ez a háló bárhol is felfeslik, akkor emlékei közül kizuhanva az emlékező semmiben sem tud többé megkapaszkodni.

Az emlékek könyve A 91-esen nyugodtan elalhatnak. Valódi súlyát mégsem az emlékek pusztja felidezésének köszönheti, hanem annak a nyugalomnak, amelynek birtokában a szerző nem próbál szigorú határt vonni a múlt és a jelen között, és nem próbálja eldönteni, hogy mitől hat valóban emlékek egy emlék. A könyvben nem időrendben követik egymást az emlékek: a legtávolabbi gyermekkor egy-egy jelene békésen megfér a későbbi idők eseményeivel, s az sem okoz zavart, ha a könyv megírásának a jelenidejéről is szó esik. Az első oldalakon kiderül, hogy nem egy történet elmesélése a cél – még akkor sem, ha ez a szerző életének a története lenne is. Az elbeszélő szándéka sokkal inkább az, hogy ezekből az emlékekből – mint egy halom mozaikdarabból – egyetlen képet rakjon össze: *egyetlen végső emléket*, amelynek a jelen éppúgy része, mint a múlt, s amelybe talán még a jövő is belefér. Ez nyújthatna lehetőséget arra, hogy a múlt – a vágy tárgya – ismét jelenbelivé váljon, és újra át lehessen élni, pontosan, hamisítatlanul; s ennek reménytelensége az az erő, amely a könyv egészét áthatja, valamennyi bekezdését fenntartja és lebegővé teszi.

A pontosság, amellyel a szerző az emlékeit igyekszik megragadni, elsősorban nem a múlt megragadására irányul tehát, hanem erre az egyetlen, időtlen emlékre, amely akár jövőbeli is lehetne, s ily módon az egész életre valamilyen magyarázatot adhatna. A pontosan megidézett emlék nem emlék többé, hanem az élet szerkezetének egy eleme; s mivel az élet egyszeri, ezért elemei is egyszeriek és összehasonlíthatatlanok. „Állandóan mintát keresünk. Mindenben és mindenkinben... Hogyan férközhetnék közelebb ahhoz, amiről szó van?”, olvasható. A *minta* nem más, mint az idő uralma; a dolgok csakis időben teríthetők szét, hasonlíthatók össze, ismételhetők meg. Ha a pontosság a minták elkerülését jelenti, akkor ebben nem nehéz felismerni az idő fogságából való kikerülés vágyát. Minden emlék múltbeli; és mégis: mivel felcserélhetetlen, ezért időtlen

is. A múlt emlékeibe kapaszkodva a szerző magának az időnek a szorításából igyekszik kiszabadulni. Györe Balázs írásának valódi erejét az adja, hogy az időtől éppen azáltal próbál megszabadulni, hogy annak egész súlyát magára veszi.

„Kimeríthetetlen boldogságunalom” jellemezte a gyermekkort, írja. A számtalan sok benyomás, a szenvedélyek, az élősdí módjára előtörő szomorúság, a rengeteg eseménytöredék mind azt bizonyítja, hogy a gyermek- és ifjúkor az időtlenség világa volt. A felelőtlenség kora volt ez, amelyben a szerző számára a világ semmivel sem volt kevésbé nyomasztó, mint később. Ezt mégis természetesebbnek találta, mint felnőttkorban. Mintha a korai gyerekkortól kezdve gyűltek volna azok a néma és szórabíráhatatlan emlékek, amelyek az életet később összezávarták („Megkezdődött az összekuszálódás. Ahelyett, hogy ráismertem volna a dolgokra, kezdtem összetéveszteni őket.”) – és mégis: éppen ezek az emlékek, ezek a „halálos mérget hordozó gyermekévek” képezik a majdani vágyak célját. A könyvet belengő szomorúság is attól olyan mély és mindent átható, hogy ellentétes vágyak tárgya: a szomorúság elől menekül a szerző, noha éppen ez a szomorúság a legmeghittebb társa, akinél védelemre és vigaszra számíthat. Ez nem fordulhatna elő, ha nem a gyermekkori időtlenség lenne a mindent szétziláló idő forrása. Úgy tűnik, hogy gyógyírt az idő és az időtlenség viszonyának pontos megfogalmazása nyújthat csak.

E *pontoság* azonban a könyvben maga is örökös vágyódás tárgya marad. Ez érthető is; hiszen a jelen esetben mi egyéb lenne a pontoság, mint az időbelinek időtlenné merevítése, illetve az időtlenné az időbe történő alámerítése. Aki pontoságra törekszik, annak a lehetetlennel kell megbirkóznia, ami az író számára az elmondhatatlant jelent. Györe Balázs prózája – egyebek között – arról is szól, hogy az elmondhatatlannak a szórabírása nem pusztán irodalmi-esztétikai feladat, hanem életprogram: a pontos fogalmazás végső célja nem a *szép szöveg*, hanem a *megtalált élet*. Mint egy alkalommal a szerző megjegyzi, egyedül a *ráismerés* számít: ez az, ami lehetővé teszi valaminek vagy valakinek a megtalálását. A rátalálás pedig nem más, mint *tovább nem pontosítható pillanatok*. Ezért válhat a pontoság életprogrammá: hozzásegíti az embert, hogy kiszakadjon a mindent összekuszáló, pontatlanságokat eredményező időből. A pontos fogalmazás így válhat a megtalált időtlenség bizonyítékává.

„Aki súlyos szomorúsággal terhes, nehezebben szólal meg”, írja könyve elején Györe Balázs. A szomorúság az időnek való kiszolgáltatottság egyik jele; éppúgy a megálíthatatlanságot bizonyítja, mint a fejfájás (amelynek az elemzése a könyv emlékezetes részei közé tartozik) vagy a véreres szem. „Az időnek meg kell állni. Évek óta véres a szemem”, olvasható. Az idő feltartóztatatlansága miatt kopik a test és a lélek; ennek súlya némítja el a szót, amelynek pedig – a pontosítás révén – az időt kellene megállítania. Minél mélyebb egy érzés, annál kevésbé lehet róla beszélni, hangzik el többször is a könyvben. Egy régóta várt, sorsdöntőnek remélt beszélgetés kapcsán például ez olvasható: „Sajnos, nem azokat a szavakat használtam, melyek föltolakodtak belőlem. Nem kérdeztem semmit. Helyesebben nem mertem. Nem mertem megkérdezni életem fontos kérdéseit.” Elemi ez a félelem; minden bizonnyal abban gyökerezik, hogy bármit tegyen is az ember, mindig pontatlanságokat követ el – elsiklik amellett az *egyetlen emlékek* mellett, amelyek az egész időt egyetlen tovább nem pontosítható pillanattá kellene egyberántania.

Ez az egyetlen, végső emlék lenne a megtalált élet, amely éppúgy nincs kiszolgáltatva a véletleneknek, azaz az időnek, mint a könyv borítóján látható fénykép, amely éppen egy négyzetből készül kizuhanni (Klimó Károly munkája). „Egymás mellé húzódtak, szinte összebújtak bennem az események, szerelmek. Ezer apró cserépben lépkedhettem. Visszaverődtek a sugarak és a vereségek. *A harc nem isteni eredetű.*” Ami isteni, az a nyugalom – vagyis a megtalált pillanat, a ráismerés, az időből kiválás, a pontoság. Ennek kereséséről szól *A 91-esen nyugodtan elalhatok*; a várakozás, amely az egész könyvet áthatja, nem más, mint az életet újra meg újra megszakító időtlen pillanatokban való reménykedés. Azáltal, hogy a szerző az emlékeit vissza próbálja venni az időtől, a múlttól, ezeknek az időtlen pillanatoknak a nyomait fedezi fel bennük, s a jelenbeli, szakadozott életet is a „végső emlék” gyógyító tükrébe tudja helyezni. „Mindenütt van tengely, mindenütt van középpont, mindenütt van gyújtópont”, olvasható. Minden va-

lódi (önmagában is pontos) érzés örök és időtlen. De mert az ember folytonosan kopik, s az időt végleg nem képes megtéveszteni, ezért a megtalált, időtlen pillanatok rákszerűen terjesztik maguk körül a szomorúságot is. Ezzel magyarázható, hogy Györe Balázs könyve nemcsak a valódi szenvedélyek és érzések *időtlenségéről* szól, hanem azok *halál*os erejéről is. A soha nem hitt, de mégis bekövetkező ráismerés a reménytelenséggel táplálkozik közös gyökérből, a pontosság pedig az elmondhatatlansággal. Mi másból lenne olyan *szomorú* ez a *boldog* gyermekkorról szóló írás?

A könyvet olvasva sokszor azon kaptam rajta magam, hogy előre lapozok. Mintha egy bűnügyi történetet tartottam volna a kezemben, amelyben előbb vagy utóbb *valami kiderül*. Miközben olvastam, egy nyomozásnak is szemtanúja voltam. Ez keltett feszültséget bennem; nem annyira a leírt emlékek tartalma miatt nem tudtam letenni a könyvet, mint inkább felelevenítésük módszere miatt. Ám a nyomozás nem vezetett eredményre. Nem lepleződött le semmi sem, annak ellenére, hogy kezdettől meg voltam győződve róla, hogy valaminek ki kell derülnie. Az olvasás végeztével ezért nem csökkent bennem a könyv okozta feszültség; olyan érzésem volt, mintha a visszafojtott lélegzetet nem lehetne kiengedni. Ez mégsem keltett bennem csalódást; ellenkezőleg, az olvasás végeztével, az emlékezésről szóló könyvre emlékezve tovább élveztem a könyvet. Semmi nem oldódott ugyan meg; de azért, hogy az emlékek pontosítása közben kiderült, hogy egy ponton túl azokat nem lehet tovább pontosítani, az írónak mégis sikerült egy élményt pontosan megragadnia: a *hiábavalóság* élményét. Ez a pontosság végső eredménye; ez az *egyetlen és végső emlék* megnyilvánulása. Az emlékek feltárása a pontosan megfogalmazott élet vágyát ébreszti fel; ez viszont a hiábavalóság élményét szabadítja fel, ami az emlékezőt újra a gyógyerejűnek vélt emlékek feltárására készíti. Egy zárt kör alakul ki, amelyen belül a mozaikcserepek elrendezése a végtelenségig változtatható, de amelynek nyomasztó zártsága nem bontható meg.

Az egyetlen, végső emlék kereséséről szól a könyv; de nem tudtam megszabadulni attól az érzéstől, hogy ez az emlék már meg is van: *maga a könyv az. Az írás pontossága* szegül szembe az örökös pontatlanságokat eredményező léttel, aminek eredményeként *elmondhatatlan* zátonyokra emlékeztető szörögök formájában csomósodik meg a papíron. Minden szomorúsága ellenére ettől olyan súlyos ez a könyv; a visszafogott nyugalom ezért válik az erő jelévé; s a prózában írt könyvek áradatában ezért érdemel megkülönböztetett figyelmet. (Magvető, 1989)

HOLMI

A folyóirat már a címében is kerülni igyekszik a fellengzős nagytmondást. Utal egyszersmind Bessenyei Györgyre is: eszmei gyökereit a Felvilágosodásba ereszti. A Holmit szerkesztői az igényes olvasó szellemi táplálékának szánják. Kínálnak benne szépirodalmat, esszéket irodalomról, képzőművészetről, zenéről, történelemről, filozófiáról, politikáról, de alkalomadtán például a tündérekről is, irodalmi igényű publicisztikát, dokumentumokat és elfogulatlan, csak az értéket tisztelő műbírálatot: olyan olvasmányt, ami holnap, holnapután is olvasnivaló lesz.

Megjelenik havonta.

Ára 49 Ft.

Szerkeszti:

Réz Pál (főszerkesztő),

Domokos Mátyás és Radnóti Sándor.