

Vári György

Az emberiség végnapjai



Irodalomkritikák

Minden kétséget kizáróan Vári György a magyar irodalom nagy olvasója. Jelentős olvasója. Éppen abban az értelemben, ahogy jelentős írókról szoktunk beszélni. Nem műtész, bár ítéletei határozottak és jól formáltak. Nem elméletalkotó, bár elmélet is születik – mintegy mellékesen – szövegeiben. Olvasatokat nyújt olvasójának, kapcsolatokat irodalmi és filozófiai, történelmi és kulturális szövegek között. Nem készterméket, nem kész sémákat, amelyeket alkalmazhatnánk, amelyek levennék a vállunkról az olvasás terhét; éppen ellenkezőleg, új olvasási lehetőségeket nyújt, új kapcsolatokat, új nézőpontot és világot. Nem tudom, volt-e ilyen szerepe vagy szereplője a magyar kultúrának vagy általában a kultúrának azt megelőzően, hogy az olvasás elvesztette magától értetődő kötődését az egészhez, a kultúra egészéhez. Azt sejtem, hogy nem, a kultúra korában nem kellett vagy nem lehetett olvasatokat adni ebben az értelemben.

Vári György elkötelezett olvasó, bár nem pártos és soha nem valaki ellen beszél. Ami ellen beszél, az nem személy, nem ez vagy az az író (ugyanaz az író – bármilyen magasan is jegyzett nemzeti vagy modernista kánonunkban – játszhatja a protagonista és az antagonista szerepét is), hanem a személyektől független, vagy éppen a személyek (írók, irodalmárok) által hol képviselt, hol nem képviselt dogmatizmus. Ami mellett vagy amiért beszél, az pedig a dogmatizmusmentes olvasás. Dogmatizmuson Vári nagyon határozott dolgot ért: világnézeti esszencializmust, azt, hogy valaki a személy önazonosságát időtlen,

Vári György
Az emberiség végnapjai

Vári György

Az emberiség végnapjai

Irodalomkritikák

műút könyvek

Miskolc, 2013

Tartalomjegyzék

„Az emberiség végnapjai”

Egy nevezetes vita hetven év távlatából	11
„Az emberiség végnapjai” – Szomory Dezső: <i>Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről</i>	24
„Mint egy egész hangversenyt egymagamban” – Szomory Dezső: <i>Levelek egy barátnőmhöz</i>	27
Parvenük és impotensek – Zsolt Béla: <i>Házassággal végződik</i>	29
Aki nem száll gépen fölébe – Ferenc Győző: <i>Radnóti Miklós élete és költészete</i>	31

Átmeneti félhomály

„Játék a játékkal” – Weöres Sándor <i>A kétféjű fenevad</i> és Lessing <i>Bölcs Náthán</i> című drámájának összehasonlító elemzése	53
Ameddig élünk – Konrád György: <i>A látogató</i>	62
Exodus és Genézis – Kardos G. György: <i>Avraham Bogatír hét napja</i>	68
Egy megváltás hétköznapijai – Spiró György: <i>Messiások</i>	74
A regény csele – Spiró György: <i>Fogság</i>	79

Újhold után

Byzantiumban éltem én is – Gergely Ágnes <i>Tigrisláz</i> című fordításkötetéről és költészetéről	93
--	----

Testünk felett – Lator László: <i>Az egyetlen lehetőség</i>	106	Az Atya, a Fiú és a Csend Mélye – Lanczkor Gábor: <i>A mindennapit ma</i>	212
„Akár a test emlékezetbe” – Báthori Csaba: <i>Üvegfilm</i>	109	A képzelet elrontott verkljéről – Tóth Krisztina: <i>Magas labda</i>	221
Van erre szó, de nincs emlékezet – Balla Zsófia költészetéről	115	Egy alanyi költő színpada – Szálinger Balázs: <i>M1/M7</i>	226
Somlyó György emlékezete	132	Pergő homokórák – Gerevich András: <i>Barátok</i>	229
Székely Magda emlékezete	134	„Sulamit, Sulamit, alvassz ernyeidbe” – Röhrig Géza: <i>Honvágy</i>	232
Péterek – egy remélt könyv töredékei		Mesterek és viták	
Előszó – Balassa Péter: <i>Segédigék. Esterházy Péter prózájáról</i>	139	Variációk a Trieszti-öbölre – Poszler György: <i>Az eltévedt lovas nyomában</i>	237
Előszó – Balassa Péter: <i>Mindnyájan benne vagyunk. Nádás Péter művei</i>	149	Sok magyar kérdés – Radnóti Sándor: <i>Az egy és a sok</i>	242
A „tárgyszerűség igaz álcája” és „az el nem fogadott történelmi lecke” – Balassa Péter Sándor Ivánja	153	Zerlina és Selyempina – Bán Zoltán András: <i>Meghalt a Főítész</i>)	251
Megjegyzések Balassa Péter <i>Az Ikszekről</i> szóló kritikájához	158	Nyelv és zsarnokság – Selyem Zsuzsa: <i>Fehérek közt</i>	254
A legvidámabb barakk mennyei harmóniája	161	A vak Faust – Schein Gábor: <i>Traditio</i>	257
Múlás és maradás		Az esszencializmus: felejtés – <i>A visszaszerzés reménye. A Hítel-folyóirat antológiája</i>	263
Múlás és maradás – Kántor Péter: <i>Trója-variációk</i>	167	Futó pillanatok	
„Kész a leltár” –Nádasdy Ádám: <i>Verejték van a szobrokon</i>	170	Combray, Balbec, Verdun – Marcel Proust: <i>Az eltűnt idő nyomában VII.</i>	281
Távolodó utak		Idegen fények – Isaac Bashevis Singer: <i>A Moszkát-család</i>	285
Egy alef halála – Borbély Szilárd: <i>Míg alszik szívünk Jézuskája</i>	175	Kafka, akciós áron – Etgar Keret: <i>19,99</i>	288
Akárkit keresünk. Borbély Szilárd drámáiról	188	A zágrábi ellen-Svejk – Miljenko Jergovic: <i>Ruta Tannenbaum</i>	291
Minden megvolt – Térey János magyar trilógiájáról, különös tekintettel az <i>Asztalizené</i> -re	196	A boldog békeidők	
A regény kora – Schein Gábor: <i>Egy angyal önéletrajzai</i>	207	A boldog békeidők – Vickó Árpád: <i>Az illanékony műfaj</i>	295

„Az emberiség végnapjai”

Egy nevezetes vitáról, hetven év távlatából

Szegő Jánosnak és Szűcs Zoltán Gábornak

Németh László és Babits Mihály híres vitáját szerettem volna ebben az írásban értelmezni, azonban a vitaálláspontok olyan mélyen gyökereztek szerzőik életművének egyéb darabjaiban, értelmezéstörténetük szintén olyan mértékben terheltnek bizonyult ettől a kontextustól, hogy végül ezen a vitán túl és innen meglehetősen sok minderről kell beszélnem. A vita értelmezéstörténetének nem kis szeletét joggal lehet használat-történetnek vagy még inkább ismétléstörténetnek nevezni, miközben jól tudjuk, hogy a használat is értelmezés, és az ismétlés soha nem lehet tökéletesen azonos. Ami a használatban és különösen az ismétlésben többnyire reflektálatlan marad, és azonnal új értelmezést hív elő, az maga a választott értelmező gesztus. Ez a gesztus arra tör, hogy eltüntesse saját értelmezés voltát, hogy helyzete, mely szükségszerűen különbözik az eredeti vita-helyzettől, lényegileg azonosnak tűnjék vele. Sőtér István Babitsról írott nekrológjában, tehát a recepciótörténet elég korai szakaszában megállapítja, hogy a költő „példája elsősorban erkölcsi példa, s ennek fénye mellett még művének irodalmi jelentősége is csaknem mellékessé válik”.¹ Ez jóslatnak bizonyult, méghozzá ritka pontos (mert alighanem részben önbeteljesítő) jóslatnak. Aligha kérdés, hogy az erkölcsi példa a Sőtér szerint meglepően egységes esszéista életmű kései, végső esszenciája, összefoglalása, gyakorlatba tétele, a Németh Lászlóval szembeni polémia. A nagybeteg költő példaértékű gesztusa ez, mely fölkelte betegágyáról, hogy gyöngye keze pajzsot ragadjon és dárdát szegezzen a szellemellenes faji barbárság, a szellem egyetemességét tagadó etnicista partikularizmus ellen, kevéssel azelőtt, hogy egy még vakabb és örök cethal szája végképp elnyeli őt, és egy (vagy inkább több) még vakabb barbárság elnyeli Európát.

„A *Versenyt az esztendőkkel* költőjét nem veszíthetjük el soha, a *Halálfiat* írója örök társunk maradhat, de ki tudná pótolni a férfit, aki ha kellett, pajzsos és dárdával állt ki igazsága – helyesebben: az igazság védelmében”?² – kérdi Sőtér.

A későbbiekben Babits nevére felesküdni az egyetemes humanizmus hívének szintén nem volt indokolatlan, a 80-as években, a Babits-centenáriummal meginduló Babits-renaisszánsz idején Németh G. Béla *Babits, a szabadító* címmel ad ki különben nagyszerű könyvet, melynek zárata Sőtér egykori cikkének hangján szól: „az emberi értelmet és célt keresve, az emberi értéket és méltóságot védve írt... A szellemi, a művészi tolerancia, a liberális méltányosság, a pártatlan kritikai szigorúságtól egyre messzebb tá-

¹ Sőtér István: Babits Mihály 1883–1941. In: Kelevéz Ágnes (szerk.): Mint különös hírmondó. A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1983. 301.

² Uo. 299.

volodó közéletben az értelem nevében szabadító, az egyre sűrűbb, az egyre fojtogatóbb hálókat szövő újmódi, barbár, primitív mítoszok idején”.³

Ezeket a mondatokat idézi Balassa Péter is egyik írása zárlatában, mivel szerinte pontosan, „igaz szavakkal” foglalják össze, „mi volt, ki volt Babits, hogy megmaradhason nekünk a jelenben is”.⁴ Valóban, a szöveg voltaképpen ama kulcsszavak felsorolása, amelyeket ez az apologetikus, rehabilitációs célzatú és aktualizáló Babits-értelmezés használ: az elidegeníthetetlen emberi méltóság védelme, tehát humanizmus és individualizmus mindenfajta kollektívizmus és agresszió ellen. Az örök értékek védelme, tehát platonista univerzalizmus mindenfajta nemzeti vagy osztályelvű partikularizmus ellen, a szellemi és művészi tolerancia, tehát az irodalom autonómiájának védelme az „ideologikus” politikai befolyással szemben. A liberalizmus mindenfajta világboldogító politikai radikalizmussal szemben. Az értelem, tehát a racionalizmus az ösztönökre építő barbársággal szemben.

Babits tehát ikon lett és lobogó aktuális politikai harcokban, üzenete közvetlenül szólt a mának, úgy értelmeztetett, hogy felesküdték rá hívei. A kérdés az, hogy mivel szemben, hiszen ahhoz, hogy a babitsi életművet közvetlenül használhatónak lehessen tételezni, és ahhoz, hogy ezeket az ellentételező kijelentéseket értelemmel lehessen feltölteni, meg kellett alkotni a Babitscsal és híveivel szemközti, szintén aktuális másikat. Ehhez, persze, az eredeti vitahelyzetek újraértelmezése is szükséges volt, ahogy Babits figuráját is alakítani kellett, és természetesen a leírást, az oppozíciókat is szükséges volt ráilleszteni az aktuális helyzetre. Ezt a folyamatot, illetve ennek egyes részeit szeretném rekonstruálni Babitsnak és tanítványainak tevékenységében, Babits Mihály ébresztésének történetében.

Ki is hát a Másik? Nem kis részben, bár, mint látni fogjuk, messze nem egyedül, a *Kisebbségben* Németh Lászlója, az eredeti, a magatartásmintául szolgáló, Babitsot, a „szabadítót” példaszzerű végső bátorságában mutató vitában Babits „kihívója”.

A *Kisebbségben* voltaképpen alternatív irodalomtörténet, azt beszéli el, milyen „fordított kiválasztás” volt az oka annak, hogy rendre a „magyarabbak” maradtak alul, „maradtak le”, miért került előtérbe a gyorsabb, ügyesebb, hígbabb irodalom, hogyan lett a „hígmagyar” a jöttmagyar asszimilálója, persze, hiszen hígmagyar, felszínes asszimilálója. A *Kisebbségben* elbeszélését a nemzeti irodalomtörténetről többnyire a hősválasztásból szokták rekonstruálni, ki lesz mély- és ki lesz hígmagyar Németh szerint. Babits úgy véli, nincs szisztéma, a névsor teljesen esetleges, Németh „könyve mindennél jobban illusztrálja, milyen önkényes és mindent megengedő a szellemi fajiságnak ez a *shibbolethje*... és ez így megy egy egész könyvön át, mindenki osztályzatot kap magyarságából, hogy minő alapon, azt esetről esetre a szerző dönti el”.⁵ A mély- és hígmagyarok kiválasztásában csak a mögöttes, „kismagyar” érzület érhető tetten, koncepció helyett pszichózis. Babits célja nyilvánvalóan az, hogy szellemileg elsúlytalanítsa a kísérletet, ugyanakkor világossá válik szóhasználatából, annak szekfűi ízeiből, hogy

valójában nagyon is felismeri a hősválasztás szempontjait. Kismagyar, „öncsonkító”, tehát bezárkózó függetlenségi, kurucos, protestáns nacionalista hagyományról van szó, ez szervezi Németh szövegét, és írja elő – részben –, kit tekint a szerző hőseinek. Ugyanakkor – és ez kétségtelenül okozhat némi zavart – egy másik szempontja is működik a kiválasztásnak, a kötődés a Bessenyei fémjelezte új kezdet előtti magyar irodalomhoz, így kitüntetetten az erdélyi emlékirat-irodalom hagyományához, nyelvéhez, melyet „felhígít” a nyelvújítás. A két szempont sűrűn metszi egymást, a Haynaut éltető Kemény, a Habsburg-hű Széchenyi és Berzsenyi mélymagyar lesz, Berzsenyi alighanem nyelvi ereje miatt, Kemény és Széchenyi pedig komor, magyaros realizmusa miatt, mely átlátta a délibábos álmodozás veszélyeit. A gondolatilag híg vagy a hígsághoz asszimilálódó magyarok, mint az éteri Petőfi, aki mintegy a nemzettalaj és a rög felett lebegő szellem volt, és éppen éteriségében rejtett nagysága, vagy Kossuth, délibábos ábrándozásokba menekültek, a mély-híg metaforát itt, az ő tárgyalásuknál kiegészítheti a súlyos-könnyű metaforapár avagy a magvasság metaforája. Ez, a magvasság hiánya különíti el a korai, az aktív Kossuthot Széchenyitől és a szabadságharc utáni Keménytől. Jókai hígsága is inkább könnyedség, Petőfi hígsága légiesség (az ő híg- és jöttmagyarságuk tehetségben különb volt Németh szerint, mint a törzökös és mélymagyaroké), Kemény nehézsége mélység. (A játék kedvéért el lehet gondolkodni azon, hogy – mindenfajta ideológiai közösség nélkül – nem hasonlít-e némiképp Márton László *Kitaposott zsákutca* című nagy tanulmányának irodalomtörténeti elbeszélése szerkezetében a Némethéhez, a szerzetlen kezdetekről, az erdélyi emlékirat-irodalommal felmondott folytonosságról, a Jókai-Kemény szembeállításáról szólva feltűnhet némi hasonlóság koncepcióik között. – Lásd: Takáts József: *A kivétel*. Jelenkor, 2000. 7–8. 808–816.) Nem áll tehát meg Lukács György Németh-bírálatának az a kitétele, hogy mindig a retrográdbb szereplő a „mély”: „Németh László... irodalomtörténeti elmefuttatásaiban Petőfit »hígmagyarra« fokozza le, az egész reformkorszakot »hordaléktalajúnak« nyilvánítja, Adyban pedig Szabó Dezső zavaros előhírnökét látja, aki még nem jutott el ennek antiszemita, mélymagyar tisztánlátásáig. Akiket pedig mélymagyaroknak elismer, azoknak elsősorban reakciós állásfoglalásaiban látja ennek ismérveit.”⁶

Lukács megállapításával ellentétben Németh úgy véli, hogy Kemény túlzott realizmusa ellen – „az osztrák birodalomban valami nálunk is erősebb természeti kényszerrel lát, amelyből kigondolnunk sem szabad” – ideális ellenszer volna „egy csepp Petőfiből”.⁷ Valami hasonló történik meg 1918 forradalmával is 1919-re. Németh a nemzeti függetlenség és a demokratikus átalakulás követelését támogatja, a megalakuló vagy Trianonban magyar területekhez jutó szomszédos országokkal szolidáris, a velük való együttműködésben látja nemzete jövőjének zálogát – ha tetszik, bizonyos mértékben oktobrista. Ez a forradalom azonban nem egyszerűen felhígul, bár fel is hígul, és realitásvesztetté válik a kommünben, de, ami ennél lényegesebb, ezt már tudatosan sajátítja ki faji érdekei számára a jöttmagyarok egy csoportja, a zsidóság. A kommün Németh László számára egyszerű zsidóuralom. Neki is van egy karakteres filozófiai magyará-

³ Németh G. Béla: Babits, a szabadító. In: Németh G. B.: Babits, a szabadító. Tankönyvkiadó, 1987. 177.

⁴ Balassa Péter: Babits válogatott versei. In: Balassa P.: Magatartások találkozója. Balassi, 2007. 14.

⁵ Babits Mihály: Pajzs és dárda. In: Tanulmányok, esszék. Kortárs, 2005. 418.

⁶ Lukács György: Prológ vagy epilóg. In: Magyar irodalom, magyar kultúra. Gondolat, 1970. 242.

⁷ Németh László: Kisebbségben. Tanú kiadás, é. n. 28.

zata Lukács „damaszkuszi útjára”, bolsevikká válására. „Így is történt volna, ha zsidó forradalmárainkat kétfelé dobogó szívük s az Európa fölött kibomló nemzetközi forradalom füttyszava a zsidóügyért hisztériába nem ejti. Mivel magyarázható különben egy olyan, csaknem konzervatív tudós, mint Lukács György, hirtelen népbiztossága.”⁸ Hát, hacsak úgy nem. Lukács ugyan már 1909-ben rajongva idézi Adyt („Késlekedő, tunya vörös nap / Hozzád kiáltok”), ahogy egyébként maga Németh is említi egy ponton, szerinte Lukács, Jászi és Hatvany odafordulása Adyhoz nem számítás volt, hanem őszinte érdeklődés és a jobbak közötti szolidaritás.⁹ Ezen a helyen úgy dönt, hogy mindezt elfelejtí. Lukács filozófiai fejlődésének, életpályájának elemzésével is lehetne jutni valamire, de minek olvasni, ha van egyszerűbb megoldás is. Poszler György és az őt idéző, vele egyetértő Grezsa Ferenc szerint „a faj Németh számára erkölcsi kategória”.¹⁰ A háború utáni baloldalt zsidó érdekképviseletnek, alkalomadtán zsidó fajvédelmi mozgalomnak tekinti pusztán, alighanem egészen a *Szép Szó* köréig, a kis Ignotus „shylocki” dühéről külön megemlékezve. Az itt használt faj fogalmát a legjobb indulattal sem lehet erkölcsinek nevezni, ellenkezőleg. Németh kétségtelenül roppant következetlen, egyszer azt mondja, a zsidóság nem asszimilálható,¹¹ máskor azt, hogy mindenkire szükség van, a mélymagyarság szellemi kategória, nem vérségi. „Előlük elzárkózni, őket kizárni: ép a szellemben mindig visszatartó, kicsinyes nyomozgatásokat követel. Ki az asszimiláns s ki nem?... Akinek három nagyapja magyar?... a szellem irtózik tőle”, hogy így ítéljen. Ezeket a sorokat olvasva felmerül a kérdés, hogy vajon ismeri-e Németh László a *Kisebbségben* című munkát, és ha igen, akkor miképpen vélekedhet felőle. Mindebből azonban nem következik, hogy Németh egyáltalában mindig összevissza beszélne, hogy választhatjuk azt, amit Babits, tarthatjuk-e se füle, se farka lefetyelésnek a könyvet.

Egy jellegzetes etnikai-kulturális nemzettudat megnyilvánulása ez, melynek hol etnikai, hol esszencialista és agresszív kulturális dimenziói erősödnek fel. Ez magyarázhatja Grezsa becsületes és okos könyvének hezitálását is. Hol azt állapítja meg, hogy „rasszizáló” tendenciájú a gondolatmenet, hol pedig erkölcsinek tekinti a faj Németh László-i fogalmát. Érdekes kérdés, hogy a mélység nem a magyarság lényegi attribútuma-e, hogy a mély-híg felosztás érvényes-e más népekre is, hogy vannak-e például mélysvábok vagy mélyzsidók. A német szervezőnek jó,¹² a zsidó szelleme fürge, és ért a pénzcsináláshoz, a magyar tulajdonság viszont, „melyről e dunai Babelben a magyarfajta tehetség mindig megismerhető volt: a komor, realista gondolkodó erő”.¹³ Első látásra úgy tűnik, mélység és magyarság lényegileg tartoznak össze Némethnél, minden, ami mély: magyar. Ugyanakkor, ha vetünk egy pillantást egy 1935-ben írt szövegére, a Pap Károly *Zsidó sebek és bűnök* című nagyszéjéhez készült „hozzászólás”-ra,¹⁴ amelyben már kitapint-

hatók a *Kisebbségben* gondolati előkészületei, sőt metaforikája,¹⁵ más magyarázatot is találhatunk. Németh egyetértően idézi Pap Károly olvasatát a zsidó történelemről. Pap szerint a szétszórásban Izráelből „megmaradt földtelen, csonka népnek: a kalmár és az írástudó... Mint csonka nép, nem élhettek többé teljes életet; a más népek csonkaságát keresték, s kölcsönadták magukat ennek a csonkaságnak: gazdasági erejét a kalmár, spekulatív képességét az írástudó”.¹⁶ A zsidók tehát már zsidónak is hígzsidók voltak, a spekuláció uralta szellemüket, a talmudista, teoretikus spekuláció és a „kalmár” gazdasági spekulációja.¹⁷ Egy hígmagyar szellemet egészít ki, ahhoz „asszimilálódik”, illetve ahhoz idomul, valódi asszimilációra ugyanis a magyar szellem hígsága, Pap Károllyal szólva „csonkasága”, nem kényszerítheti. Ezt abból tudjuk, hogy Németh szerint a zsidóság előtt álló három út, az asszimiláció, a cionizmus és a kommunizmus „fel fogja örölni a régi langyos felekezeti-nemzeti-demokrata álláspontot, amelyet Pap Károly oly jogosan utál”,¹⁸ vagyis azt, amit a szöveg elején Németh „Eötvös József humanista iskolája”-ként említ,¹⁹ utalva édesapjának a kérdéssel kapcsolatos meggyőződésére. Ezt szoktuk mindközönségesen zsidóemancipációnak és asszimilációnak nevezni. Ennek az asszimilációnak lenne alternatívája – többek között – az igazi asszimiláció, avagy a radikális disszimiláció hígzsidóból mélyzsidóba, Pap Károly szerint a zsidó kisebbségi lét, Németh szerint akár a kommunizmus vagy a cionizmus. Marxot Németh Pap Károly nyomán a próféták utódainak tekinti, az ő államellenes felforgatásuk folytatójának, ezért lesz tán a szemében a kommün valami paradox módon mélyzsidó jelenség, az álmagyar hígzsidókból előtörő fajtaöszton. Pap éppen ezért nem tartja járható útnak a cionizmust, a zsidó államalapítás kísérletét, a próféták dinasztia- és államellenes szemléletének tagadását látja benne.

A zsidó tehát eddig nem választott, ezt mutatják a zsidó szellem termékei is, „a zsidó író tisztázatlan sorstalajon áll”.²⁰ (Ez a tisztázatlan sorstalaj, alighanem a földnélkülivé válás történelmi leírását is átmetaforizálja.) Most választhat, mélyzsidó lesz-e a Pap Károly módján vagy a Németh által elfogadott módokon, cionistaként vagy államellenes bolsevik felforgatóként, vagy megkísérel asszimilálódni immár a mélymagyarsághoz. A

⁸ Uo. 69.

⁹ Uo. 52.

¹⁰ Grezsa Ferenc: Németh László háborús korszaka. Szépirodalmi, 1985. 61.

¹¹ Uo. 64.

¹² Uo. 14.

¹³ Uo. 55.

¹⁴ Németh László: Két nép. In: Széchenyi Ágnes (szerk.): Válasz 1934–38. Magvető, 1986. 260–267.

¹⁵ „Tizenkilencedik századi reformját a magyarság már valóban beolvadó segítségével s jórészt az ő javukra csinálta meg: a mélabús Vörösmarty s a fürge Schedel az egész századon át együtt maradtak, csak az arány változik fordítottra köztük a század végével. Magyarországból a jövevények részvénytársasága lesz, s e népünk kiaknázására alakult társaságban a hivatalnok dzsentriből jól fizetett dízigazgató.” Uo. 266.

¹⁶ Uo. 262.

¹⁷ A zsidóság szellemiségének hanyatlását, a zsidóság lényegének feledését véli felismerni a talmudi szellemiségben és legfőképp a zsidók gazdasági szerepében, ambícióiban Tábor Béla is 1939-ben írt, zavarosságában is káprázatos és megrendítő szövegében, *A zsidóság két útjában*. A zsidó szellem mibenlétéről vallott nézetei mások, mint a Papéi (vallásfilozófiai és vallástörténetileg messze-messze iskolázottabbak), és javaslata is más természetű, némi rokonság mégis van a könyvek között. A kor harmadik javaslattévő nagyvállalkozása a Komlós Aladár zsidóirodalom-története. Alighanem ez a jóformán közvetlenül pusztulás előtti szellemi felívelés volt az utolsó, alighanem ezek az íráskorok voltak az utolsó gondolatok, amelyeket a magyar zsidóság mint magyar zsidóság gondolt önmagáról.

¹⁸ Két nép, i. h. 263.

¹⁹ Uo. 260.

²⁰ Uo. 261.

mélyzsidóság példája lesz Pap, a valódi magyarrá válás lehetőségét Sárközi György példája a *Kisebbségben* lapjain, a Németh „hozzászólását” közlő folyóirat főszerkesztője.

Ez azt mutatja, hogy ha Németh magyarságképe esszencialista is, de elméletileg el tudja képzelni, hogy ehhez az esszenciához alkalmazkodjanak, ha nem is tömegek, de a legbecsületesebb, „legmélyebb” kiválasztottak. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy „a teljes erkölcs, természetes, a sorsunkba írt teljes küldetés vállalása, s Pap Károly erre akarja népét rábírní. Én azonban a teljes erkölcstelenség felől nézem a zsidókérdést: s teljes erkölcstelenség a mai felemás állapotot tartom”.²¹ Hát igen, ahol az erkölcs „a sorsunkba írt teljes küldetés vállalása”, magyarán annak belátása, hogy a vér nem válik vízzé,²² ott nem meglepő, hogy „az Eötvös József humanista iskolája” lesz „a teljes erkölcstelenség”. Pap csak a teljes disszimilációt tartja elfogadhatónak, mert moralista, Németh el tud képzelni néhány embert, aki nem vállalja a sorsát, és megkísérel jó magyarnak lenni úgy, ahogy Németh gondolja, és azért ilyen átkozottul nagyvonalú, mert született pragmatista. Az asszimiláció tehát kicsit mindig hígulás, árulás, nyilván a Sárközié is.

Ezzel a voltaképpen nagyon pontosan értett történelemszemlélettel, annak kurucos, protestáns alapjával (Németh Csokonai és Fazekas Debrecenjét, a kálvinista Rómát tartja a legmagyarabb magyar városnak,²³ és talán belejátszik hangulatilag az elnevezésbe a detronizálás – a tárgyalt korszaknál későbbi – emléke is, még ha hígmagyarok hajtották is végre) száll szembe Babits hangsúlyozottan katolikusként. „Hitviták korát éljük” – így Babits szövegének felütése. „Különös eretnokségek támadnak, s legdrágább szentképeinket jelölik máglyára.” Némethet eretneknek nevezi, s a protestáns ikonoklasmusban jelöli meg Németh kultúraromboló, öncsonkító barbárságának kulturális bázisát. Eddig sem igen lehetett kérdés, miről van szó, de a Luther és Németh közti analógia végképp meggyőző bennünket arról, hogy kettejük vitája valóban nem kis részben „vallásháború”.

A protestantizmus Babits számára partikularizmust jelent, nacionalista elfogultságot, az univerzális humanizmus szellemével szemben. Babits nehezményezi továbbá, hogy Németh az együttműködő „parasztállamok” Közép-Európáját kívánatos útnak tartja. Ízeletül Szabó Dezső és Németh attitűdjét és hatását elegáns européerként „kissé balkáni” tünetnek nevezi, majd hozzáteszi, hogy Németh „elképzelése azzal fenyeget, hogy megingatja előttünk kultúránk európaiságának hitelét”, és így a végén: „Ki fogunk lyukadni a kelet-európai parasztállamok életterében” – idézi egyetértőleg Szekfűt Babits. A nemzeti hegemonia, kultúrfőlény és Szekfű barátsága együtt legalábbis valószínűtlenné teszi Balassa Péter tézisé, mely szerint „talán nem túlzás azt állítani, hogy a forradalmak utáni Nyugat sokszor egyedül képviselte, Babits révén, az irodalmi októbrizmust, egymaga volt a magyar szellemiség Jászi-pártja egy tekintélyuralmi rendszer sivatagában”.²⁴ Balassa iránti tisztelettem ellenére is azt kell mondanom, hogy ez már talán mégiscsak túlzás. Balassa nem áll egyedül véleményével, Németh G. Bélának az esszéista Babitsról írt kiváló cikke

²¹ Uo. 265.

²² Ezt majdhogynem szóról szóra ismétli meg Németh a *Kisebbségben* lapjain is: „A szellem becsületesege: hűség önmagunkhoz; tehát a magunk és őseink múltjához. A fajból valónál ez a hűség nem is lehet más, mint hűség a fajhoz is; az asszimilánsnál azonban hűség egy másik fajhoz.” *Kisebbségben*, i. h. 71.

²³ Két nép, i. h. 9.

²⁴ Balassa: i. m. 12.

szerint az őáltala is konzervatív liberálisnak jellemzett Babits – legalábbis irodalomtörténetében – „annak a sajátos hazai liberális gondolkodásmodnának folytatója, amelyet Kölcsey, Széchenyi, Arany, Péterfy, Jászi nevével fémjelezzük”.²⁵ Vajon hogy kerül Jászi neve ennek a sornak a végére? Babits szerint a voltaképpen nemzeti történelem Szent Istvánna indult, ez egyrészt a kereszténység felvétele, másrészt az államalapítás miatt fontos esemény, ez a két összefüggő döntés tagolt be bennünket Európa kulturális véráramába, ahonnan Németh ki akar minket szakítani. Trianon után „magunk is hajlandók lettünk beállni nemzetiségnek a saját hazánkban, s fajnak érezni magunkat az apró fajok között”, pedig „ha tíz magyar összehajol, már ismét együtt van az egész nagy Magyarország, maga a Szent István-i birodalom, népi összetételének ős tarkaságában, Tiszástul–Drávástul, a Marosokkal és Kőrösökkel, nem is említve a Vágot és a Lajtát. (...) Ami áll a fajról és országról, ugyanaz áll a kultúráról is: abban sincs tehetségünk kicsiségre”.²⁶

Mi is nemzetiséggé, azaz fájá lettünk csak Trianon után, addig az ezeréves magyar állam lakói voltunk, nem fajunk (nemzetiségünk, Babitsnak ez itt ugyanaz)²⁷ tett minket nagyvá, hanem a Szent István-i fogantatású állam. A nemzetiségi törekvéseket, a kiszakadás ambícióját Babits faji szeparációra irányuló ambícióként jellemzi. Kérdés, hogy nem a revizionista, birodalmi államnacionalista eszme hangját halljuk-e Szekfű eszmetársától a sokszor megénekelte univerzalista humanizmus helyett? Alighanem igaz van Grezsának, amikor megkülönbözteti a *Szép Szó* kritikai álláspontját a *Magyar Szemle* (Szekfű) és a *Nyugat* (Babits) többé-kevésbé rokon álláspontjától. Míg az utóbbi „a magyar birodalmi gondolkodás nacionalizmusa”-ként jellemezhető, addig a *Szép Szó* (K. Havas Géza, Gáspár Zoltán) „az egyéniség autonómiáját védő elvont humanizmus szupranacionalista pozíciójából”²⁸ beszél. Az „elvont” jelző mutatja ugyan, hogy Grezsának ezzel az iránnyal szemben is fenntartásai vannak, megkülönböztetése mindenesetre nagyon fontos. Ezt a különbséget államnacionalizmus és individuális humanizmus között a polgári liberalizmus nagy örökösei, akik lépten-nyomon idézik ezt a szöveget az intellektuális bátorság és tisztesség iskolapéldájaként, nem vették észre, a két álláspontot összemosták Babitsot idézve, a plebejus demokrata népiség örökösére, Grezsára maradt a feladat, hogy felhívja rá a figyelmet. Ebben a kérdésben Németh álláspontja közelebb van a Trianon előtt aktív magyar progresszió álláspontjához, a „Dunának, Oltanak egy a hangja” álláspontjához. Közvetett bizonyítékként álljon még itt Tasi József tanúvallomása, aki, mikor okát akarja adni, miért nem szíveli Hatvány Babitsot, úgy gondolja, hogy „a magyarázatot egy szóval is megadhatjuk: októbrizmus”.²⁹

Babits a szövegben egy antiesszencialista, történetileg változó nemzetkonceptió hívének tűnik, a nemzet számára nem esszencia, hanem történet. „Mindazonáltal a

²⁵ Németh G. B.: i. m. 31.

²⁶ Babits: i. m. 421.

²⁷ Ezt az azonosítást egyszerűen átveszi Németh Lászlótól: „de nem voltunk-e nemzetiségünkben ép eléggé romlottak és hígultak, hogy faji egységünknek, amelynek most már a középosztályt is át kellett járnia, ne örvendezzünk?” – kérdi Trianon kapcsán Németh.

²⁸ Grezsa: i. m. 71–72.

²⁹ Tasi József: Babits, Zsolt Béla, Hatvány és József Attila. In: Kelevéz Ágnes (szerk.): Mint különös hírmondó, i. h. 153.

magyarság folyvást változik, mint minden, ami él, nem is volna jó, ha nem változna. A magyarság élő, időben létező valami, s az életet nem lehet visszacsinálni, sem megcsonkítani.³⁰ Ugyanakkor ez a kijelentés nem harmonizál a pár oldallal későbbivel: „A magyar kultúra Szent István-i képződmény. Első királyunk szelleme indította útnak, s azóta ebben a szellemben haladt kilencszáz éven át, meg-megakasztva, de vonalából igazában sehol ki nem térve. Természetesen sokféle mélyforrás táplálta, sokféle íz gazdagította zamatait, balkáni és félszláv ízek is. De ez mégsem balkáni vagy félszláv, hanem nyugat-európai kultúra.” Még két-három oldallal ezelőtt azt tanultuk, hogy „a nagy kultúrák úgy nőttek, mint az őserdő. A szellem mindenfelé kinyújtja ágait, ez a természete”. Hová tűnt hát hirtelen ez a vad, szabad burjánzás, hogy immár „vonalából igazából sehol ki nem térve” nő kultúránk fája? Hány örült kertész pusztít e kiszolgáltatott kertben? Úgy tűnik, Babits nem kevésbé esszencialista, mint Németh László, csak mást tart nemzeti lényegnek. Hogy illeszthető össze a két kijelentés? „A barackot vadmandulába oltják. Azért abból barack lesz, és barackot terem.”³¹ Tehát egy alkalommal változott meg kultúránk természete, Szent Istvánnal, attól fogva nem változhat. A nemzet mint történet koncepciója csak azért kellett, mert az eredetihívó esszencializmus méregfogát ki kellett húzni, azonban Babits éppúgy tud „igazi” magyarságról, ahogyan Németh.³² Babits nemzetkoncepciójának már belső természete sem engedi, hogy valóban történet-karakterű lehessen, hiszen a nemzetet szellemiségnek tartja, nem a nemzeti közösség tagjai összességének, erre épül a tömeg és a nemzet a demokráciával szemben szkeptikus szembeállítás híres írásában.³³ Ez a szembeállítás a percnyi érdekű politikai kérdések és az örök igazság szembeállításának analógiájára készül Babits gondolkodói műhelyében.³⁴ A nemzet tehát, ha komolyan vesszük az analógiát, az időben változatlan idea Babits számára, joggal mutat rá Németh G. Béla Babits gondolkodásának platonista vonásaira. Babits keresztény platonizmusának³⁵ legfontosabb, méltán legnagyobb hatású követője Radnóti Miklós, aki Komlós Aladárnak írt híres levelében szintén gondosan elválasztja az empirikus nemzetet a szellemi nemzettől, az empirikus nemzet tagjai meg is ölhetik, mint írja, ez sem változtat ama másik nemzethez való odatartozásán.³⁶

³⁰ Babits: i. m. 414.

³¹ Uo. 423.

³² Ugyanakkor *A magyar jellemről* írott szöveg magyarságképe következetesebben antiesszencialista.

³³ Babits: i. m. 509–514.

³⁴ Ezt a politikaképet sok támadás érte jobbról és balról egyaránt, Németh, Kassák, József Attila részéről, de e konzervatív programnak okos konzervatív kritikája is megszületett Halász Gábor tollából. Az időből kivont értékek a hagyomány eleven folyamából kivont értékek is, azt feltételezi Babits tévesen, hogy lehet bármi, bármilyen érték, amely nem az időben formálódott, amely nem őrzi nemzedékek keze nyomát, mintha egy igazi konzervatív tudna másutt is lakni az időn kívül. „Nem vagyunk egyedül és nem vagyunk magunkért; a múlt él tovább bennünk, család, osztály, nemzet nyugszik a vállainkon” – írja. Halász Gábor: Áruzó írástudók. In: *Tiltakozó nemzedék*. Magvető, 1981. 945. Azok a szövegek, amelyekben Babits hitvallásszerűen megfogalmazza politikaképét, a *Veszedelem világnézet és Az írástudók árulása* szintén kultikus szövegekké lettek, így jórészt elmaradt szembesítésük az ellenérvekkel.

³⁵ „[K]atolicizmusának tartalmát döntően befolyásolta... Platon.” Németh G. B.: i. m. 8.

³⁶ Radnóti levelét teljes terjedelmében közli és elemzi Ferencz Győző Radnóti Miklós élete és költészet-e című könyve. Osiris, 2005. 539–546.

A Pajzzsal és dárdával érvmenetének megidézését, mintaként kezelését, a vita újrájátszását egy másik ellenféllel szemben egy az eredetitől eltérő szituációban, az újrájátszást, mint Babits-rehabilitációt először talán Nemes Nagy Ágnes pazar esszékötetében figyelhetjük meg. A könyve egy pontján Lukácsal vitatkozó Nemes Nagy a 48-as fordulat utáni kultúrpolitikai kivégzéseket számon kérve (Babits mellett nyilván és igencsak érthetően az újhordasok félreállítását is) jelzi, hogy nem csak Babitsért emel szót: „Világossá kell tennem itt valamit: nem csak Babitsot szeretem a magyar irodalomban. Ha őt is akarom, a lehető teljességet akarom, a magyar irodalom, sőt a világirodalom egészét. Amikor egyet (és nem egyet) kizárunk vitathatatlan, nagy értékeink közül, az egészet veszélyeztetjük; Babitsot óhajtvá például Adyért is harcolunk, elvégre – mutatis mutandis – fordítva is megeshetnek a dolgok, esetleg őt is kívánhatja kizárni valamely prekonceptió... Bejelentem tehát igényem az egész, nagy irodalomra, minden porcikájára, nem engedem kicsavarni a kezemből az érték egy darabját sem; szükségem van az Ó-magyar Mária siralomra éppúgy, mint Petőfire vagy József Attilára...”³⁷ Igazán nem kell kivételes fül ahhoz, hogy kihalljuk a szövegből az örült kertész pusztítása, a visszametszés elleni küzdelmet. Gazdagon termő rózsakertünket tehát kétfelől is örült kertészek ollójának csattogása fenyegeti, balról és jobbról egyaránt. Babits mutat utat a liberális középben, az egyetlen, aki úgy kívánja, hogy minden virág virágozzék. Németh és Lukács pedig egykutyra, egymás tükörképei.

Németh G. Béla, amikor Babits relatív kanonikus sikertelenségét kísérli meg magyarázni, szintén alaposan átrendezi a terepet, amelyen újrájátszatja Németh és Babits viadalát.

Azt, hogy Babitsot a centenáriumon újra fel kell fedezni, az ismert politikai okokon kívül a „nóta és frázis” (Babits) tovább élő kultuszával, ízlés- és mentalitástörténeti okokkal magyarázza. A közízlés nem fogadta be a tárgyias és gondolati lírát, mivel az alanyi, profetikusan kinyilatkoztató-váteszi, népieskedő, könnyen érthető költészethez történő ragaszkodás jellemezte. Ennek a közízlésnek illusztrálásaképpen említi, „mint iktatta ki Kölcseyt, legmélyebb gondolatiságú lírikusaink egyikét Németh László a hazai nagy költők sorából”.³⁸ Azt, hogy Németh Lászlót a gondolatiság zavarta volna Kölcsey lírájában, azt egész életművén kívül kérdésessé teszi a népies, alanyi és könnyen érthető Petőfivel szembeni elismerő óvatosság, a Lisznyay-féle népiesség megvetése (Gyulai kevés dicsérete egyikét az ellenük való fellépésért zsebelheti be). Berzsenyire sem kimondottan illik Németh G. Béla leírása. Németh László és a műveletlen, parlagi árvalányhajas magyarság összekapcsolása nagyon pontatlan megjegyzés, Kölcsey, szegény, a „nagy hibbantó”, Kazinczy tanítványaként találhatik könnyűnek Németh László mérlegén.

Balassa Péter szintén példaképként, viselkedési mintaként kezeli az esszéista Babitsot. (A szépirodalom Babits értelmezőjeként nem viselkedik így. Az ő *Psychoanalysis Christiana*-értelmezése méltó párja Nemes Nagy, Rába vagy Németh G. Béla Babits-verselemzéseinek, közös munkájuk a magyar líraértelmezés egyik csúcsteljesítménye.) Ez a szenvedélyes értelmező-közvetítő épp Babits kommentálásáról mond le. *Kis Babits-olvasó*

³⁷ Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő*. Magvető, 1984. 116–117.

³⁸ Németh G. B.: i. m. 77.

című írásában kommentár nélkül (illetve a válogatás végére illesztett alig pár mondatnyi kommentárral) válogat össze Babits-citátumokat, mondván, hogy „ez a kis olvasó önmagunk szembesítése a világitó Babitscsal”. Babits tehát túl van az időn, fénye elér hozzám, és megtalál, saját helyzetem pedig nem a kérdező, aki a megértés szükségszerű részlegességéből, időbeli határoltóságából adódóan érthet meg valamit Babitsról és önmagáról épp itt és épp most, saját helyzetem a méltatlanságé, a depravációé, amelyből a világitó Babits kiemel. „Az összeállításnak a címe akár így is hangozhatna: Babits-takaró” – folytatja Balassa a megóvás, elrejtés, átmentés számos Babits-versben szereplő korkritikai képzetét tovább írva. Balassa Babitscsal szemben nem viselkedik hermeneutaként, Babits-tanítvány platonistaként viselkedik. A már idézett sorok szerint „Németh G. Béla adja meg legtömörebben, ki is volt, mi is volt Babits, hogy megmaradhasson nekünk a jelenben is”. Babitsot nem átértve kell örökséggé tenni, hanem – újfent – megóva átmenekíteni. Babits közvetlenül válik mintává számára saját kritikusi szerepe kialakításában, az irodalom autonómiájáért folytatott harcában, egy a politikát elutasító harcban, jelentkezzen bár a hivatalos irodalompolitika gyámkodásának vagy az ellenzékiességnek a képében. (Ez, persze, nem azt jelenti, hogy szerinte a két tábor álláspontjának azonos morális súlya van.) Babits mintájává lehet Balassa kultúr- és korkritikai késztetései is, és ezzel szorosán összefüggő kultúrnostalgiajának is ideális terepe a Babits-szeretet, amint erről a *Miért tetszettek Babitsnak A Drugeth-legenda?* című írása be is számol. Ez az írás szeretné rekonstruálni vagy (inkább) elképzelhetővé tenni a Babits és Ottlik közötti kézfogást, célja saját kanonizációs javaslatainak meggyökereztetése Ottlikon keresztül Babitsban. Ezenkívül újfent a *Pajzzsal és dárdával* mutatja a „példaadó Babits Mihály-portrét”³⁹ nekünk. A Babitshoz való ilyen viszonyulásnak az egyik, ha nem a legfontosabb referenciája ez a szöveg. Fentebb megkíséreltem megindokolni, miért gondolom, hogy ezt a funkcióját inkább helyzetének, semmint önsúlyának köszönheti. Helyzete azonban nagyon is fontosá teszi, Babits írása fontos gesztus volt, az ő humanizmusa, liberalizmusa személyes tekintélye révén nagymértékben hozzájárult, hogy a *Nyugat* után a *Magyar Csillag* is érintetlen maradt a fajelmélet minden válfajától.

Balassa ennek az írásnak a címét parafrázálja a *Kis Babits-olvasó* záró soraiban: „Immár pajzs és dárda nélkül” – írja, és ezt a parafrázisát még egyszer felhasználja a vita egy következő újrarájátszásában, Csengey Dénessel való levélváltásukban.

Nemes Nagy Ágnes számára Babits szintén egyfajta ethoszt reprezentál, a barbár ösztönvilággal szembeszegülő szellemiség, a racionalizmus, az önkontroll és az önfegyelem követelményét.

„Megvetjük és az emberiség ellenségének bélyegezzük azt, aki a tudatunk alatt lakó vadság mély ösztönében valami szép, nagy és ősi dolgot lát, melyet a civilizációnál erősebbnek s tán még értékesebbnek is hirdet” – áll a Babits által fogalmazott *Békekiáltvány*-ban,⁴⁰ és ez akár Nemes Nagy életének és életművének egyik mottója is lehetne.

Nemes Nagy Ágnes a háborút mint az eszelős ösztönök elszabadulását érti meg, a racionalitás bukását. Őt Babits hangja, a *Nyugat* olvasása ifjúkorában egy virtuális há-

borúellenes, humanista szövetség tagjává eskette fel: „Ha eddig költő apa-imágóm volt, most beszervezőmmé vált egy titkos-nyílt háborúellenes konspirációba... kezébe tettem le matrózblúzos hűségeskümet egy rejtett, szellemi kazamatában.”⁴¹ Babitsról szólván az első világháborút érinti: „azt hiszem, mégis ez volt a kezdet, a huszadik század kezdete. Azzal a nemzedékkel megtörtént a lehetetlen”.⁴² Az „öszönösséggel”, a kontroll nélküli emóciókkal szembeni végtelen bizalmatlansága, az erkölcs és a szellem iránti bizalma és a határizet az ismeretlen tartomány, a Sötétség Birodalmának határán meghatározó része lett önmegértésének. Ha csak a híres sort idézzük a *Mesterségemhez*-ből, legismertebb ars poeticájából, rögtön látjuk, mennyire: „Erkölcs és rémület között / vagy erkölcstelen rémületben, / mesterségem mégis te vagy, / mi méred, ami mérhetetlen.” Ha választ akarunk kapni arra, hogy mitől erkölcstelen félni, érdemes lesz átfutnunk Babits Mihály fentebb idézett sorait.

Alighanem ehhez a problémához tartozik az idős Nemes Nagy egyik utolsó írása. Nadas Péter Thomas Mann naplóit tárgyaló szövegére reagál benne a költő, olvasatában Nadas az elfojtás ellenségeként egyúttal az ösztönök szószólója is. Nemes Nagy Nadas mögött Freud árnyát látja feltűnni, igazi ellenfele, úgy itéli, ő. Az elfojtás terminusa voltaképpen a kultúra bírálata, a kultúra okozta rossz közérzet felszámolására tett javaslat Nemes Nagy szerint. Mindezt a szerző egy olyan humanizmus védelmében mondja, amelynek Thomas Mann az ikonja, egyszerre védi Mannt és az általa reprezentált eszmét Nádastól. Azonban feltűnő, hogy mennyivel kevésbé nagyvonalúan húzza meg az Éjszaka és a Fény Birodalmának határait, mikor „a fényt elválasztja az éjszakától”, mint Mann maga. Mann ugyanis híres köszöntőjében egy igazibb, mélyebb humanizmus szövetségeseinek látta Freudot, egy olyan humanizmusának, melyet nem tesznek többé sebezhetővé antropológiai illúziói.⁴³ Tudja, milyen mélységek vannak az emberben, és szembenéz velük. Mann szerint tehát Freud még egészen bizonyosan a túlparton van, legfeljebb felderítő vagy határőr. Ez a Freud-értelmezés alighanem pontosabb, mint a Nemes Nagyé, az azonban mindenesetre világosan kiderül belőle, hogy az, akit Nemes Nagy rajongva véd, köszöni, nem kér az ilyen védelemből. Aki ezeknek a mondatoknak a háttérében van, az nem Thomas Mann, hanem – Nemes Nagy szerint – magyar alakmása, Babits Mihály, az ő kissé tán túlzottan szikár következetességgel értelmezett mondatai sarkallják pajzzsal és dárdával kiállni az idős, beteg költőt (mennyire babitsi helyzet!) Nadas (és szegény Freud) ellen. (Vajon nem ennek a babitsi éthosznak az utolsó megnyilvánulásaként kell értelmeznünk, nem egy rendkívül becsületes és rendkívül szuggesztíven megírt mellélövésnek kell-e tartanunk a Nemes Nagy-iskola egyik legkiálóbójának, Báthori Csabának a Térey-lírárt tárgyaló, *Magyar Narancs*-beli írását is?)⁴⁴

Hasonló lapszust veszünk észre az észellenes barbarizmus elleni küzdelemben magának Babits Mihálynak egyik legkorábbi ilyen tárgyú szövegében is, ő is hajlamos kissé

⁴¹ Nemes Nagy Á.: i. m. 7.

⁴² Uo. 106–107.

⁴³ Thomas Mann: Freud és a jövő. In: Válogatott tanulmányok I. Magyar Helikon, 1970. 265–291.

⁴⁴ Báthori Csaba: A tétova konkviztádor. Magyar Narancs, 2003. szeptember 11. Az írás szuggesztivitására és ennek a szemléletnek attraktivitására egyaránt jellemző, hogy egy ideig e sorok írója sem tudta magát kivonni hatása alól, jó időre elbizonytalanította Báthori kritikája.

³⁹ Uo. 13.

⁴⁰ Babits: i. m. 507.

szigorúan vonni meg a határt és értékes szövevényeket hagyni hátra az ösztönösség birodalmában, ellenségnek tenni meg őket. „Ilyen a mi korunk: a 18. század nagy reakciója. Az észből való kiábrándulás kora ez. Ilyen már a filozófiája is. Megdőbbentő, de szórul szóra igaz: az egész mai filozófia egy évszázad óta az ész és az értelem tekintélyének aláásásán működött. Kant már megkezdte ezt: avval, hogy szigorúan kiszabta az ész korlátait.”

Az éskritika tehát, amely az elméleti észhasználat számára lezár bizonyos területeket, az első lépés. Kant alighanem azt mondaná, hogy éppenséggel az volna észellenes, „álomlátók” és ködevők eljárása, ha az elméleti ész arra kényszerítenénk, hogy olyan területekről is számot adjon, amelyeket nem lát. Kérdés, hogy ez az „álomlátó” esztelenség miért volna az ész védelme. De az igazán meglepő kijelentések csak ezután következnek: „Hogy milyen jelentősége lehet az emberi életre az ily gondolkodásnak, azonnal kitűnt a Kant erkölcsstanában. A morál legszorosabb összefüggésben van a lényeggel. Ha a lényeg ésszerűtlen valami, miért lennének a morális parancsok megokoltak avagy logikusak? A kategorikus imperativusz nem tűri a miertet. A ne kérdezd, miért, a vak fegyelem morálja, az igazi porosz morál, militarista morál ekként filozófiai alátámasztást nyer.”⁴⁵

Aki valaha hallott már valamit harangozni a morális autonómiáról, az pontosan tudja, hogy mindennek Kant rendszerében éppen az ellenkezője igaz. A vak fegyelem által motivált cselekvés nem lehet morális (akár hasznos, akár jó eredményeiben, akár nem). Elég csak arra gondolni, hogy az erkölcsi törvény, a híres kanti mondat szerint: bennem van. Mi köze van ennek a katonai fegyelemhez, porosz morálhoz stb. A „lényegről”, teszem, Istenről beszámolni nem tudó ész éppenséggel a feltétele a morális autonómiának Kant rendszerében, hiszen amennyiben Isten léte belátható lenne az elméleti ész számára, bizonyosak lehetnének abban, hogy tetteink következménnyel járnak, és elveszítenénk a lehetőséget, hogy ne hajlamaink – ez esetben Istentől való félelmünk – határozzák meg cselekedeteinket, hanem egyedül az erkölcsi törvény. „A létezésünk alapjául szolgáló kifürkészhetetlen bölcsességet ugyanannyira kell tisztelnünk azért, amit megtagad tőlünk, mint azért, amiben részesít bennünket” – írja *A gyakorlati ész kritikájában*.⁴⁶ Babits (akárcsak Nemes Nagy) rendkívül művelt ember, és számos más esetben elég pontosan tudja, miről beszél Immanuel Kant: „S mégis hiszek az Észben, hogy ameddig ér, hűséges szolgálja annak a valaminek, amit nem ér el” – írja *Örökkék ég a felhők fölött* című kis írásában, a *Sziget és Tenger* bevezetőjében.

Kérdés, hogy ez a talpig becsületes, szigorú és bizalmatlan, rugalmatlan szemlélet nem vetődik-e újra és újra szükségszerűen árnyékra a világ rendkívüli bonyolultságával

szembesülve. Kérdés, hogy nem fejleszt-e ki szükségszerű attitűdként egyfajta gyanakvó moralizálást. Nem eredményezi-e szükségszerűen az éskritika és az irracionális téboly, a kultúra és az elfojtás stb. összekeverését?

A 80-as évek rendkívüli eredményekkel járó, de bizonyos dolgokat megtárgyalni nem engedő Babits-renezánsza és a 90-es évek részleges Babits-felejtése után, mondjuk, most, amikor a lap, melynek egy fontos és hosszú periódusban ő volt a főszerkesztője, 100 éves lett, legfőbb ideje volna annak, hogy az immár előző század magyar irodalom- és kultúrtörténetének egyik legfontosabb alakjáról meg- és újrakezdődjék a valódi beszélgetés. Így válhatna pajzsunkból és dárdánkából – örökségünké.

⁴⁵ Babits: i. m. 79.

⁴⁶ Erre a tévedésre – ezen az igen frekvencián helyen legnagyobb bosszúságomra, elvéve előlem a felfedező örömet – már elég korán felfigyelt egy fontos vitapartner: Lukács György. Balázs Béla művészetéről és jelentőségéről vitatkozik Babitscsal (*Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete*), gonoszul, de szellemesen közbevetve, hogy ezek a németes dolgok valahogy mindig megfekszik Babits gyomrára. Ez utalás híres vitájukra, melyben ködös németességet vetett Babits a *Lélek és a formák* írója szemére. Idézi a helyet, és jelzi, hogy „egyszóval pontosan az ellenkezőjét annak, ami *A gyakorlati ész kritikájában* szó szerint megtalálható”. A szó szerint külön gonoszkodó utalás a germán homályra, mely azért ez esetben valahogyan mégiscsak áthatolható lett volna.

Az emberiség végnapjai

Szomory Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*

Különleges és zavarba ejtő alkalom. Egy olyan második kiadást tartunk a kezünkben, amelyik 90 év távolságra van az első kiadástól, szerzője 65 éve halott, már antikváriumokban is csak elvétve bukkan fel egy-egy jóformán olvashatatlanul megviselt, öreg példány, rajongók, gyűjtők, mániakusok büszkélkednek vele, ha van ilyenjük, mások meg mit sem tudnak róla. Úgy hullott ki az irodalmi emlékezetből, ahogy nem jelentéktelen írók nem jelentéktelen könyvei aránylag ritkán. Ez a majd egy évszázados könyv igazi könyvpiaci újdonságnak hat, mint egy olyan régészeti lelet, ami azért tűnik különösen frissnek, mert sok mindent átrajzol abból, amit valaha is gondoltunk a korról, melynek tanúja. Kis kultúrák estében az intézményi szintű felejtésnek ez a nagyvonalúsága talán még meglepőbb lenne, ha nem sejténénk, hogy mindez talán a fonákja annak az öntudatos provincializmusnak, amelyik – nyelvi és történeti szakadékok miatt – kompenzáló, gőgös sértettséggel hirdeti ki abszolút egyedinek, közölhetetlennek és minden mással összemérhetetlennek a saját teljesítményét. Mindenesetre: irodalmi újdonságot, ritkaságot kaptunk ajándékba, felfedezhetünk egy ismeretlen, nagy regényt. Bizarr, de igazi eseménye ez a múlt év végének. A dolog groteszk nagyszerűségét csak még jobban kiemeli, hogy a múlt év utolsó hónapjában utcára került könyvet még az év elején „beharangozta” Térey János csodálatos, vallomásos nagyesszéje a *Holmi Nyugat*-számában, amely szám Térey, Márton László és Schein Gábor szövegei révén a *Nyugat*-emlékét talán legfontosabb hozzájárulása volt.

Szomory amúgy is a magyar modernség jóformán elfeledett szerzője, prózairói életművéből csak a *Párizsi regény* él valamelyest, hiába volt Réz Pál komoly erőfeszítése, aki kiadói emberként és a szerző monográfusaként is nagyon sokat tett azért, hogy ráirányítsa Szomoryra a figyelmet. Szomory tipikus, sőt ironikus hangszerelésűen sztereotipikus angollá maszkírozott alteregója (akiről az első *Nyugat*-beli közlések során megkísérelte elhíttetni, hogy ő az igazi szerző), Harry Russel-Dorsan haditudósító az első világháború kezdetén útra kel, hogy a csatorna túloldaláról, a frontról tájékoztassa az *Evening Standard* olvasóit. Elsősorban stiláris ambíciók feszítik, úgy érzi, a háború képei bizonyulnak majd igazán méltónak tollára. Az ennek az esztétikai élet- és írásmódnak az emblémájaként ismert Szomory-alak, aki Kamenyec-Podolszkba való deportálásának veszélyéről értesülve afelől érdeklődött, vajon szép hely-e az, eltéveszthetetlenül rámontírozódik a figurára. A kizárólagosan esztétikai természetű világértelmezésnek, a könyv nagyszabású kísérletének a kicsinyítő tükröként olvasható rögtön a szöveg elején egy kislányarc leírása. A kislány elveszett, keresi a mamáját, ijedten sír, és az arcon legördülő

könnyek látványa egészen elbűvöli a pályaudvarra siető újságírókat, méghozzá anélkül, hogy megfordulna a fejében, hogy segítsen neki. Én akkor hallottam először a könyvről, amikor a háborúba siető Russel kislányarc-leírásával illusztrálta kedves tanárom, Somlyó Bálint Walter Benjamin híres mondatát a politika esztétizálásáról, amire más válasz nem adható, mint az esztétika politizálása. Benjamin Marinetti háborús kiáltványát idézi: „A háború szép, mert (...) megalapozza az ember uralmát a leigázott gép felett. A háború szép, mert a virágzó mezőt a géppuskák tüzes orchideáival gazdagítja. A háború szép, mert a géppuskatűzet, az ágyúdörgést (...) az illatokat és az oszlásnak induló testek szagát egyetlen szimfóniában egyesíti”. Ez a sajátos gesamt-kunstwerk stiláris ambícióiban látszatra mintha mutatna némi rokonságot Russel törekvéseivel. Az egész írásmód végtelen stilizáltsága, az ornamentikára irányuló törekvés, a meglepő hasonlatok áradata és az indázó, a grammatikusság határvidékein járó mondatok egyként jelzik ezt. Az egész könyv olvasható lebilincselő stiláris kísérletként is. „A brokát-nyelv, szokatlan hajlításaival és elképesztő szórendjével, arisztokratikus magába feledkezésével, francia szavaival, refrénes patakzásával. Avagy szünni nem akaró görög tüzeivel. Még nem tudom, mi minden ezenfölül, de máris el vagyok ragadotva. Egymás után kilenc magas C-t produkál (mint Tonio *Az ezred lányában*), aztán még kilencet” – írja Térey a *Hermelin*-ről, de mutatis mutandis a *Harry* is igaz. Szomory-Russel úgy tudja végigírni a könyvet, amely egyetlen nagyszabású stilisztikai tűzijátékká válik, hogy nem számíthat semmiféle szerkezet, regénycselekmény támaszára sem, a sorjázó képek közt csak egy külső narratív váz teremt kapcsolatot, a haditudósítás fiktív kerete. Az elbeszélő többször is hangsúlyozza, hogy valójában festői hatásokra törekszik, hogy a szöveg képek egymásutánja, amikor – a szöveg vége felé – visszaemlékszik útjára, maga is képek kavargásaként fogja fel. (Maga Benjamin is a festészetet tartja – a filmmel szembeállítva – a par excellence auratikus, kontemplatív művészetnek). A fejezetek élén álló összefoglalók éppen arra szolgálnak, hogy teljesen kiküszöböljenek mindenfajta narrativitást, az események összekapcsolását célzó minden kísérletet, többnyire a fejezet emlékezetes képeit, „portréit”, „csendéleteit” villantják fel egymás után, ezért csak utólag, a fejezet elolvasása után válnak egyáltalán érthetővé.

Ebből a narratív keretből azonban hivalkodó nagyvonalúsággal lép ki alkalomadtán a szöveg stiláris megfontolások kedvéért, teljesen elképzelhetetlen ugyanis, hogy valóban megjelenhetnének bármilyen újságban beszámolójának bizonyos részletei, például az, amiben kollégája megöléséről ábrándozik, csak a másnapi szalagcímek érdekessége, ahogy Karinthy mondaná, „csak a széphanzás mián”. Csak egy frappáns szalagcím elképzelése csábítja kis híján gyilkosságra Russelt a szerző (és hőse) autonóm stiláris törekvéseinek mulattató, stílben tartott önparódiájaként. Újabb belső tükör a számtalan közül. Már-már természetes, hogy a regény roppant ravasz írásmódjának egyik legfontosabb komponense, az önstilizáló, szerepeket gyártó pozőr és clown regényháztartásának legfontosabb kelléke éppen a tükör, a tükrözés. Ennyiből is látszik, hogy Szomory esetében nem hivalkodó és reflektálatlan háborús szépségkultusszal van dolgunk. Pontosan mondja Térey: „ezekből az apokrif levelekből süt a háború termékeny gyűlölete”.

Nem lehet továbbá eltéveszteni azt sem, hogy fejlődésregénye során lassan változik az elbeszélő attitűdje, esztétikai igényeit morális kiábrándultság váltja fel. A borzalom

esztétizálásának kísérlete az elgondolhatatlan, az embertelen nagyszabásúságára irányítja figyelmünket, vagyis egyre kevésbé a szépre, sokkal inkább a fenségesre, ami az iszonyatos közvetlen közelében van. Russel vállalkozását, hogy pusztán esztétikai látványként írja le a háborút, épp a kísérlet következetes végigvitele dönti romba. Szomory-Russel bírja szuflával, és szavai épp ezért nem maradhatnak meg a puszta esztétizmusnál. „Mert hisz a Szép nem más, mint az iszonyú kezdete, mit még elviselünk” – írja ezekben az években Szomory nagy kortársa, Rilke. Ez, az iszonyú az, amiről Szomory sokkal többet tud Marinettinél, akinek Benjamin által idézett kiáltványa részvétlensége ellenére is tocsog a giccsben, és az általa megtagadott felvilágosodás antropológiájának éppen a naiv, gőgös és használhatatlannak bizonyuló vonásaihoz kötődik ezer szállal, gondoljunk csak a gépet uraló ember mítoszára. Szomory éppen arra jön rá, hogy ez az antropológia tarthatatlan: „A háborút még meg lehet nyerni, szó sincs róla, és itt nem is vitatkozom. De az emberiség végleg letette a vizsgát, és siralmasan belehalt. Nem is baj. Már nagyon öreg volt.” Egy másik nagy kortárs, Karl Kraus témába vágó művével szólva: az emberiség végnapjairól van szó.

Ez a kulcsfontosságú, megmagyarázhatatlan sorsú regény Kornis Mihály egzaltált mondatait, önironikus önstilizációját éppúgy megidézi, mint rajongója, Térey János kivételes nyelvi erejét és problémalátását. Éppúgy vezet tőle út a halál árnyékában a költői megszólalás és figureremtés (a halállal szembeszegülő beszéd) lehetőségein töprengő Simon Balázshoz, mint Kertész Imre radikális antropológiájához, aki felhívta a kiadó figyelmét Szomoryra, akinek részben ezt a már igencsak aktuális újrakiadást is köszönhetjük. Ez a mostani, 90 év szünet után érkezett könyv közös szégyenünk emlékműve és közös gazdagságunk kiapadhatatlan forrása egyszerre.

„Mint egy egész hangversenyt egymagamban”

Szomory Dezső: *Levelek egy barátnőmhöz*

A magyar kultúra intézményes emlékezete soha nem szerette különösebben radikálisait és különceit, e szabály alól a széppróza legkevésbé sem kivétel. Ezen nem változtat, hogy némely, jól mitizálható életű különcei számára megalapította a „köldvagyok” kategóriájának népes köztemetőjét.

Szomory is a radikális különcök közé tartozik. A *Levelek egy barátnőmhöz* című könyve első meghökkentő gesztusa, hogy már a letelején világossá teszi, nincs szó semmiféle barátnőről, csak egy stilisztikai konstrukcióról. „Hát ez nem Szent Pál, aki ír, sem másféle szentíró, Isten őrizz! ez semmi és senki más, csak én magához, mintha csak magamhoz volna, de lehuny szemem mögött maga mégis csak kell hozzám, mint ifjonti hibáinkhoz kellett egy imádandó gondolat”. (12) A megszólított tehát nem létezik, de ahhoz, hogy beszélhessünk, el kell képzeljünk, mondatainkban létre kell hoznunk valamiféle világot, ami e stilisztikai tevékenység nélkül nem létezne. Szomory művészete, ha tetszik, szolipszista, ezért is radikális, ezért kell megdolgozni – ha nagyon megéri is – olvasásával. Hiszen mennyire lehet olvasóbarát az a mű, amelyik nem – vagy csak a stiláris ihlet kedvéért – feltételezheti olvasója létét.

Ez lényegében nemcsak a megszólítottra igaz, hanem minden karakterre, a figurák közül igazán azok élnek, akiket Szomory talált ki drámáiban, és most, életéről és művéről mesélve, visszautal rájuk. A többiek – a barátnő, Annie férje, Liszt Ferenc vagy Podmaniczky Frigyes – elviselhetetlenül szellemes karikatúrák csak. Ezért kényszerül arra az elbeszélő, hogy úgy tekintse a teljes világirodalmat, mi több, a teljes világkultúrát és -történelmet, mint amit ő maga talált ki az utolsó szálig: beledolgozza saját stílusába az egészet. Ezt a teljességet épp ezért csak a töredékesség, a mellérendelés, a felsorolásszerű halmozás érheti el, hiszen a szabályoknak nem engedelmeskedő zseni önmagában fogja át. A nyelvtannal is az a gondja Szomorynak, hogy strukturált, ezért kell, amikor írásba kezd, eldobnia. (Horváth Jánosnak a *Nyugat* magyartalanságairól írt híres cikkében leginkább ő kapja meg a magáét.)

A romantikus zsenipóz végsőkéig vitele és nagyszabású eltúlzása maga is – részben – önkarikatúra. Bármilyen fergeges is *A rossz vonaglás*, Szomory van olyan jó Szomory-parodista, mint az *Így írtok ti* szerzője. A címzett és a maga születéséről szólva például azért búsul, mert „ha már nem mondhatom, Annie, hogy maga megelőzött e rendez-vous-n és türelmetlenül várt itt reám egy körüti platán alatt, vagy mondjuk a Margit-szigeten, a romok romantikájában, viszont azt is merészség volna állítani, hogy miattam jött e sárgombócra, hogy költőiesen szóljak, ahogy szoktam.” (48) Ez is, akár-

csak a könyvben sokszor, rokonként emlegetett Wagneré: a mértéktelenség művészete, csak sokkal kevésbé nyers és milliósziorta reflexívebb, szellemesebb amannál. Vagy: „Míg a természet bölcsen gondoskodik arról, hogy az emberi ostobaság múltékony legyen, maga az ember a könyvei sorozatával minden ostobaságot leszögelve egy örökléthez. Mert az ember, sajnos, nem éri be azzal, hogy kizárólag kortársait untassa, de titkos óhajta a ködös jövők felé eped, hogy azokban is gyötörjön új nemzedékeket. Ezeknek is tudniok kell, úgy látszik, hogy ő élt és írt és micsoda badarságokat.” (30)

Ez az idézet már sejteti, hogy a nagyzó, „szolipszista” játék egyúttal a levélíró valódi szorongása és magánya. Erről beszél, himnikus magasztossággal a könyv vége, a várakozás a – csak az elbeszélő közvetítésében ismert – levelének tanúsága szerint nonsokára érkező Annie-ra. Az ő – természetesen az elbeszélő időn túli – betoppánásával az írás véget ér, megszűnik a szolipszista fikció, és szembesülnünk kell az ilyen találkozásakor elkerülhetetlen ürességgel. Ehhez a szembesüléshez hívja segítségül a könyv a Prédikátor Salamont, és ez a felismerés teremt a karikatúrisztikus látás számára perspektívát. Önéletrajzot írni: „főleg valami rettenetes káröröm a saját sorsomon, hogy magam is itt vagyok az emberi gondolat és cselekvés planétáján, egy szomorú sárccöppön egész nevelésesen itt vagyok, holott valamivel több szerencsével egy szárnyas angyal lehetnék a mennyekben.” (34)

Az önéletrajz egyszerre egzisztenciális munka és – e könyv fontos szereplőjével, Pascallal szólva – szórakozás is. „Annie, egészen egyedül vagyok, mint az igazi ember, egyedül. Innen van nyilván, hogy olyan sokat beszélek, mert hisz nincs kihez, hogy szóljak voltaképpen.” (43) Ezekben az éjjelente írt levelekben, ahogy a szintén idézett *Ezeregyéjszakában* (mindent idéz), a szó a rossz vég képletetése: de míg ott elkerülhető, itt bizonyosan nem.

A szövegben a párizsi évekre még nem kerül sor, ha utalás bőven van is rájuk. Az a következő könyv, *A párizsi regény* dolga lesz. Ezek az évek jelentik, a *Harry Russel-Dorosan*-tól kezdve, prózáírói pályája fénykorát. Lélegzetelállító termés.

Parvenük és impotensek

Zsolt Béla: *Házassággal végződik*

Zsolt Béla könyve lélektani dezillúziós regény az önmaga ürességére rádöbbenő emberi szívről, melynek bűvara az elbeszélő, a cinikus pesti okosfiú, aki már mindent tud és mindent ismer, átlát szerelmes szavakon és szenvedélyeken, hazafiúi buzgalmon és forradalmi elszántságon, tudja, hogy mindez eloszlik, mint a buborék, és nyomában csak a semmi, a mondhatatlan űr marad. A narrátori hang cinikus és kíméletlen, a szereplők minden ambíciója, vágya és hite mögött megmutatja az érdeket, az öncsalást és a hazugságot, a cselekvésképtelenség átlátszó igazolását, a szánalmas kisszerűséget. Cinizmusa valójában kétségbeesés, mely mindig határos a szentimentalizmussal. (Különbösen is, ők ketten minden látszat ellenére alighanem édestestvérek.)

Az elbeszélő hihetetlen távolságból néz le szereplőire, Horvát Eszterre és Majoros Mihályra, egy nagyvárosba került, tétova – tisztesség ne essék szólván: impotens – parasztfiúra és egy parvenü zsidó lányra, akik jobb híján, kamaszügyetlenkedéseik során össze találhatnak kerülni. Öt évig élnek együtt Svájcban, és a végére megtudják, hogy bizonyosan semmi közük nincs egymáshoz. Bécsben szakítanak, majd elindulnak a kommün bukása után Budapestre. A forradalom és a szerelem tündérmesék csak, kamaszalmok. Aztán a „tetemre hívott, bűnös” Budapest dermedt utcáin rájönnek, hogy nemcsak egymáshoz, de másokhoz és önmagukhoz sem fűzi őket semmi a világon, hogy végső soron egészen mindegy, és az egyetlen elgondolható otthonosság a jól belakott, szelíd közöny; az egyetlen kegyelem annak a felvállalása, akit nem szeretünk, de legalább értünk és szánunk. Úgyhogy, ahogy a cím mondja: házassággal végződik, mint a *Così fan tutte*.

A közöny a szereplők sorsa iránt már az első oldalon megmutatkozik: „Ezekről az évekről kevés a beszámolnivaló: kamaszflörttel teltek el, fűszerezve erotikus babrákkal, amelyekre Eszter bátorította fel a fiút, mert Mihály félszeg és félénk volt, hosszú ideig nem tudta leküzdeni elfogódottságát a csillogó környezetben, a legendás, máról holnapra támadt gazdagság mutogató dokumentumai előtt.” A szereplők olyan mesze vannak, hogy látni sem igen látjuk őket, ehelyett az elbeszélő hangját halljuk, aki okosan, fölényesen ismerteti a helyzetet. Amikor pedig nem, akkor a szereplők belső monológját olvashatjuk, akik éppen leleplezik saját élethazugságaikat rezignációba tartó fejlődésregényük új és új állomásain, vagy ha mégsem, akkor olyan látványosan nem veszik magukat észre, hogy az még szájba rágósabb.

A regény értékrendje „zsidók és parasztok” irányában egyaránt felettébb bizalmatlan, más-más okból. Mihály egy áleredet mítoszaihoz kísérel meg visszatérni, amikor megharagszik Eszter pénzére, amiből hat évig élt. Rájön, hogy nem várja, még a maga

enervált módján sem az új magyar csodákat, hogy ő mégiscsak Csák Máté földjén van egyedül otthon, ahol a magyar paraszt és az ő urai, akik megszerezték és eljátszották az ezeréves, történelmi Magyarországot, mégiscsak összetartoznak. Ezt a mély összetartozást csak a gyökértelen zsidó izgatók nem veszik észre. Neki tehát nem Eszter mellett van a helye, csak a gyökereihez visszatérve lehet önmaga, apja mellett, akiről átmenetileg elfelejti, hogy mindig is viszolygott tőle. Eszter pénze, a saját tehetetlensége, a sértettségéből feltörő paraszt–proletár öntudat persze zsidózásba fordul a szöveg kissé reduktív, de végtelenül következetes pszichológiája szerint. Fölöttébb ironikus módon Eszter is a kurzus lelkes hívévé válik, mert ugye a forradalom illúzió, a pénz, a hírnév és az elegáns udvarló, Tauss báró, az ellenforradalom egyik jellegzetes alakja, aki sejtetően részt vesz két újságíró (nyilván Somogyi és Bacsó a minták) meggyilkolásában, nos, mindez viszont valóság.

Eszter gyámja, Dénes bácsi is az ezeréves Magyarország, valamint a villák és a színésznők hívéül szegődik, kihasználva az új kurzus által kínált anyagi lehetőségeket; a szerző szenvedélyes gyűlölete a parvenüség iránt őt kíméli a legkevésbé. Amíg Esztert Tauss báró oldalán látjuk, addig Mihály egy vékony, szőke, tisztalelkű és naivan bátor bécsi szocialista aktivistalány, Vera mellett keresgéli a boldogságot, világgépével a szocializmus mégis kompatibilissé válik, hiszen a zsidók, akik megsértették – Eszter, aki kidobta, Dénes bácsi és a zsidó nagyburzsoázia –, megtalálták a számításukat. De Mihály a végén kénytelen újból rájönni, milyen is az ő apja igazából, és arra is, hogy Verát a szó minden értelmében képtelen szeretni, hogy nincs menekvés. Miközben a visszatérés, a gyökeresség, a családdal, múlttal való teljes azonosság illúzióját Mihály elveszíti, Dénes bácsi, amikor menyasszonya megszökik, mintha éppen megtalálná: „Így ült a katonaládan, állatian értelmetlen arccal maga elé bámulva, vagy egy fél óra hosszat. Aztán felállt és hirtelen bugyborékolva, ötezer éves keserőséggel kitört belőle a sírás.” Ez az a pont, ahol Zsoltot elhagyja okossága, ebben a melodramai pillanatban enged az önsajnáló szentimentalizmus kísértésének. A rög és talajgyökér mítosz, az idegekben remegő ősi zsidó bánat pedig a tékozló fiú megtérése, legalább egy pillanatra.

A leharcolt színen Mihály és Eszter marad. Az elbeszélő most, hogy szereplői olyan okosak és illúziótlanok lettek, mint ő, megsajnálja őket és kissé meglágyul a hangja. Egy gyereket, némi konyhaszagú házi boldogságot juttat nekik, Mihálynak kevés szakmai sikert ambíciói romjain és mindkettejüknek a rezignáció derűjét. Zsolt könyvének mind úgynevezett művészi eszközei, mind tematikája, ha tetszik, szemhatára szűkös, a könyv mégis jó, itt-ott remek. Egy ismerős, ám eredeti hang szólal meg, amely fölényesen ismeri saját világát; a szerző biztos tollal ír, végig fenn tudja tartani a figyelmet. Kosztolányiék mellett nyilván nem rúg labdába, de soha rosszabb másodvonalat.

Az meg, hogy a borító és a fülszöveg, a hepiendre utaló, gúnyos címadást felhasználva, amolyan felekezeti közöki pikantériával fűszerezett, sikamlós erotikus lányregényként próbálja ezt a szexuális- és egyéb nyomorúságokban bővelkedő, nyilvánvalóan más tétet mozgó szöveget eladni, marketingstratégiailag érthető és tulajdonképpen ügyes. De ne tessék elhinni.

Aki nem száll gépen fölébe

Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete*

Ritkán produkál ilyen természetű és ilyen hatalmas ambíciójú könyvet a magyar irodalomtudomány. Ferencz Győző munkája a legapróbb részletekig hitelesen kíván bemutatni egy életutat és egy azzal – a kötet koncepciója szerint – mélységesen összefüggő életművet. Jól érezhető azonban, hogy az életrajzi érdeklődés korántsem vezethető le maradéktalanul a könyv koncepciójából, hogy gyakran a szó legnemesebb értelmében véve öncélú. Bizonyos események rekonstrukciója azért meghatározóan fontos a szerző számára, mert ez a monográfus szakmai kötelezettsége tárgyával szemben, ennek az alázatnak a végső mozgója pedig jól láthatóan a szenvedély – Ferencz Győző empátiája és az azonosulás egészen meglepő mértékét mutató szenvedélye, ami óhatatlanul vezet néha aránytévesztéshez. Az aránytévesztés egyik útja a túlinterpertálás, a mélységes hit, hogy a monográfia hőséne minden egyes szépirodalmi vagy hétköznapi megnyilvánulása, minden nyilvános és nem nyilvános gesztusa páratlan jelentőséggel bír. A másik útja az aránytévesztésnek talán még veszélyesebb: a teljes azonosulásnak az a parancsa, hogy lehetőleg azt a monográfiát írjuk meg, amelyet a szerző maga írt volna önmagáról, hogy soha ne szálljunk gépen fölébe a kritikai perspektíva magasába. Ferencz Győző tehát egy megvalósíthatatlan feladatra vállalkozott, és majdnem meggyőzött engem arról, hogy ez a feladat megvalósítható és megvalósítása hasznos célkitűzés. Majdnem meggyőzött, de végül mégsem. A feladat ugyanis, hogy azt a monográfiát írjuk meg, amelyet maga a szerző írt volna önmagáról, nem lehetséges és nem is szükséges. Az, hogy Ferencz Győzőnek majdnem sikerül, és a könyv a maga nemében komoly kihívássá képes válni a huszadik századdal foglalkozó magyar irodalomtörténet-írás számára egy anglista tollából, ez jelzi: kiváló, sőt rendkívüli könyvet írt. Az, hogy épp azt kísérelte meg, amit megkísérelt, jelzi: nagyon problematikus könyvet írt. Nagy erényei és súlyos hibái ugyanarról a tőről fakadnak.

A monográfia koncepciója szerint a költészet Radnótinál egy trauma feldolgozásának útja; a jól felismerhető költői személyiségnek, a versek beszélőjének a megalkotása egyúttal az élettörténet megformálása is, a narratív identitás folytonos újírása – mindannyiunk mindennapi életgyakorlata – válik itt életművé. Egy sérült én-tudat helyreállításáról van szó, ennyiben még különlegesebb a költő „önéletíró” narratív gyakorlata. Bizonyára mindannyian emlékszünk az *Ikrek hava* híres soraira, amikor az elbeszélő én értesül édesanyja halálának körülményeiről, hogy az ikerszülésbe halt bele. A kisfiú ezt úgy értelmezi, hogy ő gyilkolta meg, és azt mondja, édesapja helyében falhoz vágta volna azt a kis szörnycetget, az újszülött gyilkost, saját magát. Az is bizonytalan, melyik

iker ő igazából, a halott vagy az élő, kinek az életét éli? Ezen a traumán munkálkodik, és ez a kettős halálélmény teszi lehetővé számára, hogy átlássa és megértse a halálveszélyt, hogy verssé és sorssá formálja azt, amit el kell szenvednie. Ferencz Győző rögtön hozza, ez nem azt jelenti, hogy Radnóti a halált választotta volna, csak szembenézett vele, tudomásul vette. Ezzel magyarázható, hogy Ferencz Győző elsősorban – mint írja is – nem vers-, hanem kötetelemzéseket végez és az életmű elemzését, hiszen a verseket voltaképpen az életút-narratíva megalkotásának tekintti, az egyes köteteket pedig az életút állomásainak, nemritkán fordulópontjainak.

Radnóti maga szintén végez hasonló (bár a Ferencz Győzőéhez sem terjedelmében, sem ambíciójában nem mérhető, színvonalát tekintve azonban mégsem jelentéktelen) kísérletet Kaffka Margitról írott bölcsészdoktori értekezésében. A fiatal Lukács egyik nagy műve, a *Lélek és a formák* kategóriáit igen szabadon kezelve (Lukácssal, mint a monográfiából kiderül, szegedi professzora, Sík Sándor ismerteti meg a költőt) arról beszél, hogy a formakérdések mindig világnézeti kérdések is és viszont, így Kaffka világnézetének (valamint magánéletének stb.), tehát a „léleknek” a változásai újabb és újabb formavilágot találnak maguknak. Ebből a formatörténeti-élettörténeti szempontból, ezek egységéből kiindulva vázolja fel a különben kevés teoretikus hajlamot mutató költő egy meglepően izgalmas dolgozatban Kaffka pályaképét. Kaffka tehát szintén olyan szerző, akinek legfontosabb törekvése az „önkifejezés” volt Radnóti szerint. Az élettörténeti narratíva és az életmű elválaszthatatlanságát állító koncepció, az a gondolat, hogy Radnóti életműve voltaképpen egyfajta autobiográfia, amit a biográfusnak csak ki kell bontania az életműből és az azt környező dokumentumokból, tehát az a hit, hogy voltaképpen ő, a szerző fogja a biográfus-monográfus ceruzáját, nos, ez a hit maga is Radnóti irodalomtörténeti „módszerének” átvétele-megvalósítása, természetesen összehasonlíthatatlanul nagyobb tudományos apparátussal, felkészültséggel és eredménnyel.

Radnótit a szerző az amerikai irodalom egyik vonulatával, a „vallomások költészetével” rokonítja, amin természetesen nem egyszerűen alanyi költészetet ért, hanem az élettörténet szépirodalmi igényű meg- és újraalkotását. Az amerikai rokonsága Radnótiával azonban, mint talán már látszik is, nem annyira immanens-poétikai értelemben értendő, sokkal inkább lélektani természetű lehet. „A háború utáni amerikai vallomások iskola sok rokon vonást mutat a harmincas-negyvenes évekbeli magyar líra némely törekvéseivel, elsősorban József Attila, Szabó Lőrinc és Radnóti Miklós költészetével” (10) – írja Ferencz Győző az előszóban. Később azonban nem mutatja meg a kapcsolódási pontokat, John Berryman még kétszer említetik (egyszer egy felsorolás részeként), Randal Jarrell egyáltalán nem, Robert Lowell ugyanazon a két helyen, ahol Berryman, Sylvia Plath és Anne Sexton neve egyszer fordul még elő a már említett felsorolásban (Anne Sexton esetében az első említést nem jegyzi a névmutató). Az analógia megmarad ötletnek, nem dolgozza ki a szerző, noha igen alapos filológussal állunk szemben.

*

Ferencz Győző a kötetben újra és újra visszatér a zsidó identitás kérdésére: ez a legfontosabb kérdések egyike, amivel Radnóti annak ellenére kénytelen egész életében küzdeni, hogy soha nem tekinti másnak zsidóságát, mint származási esetlegességnek, amely semmilyen értelemben nem része identitásának. A kérdés akár egyszerű is lehetne, le is zárulhatna itt, de annak a nacionalizmusnak a sajátosságai, amire Radnóti mintegy becsereéli annak a kulturális tradíciónak jelentésveszített törmelékeit, amely örökségül maradt rá, igen problémássá és érdekessé teszik ezt a témát. Ferencz Győző makacsul a felvilágosult humanizmus gondolkodási keretein belül szeretné megtárgyalni ezt a problémát, azonban kizárólag evidenciákat képes felsorakoztatni, és így, noha legtöbb kijelentésével egyetlen tisztességes ember sem szállna vitába, éppen a probléma probléma-jellegét nem képes felmutatni. Ferencz Győző tézise szerint az identitás megválasztása szabad, ezt sem jogalkotás, sem fizikai erőszak, sem más külső kényszer nem befolyásolhatja; Radnóti választása, hogy nem kívánja származását identitása részévé tenni, legitim. Elsősorban úgyis mindannyian emberek vagyunk, és a nemzeti, vallási partikularitás nem szabadulhatja szét ezt az eredendő egységet és összetartozást. A szerző úgy gondolja, akinek a számára vallási, nemzeti hovatartozás mégis jelentéssé válik, az kirekesztő, mindennek jelentőséget tulajdonítani diszkrimináció.

Radnóti első verseskötetét (a *Pogány köszöntőt*) elemezve azt írja Ferencz Győző, hogy itt a pogányság valamiféle jézusian szelíd természetvallás, a természeti idill és béke kultusza, semmi köze a pogányságnak a kirekesztettséghez, vagyis a zsidó tapasztalathoz, a kötet „pogánysága” nem a zsidóságot teszi témává: „A pogány tehát nem a nemzetből kirekesztett zsidó szinonimája. Radnóti világosan érezte, hogy a keresztény-zsidó, magyar-zsidó ellentét veszélyes, értelmetlen és megosztó. Úgy lázadt, úgy vállalta kívülállását, hogy nem ezekben a kategóriákban gondolkodott. Radnóti számára az oszthatatlan emberi lényeg nem tagolható ilyen-olyan érdekek mentén.” (145) A zsidó mivolt szóba hozása versben már eleve a keresztény-zsidó ellentétet erősítette volna, állítja a szöveg, még akkor is, ha épp a kirekesztettséget panasolta volna el. (Szóvá tehető, hogy a kötet megjelenésekor, 1930-ban, a Bethlen-konzolidáció utolsó éveiben nem is volt elviselhetetlen a politikai helyzet a zsidóság számára, nem is indokolta volna a helyzet a teljes kirekesztettség érzését, s nyilván a maradéktalan komfortérzet sem.) A zsidóság mint bármilyen értelemben jelentéssé kategória tételezése eleve kirekesztés és ellentétek szítása az egységes emberi nemben. Ez a gondolatmenet a magyarsággal kapcsolatban nemigen merül fel, ennek a partikularitásnak nem szükséges feloldódnia az egyedül elfogadható egyetemesben, annyira nem, hogy az idézet folytatásában ezt olvassuk: „Ez a felfogás vezetett 1943-44 fordulóján a *Nem tudhatom* című vershez.” A magyarság tehát egész egyszerűen azonossá válik az egyetemes emberrel, a monográfia mondatait már nem Ferencz Győző, hanem Radnóti Miklós írja. A tézis maga sem védhető, minket, embereket számtalan dolog összeköt, mindannyian Isten képmására teremtettünk, ezért bántani, megalázni, meggyilkolni bármelyikönket Isten és az ő teremtett világa elleni támadás. Tehát emberek csoportjai között nem, nemzeti-

ség, børszín alapján nem állítható fel hierarchia. Az azonban, hogy ezek a különbségek nem hierarchizálhatóak, nem jelenti azt, hogy nem is léteznek vagy nem is fontosak. Ki tagadná, az, hogy az emberiség egyik fele lányokból, míg a másik fiúkból áll, ne hatna ki nagy mértékben mindennapjainkra, hogy ez a különbség ne foglalja el minket gyakran, nagy mértékben?

A szegedi egyetemi zsidóverések kapcsán írja Ferencz Győző, hogy Radnóti „lelki viszonyulását a jelenséghez bonyolulttá tette, hogy úgy szenvedte el hátrányait, hogy nem volt zsidó identitástudata. A szolidaritás és a sorsvállalás kérdése az évek előrehaladtával egyre élesebben vetődött fel.” (199) Az, hogy valakit zsidóként üldöznek, noha maga nem érzi magát zsidónak, nem bonyolult helyzet, hanem egyszerűen különösen nagy pech. Ez a második mondatból ki is derül, az üldöztetés nem teszi szükségképpen kérdéssé, jól választottam-e, hanem pusztán szolidaritást követel meg tőlem. A szolidaritás azonban nem írja elő számomra, hogy identitásomba beépüljön a zsidóság. A „sorsvállalás” kötelességét egyszerűen nem értem. Miért kéne „vállalnom” azt, hogy üldözzenek és meggyilkoljanak ártatlanul, miért volna ez a szolidaritáshoz hasonló erkölcsi követelmény? Amennyiben származásom nem része identitásomnak, akkor elmenekültem „sorsom” elől, amit a Párkák születéskor kijelöltek számomra?

A Radnóti Kaffka Margitról írott disszertációját tárgyaló fejezetben Rónay György kritikáját ismerteti a szerző. Rónay megkérdi, mi az oka, hogy Radnóti éppen azokat a Kaffka oeuvre-jében nagyon is szerepet játszó problémákat hagyja figyelmen kívül, melyek valójában a koréi, s melyekkel a kor minden lelkének szembe kellett néznie: a zsidóságot és a magyarságot. (298) „Valóban, Radnóti a zsidóság és magyarság kérdésére egyetlen szóval sem tért ki: következetesen politikailag gerjesztett problémának tekintette, amelyre éppen ezért nem érdemes szót vesztegetni. Értekezése azt a felfogást képviselte, hogy aki magyar írónak vallja magát, márpedig Kaffka annak vallotta, azt vallási-származási alapon nem szabad leválasztani a magyar irodalomról. Hasonló bánásmódra tartott volna igényt saját esetében is.”

Újfennt: a műben szerepet játszó, fontos kérdések megtárgyalása, esetleg pusztán említése „leválasztási” kísérlet, aki hasonló kérdésekről beszél, az csak e „kísérlet”-ben lehet érdekelt. A reflexió végső soron diszkrimináció, nincs mit megbeszélni, annak ellenére, hogy a reflexió minden kísérlete valamilyen újabb gubancot produkál. Az aztán végképp érthetetlen, hogy kerül ide Radnóti jogos igénye, hogy őt is ismerjék el magyar költőnek. Rónay ezt bármikor kétségbe vonta volna Kaffka vagy az ő esetében?

A híres „Mi a magyar” kérdést és az e tárgyú cikksorozatot kommentálva Radnóti ezt jegyzi fel a naplójába: „Mi a magyar? Olvassatok Aranyt és Petrovicsot. Megtudjátok...” (357) A „Mi a magyar”-vita kérdésfeltevésének elutasítása Ferencz szerint megint csak a költő tisztánlátásának bizonyítéka... Szerinte Radnóti úgy vélte, hogy a „Mi a magyar”-vita helyett, amely első munkaszolgálat alatt zajlott, a nemzetet az mentené meg, ha nem önmeghatározásával lenne elfoglalva és ha egyes tagjait vallási alapon nem fosztanák meg jogaiktól, nem hurcolnák őket kényszermunkára.” (356) Ami azt illeti, egy olyan szerző, aki talán vetekszik Radnótival politikai tisztánlátásban, Babits

Mihály¹ is sejtetően egyetért az utóbbi kitételekkel, aligha pártolta azt, hogy a nemzet egyes tagjait megfosszák jogaiktól és munkaszolgálatra vigyék, nem is vagyunk feltételezésekre utalva, megírta *A tömeg és a nemzetben*, hogy nem híve az ilyesminek, ugyanakkor részt vett a „Mi a magyar”-vitában egy nagy tanulmánnyal. Ez legalábbis azt bizonyítja, hogy Ferencz Győző megjegyzésének nehéz megtalálni a referenciáját, nem tudni, kivel vitatkozik. Ferencz szerint Radnóti „legfrissebb tapasztalatai azt mutatták, hogy a politikai nemzet határait nem húzzák meg olyan tágan, hogy abba ő is beleferne”. Ki nem húzza meg olyan tágan? Kodály Zoltán? Babits Mihály? Teleki Pál, aki ekkoriban még az ország miniszterelnöke, valóban nem, de ez aligha érv a fentebbi szerzők ellen. (Radnóti politikai élelését dicséri a Teleki öngyilkosságát kommentáló naplőbejegyzése is, amelyben csak a heroikus gesztust méltatja. Telekivel szemben korántsem használ olyan hangot, mint a „Mi a magyar” kérdést megválaszolókkal szemben. „De tisztem hozzá dühösen, aki túl sokat beszél arról, mi a magyar, a helyett, hogy alkotna, azt szájon kell vágni, hogy kiesik mind a harminckét foga.”) A „Mi a magyar” kérdése természetesen az esszencializmus veszélyét hordozza, és ily módon a kirekesztését is. Ezt védi ki Babits ragyogó hozzászólása magát a kérdést elemézve, arra figyelmeztetve, hogy a „magyar” egy térben és időben dinamikusan változó kategória, narratív folytonosság. A reflexió kísérlete eszerint mégsem folytonos a kirekesztés kísérletével. Akinek nem narratív, hanem normatív és esszencialista a magyarságképe, az tehát nem Babits Mihály, hanem Radnóti Miklós. Olvassuk el még egyszer ezt a félmondatot? „Olvassatok Aranyt és Petrovicsot. Megtudjátok.” Nos, ez jól felismerhetően a nemzeti klasszicizmus kánona. Ez az irányzat azt gondolja, hogy Aranyban és Petőfi-ben mutatkozik meg utolérhetetlen tökéletességgel a magyarság esszenciája, őket meghaladni immár nem is lehetséges. És ez elvezet bennünket a híres levélváltáshoz, 1942-be. Radnóti felkéri Komlós Aladár, hogy adjon verset az Ararát-évkönyvnek, amelyben magyar-zsidó költők szerepelnének. Radnóti a felkérésre válaszul levelet ír Komlósnak, elmeséli, hogy szobája falán három családi kép van, ebből kettő Arany Jánost ábrázolja, egy Kazinczyt. Látogatói meg szokták kérdezni néha, hogy rokonai-e a szóban forgó urak. Ilyenkor jut eszébe – meséli –, hogy igen, voltaképpen a képeken látható figurák az ő rokonai. Radnóti hangsúlyozza, hogy ez a rokonság egyfajta „belső valóság”, amin ily módon a külső valóság törvényei nem tudnak változtatni. Radnóti „törvények”-ről beszél mint külső valóságról, értelemszerűen a zsidótörvényekről. Azonban más törvények is ellentmondanak ennek a deklarációnak, a biológiai leszármazásnak e szellemi kapcsolatokról mit sem tudó törvényei. Tehát Radnóti nem kizárólag a zsidótörvénye-

¹ A látványos különbség kedvéért idézném Babits *Békekiáltványát* 1935-ből: „Mi vár egyetlen, halálosan féltett és szeretett kis hazánkra, melyet egy háború már csúnyán és katasztrofálisan feldarabolt? Talán egy új világháborútól reméljük visszanyerni, amit az első elvett? Nincs magyar, aki ezt kíváná. De jól tudjuk, hogy ez nem is lehetséges. Tudjuk, hogy a jövő háborújában nincs győzelem... egyetlen országot sem tett oly szegénné és csonkává a hatalmasabbak erőszaka, mint Magyarországot. De erőszakot nem lehet erőszakkal gyógyítani, s igazságtalanságot nem tehet jóvá a háború, mely minden igazságtalanság anyja és szülője, mert elve ellentétes az igazság elvével.” Radnóti öt évvel később üdvözli naplójában (és mint Ferencz Győző kommentár nélkül közli Gyarmati Fanni naplójából, életrajzában is) Észak-Erdély visszacsatolását, annak pedig, hogy „Szalonta visszatér”, külön zárójeles megjegyzést szentel. Pár hónappal később Radnóti a „visszatérő” Erdélybe munkaszolgálatra vezénylik. Adalékok a politikai tisztánlátás kérdéséhez.

ket tekinti valójában nem létezőnek a belső valóság nevében, hanem saját valós, test szerinti leszármazását is, az új „nagy- vagy dédnagybáty”-ok választása egyúttal a régi, fizikai ősök elvetése is. Ezzel a gesztussal Radnóti kijelöli egyúttal a magyar nemzethez való tartozásának jellegét is: „Különben magyar költő vagyok, rokonaimat felsoroltam, s nem érdekel (csak gyakorlatilag, életileg), hogy mi a véleménye erről a mindenkori magyar miniszterelnököknek... Ezek kitagadhatnak, befogadhatnak, az én nemzetem nem kiabál le a könyvespolcra, hogy mars, büdös zsidó, hazám tájai kinyílnak előttem, a bokor nem tép rajtam külön nagyobbat, mint más, a fa nem ágaskodik lábujjhegyre, hogy ne érjem el gyümölcsét.” A könyvespolc és a táj – a kötődés két eleme – szigorúan atemporális dimenziók, a történeti változások teljesen közömbösek és érzékelhetetlenek számukra. Nem változó, újraíródó, hanem esszenciájukat őrző, mindig megbízhatóan azonos entitások. Az irodalmi emlékezet könyvespolcként történő metaforizálása megerősítheti, hogy így van. („Haza a magasban”, ahogy Ferencz Győző is idézi egy helyen a kérdéssel kapcsolatban.) Ezzel áll szemben a nem igazi, testi, empirikus és történetileg változó nemzet, amely alkalmanként kiközösíti vagy elpusztítja költőjét, lényegiséggel azonban soha nem rendelkezhet, minden tette csak test szerint releváns. Kicsit később, 1944-ben Radnóti legjobb barátjának, Vas Istvánnak is látogatója érkezik, és ő is éppen egy képet talál szemügyre venni.

*Az íróasztalon Arany
Fényképe néz tanácstalan
Ideges töprengéseimre.
Szabályosan kemény az inge.*

*„Biztos a nagypapája volt ő
Az úrnak”- ezt kérdezte rég
Egy tudatlan takarítónő.
Ma, mikor elmerítenék
Új lelkemet a régi vér
Örök s öröklött ősokába
Megértem, ez a kép mit ér,
És ma tudom csak igazán:
Ő volt valódi nagyapám
És én vagyok dekadens unokája.*

A vándormotívum felhasználásában számos rokonságot mutat a két szöveg. A vers a „rég” és „új”, „igaz” és „valódi” ellentétpárokkal dolgozik, s még plasztikusabban mutatja „a régi vér” és az „új lélek” megkülönböztetése, miről van szó, a vers még egyértelműbben értelmezi bele a katolizálás eseményébe az Arany-élményt. A vér szerinti nagypapa elvetése és becserélése a „szellem szerinti” nagyapával nyilvánvalóan a páli hermeneutikát idézi és a későbbi *verus Israel*-teológiát: az igazi Izráel immár nem a test szerint, hanem a csak lélekben körülmetéltek szövetsége, a test szerinti Izráel

Isten elvetette. Az Írás nem test szerint érvényes, hanem csak lélekben. A betű öl és a szellem megelevenít. A náciizmusnak adott válasz aktualizálja a megtérés-megváltás történetét, a vér semmisségéről beszél a fajelmélettel szemben. Krisztusban nincs görög és zsidó. Így fonódik össze és válik azonossá a magyarság az egyetemességgel, ezt a mögöttes gondolkodási szerkezetet örökli Ferencz Győző Radnótitól és Vastól. Ferencz Győzőtől megtudjuk, hogy Radnóti első munkaszolgálatára a Bibliát és Arany János összes költeményeit vitte magával. Keresztelő Szent Arany János az út, az igazság és az élet, általa, az ő elsajátítása révén bocsáttatik be a test szerinti származásának meghaló az Isten (Magyar)országába, ahol nincs többé görög és zsidó, mert ez a Magyarország, az ő Magyarországa nem e világból való, ismeretlen benne mindaz, ami a mostani, az empirikus Magyarországon történik. Övé az ország, a hatalom és a dicsőség. Arra pedig, hogy miért lőn az esszencia, a „magyarság” éppen Arany Jánosban testté, egyrészt azzal válaszolhatunk, hogy Arany János mintegy a magyar nyelv színekdochéjaként funkcionál („a legnagyobb magyar szókincssel rendelkező szerző”, stb.); a Vast mesterének valló Orbán Ottó, az asszimilációs hagyomány egyik folytatója egy alkalommal a magyar nyelvet „Arany János aranypéncé”-nek nevezi. A másik ok a már említett nemzeti klasszicizmus hagyomány szemlélete lehet. Ez magyarázza a Vas-vers hagyománytudatát is, azt, hogy Arany Jánosnak legfeljebb dekadens unokái lehetünk. Az, hogy Radnóti a magyar kultúrát óriási könyvespolcként képzele el, világosan jelzi, hogy lényegét tekintve állandó, összegyűjthető, alkalomadtán leporolandó kincsek tárházának tekinti azt, aminek alakítása hamisítás, megőrzése kötelesség. Szegedy-Maszák Mihály egyenesen azt fejtegeti, hogy a római antikvitáshoz visszanyúló költő komolyan vette az *ecloga* szó eredeti jelentését, művét nem többnek, mint válogatásnak szánta, válogatásnak a magyar irodalom formakincseiből, híres soraiból. Radnóti számára, így Szegedy-Maszák, „a kifejezés a múlt újraalkotását jelenti”. Ezt szépen támasztja alá Ferencz Győző könyvének egyik csodálatos részlete, a *Nem tudhatom* című vers elemzése, annak a rendkívül végiggondolt és mesterien kivitelezett allúziós technikának a felfejtése, amivel Radnóti mintegy beágyazza magyarságkölteményét a magyar irodalom emlékezetébe.

Talán mégsem árt néha elgondolkodni azon, mi a magyar – például Radnóti számára. Talán nem úgy van, ahogy Radnóti és Ferencz Győző gondolja, több reflexió kevesebb bajt szül.

A monográfus egy helyütt azt írja, „nem tudni, Radnóti olvasta-e Pap Károly, Komlós Aladár, Tábor Béla munkáit”. (539) Komlós némely, a zsidókérdést tárgyaló szövegét bizonyosan olvasta Radnóti, mert hol egyetértően, hol polemikusan utal rájuk levelében: „a fajt, a vérrögöt, a talajgyökért baromságnak tartom, nem pedig »szellemiségem« és »lelkiségem« és »költőiségem« meghatározójának.” (541) Ez nyilvánvalóan polemikus utalásnak tűnik Komlós nézeteire, ezek szerint minden zsidó származású szerző a zsidó irodalom része, mert az igazán jó író rendelkezik igazán pontos önismerettel, tehát nem meríthet máshonnan, mint önmagából, önnön lelkéből, melyből saját egyéni és közösségi múltja zeng. Komlós elképzelése kicsit árnyaltabb, nem a vér, hanem a közös múlt az, amit a zsidó író szükségképpen kifejez. Egyenesen azt állítja, hogy a tematikusan is zsidó irodalom művelői gyakran csak nem mernek kiállni egy nagyobb

piacra portékájukkal, behúzódnak az intézményrendszer védelmébe, közepes művészek tehát, ezért aztán nem is tudják megszólaltatni a zsidó tapasztalat mélyrétegeit. Éppen a magyar irodalom piacára kiálló, nem eminensen zsidó érdekű irodalmat művelő, igazán nagy írók az igazán mély írók, tehát az igazán zsidó írók is. Erre utal Komlóssal szemben, saját álláspontját igazolandó Radnóti: „Nem hiszek a »zsidó író«-ban, de a »zsidó irodalom«-ban sem. A gyakorlat, ne haragudj, engem igazol. Néha nézegetem a zsidó lapokat... féltehetségek és gyöngye tehetségek menekülnek egy kis meleg közösségbe, mert a szabad írói versenyt nem bírták volna zsidótörvény és 1942 nélkül sem...”

Radnótit 1942-ben, kevéssel a „Mi a magyar”-hozzászólások után, a Komlósnak küldött levél évében másokkal együtt megtámadja egy bizonyos Horváth Béla a *Vigiliában*, a támadás sejtethető indítékai antiszemita. Antiszemita retorikát használ a cikk szerzője, és a megtámadottak mind zsidó származásúak. Radnóti dühös és elkeseredett levélben számol be Sík Sándornak megtámadtatásáról, az alattomos cikk szerzőjét így minősíti: „jött az új világ, elszegődött Ignotus Pál szolgájának, és az Esti Kurírhoz, ha ez a hülye fogalom, a »zsidóbérenc« egyáltalán van, akkor benne öltött testet, úgy kiszolgálja e kereskedő lap közönségét, hogy Zsolt Béla se tudná különbül.” (513)

Zsolt Béla és Ignotus Pál esetében, úgy tűnik, nem érvényes az az elve és elvárása Radnótinak, hogy a származás semmi, a választás minden. A zsidóságot itt a „kereskedő”-szellemiséggel azonosított polgáriság képviseli, igazán rejtély, hogy mivel érdemelték ki ezt a jelzőt ezek a különben baloldali figurák. Vallási vagy nemzeti értelemben vett zsidó identitásuk, ha jól tudom, nem volt nekik sem, egyszerűen rosszul viselték az antiszemitizmust, minden fajtáját, és soha nem célozhattak volna Radnóti származására.

Ha szeretnénk felvetni jellemkérdéseket is, akkor megkérdezhetjük azt is, hogy Radnóti, akit 1943-ig textilkereskedő nagybátyja tart el, milyen alapon fintorog a kereskedőszellem ellen. Ezt egy biográfus felvethetné, Ferencz Győző nem teszi. Radnóti elmondja Síknak, hogy a *Vigilia*-cikk szerzője „denunciálja Faludy Györgyöt (akit mint irodalmi jelenséget én sem szívlelhetek, de H. B-vel rokon jelenség)”. Azt aztán, hogy Faludy – függetlenül attól, igaza van-e Radnótinak és Vasnak Villon-fordításai megítélésében – mikor és kik ellen intézett nemtelen antiszemita támadást, homályban marad, így a párhuzam nem is válik igazán megvilágító erejűvé.

Ferencz Győző minderre nem tér ki, ehelyett meglepő kijelentéseket tesz: „Ezzel a Zsolt Bélára nézve korántsem hízelgő és bizonyos méltánytalan mondattal, amelyben egy szintre, csak ellentétes pólusra helyezte Horváth Bélával, Radnóti a maga szellemi pozícióját kívánta hangsúlyozni. 1942-re sem változott felfogása: zsidó azonosságtudata nem volt, akinek lapja ezt képviselte, azoktól éppúgy elhatárolta magát, még akkor is, ha politikai kérdésekben többé-kevésbé egyetértett velük, mint a nemzeti jobboldaltól, amellyel politikai kérdésekben szemben állt.” Azért, mert Radnótinak nem volt zsidó identitásudata, mindazokat, akiknek volt, erkölcsileg azonos szintre helyezte az antiszemita mocskolóddokkal. Tehát nem lát erkölcsi különbséget azok között, akik zsidóságukat nem pusztán származási esetlegességnek tekintik, illetve az antiszemita között, és ez ráadásul politikai véleményüktől független, ha politikailag azonos platformon állnak vele, akkor is – zsidók, így aztán nem különbek a *Vigilia*-cikk szerzőjénél. Az pedig vég-

képp nem megmondható, hogy milyen természetű lehetett a szóban forgó urak zsidó identitásudata, ha csak a kalmárszellemről és a zugsajtó zsurnalizmusának jellegzetesen zsidó alvilágáról szóló elmefuttatásokat nem fogadjuk el elégségesnek, többre Radnóti sem utal. Horváth Béláról egyébként rosszállóan állapítja meg Ferencz szövege két oldalal előbb, hogy „elhatárolódásából kiderül, hogy számontartja, ki zsidó és ki nem”. (511) Levélrészletéből úgy tűnik, Radnóti nem kevésbé tartja számon és tartja jelentésnek ezt az életrajzi esetlegességet, csak rajta ezt nem kéri számon a monográfus. Sejtethetően a szellemi (és nyilván nem csak a szellemi) élet nagy része számon tartotta.

Még később újra előjön a zavar, amikor Ferencz Győző a kettős identitás lehetősége mellett szimpatikusan és okosan érvel, és megmutatja azt, hogy Radnóti nem tudta elgondolni ezt a lehetőséget. „A kettős és többszörös identitás olyan adottság, amely ha valakinek van, nem lehet következmények nélkül elfojtani, letagadni” – írja. (544) Itt az identitás választásból „adottsággá” válik, nem konstrukció, hanem állapot, biológiai kérdés jóformán. Ez a könyv identitáskonceptiójával, miszerint az identitás állandó munka állandóan formálódó eredménye Radnóti esetében, szögesen ellentétes elgondolás, pedig ez a koncepció biztosítja a könyv pátoszát, amivel a választás szabadságát ünnepli. Ezt a pátoszt egyébként majdnem teljes mértékben át tudom élni, bár meggyőződésem, hogy nagyapát nem választhatunk magunknak, legfeljebb a nagyapához fűződő viszonyunkat választhatjuk meg. Ez az ellentmondás teszi lehetővé, hogy – ki gondolná – maga Szabó Dezső szólalhasson meg e lapokon a kettős identitás védelmezőjeként, nagyjából azt állítva, hogy a kurzus politikusainak magyarkodása kompenzálni akarja, hogy ezek a figurák „idegen vér mozdítottjai”. Vér pedig nem válik vízzé. Szabó Dezső és a kettős identitás találkozása a boncaszalon. És ehhez jön a szokásos zárlat, tudniillik az, hogy a kettős identitás „puszta lehetősége arra hívja fel a figyelmet, hogy az osztatlan emberi lényeket nem lehet nyelvek, népek, nemzetek, országok, kultúrák, vallások, politikai nézetek szerint tagolni”. Holott a kettős identitás alighanem éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a terep nagyon is bonyolultan tagolt, akár egymást is keresztbemetsző törésvonalak mentén.

Az utolsó helyek egyikén, ahol Ferencz ezt a témát tárgyalja, szinte önnön paródiájává válik álláspontja. Radnóti nem zsidóként, hanem költőként vizionálja önnön halálát, mint gondolkodó tehát, mint szellemi ember, vagy mint antifasiszta: „Ez a kor mindenkit elpusztít, aki más képvisel, aki más képvisel, mint a hatalom által hirdett és megvalósított embertelenséget és erőszakot. Radnóti az üldözöttek, potenciális áldozatok körén belül nem különböztet meg csoportokat. Mindenki üldözött, aki nem azonosul az uralkodó ideológiával, s mivel ez általános emberi alapjoguktól, a szabad gondolkodástól, vélemény-nyilvánítástól fosztja meg őket, nem hajlandó az embernél szűkebb kategóriákban gondolkodni.” (604)

Azért azt nem árt hozzátenni, hogy az „egyetemes üldözöttek” csoportján belül voltak még üldözöttebb csoportok, ez idő tájt legkivált éppen a zsidók, és legalább ez a szempont feltétlenül megkülönbözteti őket csoportként. Ki tudja, tán mégsem vét olyan nagyot az egyetemes humanizmus ellen az, aki legalább ebből a szempontból másoktól megkülönbözteti őket.

A monográfus számára az identitás kiépülésének kérdése az életműben végigkísérhető folyamatként tétéleződik, világos, hogy kissé tétova koncepcióját Radnóti költői útjának követésében is megkísérli megmutatni. A második verseskötet mögöttes narratívája Ferencz Győző szerint éppen ezt jeleníti meg, az elszakadást az öröklött identitástól, és a kezdeti tapogatózást egy másik identitás kiépítése felé.

A *Beteg a kedves* sorait értelmezve erre a megállapításra jut: „A szerelmes fohász itt váratlanul mély életrajzi vallomássá alakul: Radnóti arról beszél, hogy elhagyta apja hitét, és imák helyett másfajta, újmódi pásztori énekeket dalol. A költő életrajzának ismeretében tudható, a zsidó vallásról van szó, de a szöveg erre semmiféle utalást nem tesz.” (211) A sor, amelyben a fohász életrajzi vallomássá mélyül, így hangzik: „Hal-lod-é halott apám! Te szoknyás koromban tanítottál lenge imákra...” Ferencz Győző nyilván abból indult ki, hogy a „halott apám” szintagma az életrajzhoz utalja a verset (Radnóti édesapja valóban régen nem él már, elvesztése a költő egyik legsúlyosabb traumája volt), ebből azonban nem adódik az, hogy minden, ami ezután következik, olvasható életrajzi vallomásként, és hogy a lenge imák a zsidók imái lennének. Radnótit egyébként később megtámadja Rónai Mihály András, azt a roppant szellemtelen bírálatot fogalmazván meg, hogy amit a költő egyik versében állít, az nem is úgy történt, hazugság. Ferencz Győző komolyan veszi a vádat, és azt feleli rá, hogy ez időben még olyan költői szerepek felvételével próbálkozott Radnóti, amelyek nagyon távol álltak alkotatótól, ez teszi ezeket a verseket mesterkéltté, és terapeutikus szempontból sem lehettek sikeresek mint a traumatikus élmény szublimációi, mert nem voltak még eléggé őszinték. Radnóti „vallomásos” lírája mind esztétikai, mind pedig terapeutikus értelemben egyszerre vált később eredményessé.² Én ugyan nem feltételezem, hogy a korai versek azért voltak rosszak, mert nem voltak sikeres önterápiás kísérletek, miért ne lehetne kiváló a szerepköltészet, de ha komolyan vesszük ezt a koncepciót, ha valóban úgy gondoljuk, hogy ezek a szerepek ekkor még a költő személyiségétől idegen maszkok voltak, akkor végképp érthetetlen ez a magától értetődő életrajzi behelyettesítés. Ferencz Győző máshol, a Beck Judittal folytatott szerelmi viszony kapcsán maga is megjegyzi, hogy „főlölesleges a versben megfogalmazott érzelmeket életrajzi szálakra bontani”. (529)

A következő érv a feltevés ellen az lehetne, hogy a vers „lenge imák”-ról szól, és aki a legfelületesebben is ismeri a zsidó imarendet, amire a monográfus szerint a sor utal, az tudja, hogy a „lenge” a legkevésbé találó jelző erre nézvést, a reggeli ima oldalak tucatjait foglalja el bármelyik imakönyvben, az ima rendje, időpontja, szövege, gyakorisága rögzített, stb.

Az elszakadás utáni következő lépés az új identitás megtalálása lesz, vagyis a katalizáció. Az *Emlék* című vers az, amiben ez a történet-elem a szerző szerint megjelenik: „Ó, én! / szoknyás gyerek még, / fölemelt karral álltam / az ég alatt és / teli volt a rét / csillaggal s katicabogárral! / Akkor fordította el rólam / egy isten a szemét”.

² Az önismeret és a költői érés párhuzamos rajza régi, szép toposza a Radnóti-irodalomnak, kultikus felhangjai eltéveszthetetlenek – félreértés ne essék, ez egyáltalán nem baj, sőt. Komlós Aladár írja például, hogy Radnóti „[a] *Tájékos* égben érezhetően már emberileg is megnevesedett”.

Ferencz Győző kérdése az, „[v]ajon azt mondta-e Radnóti, hogy egy isten ugyan elfordította róla a szemét, ám egy más isten szeme továbbra is vigyáz rá? A fogalmazás arra utal, hogy egy kimondatlanul jelen lévő másik istent kell feltételezni a versben, aki a ciklus előző verseinek szövegösszefüggésében azonosítható.” (214) A vers a természeti egység, az istenekkel való azonosság szférájából kiszakadt emlékező jalkiáltása, kevés dolog támasztja alá azt a feltételezést, hogy a beszélőre továbbra is vigyázna valaki, legkivált akkor, ha nem felejtjük el, hogy Radnóti sokszor megverseli ennek a gyerekkori Édennek az elvesztését (*Mivégre; Gyerekkor; Mint észrevétlenül*), és eszünkbe idézzük, hogy Hölderlin híres versét – *Menón panasza Diotimáért* – szintén Radnóti Miklós fordította. A két Isten feltételezése amúgy éppen nem a kereszténység, hanem legfeljebb a markionita gnózis felé mutatna, az Újszövetség úgy tudja, hogy a szóban forgó két Isten – ugyanaz az egy Isten. A feltételezést, hogy egy pogány természetvallás híve szólal meg itt, aki a természetivel és az ezzel azonos istenivel való egység elvesztését siratja, megerősíti, hogy „az első versben a költő Jézussal azonosul, Máriáról azt mondja, hogy »kedvesed is volt már, szeretőd ilyen arcú«...” Éppen a transzcendencia tagadásáról van szó ezekben a versekben, a természet, az ember és az Isten azonosságáról. Mária persze valóban ember, és Jézusnak is van emberi természete, a kötet azonban, melyről Ferencz Győző is megállapítja, hogy a *Pogány köszöntő* folytatásaként olvasható, nem véletlenül mutatja meg Jézust a természet részeként, az embertől a legkisebb mértékben sem elválasztva.

A határozatlan névelő az isten neve előtt arra is utalhat, hogy ez az isten immáron ismeretlen, távoli, és nem tudni róla semmit, nem az Isten, akivel van kapcsolat, akiről van fogalmam, ez az isten egy távoli és idegen isten. Egyáltalán nem „kézenfekvő értelmezés tehát, hogy a zsidó Isten fordította el róla a szemét”. (215)

A versekben felépített élettörténet utolsó stádiumát bemutatva Ferencz Győző élesen vitatkozik az utolsó Radnóti-szöveg, a *Razglednicák* negyedik darabjának az értelmezéstörténetével.

Az utolsó *razglednica* utolsó előtti sorát értelmezve Ferencz Győző azt állítja, semmi köze Radnóti kulturális nacionalizmusának ahhoz, hogy a gyilkosok kiáltása („Der springt noch auf”) nem magyarul, hanem németül hangzik fel. Ezt azzal véli igazolni, hogy tudatja, azokról a gyilkosokról, akik Radnóti versét „ihlették”, bizonyítható, hogy történetesen éppen tényleg németek voltak, nem magyarok: „A szellemi erejének utolsó megfeszítésével írt negyedik *Razglednicá*ban hiánytalan hűségigényével ragaszkodott a tényekhez.” (749) Ez az érv azonban hermeneutikai kérdésekben nem perdöntő. A hermeneutikai kérdést közvetlenül morális kérdéssé változtatja Ferencz Győző, szerinte „a negyedik *Razglednica* német mondatát azonban erre a célra felhasználni méltatlan Radnóti szelleméhez”. Verset elemezni, egy lehetséges olvasattal előállni méltatlan volna a költő szelleméhez? Ortutay értelmezését erről a sorról „nem feltételezéseként, hanem tényként közli, azonban semmiféle bizonyítékkal nem szolgál”. (748) De milyen bizonyítékot kell csatolni egy szövegértelmezéshez az azt alátámasztó szöveghelyeken kívül? Radnóti személye, akiről nem fogjuk megtudni, változott-e a magyarságképe utolsó napjaiban, mégiscsak elválasztható, elválasztandó a *Razglednicá*ban megszólaló személy

hangjától. Zavartan használom ezt az iskolás érvet, annyira kézenfekvő, Ferenc Győző számára ezerszer inkább is, mint az én számomra. Miért nem az a kérdés, mit mond nekünk az, hogy a mondat németül hangzik el, németül kerül bele a vers szövegébe? Ha ez a mondat politikailag manipulálható, akkor tiltsuk meg az értelmezését? Ne tegyük fel azt a kérdést, mennyiben következik a manipulálhatóság a versből magából, ha tudjuk, hogy az az értelmezés, amely szerint magyar nyelven nem artikulálható a gyilkosság, éppenséggel nem idegen sem a költő figurájától, sem az életműtől? Ehhez adalékul szolgálhat, hogy amikor Gyarmati Fanni édesapja meghal, Radnótiék megkísérlik kiadni gyorsíróiskolájának termeit. Az egyik jelentkező a „Magyar Nemzeti Szocialista Női Tábor”, egyik tagjuk levelet ír nekik, amit Radnóti bemásol a naplójába, és nyelvhelyességi észrevételeket fűz hozzá. Ferenc Győző szerint „nem fűzött hozzá kommentárt” (507), de ez nem pontos, a nyelvhelyességi észrevételek igenis kommentárok, azt hivatottak jelezni, hogy nem a nemzetiszocialisták ismerik „e lángoktól ölelt kis ország” nyelvét és kultúráját rendesen, hanem ő, a szellem szerint magyar. Mélységes megvetésének legfőbb oka az, hogy a magyar nemzetiszocialisták nem tudnak magyarul.

A monográfus hajlamos arra, hogy Radnóti értetlenségét, következtelenségeit és végiggondolatlanságait, egyszerűen azt, hogy bár nagy költő volt, de nem volt nagy gondolkodó, megkísérelje antidogmatizmusként megmagyarázni, nem és nem száll gépen fölébe Radnóti perspektívájának.

A Szegeden tanuló költő felismeri Gyarmati Fanni kézírását egy gépiratban terjesztett német kommunista szamizdat egyik példányán, Fanni javította ugyanis a hibákat a gépiraton. Féltő és dühös levelet ír neki: „Mire való az ilyesmi? Mi értelme van? Ha arról van szó, hogy egy bizonyos idő múlva forradalom lesz, megmondják az időt, megváltozik minden stb, akkor mindent otthagynak és teljesen a munkának adom magam. De csak így, felelősség nélkül, l'art pour l'art renitenskedni, azt nem. A kis ujjamat sem mozdítom az ő megalkuvó, érvényesülni akaró társaságáért. És te se Szivem. Lásd be, hogy így van. Ha bombát adnak, hogy oda kell vágni, odavágom. De ezek, ezek szocialisták és demokraták! Tudod ki demokrata? Aki nem mer szocialista lenni, tudod ki szocialista? Aki nem mer kommunista lenni! Tudod ki kommunista? Aki nem mer még nihilista lenni és így tovább. Lehet, hogy ez nem igaz Drága! De ez nem is fontos. Jelenleg így érzem” – így a levélrészlet.

Radnóti szemmel láthatóan úgy véli, hogy a forradalmi pillanat az emberi aktivitástól függetlenül, természeti tüneményként fog előállni, addig csak várni kell, és ha bemondják az időjárásjelentésben, melyik órában érkezik meg a vihar a Kárpát-medence fölé, akkor majd ő is nekilódul. A „l'art pour l'art renitenskedés” számonkérése igazi dogmatikusra vall, aki nem szereti az egyéni akciókat, és a szubjektív igazságérzetet a mozgalmi és stratégiai célnak rendelné alá, de felismerhető benne a nyárspolgár fejcsóválása is, a céltalan handabandázás megvetése – ha nem tudsz jobbat mondani, akkor ne is kiabálj. Azt aztán végképp nem tudjuk meg, hogy milyen az a skála, amelynek kezdőpontján a demokrata áll, majd a kommunista és a nihilista van a végpontján. Hogyan lesz a demokrata meghosszabbítása kommunista? És az igen határozott értékrendet valló kommunista meghosszabbítása hogyan lesz nihilista? Ez csak abból a

roppant konzervatív perspektívából értelmezhető, ahonnan úgy tűnik, hogy ezek mind-mind felforgatók, ki jobban, ki kevésbé. És Radnóti, vicces módon, úgy tűnik, éppen innen nézi a politikai kérdéseket. Hogy aztán miért nem lehet valaki meggyőződésből demokrata, szocialista, kommunista, ez sem derül ki. Ferenc Győző azonban azt hangsúlyozza, hogy itt és más levelekben is egy roppant komplex és minden radikalizmustól és aktivizmustól, minden dogmatizmustól végtelenül távoli politikai álláspontot látunk kibontakozni. Miért nem radikális és dogmatikus vélemény az, hogy mindenki gyáva, a legszélsőségebbeket kivéve? Radnóti maga is érzi, hogy levele kusza, jelzi is, hogy a levélnek kizárólag érzelmi jelentése van, Fanni féltése. Ez rendben is van így, de igazán nem ad alkalmat annak a következtetésnek a levonására, hogy ami zavaros, végiggondolatlan és inkoherens, az egyúttal antidogmatikus és komplex is volna.

Azt viszont megsejteti a levél, hogy ezeknek a kérdéseknek a végiggondolása Radnóti számára valóban nem lehetett olyan fontos, és ez talán nem kizárólag az érzelmileg kiélezett helyzetekre vonatkozott.

Radnóti politikai éleslátását hivatott bizonyítani a könyv népi-urbánus vitát tárgyaló fejezete is. A népi-urbánus vitáról szóló fejezet tulajdonképpen azt állítja, hogy a vitának nem volt felismerhető szellemi tétje, nem lehet megmondani, mivel foglalkozott, illetve legfeljebb az asszimiláció lehetőségének megkérdőjelezése és az erre adott modortalan, indokolatlanul goromba válaszok közti méltatlan háborúskodásként volna összefoglalható, Radnóti itt is pontos érzéssel reagált, hogy nem szállt be a „megosztó” vitába. Ferenc Győző eszménye az egység és a békés munka, ahogyan Radnótié is ez lehetett, az az állapot, amiben nem kell gyötrődni megosztó kérdésekkel, vagyis vitákkal, az ilyesmi csak a magyarság és az emberi nem eredendő egységének megbontására jók. Ezért – Radnóti szellemében – Ferenc Győző is a vitakérdések elbogatellizálására törekszik, és a kontúraltalan álláspontokat tünteti ki. Radnótié igen gyakran ilyen. Voltaképpen udvariassági kérdésként gondolja el a vitának bizonyos vonatkozásait. Hatvany, tudjuk, egyik hozzászólásában „a szellem különítményesének” nevezi Németh Lászlót, aki természetesen halálosan megsértődik, és megírja az *Egy különítményes vallomását*. Ferenc Győző kommentárja az, hogy „[a] román fasiszta Vasgárda alapítójához hasonlítani Németh Lászlót legalább olyan erős kitétel, mint Hatvany Lajosé, aki a szellem különítményesének nevezte Németh Lászlót”. (351) (Codreanunak Bálint György nevezte.)

Hatvany Némethnek arra a felvetésére válaszolt, hogy a *Nyugat* első időszakában túltreprezentált zsidóságot „helyére kéne szorítani”. Tehát valami olyasmit javasolt a kultúra terén, amit a kurzus túlzottan önállósult lovagjai is véghez kívántak vinni egybeült a maguk kissé túlzó ügybuzgalmában. Hogyan kellett volna a személyében is érintett Hatvanynak minősíteni ezt a törekvést? Kérdés az is, hogy valóban ennyire tét nélküli lett volna-e az a vita, amelyben például arról volt szó, elég érzékeny-e a polgári baloldal a földkérdésre, és az elképesztően igazságtalan birtokszerkezet átalakításának ügye mennyire foglalkoztatja? Hogy a szociális emancipációnak elkötelezett népi mozgalom nem indokolatlanul démonizálja-e a nagyvárost, és egyes tagjai nem mitizálják-e a parasztság szerepét a nemzet életében? Hogy okos (és szép) dolog-e szociális feszültségeket etnicizálni? Nem lehetséges, hogy Radnóti mindebbe azért nem beszélt bele, mert nemigen

volt mondanivalója e témákban, nem pedig azért, mert ízlése és politikai éleslátása nem tette lehetővé számára, hogy beszálljon? Feltételezhetjük-e, mint Ferencz Győző teszi, hogy Bálint György véleményéből, abból, hogy az Új Szellemi Frontot támadja, de később kiáll a népi mozgalomhoz köthető egyes kezdeményezések mellett (Márciusi Front), rekonstruálhatjuk a költő állásfoglalását is, amennyiben tudjuk, hogy Bálint a legnagyobb mértékben tekintettel volt publicisztikájában pártszempontokra is? Mind Lukács, mind Révai úgy gondolta, hogy csak a népi mozgalomnak van tömegbázisa, ezért őket kell támogatniuk, velük kell keresniük a szövetséget a kommunistáknak.

A „népfrontos” kezdeményezés mellett érvel Bálint György is Ferencz Győző által hivatkozott írásában, Radnótiról pedig tisztáztuk, hogy szabad szellem volt, pártszempontok nem foglalkoztatták. Véleménye tehát aligha cserélhető be Bálintéval.

A költő katolicizmusát is hasonlóképpen értelmezi Ferencz Győző, „nem teológiai dogmákon nyugvó, hanem lélektani vallásosság volt” (577) az övé. A hittételek el nem fogadása, az, hogy Radnóti nem követi őket, szemmel láthatóan kitünteti a szerző szemében Radnóti kissé szintén körvonalazatlannak tűnő vallásosságát: „A politikához való viszonya tehát éppoly összetett, éppúgy belső feszültségek tudatos és folyamatosan ellenőrzött egyensúlyán alapult, mint a magyarság–zsidóság–katolicizmus kérdésköréhez való viszonya, amely önmeghatározásának másik lényeges eleme volt.” (229) Komlós Aladárnak írja híres levelében Radnóti, hogy „az Újtestamentum költészete éppúgy az enyém, mint az Ótestamentumé s Jézusban is hiszek, nem tudok jobb szót rá, bár a hit...” Jézus alakját az teszi fontossá a költő számára, hogy a jóság és szelídség ikonjának látta, akit korlátozott képességeinkhez mérten követnünk kell. Jó okkal gyaníthatjuk ebből is azt, hogy maga Radnóti kezdi el kiépíteni saját szelídség-kultuszát. A Szentírásnak a „költészete” áll Radnótihoz közel, és fenntartásai vannak egyáltalán a hittel szemben, bár azt nem mondja meg, milyen természetűek. Ezek után azonban különösen merész dolog abból, hogy Radnóti (mint írja, részben külső okokból) nem járt templomba, azt a következtetést levonni, hogy, „[v]ilágnézete és hite belső tartalom volt”. Ergo annak, aki templomjáró volt, és egy intézményi keretben, egy közösség részeként élte meg oda tartozását Krisztus egyházához, gyónt és áldozott, hite merő külsőség lehetett. Abból, hogy valaki nem jár templomba, kell-e mondani, nem következik az, hogy hite mélyebb és bensőségesebb.

*

Ferencz Győző, amikor vitaszituációkat rekonstruál, a viccbéli bölcs és szelíd rabbira emlékeztet, aki Kohn és Grün vitájában mindkettejüknek igazat ad, és amikor Schwartz felhívja arra a figyelmét, hogy mindkettejüknek egyszerre nem lehet igaza, úgy válaszol: valóban, fiam, neked is igazad van.

Ignotus támadást intéz Babits ellen, és akadémizmussal vádolja a *Nyugatot*, azzal, hogy hűtlenné vált régi hagyományaihoz, és megalkudott a kurzussal. Babits válaszában azt állítja, hogy erről szó sincs, a *Nyugat* nagy hagyománya éppen a minőség tisztelete, nem politikai, hanem esztétikai szempontok vezeték szerkesztését, Ignotus az, aki egyko-

ri önmagával fordul most szembe. Radnóti olyan tehetséges és eredeti fiatalemberként válik a vita szereplőjévé, akit az akadémikus ízlés nem fogad be, Babits megbírálja, míg Ignotus megdicséri. Ferencz Győző salomoni állásfoglalása a vitával kapcsolatban így hangzik: Ignotus azért „állt ki Radnóti mellett, mert jól érzékelt, mennyire veszélyes volna a magyar irodalomra nézve, ha a *Nyugat* tekintélyelvű akadémizmusba merevülne. Ebben igaza volt. De Babitsnak is igaza volt, kétszeresen is: abban is, ahogyan Radnóti akkori verseit esztétikailag megítélte, és abban is, hogy szigorú feddésével ő is az új magyar költészet minőségét óvta.” (274)

Babits álláspontja tehát érzéketlen, megcsontosodott akadémizmus, hiszen Ignotusnak igaza van, egyúttal a minőség védelme is, mert Babitsnak is igaza van, ebből megtudhatjuk, hogy a minőséget mi sem védi jobban az érzéketlen, megcsontosodott akadémizmusnál. Ez így nem megy. Ha akárki akármit beszél, igaza van, az végső soron feleslegessé teszi a beszélgetést.

Rónai Mihály András már említett butuska támadását tárgyalva Ferencz a bírálat szerzőjének egy kései vallomását idézi, ebben Rónai a támadást becsületesen összefüggésbe hozza költői hiúságával, féltékenységgel. „Ez cseppet sem mellékes megjegyzés: nehéz szabadulni a gondolattól, hogy a költői rivalizálás íratta vele a cikket. Vagyis az egész vita értelmetlen” (380) – csap le felszabadultan Ferencz Győző.

Legyen. Legyen úgy, hogy kizárólag a féltékenység motiválja a támadást. Ez esetben még mindig van előttünk egy szöveg, amelyet nem értettünk meg pusztán azzal, hogy megértettük esetleg nemtelen motívumait. Végére is Rónai mégsem sípcsonton rúgta Radnóti, hanem bírálta költői teljesítményét egy újság hasábjain. Az igény azonban, hogy a vitáról mint olyanról be lehessen bizonyítani, hogy méltatlan, értelmetlen, fölösleges dolog, megkönnyebbülten mutat rá erre az adalékra, amit Rónai Mihály András becsületessége szolgáltat neki. Ez annál is furcsább, mert ezt a vitát többször és aránylag hosszan tárgyalja a monográfus, hiszen Rónai kevésbé szofisztikált módon Radnóti őszinteségét kérdőjelezi meg, és Ferencz koncepciójának gerince Radnótinak mint vallomásos költőnek a bemutatása. Ez a vita tehát szenvedélyesen, önmagában vett jelentőségén jóval túlmutatóan érdeklő a könyv szerzőjét: érdekesen és hosszan tárgyalja, de mégsem tudja megállni, hogy ne minősítse értelmetlen és fölösleges köztözködésnek.

A monográfus néha úgy hajol közel ahhoz, amit vizsgál (a rendszerváltás utáni magyar irodalomtörténetírásban, azt hiszem, páratlan szeretettel kezeli tárgyát), hogy odaadása apologétává teszi. A legjobban természetesen a magánélet eseményeinek tárgyalásánál láthatóak az ilyen szándékok. A könyv hőse nehezen helyezkedik el, magyar tanári diplomáját nem tudja használni, az újságírói munkát, amit felajánlanak neki, nem szíveli, méltatlannak tartja magához, nincs hozzá türelme. Életrajzírója megértően állapítja meg, hogy „az anyagi érvényesüléshez szükséges felszínesség hiányzott belőle”. (356–357) Nem vagyok róla meggyőződve, hogy csak a felszínességnek mehet jól, meg aztán nem is vagyonszerzésről van szó, hanem egy egzisztencia megteremtéséről, de az biztos, hogy voltak nagy művészek, akik igen jó újságíróként jutottak jövedelemhez. Megérteni éppen megérthetjük, hogy Radnóti nem volt képes biztosítani saját és Gyar-

mati Fanni megélhetését (jövedelmük jelentős része Radnóti nagybátyjától származott), de megdicsérni érte mégiscsak túlzás.

Radnóti a könyv tudósítása szerint két nővel folytatott viszonyt barátnőjén, későbbi feleségén kívül. Egyiküket Csehszlovákiában ismeri meg, ahol textilipari tanulmányokat folytat egy éven keresztül, Radnótit ő avatja be a testi szerelembe. Ferencz Győző siet leszögezni, hogy a tizenkilenc éves fiatalember hűtlensége természetes, túl korán találta meg azt, akivel le akarja élni az életét, és annyira nem volt módja tapasztalatokat szerezni, összehasonlításokat tenni, hogy kénytelen volt ezt a megoldást választani: „Kapcsolatuk értékeit csak így láthatta a maguk tisztaságában. Ezeket az értékeket bizonyítja, hogy kapcsolatuk kibírta az érzelmi kísérletezés válságos időszakát.” (112) Ez az érv elhangzik még a későbbi Beck Judit-szerelem kapcsán is, ahol a fiatalságra és a tapasztalatlanságra nem lehet hivatkozni, annak ellenére is elhangzik, hogy a könyvből kiderül, Beck Judit szakított. Ferencz Győző állítása az, hogy egy kapcsolat pusztá fennmaradása, pusztá megléte már önmagában is azt bizonyítja, hogy a kapcsolat értékes. Holott mindannyian tudjuk, hogy a párkapcsolatok nem kis részét külső körülmények, érdekek, félelmek tartják össze, és korántsem boldog vagy „értékes” minden házasság, ami végül nem bomlik fel. Abból, hogy valami van, még igazán nem következtethetünk arra, hogy jó is. Radnóti levélben beszámol Fanninak csehszlovákiai kapcsolatáról, imígyen: „Nagyon kell hogy szeressük Tinit mind a ketten.” (119) Azért ugyanis, mert a lány férfiúi önbecsülést adott a költőnek, amikor Fanni még húzódozott, kériette magát. A megcsalás voltaképpen Fanni hibája tehát, és ha jóvá akarja tenni, akkor csak annyit kell tennie, hogy ő is nagyon szereti azt a lányt, akivel Radnóti megcsalta, ez igazán méltányolható elvárás. Említi Radnóti, hogy a lány „elzüllött” azóta, mert nem tudta kiheverni a férfi elvesztését, hogy lett volna valaki, aki elveszi talán, de ez a költőt nem zavarta, mert szüksége volt arra, hogy erősítsék az önbizalmát. A szemérmetlen önzésnek erről az áradásáról a biográfus ezt tartja érdemesnek megjegyezni: „jellemző az az őszinteség, ahogy elmúlt viszonyáról vall szerelmének. Ez is azt bizonyítja, hogy Gyarmati Fanni és Radnóti kapcsolata bátor kísérlet volt arra, hogy két ember élete minden pillanatában teljes nyíltsággal álljon egymás előtt, akkor is, ha ezzel fájdalmat okoz.” (120)

A Beck Judit-viszony magyarázatául az adódik, hogy Fanni és Radnóti házassága különleges és merész házassági modellt próbált megvalósítani, a korban különösen szokatlant, amelyben a felek önkiteljesítése játszott a főszerepet, a birtoklás vágya idegen volt kapcsolatuktól. Az ugyan jól látszik a Ferencz Győző által idézett naplóbejegyzésekből, hogy Gyarmati Fannitól nem állt olyan távol a birtoklás vágya, a monográfus azonban eltökélten nem hajlandó észrevenni azt, amit éppen ő hoz példamutató becsületességgel a felszínre. Radnóti egy önarcképet kap Beck Judittól születésnapjára, az esetről Gyarmati Fanni azt írja a naplójában, hogy „ha Miklósnak örömet okoz, örüljön” (522). Ferencz Győző szerint ez is Fanni lelki nagyságát bizonyítja, vagyis a monográfus egy az egyben érti ezeket a sorokat, mintha Fanni valóban azt kívánta volna, hogy Radnótinak legyen minél jobb a kedve, ha Beck Judittal van, mintha ebben a mondatban a féltékeny sértettségnek nyoma sem volna, ellenkezőleg. Arról, hogy ez a kapcsolat mennyire utasítja el a nyárspolgári házasságmodellt, egy egészen groteszk jelenet ad

számot: „Augusztus 11-én hatodik házassági évfordulójukat ünnepelték, Radnóti egy kis versike kíséretében (»Veled ez a hat esztendő sem volt elegendő«) valósággal elhalmozta ajándékokkal feleségét, selyemharisnyákat, kölnit, könyveket vett neki, ő szégyenkezik a maga ajándéka, egy töltőtoll miatt és megállapodnak, hogy pótlólag megveszi mellé az etimológiai szótárt (minden valószínűség szerint a Gombocz–Melich Magyar etymológiai szótár akkor megjelent újabb füzetéről van szó). Radnóti és Beck Judit kapcsolata azonban még tartott, sőt...” (522) Ez a szín lehetne egy a polgári házasság csődjét bemutató dráma maró gúnnyal komponált nagyjelenete. Radnóti alkalmi versikét komponál arról, hogy még hat esztendő sem volt elég abból az asszonyból, akit csalt. Az évfordulóra jó sok ajándékot vesz, mert vagyontárgyak halmozása elfedheti szerinte a házasság válságát, és mivel mindketten úgy gondolják, hogy az ajándékozás voltaképpen üzlet, ezért *megegyeznek* abban, hogy a kedvezményezett fél megtéríti az ajándékok ellenértékét, tartozását. A csalásról szó nem esik, a család szó nélkül folytatódik. A jelenet már-már komikusan, parodisztikusan nyárspolgári, és nekünk erről a házasságról kéne elhinnünk, hogy a birtoklásra épülő, kispolgári házasságmodell ellenében kívánják működtetni. A szerzőt apologetikus heve a cinizmus határaitra sodorja, noha amúgy semmi nem áll távolabb ettől a monográfiától, mint a cinizmus: „Tizennégy évi ismeretség és hat évi házasság után nem meglepő, hogy valamelyik fél, vagy akár mindkettő nyitottá válik más kapcsolatokra.” (523) A lényeg az, hogy együtt maradjanak, ne váljanak el, ha ez megy, akkor máris láthatjuk, hogy a kapcsolat alapját szilárd értékközösség képezi, és a felek nagyon szeretik egymást. Azt is megtudjuk, hogy ez a modern kapcsolat, amelyik nem igényli a birtoklást, azért „nem zárja ki a féltékenységet. Radnóti noteszeinek bejegyzései szerint nagyon is féltékeny tudott lenni.” (523) A szarkazmust azért nem lehet elkerülni, mert Ferencz Győző alapos és tisztességes filológusként tárja eléink azokat a forrásokat, amelyekhez hozzájutott, és amelyek rendre cáfolják a téziseket, amelyeket a Radnóti iránt érzett szeretet írat le vele.

Félreértés ne essék: nem ambicionálom az erénycsősz szerepét, nem gondolom, hogy nekem kéne Radnótit felelősségre vonnom, azt sem, hogy sokkal rosszabb ember lett volna, mint legtöbbszörünk, és amennyire e könyvből meg lehet ítélnem, azt sem, hogy sokkal jobb lett volna. Csak ennyi az, amit nem hiszek el Ferencz Győzőnek.

*

Radnóti jellemrajzának egy másik fontos összetevője, hogy néha kimondottan agresszív fiatalembernek tűnik, azt írja, levágja egy ügyvéd kezét, ha nem tudja elintézni azt, hogy ne Radnóczira magyarosítsák a nevét, Babits Mihályról egy hisztérikusabb pillanatában úgy véli, hogy szitává kéne löni, stb. Szelidségét azonban a monográfus nem kérdőjelezheti meg, ez nagyon fontos eleme a Radnóti-mítosznak, a szelidség a barbár erőszak ellenében. Mit tehet a becsületes életrajzíró, ha Radnóti gyakran nem bizonyul szelídeknek? Én azt hiszem, nyugodtan észre lehet ezt venni a bálványdöntés szándéka nélkül is, legfeljebb az ikon majd elválik a forrásokból rekonstruált képtől. Miért is kéne egy mítoszt történeti forrásokból hitelesíteni?

A Babits-ellenes kirohanás értelmezése kifejezetten arról tanúskodik, hogy Ferencz Győző Radnóti minden gesztusát jelentésnek, mi több, nagy jelentőségűnek látja. Hősünknek Babits, akiről Radnóti ez idő tájt amúgy is úgy érzi, nem szíveli őt, keresztbe tesz, nem ítéli meg a Baumgarten-jutalmat, mire ő dühében a következőket veti papírra: „Szitává kéne lőni ezt a rohadt diktátort, ezt az idegbeteg átkot a magyar irodalom testén.” (302)

Ez egy első dühből leírt, otromba mondat, semmi több, néha az ember nem tud uralkodni az indulatain, megesik. Ferencz Győző szerint azonban a mondat nem is olyan goromba, és jóval túlmutat a személyes ellentéten: „A levélrészletek megértéséhez talán segítséget ad, ha Harold Bloom amerikai irodalomtudós elmélete szerint olvassuk őket.” (302) A hatástól való szorongás elméletéről van szó, ez azonban művek párbeszédét vizsgálja, a rituális apagyilkosság művekben manifesztálódik, nem hisztérikus hangvételű kirohanásokban. Nem kell a mondat megértéséhez Harold Bloom teóriája, a mondat anélkül is érthető, nem különösebben árnyalt vagy bonyolult. „A fizikai halál képei azonban nem kell, hogy megtévesszék az olvasót: metaforák. Noha azt írja, hogy szitává kéne lőni Babitsot, halálát nem a revolvergolyók, hanem az ő versei okozzák.” (303) Ahhoz ugyan, hogy ne szó szerinti értelemben olvassam, semmilyen támpontot nem ad Radnóti „szövege”. Radnóti megkapja a hírt, hogy nincsen pénz, erre aztán dühödten feljegyzí, hogy majd adok én ennek a Babitsnak, olyan erősen félreolvasom a verseit eredeti alkotásaimmal, hogy majd megtanulja, hogyan szórakozzon velem legközelebb. Mert így kéne érteni, ha nem akarjuk, hogy megtévesszenek bennünket a látszólag kissé nyers sorok. Itt nem is az apologetikus szándék a problematikus, hanem az írásmű olyan komplexitásának a feltételezése, amely teljesen képtelennek hat épp ennek a szövegnek az esetében.

Ragyogó a könyvben, és minden hibája ellenére páratlanul értékesé teszi (túl a források feltárásán) az a szerkezeti kérdésekre koncentráló verselemzőkészség, ami pontosan megmutatja, hogy a szerző műértelmezőként is Nemes Nagy Ágnes tanítványa, méghozzá az egyik legjobb tanítványa. Ferencz Győző feltételezéséből, miszerint az életmű megalkotása egyúttal a személyes identitás megalkotása is Radnótinál, egyúttal az is következik, hogy az életmű megkomponált és egységes, szerkezete tehát feltárható. A motívumelemzés, motívumcsoportok vissza-visszatérésének elemzése így maga is sajátos szerkezeti elemzéssé válik. Ennek egyik legragyogóbb példája az életmű elején feltűnő, majd a poétikai váltás, a fordulat pillanatában, legvégül pedig az utolsó előtti *Razglednicában* megjelenő állati nyál motívuma; ez az ismétlődés tulajdonképpen az életmű szerkezeti vázát adja. A szövegelemzést nagyon megtermékenyíti ez a feltételezés, ami lehetővé teszi, hogy a köteteket és az életmű egészét tekintve is érvényesüljön Ferencz Győző strukturális érzékenysége. Hajlam és koncepció itt jól kiegészítik egymást. A verselemzések másik nagy erénye a széles utalásrendszer felfejtése, a Radnóti-versek lehetséges irodalmi kontextusainak bemutatása. Kár, hogy nincs a kötetben több individuális verselemzés, Ferencz Győző úgy véli, hogy a monográfus feladata nem az egyes versek értelmezése, hanem az életmű bemutatása. Radnóti szerette versciklusokba komponálni verseit, ezeknek elemzését Ferencz Győző hihetetlen invencióval végzi, a *Naptár* és a *Razglednicák* elemzése lenyűgöző teljesítmény.

Ferencz Győző könyve nagyszerű könyv, elgondolkodtathat bennünket élet és mű viszonyáról, amit mintha hajlamosak volnánk az utóbbi időben kissé gyorskezűen elintézni. Felhívja a figyelmet egy jelentékeny életműre, amelyet nem tudunk igazán megemészteni, mert a nemzeti emlékezetben megingathatatlan pozícióra tett szert. Radnóti Miklós a magyar Holocaust arcává vált, költészetének értékéről azonban nincs konszenzus. A könyv elolvasása azonban nem hagy kétséget afelől, hogy Radnóti legalábbis számos nagy vers költője, és nem csak az utolsó versei nagyok. Nem volt újító költő, ebben az értelemben nem volt korszakos költő, de jó költő volt, és számos versében nagy költővé lett. Ezenkívül pedig reprezentatív életpályát befutva reprezentatív életsors hordozójává vált. Az életutat csődjé és hitelessége egyaránt reprezentatívvá teszi. Ezt az életutat most már, hogy kezünkbe vehettük Ferencz Győző könyvét, összehasonlíthatatlanul jobban ismerjük, mint eddig. Ferencz Győző rendkívüli munkája, tárgya és feladata iránti alázata, verselemző érzékenysége, tájékozottsága a magyar- és a világlírában rendkívül értékes és rendkívül rokonszenves könyvvel gazdagított bennünket. Írásom azért tűnhet aránytalanak, azért koncentráltam inkább a problematikus pontokra, mert innen indulhat el a további kérdezés. Radnóti Miklós avatott és gyengéd monográfusa egyetlen munkát nem végzett el. Nem tudott és sejtetően nem is akart azokkal a kérdésekkel megbirkózni, amelyekkel Radnóti életútja és életműve szembesít, de amelyeket Radnóti perspektívájából még artikulálni sem nagyon lehet. Itt vannak a nagyszabású munka végső korlátai, és itt kezdődik a többiek nem kevésbé nagyszabásúnak ígérkező feladata.

Átmeneti félhomály

„Játék a játékkal”

Lessingről és Weöresről

A felvilágosodás híres tandrámája, a *Bölcs Náthán* címszereplőjéé a címadó felkiáltás. Akkor mondja ezt, mikor megtudja, hogy Szaladin a játékot félvállról véve sakkozni húgával, nem hajlandó odafigyelni kibice és kincstárnoka, Al-Hafi dervis hasznos tanácsaira, amiket megfogadva elkerülhetné a mattot. Weöres Sándor *A kétfejű fenevadja* Náthán felkiáltását kissé átértelmezve jár el. A darab olvasható a *Bölcs Náthán* paródiájaként is, játék a színjátékkal, ahogyan Lessing műve is átír egy drámát, a *Romeo és Júliát*. Ezért kell először a *Bölcs Náthán*mal foglalkoznunk. (A Lessing-művet Lator László, a Shakespeare-tragédiát Kosztolányi Dezső fordításában idézzük.)

Náthán, mikor a darab elején megérkezik, a bibliai Jóbott juttatja eszünkbe. Megtudja, hogy háza kevés híján elpusztult, de nem aggódik, megjegyzi, hogy legfeljebb építenek újat. Uralkodik tehát szenvedélyein, fájdalmain, valóban bölcs. Amikor megtudja, hogy Jób-története következő fázisában kis híján gyereket is elvesztette, már a lehetőségtől is majdnem összeomlik, noha lánya él. Később tudjuk csak meg, mi áll az indokolatlan ijedség háttérben: valóban Jób reinkarnációja áll előttünk.

Náthán kissé összekap életben talált, imádott gyermekével, Rechával és Dajával, a keresztény szolgálóval, akik szerint az, aki kimentette a lányt a tűzből, nem lehetett emberi lény, csak angyal. Az apa „rajongásnak” minősíti Rechának megmentője, egy Templomos lovag iránti érzelmeit csakúgy, mint érzelmei intenzitásával összefüggő meggyőződését, hogy a bátor ifjú természetfeletti jelenség volna. Szerelmi és babonás rajongás már a darabnak ezen a pontján összekapcsolódik. Rechának érzelmei túláradását kell legyőznie a színjáték folyamán, ez a voltaképpeni konfliktus ebben a drámában, amiben nem csapnak össze ellentétes igazságok vagy érdekek, érvényes partikuláris érdekek egyáltalán nem is képzelhetőek el. Lényegében egy dialógusokban megírt fejlődésregényt olvasunk, amely azt meséli el, ki-kik hogyan vetkezi le végleg partikuláris érdekeit, és tűnik el személyként, hogy az univerzális egyik, az összes többivel szükség-szerűen és maradéktalanul azonos reprezentánsa legyen. Ezt az állapotot nevezi Lessing műve testvériségnek. Náthánt, a címszereplőt az emeli ki a többiek közül, hogy ő már a darab kezdetére bejárta ezt az utat, épp ebben rejlik bölcsessége. Ezért a darabbéli identitásváltások forogatójának sem része, mintegy kívül áll a darabbéli változásokon. Míg a Templomosról, Recháról és Szaladinról kiderül, hogy nem azok, akiknek hitték magukat, Náthán marad, aki volt, a bölcs és jóindulatú zsidó kereskedő, aki mintegy feltárja a bizonyos kérdésekben látszólag ellentétes pozíciókat elfoglaló szereplők voltaképpeni testvériségét, és lesz ezáltal Recha apjából mindannyiuk atyjává. Az ellentétek

semmisségének leleplezése, az, hogy a mindannyiunkat emberként egyesítő egyetemes nem ismeri valódi konfliktusok lehetőségét, mélységesen drámaiatlanná teszi a *Hamburgi dramaturgia* zseniális szerzőjének munkáját, nagyon hasonló értelemben ahhoz, ahogy Lukács György bírálta korai cikkében *Az ember tragédiáját*. Alighanem a darab fontos és didaktikus emancipatorikus üzenete magyarázza, miért épp Náthán az, akit ez a bölcs kivüállás kitüntet. Náthán a vita kapcsán, hogy a Rechát megmentő Templomos lovag angyal-e, a természetfeletti beavatkozást tagadó, nagyjából spinozista álláspontra helyezkedik. Az emberi könyörület és bátorság maga is csodás valami, noha gyakran előfordul a természetben. Isten „érted és / Hozzád hasonlókért naponta tesz / Csodát, öröktől szüntelen csodát / Tesz értetek...”; „Minden csodák közt legnagyobb, hogy a / Valóságos csodák természetessé / Lehetnek”. Később, amikor a Templomos lovag újra felbukkan, Daja meg akarja mutatni Náthánnak, de ő félreérti, és azt hiszi, megint Istenről van szó: „ő? Hisz ő mindig mutatkozik!” – válaszol. A természetfelettil szembeni felvilágosult bizalmatlanságát teodiceává formálja. A lovagért aggódó lányát azzal nyugtatja meg, hogy „Nem halt meg, mert itt tett jóért az Úr / Itt ad jutalmat”.

A különbségek mindig csak a külsőben vannak, tehát akcidentálisak, csak ruhák, a belső, a lényeg mindig azonos (a ruha és a héj metaforái rendre visszatérnek a szövegben). Később, a készülődő testvériség jegyében a Templomos lovag is felszámolja a különbséget a Teremtő és műve között, mikor a kereszténység nevében kívánnak tőle erkölcsstelenséget: „Hát megtagadnád, természet, magad? / Hát szólhat Isten ellen műve így?” A lovag, ha tudja is, hogy nincs különbség ember és ember között, hajlamai mégis az antiszemitizmus felé vonják, még ha felvilágosult antiszemita is. A kiválasztottságot, ahogy Jan Assmann írja, a „mózesi különbséget” tartja problémásnak, hozzátéve, hogy ez, vagyis a saját vallás kizárólagosságának tudata, amit – akárcsak Náthán Recha angyalhitét előbb – rajongásnak nevez, később átragadt a keresztényekre és a muszlimokra is. Ez az univerzalista antiszemitizmus azonban súlyos személyes bizalmatlanságokat is szül: „a zsidó zsidó” – mondja a lovag, mielőtt megismeri Náthánt, az eleven cáfolatot, sőt bizalmatlansága csak megerősödik, mikor a szerelmi rajongás elvakítja: kevés híján feladja Náthánt a jeruzsálemi Pátriárkánál, hogy Rechát, aki kereszténynek született, ellopta. Elszabadul benne a partikularizmus szelleme, és a szenvedélyes szerelem, újfent csak: a rajongás szabadítja el. A második felvonás elején Szittahról és Szaladinról, akik már eleve testvérek, szintén kiderül, hogy a három vallás lényegi azonosságában hisznek, mindazt, ami elválasztja őket, és erőszakot szül köztük, csak külsőséges ceremóniának tekintik, a megnevezések különbségét pedig véletlennek. A név is pusztán külsődlegesség a „lényegen”, Szittah szerint Jézus csak az áldozatos jóság és szeretet egyik megnevezése, pusztán héj, és nem sajátos vallási tartalom, a keresztényeknek mégis csak a név erőszakos terjesztése fontos. Ha a név el is választ, a szeretet összeköt, és a nevet, múltunkat, születésünket, eredetünket semmissé teszi.

Van a világirodalomban egy másik híres, Lessing kiemelt kedvence által írt dráma, amely szintén két, ellentétes hagyományok közül, viszálykodó családokból származó ifjú szerelmi szenvedélyéről szól, akárcsak a *Bölcs Náthán*. Szittah megfogalmazásában: „Mintha tán kereszténytől keresztény / Várhatna csak szerelmet, amivel / Nőt s férfit

felruházott Alkotónk”. Ebben a darabban is hasonló értelemben hangzik el a név semmisségről szóló szöveg:

„Ó, Romeo, mért vagy te Romeo?
Tagadd meg az atyád, neved hajítsd el,
S ha nem teszed meg, esküdj édesemmé
És nem leszek Capulet én se többé.
[...]
Csak a neved ellenségem, csak az: ?
Te önmagad vagy, és nem Montague.
Mi az a Montague? se kéz, se láb
Se kar, se arc, se más efféle rész
Az embereknek. Ó, hát légy Te más név!
Mi is a név? Mit rózsának hívunk mi,
Bárhogy nevezzük, éppoly illatos.
Így, hogyha nem hívnának Romeónak,
E cím híján se volna csorba híred.
Romeo, lökd porba a neved,
S ezért a névért, mely nem a valód,
Fogd életem.”

Elég világosan utal erre vissza Náthánnak a Templomoshoz intézett szövege:

„Nem választotta népét egyikünk se.
Népünk vagyunk mi?
Mi a nép? Zsidó
S keresztény tán inkább zsidó s keresztény,
Mint ember?”

Romeo és Júlia szerelméről azonban családjuk még csak nem is értesült, a gyűlölet elevenen lényegében csak Tybaltban élt, akit fel is emésztett, akárcsak a szerelemeseket kizárólagos, rajongó szenvedélyük, ami arra készítette őket, hogy mindent, ami konkrét körülmények közé kényszerítené abszolút szerelmüket, felszámoljanak. Nevet, vele múltat és minden más kötést is. Végső soron az életet, hogy a halál egyesítse őket feltételek nélkül. A szerelmesek problémáit az életben belül ők maguk nem, egyedül Lőrinc barát próbálja megoldani. Ezért beszédes, amikor épp ő, Shakespeare darabjának Bölcs Náthánja figyelmezteti őket:

„Szilaj gyönyörnek vége is szilaj:
Lázába pusztul el, mint tűz s a lőpor,
Mely csókolódzva hal meg: lásd, a méz is
Csömörletes, mihelyt túltontul édes.

S ennen-ízébe zápu el az étvágy.
Lassan szeress, s szeretni fogs sokáig.
Elkésik az, ki sürgeti bokáit.”

A jeruzsálemi szerelmesekkel ez már nem eshet meg. Ahhoz, hogy legalább ők megmeneküljenek, el kell oltanunk a szerelmi rajongás és téboly mindent felemészttel fenyegető lángjait. Egy megoldás van: ha a szerelem rajongásának helyét átveszi a felvilágosult testvériség¹, pontosan abban az értelemben, ahogy Schillernek a *Bölcs Náthán* után alig pár évvel születő Örömodója megénekli. Recha szívében – miután apja lebeszélte „rajongásáról” a csodák ügyében, lebeszélte arról, hogy angyalnak tartsa – meg is szűnik a szerelem, miután viszontlátja az ifjút. A lovag látogatása előtt meg is feddi vakbuzgóan keresztény dajkáját: „Már angyalod / Is lám, csepp híján megbolondított. / Most is szégyellem még atyám előtt / Bohóságom”. Ahogy benne elmúlik, a Templomos szívében fellángol a szerelem. A darab fókuszpontja itt áttevődik a Recha lelkében bolondság és bölcsesség között dúló harcra a Templomos szívében dúló ütközetre. Eközben Szaladinnak is „bölcse” kell válnia, meg kell fékeznie mértéktelen adakozó kedvét, olyan körültekintően nagyvonalúvá és jólelkűvé kell válnia, mint Náthánnak. Ezért magasztalja a szultán kincstárnoka az „okos bőkezűség” erényét épp Náthánnak munkaadójára panaszkodva, mindenáron igyekezőn megvédeni a zsidó kalmárt attól, hogy Szaladin hitelezőjévé kelljen válnia. A három gyűrű betéttörténetében az szerepel, hogy azt, kié az igazi gyűrű, a három fiú viselkedése dönti el. Közöttük ítélni majd egy másik bíró fog sok ezredév múlva, alighanem az idők végezetén.

Aligha kérdés ezek után, hogy a példázat a darab belső tükre: a három gyűrűhordozó Recha, a Templomos és Szaladin, a bíró pedig a mese előterjesztője, a változó viszonyokból kimaradó Náthán. Persze megtudjuk, hogy Náthán is végigjárta, még a színdarab idejét megelőzően, ezt az utat. Emlékszünk, a bölcs kalmár Jób alakmásként tűnt fel előttünk. Mikor elmeséli múltját, hogy hogyan került hozzá Recha, megtudjuk, hogy a keresztetek kiirtották családját, feleségét, gyermekeit, és akkor „Ott feküdtem három nap-három éjjel / Isten előtt a porban-hamuban, / És sírtam. Sírtam? Istennel pereltem. / Átkoztam eget-földet-magamat / S megesküdtem, hogy gyűlölök, míg élek / Minden keresztényt”. Aztán azonban „visszatért az értelem”, és ekkor, mikor újra megtért hozzá a tébolytól Jób-Náthán, Isten újra gondjaiba vette, visszakapta gyermekei helyébe Rechát, hogy felnevelje. Ezért lehet itt már bíró, ezért is nem lehet része – egyedülként – a rokonsági viszonyoknak az újra egymásra talált gyűrűhordozó testvérek között („Fiam! Asszadom. Asszadom fia!” – kiált fel Szaladin, jelezve, hogy egyszerre tartja gyermekének és testvérenek is unokaöccsét, a Templomost). Az elveszett gyűrű pedig, amely helyett a három különböző vallás „gyűrűje” létrejött, az embertestvériség volt. Most a Templomosnak kell igazgató bizonyítania tetteivel gyűrűjét: ha Recha majd

¹ Aligha véletlen Weöres egy másik nagy drámájában, az *Octopus*ban a Silene boldogítására rendelt, egyként pusztulásra ítélt Isbel és Lauro közti testvérszerelmének motívuma. A *Bölcs Náthán*ban a szerelem testvériséggé szelidül, míg a Weöres-darabban a testvériség fokozódik vérfertőző szerelemmé, „törvénytelen jelenséggé”, ahogy Radnóti Zsuzsa mondja *Lázadó dramaturgiák* című könyve Weöres-fejezetének címében. Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Budapest, Palatinus, 2003.

megbolondult a Templomos emléktől, úgy a kereszties vitéz immár egyenesen „örülten” szereti Rechát. A felvilágosodást ismét fenyegeti a téboly. És valóban: a Templomost tébolyult szerelme kiragadja az egyetemes emberiből, azt mondja, kutyaiból nem lesz szalonna, a zsidó csak zsidó marad, kopókkal, feljelentéssel fenyegeti Náthánt, hirtelen ragaszkodni kezd a keresztény „partikularitáshoz”, stb. Később, átértékelve viselkedését, ő is újfent szembeállítja a bolondságot és a szenvedélyt az „aggal”. A darab voltaképpen moralitászjáték: a rajongás és a felvilágosult ész küzd benne a szereplők lelkéért.

És akkor nézzük most *A kétfejű fenevadat!* Színházi jelenettel kezdődik a dráma, a szereplők már az első pillanatban másnak mutatkoznak meg, mint akik „valójában”; a színjáték legfontosabb formaelve lesz az identitások változása, anélkül, hogy ez a változás megállhatna egy „igazi”, a végkifejletben elnyert önazonosságnál. A színház a folytonos különbözőség lehetőségét jelenti, a folyton változó történelmi helyzetek által kikényszerített, kizárólagosságra törő kényszeridentitások oppozícióját. Ahogy az egyik szereplő mondja: „Azért is folytatjuk. Bárhogy forog a história, a nagy hús-öllő, vér-kalló malom, mink tovább játszunk külön kis komédiánk.” A darab voltaképpen magát az identitást, ha tetszik, a szubjektumot minősíti hatalmi terméknek, aminek egyedül a játék képes ellenállni – jelzi önmagára utalva a szöveg. Játék a játékkal és a játékban is. Muszlim darabot próbálnak a szereplők Ambrus deák rendezésében, egészen addig, amíg Windeck császári komisszárius helyre nem állítja a szerepeket, a török ellenség népszerűsítéseként „leplezve le” a darabot. Ambrus deák művének szüzséje szintén a *Romeo és Júliát* idézi egyfajta belső tükörként, ez az identitászjáték is a *Romeo és Júlia* – Lessinggel vitázó – újrírása lesz. Evelin összefoglalásában: „Leila szereti Medzsunt és vice versa, de tilalmas, mert a két atyafiság haragba vagy, valósággal dörög meg bönbölög egymásra.” Ambrus és a Márton deák helyébe lépő Evelin játssza a szerelmi história két főszereplőjét, akik maguk is „Romeo és Júlia”-helyzetben vannak, egyikük katolikus, másikuk kálvinista. Windeck ugyan maga is számtalanszor vált nációt és hitet a darab folyamán, ő azonban soha nem az identitásokat kiszabó, majd a közös pusztulásban végleg eltörő történelem (a többek közt ezért „kétfejű” fenevad) ellenében, hanem mindig annak alávetve. Ebből következően Windeck minden identitása kizárólagos, míg a színműró Ambrus prédikátor identitáspolitikája ironikus, folyvást törli a kényszeridentitásokat a különbségek felszabadításával: ő azért tanít a fiataloknak „mohammedánus tragédiát”, „mert az egy másik világ. Oly messze van, furcsa, tarka, minden beléje fér”. Hozzáteszi még, hogy „a mozlem mesébe, miként az éjtszaka látásiba, minden beléje fér”. Az éjszakai látás alighanem a felvilágosodással, az ész fényénél megtalált testvéri identitással áll szemben lehetséges azonosságok rögzíthetetlen mozgásaként, ami kijátszhatja a kétfejű fenevad nagyon is kiszámítható mozgásait, ahogy erre a darabbeli Leila éjszakát jelentő neve is utal. Nem az univerzalizmus minden sajátját és különbséget törő egysége, hanem „az éjszaka csodái” segíthetik itt egymáshoz a színmű révén a szerelmeseket.

Ambrusról, mikor Windeck elzavarja Sárvárról, és búcsúzni kényszerül Evelintől, kiderül, hogy nemcsak a színházi „maszkerád” kedvelője, nem pusztán a különböző vallások békéjének barátja, hanem a promiszkuitásnak is híve, a vallási kizárólagosságot

éppen úgy elveti, mint a hűséget. Ezt azonban éppen nem a kétféjű fenevaddal való szembeszegülés diktálja neki, hanem az önälvetés: „Mert míg uralkodik a kétféjű szörnyeteg, ott lapped az ágyban is: a magános asszony s a menekvő férfiú kétféjű vadállattá búvik össze. Vagy a rémség elgázolja.” Ez sokkal inkább emlékeztet Windeck identitásváltó stratégiáira, mint a színház szubverziójára. A történelem mozgásai bizonyosan értelem nélküliek, hiába, hogy az aktorok mindig az egyneműsítésre törnek, mindig kijátssza őket valami náluk magasabb, mindjüket céljait és személyét is felemészítő erő: a téboly csele. (Alighanem ez a történelemlátás köti össze legerősebben Weörest Spiró Györggyel, aki *A kétféjű fenevadat* a valaha írt legjobb magyar drámának tartja.) Jó példája ennek Windeck, aki megpróbálja kiszámítani a történelmi mozgás logikáját, de rendre elkésik: Buda elestekor áll át töröknek; mire köszönteni akarná a Pécsre bevonuló horvát ezredeket, Hercsula hóhér vezetésével a városlakók visszahódítják Pécsét; és végül, mikor bezárul a kör, és újra a császár hívüül kíván szegődni, Badeni Lajos kivégezti mint hatalmi riválisa, Lipót császár kémjét. Ambrust pedig, aki a császáriaktól menekül, kevés híján bécsinek vélt útlevele miatt csapják agyon martalócként élő, írástudatlan szerzetesek. Köztük látja viszont először saját promiszkuus, a történelmi kényszerre hivatkozó „szerelemfilozófiáját” elborzasztóan brutális és cinikus változatában. Mikor számon kéri a szerzetesek erőszakoskodásait, ezt a választ kapja: „a harcos elül úgy menekül a nő, hogy futás közben elessék. Kiváltképp, ha otthon nincs mit enni. S ha nincs már férfi a faluban.” Az identitások és maszkok kavargásában különösen mulatságosan hat Ambrus univerzalista retorikája, amikor egy janicsár, aki valójában török szolgálatba állt magyar hajdú, törökként akarja ledöfni, azt állítva, hogy ő ölte meg kishúgát: „Egy ember ilyen gazságot cselekedett – én is ember vagyok – tehát én cselekedtem, igazságod vagyon – soha meg nem bocsájtod nekem.” Ez a gúnyos Bölcs Náthán-utalás attól válik különösen szórakoztatóvá, hogy Ambrus őszinte erkölcsi meggyőződését nagymértékben motiválja a kés, amivel le kívánják döfni: univerzalizmusa, éppen úgy, mint promiszkuitása – gyávaság.

A janicsárok maguk közé fogadják, és miután felkötik őket Pécssett, Ambrus Ibrahim kádi házába kerül, akiről kiderül, hogy önmagát jámbor muszlimnak kiadó, házában különböző keresztényeket bűjtató, „toleráns” zsidó kereskedő, akinek van egy még nála is jóindulatúbb és univerzalistább lánya, akit imád, és akibe Ambrus is – a maga módján – beleszeret (újabb vallásközi Romeo és Júlia). Felállt a *Bölcs Náthán* alapképlete. Ibrahim-Avram (nevét a három monoteista vallás közös ősatya után kapta) volna Náthán megfelelője, Recháé Lea, a Templomosé Ambrus. Az itteni Náthán azonban nincsen történeten-történelmen kívüli pozícióban, nagyon is része a változó viszonyok rendszerének, az ő maszkjai is állandóan változnak. A kétféjű fenevad örült csapkodása a Lessing Náthánjéhez hasonló metapozíciót nem is tesz lehetővé. Az univerzális egység főpapja maga is bele van vetve a különbségek mozgásának terébe, az ő „bölcssége” éppen ennek felismerésében rejlik: „Ne fáradozzék, melly nyelven beszél. Ich spreche teutsch, ungarisch, italienisch. Avram Mandelli vagyok Pozsonyból, csak itt hívnak Ibrahimnak. Io sono a sok Unbetamt közt ein Gebildeter, nem kell félni tőlem, parancsoljon besétálni.” Ambrus Leának és a bűjtatót Báthory Susánná-

nak itt is színjátékot tanít, itt nem muszlim munkát, hanem „szicíliai versengést”. A promiszkuus Ambrus kegyeiért két nő vetélkedik a darabban, ahogy majd a darabbéli darabon kívül is. A muszlim identitás öre és a bűjtatót keresztények ellensége ebben a házban Dzserszsis aga lesz, akiről kiderül később, hogy maga is keresztény magyar, és mikor a szultán parancsára megöli magát, megkéri Ambrust, hogy referáljon voltaképeni és kizárólagos, magyar identitásáról Lipót császárnak, ha egyszer elébe kerül. Az „identitás” mániákusait a legnagyobb maszkmestereként mutatja be a kétféjű fenevad ténykedése, a téboly csele minduntalan neveltségessé teszi őket, ebben is párhuzamos Windeck komisszár és Dzserszsis aga története. Az is kiderül, hogy mindkét erkölcsös férfiú tetteit féltékenység, kizárólagos birtoklásvágy motiválja, Windeck Evelint kívánja elvenni, Dzserszsisnek egyként kéne Báthory hercegisasszony és a zsidó lány is. Ezzel a birtoklási szenvedéllyel áll szemben Ambrus promiszkuitása, a darabban a történelem tébolyával párhuzamosan tombol a zabolázatlan szenvedélyeké, egyik a másikat erősíti, ebben a vonatkozásban is a *Bölcs Náthán* paródiájaként. Az identitásmánia esendőségét példazzák az Ibrahim vendégszeretét élvező magyar urak is, akik minden politikai befolyásuk mellé még önfenntartó képességüket is elvesztették, Ibrahim eteti őket, de folyvást régi „identitásukról” beszélnek, észre sem véve érvénytelenedését (egyikük voltaképpen Magyarország nádorának tartja magát), és az ország régi identitásáról, közjogi státusáról, amit már többszörösen és réges-régen elveszített, bemutatva ama híres magyar „jogerék” paródiáját, amit Szekfü Gyula bírált emlékezetesen. Az sem tűnik fel nekik, hogy „voltaképpen” identitásuk nemcsak jelen helyzetükkel nincsen köszönőviszonyban, de élettörténetükkel sem, minden identitásmániakus mintegy függetleníteni szeretné ettől problémátlan önazonosságát. A törököt gyűlölve, a némettől félve a törökhöz álltak, majd vélt érdekeik védelmében vissza, és így tovább, míg koldusbotra nem jutottak. A pécsi színjáték önazonosság-lebontó hatása elsősorban nem az idegen, „ellenséges” kultúra kulisszáinak használatában rejlik, hanem az ellen-identitások megalkotásánál bonyolultabb szerepcserékben. Szamuil, a magát muszlimnak kiadó zsidó szolga trónol Apollónként a darabbéli szentélyben, szolgaként az Olümposz lakója, zsidóként muszlim, muszlim zsidóként pedig görög isten. A váltások közé beékelődik még egy folyamatos határátlépés a darabbéli darabból a darab terébe és vissza. Apollón próba közben kétségbeejtő hírt kap, és nem tudván türtőztetni magát, felkiált magasztos szentélyében: „Ajvél! Haszt e gezeresz!” A felvonást egyrészt a darabbéli darab megszakítása zárja, másrészt a darab teréből való kilépés is, amennyiben az is fiktív térként mutatja meg magát: a „háború” szó első szótagjának kimondását vágja ketté a leereszkedő függöny, a színészek megmerevednek, felszámolják a színpadi illúziót. A második felvonás elején egy álmélgató „hang” felszól a nézőtérrel a színpadra: „Jé, még mindig így állnak”, és csak ezután fejeződik be a szó: „ború”.

A felgyorsuló események között, az újabb belső színház megtekintése előtt – Ibrahim előhossa a varázsgömbjét, amiben megtekinthetjük a nagypolitikai eseményeket – Dzserszsis aga meg is adja a játék további irányát, a pecsevi kádi (bíró!) kuruzslását kritizálva: „Bölcs kádi – hókuszpókusz, bolond kádi”. Ibrahim megkapta elődje, Náthán eposzi jelzőjét, rögtön az ellenkezőjére fordítva. A felvilágosult éssen lassan eluralkodik

a Lessing-darabból keserves munkával kizárt téboly. Ambrus deák, aki – az általános menekülésben – már búcsújára készül Leától, álmodat lát a lány ölében, melyben Evelin jelenik meg neki. Számonkérésére ő is a rögzített, kizárólagos identitás ígéretével felel: megcsalta ugyan Leával, bár „nékem akkor is te vagy egyetlen mindenem”. Mikor felébred, szó szerint ugyanezt mondja Lea számonkérésére is, bizonyítva, hogy a kizárólagos identitás is csak álca, illetve rosszabb annál: hazugság. Itt már minden különbség végleg eltöröltetik Dzserszsis, Windeck, az agg magyar nemesek és Ambrus identitáspolitikája közt. Mérheteretlenül hiteltelenül csengenek az univerzalista retorémák, amik a vallások különbségét feloldanak az egyesítő szerelemben.² Amikor kiderül, hogy a török vezérkarban lényegében senki sem török, ez a maszklévtel már előlegezi a darab brechti végét, amikor maguk a színészek is kibújnak kissé szerepeikből a közönséghez fordulva. Leáért megérkezik egy gazdag zsidó fiú, aki segít apjának megmenekülni a selyemzsinórtól, de Lea, megkísérelve Recha átváltozását, kereszténnyé kíván lenni, szándékát a szerelem mellett megtámogatva egy újabb fajta – szociális alapú, de szintén univerzalista, egyenlősítő – antiszemitizmussal is. Mint Náthánál nem kevésbé jótékony papájának méltó gyermeke, megtagadja apját és népét. De az identitásváltó univerzalista varázslat nem sikerül. A menekülő Ambrus, Weöres darabjának Templomos lovagja inkább a hozzá hasonlóan elszántan promiszkuus Susánnával kíván szökni, már természetesen a „hitkülönbség nehézségire” hivatkozva. Ekkor már nincs más hátra, mint utolsó átverésként megírni az igazságot. Egy szultáni pecsétes, üres papirosra leírni, hogy Ibrahim valójában Avram, a zsidó, aki becsapta a szultánt, ezért büntetésül makimajmokat kell szállítania Velencéből Sztambulba, hogy ott majd méltóképp kivégezzék. Így eljuthatnak Velencéig, és megmenekülhetnek, ezt a papírt senki nem fogja irigyelni tőlük. Az, hogy itt a „voltaképpeni” identitás az eltűnés, elbújás eszköze lesz, végképp felszámolja az „eredet” és „önazonosság” lehetőségét, ami a *Bölcs Náthán*ban mindent helyre tesz. Mielőtt elindulnak, Ibrahim elbúcsúzik Báthory Susánnától, aki végig szeretője volt pécsi tartózkodása alatt. Ez a „bölc Náthán” maga sem ura (ahogy senki sem) hajlamainak és szenvedélyeinek. A hűség egyetlen pillanatát éppen Susánna mutatja fel, mondván, hogy búcsúcsókot nem ad, mert az feleségéé, „Eszteré és Leáé”. Az ilyen, Ambrus hazug, moralizáló, „prédikatori” öngazolásától mentes promiszkuitás biztosítja a darabban valamiféle hűség lehetőségét.

Ibrahim családjának távozása után érkezik a kis létszámú császári sereg, őket azonban kiveri a pécsi nép Hercsula cigány hóhér vezérletével. Az ő szájából hangzik el a

felvilágosult univerzalista credo, a cigány lesz itt bölc Nátháná az elmenekült zsidó helyett. Az emancipatorikus gesztus erős ironikus felhangja, hogy az embertestvériség ihletett szónoka a városi hóhér. Végül Badeni Lajos elfoglalja a várost, és továbbvonnul, legközelebb a darab közeli legvégén látjuk viszont, Evelinéknél, Kőszegen, nemi betegségtől agyalágyultan. Ez az agyalágyult fogja elmondani, szerepéből félig kibújva, szembefordulva velünk, folyvást rászólva a függőnyt elindító ügyelőre, Evelin kötötűjével hadonászva: le kell számolni a történelemmel, hogy eljöjjön az egység utópikus kora. Itt szólal meg a testvériség felvilágosodott eszméje egy tébolyult és pusztító hadvezér szájából. A végső monológ Brecht színházi határátlépéseit idézi ugyan, de úgy, hogy leszámol a „jó vég” történetfilozófiai illúziójával. A vége újfent az ügyelőnek szól: „Nyithatjátok”. A tapsrend az első felvonás végét másolja, a mozdulatlan alakokat, akik értesültek Buda visszafoglalásáról, az újra fellángoló háborúról. A nézőtérrel felhangzik a felvonás nyitó mondata: „Jé, még mindig így állnak.” Ezzel a brechti gesztus újból a visszajára fordul, az utópiából visszatérünk a játékba és a történelembe. Buda ostroma „még mindig” tart. És így tovább.

² Ezért nem értek egyet ezen a ponton Radnóti Zsuzsa elemzésével, aki szerint Ambrus, egyedülként a férfi szereplők közül, „intakt személyiséggel élte túl a neki sorsként rendelt katasztrófasorozatot”, nem „veszíti el rokonszenves tartását, és még a legméltatlanabb helyzetből is tisztán, épségben kerül ki”. Ambrus promiszkuus identitáselképzelései eleve idegenek ettől az etikai perspektívától, és éppen azon buktak el, hogy egy ilyenfajta tartásra és hűségre hivatkoznak hazug módon. Ambrus „intakt személyiségének” feltételezése teszi lehetővé Radnóti számára, hogy a diák el nem köteleződését mindenfajta partikularizmus elutasításaként értelmezze, visszahelyezze mintegy a Bölc Náthán-paradigmába: „De ki ő valójában? Megfoghatatlan. Református prédikátor, de soha nem látjuk »térítés« közben... Permanens menekülő, de a három részre szakadt országban magyar ember létére nem áll se a törökverők, se a németgyűlölők, se a Thököly nevével fémjelzett fanatikus magyarok oldalára” – írja. Ezen a ponton válik el értelmezésem legélesebben Radnótiétól. I. m. 167. o.

Ameddig élünk „A látogató” 2008-ban

Konrád György első regénye, a most újra kiadott *A látogató*, a szó szoros értelmében zajos siker volt. Botrányt robbantott ki, élénk irodalmi és közéleti érdeklődés övezte, és Fehér Ferenc „a legfigyelemreméltóbb regényírói tehetség”-nek tartotta szerzőjét, „aki... az elmúlt évtizedben a magyar irodalomba belépett”. Konrád indulása vitathatatlanul a legemlékezetesebbek közül való volt. A szöveg újrakiadása felveti a kérdést, hogy érdekes-e még a könyv, eleven élmény vagy csak irodalom- és társadalomtörténet.

A regény elbeszélő hőse hivatalnok, aki kilátástalan helyzetű emberek ügyeinek szolid adminisztrálásával foglalkozik. Ezeknek az ügyeknek némelyike kerül élénk a regény elején, pár véglegesen elhasználódott vagy már – anyagi, érzelmi vagy más okból – induláskor megfeneklett élet, teljesen és végérvényesen tönkrezúzott egzisztenciák komótosan pontos leírása. Aztán az elbeszélés a már előbb megismert, egykor jobb napokat látott Bandula házaspárnál, illetve gyermeküknél, az óvodáskorú, fejleszthetetlenül idióta Bandula Ferikénél köt ki, miután szülei öngyilkosságot követnek el, így elhelyezéséről a narrátor hivatott gondoskodni. Megkísérli a gondolat, hogy Ferikével marad, átveszi a szülők helyét, és maga gondozza a gyereket, feladja megszerzett pozícióit az életért folytatott harcban, kilép. Végül rászózza a gyermeket – amíg végleges elhelyezése meg nem oldódik – egy másik gyámoltottjára, Bandulának utcalányként dolgozó társbérőjére, aki a látogató és Bandula emléke kedvéért és a gyereke iránti szánalomból vállalkozik a feladatra.

A francia új regénytől tanult, a tárgyi környezet kimerítő leírására törekvő narráció segítségével a regény a poétika szintjén is megkísérli megvalósítani saját – némi szelíd iróniával képviselt – erkölcsi imperatívusát, amelyet a Dosztojevszkij-hősökre, mondjuk, Marmeladovra emlékeztető Bandula hatására a Látogató fogalmaz meg: „Tanuljunk a hülyéktől.” Azoktól, akik, mint a regény mondja, öntudatlanságukban majdhogynem tárgyként viselkednek.

A regény elején magányos öregemberek hagyatékát leltározza az elbeszélő, „a görcsös diófa ágyakat, a béna ingaórákat, az elkeskenyült evőkéseket, a kihűlt lábbeliket meg az aranykeretben egymás mellé ragasztott családi fényképek időtlen mosolyát, a gazdájuk nélkül limlomná züllött tárgyak fakó hiábalóságát”. A „béna ingaóra”, mely gazdája életének utolsó, szintén magatehetetlen stádiumához idomult, a családi fényképek időtlen mosolya azután, hogy az őket az időben még elhelyezni képes emlékezet kihuny, pontosan jelzik, miről van szó: a tárgyak gazdájukat és funkciójukat veszítve kihullottak az időből, oda, ahol nincs változás, és ezért megváltás vagy javulás sem

lehetséges. Éppen úgy, ahogy a hozzájuk hasonló, mozdíthatatlan tárgyaik körébe zárt hajótöröttek, a Látogató kuncsaftjai is. Ahogy az emberek tárgyává válnak, úgy válhatnak a lassan hömpölygő mondatokban a tárgyak hasonlóvá a kiszolgáltatottakhoz és nyomorultakhoz, a potenciális ügyfelekhez: „A másik iratszekerény kitért ajtószárnyaival oly esendően áll a meszelt fal közepén, mint egy hasmútétes öregember, amikor szétnyitja köntösét kezelőorvosa előtt.”

A regény időtapasztalatának kulcsa az egyhangúság, a változatlanság és az ismétlődés (ez magyarázza, hogy ennek a világnak van egyfajta rendje, sőt néha harmóniája), egyszóval az időnkívülség, és e tekintetben nincs fal az ügyintéző, valamint kollégái és az ügyfelek között. „Az arcok változnak, a sérelmek alig”, a látogatások színhelyei „leereszkedtek a történelem alá”.

A szöveg tehát nem „meg- és felrázó”, ahogy a második kiadás fűlszövege állítja, nem is „leleplezés”, ahogy Fehér Ferenc gondolja, nem megoldásra váró társadalmi anomáliákra hívja fel a figyelmet, ahogy kiváló védelmezői vélték kiadásakor, amikor a vonalas kritika támadást indított ellene, azt vetve a könyv szemére, hogy a társadalmi valóság egy kis szeletét túldimenzionálva, ha tetszik, kétségbe vonja a szocialista fejlődés eredményeit. Fehér így foglalja össze a megjelenést övező támadásokat: „rész és egész viszonya felé csengett ki a vádló hangsúly. Azt kérdezte: vajon ilyen-e az egész magyar valóság? És ha nem, jogosult-e botránykrónikákban turkálni?” A válasz olyan, amelyet minden baloldali adna, mindenki, aki megtanulta a Fehér által annyira kedvelt Bálint Györgytől az indokolt felháborodás nélkülözhetetlen művészetét, egy lényegileg albaloldali hatalom udvari kritikusaianak. Illyést idézve feleli, hogy a legkisebb rész nyomora is elviselhetetlenül sok: „ahány otthontalan gyerek, annyi égő széken”. Illyés indulata, „amely a derűs optimizmus mögött megbúvó lelki megkövesedés ellen irányult, amely elvileg és dühösen utasította el, hogy az egyik élet szenvedéseire a másik rendezettségével feleljünk, a jelen esetben is célba talál”. *A látogató*-ra viszont nem talál Illyés mondása, mert az egyszerűen nem társadalmi perspektívákban gondolkodik. Fehér tisztelője, Radnóti Sándor írja jóval később, immár egy másik Konrád-regényről, *A cinkos*-ról beszélve, hogy „a fennálló kelet-európai viszonyok”-at „az író enyhe megvetéssel, de e tájon természetes életkeretként kezeli – a regény kontemplatív alapkarakterének megfelelően”. Fehér szerint az, hogy az elbeszélő kénytelen belátni, hogy nem képes vállalni Ferikét, csak az egyéni, „maszek” megváltási kísérletek csődje, csak az individualizmusé – és ez a csőd szükségszerűen kell elvezessen ahhoz a belátáshoz, hogy kollektív cselekvésre, a társadalom átalakítására volna szükség. Fehér azonban téved, nem a „szocialista” megoldás előszobája a szöveg, ellenkezőleg, élesen tagad minden történetfilozófiai perspektívát: „Se vezér, se pap, se hívő nem lehetnék, a testvériség égi és történelmi ürügyeivel nem tudok mit kezdeni...”

Ez az attitűd némiképp talán Kosztolányi történeti dimenziókon kívüli, sztoicizáló részvételével rokon (a *Marcus Aurelius* vagy az Ady-revizió írójával, aki Ady naiv történeti reményeinek, messianizmusának felszínes optimizmusával létünk változhatatlan fájdalomát szegezi szembe), Kosztolányi esztétizáló modoroskodása nélkül. Konrád nem csap a jajra a legszebb rímmel csak azért, nehogy komolyan találjuk venni.

Az ügyintéző a regény kontemplatív etikájának szükségszerű következményeként tér vissza íróasztalához, miután belátja elgondolt kitérése reménytelenségét, és e végleges reménytelenség tudatában dolgozik tovább. Úgy, ahogyan az általa elmondott példázat rabbija is, aki elhagyja közösségét, mert: „Nem akarta többé a Megnevezhetetlen szigorával fenyegetni a vétkeket, jóságával vigasztalni a jámborokat.” Útja során újra és újra valami lényegileg megoldhatatlannal szembesül, egy nyomorban töltött élet után halokló öregasszonnyal, egy csecsemőjét eltemető anyával, végül egy menyéttel barátkozik össze végső magányában, akit elragad egy keselyű. Végül belátja, hogy sem elhúzódni nem tud a világ előtt, sem megváltoztatni, csak tudomásul venni, igent mondani életére és feladatára, ahogy maga is tanítja azoknak, akikkel útján találkozik, „fölkerekedett, visszatért híveinek gyülekezetébe, és újból elmondta nekik, mi a jó, mi a rossz, a Megnevezhetetlen törvénye szerint, életükben. Tette, amit korábban is tett, szegényében megizmosodva”, az ítélezkéstől és a fenyegetéstől megcsömörlötten, a vigasztalásra elszánva.

Az elbeszélő, ahogy a példázatbeli rabbi is, a rezignáció lovagja, aki a teljes lemondás, a teljesen kialvó akarat hőseit gyászolja kalaplevéve „előőrökként” az öngyilkosokban, azokat, akik levonják filozoféimiból a legradikálisabb következtetést: „Csüggedő léghajójukból mindannyiunkat kidobtak, reves falaink közül nézhetünk utánuk, a semmi aranykapuin átvonuló előőrök után.” Az öngyilkos olyan ember, aki révbe ért, „aki eltörődött, aki túlnéz rajtunk, akiből kisimultak görcseink, aki anyjává fogadta a semmiséget, apjává a zuhanást, testvérévé a föld rögét”. Mégis: „helyük volt a világban, ha nem is több, mint a repesznyomoknak házaink vakolatán”. Hasonlóképpen írja körül a Konrád-féle, antivoluntarista részvétetika működését az egyik Bandula Ferikéről szóló rész is: „Szereti, ha megvakarják kimeredő bordáit, ilyenkor több mint emberi boldogsággal sikongat. Ha odamegyek, megvakargatom.” Ez a legtöbb, amit Bandula Ferikéért tehetünk, ez a bordavakarás különbözteti meg a rezignációt a közönytől. Életünk és halálunk között nem áll több, mint a bordavakarás lemondó kedvessége, a figyelmes szemlélődés etikája és a szelídsége. Nem Ferikéről mondunk le, csak arról az áloptimista, cinikus hazugságról, hogy minden megoldható. Az ember tegyen annyit, amennyit tud, ne vállalkozzon nevetséges morális hőstettekre, a világ nem megváltható, de megnézhető és megbeszélhető, ha segíteni nem is tudunk, legalább legyünk udvariasak, ahogy Kosztolányi mondja. Konrád mintha azt mondaná, legyünk figyelmesek és ironikusak saját ambícióinkkal szemben.

A rabbipéldázat, mint a történet belső tükré, egyfajta egzisztencialista pesszimizmus etikájával rokon, az egzisztencia megelőzi az esszenciát, az élet nem rendezhető az értelem és a méltányosság nevében, de ettől még látogatni és könyvet írni nagyon is szükséges lehet: szemedben éles fény legyen a részvét, de mindenféle összeszorított fogú mégis-morál fennhézása nélkül. „Karolát én helyeztem gondnokság alá, emiatt nehezelt rám, gyakran felkeresett, és meg akart téríteni. Csüggesztően hosszú hitbuzgalmi költeményeit is felolvasta nekem, s ragyogó szemmel várta a méltatást. Gyakran elhatározottam, hogy kidobom, végül mindannyiszor megdicsértem.” Ennek az elutasított mégis-morálnak egy sajátos válfaja volna Bandula Ferike gondozásának, idomításának vállalása, amiről a szöveg narrációja csak a bukása után engedí látnunk, hogy nem

cselekményelem, hanem gondolatkísérlet volt, nekünk is becsületesen végig kell gondolnunk, sőt élnünk a lehetőséget, egész a bukásig.

A szemlélődés kitüntetése és a mindenféle hierarchizálással és szelekcióval szembeni bizalmatlanság egyik poétikai konzekvenciájaként is megérthető a hosszú belső fikció, Bandula elképzelt helyettesítése. Ezt a fiktív valóságban csak elgondolt életszakszt tükrözi és értelmezi a közösségét valóban otthagyo rabbi története, valóság és fikció, tett és gondolat hierarchikus elkülönítését is feloldja a mindenre kiterjedő, szelíd székszis. A mondatok komótossága szintén ennek a poétikai éthosznak a jegyében fogan. A metonimikus építkezés, a mellérendelő szerkesztés, az egymás után sorjázó történetek, a regénycselekmény atmoszferikus előkészítése szintén ennek a megengedő, a párhuzamosságokat a kizárásoknál jobban kedvelő, mindenfajta célelvűséggel szemben széksztikus alkatnak köszönhetik létüket. A lineáris tétel, az ok-okozatiság kialakítása, a „szerkesztés” „hatósági” beavatkozás volna a regényesemények rendjébe.

Következésképpen a regény voltaképpen morális dilemmája nem az, hogy a hivatali bürokrácia vagy az igaz segíteni vágyás győz-e, vagy hogy a kollektív vagy az egyéni megváltás-megváltódás-e a helyes út. A látogató egyszerre akar vállalni egy kitüntetett felelősséget és ugyanakkor mindenfajta felelősséget kioltani, az életnek önmagát megadó „Bandulává”, még inkább Ferikévé, majdnem tárggyá válni. Ferike mellett maradni egyszerre dac és lemondás. Az igazi dilemma, a valódi kérdés talán épp ez, hogy őszinte-e a felolvadás vágya, nincs-e benne valami moralizáló öncsalás mégis, nem maradt-e még ebben a vállalkozásban is, sőt talán csak ebben igazán valami mindennél erősebb voluntarizmus: „Kimódolt stratégia ez, amely nem megnyugváshoz... hanem bujkáló uralomhoz” vezet, ahogy Szirák Péter írja kiváló Konrád-tanulmányában, a gyermek idomításához, terrorizálásához, veréséhez. A rezignált, de tevékeny részvétetika visszamenni és tenni a dolgunkat, úgy és annyit, ahogy és amennyit lehet. A gondolatban lezajló Ferike-kaland valódi következményeként a narrátor végérvényesen felismeri, amit a szöveg eleje óta sejt: hogy együtt vagyunk, egyetlen világ lakói, és mindig újra megpillantjuk eredendő közösségünk a kilátástalanság kivívott, szelíd derűjében. „A szabványmeretű íróasztal nem szélesebb egy méternél. De az a két ember, aki előtte és mögötte ül, most éppoly messze van egymástól, mint a júdásszem két oldalán a fogoly és a foglár. Ezt az asztalt nem lehet megkerülni, ezen az asztalon nem lehet áthajolni, ott magasodik két föl ismerhetetlen arcú ember között, semlegesen, de a szerepeket csakúgy elkülönítve, mint a deres és a nyaktoló” – áll a regény elején. A regény nem más, mint ennek a hivatali asztal által jelzett elválasztásnak a lassú felszámolódása. A regény végére, az asztal „átlépését” célzó gondolatkísérlet nyomán világossá válik, hogy ez a távolság illúzió csak, a kompetencia fontoskodó illúziója. A hivatalnok-elbeszélő, persze, végképp bezáródik kitérés kísérletének kudarcá után egyhangú életébe. „Holnap tehát s vagy húsz esztendeig, mint tíz éve már, reggel fél kilenckor áttüremlek a vaskapun, a változókonyságában is örökletes, kémkedő portás és a motyóikkal is csak gondot okozó halottak emlékfala között, felvontatom magam az infravörös meleggel gerjesztett kartársi rokonszeny fülkájében a negyedik emeletre, és ránehezedem a névtáblámmal megkülönböztetett hivatali szobám annyi maroktól tapadó kilincsére.” Viszont épp ez a végképp

rázáruló egyformaság teszi ügyfelei testvérévé. Egyek vagyunk életünk céltalan, időn kívüli egyhangúságában, és egymásra találhatunk a bordavakarás néma boldogságában. A hivatali asztal által jelölt határok végérvényes leomlását beszéli el és mutatja meg az a többoldalas mondat, az a minden elgondolható küzdelem utáni enumeráció, amelyben végeérhetetlenül sorolja lehetséges ügyfeleit a látogató, ez az „engedjétek hozzám”-parafraíz: „Jöjjenek el vizsgáztatóink, a gyerekek, meleg kezükkel és illatos koponyájukkal...”

Az életképtelen gyerekekkel való szimbiotikus együttlét elgondolása és visszautasítása után mégis azok a regény utolsó szavai, hogy „egyikünk beszél, másikunk hallgat, legalább együtt vagyunk”. Egyikünk beszél, másikunk hallgat. Ebben a végső közösségben régen mindegy már, ki hivatalnok, ki ügyfél.

Konrád további pályáján talán épp ez a kontempláció kezdi el szétmállasztani a regényeket, a megformálást, a szelekciót, egyáltalán a poiéziszt (csinálás) iránti bizalmatlanságot. A szemlélődő bölcsességnek belakható szemléleti kereteket majd az önéletrajz visszatekintő perspektívája teremt, a végső bölcsesség, mely egységben láthatja az életet minden tagolás vagy hierarchia nélkül, tudva, hogy egyetlen esemény sem kitüntetett. A saját életre kimondott igen fog Konrád mindenfajta alakítással, csinálással, vagyis poiézisszal szemben bizalmatlan világlátásának érvényes formát adni újra, a memoárjaiban. Az összetartozás derűs kilátástalansága, a példázatbeli csecsemő és a Bandula Ferike „értelmetlen” életére kimondott igen válik majd a saját életre mondott igenné a memoárokból. Radnóti Sándor írja, hogy Konrád regényeinek kontemplatív alkatú hőse *A látogató* utáni életműben rendre „ellentmondásba kerül saját aktív életével”. Felmerül benne, hogy „választhatta volna Konrád egy valaha aktív, ma már kontemplatív élet fiktív memoárjának formáját, de nem így döntött...”. A szemlélődés erkölcsé miatt kényszerül gyakran a tipikus Konrád-hős és elbeszélő reflexívvé válni, ezért lesz „a vázból kibeszélő okos szerző szócsöve” csak.

A memoárokból Konrád majdnem szóról szóra megvalósítja a Radnóti által elgondolt lehetőséget saját egykor aktív és példás életére visszanézve. A második memoárkötet elején szerepel a következő részlet: „Meddig van értelme az életnek, kisfiam? – kérdezte anyám. – Addig, amíg meg nem halunk, édesanyám.” Ez a részlet alighanem az anyának a rabbihoz intézett kérdését variálja *A látogató* rabbiparabolájából. „A rabbi segített sírt ásni; kendervásonba csavarva beletették a csepp hullát a gödörbe, befödtek, kenyeret ettek, s a koldusnő szavára a rabbi csak mutogatással válaszolt. »Szegénykének semmi sem jutott, se öröm, se fájdalom. Mondd, érdemes volt megszületnie?» Az álruhás rabbi kezét forgatta homloka előtt, de mert az asszony makacskodott, rábólintotta: igen.” A pálya elején a keveset élő csecsemő, az összefoglaló igényű darabban a hosszú életű édesanya kapcsán tétetik fel a kérdés, a válasz ugyanaz. Az életet már pusztán megléte is igazolja, és ennél több egy élettörténetből nem is tanulható: „Minden olyan egyszerű”, ahogy *A látogató* egyik, a regény vége felé lévő fejezetcímében áll.

A látogató nem a szocialista építés anomáliáiról szól, nem a korabeli állapotok leleplezéséről, ezért nem is veszthetett aktualitásából. Kulisszái egy része már nincs körülöttünk, más része máig is ismerős, megmaradt, mint némely pesti házban a lövések nyoma, bizonyos vonatkozásai ma aktuálisak csak igazán, amikor a nyomor látványo-

sabb. De nem ez a lényeg. Ma is izgalmasnak tűnnek a regény poétikai megoldásai, súlyosnak és mélynek a kérdésfelvetés, a szöveg meghökkentően izgalmas és eleven. Az utókor ugyan egy morzsányival sem szokott okosabb lenni annál, mint ami megelőzi, így a múltak bírójának egyáltalán nem alkalmas, mégis, közel negyven év vízvázlat, a könyv, amelyik ennyi idő után is fontosnak és érdekesnek bizonyul, alighanem beléphet az Ígéret Földjére, minden bizonnyal kijelenthetjük már róla, hogy remekmű.

Exodus és Genézis

Kardos G. György: *Avraham Bogatir hét napja*

A magyar irodalomkritika meglehetősen kimerülten, új és új szenzációk sodrásában érkezett el az ezredvégre. A nyolcvanas években – bár állni látszék – lassan újra megindult az idő, jött számos előzmények után, „mint egy színpompás triumphus egy elhangolt barokk ouverture ütemére” (Balassa Péter), a *Bevezetés a szépirodalomba*, az *Emlékirtók könyve*, Balassa nagy kritikusi korszaka, a rendszerváltás, az irodalomelméleti robbanás, Kulcsár Szabó irodalomtörténete, Garaczi és a kritikavita, új meg új forradalmak kísérletei. Ebben az izgalmas korszakban, ahogy az lenni szokott, az *ancien régime*, az álló idő irodalma (és az *ancien régime* alkotóinak, irányzatainak valamelyikéhez kapcsolódó, azt megújítani megkísérlő szerzők) – nem is kizárólag a forradalmi program, hanem a harc heve miatt is – valahogy elfelejtődtek. Most mintha forradalmak utáni korban lennénk, mindaz, amit a forradalmak kivívtak, beépült a gondolkodásunkba, azt pedig, ami hirtelen, átgondolatlan volt bennünk, a posztforradalmi szkepszis kezdi átértékelni. Van idő olvasni és mérlegelni, feltehető, hogy a forradalmat megelőző idő irodalma részben újra átértékelődik. Az irodalomtörténet munkája lesz majd magát a korszakot megérteni, felrajzolni az alkotók egymáshoz és elődeikhez-utódaikhoz fűződő viszonyát, a kritikus inkább csak körbenéz e tekintélyes méretű lomtárban, és amit talál, hazaviszi, anélkül, hogy megkísérelné kitalálni, milyen szerepe volt a talált tárgynak, mikoron még vár állott ott, ahol ma csak egy őrizetlen raktárépület. Antikvárius játszadozás és eleven, megszólító történeti érdeklődés egyként szétnézhet tehát a raktárban, hogy az egyes darabokat szemügyre vegye vagy rekonstruáljon valamit a régi rendből, és megnyissa az *ancien régime* szépirodalmának történeti múzeumát. Én most – kritikusként – az előbbi teszem, egy egykori zajos könyvsiker, az *Avraham Bogatir hét napja* újrakiadása kapcsán. Az újrakiadás, amit a szerző, Kardos G. György születésének nyolcvanadik évfordulója indokol, rámutat a raktár egy darabjára mint feltétlenül újraolvasandóra, olyan darabra, amely az olvasóközönség egy részének emlékezetében él még, az „akadémiai kánon” számára azonban – legalábbis – tetszhalott. Rég vettük szemügyre, harci zajban hallgatnak a Múzsák.

Tizenéves korom egyik kedvenc regényét újraolvasva a legérdekesebb vonásnak a mikro- és a makroperspektíva állandó összejátszatását, a regényírói „portré és tábló” módszert találtam. Jellegetesen „kisrealista” alkotásmód, egy-egy figura pontos, aprólékos megfigyelése, jellemzése, kis részletek rajza a szöveg, azonban a kis részletekből történelmi tábló áll össze, a kor rajzának balzaci gyökerű ambíciója eltéveszthetetlen. A regény a történelmi folyamatokat mikrotörténeti perspektívában elemzi, egy orosz

származású, a jisuva, a későbbi Izrael területére bevándorolt, idősödő zsidó paraszt-ember, Avraham Bogatir egy hetét beszéli el, a politikai eseménytörténetet a szereplők személyes sorsának és a nagy történeti narratíváknak az összefonódása közvetíti. Éppen annyit érzékelünk belőlük, amennyire (emlékeikben vagy jelenükben) megkínózzák mozdulatlan, reménytelen, izolált világukban élő szereplőinket. Azok az események, amelyekről hírt kapnak, éppen értetlenségük, izolációjuk méreteit mutatják meg, a világ lassú elsüllyedését a bolygó egyik alig elérhető periferiájának munkás nyomorában. De felvázolható-e ennek a témájában és poétikájában is izolatív „kisrealizmus”-nak a segítségével a balzaci tabló? Lukács György épp a kisrealizmus korlátairól írja híres, ifjúkori Molnár Ferenc-bírálatát, ez a bírálat voltaképpen tárgya. (Molnár ezen túl csak mint társadalmi jelenség érdeklő Lukácsot, esztétikai értelemben nem.) Ez az írásmód, így Lukács, nem képes felmutatni a nagy összefüggéseket, világa széttöredezett, ily módon nem alkalmas arra, hogy nagyepikai kompozíciókat hozzon létre, hiányzik belőle a világnézet, a perspektíva, ami egységbe rendezné a megfigyeléseket, az esetlegességek mellett-mögött észrevenné a „valódi” folyamatokat is. A „naturalista éles látása és éles hallása a hétköznapi élet jelenségeivel szemben” azért problematikus, mert „a látásnak izolált, csak az egyes tárgyra, vagy emberre irányuló volta, a képtelenség valami igazi átfogó összefüggésnek, mint közvetlen, érzéki valóságnak az átélésére és ábrázolására”¹ e látásmód szükségszerű következménye Lukács szerint. Ez pedig „morális kérdés”: a világnézet már említett hiánya okozza, vagyis anekdotikus, karikatúrisztikus formájában (amire az éleslátás predesztinál) ez a szemlélet szükségképpen léhaságba hajlik.

Ez a *genre*-látás azonban nem Molnár prózájának specifikuma, hanem a magyar próza egyik nagy hagyománya. Ez a képesség novellisztikus jellegű, a nagyformáknak nem képes belső kohéziót biztosítani Lukács szerint, és ez az anekdotikus, kisrealista poétika jellemzi Kardos G. írói működését is, utolsó regényét – mely hasonlóképpen társadalmi tablót kíván nyújtani az ötvenes évek eleji Magyarországról emlékezetes portrék és anekdoták összegyűjtésével – ezért is szokták szétesőnek, komponátlanoknak, sikerületlennek, üresnek tartani. (Ez a kompozíciós probléma lehetséges magyarázat arra is, hogy a rendkívüli stílári képességekkel megáldott, eleven humorú anekdotázó miért nem írta meg végül tervezett életműve jelentékeny részét, bori munkaszolgálatos regényét, stb.)

A kisrealizmus Lukács szövegében az élet esetlegességeinek, esetleges emberi sorsoknak a megrajzolása, csak az empiria véletlenszerűségét mutatja, az igazán nagy művészet azonban a végső, eszmék összeütközésévé desztillált, vagy-vagy-szerű határhelyzeteket beszéli el, számára „csak a törvény a tiszta beszéd”, az élet végső soron érdektelen. Kardos G. regényének belső formáját (ahogy Lukács talán nevezné) pedig épp az adja, hogy ezt a programszerűen valóságidegen utópizmust nem fogadja el, éppen azt állítja, hogy az elbeszélés kizárólag amúgy észrevehetetlen emberi sorsok elbeszélésével szólaltathatja meg a törvényt, mutathatja be az emberi színjátékot. A címválasztás pont ezt előlegezi meg, a perspektívák játékát, ami nem mond le a totalitás valamiféle igényéről, csak más

¹ Lukács György: „Molnár Ferenc *Andorja*”, in: Uő.: Magyar irodalom, magyar kultúra, Budapest, Gondolat, 1970. 143-9. o.

úton közelíti, ilyen módon a kisrealizmus rehabilitációjaként, az elkötelezett kisrealista kísérleteként is olvasható. A regény ideológiai elköteleződése aligha eltéveszthető, erősen antinacionalista, univerzalista, szociális részvét (sőt, tán némi parasztrómantika is, Veres Péter éles szemére vall, hogy a népi irodalom egyik kései nagy művének tartotta) jellemzi. A jobboldali cionisták, a terroristák indulatai szubjektíve érthetőek ugyan, és alakjuk esendő, de az, amit csinálnak és amiben hisznek, életveszélyes, taszító és gyilkosan korlátolt. A címben: *Avraham Bogatir hét napja*, a birtokos szerkezet két tagja jelzi a kétféle perspektívát. Egy jisuvelbeli parasztemberről lesz szó, akinek egyhangú hétköznapjai egyfajta teljesség felé mutatnak, a hét nap ugyanis a teljességre, egy teljes világ teremtésére utal, és hogy a szimbolikus szám referenciája eltéveszthetetlen legyen, arról a mottó gondoskodik. „S a földön sötétség és zűrzavar volt” – szólnak a Teremtéstörténet szavai, a teremtést közvetlenül megelőző állapot bemutatása, a teremtés hét napjának megkezdése előtről, az idő előtről még. Egy teljes világ felépítése a cél annak legkisebb egységéből, egyetlen ember jelentéktelen hétköznapjaiból. A már a fiatal Lukácsnál jól megfigyelhető programos, ideologikus valósággyűlölettel szemben íródik egy olyan regény, mely, miközben mélységesen elkötelezett és a teljesség, a „társadalomábrázolás és a társadalomkritika igényét” nem adja fel, a paradigmán belül mégis megújulást hoz, kizárt hagyományokhoz kísérel meg visszafordulni.

A legszórakoztatóbb, legszebb jelenetek egyikében a regény egyszerre leplezi le a mikro- és makroperspektívák össze nem illését és a nagytörténeti látószögű elbeszélések szükségszerű vakságát, megerősíti saját elbeszélő módszerét, és önironikusan el is játszik vele, amikor Avraham elviselhetetlenségében is szájalomra méltó, a nyomorúságban Avrahammal osztozó felesége, Malka szájából halljuk a mikrorealizmus igazolását. Avraham, a főszereplő megérkezik jeruzsálemi útjáról, és megérkezvén kénytelen beszédbe elegyedni nejével.

„A gazda úgy lopakodik udvarába, mint a besurranó tolvaj. Rina iskolában van, ahhoz pedig semmi kedve, hogy Malkával társalogjon. De Malka még a szomszéd kapu nyirkosságára is kinéz az ajtón, most is ott áll már a küszöbön.

– Semmit sem mondtál az utadról – siránkozik, s mert Avraham hátat fordít, és az istállóba igyekszik, magasabb hangon folytatja.

– Nekem nem mondanak el semmit. Én dolgozhatok rájuk, mint egy állat, de én azt nem tudhatom, mi történik a világban.

– Jár az újság – mondja szelíden Avraham.

Malka felhőrdül

– Az újságban nem írják meg, hogy mit csinált Avrahám Bogatir Jeruzsálemben.

Avraham megadja magát. Kiválaszt egy egész csekély kis koncot, és Malka elé veti.

– Találkoztam Smuél Hírssel.

Malka a szívéhez kap.

– Ezt nem mesélte el nekem rögtön? Találkoztál Smuél Hírssel? Most mondd, hogy nincsenek meglepetések! Ezért jó utazni – sóhajt fel –, az emberrel mindig történik valami.

Avraham tenyerével az arcát gyömszöli.

– Igen – mondja szokatlan gyöngédséggel –, ezt én sem hittem volna, hogy találkozom Smuél Hírssel.”

Malka Avraham hallgatását jeruzsálemi élményeiről úgy tekinti, hogy ő ki van zárva a világ dolgaiból. A mozdulatlan, izolált közösségből nézve Jeruzsálem azonossá válik a világgal, így játszik bele a regény perspektivikus játékaiba a szereplők perspektívájának szűkösége. Avraham, mivel nem óhajtja megérteni feleségét, szó szerint érti, elhiszi a kérdésbe foglalt távlatot, és az újsághoz utasítja Malkát. Erre felel a megbántott öregasszony hisztérikus kitöréseként a regény tézisondata, az újság nem ismeri Avraham Bogatirt, tehát semmi nem derül ki belőle a világról, arról legalábbis nem, amit Malka a világ alatt ért. Az elbeszélői szólam ironizálja, kisszerűnek mutatja Malka perspektíváját, ugyanakkor szolidáris vele, azáltal legalábbis feltétlenül, hogy egy nyilvános műfajnak, magának a regénynek a témájául választja azt, ami iránt Malka érdeklődik – Avrahám Bogatir napjait.

Avraham enged, megérti Malkát, és valami olyat ad neki, ami őt nem foglalkoztatja, de Malkát alighanem érdekelteti a jeruzsálemi útból, „egy egész csekély kis koncot”, aminek azonban elementáris hatása lesz. Az esemény történelmi jelentőségűvé magasztosul, a jól tájékozottság, a veszélyes élet lehetősége („az emberrel mindig történik valami”) és – szinte – az isteni gondviselés igazolása lesz az esemény („Most mondd, hogy nincsenek meglepetések”).

A „csekély kis konc” Malka számára újabb dimenzióváltást jelent, a roppant banális esemény rendkívüli jelentőségűre dagad, Malka immár tudja, mi történik a világban, anélkül, hogy akár csak egyetlen szót is megtudna arról legalább, hogy mi is van mostanában Smuél Hírssel. Avraham ironikus szelídséggel igazolja vissza mindezt, felmutatva a roppant szakadékot az esemény súlya és értékelése közt: „Igen, ezt én sem hittem volna, hogy találkozom Smuél Hírssel.” A kettejük szemléletének teljesen eltérő távlatai nem teszik lehetővé számukra a beszélgetést, most sem voltak képesek beszélgetni. És ebben a zajos összeütközéseiben is néma pokolban születik meg valamifajta szelídség, gyengédség, ami a groteszk dialógus folyamán beköltözik Avraham hangjába. Avraham ironikus jóváhagyása a távlatkülönbség látszólagos áthidalása, ami a beszélgetést nem, de a hang átmelegedését átmenetileg lehetővé teszi. A közös szótlanosság poklában létrejövő meghittség a pokol közösségének szolidaritása. A regény humora döntően a perspektívakülönbségekből, az össze-nem-illésekből származik, a kontraszt feloldhatatlanságát mutatja, amit csak a jóváhagyó ironia békíthet ki ideig-óráig, hiszen maga a megoldás mutat rá önnön képtelenségére. A jelenet után Avraham „egy pillanatig tépelődik, nem volna-e jó valóban Malka után menni, s csak egyetlenegyszer végighúzni kezét az asszony haján. Mintha véletlenül tenné.” És már meg is jelenik az ironikus kontraszt, létrejön a váltás a hétköznapok néma poklából a kimondás legmagasztosabb pátozába: „Nem muszáj szavalni hozzá az Énekek Énekét: Te a Sáron liliuma vagy és a völgyek rózsája.” A sorok, hiszen képtelenek Malka vonatkozásában, nem is hangzanak el, és a simogatás gesztusa sem adatik meg nekik, az össze-nem-illés feloldhatatlan.

Avrahámnak sok gondja van a David nevű fiatalemberrel is, aki belép a regény mozdulatlan világába, hogy felbomlassza, vagy legalábbis e világ felbomlásának legelső jeleként bukkanjon fel. Malka a jelentéktelen hétköznapokat abszolútizálja világgá, míg David a „nagy összefüggések” ideologikus világában élve lesz teljesen vakká arra, ami

valóban történik. Avrahamék arab pártfogóját gorombán megfenyegeti, állatként kezeli, a fegyveres harcot ellenzőket opportunistáknak tartja, azzal bosszantja és ejti kétségbe a gazdát, hogy pár frázisból álló, kerek világnézetét, „világnézetét” a kisrealizmus nem igazán befolyásolja.

Az össze-nem-illések és idegenségek regénye ez, senki nincs otthon benne, noha majd mindenki elvesztett avagy kezdettől való otthonának tartja a helyszínt, a későbbi Izraelt. A hosszú nemzedékek óta ott élő Dzsauarisok, a zsidók arab barátai, akik elszigetelődtek saját közösségükben, de a zsidók soha nem fogadták be őket. A zsidók, akik folyvást Kelet-Európa vagy Oroszország, elhagyott hazájuk felé vágyakoznak. Az orosz emigráns, Anna, aki Párizsban ismerkedik meg zsidó férjével, hogy a Szentföldre jöjjön vele, a földre, amelyhez semmi köze nincsen. Mosedale, az angol őrmester, aki beleszeret Avraham lányába, Rinába, így már sem angol megszállóként, sem Rina lehetséges férjeként nem lehet otthon az életében, aztán, bár már nem azonosul szerepével, megszállóként elrabolják és a regényidő lezárulta után sejtetően kivégzik a zsidó terroristák. David, aki mind kevésbé képes lefedni, értelmezni a világot az otthonosságot biztosító sületlenségekkel. Ők mind-mind „idegenek egy idegen földön”, és ez a föld az Ígéret Földje. A regénybeli tér kontrasztív tér, az ígéret otthona Egyiptommal, az idegenség házává válik benne, ahogy a regény szimbolikus ideje is kontrasztív idő, a teremtéstörténet megismétlése oly módon, hogy a hét nap a lebomlás idejévé válik. Ezért hangzik el a mottóban a teremtést megelőző rész a tohuabohuról, a káoszról és a sötétségről, amely elborította a Földet. Ez nem a kezdet, hanem a vég, ez a történet iránya. A zárt, kilátástalan paraszti életforma közös, hallgatag nyomorúságát lebomlasztja, a káoszt és az erőszakot szabadítja Izrael közösségére és mind a többiekre is a regény hét napja. Megjelenik a gyilkosság, a bizalmatlanság, a terror és a félelem. Az exodus, az idegenség földjére vándorlás utánra halasztódik a genezis, a lebomlás végpontján érkezünk meg a regény végére, a modern izraeli történelem közvetlen közelébe, a modern Izrael genezise elé. A közösséget összetartó kötelek meglazulnak, David mintha összelepedne Rinával (aki a szomszéd fiúval tervezett összeházasodni), a fiú azonban a regény végén eltűnik, nem érzi már magát biztonságban – feltehetőleg sehohol –, és megszökik Avrahamtól. A folytatás tán az egyedüllét Rina számára, vagy egy újabb néma pokol, egy újabb Avraham–Malka történet.

A káosz, a sötétség és a pusztulás nyeli végül el Bogatir és szomszédja, Jerahmiel nehezen létrejövő, nosztalgikus beszélgetését a regény legutolsó mondataiban, a beszélgetést, mely már maga is a rend megbomlásának jele, hiszen a „normális” körülmények, az élet nem teszi lehetővé a nosztalgikus érzéget, csak az aktuális munkát Jerahmiel szerint:

„Avraham lesüti a szemét.

– Egyszer megtapiztam – mondja, s a fejét szégyenlősen félrehajítja. – Még a gimnáziumban...

Szavai tompa dübörgésbe fúlnak, felettük, az elsötétültni készülő, mélykék égen egy angol vadászrepülő-raj hűz szabályos kötelekben a tenger irányába.”

A szétesés folyamatával párhuzamosan zajlik Avraham felettes énjének leépülése is, elfojtásai alól mind jobban kibukkan valódi, le nem élt életének lehetősége, fájdalma. Puskint olvas és idéz Annának, annak a nőnek, akibe igazán szerelmes lehetett volna, Krilovot szaval, a jisiv lakójából, akivé választotta magát, lassan, évtizedek után előbújik az orosz. Maga Avraham is kulturális különbségként éli meg mindezt, „a lélek békéje” kifejezést például, úgy véli, voltaképpen képtelenség volna héberre fordítani. A szábrék, a jisivban született zsidók neve egy gyümölcsre utal, amelyet roppant nehéz felnyitni, de ha sikerül, belül édes gyümölcshúst találunk. Ilyen Avraham személyiség szerkezete is, és a bomlás „meg is nyitja”, a felszámolódás folyamán lassan szentimentálissá válik. Egy *bon mot* szerint Avraham Bogatir egy minden giccstől ment Reb Tevje (a *Hegedűs a háztetőn* főszereplője). A megfogalmazás (Kaposi Dávidé) találó, bár azt, hogy a figura minden gicc nélkül való volna, az előbbiek fényében kétlem. A regénybeli feszültségek egyike, a kontrasztos szerkesztés újabb dimenziója az, ahogy a változatlan háttérben a felbomlás lassú munkáját látjuk, egy világot eltörülő változás munkáját. Ennek a folyamatnak a belső tükre az a pillanat, amikor Avraham, otthoni idegenségét enyhítendő, átmege szekerén a szomszédos arab településre, ahol szintén csak bizalmatlanságot talál:

„Látszólag azonban minden nyugodt, talán túlságosan is az, mint a hamszin idején, amikor a homokvihár a magasban tombol, eltakarja a napot és elzárja a szelek járását. A földön ilyenkor tömör csend van, s az eke után lépegető csak annyit érez, hogy a levegő körülötte lassan felforrósodik és megritkul, kiszárad a torka, kapkodva lélegzik, a halántéka lüktet, nyugtalan izgalom járja át, s még a lova is idegesen rázza a fejét. Ilyen alattomos a hamszin.”

Minden mozdulatlan, változatlan, noha minden véget ért. A fordított teremtéstörténet zárlataként kitör a vihar, megjelennek az égen a vadászrepülőök, „a homokvihár a magasban tombol és eltakarja a napot”. Avraham – a bibliai – volt az első ősatya, az első zsidó, akit nevével szólított az Úr és azt mondta neki, hagyja el atyái házáat és menjen a földre, amit Ő mutat neki. Ez az Avraham is elmegy atyái házából arra a földre, elmegy, mint az a másik, az a régi Avraham, ő azonban nem kap szólítást az elsötétült égből. A hetedik napon Isten végleg elhagyja a Földet és a háború, a káosz és a pusztulás jön el a rég megígért ország nyomorúságos békéjére. A legutolsó, amit még megpillanthatunk ebből, az Avraham végső vereségének megindító nosztalgiája, egyetlen szép és szegyen- teljes pillanat és az ennek nyomában kavargó végső, örök sötétség.

Egy megváltás hétköznapijai

Spiró György: *Messiások*

A *jövevény* volt Spiró György második nagyregénye. Ez is történeti regény és tárgyat szintén a lengyel história egy fejezete adja, akárcsak *Az Ikszekét*. A posztnapóleoni Európában, a Szent Szövetség regnálása idején a feldarabolt Lengyelország feltámadásáért küzdő hazafiak párizsi emigrációjában megjelenik egy Andrzej Towianski nevű férfiú, aki meggyőzi az emigráció szellemi fejedelmét, Adam Mickiewiczet, hogy ő a Messiás. Az emigráció egy csoportját Towianski hívévé teszi a tétlenség, a távlatlanság lélektani motivációja egyrészt, eredendő, mély spirituális fogékonyságuk másrészt, és szellemi tunyaságuk, Mickiewicz tekintélye vagy a puszta szeszély, hóbort harmadrész. Aztán pedig, ahogy a dolog egyre kevésbé lesz hihető, ahogy látványosan nem történik semmi, és világossá válik, hogy a Mester némi szuggesztivitáson kívül még csak igazán figyelemreméltó tulajdonságokkal sem rendelkezik, mindezt felváltja a keveseknél a credo quia absurdum est, másoknál pedig a kognitív disszonanciaredukció, futnak a pénzük után. Ezzel nagyjából el is múlik az élet, ahogy enélkül is elmúlt volna, hitük bár balgaság volt, de kitöltötte, ha elég elszántak vagy elég bárgyúk voltak. A regény utolsó része az életnek ezt a lassú szétmállását mutatja be, a beteljesülés vagy a felismerés, kijózanodás nélküli elmúlást, a hitét, az életét kissé Csehovot idézve. A lengyel emigránsokhoz csatlakozik a Mester egyik legkorábbi híveként egy litvániai zsidó, bizonyos Gersom Ram, aki azzal a feladattal, hogy a Jézust elismerni vonakodó, „makacs” zsidókat térítse meg a legújabb szövetségnek, Towianski Ügyének, beutazza Európát és a Szentföldet, végül hitét veszítve letelepszik Angliában és nagykapitalista lesz. Az ember vallásos vadállat, halljuk a könyvben, nem tud nem hinni szegény, noha hinni, ahogy a megelevenedő élettörténetek mutatják, nemigen van miben. Akkor pedig, épp ezért, annál inkább. Ez a regény azonban nem keltett akkora figyelmet, mint *Az Ikszek* és mint a szerző legutóbbi regénye, a *Fogság*. Spiró joggal érezhette úgy, hogy ez elsősorban a kritika figyelmetlenségén múltott. A *jövevény* roppant izgalmas kísérlet volt és bőven tanulhattak belőle a 90-es második felének történelmi regényei, Márton László például bizonyosan tanult is. A *Fogság* méltán elismerő fogadtatását követően úgy vélhette a szerző, hogy lehetősége van visszailleszteni életművébe ezt az elsüllyedt regényt is, mely immár egyszerre lesz olvasható *Az Ikszek* és a *Fogság* felől, ahogy Margócsy István fogalmazott a könyv bemutatóján. Mindehhez azonban elég lett volna a könyvet egyszerűen újra kiadni, ez önmagában nem magyarázza meg a szerzőnek azt a döntését, hogy átírja a szöveget. Spiró előszót illeszt könyvéhez, amelyben magyarázatot kíván adni döntésére. Ebből kiderül, hogy a könyvvel nem koncepcionális

problémái vannak, voltaképpen ugyanazt akarja megcsinálni, mint majd két évtizede az előző verzióban, csak jobban. Akkoriban a történeti forrásokhoz csak nehezen, késve fért hozzá és – úgy véli – még nem is állt rendelkezésére elegendő mesterségbeli tudás. A munka célja változatlan, csak a szerszámkészlet gazdagabb és modernebb. Az írói feladat egy reprezentatív, egy az emberi lényről valami lényegit állító történet „megtisztítása”, ennek az antropológiai tárgyú állításnak a kibontása, az előszó Michelangelo híres aforizmájával egybehangzó állítása szerint. A *jövevény* két legkomolyabb technikai problémája Spiró szerint az, hogy – mivel csak részben fért hozzá a forrásokhoz és így nem uralta az anyagot maradéktalanul a megírás kezdetén – nem varrt el a regényben minden szálát, nem adhatott meg minden információt az olvasónak. A másik szerkezeti hiba szerinte az volt, hogy túl sokat kommentált és keveset mutatott, a sok esszébetét fenyegette a regény alapvető célkitűzését, azt, hogy a szereplőket saját tetteik és szavaik mutassák be, hogy a kommentátori gesztus ne legyen több mint felmutatás, ama reprezentatív történet megtisztítása és felmutatása: ecce homo. „A regény teljes cselekményét létező emberek élték át, nekem annyi volt a dolgom, hogy a lehető legmélyebben értem meg őket. Nem sejtették, hogy nagy történetet élnek meg naivan és szenvedélyesen” – írja Spiró az előszóban. Alighanem ez a megértésre törekvő igény az oka annak a Spiró más elbeszélő műveit (elsősorban a *Fogságot*) is jellemző narrációs ironiának, mely a rendkívül tájékozott, mindentudó krónikás elbeszélő megszólalásait rendre a szereplők perspektívájába helyezi úgy, hogy elbeszélő és nézőpontja csak egészen ritkán esik egybe a regény lapjain. A szerző olyan mélyen érti meg szereplőit, hogy átveszi látószögüket, onnan figyeljük az eseményeket, ahonnan ők figyelhették. Néhány, az eredeti regényben sem sok, itt még kevesebb utalásból értesülünk arról, hogy a narrátor nem része a történetnek, évszázadokkal később nyomoz utána és beszéli el. Ugyanakkor azt, amit közöl, rendre változó szereplők perspektívájából látjuk, és ezek a perspektívák átironizálják, relativizálják egymást.

Ez a narrációs ironia válik ebben a regényben is, akárcsak a *Fogságban*, történeti vízióvá, ironikus történetfilozófiává, mely a történelem eszelősségéről, jelentésnélküliségéről, gyilkos káoszáról beszél, az ember mint történelmi létező felszámolhatatlan idegenségéről saját világában. Csakhogy itt a regény szerkesztése látványossá teszi, hangsúlyozza ezt az elképzelést. Amíg a *Fogság* cselekménye egy szálon fut és így, egy lineáris, egyirányú cselekményvezetésnek kell a történelem kaotikusságát felmutatnia, itt egy szétartó, sok szálon futó, rengeteg szereplőt mozgató, a narrátor figuráját látványosabban játékba hozó regényt olvasunk, mely a kontingenciát formaelvűvé teszi. A darab főszereplőjét például így jelenti be krónikása: „Még valaki érkezett utólag Vlnából Towianski híveként, Gerson Ram, e történet főhőse. Aki nem ért el idáig az olvasásban, magára vessen, hogy ezt nem tudhatta meg. Szokatlan, hogy egy történet hatodát teszi ki a bevezetés, de az is szokatlan, hogy a főhős a regény utolsó harmadában eltűnik, és csak a legvégén bukkan föl megint. Ez most ilyen forma. Akinek nem tetszik, ne olvasson tovább.” (112)

A narrátort, abból a kevésből, amit megtudunk róla, azonosíthatjuk az előszót író Spiróval. A rengeteg szereplőt mozgató kötet egyik szálát követve a narrátor egy frankfurti bankár család története után kezd el nyomozni a regény vége felé, ebből az epizódból tudjuk meg, hogy a huszadik század nyolcvanas éveiben írja meg először és majd két évtized múlva írja újra regényét. A narrátori tudás azonban semmiféle fölényt a konkrét történetre való rálátás perspektíváján kívül nem jelent, a narrátor is olyan esendő, mint a szereplők, éppen olyan értetlen és szánni való, mondjuk ki, hülye és szeretetre méltó, mint figurái, mi sem áll távolabb perspektívaváltogató elbeszélő módjától, mint a fölényesség. Spiró megvalósítja saját, a könyv előszavában megfogalmazott célkitűzését, „abban a meggyőződésben hajtom meg előttük a fejemet, hogy megértően, elfogulatlanul és szeretettel bántam velük, a szerzőtársaimmal”. Ha nevet rajtuk, magán is nevet, hiszen az, amit az emberről tanulunk, antropológiai állandó. „Aki tudja, ugyanaz tudja” – mondja Spiró híres ifjúkori versében. Az elbeszélő álláspontja hasonlít a szerzőéhez, a krónikás feladata szerinte is az, hogy a hozzá nem férhető tényeket a szereplők pszichéjét és a viszonyokat kellőképpen ismerve, mélyen megértve pótolja. „Ami most következik, vagy megtörtént vagy sem” – ilyen és hasonló bevezetések teremtik meg a folytonosságot a forrásokból dokumentált tények és a fikcionáló történetmesélés között, az emberismeret által ihletett narrativizáció teszi a tényeket történetté és történelemmé. Ezek a bevezető mondatok ugyanakkor meg is különböztetik a forrásokkal alátámasztható és a forrásokkal alá nem támasztható cselekményelemeket, elválasztják őket egymástól. Ezt az általa bevezetett megkülönböztetést azonban maga az elbeszélő sem veszi komolyan, amúgy is erőteljesen átértelmezett krónikási szerepéből alkalomról alkalomra kibújik, lehetséges és fantasztikus események, tudható és hihető között gyakran egyáltalán nem, sőt kérkedve nem tesz különbséget. „Történetünk vége után sok évvel összehívatta az Úristen Xawera egykori szeretőit odafönt, hogy kikérdezze őket róla” – tájékoztat bennünket a narrátor, jelezve, persze, hogy azt, miről beszélgettek – alighanem források hiányában – nem lehet biztosan tudni. Xawera esete azt is megmutatja, hogy ha úgy adódik, akkor a szerény krónikás teremtőként, démiurgoszként is viselkedhetik, főleg, ha bizonyos dolgok kijárásában különösen érdekelt: „S habár hosszanti izomnyalábokat abba a szervbe nem tervezett az Úr, Xawerának a teljesebb kéj kisajtolására olyanjai is voltak, legalábbis ennek a történetnek az erejéig”. A kontingencia formaelvvé emelésének, a narrációs ironiának egyik legfontosabb eleme volt a narrátori jelenlét folytonos, ironikus újrapozicionálása, ezért nem szerencsés döntés szerintem az elbeszélő jelenlétének mérséklése a *Messiások* szövegében. A stiláris ironia is mérséklődik, a narrátor rendre inadekvát stílusregiszterben szólalt meg *A jövevény*ben, megkérdőjelezve ezzel az elbeszélendő cselekményelemek fontosságát, fanyar székszissel jelezve a távolságot az ő perspektívája és a szereplők között, illetve saját krónikási stílmáit is átironizálva. Kevésbé fésületlen itt a nyelvhasználat, egységesebb és kopárabb az új regény stílusa.

A fentebb vázlatosan jellemzett történelmi vízió Spiró korai darabjaiból lehet ismerős, azok is egy széttartó, kaotikus világot tártak elénk. Spiró ihletője ekkor az a

Shakespeare volt, akinek hatását maga a szerző dokumentálja egy ragyogó könyvben (*Shakespeare szerepösszevonása*). A III. Richardot értelmező Spiró számára nem Lady Anna elcsábítása a darab kulcsjelenete, nem is a végső összecsapást megelőző éjszaka, amikor elátkozzák Richardot áldozatainak szellemei, hanem a zárójelenet, Richmond győztes monológja, melyben utólérhetetlenül szellemesen mutatja ki Spiró egy új Glosster színrelépését. A dolgok nem oldódnak meg, a történelemből minden terv és a katarzis minden lehetősége hiányzik, kavargó, véres örület csupán, amelyben a kizökkent időt nincs mód és nincs is hová helyretolni. Ez a történelemszemlélet és dramaturgia bizonyosan gyakorolt némi hatást Térey János művészetére. Megfigyelhető, hogy miután Spiró színpadi technikát vált, és részben a naturalista színpad eljárásait alkalmazó darabokat (*Csirkefej*), részben pedig társadalomkritikai élű, satirikus és részvevő pillanatképeket ír (mint, mondjuk, a *Koccanás* vagy a *Prah*), regényeiben látjuk viszont a korai drámák Shakespeare ihlette történelmi látomását, egyetlen kivételtől, *A Jégmadártól* eltekintve, amely szintén – szerintem kissé túllírt – satirikus kor- és kultúrkritikai regény.

A *Messiások* és a *Fogság* közötti rokonságot leglátványosabban Gersom Ram figurája mutatja, aki a *Fogság* főszereplőjének, Urinak az előképe. Mindketten apjuk árnyékával-émlékével küszködő, helyüket a világban nem találó, rendkívüli intellektuális képességekkel megvert-megáldott figurák, akiket éles eszük csak még idegenebbé, társtalanabbá tesz. Mindketten beutazzák a világot, hogy otthont találjanak benne, és mindkettőjük nevelődési történetének vége a cinizmust és a hitet egyaránt elutasító rezignáció. Mintha direkt kései hőseiről írta volna a korai Spiró a részben már idézett mondatokat: „Aki tudja, ugyanaz tudja / aki nem tudja, nem ért semmit / aki tudja, mind beledöglik / aki nem tudja, nem élt semmit”.

Az új cím, a *Messiások*, kényszerű választás, a *Rajongók* lett volna az igazi Spiró előszava szerint, ezt azonban Kemény Zsigmond zseniális regényében már elírta előle a székely szombatosok számára.

Feltehetjük továbbá a kérdést, miért kellett egyáltalán új cím *A jövevény* helyett, ha Spiró nem új regényt akart, csak a régít átírni kicsit jobbra, egy új szövegváltozatot létrehozni? *A jövevény*, mint cím Gersom Ram nevére utalt, Gersom Mózes gyermeke a Bibliában, neve azt jelenti: idegen ott, idegen egy idegen földön. A regényben azonban majd mindenki jövevény, a felosztott Hont felszabadítani nem tudó lengyel emigránsok, tehát a regény főszereplői mind azok, a regény számtalan más figurát is jövevénynek nevez alkalomadtán. A kaotikus történelem nem otthona az otthon nélkül életképtelen embernek, ezért kénytelen otthonát áthelyezni a messiási várakozásba, mely mégis megteremt a történelemben egy eljövendő otthon illúzióját, a hitet, hogy nem lehet, hogy annyi szív hiába onta vért. Az új regény címadásában mindez elvész és a címről nem is tudni pontosan, mire utal, mert Messiás-jelölt szereplő csak egy van a regényben, Towianski.

A formaelvvé emelt kontingencia nem tenné feltétlenül szükségessé szerintem az előző kötetben igazán nem feltűnő, esetleg tévedésből elvarratlanul hagyott szálak, következetlenségek kiiktatását. Pusztán kötődésből azonban mégis megjegyezném, hogy az is előfordulhat, hogy a rövidítés miatt is sérül a történet szövege. Ram utazásai végén

letelepszik Angliában és mielőtt elkezdené új életét, a híresen jóteköny zsidó milliomos, Sir Moses Montefiore titkára ellátja néhány jó tanáccsal. Jelzi, hogy itt messianisztikus álmodozással nem megy semmire, lapos, de praktikus életbölcssége szerint a kapitalizmusban csak saját magára támaszkodhat az ember, a Messiást el lehet felejteni. Mindenképpen jobban érdekelt errefelé a szefárd közösség kántori állásának betöltése, mivel komoly fizetéssel jár, száz fonttal. Később, Ram karrierjét bemutatva *A jövővény* visszautal erre a beszélgetésre, jelezvén, mennyivel nagyobb jövedelme van már Ramnak ama bizonyos kántorénál. A *Messiások* szintén visszautal, csak nincs mire, mert Spiró a beszélgetésnek ezt a részét előzőleg kihúzta.

Nos, bár az átírás, azt hiszem, nem tett igazán jót neki, hisz a fésületlenség erénye volt, azért ez a könyv még mindig egészen nagyszerű maradt.

A regény csele

Spiró György: *Fogság*

Bevezetés

Spiró György új könyve egy, a szerző előző regényeiből – legkivált *A jövővény*-ből – jól ismert poétika némileg módosított, egyúttal kiteljesített változata, egy olyan poétikáé, amelyik egyszerre tűnik aktuálisnak és meglepően idegennek, kihívónak a kortárs magyar prózában.

Spiró első súlyos regényét, *Az Ikszek*-et egészen más kérdések foglalkoztatták, mint azokat a későbbi szövegeket, amelyeket a 80-as évek reprezentatív regényeinek tekintünk. Az irodalomtörténeti elbeszélésben a 80-as évek a prózafordulat évtizedévé lett, *Az Ikszek* pedig, ami nem illeszkedett ebbe az elbeszélésbe, megjelenése utáni zajos sikere ellenére mindinkább kitörlődött a 80-as évek prózatörténeti emlékezetéből, vagy ha megmaradt is, zárvánnyá vált. Spiró művének formátumához képest meglepő, hogy, ha jól tudom, egyetlen elemzés sem született a 90-es években *Az Ikszek*-ről vagy *A jövővény*-ről (természetesen nem kizárt, hogy valami esetleg elkerülte a figyelmemet). A Spiró prózaírói életművével kapcsolatos kérdések elől most, hogy az új regény a kezünkben van, már végképp nem térhetünk ki, már csak a Spiró-poétika egyneműsége miatt sem. Végig kell majd gondolni, hogyan szituálja újra (amennyiben újraszituálja) az új regény a Spiró-próza belső arányait, felértékeli-e a hozzá közelebb álló *A jövővény*-t az életművön belül, hogyan módosítja a 80-as évek magyar prózájának irodalomtörténeti elbeszélését, és végül azt, milyen viszonyban van a *Fogság* a 90-es évek történelmi regényeivel.

Ez utóbbi kérdés kapcsán érdemes rekonstruálnunk egy vitát, amely a 90-es évek közepén-végén, a kérdést tágasabb irodalomtörténeti kontextusban szemügyre vevő két programadó ambíciójú tanulmány között folyt, Márton László és Sándor Iván szövegei között. Márton arról beszél, hogy a XIX. század magyar „regényalapítása” nem vett tudomást lehetséges hagyományairól, szervesen és egysíkú volt. A történelmi regények (Kemény prózáját nem számítva) a történelmet ornamensként használják, éppen nem a feszültségek, össze nem illések felmutatásának, hanem a lekerekítésüknek válik eszközévé a história. Jókai Mór, majd Gárdonyi Géza számára a történelmi regény már alig több az erkölcsi tanítás eszközénél, a jók és rosszak a jó győzelmével végződő harcának bemutatása, amiben a történelem végső soron nem több, mint e harc kulisszája. Márton írása szerint a történelmi tárgyú regény Magyarországon vagy „gárdonyizó”, Gárdonyi-követő vagy destruktív, Gárdonyi-tagadó volt, ennek a destruktivista irányzatnak a főműveként tartja számon az értekező *Az Ikszek*-et. Az írás a 90-es évek történelmi regényeitől azt

várja, hogy mindkét lehetőségen túllépve felszabadítják „az elbeszélés Erőszát”, amely ennek az egyirányúsító didaktikus sematikának a foglyává vált, és a történeti narratíva önálló életet kezd, nem kell megfelelnie sem a példaadás, sem a kauzalitás, sem az időbeli linearitás dogmatikus követelményeinek. Mára sokaknak, nekem is, úgy tűnik, hogy Márton írása programadó tanulmányként kudarcot vallott (míg minden egyéb tekintetben lenyűgöző és izgalmas maradt). Talán éppen az új „elbeszélés Erőszának” felszabadítását célzó poétikai kísérletek váltak kissé mechanikussá a tárgyalt szerzők némelyikének regényeiben. Erre figyelmeztet Sándor Iván 2001-es esszéje végén, Márton szövegére polemikusan utalva: „...pedig a történelem nem egyszerűen a hangsúlyozottságában, rájátszásában, intertextusában, témájában kell jelen legyen”, hanem (itt Sándor Bombitz Attilát idézi) „a paradigma fiatalabb szerzőinek cserélhető díszleteihez képest magától értetődöttségében és esszenciális mivoltában generálja a regénycselekményt”. Úgy tűnik, hogy a „fiatalabb nemzedék” elbeszélői és nyelvi játékaiknak a történelem új-fent kulisszájává, pusztá díszletévé vált, ezek a szerzők éppen nem meghaladták, hanem paradox módon továbbvitték, megszüntetve megőrizték, megújították a Gárdonyi-Jókai-hagyományt.

Az új Spiró-regény viszont, a *Fogság* mintha Sándornak a destruktív tradíció újjáéledését remélő programtanulmányát igazolná, a történelem nem díszlete, hanem megítélem szerint első számú formakérdése. Margócsy Istvánnak az Élet és Irodalomban megjelent recenziója is szembeállítja a *Fogság*-ot a 90-es évek történelmi regényeivel, Sándorhoz hasonló következtetésre jutva: „A posztmodern történeti regények tulajdonképpen nem értelmezik igazi mélységében a történetiséget, hanem inkább egészében mellőzik, s általában csupán érdekes vagy fantasztikus, komolyan nem igazán veendő tarkabarka díszletként alkalmazzák – ezért történetiségük tökéletesen fel is oldódik a regények más mozzanataiban...” Margócsy véleményéhez csak azt tenném hozzá, hogy ugyanakkor kérdés, hogy a *Fogság* bámulatos narrációs érdekessége, elbeszélői megoldásai nem azt mutatják-e, hogy valóban a „kritikai” modell egy megújult változatával állunk-e szemben, aminek van valamilyen, bugyután szólva, technikai rokonsága a posztmodernnek nevezett regényekkel. Nem azt állítom, hogy Spiró tanult volna ezektől a szerzőktől, ez filológiai kérdés.

1. Antropológia, regény, történelem

Margócsy István előbb idézett gondolatmenetéhez hozzáfűzi, hogy egy alkotót lát csak, akire nem illik a „posztmodern” történelmi regényről adott leírása, épp a programadót, Márton Lászlót, akinek „radikálisan elszabadított narratívája” „a végletesen szkeptikus történelmi narratíva szélsőséges mozgósításával szinte Spiró regényeinek inverzét kíváná életre hívni”.

Ha jól értem, Margócsy arra gondol, hogy Márton a történelem mint olyan természetét kívánja megmutatni (mint Spiró), és az egészre irányuló, következetes erőfeszítés maga demonstrálja ironikusan saját csődjét szövegeiben, azt, hogy a történelem lényegét tekintve elbeszélhetetlen. A *Jacob Wunschwitz igaz története* narrátora megkísérli az

események minden szálát felgombolyítani, felmutatni minden kapcsolatot az események között, magát az elbeszélő történetet roppantva szét. Az *Árnyas fűtca* a szövegbe is beleírt poétikai dilemmája pedig az, hogy a felidézés, az arcnak egy történet elbeszélésén keresztül meg- vagy újrarajzolása más történetverziókat zár ki, és ily módon másik arcokat töröl el. A történelem minden eseménye számtalan faktor összjátékának eredője, amely újra csak számtalan, kalkulálhatatlan irányban hat tovább sok egyéb, szintén merőben esetleges eredetű és mozgású történéssel ötvöződve, e mozgásnak törvénye és belső logikája nincs, ily módon nem lehetséges egy történet keretein belül elmesélni, mi több, egyetlen esemény sem emelhető ki belőle, mely ne húzná magával mindazt, amihez kibogozhatatlan szálakkal kötődik. Márton regényei tehát nem annyira eseményeket, mint inkább azok narrativizálhatatlanságát beszélnek el, végső soron regénykritikai regények, melyek magát a műfajt kérdőjelezik meg. (Tehát nem a történelem elbeszélésének alternatív poétikai lehetőségeit keresik, mint Márton tanulmánya, hanem éppen e kísérlet lehetetlenségét állítják, bizonyos értelemben csatlakozva a „destrukció” hagyományához, e hagyomány ama részéhez, amely – a szerző saját szavaival szólva – „a történelmi horizont egészének is egyfajta karneváli destrukciója” – csak itt maga a történeti horizont nyújt muníciót önnön lerombolásához.

Mindez elsősorban azért érdekes, mert a *Fogság* történelemvíziója kísértetiesen hasonló Mártonéhoz, és Spiró könyve mégsem „regénykritikai” mű, ellenkezőleg, horizontján – bár számos egyéb tekintetben szkeptikus – fel sem merül, hogy a történelem ne volna elbeszélhető, sőt a nagyepikai fikció az egyetlen lehetséges megszólalás módnak tűnik a historiográfia kiáltó alkalmatlanságával szemben. A szereplők túlnyomó többsége nem érzékeli a történelemben ható erők széttartó jellegét, megkísérli saját szenvedélyeit érvényre juttatni a történelem menetében, mintegy egy irányba hajlítani erőit, belevésni egy narratívát a történelem káoszába, rendre sikertelenül, jelezvén, hogy minden kortárs perspektíva és kisszerűség, az ember – Spiró szerint – esszenciális butasága ellen, pontosabban ezeket megkerülve és felhasználva „épül fel” a történelem. A regény cselekményét is egy olyan tévattribúció motiválja, amely az eseményeket maradéktalanul levelezhetőnek gondolja az aktorok motivációiból, saját, kicsinyes haszonszerzési szempontjait teszi meg (teszi fel) minden lehetséges történés szükségszerű okának. A főszereplőt, a gyengén látó római zsidó proletárt, Urit, apja beszerzezi a szentföldi küldöttségbe, mely a római zsidók adóját szállítja hűsvétra Jeruzsálembé. Urit mindenki politikai játszmák részesének véli, miközben maga nem érti, miért és hogyan került bele a delegációba. E súlyos félreértés nélkül története el sem kezdődhetne. A történet során minden attribúció tévattribúció, minden kicsinyes érteni vélel félreértés, minden nagyság tévedés és véletlen, ez tér vissza folyamatosan a regény lapjain, az antropológiai dimenzió túlhaladása a történelem káoszában. „Azt hiszem – mondta Iszidórosz –, Nagy Sándor is ilyen görcsös, szerencsétlen emberke lehetett. Nyomasztotta az apja nagysága, nyomasztotta Arisztotelész nagysága, nyomasztotta a törpesége, ezért vetette bele magát eszelős hadi kalandokba, és véletlenül bejöttek.” Iszidórosznak hihetünk, hiszen Uri annak ellenére tartja egykori tanárát bölcs és rokonszenves embernek, hogy az szenvedélyes antiszemita. A gondolkodó Spirónál érdekes módon mindez épp fordítva van. Esszéiben

Spiró úgy gondolja, hogy bizonyos változatlan, változhatatlan emberi tulajdonságok átívelnek a történelmi korszakokon, mindig ugyanaz történik más szereplőkkel, de ugyanazokkal az indulatokkal. Spiró tehát tulajdonképpen feloldja a történelmet az antropológiában. „Az elmúlt pár száz – sőt az elmúlt kétezer – évben öldöklő küzdelem zajlott a világban, hogy a »ráció« és a »haszon« elve diadalmaskodjék végre a haladás szent célja érdekében a »maradiság« felett. Ez a küzdelem, úgy látszik, egyetlen tényezőről nem vett és ma sem vesz tudomást: hogy az emberek nem teljesen racionális lények, hogy vannak érzelmeik, vágyaik, ösztöneik, és nem zsákmányolhatók ki a végtelenségig. Amikor nem bírják tovább, a józan észnek fittyet hányva gyermeketeg álmodozásba, hitbe, vallásba menekülnek. Az elmúlt kétezer évben ez újra meg újra lejátsszódott, hiába akadtak zseniális Metternichék a ráció oldalán, és most, úgy látom, minden eddiginél nagyobb méretekben fog lejátszódni újra” – írja, jól érezhetően már készülő regényének témáján morfondírozva. Az elmúlt kétezer év történetének ez a meglehetősen nagyvonalú, erősen historizáló összefoglalása arra fut ki, hogy az emberi természet lényegi, könnyen leírható jegyei (röviden szólva: az igazságot elviselni nem képes tompa ostobasága és gyilkos gonoszsága) azok, melyek megszüntetik a történelmi mozgást, és a „felvilágosodás” meg a „babona” örökké visszatérő harcaként teszik elbeszélhetővé a történelmet. A *Fogság* értelmezői pedig gyakran inkább Spirónak hisznek, mint a regénynek, amelyben az antropológiát, Spiró (és a regénye) reduktivista, negativista antropológiáját rendre kijátssza a történelem, Spiró nem kevésbé negativista és pesszimiztikus történetfilozófiája: „a *Fogság* végső soron egy regényesen megírt antropológiai tanulmány – s az derül ki belőle, hogy az emberállat az esetek túlnyomó többségében minden vallásával s ideológiájával együtt is a lehető legnyersebb egyéni érdekek alapján teszi a dolgát. És: szeret ölni. És: szereti nézni mások szenvedését. És: a többi...” – írja M. Nagy Miklós. Jól látható, hogy az antropológiai dimenzió totalizálásától egyetlen apró lépés kell csak ahhoz, hogy ne regényként, hanem egy nem is különösebben eredeti tézis illusztrációjaként olvassuk a könyvet, ahogy M. Nagy teszi a fenti idézetben, és amennyiben feloldjuk a történelmet az antropológiai tézisben, úgy gyorsan eljutunk a megfeleltetéses allegorizisig, és tudni fogjuk, hogy a regény igazából miről szól, természetesen igazából rólunk. A történelmi távolság mint idegenség és a történelmi regény divergáló perspektíváinak megnyugtató felszámolása után végre megpillanthatjuk ismerős tükörcépünket. „Persze, a máról szól ez is, mint ahogy a sorok közötti, cinikus politikai narratíva is. Amelyben élünk” – írja Almási Miklós, majd később hozzát teszi: „Hiszen ki ne gondolna Róma kapcsán Amerikára, a vallási harcok cinikus kezelésének örvén a hitek nélküli jelenre, de egyben a vallásos konzervativizmus ricorsójára.” Noha a politikai analógia a két kor között talán megvilágít valamit jelenünkben (bár szerintem túlzott komolyanvétele el is homályosíthat sok minden mást belőle), maga a regény szerintem ilyesmit nemigen közvetít, vagy ha mégis, kár épp ezt a jelentéslehetőséget megfajtaszként elfogadni. Így ugyanis a történelem megint csak a regény valódi játéktérének háttérévé válik, újra csak kiretusáljuk a képből „az elbeszélés Erőszát”. Ezzel szemben a regénytechnika belső tükreként olvasható Urinak az a megjegyzése, amit Agathónról drámái kapcsán tesz, azon medítva, hogy azokat tekintse-e meg, vagy egy filozófus előadását hallgatva kezd-

jen valamit céltalanul telő caesareai idejével: „Agathón drámái közül Uri egyet sem ismert. Azóta érdekelte ez a különös szerző, amióta olvasta, hogy Arisztotelész megrója a minden szabályt felrúgó drámáért. Csak lehet bennük valami, ha Arisztotelész utálta. Feltétlenül meg kell nézni.” Ahogy a történelem, úgy elbeszélése sem egyirányúsítható. Amennyiben viszont így áll a helyzet, felmerül a kérdés: miért nem vált a könyv regénykritikai regénnyé, mi tarthatja össze mindezek ellenére az elbeszélést, mitől marad mégis elmesélhető a történelem? Alighanem épp azért, mert Spiró feltételez egy olyan erőt, amely nem pusztán a szereplői szenvedélyek összege, hanem azokat felhasználva juttatja érvényre saját céljait, feltételez valamilyen mintázatot a történelemben. Az emberi ambíciók kisszerűek és kiszámíthatók, a pusztulás és pusztítás viszont nagyszabású és kiszámíthatatlan, tehát kell valamit tételeznünk, ami kitölti az űrt. „A szenvedély különös érdeke tehát elválaszthatatlan az általános működésétől; mert a különösből és meghatározottból, valamint ennek negációjából adódik az általános. A különösnek megvan a saját érdeke a világtörténetben; véges valami, s mint ilyennek el kell pusztulnia. A különös az, ami küszködik egymással, s aminek egy része tönkremegy. De épp a harcból, a különösnek pusztulásából ered az általános. Ezt nem zavarja meg semmi. Nem az általános eszme sodródik ellentétbe, harcba, veszedelembé; meg nem támadva és sértetlenül a háttérben marad, s a különöst, a szenvedélyt küldi harcba, hogy felőrölje magát. Az ész cselének lehet nevezni, hogy a szenvedélyeket küldi harcba maga helyett, s így az lakol és szenved kárt, aminek segítségével egzisztenciára jut” – hangzanak Hegel híres sorai. A regény a világszemlélet feltételezését hitem szerint elfogadja, itt sem a szenvedélyek, az „antropológia” lesz az, ami megmagyarázza a világot, de nem is az ész, hanem sokkal inkább az eszelőség csele, az, ahogyan rendre meghaladja és elvérezteti e szenvedélyeket saját eszelős káoszának fenntartásában. Az emberek hullanak, a tömeggyilkos bohózat él, a gyilkos észnek az emberi rosszindulat pusztá eszköze. Pilátus hiába szövetkezik Heródes Antipással a római intrikák ellen, Vitellius szír legátus és a főpap megbuktatja egy eszelős mészárlást szervezve, amit rákennek, később Vitellius szintén elmerül a történelem süllyesztőjében, a Templomot lerombolják, a papságnak beakonyul. Agrippa száműzeti Heródes Antipászt, hogy királyságába olvaszthassa birodalmát, majd uralkodása harmadik évében meghal, éppúgy, ahogy támogatói, az alexandriai zsidó fővámszedő és családja, akik egy zsidó királyságról, Nagy Heródes birodalmának helyreállításáról álmodtak, megjövendőlték: „Nem akart császár lenni Claudius. Hogy kapálózott Caligula teteme mellett, mégis megválasztották. Különös a sors: Agrippa, aki Claudius uralomra juttatta, Agrippa... már halott. Háromévi uralkodás után halálra zabálta magát, és Nagy Heródes birodalma római provincia lett ismét.” Épp erre gondolva nőültek be Agrippa családjába befolyásos alexandriai támogatói, de az ifjú férj előbb hal meg, mint apósa, így azok a politikai célok, amelyeknek érdekében, taktikai okokból hagytak egy alexandriai pogromban ezeket lemészárolni, semmivé lettek, később pedig mindezt betetőzi a zsidó háború. A nazarénusok ellen nemtelen eszközökkel küzdő, a nazarénusok elleni harc örvén Urit száműző római vének egyik vezetője pedig épp a római tűzvész követő, keresztényeket sújtó megtorlás áldozatává válik. Caligula eltervezi, hogy második Antoniusként megbuktatja Alexandria segítségével Rómát, mindent

előkészít, csak későbbi gyilkosát, Chaereát „állandóan gúnyolta kappanhangjáért, parasztlánynak nevezte, és a szerinte bizonytalan nemiségére utalva, ami pedig nem volt kétséges, hol »Venus«, hol »Priapus« jelszót adott ki neki. Uri ezt hihetőnek tartotta. Ha Caligula nem követi el ezt a hibát, feltehetőleg sikerül elhajóznia Alexandriába, és a Római Birodalom felbomlik”. (637) A regény megszólalásának legfőbb elve mindebből következően a kissé módosított értelemben vett kierkegaard-i irónia. Kierkegaard az iróniát – beágyazva a hegeli történelemszemléletbe, mintegy azon belül rehabilitálva – a világszellem szolgájának tekinti. Amikor egy történeti berendezkedés már érvénytelenné vált, azonban még hat, az ironikus lesz az, akinek számára a valóság már elveszítette valóságosságát, és aki hozzájárul szétrombolásához anélkül, hogy láthatná az új, magasabb rendű egzisztenciára szert tevő eszme felmentő seregeit. Szembefordul a múlttal, így háta mögé kerül a jövő. A regényben kétfajta irónia szólal meg a világszellem szolgájaként elgondolt kierkegaard-i irónia helyett, egyrészt, ahogy már láttuk, a regény tébolyult istenének az egyéni, piszkos és jelentéktelen szenvedélyeket negáló iróniája, amely elpusztítja az ellenszenves és ostoba aktorokat úgy, hogy mintegy megszüntetve megőrzi förtelmességüket, fenntartva a tébolyt, ahogy Hegel mondaná, őket küldi maga helyett harcolni a történelemben, őket pusztítja el saját maga érintetlenül maradván. Ez az, amit Hegel nyomán Kierkegaard – mutatis mutandis – világiróniának nevez. Ez az irónia az eszme folyamatos negálása a történelemben. Uri például majdnem szakmát talál egy kis júdeai faluban, Béthzachariában (itt zajlott le Josephus Flavius szerint a zsidó háborút megelőző idők egy fontos csatája, talán tőle vette Spiró a falu nevét), egyenesen úgy gondolja, hogy az Örökkévaló is asztalosnak teremtette. Később azonban megtudjuk, hogy „nem akarta az Örökkévaló, hogy Uri az asztalosságot kitanulja, mert Áv közepe táján hívatta Jehuda mester, és közölte vele: üzenték Jeruzsálemből, hogy Uri menjen vissza. Nem tudni, miért, nem tudni, miért nem előbb vagy később, de menjen Uri most már”. (311) Az eszme a hegeli értelemben csak Uri fejében lakozik. A főhős arról álmodozik, hogy egyszer majd az Alexandriában megismert vonzó kozmopolitizmus elterjed az egész világon, ehelyett tönkremegy még ott is, ahol már megvalósult, és Uri ezt még szemügyre veheti a csak zsidók által lakott Deltában kialakított gettó foglyaként. A világtörténelemből kiolvasható egyfajta mintázat, és ez annyiban rokon az eszmével, az Uriban és csak Uriban, az ő fejlődésregényében önmagát megismerő szellemmel, amennyiben mindkettő strukturált, ily módon Uri képes lehet-e mintázat felfejtésére, míg az ész csak általa elgondolt, felvilágosult terve teljességgel idegen a történelemtől. „Az Örökkévaló megeléghette a gyermekét álmodozását, mert egyik délelőtt egy kalással megvágta a bal kezét, erősen vérzett, és az asszonyok azt tanácsolták, menjen haza Jehuda mesterhez, neki vannak növényi főzetei, amelyek a vérzést csillapítják.” (294) Urít mind egyértelműbbé váló alexandriai tapasztalatai és olvasmányai teszik képessé arra, hogy megpillantsa a történelem mintázatát. A könyvtárban tekercseket másolva, szélesebb történeti perspektívába helyezhetve tapasztalatait „képzelhetetlen eszmék fogantak meg egyszerre az agyában”, „úgy rémlett neki néha, hogy korokat és messzi történéseket is egyberánt a pillantása már. Egyszer-kétszer régmúltnak látta megszűrő, a magasból Alexandriát, a már megismert múltjával és a jövőjével együtt; meg is

rettent magától, mert azt is képes volt látni, hogy Alexandria helyén sivatag tátong”. (461) Van úgy, hogy a világ iróniájának szócsövévé válik, kínjában együtt vihogva a történelemmel. Hadd idézzem az egyik személyes kedvencemet. Miután Caligula császár lett, és a görög szobrászok buzgóságukban felülmúlták az igen élénk keresletet az új császárról készített szobraikkal, kitör az alexandriai pogrom: „Mesélték a jövevények: amelyik imaházat nem verték szét teljesen, abba a görögök bevitték a császár szobrát vagy portréját. Megszentségtelenítették az összes zsidó imaházat! Nincs hol imádkozni többé! A Bazilikában állították fel a legnagyobb császárszobrot, nagyobb, mint Augustusé a Sebasteionban. Még oda is! Hát, még oda is. Uri felnevetett. Ránk sózzák a szobrászok, ami a nyakukon maradt!”

Keresztesi József írja recenziójában, hogy „Ami azt illeti, Uri életével Uri maga se nagyon foglalkozik, sorsának jobb és rosszabb fordulatait sztoikus higgadsággal fogadja, és minden új szituáció érdeklődéssel tölti el”. Ez éppen a kierkegaard-i ironikus valóságidegensége: „Az egész ittlét vált számára, s az ironikus szubjektum is az ittlét számára, idegenné, az ironikus szubjektum maga, miközben a valóság érvényét veszítette számára, valamiféle valószínűtlenné változott.” Uri ilyen módon menekül meg – legalább átmenetileg – a történelem fogságából, ironikusként negatív szabadságra tesz szert az érvénytelenné vált valóság determinációival szemben: maga Uri is ezen töpreng közvetlenül látomásos felismerése után: „Utazónak érezte magát, akinek nincsen megbízása. Ezen eltűnődött. Eszébe jutott, hogy mennyire szabad. Mindenki valami céllal tart valahonnan valahová, minden ismerőse, az összes görög diák, és a zsidók is, Apollosz és Tija; Apollosz alexandriai görög polgárjogot akar, mert a szülei csak memphiszi zsidók, Tija pedig, aki görög polgár, katapultüzemet akar létesíteni, hogy még gazdagabb legyen, mint Marcus, aki az apjuk vagyonának kétharmadát öröklé. Mindenkinek van valami célja, űzi, hajtja valami.” (462–463) Ez a szabadság potencialitásként mindig is adott volt Uriban, vaksága, ami megakadályozza abban, hogy ugyanúgy dolgozzon, ugyanolyan legyen, mint a többiek, ami idegenné teszi, végül felismerésében, belső látásában szabadsággá válik. Uri azt jelenti héberül: Fényem. Ez a negatív szabadság teszi lehetővé Uri számára sokat emlegetett nevetését, ez az irónia második fajtája az ironikus szubjektumnak, a magára ismerő eszme egyetlen hordozójának a világ iróniájával szembeforduló nevetése. „Uri csak állt, korgott a gyomra, a pokolba kívánta Júdeát, Jeruzsálemet, az egész Palesztinát, legyen áldott az Örökkévaló.” Uri, miután kiismeri, szabadon kiröhögheti a világszellemet. Ez a fölény és tudás visszhangzik a nevetésében, amikor megérti, hogy másodszülött, ellenszenves és ostoba gyermeke feladta a római hatóságoknak barátait, az őskeresztény római gyülekezet tagjait, így mentve a saját bőrét. Már ő is rutinosan használja a keresztény tanítást saját gyalázatosságának pajzsául, mintegy előre bezsebelve a végtelen kegyelmet eddigi és ez utáni gyávaságát és gonoszságát igazolandó: „Eljön ő – suttozta Marcellus –, de éjjel jön el lopva, mint a tolvaj... És reggelre más lesz a világ... És a bűnösöknek bocsát meg legelőször!... Uri elnémult. Van még mit tanulnom, gondolta, és felnevetett. Sokáig vihogott magában, nem bírta abbahagyni.” (731) Ez a tudás színezi „sötét”-té (696) Uri nevetését.

A szabadságot biztosító eszme pedig nem más, mint atyai örökség. Erre ébred rá Uri az eszme benne zajló fejlődésregénye során, ez negatív szabadságának garanciája. Ez óvja meg attól, hogy törleszkedjen, helyezkedjen, hogy boldoguljon az életben, hogy újra fogságba essen. Erre döbben rá Uri a regény egyik – egyetlen – katartikus jelenetében. Az apja azért intézte el, hogy elmeheessen Jeruzsálembe, hogy megadja neki az érvényesülés, az elszakadás lehetőségét, ezt azonban éppen Uri iránta érzett önzetlen szeretete és családjával szembeni felelőssége nem tette lehetővé – éppen az a felelősség és szeretet, ami apját motiválta döntésében. Így zárul be a kör, így nyilvánul meg a szabadság fogságként és a fogság szabadságként. Ennek inverze az a jelenet, amikor maga és családja végső nyomorában megpróbálja magát eladni rabszolgának hősünk, aki itt éppenséggel nem az eszme szabadító rabságát vállalja, ellenkezőleg, később maga jön rá, hogy ötlete menekülés, az apja szellemétől, a családja iránti és a szabadsága által rárótt felelősségtől menekül. Az ironikus szubjektum negatív szabadságának betetőzése Uri regény végi megőrzése. Régen rájött már, hogy csak képzelete kárpótolja valóságos életéért, hogy sikerült a segítségével egy másik életet is leélnie. Itt Uri végleg elszabadul a valóság fogságából, a családjától és a történelmi determinációktól egyszerre, annyira, hogy a fejében élő eszme képes lesz átírni, visszamenőleg megfordítani a realitást, beteljesíteni Uri bosszúját a történelem szellemén: „Eljött Yehuda mester, morgott és nevetett; külön eljött a kicsi fekete lány, és mert Uri kiváltotta, hozzámént feleségül, és leélt vele egy teljes életet, és gyerekeket nemzett neki Uri, akiket csodás módon elkerült a háború, és most is élnek szépen a falujukban, módos gazdák valamennyien. Feleségül vette Uri azt a gyönyörű, kék szemű, szőke, sudár görög lányt, Szótadász hűgát, és boldogan élt vele a békés Alexandriában... Uri néha bosszút állt: Agrippa nyakába tuskékét döfködött, Tiját elgáncsolta futás közben, az alabarkhosznak visszafelest. Édes fiam, nem kéne – sopánkodott Philó. Urinak volt sejtelve róla, hogy ilyenkor nem alszik, mert az álmaiban nem tudott bosszút állni. Az álmait nem tudta irányítani.” Ezt a szabadságot vonja vissza a regény utolsó „legkegyetlenebb mondata” (Keresztesi). Urin haldoklása közben átvillan a felismerés: „Még mindig akarok élni, gondolta, és elámult.” (770) Tehát a valóság legvégül győz, kötelékei elszakíthatatlannak bizonyulnak, fogságából nem szabadulás a halál. Urit – végső kudarcaként – mégis érdekli saját élete. De – ez a gonosz zárómondat résnyi kegyelme – a csodálkozás, a távolító, ironikus reflexió képessége legalább utolsó pillanatáig vele marad. Margócsy István ezt a negatív szabadságot joggal tartja az értelmiségi privilégiumának. „Hősválasztása mintha a szabadon lebegő értelmiségi kategóriájának lehetőségét és lehetetlenségét írná körül egyszerre (hisz a társadalom többsége azt mondja, mint az egyik mellékszereplő: »nem gondolkodik az ember. Él«). A gondolkodó ember ott is van, meg nincs is ott...” Spiró számára a történelem átláthatóságának lehetősége pusztán intellektuális kapacitás kérdése, a lehetőség adott. Nem véletlen, hogy Urit alexandriai felismerései után kezdi el foglalkoztatni tapasztalatai megírásának gondolata. A történelem elméletileg átlátható, bár a legtöbben nem látják át, és elbeszélhető is, a benne élő ember reprezentatív sorsán keresztül. Ennyiben, hogy a személyes sors reprezentativitását állítja, tényleg vállaltan konzervatív regény a Spiróé.

Annyira így van ez, hogy a történelmi idő – legalábbis a regény első részében – szinkronban halad Uri eszmélődésével, önmagára találása egy ütemre jár a világtörténelem kerekének fordulásával, azonban Alexandriában lezárul fejlődéstörténete éppúgy, ahogy egy világtörténelmi korszak is. Az alexandriai pogrommal eldőlt a startpisztoly, megérkezik, ahogy Uri és Apollosz nevű iskolatársa (az Apostolok cselekedetei Korinthuszi Apollósza) konstatálja, a vallásháborúk kora. Uri később Rómában szintén nagynak tűnő folyamatok részese lesz, azonban ezek már valójában csak egy elmúlt világ utóvédharcai, még inkább önfélreértései. Nem veszik észre ezek a figurák azt, amit Uri igen, hogy a történelem eszelős istene túllépett rajtuk, és egy új, magasabb rendű örület, egy még megveszekedettebb téboly érkezik a történelem színpadára. „Uri arra gondolt: az alabarkhosz a pereputtyával együtt rég elmerült a tenger fenekén, vastag homok takarja őket Alexandria romjai alatt, és Agrippa is csak a régmúltban királykodik valahol, fölötté vastag homokhordalék, azon meg csenevész gyomok nőnek. Különös, hogy ezek az alakok idejöttek Rómába, de már nem azok, akik voltak, sőt a római zsidó vének is csak valami platóni, másodlagos árnyai egykori énjüknek, amely szintén csak árnyéka volt a sorsnak. Árnyak álma az ember, mondta Pindaros.” (554) A diadalmas örület a kereszténység lesz, amely a vallási, etnikai béke reményét kínálja, hogy majd, ahogy az eszelősség csele szemlélhetővé válik a történelemben, a legyőzött, meggyilkolt, (ismét) rabszolgasorba hurcolt júdeai zsidók e pokoli tébolya még irtózatossabb, gyilkosabb káoszhoz vezessen. A zsidóság eltűnik, hogy átadja helyét a kereszténységnek, majdnem mindent elveszt, de hozzásegíti a történelem eszelős szellemét újabb nagy diadalához. Ezt Uri és császárnéva lett szerelme, Kainisz meg is tárgyalják búcsúbeszélgetésük alkalmával. Uri hazatérése után az elbeszélés tempója roppantul felgyorsul, az első három rész három, a negyedik harminc-negyven évet mesél el Uri életéből, ami kihullik a történelemből, a jelentéses szinkron már nem strukturálja ideje múlását, élete innen már pusztán leperog, de még láthatja, merre fordul a történelem, amikor elrobg mellette.

2. Narráció és ironia

Keresztesi József abból, hogy a narrátor szókinccse, szóválasztása mai és roppant ritka önpozicionálásaikor is kortársunkként mutatja be magát, arra következtet, hogy a regény „nem az egykorú világ egyidejű megjelenítését kísérli meg, hanem mai, visszatekintő nézőpontot kínál fel az olvasónak”. Keresztesi azonban adós marad a válasszal, hogy ha ez így van, hogyan lehet a narráció ennyire részletező, honnan van a narrátor tudása például Uri legapróbb gondolatairól, olyan eseményekről, amelyekről maga a könyv jelzi nyomatékosan, hogy kimaradtak a történetírásból. Az elbeszélő karaktere és idősíkjája nem kidolgozott, lebeg. A regény egyik hatásmechanizmusa, hogy úgy számít a mi történelmi többlettudásunkra, hogy elbeszélője nem érvényesíti saját, feltételezett többlettudását, amikor az elbeszélés játékterébe von későbbi történelmi eseményeket elbeszélő történelmi narratívákat, például Pompeji és az alexandriai könyvtár sorsát, mi könnyen kitalálhatjuk, hogy hogyan végzi majd alig pár évvel a regényidő végét követően Uri Pompejiben élő elsőszülött gyermeke, Theo. Nyilvánvalónak látszik, hogy sokkal inkább

egy reális időben nem lokalizálható elbeszélővel van dolgunk, annál is inkább, mert az elbeszélői perspektíva folyamatosan változik, vándorol, folyamatosan átcsúszik az önpozicionálása szerint regényen kívüli elbeszélő nézőpontjából a szereplőkébe. Ezenkívül Uri nevének hangalakja feltűnően hasonlít Spiró keresztnevére, a Gyurira. (Etimológiailag semmi közük egymáshoz, az egyik név héber, a másik görög-római eredetű.) M. Nagy Miklós is megjegyzi, hogy „szembeötlő a két alak, a főhős és az író hasonlósága”. A főhős eszmélkedése során pedig egyre közelebb jut az odaértett szerző valláskritikus, felvilágosult véleményéhez. Ez nem is véletlen, láttuk, hogy alexandriai másolatgató idejében Uri számára feltárul a történelem, kinyílik számára a jövő. Egyre erősödik a gyanúnk, hogy Uri regényvilágbeli idegensége összefügghet azzal is, hogy máshonnan is képes nézni, hogy a regény mintegy átjárhatóvá teszi az idősíkokat, felcserélhetővé a narrátort, a főhőst és a szerzőt. És ha ez így van, az is bonyolultabbá válik, igaza van-e Keresztesinek, amikor leszögezi, hogy „Urinak tervezett könyvét sem sikerül megírnia a zsidó háborúról, hogy a szerző befejezéseképp nem kanyarít egy apokrif művet hőse mögé...”. Kérdés, hogy nem válik-e – persze a regényvilág realitásán túl – Spiró-narrátor a megvakult Uri szemévé, ahogyan a vaksi Uri nem lesz-e az ő fénye. Ami elmarad Uri nevéből – Uriél – a Spiró keresztnevére rímelő formában, az Él, azt jelenti, Isten. A név eredetileg azt jelenti, Isten fénye, így azt, az én fényem. Az elbeszélőn kívül pedig jóformán mindenki latin nevéen szólítja, vagy – Júdeában – Theónak. Külön meglepődik, amikor Kainisz utolsó találkozásukkor nekünk ismerős nevéen szólítja meg. Vagyis csak az elbeszélő-demiurgosznak fénye Uri, neki, a regényvilág „istenének” a múltak kútjába ereszkedő útján lámpás. Ez lehet az oka annak (és itt nem a történelmet a vakhit és az aufklärung harcában feloldó antropológia), hogy Uri „anakronisztikusan felvilágosult” (M. Nagy Miklós), illetve felvilágosultsága mégsem anakronizmus, hanem formaelem. M. Nagy pontosan veszi észre, hogy az elbeszélésben ez a közelítés, átjárhatóság „művészi játék, varázslás, szemfényvesztés”, de ez a játék nem annak ellenére zajlik, hogy Spiró „tökéletesen találta meg narrátorát”. Nem e tökéletesen megtalált narratori pozíció felfüggesztésével (így azért olyan nagyon jó játék talán nem is lenne), hanem éppen annak köszönhetően. (A tévedésért valószínűleg az a másik tévedés felel, hogy M. Nagy Urit simán azonosítja az elbeszélővel, holott formálisan nem azonosak.) A szereplők perspektívájának átvétele gyakran teremt ironikus kontrasztot az odaértett elbeszélő és az olvasó perspektívája, valamint a regényben megjelenített nézőpont között. Látszólag megerősíti a szűk, részben pozíciójából, részben pedig az emberi szenvedélyek és elképzelések szükségszerű érvénytelenedéséből, az eszeveszettség cseléből eredően téves perspektívát, és ezáltal neveteti ki; a jelenséget, mondjuk, nevezhetjük narrációs iróniának. Ennek a legszebb, két vagy három perspektívát (Urié, a külső narrátoré és a bethzachariai közvéleményé) keverő példája annak elbeszélése, amikor Uri véletlenül eltöri a jármot, ami a bethzachariaiak szerint az ez évi szárazság közvetlen kiváltó oka: „törtött jármot nem szabad megjavítani soha; a fajúromnál kevésbé törekeny, tartós fémből készült jármot pedig nem szabad alkalmazni, mert az az örök rabszolgaságot jelentené, amelyre sem állatot, sem embert nem szabad kárhóztatni, áldott legyen a Mindenható, aki ezt törvénybe foglalta. S ugyan ez nincsen leírva sehol, a Tóra nem tartalmazza, de

ez a hagyomány, amit az Örökkévaló diktált, aki a rab emberek és állatok védelmezője, áldott legyen érte mindörökkön. És az a reccsenés, amikor a járom eltört, az az Örökkévaló mindent halló füleig, amely sok imára kétségkívül süket, mégiscsak bizonytalannal felhatolt és megharagudott Ő, amiért az ő állatait az emberek kínozzák, s büntetésül aszályt bocsát idén a kiválasztottai földjére emiatt. Egész Júdeában aszály és ínség lesz idén e reccsenés miatt, és talán még Galileában is”. (236–237)

3. Regény és kritikai történetírás

Almási Miklós joggal hangsúlyozza, hogy Spiró regénye egyfajta kritikai történetírással tart rokonságot, én csak annyit tennék hozzá, hogy mindez többszörösen be van ágyazva a regény narratív szövetébe, nemcsak a Róma hivatalos történetírójává váló Josephus Flavius név nélküli említésénél Kainisz és Uri beszélgetésében, hanem például Uri Philó mellett végzett négermunkájánál is. Azonban nem pusztán a források hamis kezeléséről van csak szó, amit az alexandriai pogromról író, saját peccsenyét sütögetni szándékozó Philó és minden más regénybeli történetíró is tesz, sőt, Uri éppen úgy gondolja, hogy nem is a történeti hitelesség a lényeg, hanem a kritikai perspektíva. Amikor kiderül, hogy Kainisz nem bocsátja rendelkezésére a forrásokat, arra jut, hogy azok nélkül még csak meg lehet valahogy lenni. „Nem muszáj terjedelmes történeti munkát írni rengeteg adattal. Lehet olyasfajta leveleket írni adatok nélkül egy-egy fontos jelenségről, egy-egy fontos alakról, mint Seneca írt Marciahoz. Csak ez a munka nem erkölcsileg nemesítő vigasztalás lenne, hanem az ellenkezője.” Arról is szó van, hogy Philónak egyáltalán nincs humora, és nem is ironikus alkat, mint ezt a narrátor és a narráció egyként jelzi. A történeti elbeszéléseket közvetlen hatalmi érdekek alapján alkotják, ebből következően lényegüknél fogva nem lehetnek sem megértők, sem ironikusak, hiszen nem ismerhetik fel megbízóik partikuláris hatalmi szenvedélyeit követve az őket eszközül használó és ironikusan negáló örült világszellemet, így aztán nem is válhatnak tőle negatív szabaddá, és nem gyakorolhatnak ironikus kritikát felette. Erre csakis a szépirodalom, a kunderai értelemben ironikus regény képes, amelyben megváltoznak a léptékek, amelyben megszólalhat a történelemben elvesző egyén. „Csönd volt a Via Sacrán éjszakánként, és Uri azon kapta magát, hogy sír. Siratta Bethzachariát, amelyet az ilyen-olyan csapatok bizonyosan kiraboltak és felégettek, a nőket megerőszakolták, az öregeket agyonverték, a férfiakat besorozták, a csecsemőket falhoz csapták vagy kútba dobták. Siratta Yehuda mestert és a kicsi fekete lányt. Siratta a kaiszareai zsidókat, akik hűvösek, rártiak és gazdagok voltak, és nem sejtették, hogy valamennyiüket meg fogják ölni. Siratta a Deltát, ahol Tija katonái öldököltek.” Philót mindez az apróság nem érdekli, ahogy ezt (például épp a júdeaiak és a samáriaiak kapcsán) többször ki is fejté. „Philót e kicsinységek nem érdekelték; filozófiailag e történeti kuriózumok nem jelentenek semmit, mondta...” (431) Nem számítanak a júdeai falvak lakói, a kicsi lány, aki Urinak tetszett Bethzachariában, az alexandriai kurvák, akik talán először voltak kedvesek hozzá, a Vészt átélő alexandriai zsidók minden együttérzésteltő nyomorukkal, ellenszenvenességükkel és maga Uri is saját munkájában íródik vissza a történelembe, hiszen ő is, aki mindig mindenhol épp ott volt,

aki négermunkában megírta mai forrásaink egy részét, kimaradt a történelemből. Ezt a sírát fordítja át nagy munkájában Uri sötét nevetéssé, itt ezek között a sírások között dönti el, hogy historiográfussá lesz. „Nem lehet erről emberi módon beszélni senkivel. Meg kellene írni.” (748-749) A szépirodalomban találja meg – először Agathón drámái kapcsán Arisztotelésszel szembehelyezkedve – azt, amit keres, minden szabály felrúgását, az írást, ami csak saját törvényeit követi. Szemben az utólagost szükségszerűvé stilizáló történelemmel és történetfilozófiával. „A történetírók szükségesnek tüntetnek fel minden megtörtént eseményt, mintha nem történhetett volna helyettük bármi más. A történetírók az események foglyai, ki is van száradva az elméjük emiatt” – véli Tija, aki szintén a kevés kivételes szellem egyike. Uri szabályok és szükségszerűségek szemébe nevet, e nevetéséből születik meg ez a regény, az ideologikus ostobaság, a pusztítás és az eszelős történelem ironikus kritikájából, és nem tudok nem arra gondolni, hogy Rabelais és Cervantes nevetése harsant fel újra a magyar regényben. A regény csele az, hogy vallásellenes tézisregényből, reduktivista antropológiai értekezésből – aminek szerzője nyilatkozatai és tanulmányai szerint szánta – a történelmi vízió ereje révén a történeti események széttartó, ideológiai érdekekre nem redukálható kritikai történelmi elbeszélése, a történelem ironikus kritikája lett. Spiró tehetségét eszközöként használta a regény szelleme, hogy alakot öltön általa. Uri (vagy Gyuri) kérdezi egy helyen, hogy „Hogyan lehetséges, hogy valaki a lényegét úgy általában régtől tudja, ezzel áldotta vagy verte meg az Örökkévaló tizenöt évesen, erre választotta ki, de a részletek mégis megzavarhatják az elméjét?” (504) Ez Philó (Hegel) szelleme, amit azonban a részleteken, Bethzacharián, a Deltán, Kaiszareán síró Uri szelleme, a regény szelleme és a regény csele végül lebír, és felharsan a nevetés. „Mert ha azt gondolom, hogy az európai kultúra napjainkban veszélyben forog, s hogy kívülről és belülről azt fenyegetik, ami a legértékesebb benne, tiszteletét az egyén, az egyén eredeti gondolatai iránt, jogát a sérthetetlen magánélethez, egyszersmind úgy vélem, az európai szellem lényegének ezt az értékét, mint egy ezüstszelencében... a regény bölcsességében őrzik. Ennek a bölcsességnek kívántam hódolni” – írja jeruzsálemi beszédében Kundera. Majd hozzáteszi: „Csaknem elfelejtettem, hogy Isten nevet, amikor látja, hogy gondolkodom.” S ha így van, akkor azt teszi a regény csele, hogy (és hiszem, hogy így van) Isten, nehéz szívvel bár, de együtt nevet a főszereplővel az istentelen (Sp)iró (Gy)Uri olvasása közben.

Újhold után

Byzantiumban éltem én is
Maszkról, identitásról, történelemről
Gergely Ágnes *Tigrisláz* című fordításkönyve kapcsán

Gonda Júliának

„A régészetből
egy tanulság legalább levonható,
mégpedig az, hogy minden
tankönyvünk hazudik.
Amit történelemnek hívnak,
azt nem kell földicsérni,

*így, ahogy van, a bennünk
lakó bűnöző csinálta –
a jószág történetelen”.*

Wyman Hugh Auden: *Régészet*
(Gergely Ágnes fordítása)

Az alábbiakban Gergely Ágnes költői-műfordítói-esszéista életművének bizonyos kérdéseivel szeretnék foglalkozni, legutóbb megjelent, *Tigrisláz* című, nagy angol versek magyar fordításairól szóló kötetéből kiindulva.

A szerző a magyar műhelyesszé legnagyoszerűbb hagyományait követő, angol szövegek magyar fordításait elemző kötetet tett le az asztalunkra, legelsőbben is két szemérmesen tisztelt költőelőde, Vas István és Nemes Nagy Ágnes esszéiről tevékenységének nyomába lépve. Beteljesítve szerény, alázatos vágyát, amit összegyűjtött versei elé illesztett, Weörest parafrázáló, mestereinek – köztük Nemes Nagynak és Vasnak – címzett hommage-szonettjében, a *Hálaadás-parafrazis*ban fogalmazott meg: „Oltárom nincs. A század félhomályán / hat nagy halottat burkol gézbe hálám. / Bárcsak a porban lábnyomuk lehetnék”.¹

A könyvbeli írásokat a műhelyesszé minden erénye és sajátága jellemzi: a gyakorló fordító problémaérzékenysége, apró technikai kérdések iránti fogékonysága, az elméleti problémákkal szembeni józan közömbösség. Ez a közelítés egy-egy apró, de perdöntőnek bizonyuló technikai problémából kiindulva világítja át a verseket, ezekből a technikai problémákból nyit lélektani-egzisztenciális dimenziók felé Gergely is,²

¹ A másik négy megidézett mester Weöres Sándor, Illyés Gyula, Pilinszky János és William Butler Yeats.

² A műhelybírálat kiváló jellemzését adja Vas kritikusi karakterét megrajzoló, kivételes esszéjében Radnóti Sándor. „Bizonyos gyanakvással, bizonyos elragadtatással. Vas István mint kritikus”, in: uő.: A piknik, Budapest, Magvető, 2000. A műhelyesszé sajátosságait, technikai és egzisztenciális kérdések összefüggéseit érinti Gergelyről írt kisrecenziójában Keresztesi József és Bán Zoltán András is. <http://www.revizoronline.hu/article.php?id=758> és <http://www.lib.pte.hu/elektkonyvtar/efolyoiratok/PTEperiodikak/konyvajanlo/0066.html>

itt, fordításelemzésekről lévén szó, annival bonyolultabban, érdekesebben, hogy két – ugyanazon vers két fordításának összehasonlításakor három – szöveg és két nyelv bevonásával zajlik mindez. Az ilyen típusú érdeklődés érthetően vonzódik a verstechnikai-verstani problémákhoz, Nemes Nagyra és Vasra éppen úgy jellemző ez, mint a szóban forgó, nagyszerű könyv szerzőjére, aki az esszéken belül részfejezeteket áldoz a verstani megoldások áttekintésének. Az életrajzi értelmezés elméleti problémáját is ebből a kiindulásból veszi szemügyre. Minden műhelykritikus szükségképpen barkácsoló szemléletű, szükségszerűen és üdítően szkeptikus, közömbös az elméleti előfeltevések összeegyeztethetősége tekintetében, egyfajta „józan észre” apellálva. Amennyiben Tóth Árpád vagy Keats életrajza – tüdőbajuk – segítségünkre van, megmagyaráz valamit, akkor természetesen bevonatik az értelmezésbe.

Én azonban – az előbb vázolt szemlélettől idegenül, de hűen saját feladatomhoz – mégis megkísérelnék általánosítani, választ keresni arra a kérdésre, milyen Gergely Ágnes szerint a jó versfordítás. „Kemény és pontos versmondattal” – olvassuk Szabó Lőrinc Blake-fordítása, *A tigris* egyik részére utalva, és a szerző egyetértőleg idézi Rába Györgyöt, a szóban forgó két sor „véglegesnek látszik Szabó Lőrinc átültetésében”. Ezek volnának alighanem a fordítás legfőbb értékei, legyen kemény és pontos, így pedig, lehetőleg, végleges, örök. Szabatos és végérvényes módon megfogalmazni egy felismerést, véglegesre munkálni – ez a költő feladata. Ugyanazzal a pontossággal és véglegességgel szólaltatni meg ezt a nyelvi-költői felismerést a másik nyelv terében – ez volna a fordítóé.

„A vers szégyentelen halálugrás”, írja ugyanakkor Gergely kicsit előbb, Kosztolányira hivatkozva. A verssel mindig valami bizonytalanba ugrunk, hiába fegyelem és mesteresség, melyek elengedhetetlenek, de semmiért nem szavatolhatnak. A fordítást mintha ez állítaná szembe a versírással a Gergely Ágnes idézte Kosztolányi-szövegben. Fegyverek közt hallgatnak a Múzsák, háborús időben fordítani kell Kosztolányi szerint.

„Sokszor nem gyakorolhattam erőmet. Ekkor legalább az erőm tudatában kívántam lenni. Mint a légtornász, akitől elvették hintáját és porondját s szűk szobában svédturnázik... s készül az egyetlenre és nagyszerűre, a halálugrásra”. A fordítás Kosztolányi sorai szerint technikai készségeink szinten tartása-fejlesztése, felkészülés – amennyire lehet – a versírás halálugrására, de maga nem halálugrás, csak edzés. De így gondolja-e Gergely Ágnes is? Látszólag egyetértően idézi, de a jól figyelő olvasó már a következő mondatokban is talál okot a gyanakvásra. „Verset fordítani olyankor is lehet – vagy kell –, ha az ember visszaretten, bajban van, vagy csak gyakorlatozik. Lakatos István 1957-ben a börtönben fogott bele Vergilius *Aeneis*ének fordításába”. Világos, mit értünk azon, ha „az ember bajban van”, erre példa Lakatos István, és azt is értjük, erre példa Kosztolányi, milyen az, ha „gyakorlatozik”. De mitől retten vissza, ha a fordítás csak készenléti edzés? Mitől kell akkor tartania? A könyv vége felé, a Kosztolányi-idézet újbóli előkerülésénél már ezt a kommentárt olvassuk: „A szembe kerülés pillanatához már nem fér tapasztalat. Újra és újra megcsap, hogy idegen a vers, a nyelv, az ember, aki a verset írta, a kultúra, ami mögötte áll. Rémületem, hogy talán nem bírok velük azonosulni, elveszi a maradék biztonságérzetemet is. Nincs közöttünk hinta, nincs porond”. Gergely Kosztolányi szavait („hinta, porond”) használva épp az

ellenkezőjét állítja Kosztolányi tételének. A műfordítás olyasmi, ami – nincs hinta és porond – végképp teljesen kiszámíthatatlan, a fordító nemhogy nincsen biztonságban, de még „hinta” sincsen, nem akrobatamutatóványt mutat be, hanem egyszerűen: repül. Hiába kiemelkedően fontos hát Gergely Ágnes költői-fordítói ethoszában és versvilágában – egyik mestere, Nemes Nagy Ágnes örökségéért – a pontosság és a fegyelem, mégsem azé a siker, a fordításban megszólaló költői igazság, aki akarja, sem pedig azé, aki fut. A fordítás nem pusztán pontos megszólaltatás egy másik nyelvi térben, hanem mindig elmozdulás is, a költemény egy lehetséges arcának felmutatása, ami csak mint lehetőség adott a versben, és a fordításban születik meg, éppen abból a perspektívából mutatkozik, ahonnan a fordító közelít. Gergely ebben a vonatkozásban is idézi Kosztolányit, és ebben a vonatkozásban is finoman ellép mellőle. Kosztolányi ugyan azt állítja, hogy a versben mindig és szükségszerűen hallatszik a fordító hangja, az kelti mintegy életre, de a fordítónak – így Gergely – tudnia kell, hogy „a vers nem az övé”: a versben meg kell szólalnia az idegenségnek is, a fordító is kommentátor, aki nem hallgathatja el a szöveg saját igazságát, ellenkezőleg, meg kell szólaltatnia azt, ami csak általa szólhat meg. Gergely gyakran hangsúlyozza, hogy mindkét nyelven hallani kell megszólalni a verset, ha le akarjuk fordítani. A fordítás úgy közvetít két nyelv között, hogy ebben a közvetítésben szólaljon meg valami a különálló nyelveken túllépő, de eredendően nyelvi és kifejezésbeli, egy olyan igazság, ami, ha nem is a fordításban jön létre, de a fordításban mutatkozik meg, ha tetszik, a fordítás eseménye mint igazságtörténet folyamatában lép ki az el-nem-rejtettségből. Ahogy Kosztolányinál a fordítás, Gergely Ágnesnél az elemzés olvasható titkos önarcképként.

Az idegen és a saját effajta összjátéka, az idegenség megszüntetve megőrzésének dialektikája egyúttal identitáskonstrukciós kísérlet is: „negyventől tettem magasra a lécet / a kicsi térben megidéztem Yeatsot” – írja Weörest parafreazáló, *Összegyűjtött verseinek* kötetét nyitó hommage-versében a költő. A kicsi tér Yeats e könyvben is idézett sorára utal: „Nagy harag, kicsi tér”. A versben világos, a kicsi tér, amelyben Yeats megidézettük: Magyarország. Az eredeti vers megelőző sora azonban így szól: „Ír földről hoz minket a szél. / Nagy harag, kicsi tér” (Illyés Gyula fordítása).

Írországot behelyettesíti a költő Magyarországgal, ír „maszkot” húz magára, míg magyarságáról beszél. Maga nevezi „maszk”-húzásnak ezt az eljárást Yeatsról szóló munkájában. Megfordítja Yeats gesztusát, aki a Nyugat magyarjának nevezte az íreket fiatalos versében. „Hazánk is látta sok derék fiát / börtönfalak közt, feldúlt otthonát / gyomokba veszni völgyön, dombon át / ó, sebzett szívű nép, e bús pohárt / Nyugat magyarja hadd köszöntse rád”. (*Nyugat magyarja* a címe Gergely Yeats-könyvének). Az ír költő írségének maszkja a magyarság volt, Gergely magyarságának maszkja az írség. Ami közös bennünk, az a „sebzett szív”, a „feldúlt otthon”, a kis népek kiszolgáltatottsága, a kicsi tér, ahol nagy harag gyűlik fel, a frusztráció agresszióba fordulása, ami a kis tér miatt szükségszerűen önpusztítás lesz. A történelem számkivetetteiként válnak felcserélhetővé, és ez a játék, a megidézés, alighanem a kicsi tér valamelyes tágitását is lehetővé teszi. Kell-e mondani, hogy ez a két maszk közösen eltakarhat-megmutathat, és bevonhat a maszkáalba egy harmadik identitástényezőt, a zsidóságot. Nem kell kü-

lönösebben éles fül ahhoz, hogy kihalljuk a kisgyermekként zsidósága miatt üldözött, magyarul író, a magyar nyelvet és kultúrát egyedüli otthonának tekintő, az idegent magyarul megszólaltatni kívánó költő-fordító vallomását a fordításkötet Yeats-idézetéből: „Mibennünk mindig itt él a múlt, vannak pillanatok, mikor a gyűlölet megmérgezi az életemet, s elpuhultsággal vádoló magam, mert nem adok neki adekvát kifejezést... S akkor rádöbbenek, hogy... lelkemet Shakespeare-nek, Spensernek, Blake-nek s talán William Morrisnak köszönhetem, és az angol nyelvnek, amelyen gondolkodom, beszélek és írok, és minden, amit szeretek, angolul jutott el hozzám”.

Maszkokat visel, eltéveszthetetlenül, az *Ír fohász 1916-ból* című vers is. Ez a kudarcba fulladt húsvéti felkelés éve. „Ó, kelta kőkirály, tekints le végre / villám sújtotta szirtjeid közül / e száműzött, e végzet verte népre, / mely a világot kapta börtönül. // Ha jókedvét, ha kincsét nem tetézed, / törd meg jobboddal ellenség szívé, / s ha mégis, mégis bünteted e népet, / legyen büntelen, hiszen a Tiéd”. Világos a bibliai utalásokból, valamint a nép és Istene kapcsolatából, hogy az írek a zsidók maszkjai, és a Himnuszt idéző sorokból az is nyilvánvaló, hogy a magyarokéi is, az írek mutatják meg a sorsközösséget, amit megénekeltek a régi protestáns prédikátorok. A maszk itt nem eltakar, hanem felfed és összekapcsol. A *Temető Pannóniában* című versben elfed. „A katolikus temető / katolikust fogad, / de nem tudni, kit hantol el / a Kozma utca 6”. A vers ironikusan utal a Gergely-poétika később elemzendő enigmatikusságára, a címre mint a költői szövegben hasznosítható enigmára: „Ó, Istenem, úgy kedvelem / a szimbólumokat - / de mit jelképez voltaképp / a Kozma utca 6?”. A válasz: „Csak a szemérem nem kopik / a pannon ég alatt”. A Kozma utca 6. címe maszkká válik, az e cím alatt található zsidó temető maszkjává, a rejtőzködés emblémájává. A vers játékosból imperatívikus hangoltságúvá váló zárata a halálban sem elvehető személyes méltóságra hivatkozva, a halhatatlan lélek nevében követeli az identitás, az önazonosság maszkjainak felfedését: „Ne hidd, hogy jobb a semminél / egy pusztá számadat. / Itt éltél. Több vagy holtan is / mint Kozma utca 6.”

Egy ismerős és megvilágító maszkot mégis megtalálunk a szövegben. A zsidók szemérmességét „a pannon ég alatt”-i szemérmességnek nevezi, a zsidó temetőről pedig, melynek megnevezését követeli, azt mondja: *Temető Pannóniában*. Pannónia provincia, ezt a provincia-létet, elnyomottságot, az alattvalói reflexeket, óvatosságot ismét közönségek ismeri fel, azért pannon a temető, mert szemérmes a vers, de azzal, hogy pannon temetőnek írja le a zsidó temetőt, azt is állítja, hogy akik benne nyugszanak, nos, azok halhatatlan lelkének azzal is tartozunk, hogy elmondjuk, zsidóként magyarok voltak. A magyaros verselésű sorok ugyanerről tanúskodnak. A vers furcsa feszültsége, hogy először eltörli a halálban az önazonosságot, és ennek a törlésnek a folyamánként törli el a maszkokat is. „Az élet csupa jelbeszéd / - a halál álmosabb: / egyformán ásít bárkire / egy Kozma utca 6.” Később, mint láttuk, a halál ellenében is sértetlen én, a halhatatlan lélek nevében beszél. A halál eltörli a maszkokat és eltörli az iróniát, de nem törölheti el egyediségünket, önazonosságunkat, érvényben hagyja a rájuk hivatkozó felszólító, etikai célzatú megszólalást. Ezt a képletet, sokféleképpen módosulva, sokszor viszontláthatjuk Gergely Ágnes verseiben.

Mint mondtuk, a fordításkötet jellemzései egyúttal szemérmes önarcképek is, Gergely Ágnes versválasztásai, és ahogy szemügyre veszi a választásait, kirajzolják az őt foglalkoztató poétikai és gondolati kérdéseket.

A „tapasztalás sorozatában a beárnyékol, a fenyegetett létezés futamai szólnak. Éppen ettől a madárdalszerű formától kapják meg a versek azt a vibráló nyugtalanságot, azt a váratlan elsötétülést, ami kitölti a keretüket, mintha egy kéz benyúlhat, be is nyúl az ablakon, hogy a falra írjon valamit. Néha egy szócska elég a figyelmeztetéshez” (22) – véli a szerző William Blake versciklusáról, *A Tapasztalás Dalairól* szólván, és úgy érezzük, mintha saját verseiről beszélne. Gergely költeményei formailag zárt, egyes csoportjaikban szintén – akárcsak Blake-nél vagy Yeats-nél – dalszerű, elképesztő formabiztonságú költemények, melyek mélyén érzékelhető valami a szorongás lényegéhez tartozóan megfogalmazatlan, kimondatlan, amit az olvasónak akár egyetlen szócskából kéne észrevennie.

Gergely *Tigris*-értelmezését olvasva elgondolkozhatunk, vajon az említett, az ablakon benyúló kéz nem az az „örök kéz”-e, mely szimmetriát, méghozzá rettentő szimmetriát, vagyis – Gergely Ágnes felfogásában – költészetet teremt?

Erről a költészetről sokan leírták már, hogy enigmatikus költészet, ugyanakkor azt is érezzük, hogy a verseknek van valamiféle határozott közlő szándéka is, akár etikai természetű állítása. Egy kéz, amely benyúl a falon, és ír valamit, valami riasztót, súlyosat és önmagunkkal szembesítőt, ahogy a *Dániel könyvében*, és ezt a vers háttérében lévő írást rejti el a roppant kimunkált szöveg teste. Ha Gergely költészete enigmatikus, hozzátéhetjük, hogy ez egyfajta apodiktikus enigmatikusság.

Az *Óda egy görög vázához* híres, axiómaszerű zárósora kapcsán jegyzi meg Gergely, hogy „a XX. század a sarktételeket a költészetben nehezen viseli el, különösen intelmek fényében”. Ezt a poétikai problémát akarja megoldani egy mélységesen „elkötelezett” költészet, nem valamiféle korszerűségi illetudásból, valóban nem „hajol meg a korszellem, s a kordivat előtt”, ahogy idézett hommage-verse mondja, mi sem idegenebb tőle, hanem valódi és súlyos poétikai problémaként érzékeli, hogy a transzparens tanítás nem képes megszólaltatni semmilyen költői igazságot. Ennek a problémának a megoldására dolgozza ki az „apodiktikus enigmatizmus” poétikáját. Az egyik tanulmányban Gergely elmondja, hogy milyen esetekben válik különlegesen izgalmassá egy fordítói feladat, s ebből az egyik az, ha a versnek titka van. „A legtöbb vers mélyén ott marad egy réteg, ami elemezhetetlen. Ami csak a metakommunikáció szintjén fogható. Azaz: ...valami fontosat rejt előlem a vers”. Ezt az „elrejtést” Gergely Ágnes sajátos redukcióval éri el, valóban Pilinszky tanítványaként, a motívumokat kiszakítja a környezetből, és enigmatikus jelekké teszi, amelynek felfejtéséhez elengedhetetlen kultúrtörténeti kontextusuk bevonása és – persze – bonyolult és homályos versbeli viszonyrendszerük tisztázása. S így is marad valami a verstől elidegeníthetetlen homályból – az ilyenfajta homályosság is talán Yeatshez kapcsolható. Egy látszatra kevésbé fegyelmezett, Gergely angol professzor ismerősétől egyenesen „hisztérikus”-nak minősített költészetben, a Sylvia Plath-éban is a motívumok engimákká válása, a kihagyások rendje izgatja a szerzőt, és azt mutatja meg elemzésében, hogy mindaz, amiről úgy tűnik „a halálra ítélt elme szeszélyes képzetársí-

tásai”, az valójában „a halálra ítélt elme halálos logikája”. Eközben képi értelemben és stilisztikai értelemben a verseket semmiféle redukció nem jellemzi.

Vegyük példának az életmű egyik leghíresebb versét, az *Aput*. Olvasás közben érdemes észben tartanunk, hogy Gergely fordította és kommentálta többször, mostani kötetében is az előbb említett Sylvia Plath *Daddy* című versét, amelyben azt olvassuk: „Szépanyám cigány, sorsom balog, / velem egy pakli, egy pakli tarokk, / mért ne lehetnék zsidó”. A költemény egy – valójában különben ilyenként nem létező – náci tiszt édesapához szóló lírai monológ. Gergely költeménye pedig az – egykor valójában létező – munkaszolgálatosként meggyilkolt édesapáról szól. „Emléke napszínű falakban. / A falak hűlt helye a napban. / Árnyéka nőttön nő. A fény fia. // A temető nem szerves kémia.”

A felütéssel rögtön belépünk a szaggatottság, a paradoxonokba összeálló motívumok terébe. A napszínű, a nap kiszívta falak, melyek őrzik az emléket, eltűnnek a második sorban, felszívódnak a napban, lehetővé válik az átjárás az emlékezet számára – apuhoz. Vajon miért? Árnyéka nőttön nő. A meggyilkolt apa árnyéka egyre jobban ráborul a lírai én életére, egyre inkább fölé hajol, árnyékában mégis egyre világosabb van. Hiszen „a levegőváz üvegesedik, / az alkony és a köd / nem vár novemberig”. Őszül, az ember egyre közelebb kerül a holtak árnyaihoz, egyre megengedőbb az emlékezéssel. A különálló mondat ugyanis, akárcsak az egész vers – „a temető nem szerves kémia” – vita egy ifjúkori mű, a költőnő talán leghíresebb verse, az *Ajtófélfámon jel vagy* nyitóversszakával: „Nincsenek emlékeim, / és ha vannak sem őrzöm őket, / sohasem koslatom a temetőket, / nem érdekel a szerves kémia”. Azonban a növekvő árnyak, „a nyirok és a köd idején” már többet tud az ember. „Az emlékezés nem vegetatív”. Az emlékezés, éppen úgy, mint ahogy a vers metszi ki a motívumokat az idő folyamatosságából, kimetszi az emlékképet az időből (ahogy Pilinszkynél is látjuk). Ezt már tudta voltaképpen a fiatalkori vers is, a mozdulatot kiemeli ott is folytonosságából a traumatizált emlékezet: „Érzem, hogy indulsz. Kilépsz, jól öltözött csavargó, / sohase mész, csak indulsz”. A vers záróképeben pedig a fájdalom kozmikussá tágítása a fájdalom örök voltát jelzi, egyrészt feldolgozhatatlansága miatt, másrészt pedig azért, mert műalkotássá lett: „velem indulsz, lélegzel, könnyeid / az én torkomat szorítják, és én hagyom, / s ott fenn, ahol nincs keresnivalója, / az a szádból kiütött vékonyka Memphis-cigaretta / átégeti a bőrt egy csillagon”. Így kerül át az emlék a trauma öröklétéből a megmunkált emlékezet öröklétébe, ezért lehet a cím: *Ajtófélfámon jel vagy*, mezüze tehát, ami, a parancs szerint, Istennel szembeni kötelességeire emlékezteti mindig a jámbor zsidót.

Ez a közeledés, a falak leomlása az oka, hogy az árnyék növekedése a fényt növeli, így lesz az egyre növekvő árnyékú apa a fény fia, hiszen a Napban van, abban a dimenzióban, ahol eltűnnek az emlékezés előtt álló falak.

„Ablakok mögött fuldoklik, kinek / nem vált vérévé, hogy a falakat / többé már senki nem építi meg. / A csontok közt lakó jól tudja, hogy / nem tünemény az, ami elforog /, ha szinkópásan elrémül a szív. // Az emlékezés nem vegetatív”. A falak motívuma, ezt nem nehéz kihallani a versből, új kontextusban, kiegészült jelentéssel tűnik fel: azok a falak, amelyekről itt szó van, gettófalak, bezárnak és elválasztanak, és

ha ma épp nem is állnak, a traumatizált emlékezés („nem vált vérévé”) számára mindig fenyegetésként újul megéppülésük. A csontok közt lakó, aki soha nem szakadt el halottaitól és a gyerekkori traumától, tudja, hogy az emlékezet állandó jelenléte állandó fenyegetés is. Az a bizonyos állandó fenyegetés, ami ott bujkál minden verssorban, a falon lassan kirajzolódó írás. „Az a katonaszínű hátizsák / az asztallapban kitapintható. / Ha nincs benne diófagörccs, / akkor is látható, hogy a fán / végigömlött a tea. Pedig a / termoszban kellett volna maradnia. / A melegnek az alsóneműben. / A szónak benn, az imakönyvben”. Világos, hogy nem a testi érzékek számára kitapintható a hátizsák az asztallapban, ahogyan az emlékezés sem vegetatív és a temető sem szerves kémia, és ahogyan Keats-Tóth Árpád már idézett, Gergely által tárgyalt versében sem „testi fülnek” hangzik a vázán látható síp dala. Az élettörténet elemei az időből átléptek a vers örököseivé.

Ebben a térben válik lehetségessé az események visszapörgetése, képzeletbeli jóvátétele, hogy az emlékek filmje, ami az indulás mozzanatánál mindig leáll, újra és újra ugyanazt a kockát mutatva most elkezdjen visszafelé pörögni, visszakerüljön a tea a termoszba és így tovább. Aztán újra látjuk ismétlődni az elindulás, az időből történő kilépés pillanatát.

„Harmincnyolc áldott férfév. / A súlya körülhatárolható. / Tárgyak, vonzalmak, tollpehely. / Az idő, mint a só.” Újra a paradoxonokat alkotó motívumok. Súly-tollpehely-só. Az elindulás pillanatában a még csak harmincnyolc éves apa – akinek a versből, a múlt időben maradt beszélő már az édesanyja lehetne – tárgyai és vonzalmi is könnyűek még, hiszen az idő nehéz, „mint a só”, az, amit felvéve a hátizsákját „apu” levetett magáról. „A szavannán, örök tulajdonán / végignéz napnyugtakor az oroszán. / De azt őrzí a só mindenikből, / amivé utoljára lefokozták.” Nem lehet eldönteni, kinek az allegorikus ellentéte a napnyugtán végignéző, búcsúzó oroszán. A versszak zárósora, az „amivé utoljára lefokozták”, az Apával, az Apa megalázásával, méltóságától való megfosztásával kapcsolja össze. De a napnyugtát, az őszit a lírai alany, a lány beszédének környezeteként létesítette a vers, a lány az, aki napnyugtakor visszanéz. Az évtizedes falak lassan tényleg leomlanak apa és lánya között. „Pária. Így van igazán közel.” – olvassuk a folytatásban. A só-motívum két előfordulása a versszakban két különböző időtapasztalatot jelöl. A múlt, elpergő idő súlyát („az idő, mint a só”) közmondásos nehézségével, és a trauma, a megalázottság örököseivé („azt őrzí a só mindenikből, / amivé utoljára lefokozták”), hiszen a só konzervál is.

Ennek az egyetlen motívumba sűrített kétfajta időszemléletnek a szétválása mutatkozik meg, lép elő az el-nem-rejtettségekbe a záró versszakban. Az, ami az eltűnő-elmúló idővel együtt süllyed el, és az, mi glóriával átállítja azt. „Az ajtófélfán elbarnult a jel. / A rács a gyenge fűvön felviláglik, / az Élmunkás-híd újra Ferdinánd-híd, / rossz és rosszabb közt, mint erős gerenda, / átparázlik egy Memphis-cigaretta, / a Felsőbb Ennek nincs több, ami fáj. // A falak hűlt helyén Dávid király.”

A rács a „falak” motívumának utolsó variációja, utána már hidak következnek. A kétféle idő jelölője a Ferdinánd híd motívuma is, hiszen az elbarnult mezüze mellett ez jelzi a két vers közt eltelt majd három és fél évtizedet. De jelzi az összekapcsolódást is

azzal, aki vállán hátizsákjával már kilépett az időből, „újra” Ferdinánd híd, mint az ő idejében. E kétfajta idő közt válik híddá. Első jelentésében két időszak, „rossz és rosszabb” között ível át, a létező szocializmus és napjaink Magyarországá közt, második jelentésében viszont a csillagbéli apa és lánya fogó idejét köti össze. A mondattani eldöntetlenség megerősíti ezt a lehetőséget, az Élmunkás hídra és a Memphis cigarettára egyaránt vonatkozatható, hogy „rossz és rosszabb közt, mint erős gerenda” ível át. Maguk a motívumok is (híd, gerenda, cigaretta) megképzik ezt a hidat a versszakon keresztül. A másik oldalon pedig, a falak hült helyén Dávid király, akinek újraalapított királysága követi majd a Messiás eljövételét. A fájdalom örökkévalósága itt is átvált – a fájdalomtalan Felsőbb Én, (emlékszünk, ez az, amivel már a *Temető Pannóniában* című versben sem bírt a halál) a találkozás örökkévalóságába. A két part között, a történelem szennyes árja fölött a vers ível, a vers, ami kimetszi az emléket az időből, és megvilágít. Hiszen, ne feledjük, maga a híd, a cigaretta nem csak a fénybe vezető út – maga a fény is. Felparázslík. A versben mutatkozik meg, világlik a transzcendens igazság.³

A tézisszerű megállapításokat („a temető nem szerves kémia”, „az emlékezés nem vegetatív”, „de azt őrzik a só mindenkiből, / amivé utójára lefokozták”), nem csak elhordozza, de valóban súlyossá teszi ez a hihetetlenül kimunkált poétika.

Ennek a poétikának a komplexitását, hagyományainak antagonizmusát viszi színre a már elemzett hommage-vers is, az *Összegyűjtött versek* nyitászövege. A lírai én megidézi Nemes Nagy redukcionizmusát – „a deszka: vers, ezt Ágnes mondta meg” – és egyúttal az illyési „ízeket”, két nagyon eltérő versvilágot, Pilinszkyt, akitől azt tanulta, „hogy meg sose hajoljak / a korszellem s a kordivat előtt”, valamint Weörest, saját verssorára utalva: „Szememnek Weöres nyitott új mezőt”, tehát a tradicionalizmust és a mindenkori modernséghez fűződő vonzalmat. Arra az *Újhold* és Weöres poétikája közti antagonizmusra is utal a verssor, amit Nemes Nagy híres versmondattal – „Döngösd magad körül a katlant, / élni tanítsd a fulladót, / Ne mondd soha a mondhatalat, / Mondd a nehezen mondhatót” – írnak le talán a legpontosabban. Ha egyszerűbben akarom mondani, akkor a nyelvre bízott és a gondolati fegyelem által kontrollált, a megismerést célzó szó különbségére.

Beleíródnak továbbá a versbe a „hajlíthatatlanság”, a versalkotás szakmai és etikai fegyelme és a tétovaság, a szkepszis „poétikája” közt feszülő ellentétek is. „Meg sose hajoljak” – ez Pilinszky parancsa, „a visszhang is vacoghat”, ez Vas István korrektívuma. Valóban, ezeknek az elképzeléseknek a metszéspontján rajzolódik ki Gergely Ágnes verseinek a legvégső lehetőség végiggondolt poétikája.

A szonett pontosan kirajzolja a Gergely-líra hagyományos szemléletét is. „Ők lánggal égnek, én vagyok az emlék. // Oltárom nincs. A század félhomályán / hat nagy halottat burkol gézbe hálám. / Bárcsak a porban lábnyomuk lehetnék.” Az előd-utód sort felcseréli a szöveg, és immár nem az utód oltarán ég hálááldozat („Oltárom nincs”), nem az utód szava világítja meg az elődök művét, az utód verse maga legfeljebb csak hamuja lehet az ő lángjuknak, ő az, aki eltűnik majd a múltba, miután egy életidőnyit

³ A vers érdekes – az enyémet bizonyos pontokon megerősítő, máshol attól radikálisan különböző – értelmezését adja Szegő János: „A vers színváltozása”, Parnasszus, 2007/3.

bolyongott a század félhomályában a hat fárosz örök, de emberi fénye által bevilágított keskeny úton. A fároszok helyén Weöres versében csillagok állnak. Ez a csere lehet utalás Baudelaire híres hommage-versére (*Fároszok*), de sokkal több is ennél. Eredetük szerint tehát a hatok nem „csillagok”, nem földöntúliak, nem kezdet nélküliek, a történelemben született meg művük, hogy aztán kiváljon fényével, örök lángjával a süllyedő századok félhomályából, mint Keatsnél a görög váza és Yeatsnél Bizánc mozaikművészete meg a Hagia Szophia. Aligha véletlen, hogy ez a két, egymással érintőlegesen kapcsolatba is hozott nagy vers fontos része a *Tigrisláznak*. Megóvni és továbbítani („hat nagy halottat burkol gézbe hálám”, „bárcsak a porban lábnyomuk lehetnék”), továbbadni úgy, ahogy ezeken a verssorokon fut át a h és t, majd a b és az l-k hangok kombinációja, ez a költő feladata: csak posta volt, ahogy Babits mondja, nyom, melyet a holtak lépte vet. Kimenti azt, ami időtlenné vált, ami immár örök, a század sötét félhomályából.

Gergely Ágnes ugyanis a szó minden értelmében: humanista, aki nagyon is közel érzi magához az *Óda egy görög vázához* történelemszemléletét, egyfajta antikvárius történelemszemléletet, a megfagyott, örökké vált múlt mint a mi időbeli végességünket meghaladó teljesség iránti áhítatot: „a Grecian Urn természetesen görög váza; a történetivé nemesedett haláltudat mégis megsuhintja belőle az olvasót” – írja a *Tigrisláz* Keatsről szóló részében. A halál biztos tudata garantálja, hogy a magában álló, rendezett és példaadó múlt mint szépség vagy bölcsesség, mint kultúra – írás a falon – mindig meghalad bennünket. Yeats Bizánca Gergely Ágnes olvasatában ennek az antikvárius történelemszemléletnek az emblémájává válik. Ezért fontos különösen Gergely Ágnesnek, hogy az „urn” jelenthet vázát és urnát is, a váza a művészet örökkévalóságát, az urna a beszélő halandóságát jelzi, sűrti egyetlen szóba. A múlandó az „örök”-re leselkedő folytonos veszélyként mutatkozik meg: a váza törekeny. Az *Óda...* első sorának „still unravish’d” jelzőjét elemezve jegyzi meg Gergely, hogy a jelzett szó, a váza „szűz lány. Jelzőjének alapszava, a *ravish* ige azt jelenti: megerőszkol, de jelentheti azt is, megbűvöl. Ezt a népmesészerű kettősséget hangolja finomra a jelentéktelen kis időhatározó-szó, a *still* (még mindig). A menyasszonyt *mostanáig* nem erőszakolták meg, nem bűvölték el; a vázát *mindmáig* nem törték össze. De törekeny”. Az „urn” szóban megbújó kettősség mintájára kapcsolódik össze, figyelmeztet Gergely Ágnes, az „overwrought”-jelzőjében a „kimunkált” és az „agyonhajszolt” jelentése, és a versmondattan lehetővé teszi, hogy egyszerre vonatkozhatson a vázára és a szűzekre, vissza-utalva az előzőekre, a háttérben megbújó fenyegetést újra felidézve. Így világossá válik, miért definiálja a modernitást Gergely a bevezető esszéiben „örökös égzengés”-ként, miért gondolja úgy, hogy a modern vers lényege ez örökös égzengés modern tapasztalatának artikulálása.

Ez a hagyományos szemlélet magyarázhatja – mutatis mutandis – Gergelynek a könyve végén értelmezett Thomas Hardy-vershez fűződő vonzalmát is. A vers címe biblikus: „*Országok megtöretése*” idején, háborús életkép a hátszorból. A hátszorgi csendélet háttérében, a vers végén feltűnik egy szerelmespár: „Csak egy lány meg egy fiú a dicső / győzelmi krónika, / az semmivé lesz, de az ő / történetük soha”. A „semmivé lesz”

az eredetiben „will cloud into night”, Gergely Ágnes nyersfordításában „belesötétül... az éjszakába”.⁴

A dalszerűséget kontrasztként megidéző Gergely-versben – *Izabella és Ferdinánd* – valami hasonlót látunk: „Izabella és Ferdinánd / megszabja, kinek mennyi járt, / s megszabja majd, ki mennyit árt – / Izabella és Ferdinánd. // Ki kőcsipkét ver hidegen, / meggazdagszik a tizeden, / turbánt, kaftánt hord szívesen, / tekeracet olvas: idegen. // Izabella és Ferdinánd, / a menet Allahot kiált, / a menet Adonájét kiált, / a két menet égre kiált. // És mennek Gibraltár felé, / Kis-Ázsia, Bizánc felé, / Velencei kalmár felé, / Spinoza és Rembrandt felé. // Izabella és Ferdinánd! / Ismeritek a tú fokát? / Ez átjut és az nem jut át: / egy gémeskút útjába állt //... ó, Izabella, Ferdinánd! / Csak meg ne bánd. Csak meg ne bánd.”

Az előzőtt, menekülő mórak és zsidók üldözői „eltűnnek”, Spanyolország nagysága villámgyorsan semmivé lesz („Csak meg ne bánd. Csak meg ne bánd”), az üldözöttek gyermekeinek munkája viszont megmarad. Spinoza és Rembrandt megmaradnak. A múlt mint történelem múlandó, a múlt mint szellem viszont az elsősorban éppen történeti időként értett időn túlra kerül. A klasszikussá vált műltadarabok történettelenné, időtlenek lesznek Gergely Ágnes verseiben.

Ez az, ami igazán foglalkoztatja költőként, fordítóként és elemzőként: a múlandó mögött felmutatni, „kimenteni” az állandót, az írást a falon, ugyanakkor megmutatni az örökben a fenyegetettet, mintegy a vers háttéréként, elfojtottként, szorongásként. Ahogy az Apa kísérteténél láttuk. Az „emléke napszínű falakban, / a falak hült helye a napban, / árnyéka nőttön nő, a fény fia” – oximoronsorai a pusztulás és az öröklét között mozgatják az apa alakját. A motívumok sűrűsége, a kihagyások éppen olyan

⁴ Vas székepszise és iróniája szólal meg, ahogy Gergely Ágnes briliánsan észreveszi, a Hardy-fordítás egy betoldásában, a történelemmel, pláne a „haladással” szembeni végtelen, részben Kavafiszon és Elioton, részben saját történelmi tapasztalatokon iskolázott, cinizmusba hajló székepszis. Hardy szövegében a háborús krónikáknak nincs jelzője, Vasnál válnak ironikus „dicső” győzelmi krónikákká, melyek semmivé lesznek. Vas gúnya felerősíti a szöveg megvetését a történelem iránt. Ez a rezignáció szólal meg az '50-es években írt híres soraiban: „Hol vannak már húsz év előtti / Esméink? Megvalósulóban”, és ez válik később cinizmussá kavafiszos ravennai bökverseiben, például ebben az üdvtörténetet magasztaló kis darabban: „Theodorik hamvait a szélbe / szóratta a győztes Belizár. / Mire a császári város / Föllélegzett, mert az ariánus / Rothadó ragály veszélye / Kezdett szűnni már. // És megtért az utolsó eretnek. / Hála a bizánci fegyvereknek”. Érdemes elolvasni mindehhez egy általa fordított Kavafisz-vershez írt kommentárját: Vas István: „Konsztantinosz Kavafisz: Egy kisázsiai községben”, in: Miért szép, Rónay György és Vargha Kálmán (szerk.), Budapest, Gondolat, 1973. Aligha független a Vassal egy ideig közeli viszonyban lévő Spiró György történelemszemléletének a pusztító történelemtől legalább némi nagyszabásúságot megtagadni nem tudó, „romantikus” cinizmusa ettől a minden romantikától ment cinizmustól (romantikusnak maga Vas nevezte Spiró korai verseskötetéről írt recenziójában). Eggyel továbbmenve akár azon is el lehet gondolkodni, hogy vajon mit köszönhet ennek a romantikus cinizmusnak a *Paulus* és a *Kazamaták* történelemszemlélete, amint ezt Margócsy István futólag meg is tette: http://www.ketezer.hu/menu4/2006_11/margocsy.html. Vas költészetében az 50-es évek nagy kiábrándulása előtt is megvoltak már az alkati történetfilozófiai székepszis csírái, úgy hiszem: a *Háború és békéről* írt versében arról vall a lírai én, hogy párhuzamosan kezdte olvasni Marxot, Bakunyint és Tolsztoj regényét, izgatta is „a sötét, tekerdő, / áthatolhatatlan eszme-erdő”, de mégis: „míg fakult az elmélet hatása, / élt a tündér Rosztova Natása”. Ha tudjuk, hogy ez az „elmélet” a marxi történetfilozófiai elmélet volt, akkor meglepően erőssé válik az összecsengés Hardy Vas-fordította sorai és Vas saját, korai verse közt.

lassú és alapos, szétszalázó olvasást kívánnak, mint amit Gergely Ágnes maga mutat be nekünk mások verseire figyelve. Azt, hogy ez a poétika, amely saját időbevetettsége ellen küzd, milyen erősen kötődik az *Újhold*hoz, jól példázza Nemes Nagy Ekhnátonjának felkiáltása: „a vágy már nem elég, / nekem betonból kell az ég”. Ugyanakkor láttuk az oximoronsorokban, hogy Gergely Ágnes nagyon is ismeri az időbelit, az esetlegeset, az esendőt, nála a megformálás, a reflexió a szigorú kompozíció része. „A deszka: vers, ezt Ágnes mondta meg, / s Vas Pista, hogy a visszhang is vacoghat”. Yeats második verse, ahogy Gergely Ágnes elemzése megmutatja, hasonló tapasztalatot artikulál, Bizánc egyszerre történelemnek alávetett és történelemfeletti, „örök”, anélkül, hogy a két dimenzió bármelyike végleges győzelmet arathatna.

Ugyanennek az antikvárius karakterű hagyományviszonynak, tekintélytiszteletnek köszönhetően óvatos Gergely minden olyan kánonkiigazító kísérlettel szemben, amely utólag akarja beleírni az irodalmi múltba a kizártakat. Finom elemzésében kimutatja, hogy Swinburne *Tenger és alkonyég között* című – Babits fordította – versének grammatikai terében nem jelenik meg a Másik, a nő, csak a megbántott férfiónérzet panasza szól. Ezért lehet a Swinburne-vers grammatikai teréből kiírt nő megjelenésének terepe a fordítás. A fordítás olyan lehetősége a kiigazításnak, ami végig bent marad a hagyomány terében. A „visszaírás” mint ideológiai kritikai destrukció helyére Gergely Ágnes a fordítást állítja, ahol a vers saját teréből teremheti meg, a versbéli végtelen potencialitások egyikeként teheti aktuálissá a fordító a kizártat.

A fordítás mintegy hazafias konfesszióvá is válik, a magyar nyelv mint munkaeszköz dicsérete a nyelvben megtalált otthonról szóló vallomás lesz. Jelen van a nyelvhez fűződő viszonyban az antikvárius hagyományos szemlélettel analóg módon egyfajta nyelvvédő attitűd (az idegen szavak használata elleni berzenkedés), a nyelv szerkezetének, lehetőségeinek és korlátainak már-már vallásos tisztelete („az áldott magyar névutó” – írja egy helyütt). Arany Jánosnak, a legtöbb szót ismerő-használó magyar költőnek Gergely Ágnes is hűséget fogad, méghozzá a bibliai 137. zsoltár szavaival. „Ha megfélemlítek rólad, Jeruzsálem, / bémuljon meg a jobb kezem! / Nyelvem ragadjon az ínyemhez, / ha nem emlékezem rád”.

Az első versszak idézi az eredetit „Hát kihült jobbom legyen rá az ámen, / ha elfeledlek egyszer, Jeruzsálem”, a második pedig, az eredetiből ismert motívumokkal, a nyelv elszáradásával, a beszédképtelenséggel összekapcsolva Arany Jánost illeszti Jeruzsálem helyére. „És fájó orcám rángjon majd a számhoz, / ha elfeledlek egyszer, Arany János”. A város helyébe Arany nevét illeszti a szöveg, a magyarság többé nem térben, hanem a nyelvben van. Másrészt a fordítás reménye az idegen nyelvbéli otthonra találásának reménye is, a nyelv az az eredendő és mélyen magyar közeg, amely képes az idegen befogadására azáltal, hogy megszólaltatja.

Gergely Ágnes meghallja Tóth Árpád Keats-fordításában Tóth elfúló lélegzetét, ahogyan elvegyül a Keats elfúló lélegzetével, a két tüdőbeteg zihálásának közössé váló ritmusát, felmutatja, mi az, ami sajátosan Szabó Lőrinc-i, és mi az, ami kosztolányis ugyanazon Robert Browning-vers fordításaiban, hogyan hallatszik bele Szabó Lőrinc Isten és rend elleni lázadása Blake *A tigrisének* magyarításába. Ezért a „melyik fordítás a

jobbik?” retorikai kérdése nem csak azt jelzi, hogy itt nem lehetséges a döntés, nem csak azt, hogy „bizonyos szint fölött ezt nem lehet tudni”, nem tiszteletkör, hanem valóban a kétféle értelmezés egyforma jogosultságának elismerése, annak nyomatékossítása, hogy a két szöveg nem mérhető össze, mert más mutatkozik meg bennük. Browning mellett Vas és Szabó Lőrinc Keats-fordítása a másik példa (When I have fears that I may cease to be). Gergely Ágnes ennek a két fordításnak a különböző lehetőségeit latolva párverset írt a két fordítás nyitószóiból *Keats/Vas István egy sorára*, illetve *Keats/Szabó Lőrinc egy sorára* címmel. (Mindez nem jelenti azt, hogy egy fordítás nem lehet rossz, lehet, ha nem szólal meg benne a vers igazsága, akár azért, mert nincs kérdés, amire válaszoljon, akár azért, mert a fordítás ennek az igazságnak az elnémítására irányul, az idegenség eltüntetésére a „szép magyar vers”-ben). A magyar nyelvben így megmutatkozik valami az idegen versből, olyasmi, amit még maga sem tudhatott magáról. Benjamin messianizmus ez, Benjamin radikalizmusa nélkül. Gergely Ágnes fordításelmélete, vagy inkább fordítástechnikája és fordításetikája egyúttal, persze kultúraelmélet és identitásmodell is, ezt maga is finoman jelzi a kötet utolsó oldalain, az idegenség kizáró politikai értelmezéseivel szemben a fordításra, az „idegen vers megközelítésére” hivatkozva.

Zárásként térjünk vissza a versben rejtőző titokhoz. Gergely Ágnes Auden *Miss Gee* című balladájáról szólva beszél arról, hogy „a vers megbúvó rétege a vers külszínével ellentétesen... is jelen lehet; mint kontraszt”. A fordításkötetben is olvashatunk egy saját verset, amire ez a leírás tökéletesen ráillik. A szonett stílusparódia, az irodalomtörténezszer felesleges tudálékossága, a felesleges idegen szavak, terminusok használata ihleti.

„Ez a kadáver agnoszkálhatatlan, / szólt a halottkém. Azt hinnők, ez ő, / holott csak identifikálhatatlan / a dekomponált jelentésmező, // így minden »ő«-t és »mégsem ő«-t ma néma / és végtelen negáció hat át, / s temporális vetületben miénk a / referencializálhatatlanság. // Tér és időkoordináták között / az összes paradigma az, ami: / a fenomént szuggeráljuk a földött / osszárumba visszametszeni. // A kadáver nem korpusz! Vége most már. / Kelt ’negyvenkilenc október, Segesvár”.

A Petőfi-játéknak, noha paródia, nyomasztó kétértelműsége mégsem téveszthető szem elől. A vers végéig valóban nem tudjuk, kiről van szó, valóban „agnoszkálhatatlan a kadáver” egészen a záró sorig: „Vége most már. Kelt’ negyvenkilenc október, Segesvár.” Csak itt derül ki, hogy Petőfi Sándor holttestének azonosíthatatlanságáról van szó, a Petőfit illető bizonytalanságról, ami viszont a „vég”-et bizonyosan ismeri: „negyvenkilenc október, Segesvár.” A „jelentés” ugyanakkor nem csak a halottkém jelentésére utalhat, hanem egy ennél is mélyebb rezignációra, a jelentésre mint nyelvészeti kategóriára, a kadáver agnoszkálhatatlansága mint végpont az ebben az értelemben vett, végképp elveszett jelentésre utal. Innen nézve súlyt kap a játékos mondat, hogy „így minden »ő«-t és »mégsem ő«-t ma néma / és végtelen negáció hat át, / s temporális vetületben miénk a / referencializálhatatlanság”. Az időn kívüli, a történelmi idő rombolásától megmentett avagy azt érvénytelenítő jelentés, az írás a falon, úgy tűnik, nem hozzáférhető többé, az engimatis apodiktikuság poétikájának útjai lezárultak. A halotról való tudás bizonyossága beemelhetné a korpuszt – az arra különben nagyon is méltó szövegkorpuszt – az örökké érvényes klasszikus szépség és az örökké érvényes kategorikus imperatívusz

világába, legalább részben visszavonva a halált. De hát „a kadáver nem korpusz”. A költemény nem más, mint fanyarul rezignált tudomásulvétele annak, hogy a lángírás a falon olvashatatlanná halványodott, vagy talán már nyoma sem látszik. Bizánc kapui végképp bezárultak, senki nem viheti be „a halhatatlanság remekibe” a költőt. Ez volt az „intelem” vagy „a sarktételek” enigmatikussá tételének, játékoság mögé rejtésének utolsó kísérlete. A kéz benyúlt, de nem írt a falra, hanem – alighanem végérvényesen – letörölt minden írást.

Gergely Ágnes úgy képes továbbgondolni azokat a poétikákat, amelyekhez kapcsolódik, hogy megújításukból nagy költészetet hoz létre, és ezeket a kérdéseket nemcsak versben tudja színre vinni, de fordításaiban és műhelytanulmányaiban is, a nagy hagyományú műhelyesszé bizonyosan egyik legkiemelkedőbb, ha nem a legkiemelkedőbb kortárs művelőjévé válva. Az *Újhold* iskolájából számos jelentős pálya indult útjára, de az ő művével talán egyedül csak Székely Magda nagy költészete vehető össze.

„Testünk felett”

Lator László: *Az egyetlen lehetőség*

Lator korai költészetének beszédhelyzetét az apokalipszis jelöli ki. „Itt laknak ők. Sárban, homokban. / A lakott föld határa itt van” – indul a *Sötétben, fényben, gyors esőben* című, 1947-ben írott verse. Ez emlékeztet Pilinszky lírájára, de nála nem jár együtt a megszólalás kizárólag a végsőre koncentrált reduktivitásával, „lemeztelenedésével”, bár ennek is felmerül a lehetősége az *Emeld fel* című versben: „a táj ledobja tarkabarka mázát, / és egyszerű és zord lesz a világ. // Az érdes fényben felmutatja vázát, / mint lombja vesztett tar fa ág bogát: / az egyszerű és kopár tanítást”. Lator nyelve azonban mindvégig erősen poétizált marad. „Romlott vérünk fekete tinta, / csírák pattognak csontjainkban” – áll például a kötet *Testünk felett* című nyitóversében. A szóban forgó költemény alighanem a tömegsírokban oszlásnak induló holttetemekről beszél, egy embertelen tájról, amelybe beleolvadnak a korpuszok. „Fekszünk a fényes fák alatt, éj, nap szikrázva ránk szakad, szárnyak suhognak, szél lobog, vonulnak fémkék záporok”. Pusztulásuk nem botrány, a természet nem tud botrányokról, „a világ héja ráncatlan”. Ugyanakkor ebben a „foszló, ember nélküli táj”-ban (*Háború*) mégiscsak megszólal egy emberi hang, ráadásul erkölcsi elvárásokat fogalmaz meg: „Hát lássatok, hát sírjatok / porba jeleket írjatok”. A porba írt jel (alighanem Jézus-utalás) eltűnik, persze, „a világ héja ráncatlan”, de az imperatívusz érvényességét ez nem befolyásolja. Maguk a halottak beszélnek a versben, míg testük beleolvad a tájba, addig hangjuk elevenné válik, szólnak és szólítanak. Van, ami nem rothad el a testtel, van valami „testünk felett”, és ez szavatul a költői megszólalás akár morális érvényéért és egyúttal ez teszi lehetővé a megszólalás erős poétizáltságát is. Mindennek ellenére ezért lehet „Auschwitz után” a hagyományos szépségeszményt érvényben tartva verset írni. Talán ezzel lehet összefüggésben az az ötlet is, hogy az apokalipszist új Teremtés követi: „Már csak a győzelmes enyészet / szabadít ki e rom-világból. / S a vizek fölött majd talán új / teremő értelem világol”.

Lator verseinek a rendkívüli képgazdagság, plaszticitás, a jelzők festőisége, a kimondottan dekoratív jellegű megoldások, pl. alliteráció („Árvacsalán, kásás-méz-közepű / kamilla, pástortortáska, perjefű, / in-bordás méregzöld lapu, buja / porcfű, lúdhúr, szívós tarackbuza, / halvány-heges levelű lóhere” – *Az udvar*) iránti vonzódás, a hibátlan formabiztonság és az alakítás fegyelme legfőbb jellemzői. Igaza lehet Ferencz Győzőnek, aki úgy véli, a kötet *A szobrász* című záróverse egyfajta művészi vallomás, ahogyan az sem véletlen, hogy a költőknek, Berzsenyinek, Babitsnak, Weöresnek, József Attilának szentelt hommage-versek mellett találunk négy képleírást is a kötet második felében. (A Babits-hommage egyébként a Babits-centenárium és -rezenzánsz jellemző eseménye

lehetett, a kultúrkritikus, értékőrző és példamutató, humanista, ha tetszik, újholdas Babits-kép kialakításához járult hozzá). Lator versvilága a pálya elején különösen zárt, motívumai rendre visszatérnek (láng, ég, fa, bokrok, csend, víz, stb.). Ez a zártság kissé egyhangúvá teszi a korai verseket, a verselemek újrakombinálásává. Egyébként Lator, akinek ez a 240 oldalas kötet majdnem teljes életművét tartalmazza, nem volt pályája elején kevés szavú költő, a 40-es évek második felében kimondottan sok verset írt, addig, amíg a hatalom el nem némította őt is. Az 1946 és 1950 között írt versek a kötet szűk harmadát teszik ki. Az első korszak versei ennek a formai-erkölcsi fegyelemnek vadhajtásaként néha a didaktikusság csapdájába esnek: „Az emberség – ugyan hányukban ég / szellem, tisztesség s más efféle szesz? / A tülekvők közt egy-kettő akad / aki nemünk nevére érdemes”.

A történelmi időből kiváló, megfagyott táj, az izolált, embernélkülivé vált tárgyak szintén Pilinszkyt (egy kerti szék, egy kinnfelelt nyugágy, alvó szegek a jéghideg homokban, egy híd, egy forró betonút, stb.) idéző költészetének összefoglaló verse, a *Pompeji* már egy másik korszak elején születik meg, majd másfél évtized szünet után, 1963-ban. A város pusztulása, a pillanat beleégése az öröklétbe lehetővé teszi ennek a poétikának az önreflexióját: „Maradék szépség, több és kevesebb / mint ami van, vagy ami még lehet, / változatlan, ki már csak önmagad / romló-húsa-vesztett jelképe vagy. / Mit mondasz hát? Hogy bugyborogva forr / talpunk alatt az alvadt kőpokol? / A hasztalant, a látába fagyott / menekülést, a tűz-izonyatot, a céltalan, végső reflexeket, / a szem elé kapott, görcsös kezet, / mely hirtelen, mint nagyító alatt, a többi részlet közül kiszakad, / leválik róla a felesleges, / s a félelem szikár sikolya lesz? / Az izonyúan magukra maradt / tűk, szerszámok, nyakláncok, poharak / árvaságát, a semerre-se-lét / gazdátlan, világégi közönyét, a nem emberszabású pusztulást, / az űrhideg csillagok közti gyászt?”

A vers, miközben a dermedt némaságról beszél, mégis feleletet és üzenetet vár, mégis megkérdézi a némaságot: „mit mondasz hát?”, nem tud, nem akar lemondani erről az üzenetelviségről, ahogy poétizáltságát is őrzi a versbeszéd. Ez a vers vezet talán át az életmű második felének lírájához, az esendő test lírájához, melynek esendőségén túl mindig van valami elérhetetlen, „testünk feletti” az emlékezésben vagy a nem múlt szerelemben: „Nem mégse, mindennél bizonyosabb / a naponként feltámadó anyag, / a még meleg vulkáni hamun át / küszködve felfurakodó virág, / ragacsos szárral, szírommal, ahogy / próbálja az első mozdulatot”. Innentől az esztétizáló, poétizáló versbeszéd a romló test felékítését szolgálja, megszentelését a testi szerelem emlékezetében, a szerelem és megidézése a halál elleni harc lesz, „mert erős a szerelem, mint a halál, kemény, mint a sír, a buzgó szerelem”, ahogy az *Énekek Éneke* mondja. A szerelem egyúttal a halál, a megsemmisülés, az önelvesztés magasztos begyakorlása is Latornál. A táj is humanizálódik eltűnőben, megjelennek a gyerekkor emlékekkel benépesített vidékei. (Lásd például *A hegy alatt* című prózaverset). „A Kálvária utca jegenyéi / megint valószínűtlenül ragyognak”.

A 90-es évek és az új évezred első évtizede a költőnek aktív és talán legtermékenyebb korszaka, sok szép verse születik ezekben az években (*A tér, a tárgyak; Dalocska; Kezek; Arc; Elváltak; A herceg halála*), és az életmű talán legnagyobb verse is, épp az

időben legutolsó, a tavaly februári Jelenkor első oldalán megjelenő *Igazítsd egyenesre*. A megszólítás „Te, ki romló házadból szabadulva még hazajársz, érints meg újra s újra” még őrzi legalább a szólíthatóság bizonyosságát. Később azonban már bizonytalanná lesz, van-e kít szólítani, itt nincs végső, test fölötti bizonyosság a fellángolásban: „Ha más alakban létezel, te lélek, / megérted, birtokomból kiteszítva, / milyen kettős tisztítóúzbén égek / gazdátlan láng emészt utánad”. A birtokból kiteszítatás előtt csak pár sorral olvastuk, hogy „Vakon is tudott hajlékom a múltad, / s jövődé én, míg melléd nem temetnek”. E „vakon is tudott” hajlékból való kiűzetést jelenti az emésztő láng gazdátlansága, hogy bizonytalan már, szól-e valakihez, valahová a vers: „ha más alakban létezel, te lélek”. Ezt „a gubancos útvesztőt” jelzi a referenciájuk vesztett, iránytalan mutató névmások, az elliptikus mondatok bizonytalansága is: „Ha ezt vagy azt, régóta azt se, ezt se / de elbitangolt szavaidra, de a szétzüllő földi testre... légy irgalommal hozzám, már időtlen, ha így, ha úgy, igazítsd egyenesre...” ...Ha ezt, ha azt, ha így, ha úgy. Semmit se látni.

Azt a szintagmát, hogy szép vers, óvatosan írja le az ember. Lator László verseire tökéletesen illik. Azt, amit Ferencz Győző ír meleg hangú, érzékeny utószavában, hogy Lator „az elmúlt bő fél évszázad egyik legnagyobb költői életművét hozta létre”, túlzásnak érzem ugyan, de az bizonyos, hogy egy példászerű pályát befutó ember igazán szép verseskötetét olvashatjuk az Európa Kiadó gondozásában.

„Ahogy a test emlékezetbe”

Báthori Csaba: *Üvegfilm*

E kötet szerzője, Báthori Csaba másfél évtizedes ausztriai tartózkodás után – nagyrészt ebben az időszakban fordította le németre József Attila összes versét – 1996-ban tért haza, és jóformán másodszeri pályakezdeképpen lírakitikusként és költőként egyaránt bemutatkozott, leggyakrabban ezeken a hasábkokon, és – kritikusként – a Magyar Narancs meghatározó szerzője lett. Hazatérés utáni első kötetének a fülszöveg szerint még nagyobb tétje van, mint egy átlagos (újra)bemutakozó kötetnek. Egyfajta váltást, új irányt harangoz be a fülszöveg, pontosabban egy régi és az utóbbi években súlyát veszített hagyomány visszatérését. Nemcsak Báthori volna tehát a nagy visszatérő, hanem az ő megszólalásán keresztül „a klasszikus gondolati líra” is, az „egzisztenciális érvényű állítások” lehetősége. Mindez a – standardnek tételezett – „nyelvi kísérletezés” irodalmával állna szemben, mely nem tartja képesnek a nyelvet arra, hogy „igazságokat” közvetítsen, mert nem nyelv előttinek tartja az igazságot, hanem nyelvben megszületőnek. Ily módon a „súlytalanság”, a technikázás költészete lesz a „nyelvi kísérletezés” irodalma a fülszövegíró szerint, bájos csengettyűszo puszta (Nietzsche), valódi tétek kimondása nélkül. Noha magam nem értek egyet azzal, hogy a nyelvkritikai megfontolások kizárólag ide vezethetnek, és szükségszerűen ide is vezetnek, például Parti Nagy Lajos írásművészete nem ezt mutatja, de abban lehet valami, hogy számos konkrét esetben jogos a kritika. A kötet tehát egy nagy múltú hagyomány visszatérési kísérlete és egyúttal e hagyomány, Vas István szavával hatásközpont, emblematisz alakja, Nemes Nagy Ágnes visszatérése is. A fülszöveg szerint a kötet „megérdemelné a mester, Nemes Nagy Ágnes mosolyát”. A fülszöveg csak a „súlytalan”, a „nagy” költészetnek még a lehetőségét is kétségbe vonó írásmódtól distanciálja a kötetet, noha már Nemes Nagy nevének említése is elég ahhoz, hogy sejtjük, az alanyi-vallomásos líra éppoly távol áll e versvilágtól. Részben ide vezethető vissza a lírakitikus Báthori idegenkedése Falcsik Mari „szonjai”-tól és legalább részben szintén ide vezethető vissza egy más természetű, szerepjátszó jellegű, de nagyon karakteres, harsány lírai ént felépítő lírával szembeni húzódozása. Térey János költészete is alighanem ezért visszatetsző számára, elismerő gesztusai ellenére. Hiszen a grandiozitás iránti igény éppen nem hiányzik Térey költészetéből, gondoljunk csak Wagner-rajongására. Azonban a Térey-féle „erőszakosság” szemben áll e líra meditatív lassúságával. Megkockáztatva, hogy gondolatmenetünk csapongóvá válik, már itt meg kell említenünk, hogy Báthori az egyik legkarakteresebb, legzártabb ízlésvilágú kritikusunk, akinek költői önértelmességét könnyedén kiolvashatjuk az írásaiból felépülő ízléskanonból, a kritikus nagymértékben a költő keze alá dolgozik.

A kötet címe: Üvegfilm. A könyv alaphangulata és számos versének hangütése, beszédhelyzete számvetésverseket idéz: „Éltem. Hosszan kutattam / sokban az egyet: / föld alól kikitortam / késve szerelmet” (*Ha nem talállak*) vagy „Középső korában váratlanul / összekuszálódik az ember. / A dió, míg a fától elgurul, / összeér az ágon túli renddel” (*Tryptichon*) vagy a beszédes című vers: *Az emberélet útjának felén*. Így aztán a filmet könnyedén érthetjük az élet metaforájaként, az ismert frazéma szerint határhelyzetekben életünk mintegy filmként pereg le előttünk. Az élet azonban folyvást mozgásban van, hullámzik, formátlan. Ezenkívül a maga nyersségében nem is mutat önmagán túlra, megragad a vallomásosság közegében, nem tesz szert egzisztenciális horizontra. Kimerevítése, transzparenszé tétele, átlátszóra csiszolása a poiesis mozzanata. Így lesz a film mintegy kimerevítve, a futó kockák helyett: üvegfilm. Ez a kötet csakúgy, mint a (nem kizárólag a fülszövegben, de a könyvben is többször) megidézett Nemes Nagy Ágnes a világról megszerzhető tudás terepeként gondolja el a költészetet, a nyelvet pedig a ráció által uralt megismerés eszközeként tekinti. Nemes Nagy Ágnes monográfiája, Schein Gábor idézi a költőnő imperatív sorait, melyek akár Báthori Csaba ars poeticájául is szolgálhatnak: „Döngsd magad körül a katlant, / élni szorítsd a fulladót, / ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót” (*Elégia egy fogolyról*), melyek szerint „a nyelv és az ellenőrző, uraló ráció elválásának veszélyeire figyelmeztetnek”.¹ A tudás megszerzésének eszköze pedig a figyelem, a közlénet. „A személyes létezésből itt szükségszerűen következik az érzékelés, a viszonyulás, ami ugyanakkor a világ és az önismeret egy magasabb fokára vezet, a figyelemig, a tanulásig. Az ismeretnek ez az elgondolása egyfajta eredendő etikának is foglalata”² – írja Schein Nemes Nagyról. A Báthori-kötet megidézi egy azonos című, szép hommage-verssel Nemes Nagy híres *Fák* című költeményét, amely mintegy kiemelve közegéből, a kötetből, amelyben megjelent, a köteteket megelőző, olvasásukat megszabó versként e költészet kvintesszenciáját adja. „Tanulni kell” – kezdődik a vers. A némi pedellusi pedantériától amúgy sem mentes felütésű költeményt később Nemes Nagy újrajrja, és ez az alkalmi vers annyiban érdekes, hogy szemléletesen kibontja egy amúgy nagy költő költészetfelfogásának éppen konzekvens mivoltánál fogva legriasztóbb lehetőségeit. „Tanulni kell mézet, diót / jejenyefát és úrhajót... tanulni kell magyarul és világot, / tanulni kell mindazt, ami kitárul / ami világít, ami jel: tanulni kell, szeretni kell.” Ugyanígy áll e kötet első ciklusa előtt, mintegy az írói és olvasói figyelem útjait, perspektíváit kijelölendő, *A harmadikon* című vers. „Kihajlok a keskeny körfolyosó / derékmagas, felhőkre mutató / vasháromszögekkel díszes, berozdált / korlátján. Idefent most szinte hallom, / ahogy a poros, vaktérképszerűen / kiszáradt lúgfolton, udvarporondon / a betonra koppan, majd szerteröppen / lezuhant figyelmem. Lent semmivé szállt.” A vers tehát megszünteti a koncentrációt, távolítja a világot, a harmadik emeletről néz, ha tetszik, Nemes Nagy versét folytatva, kiválasztja „azt a sávot, hol a kristály már füstölög és ködbe úszik át” a tárgy, melyre a figyelem összpontosít. (Persze, ahogy Schein figyelmeztet, a megfigyelő és a

tárgy, objektum és szubjektum nem választható szét Nemes Nagy lírájában, annak fenomenologikus felfogásában a figyelem már eleve a tárgynál van.) Nemes Nagy ezt a „sávot” akarja megismerni, megtanulni, a még beláthatót, elmenni a racionálisan megismerhető legvégső határig és egy lépéssel sem tovább. Báthorit már nem maga a határsáv érdekli, nem a tisztánlátás határa, hanem a ködben úszó dolgok, a dolgok és a köd. Az imperatív hangvétel megszűnik, helyette szemlélődő, rezignált lesz a megszólalás. Eltávolítja a világot, mintegy elengedi, engedi lenni a beköszöntővers: „Gyűjtöm magam e föld feletti sávban, / közel a tetőkhöz, a madarakhoz: / bevárom, naponta életre váltan, / mit hozok önmagamnak, vajon mit hoz / sorsom másnak, s hogy lassan elhalasztva / az elmúlásban, meddig maradok / halandó itt...” Nemcsak a figyelem tárgya, de a megfigyelő sem eleve adott, a figyelem-tanulás morális pátosza meg ugyan nem szűnik, de átalakul, elveszti Nemes Nagyra olyannyira jellemző imperatív karakterét. A lírai ismeretszerzés elbizonytalanodása ennek az etikának az elbizonytalanodását is jelenti, nem adott a lehetőség arra, hogy a világ megmértesse, a költészet nem lehet eszköze a mérhetetlen mérésének, elvész a hit, hogy: „Hazám: a lét – de benne ring a mérték, / mint esti kútban csillagrendszer” – ahogy Nemes Nagy írja (*Kettős világban*). Erre felel talán a Báthori-könyv első ciklusának első verse, a címében talán József Attilát idéző *Téli elégia*. A vers éppen a Nemes Nagy-féle ismeretetika jegyében indul: „Figyeld meg minden varjú lépteit”, hogy végül éppen e megmérés lehetőségének feladásában találjon nyugópontra, „És a benti szem, amiben a mérték / megjelenne, a roppant ellenérték, / leromlik a szertelen ragyogásban, / kifulladásban, páros pusztulásban. // Nem adhat egyetlen biztos jelet / egész világ az elhagyottnak, ki / sorban kiszorította belőle magát. / A varjú lába lépte hangtalan”. Bár kéne – nincs a költészetnek saját magán kívüli, fogalmi kontrollja, erkölcsi mértéke, egy előtte lévő és megismerhető, megismerendő világ, amelyet megismerni és felmutatni a versben köteleesség. A harmadikon „vaktérképszerű”-nek írja le a világot a magasból, olyannak, ami körvonalaiiban látható, szemlélhető, megfelelő ismeretek birtokában akár fel is ismerhető, azonban nincsenek „beleírva” a jelentések, a nevek. Az igényt azonban és az ezzel járó etikai tartás maradékát ez a költészet nem adja fel, így lesz a versírás, a negyedik ciklus címével szólva: „a név keresése”. A kötet számos verse vitatkozik is az előbbi sorokkal, számos gnómius vagy imperatív sort lehetne idézni a könyvből. A kritikus Báthori Térey-kritikája is erre az igényre, erre a nyelvszemléletre épül, az írás világravonatköztathatóságára, arra, hogy a szónak el kell számolnia a világgal, a Schein által Nemes Nagynak tulajdonított etikára.³ A harmadik emeletről nézve megváltozik tehát a tárgy státusa, méghozzá olyan módon, hogy, a korai Lukács György kedvenc terminusait kissé pontatlanul idézve, „élet”-ből „formává” válik. Az eltávolítás témetaforáját újfent metaforikusan helyettesíti a visszaemlékező beszédhelyzetű számvetésversekben az emlékezet. A poiesis, a formaadás munkája, az üvegfilm elkészítése végső soron nem más, mint ez a térbeli-időbeli eltávolítás. „Tökéletesség csak

¹ Schein Gábor: *Poetikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas Könyvkiadó, 1998. 29.

² Schein figyelmeztet, hogy ez a nyelvszemlélet csak Nemes Nagy Ágnes esszéesztikájában marad többé-kevésbé állandó, költészetében nagymértékben átalakul.

³ Bár én nem hiszek feltétlenül ebben a számonkérhetőségben, de a számonkérhetetlenséget sem tartom evidenciának, az írást követő vita jó lehetőség lehetett volna egy Térey költészeténél sokkal többet is magába foglaló vita megindulásához, azonban saját előfeltevéseiket a vita szereplői gyorsan elsajátítandó evidenciaként olvasták egymás fejére, ez pedig nem segítette a dialógust. Ez még akkor is kár, ha – tekintetbe véve a személyes érzékenységeket – érthető, hogy így alakult.

az emlékezetben épül” – írja az első ciklus címadó verse, *A megbékülés kapujában*. A verset az építés metaforája szervezi, a beszélő célja a „tökéletesség” megépítése az emlékezetből, az immár elérhetetlen test pótlása. Egy egykori kapcsolat, egy egykori élet emlékművévé kíván válni a vers. A versnek mint valami mozdíthatatlanul biztosnak a megalkotása, a műalkotás mint az örökkévalóság megkísértése, az időbeli és az esetleges legyőzése Nemes Nagy Ekhnáton-ciklusából lehet ismerős számunkra: „A vágy már nem elég, / nekem betonból kell az ég” – így a ciklus nyitóverse. Báthorinál is egy emlékmű épül, melynek célja, hogy úrrá legyen az esetlegességeken, a halálon, itt is a nyelv építi fel, itt is maga a vers lehet az, azonban itt nem istenszobor épül, és nem az igazság lesz a szobor lelke, nem valami olyan, ami, reményeink szerint, túl van a nyelven, túl az időn és a vélekedésen, ami újra mérhetővé teszi, ami végleg mérhetetlennek bizonyult. Nemes Nagy Ágnes versében arra kéri az Istent teremtője, hogy „Helyezd el ékszeres szívedben, hogy igazságra törekedtem”. Báthori versének beszélője ezzel szemben így szólítja meg a Másikat: „...Oldd fel bennem, halott / barátom, a túlélő rettegését, / gyógyítsd meg a sebet, amelyet túlzó / igazság-mámoromban / önmagamon is ütöttem [...] Az igazság csak az élet / vízében horgony vagy iránytű, a halál / aszályában sivatagi szél, zarnoki / korbács, halántékunkra szorított fegyver.” Ez a vers a megépülő szobor szívébe az igazság helyett a kegyelmet, a megbékélést illeszti, miközben újfent ráírja ars poeticáját a készülő szobor talapzatára: „...Tökéletesség / csak az emlékezetben épül. Hol is volna / elég fájdalom építőanyag, ha nem / ebben a kő- és törmelékhalomban? / És mi volna más erős oldóanyag, mint / ez a szikkadt közöny.”

Először arra figyelhetünk fel, hogy míg Ekhnáton „kemény köveket” válogatott, „keményebbeket, mint a testem, hogy ha vigasztal, elhíhessem”, az itteni versben szereplő lírai én éppen saját emlékeinek törmelékein, saját fájdalmas emlékeiben találja meg a megfelelő anyagot, szobra nem „a gyötrellem ellen”, hanem azt megfaragva, nem kizárva, de vállalva épül meg. Nem kemény köveket keres, hanem törmelékét, az elkészülő vers nem lehet „horgony vagy iránytű”, esendőbb, mégis biztosabb, mint Ekhnáton istenszobora. Másrészt feltűnhet, hogy az emlékezetből két komponenset használ fel, a fájdalmak emlékét, mint nyersanyagot és a nyers indulatokat megfaragó, megnemesítő közönyt. A nyersanyag eltűnik, költészetté válik, a test átvált emlékezetbe, a mozgókép üvegfilmbe, a megélt kín esztétikai kontemplációba. „...vagy Beethoven szóródó, kései / harmóniája, melyben eltakarják / egymást a lefegyverzett szenvedések, / hogy nekem, az élvező semlegesnek / adják a haragban kelt könnyűséget, / melyben érett bánatok gyülekeznek” (*Mióta nincsen*). A test eltüntetése ebben a higgadt, indulattalan vagy már preparált indulatokkal dolgozó versvilágban – ez is az eltávolítás, a harmadik emelet poétikájához tartozik. A „nyersanyag” a könyv egyik középponti motívuma: „Aki előtted áll, merő nyersanyag. / Aki elmegy, csúszni kezd a perspektíva / sinjén: kisebbedik, mégis nagyobb a látomásban, / akár szeretted, akár megvetted” (*Tryptichon*). A nyersanyag, az egyszeri és mulandó test örökké tételének kísérlete dolgozik a második ciklus verseiben végig, ez a ciklus az édesanya emlékére íródott. „Ami egyszeri volt, fájdalommal / rajzik az időben. A veszteség méze / együtt pereg az életünkkel. / Ami egyszeri: / szemérmes, örök és kegyetlen.” Hasonlóképp az *Idegen test* című költe-

ményben: „Anyám, / kitűzve a ravatalra. A vég után az érthetetlen / kibomlik, mint a végtelenség.” A *Mióta nincsen* című vers a kötet másik nagy ihletőjét, József Attilát idézi („látom, megáll a vasalóval” vagy „most látom, milyen óriás ő, / szürke haja lebben az égen, / kékítőt old az ég vizében”) állóképpé merevítve, megállítva az időben az egyszeri életet jellemző mozdulatot: „Nem ez és nem az. Nem mindez a semmi: / látomásom, vagyonom életemben / az édesanyám volt. Amint a vekni / kenyérből leszelt egy szép, hihetetlen / vékony karéjt, s megszírozta, megszórtta, / cukorral. S bár emlékek rég gyötörnek, / ezt csak most tudhatom, mióta nincsen / s én mintáját keresem örömmönnem.” „Úgy tűnnek, telnek”, mármint az évek a ciklus egyik verse szerint, és a vers aktivizálja is az első ige mindkét jelentését. A számvetésversek tanulsága az, hogy tűnnek, telnek az évek, azonban az „egyszer és ezerszer” poétikája, a kimerevítés épp azt bizonyítja, hogy mindez csak látszat, hogy csak úgy tűnik, mintha telnének, hogy ha a test, a nyersanyag nem is, de az emlékezés (mely e kötetben már maga is a poiesis kitüntetett módja) képes ellenállni a halálnak. „Hibázzon rád a / halál egy páratlan pillanatban! Mondd / ...Mondd, ha léted csupa erdő, csupa árnyék, / nem látszat-e a halál is? / Mondd, nem élt-e örökké?”

A kötet utolsó ciklusa, a *Szamárbőr* határozottan más eljárásokat alkalmaz, mint a megelőzőek. Gyakoribbá válnak az elbeszélő jellegű betétek, tompul a visszatekintés rezignált tragikuma, fel-felbukkan a versekben a játékosság. A ciklus önértelmező verseként is olvasható akár *A Lehel* című vers. Ennek első sorában – mintegy jelzésként – megjelenik maga a nyersanyag majdhogynem pőrén, a borítón olvasható költői név, legalábbis vezetéknev: „Én, Báthori Béla, természetes / személy, akit éppen visszadolord / a honvágyó, vétlen magyar mivolt, / valamint a köteles, hiteles / nyugati szél e nyamvadt, nyafka helyre, / kicseppenek szerdánként, kilöködöm, / hordom szellőzni petyhüdt ürge-bőrröm / a kofás-pofás kizizent Lehelre.” A rímelés könnyedsége, játékossága itt engedi kiszabadulni a nyelv játékait a megismerő ráció uralma alól, a kötet költészettelfogásától, a gyalultatlan, a testi eltávolításának vágyától eltérően megjelennek a szövegben egy alacsonyabb regiszter stílmái is, és a normatív igényű nyelvhasználat szabályai ellen is vét a vers (ikes ige egyes szám első személye): „beugrok első pacskeres cipőmbé, / s már teperek is szájkajmál: tömpe / szörgombóc, inkognitóban medve”. Itt megy szembe leginkább a kötet az „új komolyság” fülszövegben beharangozott líraeszményével. A vers szituációja maga legitimálja a megszólalás módját, egyfajta kivételként értelmezve egy ilyen beszéd lehetőségét, a piac helyszíne a karneváli világot idézi, a hierarchiák átmeneti megfordulásának lehetőségét, a normák átmeneti felfüggesztését: „Ritkán, szerdánként így akarok / létezni.” A lírai beszéd távolító előfeltételei itt nem érvényesek: „Itt mindenkihez szólhatok, itt szólhat / mindenki hozzám.” A vers, ha úgy tetszik, a nyersanyag dicsérete, felszabadulása: „ízes, fűszeres falatokra oldja / nyelvem, a fogam közé szorult szókat”. A *Napozás* című vers soraival szólva: „...Na, egyszer, / gondoltam, kiengedhetem a belső / disznót – amúgy bent tartom a karámban, / bordáim között, jobboldalt, a mellő / végtag alatt. Erre mindig vigyáztam.” A versciklus címe: *Szamárbőr*, akár valami olyasmire is utalhat, hogy ez csak afféle bohóckodó álöltözet, a kötet kompozíciója is ezt támaszthatja alá, hiszen az utolsó ciklusban kaptak helyet

a versek, mégsem hinném, hogy ez pusztán függelék, egyrészt, mert a versek modalitása ebben a ciklusban sem egységes, másrészt pedig azért nem, mert ezek a versek e költészetnek éppolyan érvényes lehetőségeit hordozzák, mint a könyv egyéb versei, és másságuk ellenére sem bontják meg a kötet egységét. A könyv erőteljes olvasási ajánlatot tesz, méghozzá lassú olvasásra. „A lassúság a lelkiismeret anyanyelve” – írja Nemes Nagy költészetét gnómiusságában, felszólító jellegében és motívikájában talán legerősebben megidéző versében a szerző: „...Pontatlan, gyorsuló / léted kiirtja emlékeidet, / eltereli figyelmed, rohanó / vaktölténnyé aláz: a lassúság / az egyén, a száguldás a tömeg / tebenned. Járj magadban, mint a fák.” (*A lassúság*) A kötetben, ha meg akarunk felelni ajánlatának, el kell merülni, el-elkalandozó figyelemmel követni egy meglehetősen homogén versvilág kiépülését (ez a költői eredetiség, érvényesség legfontosabb kritériuma Báthori kritikái írásaiban), egyszerre figyelni a versekre és az őket körülvevő ködre. Ezt várja el tőlünk a kötet egységes „hangja”, ezért történhet meg az, hogy nem egyes versek, hanem a kötet hangulata lesz emlékezetes, verssorok ragadnak meg inkább bennünk, nem befejezett, egész költemények. (Persze vannak kivételek, például az *Illeszkedés* vagy a *Fák*.) Ez néha, pillanatokra, a monotóniát is kockáztató olvasási ajánlat, mégis megéri elfogadni.

„Van erre szó, de nincs emlékezet”

Balla Zsófiáról

A Balla Zsófia összegyűjtött verseit tartalmazó kötet egy, a *Holmi* felhívására írt ars poeticával kezdődik (*Levél egy ifjú költőhöz, Rilke híres leveleinek mintájára*), csak ezután olvashatjuk időrendben az addigi kötetekből beválogatott verseket. A nyitóverset kiemeli a kötetből összeállítója. Az eddigi utolsó verseskötetet szintén ars poetica zárja, *A tárgy* című vers. Aligha véletlen, hogy Balla pályáját ars poeticák keretezik. Ez az életmű, mint a Nemes Nagy Ágnes-től eredő hagyomány folytatója, ahogy azt látni fogjuk, a költészetet megértetésként, a homályból való kiemelésként, felmutatásként, mérészként fogja fel, igazabb, pontosabb definíciók megkísértéseként érti. Elkerülhetetlennek tűnik hát ezen az észjáráson belül maradva az oly kitüntetett helyzetben lévő, oly súlyos feladatokkal birkózó költészetnek magának a mibenlétéről is szólni.

A nyitóvers szövegéből magából könnyedén és számos sajátosságával együtt kiolvasható az előbb vázlatosan jellemzett poétika, az élmény és a költészet sajátos szembenállása. A dolgokban benne rejlő lényegit, az élmény valódi súlyát, mögöttesét, ha tetszik, az élmény metafizikáját keresi a költői szó a vers szerint: „Ahogy megnyílik a történet főlészine szétsepert, / széthessentett idők közt más tájra... lát...”

A látható mögött valami állandóra irányul a költészet, az érzéken és időn túli keresése, megmutatása az érzékelhető által, ahogy a vers mondja: „ami csak sejlik, s ahogy rámutat”. A költészet ebben a felfogásban bensőségesen kötődik, persze, a fogalomhoz: „ne higgye, régi lom / a fogalom, vagy hogy az szép, mi tetszetős” – halljuk az intést. A vers a fogalom, a megfogalmazás segítségével mintegy állandóvá teszi, mozdulatlaná és örökké az élmény esetleges egyszerűségét: „ami önnek élmény, tapasztalás, / annak lesz betű-hang-szó formája, teste / ...Mi élmény, az csak formáltságban élhet”. Ezért aztán a költészet sine qua nonja a kontroll lesz, a megértés és megértetés, a felmutatás szolgálóleánya: „De az élmény nem lehet szülőjét evő cápa: / Önnek kell uralnia, ne kerüljön alája.” Egy sajátos módon karteziánus költészeteszmény megjelenésével szembesülünk ebben a versben, ez a verseszmény, mint a folyamatosan formálódó Balla-életmű egyik alapeleme, hol ironizálva, bizonytalanul, hol más, gyakran radikálisan más poétikákkal szembesítve, hol ismét dominánsan jelen van már a kezdetektől egészen e pálya pillanatnyi végpontjáig. A „régis lom” szintagma a már idézett mondatban arra utal, hogy ez a költészeti eszmény önmagát konzervatívnak tartja, részben ebben a konzervatívizmusban leli méltóságát, tudja, hogy – Nemes Nagyot idézve – azt „méri, ami mérhetetlen”, mindennek ellenére, „mégis”. A költői szó ugyanakkor inkább pátoszat nyeri e lehetetlenségből, a vers lehetőségeinek kontrollja nem mindig mutatkozik e versbeszédben. A

költészetnek feladata van, és e feladat el nem végzése, ha a nyelv önmagáért vett játékát, szépségét, lehetőségeit kutatjuk. Az „öncélúság”-ot veti szemére ez a credo az esztéta és a „nyelvjátékos” jellegű költészetnek egyaránt a már idézett sorban: nem az a szép, ami tetszetős.

Az esetleges tárgy, élmény, esemény megformálása voltaképpen költői átváltoztatás, a tárgyban a tárgyon túlit, a belső transzcendenciát mutatja fel, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Pór Péter érti Rilke-értelmezésében az „orfeuszi átváltozás” fogalmát. Az orfeuszi alakzatban megszűnik az idő és a vers maga is, sőt talán inkább létezővé lesz, mint tárgy, „erősebb lét” lesz, ha tetszik, a műalkotásé. A Balla eddigi utolsó kötetét záró ars poetica szavaival: „A vers / a tárgyban megteremti a permet színeváltozását.”¹ A tárgy alakzattá válik a versben, a vers őrzi és felmutatja, ahogyan Pór Péter fogalmaz, „a dolgok... magáért való jelentését”.² Az *Új versek*-ben „Rilke szakít a tapasztalati világgal, illetve annak bevett interpretációival, és a teret, a perspektívát és a transzcendenciát a művészileg létrehozott individuális létezőbe helyezi”.³ Mutatis mutandis, valami hasonlót figyelhetünk meg Balla Zsófia esetében, akinek Rilke legfontosabb szerzői közé tartozik, csakúgy, mint Nemes Nagy Ágnesnek. „Átváltozás és katarzis. Ez visz ég fele, / ez visz ég iránt; így áramol az Isten / dallamokban, így török meg a világ / minden sűrű képben, és tisztul meg az élő / a képek sűrűjében.”

Az átváltozás a világ megtörése a sűrű képekben, a világ eltörlése és végérvényes újrateemtése a képben, ez a költészet feladata, és ez őrzi a katarzis, a megtisztulás lehetőségét, világos, hogy itt egyszerre vallási és erkölcsi értelemben. A „változtasd meg élted”-et az esztétikai nevelés nagy hagyományába értelmezik-szelídítik a fenti sorok, az ugyanis eredetileg aligha humanista morális értelemben vett felhívás, Rilke szerint „a szép nem más, / mint az iszonyú kezdete...” (Nemes Nagy Ágnes fordítása).⁴ Egyúttal azonban az átváltozás megtisztulása ég iránt visz, az Isten áramol a dallamban. Ne felejtsük el, az átváltozás maga is lehet vallási képzet (akár a színeváltozásra, akár a transzszubsztanciációra gondolunk). A katarzis újjászületés lesz.

„Feloldozni az ájult / olvasót a vers végére” – folytatódik a költemény. A költő pap, aki az átváltoztatást végzi versében, és versével gyóntat, majd a vers által feloldoz. Az ájulás, majdnem-halál az olvasó átváltozását és újjászületését is jelzi. A vers hangvétele azonban nem támasztja alá azt, hogy itt mise zajlik, az írás műveletében megjelenik az át nem változott: „az írás nem csupán / törődés, fájdalom, szótag, tört köröm”. Ez játékos utalás arra, hogy az írás egyúttal nagyon is banális, az esetlegesben zajló tevékenység és a letört köröm semmilyen módon nem transzcendálható, mégis a legnagyobb mértékben hozzátartozik a dologhoz. A köröm motívuma később visszatér a versben, annak az antagonizmusnak a megjelenítőjeként, mely életet és alkotást mereven elválaszt egymástól, átváltozás előttire és utánira vagy legalábbis átváltoztatásra törekvőre. Ahogy Rilke mondja: „mert valahol ős-ellentét feszül / az élet és a nagy munka között”, avagy Balla

¹ Azért a permeté, mert a szóban forgó helyen szökökútról van szó.

² Pór Péter: Az orfikus alakzat. In: *Léted felirata*. Balassi, 2002. 161.

³ Uo. 164.

⁴ Erről lásd: Radnóti Sándor: Megtestesült költészet (Pór Péter Rilke-monográfiájáról). In: *A piknik*. Magvető, 2000.

Zsófia változatában: „Mondták azt is Önnek, hogy versében szabad, / s miként jön ahhoz bárki, hogy / kioktassa, – hisz már nem kölkök! / Így is van. De verseit elküldte nékem. Én ma / ligetbe mennék olvasgatni. Szabadság? Ime, / itt ülök bent. És Magának / levelet körmölök.” A zárlat „körmölése” nemcsak a körömmotívum első megjelenésére, hanem a vers letelejére is visszautal: „Én írok Önnek – annyiszor visszaélték ezzel / a kezdéssel is, látja, milyen egyszerű / egy létező, jó fordulathoz kötni / magunkat, – kerékpáros a lassú teherautó / sarkát markolja – veszélyét Ön is tudja, biztos.”

A zárás Tatjana levélkezdetének, így a vers kezdetének is egy verziója, de már sajátja teszi a fordulatot a vers, beépül motívikájába, megmutatva, hogyan kell elkerülni az epigonizmus veszélyét, hogyan kell valóban teremteni a versben. A megoldás egyúttal kicsinyíti, ironizálja is a századelő nagy dilemmáját azzal, hogy „a nagy munkát” körmöléssé változtatja, így e nagy munka életlő jellegét mindössze a köröm beszakadásának komor lehetősége mutatja. A kezdő sorok a teljes önállóságot állítják elének eszményként, azt kéri idősebb, rutinosabb társa az ifjú költőtől, ne hagyatkozzon a hagyományra, hanem uralja, küzdje ki a már ismertből, a már mondottból az élményt, juttassa el egyetlen adekvát megfogalmazásához. A végén pedig azt olvassuk, hogy költői teremtő szabadságunkat, autonómiánkat a verssorok korlátozzák, a tanítvány sorai, melyekre válaszolni kell, éppúgy, mint Puskin verses regényének híres passzusa, és ez nemhogy nem baj, hanem „nagy öröm”, hiszen a játék, a variálás lehetőségét biztosítja.

„Megtörténik, hogy rátalál a sorra” – biztatja a lírai én ifjú és ambiciózus barátját, és már nem eldönthető, hogy saját fejében vagy a költői hagyományban talál-e rá. A vers állításaival szemben a vers megvalósulása, csevegő hangneme és belső utalásrendszere azt igazolja, hogy a költészet – néha akár kissé léha – játék is lehet. Munka és játék, kontroll és meglepetés, eredetiség és rábukkanás, definitív és ironikus hangvétel megmunkált, belakott távolsága rajzolja ki azokat a tereket, hasadásokat, amelyeket ez a vers éppúgy, mint Balla Zsófia költészete bejár.

Az első kötet (*A dolgok emlékezete*) a legkarakteresebbek egyike az életműben, nagyon sokat ígérő indulás volt Ballaé. Ebben a kötetben látványosan megfigyelhető az előbb jellemzett poétika számos eleme. „Egy hosszan kitarzott hang vár, / szikrázó Mozart-ütem, / mások folyton morognak, / és ég a fülem. / Lágyan dong a harang, / és papírszelet szalad a szél után. / Van egy nagy barna szőnyegünk / meg délután.” (*Nyárelő*)

Az ütem jelzője, a szikrázó, alighanem jobban jellemzi a nyár eleji délutánt, mint a hangot, így a másik jelző, amely szintén a dallamra vonatkozik, a hosszan kinyújtott, szintén szolgálhat a napszak jellemzésére, a jelzőcsere a délutánt és a dallamot felcserélhetővé teszi, azt is mondhatjuk akár, hogy a dallam a kora nyári délután hangjává válik, hangot ad neki, lehetővé teszi számára, hogy a versben megszólaljon. Ami közös a délutánban és a napban, ami felcserélhetővé teszi őket, és amire felcserélésük utal, az a mozdulatlanság, az állandóság.

A harmadik sorban vált a vers, arra fókuszál, ami megzavarja ezt az immár versbe emelt, rögzített, ha tetszik, mozdulatlanná vált mozdulatlanságot, valamire, ami nem része a képnek, kívül van rajta, „mások”-ra: „Mások folyton morognak / és ég a fülem.” Nem derül ki, hogy kik, mit morognak, csak a zavaró csatornazaj a fontos, az, ami

ellenáll, ami zavarja az átváltoztató figyelmet, az értetlenség. Az „és” kötőszó arra enged következtetni, hogy az égő fül a mások morgásának a következménye, hogy a dühtől és a szégyentől ég, ugyanakkor vissza is vezet minket az egymáshoz kapcsolt nyárhoz és hanghoz, a hang motívumsorát a fül, a nyáret, a szikrázását pedig az égés folytatja. „Lágyan dong a harang” a folytatásban, vagyis újfent ugyanaz a hang ismétlődik, és ez a dongás feltehetően egy időpontot jelez, azt a pillanatot, amelyben az idő megmerevedik, átváltozik, állandósággá lesz.

„És papírszelet szalad a szél után.” A Radnóti Miklóstra jellemző, miniatürizáló képalkotás mellett is eltéveszthetetlen a sorban megbúvó József Attila-allúzió – „ördögsekéren jár a szél” – ez akkor válik teljesen világossá, ha a két vers címét (*Nyár*, *Nyárelő*) is az emlékezetünkben tartjuk. A papírszelet lehet akár az írás, az állandóvá tétel, az átváltoztatás szinekdochéja, mely a szelet, a mozgást próbálja beérni, „szalad a szél után”, ilyen módon mintegy a vers születését magát írja bele a versbe. „Van egy nagy barna szőnyegünk, / meg délután.” A van az első tagmondatban birtoklást, a másodikban már létezését fejez ki. A *hatból ist* lesz, a híres rilkei mondatnak megfelelően, amellyel a költő jellemezni akarta a készülő Új versek poétikáját: „das Modell scheint, das Kunst-Ding ist”.⁵ Az átváltozás történik itt meg, a nagy, barna szőnyeg, a hangok átváltozása nyárelővé. Ez a sorpár különösen és ez a vers egyáltalán azt mutatja, ahogy egyetlen, adott pillanata az időnek a versben mozdulatlaná, állandóvá, örökkévalóvá válik, ahogy megtörik a folyamatosság, azt, hogy „törik meg a világ minden sűrű képben”, hogy jön létre valami állandó, a nyárelő *istje*, a rilkei poétika ihletését Balla Zsófia költészetében. Erről az átváltoztatásról beszél az *Ecset* című vers kezdő sora is, az ecsetet: „A világot foltokká teszi.”

A „mások” egybemosása és pusztán zavaró hangként való észlelése, a folytonos morgás nyűgös számonkérése és az égő fül (égő füllel általában kisgyermeket szoktunk elképzelni), valamint a sehová sem kapcsolódó, váratlan, dicsekvő közlés, hogy van egy nagy barna szőnyegünk, egyként a gyermeki beszéd mód, gyermeki érzékelés imitációja. A *Nyárelő* tehát sejtetően egy gyermekkori emléket szólaltat meg, azonban olyan módon, hogy az emlékezés beszédhelyzetét egyúttal felszámolja az átváltozásban, az állandóságban, a jelenné tételben, úgy őrzi meg, hogy transzformálja. „Van erre szó, de nincs emlékezet” – áll az *Ünnepet* című versében, sok évtizeddel későbből. Beszédes, hogy az egészen korai vers első címe *Hangulat* volt, csak a '95-ös válogatáskötetben változik *Nyárelő*-re. A verset az átváltozásban eloldani az élménytől a Balla-féle poétika szerint, ez lehet az új cím ambíciója.

Mindez még akkor is igaz, ha a rilkei (és Nemes Nagy-i) ihletésnél közvetlenebben, nyersebben érezni József Attila lírájának hatását az első kötet meglepően erős verseiben. Egyszerűbben szólva: az egyáltalán nem biztos, hogy a verseket író kamasz lány ismerte egyáltalán Rilket, az azonban bizonyos, hogy József Attila egyik kedvenc költője volt. „idegenek, akik elfogadnak, / még azok is, kik a ruhám mossák... / én nem értem, hogy itt vagyok, / mert azt várják, hogy igazoljam őket, / de szándékomban tiszta úr ragyog... Én vadnak érzem a világot. És gyávnak magam” – így indul és zárul például az első

⁵ Idézi Pór: i. m. 164.

ciklus címadó verse, a *Családunk*. Az *Este* záró soraiban szintén eltéveszthetetlen az elemi erejű József Attila-i ihletés, mégsem zavaró a vers ereje miatt, ezt Balla Zsófia be is válogatja kötetébe: „Kinyiffant nyelvvel lóg a köd, / kint egy ág dühvel imbolyog, / s kupacba gyűl a hallgatás, / mint ruhán a lelkes, lágy molyok.”

Az átváltozás, átváltoztatás lehetetlenségét szólaltatja meg a gyűjteményes kötet következő verse, a *Gyengeség*. „Annyi erőm nincs, / hogy kezet emeljek magamra, / a jövőm púpként hordozom. / Ujjaim közül kifolynak / a papírok, égő elmék, / szememben megkövülnek a szobrok, / a zene minden sőt feloldott, / úgy érzem, mintha testemben / halott gyermeket cipelnék.”

A gyengeség az idő átváltoztatására, az élménynek a költői szóban megtörténő átvilágítására, képbe sűrítésére, fogalmivá tételére való képtelenség: „a jövőm púpként hordozom. / Ujjaim közül kifolynak / a papírok, égő elmék”, ezért nem történhet meg az átváltozás csodája, nem születhet meg a világot a képben megtörő vers: „úgy érzem, mintha testemben / halott gyermeket cipelnék”. Az égő elmék és a kezek, melyek nem tartanak, nem képesek arra, hogy uralják az élményt, és vessé, vagyis időtlenné tegyék a pillanatot, az időt púpként hordozzák, és a rögzítés eszköze, a papír is elveszti szilárdságát, ha hozzányúlnak, kifolyik ujjai közül.

A címadó vers, *A dolgok emlékezete* talán a kötet legjellemzőbb és legfontosabb szövege. „A dolgok emlékezete / újra és újra megaláz. / Nekem nem emlékeim / csak fogalmaim vannak / s mellettem naponta / *in memoriam* ég a gáz.” A dolgok emlékezete megaláz, rád nehezedik, megfojt, uralhatatlan, emlékből fogalomká kell tehát lennie, a költészetben, mint létfeltárásban, mint definícióban kell mutatkozzék, ilyen módon már nem lesz megalázó, ugyanakkor örökké válik, ahogy azt az utolsó kép, az újra és újra, minden nap égő gáz is jelzi, mint sajátos örökmécses, állandó emlékezés. A tűz helyett, az emlékezés lángja helyett azonban a gáz ég, ez alighanem a gázkamrára és a krematóriumra utal, mint megalázó, elviselhetetlenül kínzó családi emlékre, ez különösen abból válik világossá, ahogy az első ciklus már idézett címadó verse kezdődik: „A családunk – félszáz ember – meghalt.” Az emlék egyúttal örök jelen is, itt azonban hiába sikerült az átváltoztatás, a kínzó emlékezés, mely újra és újra „megaláz”, nem szűnik meg az átváltozásban, hanem – ellenkezőleg – minden nap kísért, minden nap újra megtörténik.

Székelly Magda szavaival lehetne meghatározni a vers credóját: „Semmisem segít / de ne maradjon kimondatlan.”

Ide tartozik, hogy aligha véletlenül választja Balla Zsófia a Nobel-díjas Kertész Imrét köszöntő szövegében Kertész jellemzésére a *Kaddis...*-nak azt a mondatát, amelyik az ő olvasatában az effajta esztétika melletti hitvallássá válik. „Ezekben az években ismertem föl életemet, egyfelől, mint tény, másfelől, mint *szellemi létformát*, [...] mely megköveteli a magáét, vagyis azt, hogy *megformálják*, mint egy lekerekített, *üvegkemény tárgyat, hogy így végül is fennmaradjon*, mindegy: minnek, mindegy: kinek – *mindenkinek és senkinek, annak, aki van vagy nincs, egyre megy, annak, aki szégyenkezik majd miattunk és (esetleg) értünk.*”⁶ (*Kaddis a meg nem született gyermekért*)

⁶ Balla Zsófia: Ajándék. Élet és Irodalom, 2002. október 25.

A kötet felépítésében ugyanakkor játékosan groteszk eljárások, ötletek ellenpon-
tozzák ezt a poétikai szigort, már az első kötetben megteremtve a kettősségeknek, a
lehetőségeknek azt a terét, amelyről az ars poetica-vers tanúskodott. „Viharos a tavasz,
mint a nátha, / hó szállingál meg szirom. / A pezsgés már a bőromet bántja: / a
lángolásom nem bírom. // Szerte a zongorán legelnek a kották, / a Földön mindenütt
nagyobbat köpnek, / vadul nő a fű, s a tehének magukra / örömben tiszta farkat
kötnek. // Azt hiszem, a szárnyasokat most rázzák a hangok / s a föld, mint egy
gyász kocsi, virággal tele. / Én is nagyon örülök a tavasznak / mint oázisnak a tevé.”
(Tavasz, 1967)

A groteszk a versben elsősorban perspektivikus mozzanat. A „viharos” jelző riasztó
nagyszabásúságához sehogy nem illik a nátha jelentéktelensége, a „Földön mindenütt
nagyobbakat” kitétel univerzális elvárásokat kelt valami nagyszabásúra és rendkívüli-
re: ez a köpés lesz. Ami vadul nő, az az igénytelen, fel is alig tűnő fű lesz, s étkelés előtt
(a vadul növe fű megevése előtt) a tehének örömben tiszta farkat kötnek magukra,
alighanem partediként, noha farkuk éppenséggel nem szájnnyílásukhoz esik közel. A nyí-
ló tavaszi virágok úgy borítják be a földet, mint egy gyász kocsi, a gyász és a tavasz, az
újjászületés és a halál groteszk kontrasztját villantja fel a kép, és a jellegzetesen gyermeki
megfogalmazásokat idéző, szándékoltan ügyetlen sorok zárják a játékot. A nyilvánvaló-
an parodikus célzatú, az iskolai fogalmazások hangvételét utánzó „Én is nagyon örülök
a tavasznak” sorból az „is” különösen a gyász kocsi képe után lesz mulatságos. A záró
sorban az ügyetlen, de lelkes kisgyermek beszélő önmagát tevéhez hasonlítja, ami az
óvodai értékrendben aligha különösebben kitüntetett hasonlat.

Alighanem ezekre és hasonló sorokra gondolhatott, a kötetnek ezt a vonását vette
észre Vas István,⁷ amikor azt írta az induló költőről, hogy „kapcsolatait... még kislányos
érintetlenséggel éli át... képei szellemesek, furcsák... nyelve leleményes”. Ugyanakkor
feltehetően hasonló (bár gyengébb) megoldások írták le Vassal azt a sort is, hogy
„Gyermeki lény, a versbeli, (...) olykor-olykor már-már negédeskedésbe, magyarul affek-
tációba hajló”. A kétféle megszólalás nem igazán tud egy versbeszédet kiadni itt, túl
nagy a távolság köztük. Az egyetlen kivétel talán épp a *Nyárelő* című vers.

Azt hiszem, a különböző poétikák összecsiszolása lesz majd ennek az életműnek a
legfontosabb problémája, törekvése, noha ez a fajta groteszk eltűnik az oeuvre későbbi
szakaszában, mást és mást kell majd összedolgozni a rilkei-Nemes Nagy-féle indítatás-
sal, mely állandó marad az életműben. Vas három verset emel ki az első kötetből, a
valóban nagyszerű *Csend-et*, a Bádó *Krisztus-t*, valamint *A pokol bugyrai-t*. A *Csend-et*
Balla Zsófia később szerepelteti is válogatott verseskötetében, a másik két verset nem,
pedig – megítélésem szerint – Vasnak van igaza, *A pokol bugyrai* esetében feltétlenül.

A második kötet, az *Apokrif ének* darabja a költőnél talán leghíresebb, emblema-
tikus verse, az *Ahogyán élek*, ez adta a válogatáskötet címét is (*Ahogyán élsz*). „Újra,
csak újra megtérek / Nem akarok más lenni, / (félek) / mint ami lenni szeretnék. //
Ahogyán élek, az a hazám.”

Az újra, csak újra megtérek, ahogy a recepció jelzi is,⁸ világosan Adyra utal, a
Föld-földobott kő-re. Azzal, hogy megtér a lírai alany saját önazonosságába, ebbe a
tartásba, munkába, mint hazába (hiszen a haza itt önazonosságot jelent: „nem akarok
más lenni, mint ami lenni szeretnék”), egyúttal lemond mindig valami vonzóról, mint
mondja, azért, mert „félek”. A tautologikus ismétlés az önmagammal való azonosságot
és az azonosság őrzésének szükségességét hangsúlyozza, nem kívánok megalkudni, az
akarok lenni, akivé lenni kívánok, aki vagyok. Ez a kézenfekvő olvasat azonban nem
harmonizál a zárójeles szóval, amely szó megítélésem szerint a vers kulcsszava. Jelent-
heti azt is a mondat, hogy félek más lenni, mint aki lenni szeretnék, vagyis mint amivé
önmagammal szembeni elvárásaim, az engem, a versek alanyát konstruáló poétika tesz.
Ez, amit csinálok, az így kiépülő etika és esztétika, az, ami mellett hitet teszek most,
a hazám. Fontos nekem, és valóban ragaszkodom hozzá egyrészt, másrészt el-elkalan-
dozom belőle, majd újra és újra megtérek, hűségből és félelemből is hozzá-magamhoz.

A '95-ös válogatáskötet címe, *Ahogyán élsz*, a kötetre, tehát a költészetre vonat-
koztatja a maximát, azt állítja, hogy azt, ahogy élsz, a válogatott versek tanúsítják,
esetleg maga az életmű e sajátos hűség, maga az írás a tartás és hűség erkölcsi tette.
Ahogy élsz vagy ahogy írsz, az a hazád. Ezt a sort azonban a versről leválasztott
maximaként szokták idézni, így vált emblémává, példázva e poétika veszélyeit, annak
az elgondolásnak a veszélyeit, amely szerint a költészet valamifajta mérőeszköz, hogy
a költői szó feladata a definíció. Ez a definitív érvényű sorokat kiszolgáltatja a szálló-
igésedésnek, ami egyrésztől nem baj, hiszen a költészet nemegyszer legitim ambíciója,
hogy általa artikulálódjanak politikai, morális kérdések (rabok legyünk vagy szabadok;
hol zsarnokság van, ott zsarnokság van, hogy csak azt a kettőt említsem, ami alighanem
minden magyarnak a legelső közt jutna eszébe). Másrészt mégis veszélyes, kiszolgáltatja
a verset, ahogy ez mondjuk József Attila soraival történt: „Dolgozni csak pontosan,
szépen...”, stb.

Az emlékezés központi kérdése az életműnek, nemcsak tematikusan (úgy is, persze),
hanem poétikai problémaként is, mint láttuk. Hasonló módon látjuk viszont az emlé-
kezet poétikáját az életmű más darabjaiban is, az emléket a verscsinálásnak kell átváltoz-
tatnia, megtörve a világot, az idő folyamatosságát a képben, a rögzítő, felmutató költői
szóban, a púpként hordozott múltnak örök jelenné kell válnia benne. Ezt gyakran erköl-
csi értelemben, imperativusként fogja fel, kötelességgé Balla költészetében: „Úgy élj, hogy
azt, mi elveszett, / forgassa fönn emlékezet” – áll *A hallgatás rondója* című versben. Az
emlékekben újra és újra a korán meghalt édesapa kísért, akit „minden emlékezés újra
eltetem” (*Pokolraszállás*), ezért van szükség arra, hogy az emlékezést eltörölő és ezáltal
megvalósító versben nyerjen öröklétet. Ez a súly és ez a remény kap hangot *Csak ezt*
ne című versben. „Csak ezt ne csak a földbe ne / kővér televényből páfrány zöldjei /
csigatestű félelmei / csak a földbe ne. // Kapaszkodom medenceszélén / nem tudom
kimászom-e / vagy a vízbe esem vissza / török a körmöm fehéredik az arcom / minden
álmonom e pillanatot tartom... csak ezt ne csak a földbe ne / zöldellek éjjel / az emléke-
zet is megteszi / ahogy apám után a földbe jártak / szerelmei.” A zöld növény, a páfrány

⁷ Vas István: Négy indulás. In: Az ismeretlen Isten. 854-861.

⁸ Forgách András: Így. Kalligram, 1998, 2. 82.

képe megjelenik az első riadt, tiltakozó sorok képeiben, később azonban a megváltás, az újjászületés jelölőjévé válik: „zöldellek éjjel”. Az álomban tehát, a kissé a halált előlegező állapot sajátos emlékezésében legyőzetik a halál, a mag kibújik a földből. Az egész verset tekinthetjük álomleírásnak, egy lassan szelídülő rémálom leírásának. Az álom, a képzelet segítségével lemegy „a földre”, a föld alá a lírai én, és elragadja onnan, amit elragadhat egyáltalán édesapjából.⁹ A záró sorok szerint a szerelmes emlékezet szintén képes erre a csodára, ez nyilvánvalóan az Orfeusz-mítoszhoz utalja a költeményt. Az átváltoztatás poétikája, mint olyan művészetvallás, mely művészi megváltást és túlvilágot kínál a kízó, újra és újra megalázó emlékeknek, a halál legyőzésében, a feltámadásban ismeri fel legfontosabb hittitkát. A költői szó az, amely a legjobban megközelíti a kimondhatatlant, így aztán mindig határos a csenddel. Ahogy a kései Rilke mondja (Nemes Nagy fordításában): „A nagyra-bátor egzisztenciák / közt vakmerőbb, izzóbb ki volna nálunk? / Határainkon megvetjük a lábunk, / s a Névtelent magunkhoz tépjük át.”¹⁰

A *Vízláng* c. kötet legfontosabb verse (*Palota másik szárnyában*) is csend és szó határán áll. „Aranypapírra írok, / Míg kórus kuporog lent, / A tűzmelegben ifjú / Asszonyok tollázkodnak. / Mikor az idő sűrű / Gombóccá gyűl a torkon, / És csend kering zavartan / A térben, fálnak esve, // Kellékek közt vegyülve / Halak húznak süvöltve, / S én megátalkodottan / Sírva hallgatók. / Ha szólanánk a gyöngyház- / Fény-beszéd elúszna / Egymás fölött. A múltból / Nem értve semmit is.”

Az írás, mint kemény, értékes és maradandó („Aranypapírra írok”) szembeállítatik a meg nem szólaló beszéddel, énekkel, („Míg kórus kuporog lent... És csend kering zavartan”), a formába zárás örökléte a fecsegéssel. A beszédet maga az emlékezés, a még át nem változott súly némítja el: „az idő sűrű gombóccá gyűl a torkon”.

A „Halak húznak süvöltve” akusztikai paradoxonában a vers közeget vált, a vízbe érkezünk a „tűzmeleg”-ből. Ez – a hallgatás és a szó paradoxonának metaforizálása – értelmezi a *Vízláng* kötet címet is. A víz alatt nem lehet beszélni, a hal is csak tátogni képes, a némaság terében vagyunk. „S én megátalkodottan, / Sírva hallgatók”, mert különben a gyöngyház-Fény beszéd elúszna, eltűnne nyomtalanul, nem válna képpé, szétáztatná a víz, „a múltból / Nem értve semmit is”. A víz és a gyöngyház-Fény a gyöngykaplora utalnak és a gyöngyre, a szóra, amely megszületik benne és emlék-művé változtatja a múltat. Ugyanezt az elképzelést látjuk viszont a *Különvég* című versben, a csend és a szó itt a homály és a fényesség antagonizmusában metaforizálódik: „Magsüketülve napi forgalomban... / Feldereng egy hang, mint eltűnt szobában / Egy lámpa narancsforró homálya; kinyúlt / Kifutópálya lesz a test, hol az / Emlékek dübörögve leszállnak.”

Ezt a harmadik kötetre talán túlzottan zárttá váló poétikát lazítja fel ebben az időben Tandori Dezső hatása: „Nem is tudom, hogy kik ezek, / talán mik, lelkek s

árny-lemezek, / manófélek, két lidérc, kobold / ...Ők azok, / akik csak vannak, mért, hogy, nem tudom, / s ők sem gondolják el: ez a sok levés / jó-e, szép-e, kell-e, sok, kevés? / Nem kell nekik leírás, hogy minő / alak, anyag, szín tesz ki egyet s mi nő / belőlük még tovább, vagy kihál. / Isten s ember közt ők: se hús, se hal...” – olvassuk *A kettős* című versben, melynek lábjegyzete egészen nyilvánvalóan, hommage-szerűen, ugyanakkor játékosan évődő elhatárolódással idézi meg Tandorit. „Van, akinél minden verébség, maciság. / Az más. Az van. Rendes állatvilág.” A megnevezhetetlen keresésének feladatát nem adja tehát fel a vers, de a definíció igényét igen: „akik csak vannak, mért, hogy, nem tudom”. A lovak közé dobják a gyeplőt ezek a verssorok, anélkül beszélnek a körülírhatatlannal, hogy a megszólalástól elvárnák, hogy „megmérje” létüket, a definitívitás szigorát felváltja a meghatározhatatlanság által felszabadított játék, az „egyetlen magyarázat” (*Eleven tér*) keresését a lehetőségek sokasága.

A nagy megújulást hozó és a pálya egyik csúcát jelentő *Második személy* című kötetnek, amelyből *A kettős* is való, elsődleges célkitűzése valamit megérteni a kölcsönösség természetéből, azt a folyamatot megmutatni, ahogy az átváltozás megteremti a versben az összekapcsoltságból, az egymás melletti létből ezt a feltétlen kölcsönösséget. Ez a kölcsönösség túl van a testi érintkezésen, transzcendens hozzá képest, az érintés, a test egyszerűen akadály megszületésének, mely az érintés leomlása. „Amit egyszerre gondolunk / s ugyanúgy / egymás minden korában // Ami több mint a simogatás foltja / nem fogyatkozik / el nem veheti semmi” (*Ami több*).

Ugyanerről beszél az *Ahol a másik véget ér* című vers. „Ahol a másik véget ér, / odáig jut el a tenyér. / Köztük hajszálnyi fal a méz, / melyet nem törhet át a kéz, // az érintés át nem hatol, / lecsúszik a zárt bőrfalon; / hol lét a rég-megéltbe fagy, / kéz meg nem tart, magadra hagy: // olyan lesz, akár a párduc, / levelek közt rohanva átjutsz, / s bőrdön csak égnek a boldog / érintések, szavak, a foltok.” Feltűnő és mélyen jellemző e költészetre, hogy az érintés itt is éppen az emlékezés csarnokainál kell megtorpanjon, azt nem érheti el a másikban: „hol lét a rég-megéltbe fagy, / kéz meg nem tart, magadra hagy”. Ugyanezt az átváltozást, a kölcsönösség létrejöttét mondja el, de már egészen máshogy a *Ha kifordul, mint szélben a felhő*. „Mert csak lehunyt szemmel lehet / Szánkon köröz a bársonybogár / Nem lehet nevetve sem / Fogat / Fog ér.”

A felidézett Tálío-elv (fogat fogért) a törvény szabályozta összekapcsoltságot reprezentálja, amelyik a büntetésben legfeljebb szimmetriát teremt bűnös és áldozat között. Ezt a pusztán külsőleges, szimmetrián alapuló viszonyt fordítja át a költői szó a záró sorok szójátékában a testi érintkezés – a csók – teremtette feltétlen kölcsönösséggé, itt nem egyszerűen deklarálja a vers (mint az *Ami több* esetében) a kölcsönösség létrejöttét, amely ott nem jöhet létre a vers anyagából, testéből, hiszen anyagtól és verstől idegen, hanem létrehozza a vers testében ezt a kölcsönösséget. A csend már szóba hozott retorikája elliptikus mondatszerkezetekben épül be a vers struktúrájába, a „csókolózni” ige rendre kihagyott mondatrészzé válik, a beszéd rámutat a kihagyásos mondatokban az átváltozást létrehozó mondhatatlanra, arra a bizonyos túllévőre, melynek meg kell nyilvánulnia a vers szavaiban. Hasonló megoldásokkal kísérletezik, a nyelvben teremtettként kívánja felmutatni az egybekapcsoltságot és az összetartozást a *Második személy* című

⁹ Vö. az első kötet egyik fontos versével, a Vas által is kiemelten említett *Csend*-del. „A virágok nőnek csendben... / a gyökér magát göndör mélységbe ássa. / Hogy milyen halkan megy végbe / a halál elárultása.”

¹⁰ Ezt az elképzelést fordítja ismét imperativusba *A hallgatás rondója* című vers: „Úgy hallgass: lovasok, falak / a csendtől tántorogjanak.”

vers is, talán kicsit keresettebb megoldásokkal: „ki térválasztó szóban Ön, Maga / marad szólíttatván, / s a szólító is, egyedül, / kihűlő gesztusába zárul, / lesz 2. személy, / sohasem első, egy-én, / másra ön-zés pecsétjét ütve / maga is tárgy csak” – áll a versben.

Abban, hogy a vers nem annyira katartikus, mint a *Ha kifordul szélben, mint a fél-hő*, alighanem az is szerepet játszik, hogy nem szójátékaiban történik meg az átváltozás, mint az előbbi esetében, a különben szellemes szójátékok inkább illusztrációjává válnak a versben ismertetett (alighanem buberi fogantatású) teorémának.

Az eddigi emlékezetpoétika radikális felülbíráta a kötet (és talán az életmű) legnagyobb verse, a *PaterNoster*. Az emlékezés merülés, ahogy a vers címe is utal rá. „Megin-dul, – vigyázz, – / mint gazdátlan motor, / fogózz, / mert elsodor.” A vers nem akarja és nem tudja összefogni, átváltoztatni a versben az emlékeket, elrendezni, lineárisra vagy bármilyen módon szabályszerűvé tenni azokat, „a léte fölszakad és mégse bomló”, nem képes és nem is szándékozik szépségbe fordítani a halál, a pusztulás, a múltó idő okozta fájdalmat: „kövessük azt, ki mélybe száll, / előttünk lép, zuhan előre, merre is?” Nem törekszik többé kontrollra a vers, kiszolgáltatja magát az emlékezetnek: „Fogadd ajánlatom, / Elsüllyedt, néma Herceg! / Árnyukra olvadnak, – / áttűnnek most e versek.”

Az emlék átváltoztatásának lehetősége elleni ironikus tiltakozásként is olvashatók a vers egyes sorai. Példaként csak a számomra legkedvesebbeket idézem, a családi fényképek leírását: „Itt az egész family! lássák, / filmezzék, írják és kiáltás / ki, csak tessék! / Mert *ím* sok szorgos / munkás, paraszt ez itt. S egy orvos. // Tekintetes karok, kezek. / Följebb kezes tekintetek, / többszínnyomású és komoly / a perspektivikus mosoly.” A fénykép öröklétében a látvány mindig elrendezett, hazug és patetikus. Egyszóval nem azt őrzi meg, amit különben hiányolunk, az egyszerű és esendőt. Az emlékezés eltörlése a jelenlét örökkévalóságában itt mutatkozik talán először hiányként.

A Balla-versek viszonylagos kompozicionális és hangnembeli zártsgát oldja a egyszerű kötet másik nagy verse, a *Dániel* könyvből is, egy elhalt gyermek kihordásának, megszületésének, gyászolásának költeménye. Egyfajta prózaversszerű, „elbeszélő” jellegű megszólalásmód, a népköltészeti hagyomány repetitív szövegalkotása, valamint a kezdet-től ismerős poétika elemei keverednek benne átmenetek nélkül, rendkívüli erejűvé téve éppen szaggatottságában a költeményt, a fájdalom beszédét, mely épp az elválaszthatatlanságról szól, én és világ, külső és belső határainak szétrobbanásáról anya és halva születő gyermeke kapcsolatában: „az összefoglaló elválasztja most / megváltatlan / életeit” – mondja a vers zárata.

Az átváltozthatatlanság, rögzíthetlenség tapasztalatáról számol be *Az idő, míg ezt olvasod* című vers is, mintegy számot adva az alakuló életmű dilemmáiról, a rögzítendő folytonos elmozdulásairól, arról, hogy az idő nem iktatható ki a művészi teremtésből. „szétbomlott és *összesűrült* időlüktetés vagy, elszabadult, / értelmetlen igeidők futkároznak / ki-be-rajta-d-benned-körül-téled-feléd-nélküled- / helyetted...”

Aligha van szükség a kezdeti, pontosabban kezdetől meglévő törekvéseknek, a tárgy kunst-dinggé változtatásának, a definitív igényeknek nyilvánvalóbb bírálatára (a bírálat nem leszámolást jelent), mint ezekben a sorokban: „megíratlan / tárgyak suhognak, fogalmak lebegnek és tusakodnak / ...szólnál megkapaszkodva e mondatban, de tudod

már, / késő, ez is befejezetlen”. A kötet egyik versének címével szólva „a mérhetőtől egyre messzebb” kerül ez a költészet, anélkül persze, hogy végleg el akarná hagyni.

A következő kötetben (*Kolozsvári táncok*) is folytatódó poétikai kísérletezésnek, ha talán nem is a legjelentékenyebb, de bizonyosan az egyik legkedvesebb darabja a *Futamok lehangolódott irodalomtörténetre és pianínóra*. „Ne-vezz, fiam, mert én is ott leszek. / Egy jó nevetőgörcs mindennél többet ér. / Mitől vers ez, mitől? / A lélek ráncítól. Fiam, fiam, te sírsz. / Ne félj, fiam, Maris. / Maris Stella. A tenger / Űrnő-csillaga leszel. / Te is. / (*Kisbalázs*).” A verset irodalomtörténeti törmelékek, frázisok, emblematikus, agyonismételt, elkoptatott mondatok merőben asszociatív kapcsolódásai építik fel, versbe vonják újra a „lehangolódott irodalomtörténetet”. A kezdő sor úgy írja át Várnai Zseni híres versének refrénjét, hogy miközben eltávolít az eredetitől, vissza is kapcsol hozzá. A „ne lőj” helyén szerepeltetett szójáték, a ne-vezz két értelméből az egyik a Várnai Zseni-versbeli lázadási módra utal vissza: „S nem ringatnak majd kalászt a szelek; / A termőföld lesz a mi lázadásunk, / Ne lőj, fiam, mert én is ott leszek.” Másrészt egy jó nevetőgörcs mindennél többet ér, ugyan már, nincs szükség folyton lövöldözésre, helytállásra, pátosra. A megszólítottak folyamatosan változnak a szövegben, a „fiam” megszólítás átmegy a vers közepén a gyermek megszólításából a cselédlány megszólításába („Fiam, fiam, te sírsz, / ne félj, fiam, Maris”). Ezek a sorok számtalan emblematikus mondat kifordítását idézhetik. Később Marisból, a cselédlányból Szűz Mária lesz, Maris Stella, vagyis a tenger csillaga, a középkor népszerű himnuszát idézve. Végül az ijedt Maris (vagy Mária) megnyugtatására, elszongítására altató lesz lassan a buzdítóvers kifordításából, lassan átmegyünk fortéból pianóba, megidézve József Attilának a legkorábbi életrajzunkban megismert versét (a *Mama* mellett), az *Altató*-t, Maris fiamból újfent kisfiút, Kisbalázst kreálva, végigzongorázva egy gyors futamban a nemekkel folytatott játék lehetőségein. Egy szigorúbb, emelkedettebb verseszmény jegyében kérde a vers magát félig játékosan, félig őszintén: „Mitől vers ez, mitől?”, majd azt feleli egy kopott képpel: „A lélek ráncítól.” Ez felidézi a Várnai Zseni-versben beszélő idős anya képét („Fiam, ez öreg, reszkető sorokban / Én sírok, ki méhembem hordtalak...”) és a törődött verssorok, frázisok iránti gyengédséget ébreszti fel. A lélek ráncai: a lehangolódott pianó és a lehangolódott irodalomtörténet melankóliája. Ez a középpont szervezi versse az összeillesztett verszilánkokat.

A *Kolozsvári táncok*-ban már megjelenő aktuálpolitikai tematika egyre erősebb lesz – természetesen – a *páncél nyomai*-ban, abban a kötetben, mely a nyolcvanas évek második felében keletkezik, és versben képes reflektálni az 1989 karácsonya körül kitörő forradalomra. A *Fekete Advent* a szabadság és a megváltó születését összekapcsolja, a fény és a sötét karácsonyi motívumát az eseményeket értelmező metaforává téve: „Fekete Advent, fekete, / akár a tenger feneke, / szurokkal ég a gyertya, ég, / koszorút emel a setét.” A gyertya lángja már megjelenik az éjben, ha kormosan is, de ég, a világosság a sötétségben fénylik, az események riasztó káoszában. Később lassan fokozódik a fény, anélkül, hogy az adventi remény bizonyossággá válhatna: „közeleg a Megszületés – / marad-e üszök a világból?”, mégis: „ott lobog már az ég fele a fényes tömeg-dobogás... Ahogy az Érkezés előtt még ott a nemlét, a halál”. Feltűnő, hogy (ha jól vettem észre)

ez az egyetlen verse az *Ahogy* élsz-nek, amelynek alján fel van tüntetve a megírás dátuma (Kolozsvár, 1989. december 19.). Ez a gesztus azért különösen feltűnő és különösen jelentéssé, mert, mint láttuk, e poétika végig őrzött fontos eszménye az eseményt az emlékezésben dátumától, esetlegessége súlyától eloldva változtatni át verstárggyá, „kunst-ding”-gé. És azon is el lehet gondolkozni, hogy e nem különösebben bonyolult eljárásokkal dolgozó költemény mitől lesz mégis olyan hatásos, erős verssé.

A korszak politikai versei közül az *Utazások* második részét szeretném kicsit hosszabban szemügyre venni. „Átme gyünk illusztrációba. / Csak úgy vagyunk. Úgy élünk, / mint bútorok egy régi házban, kertben, / fásszínben, kiaszottan, kirágva, csupa / érték. Jaj, megnéznek, sajnálnak, hogy / betelt a mérték! Hogyan lehet / kibírnunk mindent? Kérdik a legjobb / akarattal és legjobb fényképezőgépekkel. / A legjobban illusztráljuk a történelmet, / a kihunyt vulkán kráterében sétál egy madár. / Kék a szárnya, zöld a lába, láva fölött jár. / Csuda színes képünk van! / Piros orcánk! dallamos dalainktól / csak úgy zeng az ország. Millió / varrott párna / tollázkodik a villanófényes napon. Amíg / itt kárálunk a kendermagos képen, fent / köröz a héja, sas, *ülü*. A versben csupa szép nő, / anya, almacsókú, harmatos ölü. Csupa régi / sétatálcá, kamásli, régi nyelv: becs, becsek. / Beállunk a városképbe s én egy anyanyelvű / verset bégetek.”

A hangvétel és a szójátékok ironiája világosan leleplező, mítoszkritikai jellegű a szövegben, az erdélyiség, a heroizmus, az individuum (pláne a művész) és a közösség megtörhetetlen autonómiájának mítoszt kezd ki az ironia, sőt a művészetkritika szólama is megjelenik egy pillanatra ebben a művészetvallás lehetőségével folyvást kacérkodó életműben. Az ironikus záró sorok elgondolása az anyanyelven bégetett versről, mely archaizáló, magasztos és emelkedett, stílárisan emelt és erkölcsileg felemelő, aligha enged meg más értelmezést. (Ez a strófa a *Pater Noster* már idézett fényképkritikájának hangvételét folytatja.) A „Csuda színes képünk van!” sor egyszerre ironizálhat át három hazugságot is, egyrészt magát a versét, a színes kép lehet a ragyogó kamerával elkészített fotó. A „képünk” szó ugyanakkor szerepelhet az „arcunk” helyett is, ezt az olvasatot a következő sor meg is erősíti, amikor szinonimaként azt említi: „piros orcánk”, vagyis a képen látható hazugságra utal, hogy olybá tűnik, hogy bátrak vagyunk, elszántak és egészségesek, remek emberek tehát, minden rendben. A harmadik lehetőség az, hogy a mondat a megelőző sorokban szereplő, valóban „színes” költői képet, a magyar-zsidó (hászid) dal kék szárnyú, zöld lábú madarát minősíti ironikusan falsnak, a vers „metaforáját helyzetünkre”. A verset így megtörő, a vers születését mutató, megoldásait kritizáló szövegrész jobb híján történő vacakolásnak, pótcselekvésnek láttathatja a versírást magát is, így olvasva a művészetkritika már-már destrukcióba fordul. Ezt a hatást erősíti a „dallamos dalainktól” már-már tautologikusan semmitmondó szó szerkezete is, a dagályos mellébeszélést imitálva. Mindez elég közel viszi Balla Zsófia szövegét Petri György költészetéhez.

Az *Egy pohár fű* című kötet a '95-ös válogatás majd' negyedét teszi ki, Balla alighanem úgy gondolta, ez addigi legfontosabb, legegységesebb kötete, és valóban számos erős szöveget tartalmaz. Az egyik Balla legfontosabb mesteréhez, Nemes Nagyhoz intézett búcsúvers, a már a kezdetektől jól ismert poétika kissé zárt, de magas színvonalú

megvalósítása. Már a cím is a verstárggyá történő átváltoztatás igényét mutatja: *Szó vagy: Nemes Nagy Ágnes*.

A halál minden esetleges eltűnése, megérkezés a szükségszerűbe, a lényegibe, szóvá válás. Ez az elképzelés ad keretet a vers vallásos rétegének, mely a földi kín megszűnését, az örök üdvösséget jövendőli, a test halálát, a lélek örök életét: „*A lármas föld, a pontnyi, görbe lárva / távolodóban, mind kisebb a lépték.*” A szóvá válás és az örök üdvösség voltaképpen azonosak, a művészetvallás újabb megnyilvánulásaként. Feltűnő a vers költő szereplői közötti érintés, közvetlen kapcsolat, lánc igénye és hiánya, a költészeti tradíció továbbadásának összekapcsolása a fizikai kontaktussal. A költői test, mint a költészet edénye jelenik meg a másik dimenzióban megszülető költői öröklét ígéretével együtt: „*A mi kezünknek tegnap meghalál, / s mint Babitsot Te - nem láthattalak. / A fortyant létbe elmerült kanál / fölbukkan véled, testes szóalak.*” A költészet az, ami a fortyant lét zavaros sűrűjéből felhossa a szót, megmutat és megért, mégis ez az, mi méri, ami mérhetetlen. Most is ugyanez történik, az érthetetlenből, a halál botrányából szó lesz, és így váltatik meg, elmerül a test, eltűnik Kháron ladikja, de felbukkan a szó, a „testes szóalak”, a biztos és állandó – az esendő földi test helyett. A szó válik testté, és alakja az eltűnő emberi alak helyébe lép. A költői megszólalás a csendből, a mondhatatlan közeléből meríti szavait, hogy áttépesse magához a Névtelent: „*majd átölel a dúslevű öröklét. / Te tudod miként szólítod, a mély, / együttértő csendet mondtad, amely / mint kisgyerek, szájába gyúrja öklét.*” A vers tematikája és poétikája egyaránt a Mesterhez szóló búcsúzó vallomás.

Hasonló kérdések és hasonló megoldások jellemzik a *Hiába esdesz: időm kitelik (Egy J. A. sorra)* című szonettet is. A múlt idővel szembeállítható állandóság itt is a költészet lesz. „*Hová legyek magam elöl, a korrall / megváltozom, leszek horgadt üvegcsőr, / karcolt tükör, hólé-zapulta s megtört. / Ezernyi arcod benn pusztítva forral, // minden sejtemben írva vagy, beírva, / a dallam nem változtat szövegén. / Az öregvés mélyén mustármag, írmag // gránátalma-szilánk van: te meg én. / Sejt-üvegrepeszben vörös lesz. Virrad. / Ragyogva szétszállsz: írás a test egén.*” Az én önnön tükörképévé válik, („leszek... karcolt tükör”), az öregedő arc nem azonos immár önmagával, igazi énje máshol van, az állandóságban, mely úgy születik, hogy pusztít, pusztítja a kinti arcot: „*Ezernyi arcod benn pusztítva forral.*” A József Attila-sor itt ezt a szövegbeli állandóságot fogja jelezni, az állandóság metaforája a bevésés, beírás lesz, így talán nem tűnik különösebben belemagyarázásnak, ha József Attilát tekintjük a vers megszólítottjának, a költőt, akitől a versbe beírt sor származik. Ez az állandóság a garanciája valamilyen öregedésen túli csirázásnak, újjászületésnek: „*Az öregvés mélyén mustármag, írmag, // gránátalma-szilánk van: te meg én. / Sejt-üvegrepeszben vörös lesz. Virrad.*” A szilánk aktiválja a gránátalma szó előtagjának önálló jelentését is, az üvegrepesz pedig csak felerősíti ezt a metaforasort, mely kibontja a már jelzett pusztulás képeit, az amúgy is elbizonytalanított jelentésű gránát ugyanakkor – egy betű különbséggel – felidézheti a gránit szó jelentését is, egyszerre válva az állandóság és a pusztulás metaforájává. A pusztulás-robbanás és öröklét kettősséget, test és írás kettősségének játékát zárja le a kegyelem ragyogásában a záró sor: „*Ragyogva szétszállsz: írás a test egén.*”

A Parti Nagy Lajosnak ajánlott Párafrázis, a kötet egyik legszebb darabja, újfent valami mással kísérletezik. Két jellegzetes motivikát, költői hangnemet, modort kíván egymásba olvasztani. „Most hamuszürke a Balaton. / Lefordult róla az ég. / Elzsibbadt háta rugós halakon. / Vászombba húzva a stég.” Balla Zsófia tájköltészetét idézi az első sorok hangütése, elhagyatott, baljóslatú a táj, a felborult ég képe megjelenik az életmű egy másik darabjában is: „A testben haldöfés / még érintetlen buborék / a tenger // fölborult ég / ragyog kiálló talpakon” (*Ne jobban szeress csak nagyon*). Ezt a megszólalásmódot itatja át lassan a Parti Nagy ironikus-játékos nosztalgiaja, majd ugyanez ismétlődik meg a második versszakban is, ugyanígy írja át lassan a kezdő képet a folytatás: „Sötét eső, a szárnya félrelebben, / Hull sötét pelyheletben, fel-le. / És Téged üdvözöl az egyszerben / elveszett: *Weisz duplavé Giselle*.”

A cím - Párafrázis - egyrészt beszámol a vers célkitűzéséről - parafrázis -, másrészt pedig a borús kora ős hangulatát jelző pára és a frázis szavakra választja el a címet, jellegzetesen Parti Nagy-os szójátékkal. A pára a versben megénekelte ködös, esős ős színekdochéja, a frázis pedig, a nyelvi klisé Parti Nagy verseinek kitüntetett anyaga. Az ős pedig az egyik legterheltebb toposza a költészetnek, alighanem ezért is kedvenc évszaka az ihlető költőnek. A vers talán kicsit önparodikus jellegű is, egyszerre mutatja be szelíd iróniával mindkét költészet jellegzetes eljárásait, frázisait.

A *Budapest*-ben szereplő *Télvég* Balla költészetének alkalmi, igen egyszerű elven működő (a „rímhelyzet” által felkeltett elvárás és a „beteljesülés” kontrasztjáról van szó), de erős darabja: „Csak válaszfalak hártya enyv / Sehol a lé a hús az enyh / fövetlen magány / marhahúsajak / nem jön, hogy tépjelek *rágjalak* / csakcsupa rost csakcsupa ín / ó, ez a töppedt mandarin.” Ez a vers szintén olvasható egyfajta szelíd önparodiaként, képalkotása, hangulata, a *Télvég* cím metaforikus olvasása mind a Másik elérésére való képtelenségnek a Második *személy*-ből ismerős és a Balla Zsófia költészetében azóta is jelen lévő problémákra és megoldásokra emlékeztet. A zárlat csattanójából azonban rájövünk, hogy értelmezési kísérleteink, melyeket az életmű olvasása során szerzett elvárások preformáltak, kissé túlméretezettek voltak, a vers által felvetett nagy horderejű egzisztenciális problémák a tél végén még éretlen, ványadt mandarinról tett súlyos létállításban kulminálnak ugyanis.

A József Attila-versimitációk (abba a kötetbe készültek, amely József Attila fiktív öregkori verseit közölte kortárs költők tollából) egyike (*változó cezúrák*) három költői arcot játszat egymásba, Petőfi Sándorét, József Attiláét és Radnótiét. A vers felütése a *Reménytelenül*-t idézi („Elmenekülnöm már lehetetlen e néma vidékről”), majd a kibomló vershelyzetből nyilvánvalóvá válik, hogy ez esetben egy konkrét helyszínről van szó, Barguzinról, ez pedig a „Petőfi él”-mitosz kilencvenes évekből hozza emlékeztetünkbe. A versben megszólaló lírai én, az idős József Attila maga is tisztában van azzal, hogy Petőfi nyughelyén él: „Szétveti forgószél porainkat, a szélkutya hordja / és majd hull aranyul rimaföld Danaének ölébe. / Értem az isteni jelt! mutogatnak egy ázott / sírt, múlt századi költő volt, - ez a fáma, Petőfi.” A versben kibomló szituáció - a fogságbéli visszaemlékezés a szabadságra - és a hexameteres versforma egyaránt Radnóti nagy verseire alludál, az *À la recherche*-re és - még inkább - a *Hetedik eclogá*-ra,

konkrét verssorra is utal a Balla-szöveg ebből a költeményből: „rólad, Arany, ki tud? Hol a szód ereje, hol a fullánk, / s hol, aki él és érti e verset? tudja, mit érő...”. Ez a sor - „s hol, aki él és érti e verset” - talán túlságosan is ismerősen hangzik.¹¹ Ha van valami baj egyáltalán a két verssel, akkor elsősorban ez, hogy olyan erősen kötődnek az őket ihlető szövegekhez, fiktív kerettörténetük ellenére (az egyik vers 1945-ben Barguzinban, a másik 1963-ban az Auróra szeretetotthonban születik) elődeikkel olyan mértékben azonos beszédpozícióból szólnak meg, hogy leginkább briliáns, technikailag bravúrosan kivitelezett ujjgyakorlatokról beszélhetünk esetükben. A második szöveg (állni *élni*) az öregkori lírát csak mintegy a késői József Attila „létösszegző” verseinek poétikai újraírásaként teremti meg, az „elpazaroltam mindenem, / amiről számot kéne adnom” József Attilájának egy lehetséges, meg nem írt és tényleg jó verse ez a költemény. „Élek, szívemben avas rettenettel: / hiába forgok, csépelek, a mag / nem hajt ki. Régóta várom: vedd el / életem! Itt már mindenki habog. // Nem hódolokat, gyermeket, családot / gondolt kapni tőled, ki sose kért. / Szereteten Te sem vagy úr - belátod? / Élni szeretnék; végképp nincs kiért.” Aligha véletlen, hogy a vers a létösszegző József Attila emblematikus versére (*Íme hát megleltem hazámat*) utal záró versszakában („annak ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél”). Ez lehetséges értelmezés, persze, elvégre mikor összegezze életét az ember, ha nem idős korában, csak nem használja ki a lehetőséget eléggé, nem szituálja újra József Attila megszólalásmódját a líratörténeti hagyomány egy másik pontján.

Az első költeményre visszatérve: a hangvétel, a kissé kultúrkritikus művészetkultusz üzése inkább a költőhalált egyként (ha messze nem is egyformán) a költőszerep kitüntetett részének tudó Radnótihoz vagy Petőfihez illik, semmint József Attilához. Épp József Attilát lehet tán a legkevésbé felismerni a *változó cezúrák* című versben.

A *Harmadik történet*, az eddigi legutolsó kötet az életmű legegységesebb, legerősebb kötete, poétikájában inkább visszatérés egy zártabb-konzervatívabb verseszményhez. Megnő a szentenciózus zárlatok szerepe a versek vagy egy-egy kompozíciós egység zárlatában: „Az is létezik, amit még nem tudunk” (*Mi volt jó Pécsen?*), „mindenki azt álmodja, aki volt” (*Álom és szabadulás*), az „Öröklét csak a vesztéségen él / Sosem érik egésszé, aki fél” (*Tíz év után*). (Az „egyedül nincsen út, csak örvény” [*Az alvó*] verszárlat szentenciózusságát mérsékeli a szellemesen polemikus utalás arra a feltételezésre, hogy ha utat nem is, de ösvényt mindig talál az ember önállóan. Ha ösvényt nem is, de az ösvényt könnyen megtalálja, így a Balla-verssor.)

A versírás a dolgok mögöttesét észlelő, metafizikai kísérletként mutatkozik meg a versek szövegében, például a különben csodálatosan szép *A rózsza* első részének szentenciózus zárlatában, mely talán a rózsamotívum kultúrtörténetének misztikus aspektusára utal: „Egy másik rózsza áll a rózsza mélyén”, de idézhető a Petri György emlékére írt

¹¹ Egyébként szépen szó bele Balla egy másik Radnóti-verset költeményébe, a Petőfiről szóló, már idézett részben („szétveti forgószél porainkat”) felismerhető a *Dicséret* című Radnóti-vers záró sorainak átírata: „ha meghalsz, meghalok; porainkból / egyszerre sodor majd forgó tornyot a szél”. A szél nem épít semmit Petőfi és a megszólaló József Attila közös porából, csak szétfújja, hogy nyoma se maradjon. A halált tagadó páli sor (hol a te fullánkod) megidézése-kifordítása éppen hogy a halál korlátlan hatalmát mutatja a versben.

versciklus utolsó előtti darabjának (*A történet mögött*) kezdő sora is: „A tárgy mögött egy másik tárgy dereng.”

Rilke költészete még ezen az életművön belül is különös hangsúllyal van jelen ebben a kötetben, egy egész ciklust (*Angyalnak lenni*) ihletnek a *Duinói elégiák*.¹² A rózsza Rilke híres *A rózsakehely* című versének parafrázisa, de ebbe a sorba illeszthető a *Golyó* című vers két egyszavas sora is: „talált / halál”. Ez a sor nyilvánvalóan rímel Rilke híres ötletére, a saját halálra. A golyó, az eltévedt golyó azonban nem lehet abban az értelemben saját halál, ahogy azt az *Áhítat* könyve szerzője érti: „mindenkinek azt, mi létében érik, / amelyben vágy volt, ínség s értelem” (Nemes Nagy Ágnes fordítása), hiszen sorsomtól függetlenül ér el, talál meg. A cím felidézheti akár a pörgő rulettgolyó képét is, az abszolút esetleges, tőlem független halálét, az élet és halál teljes inautenticitását. Azonban a talált halál már mégiscsak olyan, amire rátaláltunk vagy az talált miránk, immár megvan, immár a miénk, ha nem is mi dolgoztunk meg érte. Hogyan lehet bensővé a külső, sajátta a véletlen? Ez a kérdéssor folytatódik a Petri György emlékére írt *Csöndfoltok* ciklus elején, a *Mielőtt lehull* című versben: „Paraszas-édes, mielőtt lehull, / a gyümölcs. Felfűti a fa. / Nem édesedik, ha vég közeleg, / a test. Ő nem. Csak a szaga.” A gyümölcskép az érése utal, Rilke egyik kedvenc metaforájára, az előbb idézett sorokon kívül gondolhatunk akár az antológiadarabbá vált, sokszor lefordított *Őszi nap*-ra is. Ezt a metaforát Balla Zsófia is kedveli, halál és feltámadás metaforizációját végzi el a kép, mondjuk, a *Budapest* ciklus *Tojásdad és hegyes* című versében. „A csupasz Avocado-mag, a szív... / Gyümölcs még / s már az is, ami lesz, ha földbe tolták. / Magába száradt. Feltámadni kész.”

És végül Petri György is épp ezt a metaforát bontja fel, szedi szét csodálatos kis költeményében, melyre alighanem a Balla-verssorok is utalnak, az *Érni jó volna véget*-ben (Petri az *Érni* szót külön kurziválja). „Rainer Marcsi-féle *eigenes Tod*, / csak tudnám, mi a lófasz lehet / saját (specifikus) a halálomban? // Hát nem szintazonképp adom ki a párámat, / mint ahogyan a kútba ugrott cselédlány / avagy a falhoz vágott macskakölyök, / akinek agyveleje fölkenődik / a vakolat durva rögeire?”

Balla is mintha a saját halál érés-metaforáját, a jelentésátvitelt tagadná, mondván, hogy a gyümölcs érik, de a test legfeljebb édeskésen bűdös lesz, a legnagyobb mértékben Petri metaforakritikus alkotásmódját követve. „Metaforáknak kívül tágasabb” – ahogy a megidézett költő mondta. Később azonban az érés folyamatát, melyet leválasztott a személyes élettörténetről, belefordítja a művészetvallás már jól ismert eszkatológiájába: „Napról napra sűrűbb, édesebb / és mind világosabb a kép: / költőt verssel együtt érlel a vég. / Megnyílik múltja, mint a héj, a seb.” A seb megnyílása, a fájdalom és pusztulás a gyümölcs héjának megnyílásaként metaforizálódik, vagyis a gyümölcshús – a mű – most válik hozzáférhetővé. Szó vagy: Petri György. Ugyanezt a metaforát variálja a szenvedő kagyló és a gyöngy képe: „aztán halál nyirkos tüzébe lép / s gyöngyházat izzad”, és végül a megérett, jó bor: „utolsó vers, halál-aszú” is, a vers záró sora. Ez a gyönyörűen végigvezetett verses polémia később kissé egyszerűsödik e nagyon szép ciklus némely darabjában.

„Nem védi más, csupán / az éles, tiszta sor. / Forró versbe fúrja fejét, ahol // idő pofozgat, túlélés szele... // Fejét ölforró versbe fúrja. / Abban cserélne régi sejtet újra... // Távozóknak nem adja már meg / a hír, nem adja újra vissza / a tébolyító könnyűséget, / azt az eloldott égtüzet, / mely testéből, a pusztulásból / a versbe folyt.” De hasonlóképp gyászoló polémia – a művészetvallás polémiája egy életművel, amelytől mi sem volt idegenebb a művészetvallásnál – a ciklus *Temetés* című darabjának zárata: „Egyes szám harmadik személy. / Eloldoz minket önmagától. / Most már halott. / A mű szabad.” Kinek ne jutna eszébe, aki ismeri Petri verseit, hogy „A mű az persze fennmarad, no igen. / De vele, aki vörösbort ivott, szivarozott, / a bűdös életben soha s a még bűdösebb halálban sem találkozok...” („*Eszmék és tánclemezek*”). A ciklus záró darabjában, a *Búcsúzás*-ban felcsendülő zene Schubert *Téli utazás*-ának utolsó darabjára utal, amely Petri kívánsága értelmében felhangzott a temetésen is, egy másik búcsúzásra.¹³ „Állunk megpihenve / lomhán / Dunaalmás enyhe / dombján. / A gyász hamis. / Mert végakaratan is élsz, és / most minekünk jár a zenélés... / Élvezd te is.” A zenélés, persze, a Schubert-dal szövegében éppen nem az örök élet ígérését hordozza, és a gyász éppen nem tűnik hamisnak, de a *Csöndfoltok* végső konklúziója szerint a művészet természeténél fogva csak az örök élet szolgálatában állhat, legyen bár dalciklus vagy versciklus.

Jól illeszkedik a kötetnek ebbe a vonulatába az a különben egészen meglepő fejlemény, hogy Balla Zsófia *Születésnapomra*-parafrázisában a lírai én az isteni kegyelmet nem személye, hanem életműve számára kéri a zárlatban, Istent mintegy a legvégső, abszolút kritikus rangjára emelve, hiszen ítélete nem az életre, hanem a műre vonatkozik majd. „S ha néz / ki néz, // majd legyen benne irgalom / versemhez a *túloldalon*. / Hisz él / S íté.”

Mit mondhatna még itt egy irodalomtörténész?

¹² Ezenkívül beépül a ciklus egyik darabjába Tóth Árpád *Archaikus Apolló-torzó*-fordításának egy színtagmája, az angyal „Lénye visszacsavarva ég, szívárog. / Szikrát hordoz istenből, egy szilánkot.”

¹³ Ez a dal egyébként megjelenik a ciklus negyedik darabjának nyitó soraiban is: „Szól már a zene. Schubert verklise.”

Somlyó György emlékezete

A Margit-hídon mentem éppen át, mikor elért a hír. Megálltam, lenéztem a Dunára, figyeltem kicsit, hogy hömpölyög a folyvást meghaló és újjászülető folyó, hogyan ömlik mindig ugyanúgy az egyre újuló, halálos fiatalság. Somlyó-verssorok jutottak eszembe, Kavafisz és Valéry-fordítások. A *Tengerparti temető* a francia lírából, amit a legjobban ismert és szeretett és a furcsa, tudóskodó, „ómódi modern” nagy „alexandriai” külön nagy verse, az *Ithaka*.

A Valéry-versnek a mottója is Somlyó-sor, mintha csak ő írta volna. (Pindaros írta). „Kedves lélek, ne halhatatlan létre áhitozz, hanem arra, hogy a leghetesebbet elérd”. Azt mondták rá, nem eredeti költő, nincs egyéni hangja, „csak” fordító. Épp ellenkezőleg. Az igazán nagy, szenvedélyes közvetítő azzal, hogy a magyar nyelvben adnak hangot a világirodalomnak, mindig beírják életüket a nyelv emlékezetébe.

Nem félt a haláltól, haragudott rá, gyűlölte. Képtelen volt elfogadni egy ilyen értelmetlen ostobaságot, fölöslegesnek, céltalannak tartotta és szembeszállt vele. Úgy, mint egy kisgyerek, nem volt hajlandó tudomásul venni. Úgy döntött, hogy öregség és halál nincs, nincs és kész. Nem talált benne sem szépet, sem vigasztalót. Nem hitte Ronsard utolsó szonettjeinek, hogy (szintén az ő fordításában) „Boldog, ki sosem élt, boldogabb, kit letűnve / a semmi visszavár / legboldogabb, kit üdve / új angyalként dicsőn Krisztus mellé szerez; / s romló porhüvelyét, mely rothadásra készül, / otthagya végzet és szeszély játékszeréül, / testétől válva, már csak tiszta eszme lesz”. Ezzel szemben az igaz, hogy „Szőlőt, kertet, lakot oda kell hagyni már”, az igaz, ahogy kezdődik a vers, ezek a kezdősorok ihlették Radnóti Miklós nagy versét különben (*Il faut laisser*). És erre válaszolnak talán Valéry Somlyó-féle sorai: „Sötét-arany, sanyarú kis öröklét, / Ki a halált anyamellé pörölnéd / Szörny babérral ékes vigasztalónk, / ó a kegyes család, s a szép hazugság! / Van-e, ki még nem ismert és nem unt rád, / örök vigyor, kongó koponyacsont?”

Nem hitt a túl vagy az eljövendő világban, nem hitt és főképp nem érdekelte. Azt hiszem, a zsidósággal nem foglalkozott. De alkatától mi sem állt távolabb az öngyűlöletnél. Sokat veszekedett egy másik nagy költővel, Vas Istvánnal a „zsidókérdés” dolgában. Egyszer Vas azt mondta neki, hogy azért ő végső soron mégiscsak jobban szereti a zsidókat, mint bárki mást. Erre azt felelte – aligha némi személyes él nélkül – barátjának hogy ő a zsidókat kizárólag az antiszemitáknál szereti sokkal jobban. Megírta az egyik legfontosabb magyar holokauszt-regényt, a *Rámpát*, egy tudatfolyamregényt, ami saját túléléséről beszél és arról, akinek köszönhetette: Raoul Wallenbergről. Irodalmi figurát

csinál személyéből, így őrizi meg az emlékezetnek. A német fordítást véletlenül épp én adhattam Stockholmban Wallenberg kilencvenen túli nővérének.

Az utolsó időkben egyszer felhívta a fiát, hogy vásárolni szeretne menni. Persze, hangzott a felelet, azonnal megyek érted az autóval. Rögtön jelzett, nem, nem így gondolta. Magától, autó nélkül, hosszan sétálgatva szeretne menni, sétálni, nézelődni, figyelni szeretne. Nem kellett beszerezni semmit. Nem vásárolni akart, élni. Húsz évesen. Ahogy egyedül lehet. Az Ember ugyanis húsz éves. Gyerekes dac? Páratlan heroizmus? Húszévesen élni le egy egész, hosszú életet. Mindig a pillanatban, épp most, modernnek lenni mindenestül. (Rimbaud) Fiatalon halt meg. 85 éves múlt, de fiatalon, olyan kétségbeesetten, ahogyan csak fiatalok halhatnak meg.

Spanyol zsidó volt, marránus, titokzatos és vonzó. Ködfátyol lengte be alakját, csak sötét szemének mély tüze világított át e fátylon, s az izzás távoli ősökéről beszélt. „Szemem régi, tüzes fénye az ő szemében ragyog” – írta egykor, 84 éve fáradtan, elégedetten és szorongva édesapja, az elátkozott költő, Karinthy és Kosztolányi híres, nagy barátja, Somlyó Zoltán kétéves gyermekéről. Egyszer meséltem a fiának, hogy mennyire csúnyának láttatták velem a zsidókat, magamat is gyerekként az interiorizált sztereotípiák. Nem értette. A zsidóval kapcsolatos sztereotípiák az, hogy vonzó. Vonzó és titokzatos, mint az apja. Granada, nem Újlipótváros.

Távol tengerek, selymek és könyvek.

„Ha majd elindulsz Ithaka felé, / válaszd hozzá a leghosszabb utat, / mely csupa kaland és felfedezés...Válaszd hozzá a leghosszabb utat / legyen minél több nyári hajnalod, / mikor – mily hálás örömmel! – először / szállhatsz ki sosem látott kikötőkben. / Állj meg a föniciai pultok előtt, / válogass a jó portékák között, / ébent, gyöngyházat, borostyánt, korallt, / és mindennemű édes illatot / minél többet az édes illatokból. / Járj be minél több egyiptomi várost, / s tanulj tudósaitól szüntelen”. (Konsztantinosz Kavafisz: *Ithaka*)

Rengeteg helyen járt, sok barátot, számos szerelmet és végül hosszú, hosszú életet adott neki az, akiben nem hitt. Somlyó György, író, költő, műfordító, esszéista 85 évesen, hosszú szenvedés után, *váratlanul* elhunyt. Ha így élsz, elégedetlenül, boldogtalanul halsz meg. De milyen ostoba képtelenség volna boldogan meghalni? Somlyó György, Gyuri bácsi halott. Legyen áldott az emléke. Fonassék be oda, ahová mindig is tartozott, ahová tartozni fog immár mindörökké. Fonassék be az élet kötelékébe.

„Nem, nem!... Tovább! A folytonos jelenben! / E töprengő formát vesd szét te, testem! / Mellem, csak idd a születő szelet! / A tengerről áramló friss lehellet / új lelket ad... hatalmas sós elemnek! Beléd bukom, s új létre serkenek”. (Paul Valéry: *A tengerparti temető*)

Az égnek emelt öreg arc Székely Magda halálára

Tegnapelőtt reggelre, rövid betegség után elhunyt Székely Magda költő. Székely Magda, ez a nálam 43 évvel idősebb asszony furcsa módon, távolról, de valami sajátos, bizalmas távolságban – a barátom volt, azt hiszem. Mindenesetre volt valami felszabadítóan bizalmas, pontosabban kitüntetően bizalmas távoli kapcsolatunkban. Ez nem nekem szólt, mindenkivel így volt, akit szeretett. A nagyság minden jele nélkül volt nagy költő és nagy ember. Számára 63 évvel ezelőtt valóban felfüggesztődött az idő, akkor, amikor az édesanyját elvitték mellőle meggyilkolni. A Teremtés természetessége végleg visszavonatot, a világ megszűnt otthon lenni. A Teremtésért minden nap meg kellett dolgozni ezután, és ő éppen ezt tette. Azt akarta, azt kívánta, hogy a Teremtés mégis legyen. Tudta, hogy az ember nem olyan, amilyennek a humanizmus elképzei, ezért az ő humanizmusa nem az ember eszményét szerette csak. Az ember nem szükségszerűen és nem antropológiailag jó, hanem istenképmásításának lehetőségében, jósága több mint állapot: csoda. Tudta, hogy választása nem megalapozható, nem vezethető le semmiből, a világ nem áll semmilyen, a hiten túli fundamentumon. „Gyökértelen is felszökik / a bizalom törekeny szára /, az igazakat számolom / hogy tűz ne hulljon Szodomára”.

A világ óvása a Szodomára kimondott igen. A verseiben pusztulás és teremtés hátrámpontjain járunk, a világ kérdésségének terében, a világ meg nem alapozottságában. Mindig a végsőt mondja költészete, ezért végtelenül reduktív. Arcok és események kimentszve az időből, ahogy Pilinszkytól tanulta (egy kerti szék, egy kintfelelt nyugágy, alvó szegek a jéghideg homokban). „csak a végleges arcok / erős vonása látszik / Az idő megcseréli / minden követ a falnak / a lapnyi térben állók / hibátlan megmaradnak”. A feltárulás, az apokalipszis a versek megszólalásának feltétele. „Alig valami, ki a bátor, ki a gyáva, honnan mégis a helyzetek végső világossága”. Ezt a „végső világosság”-ot keresi, ennek apokaliptikus terében szólalnak meg versei, a költői szó átvezet az „alig valami”-ből ebbe a térbe. Maga is ebben az apokaliptikus térben jelöli ki költői megszólalásának egyetlen lehetőségét. Az apokalipszis nem téma, hanem beszédhelyzet és formaelv.

„Most tűnnek el a földek mindörökre,
és mindörökre eltűnik a tenger,
mint elapadó víz, magamra hagynak,
úgy úsznak el a sosemlátott falvak.

Fedelem épül itt, ebből a fából,
már készülöben sarkok és falak,
csak ablakai meg ne rogyjanak,
magasodjék és legyen biztos otthon.”

Székely Magda beszédpozícióját a prófétai hagyomány ihleti, szokta mondogatni, hogy költészete legfontosabb ihletését Benoschofsky Imrétől, a Frankel-körzet egykori rabbijától kapta, akivel áttanulták kamaszkorában a prófétákat. Feladat-költészet ez. Elkötelezett és egy-ügyű. De ez éppen nem a lírai én felnagyításához vezet, a költő nem abszolút kompetens vátész lesz, hanem tanú, eltűnik feladata mögött. „Nem az én szavam az a szó / s ha ki nem mondom, agyonéget”. Őt elkerülte a „költők ősi átka, akik jajongnak, hol beszélni kéne”. (Rilke). Ő beszélt. Verseinek reduktív aszketizmusát a tanúság parancsa magyarázza.

„nem enyhülhetek, mert helyettük élek,
akikben többé nem kelhet bocsánat,
ők nem változnak, mint föld a követ,
úgy viselik a mozdulatlan vádat.

Tavaszdodik. Én eszem és növekszem.
Az eleven hús élőhöz hajolna,
kapaszkodnék a létező világhoz,
mint növény a karóra.

de úgy kell élnem könnyörtelenül
és enyhületlen, ahogy ők halottak,
meg kell maradnom, mint földön a kő,
igazságukban meg nem ingatottnak.

Heged a föld. Kihasított helyük
a születőkkel lassan megtelik,
minden nyomukat benövi az élet.
Magam vagyok az utolsó ítélet.”

Ez a próféta nem választatott ki, hanem csak megmaradt, utolsó. Így, mint utolsó, jut el a végsőhöz és önnön beszédpozíciója válik utolsó ítéletté. „de mert mindannyiuk helyett / kellett helytállnia / így tette, amit tehetett / lett egyetlen fia”. Olyan próféta, olyan tanú, akit „nem őriz Úr”, „s nem lakik benne hatalom, mely élő húst növel a csonton”. Mindez együtt talán valamit megmagyarázhat abból, miért nem lett ez a feladat-költészet ideologikus, hogyan lett nagy költészetté.

A holocaustot egyetlenes érvényűnek, világeseménynek tekinti, de zsidóként, a prófétai hagyomány örököseként szólaltatja meg. Egyes versei akár midrásként is olvashatóak.

„Átok feszítette a géjét
és áldást kellett mondani
lenn a sivatag napsütésben
Jákob sértetlen sátrai

A létezés ha leomolva
mind ami volt megméretik
adassék akkor szó megáldani
a Moáb népeit”

Az aszketikus-reduktív feladatköltészetben a tavasz is csak az apokalipszis perspektívájában mutatkozhat meg. Székely Magdánál a tavasz nem szerves növekedés, nem kitavasodik, nem érik, nem rügyezik semmi, a tavasz beáll, lesz, megtörténik kalkulálhatatlanul, mint a kegyelem. Épp olyan világon kívüli, mint a mondás helye. „fehér az ég, feloldozó, / hull fényesen, haloványan” – zárul *Szerelem* című verse.

Mindebben semmi nincsen, alig valami, abból, amit nekem Székely Magda jelentett. Ő nagy költő és nagy ember valahogy egymástól függetlenül volt, annak ellenére, hogy személyes erkölcsé aligha tartotta volna szétválaszthatónak a költői szót attól, aki mondja. Mégsem volt benne semmi „költő”, igazán. A nagymamámon kívül egyedül az ő szájából hangzott őszintén az aggodalom, hogy ugye biztos ízlik nekem az, amit behozott. Nem hiúságból aggódott. Élete minden erejével életet és folytonosságot akart csinálni a kivételes és pillanatszerű szeretetből.

Amikor belenövünk a világba, amikor a halál valószínűtlen tudatából távoli bizonyosság lesz, megtérünk lassan a közhelyekhez, amelyek összekötnek bennünket halottainkkal. A ránk maradt közhely az élet áramlása, ahogy körfoly bennünket. Igen, még annyi mindent kellett volna mondanunk, pedig többnyire banalításokról beszélgettünk, nagyon fontos banalításokról. Mint például az, hogy ízlik-e a sütemény. És Székely Magdával belőlem is meghalt valami. Egy szelíd tekintet, a tudat, hogy a mobiltelefonomban mindig viszem magammal egy kivételes, és ha kell, hozzám beszélő hang lehetőségét. Nagyon szerettem.

Székely Magdának nagyon sokkal tartozik az Örökkévaló azért a végtelen szeretetért, amit kapott Tőle. Csak az ő alázata miatt tudom kimondani, hogy áldott az igaz bíró. Boruch dáján há emesz. Legyen áldás az emléke, ezt senkinél nem érezném ennyire pontosnak. Zikáron livráhá, fonassék be az élet kötelékébe.

Péterek – egy remélt könyv töredékei

Előszó

Balassa Péter: *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*

„A kőnehéz kín is csak átlebegne
a szorongástól fuldokló szobán,
s a történetnek mintha célja lenne,
nem csak megesne tompán, ostobán”
(Orbán Ottó)

Kedves Olvasó! Az Ön kezében lévő könyvben szereplő legkorábbi szöveg 1980-ból való, az utolsó megírását 2003 februárjában, alig pár hónappal halála előtt fejezte be Balassa Péter. Ebből a negyedszázadból kimarad a teljes kilencvenes évek, Balassa sejtetően osztozott abban az inkább hallgatóságos kritikai konszenzusban, amely Esterházy prózájának átmeneti lendületvesztése körül alakult ki. A 90-es évek Esterházyjáról mégsem csak beszédes hallgatással szól ez a könyv, hiszen annyit bizonyosan kijelenthetünk, hogy a *Harmonia* visszamenőleg a kilencvenes évek legalábbis egyik legfontosabb regényének bizonyult. (Balassa ennél jóval többet is megkockáztatott a *Harmonia* „kiemelkedő prózatörténeti jelentőségé”-ről értekezve). Ezért egy kritikus fejlődésregényeként éppen úgy olvashatóvá válik ez a könyv, ahogy Esterházy eddigi pályájának emlékezeteként, ebből kifolyólag, mivel a 80-as évek meghatározó kritikusról és egyik meghatározó szépirójáról van szó, a 80-as évek prózatörténetéről, író és kritikus dinamikus viszonyáról is beszámol, annak rendkívül fontos dokumentuma. Balassa figyelme a rendszerváltás előestéjén fordul el Esterházytól, átmenetileg ugyan, de egy bő évtizedre. (Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ebben az időszakban le sem írja Esterházy nevét, hanem azt, hogy nem szentel önálló írást ekkor megjelenő műveinek). Ez pedig aligha véletlen. Kettejük közös történetének, ami oly módon fonódott össze, hogy pályájuk külön-külön jóformán elmesélhetetlen lenne, nos, kettejük közös történetének első része teljes mértékben elválaszthatatlan a korszaktól, amelyben létrejött, ahogyan a legtöbb történet elválaszthatatlan saját helyszínétől és időpontjától.

A 80-as évek eleje volt az az időszak a magyarországi létező szocializmus történetének, amikor nyilvánvalóvá vált, legalábbis az értelmiség egy jelentős része számára, hogy a rendszer hosszú távon életképtelen, hogy ez így nem lehet tovább. A lengyelországi Szolidaritás Mozgalom hatására itthon megszerveződik a Demokratikus Ellenzék, megindul a szamizdat Beszélő nyomtatása, 82-ben a Brezsnjev-korszak a névadó halálával véget ér, mégis, nyilván nem függetlenül a Jaruzelski-puccstól, a fiatal értelmiségiek nagy része – köztük némely írásának tanúsága szerint Balassa Péter – úgy gondolja, hogy a

nyilvánvalóvá vált, elkerülhetetlen összeomlás nem az ő életidejében fog bekövetkezni. Egy részük Nyugatra megy, más részük – ki más helyzetmegítélésből kifolyólag, ki pedig tiszteletreméltó konokságból – csatlakozik a demokratikus ellenzékhez, mint a kritikusok közül Balassa jó barátja, Radnóti Sándor, megint mások, így Balassa is, megkísérelnek valami élhető és morálisan vállalható status quo-t kialakítani a rendszerrel, bizonyos területekre visszavonulni, azokat megszerezni, a többit pedig kényszerűen átengedni a késő Kádár-kor dekadens pocsékságának. Ami Balassa Péter életét értelmessé tette, az hivatása, a művészet, a zenén kívül, mindenekelőtt, az irodalom volt. Balassa tehát megkezdte korlátozott célokat kitűző szabadságharcát az irodalom autonómiájának elismertetéséért, illetve e szabadságharc vezérfigurájává vált. Ugyanezt az utat választotta a fiatal Esterházy is, ahogy ő maga mondja a *Termelési-regény*-ben, nem akart se gyáva lenni, se bátor, író szeretett volna lenni. A *Termelési-regény*-ről írott Balassa-kritika címe: *Vagyunk*, és bár a szövegből kiderül, hogy a cím egészen másra vonatkozik, mégis úgy olvassa az ember, mint deklarációt, felvonulást, az új próza és az új kritika önbejelentését, a szó szabadságharcának kezdetét jelző kürtjelet, a szavak bevonulását, bevonulást a szépirodalomba. Ahogy Balassa mondja a regényről: „az egész mű tekinthető úgy is, akár egy régen érvénytelennek hitt színpompás Triumphus, győzelmi bevonulás, kosztüms lejtés, valamely *elhangolt* barokk ouverture ütemére”.

Mégis tévedés azt gondolni, mintha ez a lemondás végleges, ez a status quo nem taktikai lépés lett volna. Hiszen az, aki az alkotás folyamatának bármely pontján, íróként, kritikusként vagy éppen olvasóként részt vesz az önmegértésnek ebben a játékában, melyben a műalkotás nem ismer el semmilyen önnön legsajátabb létmódjától független hatalmat, úgy sem írója, sem befogadója nem ismer el más hatalmat, mint író és olvasó, csak ezt, vagyis immár nem *függő*, nem alattvaló, morális értelemben is autonóm, *A gyakorlati ész kritikájá*-nak értelmében. Éppen erről beszél, ezt villantja fel, majd fejt ki Balassa az 1988-as kritikájában, *A kitömött hattú* című esszékötetről írva: „Ilyen belső köznyelv, saját stílus kialakítása akkor lehetséges, ha a nyelvet önelvűnek, öntörvényűnek tekintjük (az emberi, egyéni szuverenitás analógiájára)...”

A szöveg egy későbbi pontján pedig egészen egyértelműen leszögezi: „*A kitömött hattú* centrális, rendkívül aktuális és politizáló gondolatmenete arról is szól, hogy autonóm irodalom mindaddig nem jöhet létre, amíg a politikában nem lehet autonóm módon, csak civilként lélegezni”. Balassa nagyon is számol az esztétikai nevelésnek, az esztétikai tapasztalatnak, mint kitüntetettnek, helyettesíthetetlennek ezzel az esélyével, nemkülönben Esterházy, ennek bizonyítékául szolgálhat, az életmű korai szakaszából a leglátványosabban, a *Kis magyar pornográfia*. Ez a közösség lehet a válasz arra, hogy miért lett Esterházy Péter Balassa Péter kritikusi életművének egyik főhőse, hiszen a kötet nemegyszer megjegyzi, hogy Esterházy írói alkata, karaktere anti-tragikus, meg lehetőségen távoli Balassa kritikusi alkatától, amely nagyon is fogékony a tragikumra. (Ebben a tekintetben másik kiemelt választása Nádas Péter, de akár Krasznahorkai László vagy Lengyel Péter erősen kultúrkritikai jellegű prózájának nagyrabecsülése is kevesebb magyarázatra szorul, Esterházy bizonyos tekintetben kakukktójas). Balassa szerint amúgy sem képzelhető el a szavak elválasztása a világtól, hiszen az irodalomol-

vasás, a megértés létben való gazdagodás. Balassa radikális hermeneuta, aki azt mondja, hogy a szöveg nem tükrözi a világot, de beszél róla. Az irodalmi mű nem deriválható a társadalmi viszonyokból, hiszen amennyiben így lenne, csak tünetként lenne szemügyre vehető, amiből valami másra lehetne visszakövetkeztetni, és nem rendelkezne saját igazsággal. Tehát az esztétikum autonómiájának visszaszerzése nem jelenti azt, hogy szöveg és világ, szövegszerű és világszerű elválaszthatóak lennének, csak éppen nem a „világból” kell megértenünk a szövegeket, hanem a szövegből kísérhetünk meg valamit megérteni a világról, itt létünk közegéről. Az Esterházy-próza poétikai felépítésének szemléleti következményeiről (és előfeltételeiről) gondolkodva írja Balassa, hogy e prózában nagyon is erőteljes igazságigénye van, csak ez éppen a műben, az önreflexív prózaformában megtörtént igazság. Az irodalmi szöveg igazságának mondhatóságát lehetővé tévő feltétel tehát éppen az, hogy autonóm műalkotásként olvassák. „Ha van egyáltalán deklaráció... Esterházy műveiben, akkor az az egyetlen, ami az irodalmon túlra mondja, hogy az irodalom is értsen belőle: az író egyetlen dolga a nyelvvel való foglalatosság. Ezen belül persze *minden* megeshet, elvileg minden megfogalmazható-megfogalmazandó. A nyelven kívüli(?) minden”.

Balassa később, a 90-es években ugyanezt a hermeneutikai radikalizmust kénytelen megvédeni, csak most egy más irányból jövő támadás ellen, újfent többek között Esterházyra, mint iskolapéldára hivatkozva. (Természetesen a két helyzet nem összehasonlítható, itt már egyik fél sem olyanfajta erőpozícióból beszél, mint Balassa nyolcvanas évekbeli ellenfelei). A kilencvenes évek hazai irodalomtudományában – nyilván a dekonstruktivista irodalomtudomány ihletésére – népszerűvé vált a szövegszerű-világszerű szembeállítás. Ez az ellentétpár azt hivatott jelezni, hogy az irodalmi szövegnek nem feladata valamit mondani a világról, a valahogyan-értés, a horizontösszeolvadás maga szükségképpen a jelölők végtelen játékának erőszakos, terrorisztikus megszakítása, minden lehetséges konszenzus terror és az irodalmi mű végső jelentése csak elhalasztódásában tud megvalósulni. Az irodalom világ-tanításának érvelésmódját kívánja cáfolni Balassa utolsó kötetének nyitóírása is, a *Lehetséges-e az esztétikai nevelés?* című szöveg. Itt Balassa azt a roppant meggyőző teoretikus érvet fejt ki a szöveg/világ mechanikus elválasztása ellen, hogy aki mechanikusan végrehajtja ezt az elválasztást, felhúzza a vasfüggönyt, az a megértés folyamatából az értelmezés itt és most-ját, a befogadói horizont hatástörténeti szituáltságát vonja ki, nem más ez az értelmezői művelet, mint az „esztétikai tudat absztrakciója”. Balassa, látjuk, mindkét irányba radikális hermeneutaként érvel. Ha még élne, alighanem megkezdhetné harmadik nagy szellemi bajvívását a hazai irodalmi életben is egyre nagyobb teret hódító, roppant heterogén, mondjuk, kulturális kritikai beszédmódok ellen, melyeknek kontextualizáló igénye veszélyezteti az esztétikai tapasztalat kitüntetett és felcserélhetetlen voltát. Takáts József meggyőzően érvel amellett, hogy az irodalomtörténeti praxis eljárásai között magától értetődő ez a kontextualizáló munka, azt azonban nehéz megmondani, hogy a kritikusnak, legalábbis, legfőképpen a Balassa-féle, kommentátor-típusú kritikusnak lehet-e valami tanulnivalója belőle. Balassa hosszú ideig utolsó Esterházyval foglalkozó szövege közvetlenül a beteljesülő cél, az irodalom és a teljes nyilvánosság szabaddá válása előtt

jelenik meg, mintegy visszatekintve szabadságharcbeli szövetségükre. Bár ez akkor még nem volt tudható, és maga a szöveg a legkevésbé sem gondolja el magát a szövetség felbomlásaként, hiszen az akkor még nem vált okafogyottá, ma már mi, önkényesen, tekinthetjük szimbolikusnak, hogy úgy alakult, hogy az esszé után egy jó évtizedre elváltak útjaik. A *Harmonia Caelestis*-szel történő nagy találkozás már egészen más körülmények között valósul meg.

Balassának a *Termelési-regény*-ről szóló, legkorábbi Esterházy-írásai a személyesség és az én-többszörözés, a mindent-mondás, az univerzalitás és totalitás tagadásának feszültségében kísérik meg megragadni az Esterházy-poétikát. A „mindent-mondani-akará”, az univerzalitás lehetősége Balassa szerint csak akkor adott, ha a megszólalás tagad mindenfajta totalitást, hiszen a totalitás szükségképpen kizárólagos, nem mondható benne egyszerre minden és mindennek az ellenkezője. Az univerzális így éppen hogy a hierarchizálatlan mellérendelés, a Sok Esterházy-féle poétikájában nyilvánulhat meg. A regény Balassa olvasatában az én multiplikációin, alteregóin átvezetett lehetőségeken keresztül teremti meg saját terét, rejtett alapszava Balassa szerint „ÉN-VAGYUNK”. A szöveg így „egyetlen sztorit tételez föl, az önéletrajzot, mely a létige és a személy kapcsolata, s amelybe egyúttal minden beleíratik”. Ezek a problémák, s az előbbi, 1981-ben írt mondat különösen meglepő módon, előlegzik a *Harmonia Caelestis* poétikai problémáit, felépítését. Itt is az énszóródás, a hierarchizálatlan mellérendelés, az országtörténetnek az önéletrajzon keresztüli újírása lesz a tét, egy személyt jelölő nyelvi jel, egy főnév, az édesapám körülírása létigékkel, mozgásbahozatala, Balassa meggyőző értelmezése szerint igésítése. Az én behelyezése a grammatikai térbe, ahol mozoghat, villódzhat, oszcillálhat a szöveggé, nyelvvé váló sorsok, traumák, személyes és közösségi vonzások és választások közt, felépítve a nemzeti emlékezet prózai panteonját és úgy válaszolva a mi a magyar, ki a magyar rossz kérdésére, hogy egyúttal el is törli a kérdésben levő definitív, normatív és kizáró – nyilván fenyegetettségérzetből eredő – agresszivitást. (E kérdés kapcsán Balassának is adódott alkalomról alkalomra mondandója). Ezek a lehetőségek, történetfragmentumok, identitáspróbák nem eltörlik, hanem kiegészítik egymást, nem kioltják, ellenkezőleg, kitágítják az elbeszélő szubjektumot, Magyarország válik a grammatikai térré. A *Termelési-regény*-nek a Balassa által a szöveg poétikai önleírásaként olvasott mondata, „a grammatikai tér én vagyok”, úgy bővíülhet ki, hogy minden, ami volt, van, Árpád és Zalán, Werbőczy és Dózsa, a sok nemzetség, mely egymásra tör, egyszóval Magyarország mind-mind én vagyok. A szöveg nem szétírja a nemzeti narratívát, hanem tágasabbá teszi. „A főcím hagyományosan állítást tartalmazó szövegösszefüggéseit, az »Egy«-et a szöveg egésze nem teljesen oltja ki, a visszavétel és a kifordítás nem totális megsemmisítés vagy érvénytelenítés, hanem kritikai gyöngítés, bővítő tagadás, kiszabadító relativizálás, sokasítás, vagyis irodalmi, költői létrehozás: a vesztes, a vereség, a kifosztás folyamatának, drámai felgyorsulásának... ellenjátéka a költői – és nem jogi, nem politikai, nem materiális – jóvátétel folyamatszerűvé tétele, a műalkotás jólcináltságának visszavonhatatlan ténye által” – írja Balassa.

Esterházy radikális poétikája, annak deklarálása, hogy minden lehetséges világ minden lehetséges világok legjobbika, terapeutikus célokat szolgál, egyúttal azt is jelenti, hogy

kizárólag minden lehetséges világok együttese, összegyűjtése egyetlen grammatikai térben, egyetlen virtuális panteonban, a sok az egyben, ahogy Balassa mondta, eredményezheti az elgondolható, elbeszélhető és emlékezhető világok legjobbját, a lehetőség szerinti harmonia caelestis-t. Mindez, az, hogy a *Termelési-regény*-nek Balassa által feltett kérdések nagymértékben érvényben maradtak és az ott bevezetett értelmező kategóriák termékenynek bizonyultak, azt mutatja, hogy Esterházy Péter pályája meglepően egységes, valamint az Esterházy-poétika Balassa-féle leírásának pontosságát igazolja. Mindezen túl pedig sok mindent megmagyaráz Balassának az Esterházy-próza iránti fogékonyságából, jelzi közös kérdéseiket.

Ezt az általa leírt jelenséget, a mellérendelés poétikáját Balassa Esterházy „demokrata” attitűdjének nevezi, demonstrálva hitét, hogy az „esztétizmus”, az „alanyban-állítványban” gondolkodás megférhet ezzel. Bizonyos, hogy kényelmesen megfér nemcsak vonzó, de ellenszenves arisztokratikus manírokkal is Esterházy művészetében. A rokonszenves arisztokratizmus, mint tartás, illetve, mint a „Sok” poétikájából következő bőség, pompa, egyszóval: Szépség maradt meg a *Harmoniá*-ban, mint esztétikai jóvátétel és harmónia, a harmónia akarása és csinálása, mint poiészisz. „Az első könyv csaknem kétséges, helyenként veszélyes sokasága, bősége, a Sok, mint formalehetőség és a gazdagság minőségteremtő értékeit emeli ki – mit lehet kezdeni egykor és most a »megörökítő« emlékműfaji, hangvételbeli, stb. sokaságával, a költői feldolgozás gazdagságával, habár az ironia, sőt a paródia intonációjával állandóan kiegyensúlyozva és egységesítve”. Miközben a család-történet, mint kizárólagos narratíva ironikusan visszavonatik vagy legalábbis relativizálódik – „a család-történet, mint nyilvános élet az antikvárius típusú történelmi emlékezet és emlékmű-állítás parodiájává válik, a megörökítés gúnyiratává” –, azonközben, éppen ebben a mozgásban létrejön a strukturált bőség, mint formaelv, esztétikai arisztokratizmus. A Sok strukturált, ennyiben öntudatosan arisztokratikus. A második részben erről beszél a Balassa által joggal a regény egyik csúcspontjának tartott jelenetben a dédapa a ’19-es kommunista kommisszárnak, a Sok rendezetlenégéről, strukturálatlanságáról, mint a forma és tartás haláláról. Másrészt azonban a Sok hierarchizálatlan, ennyiben öntudatosan demokratikus. Sok-féle egyszerre, ugyanabban az elidegeníthetetlenül közös grammatikai térben, amit meghatott pillanatainkban hazának nevezünk. Végső soron ez az elfogadás volna Esterházy katolicizmusának legvégiggondoltabb poétikai konzekvenciája, ahogy Balassa megállapítja, a mindent mondani vágyás, univerzalizmus, az „enedjétek hozám” a műfajokat, a nyelveket, mindent, ami a nyelvi térben valaha is artikulálódott vagy artikulálódhat.

Már említettük azonban, hogy Balassa fájlalja, mintegy alkati természetű korlát-nak látja Esterházy tragikum iránti fogékonyságának hiányát. A *Termelési-regény* nagy maszkabáljától a *Harmonia* nagy maszkabáljáig azonban Balassa e tekintetben elmozdulást észlel Esterházy pályáján. A *Harmonia Caelestis* címet visszavonja a regényben elbeszélte szenvedés és hanyatlástörténet. „A főcím saját ironikus visszaját mondja az alája fogalmazott 712 oldalas mű történéseivel: a mindenségben semmi sincs rendben, vagyis szelíden, de kéréllhetetlenül visszavonatik az egykor Esterházy által is sokat ün-

nepelt »minden megvan...» A második részt egyenesen azért tartja nagyra, mert ott a szenvedéstörténeti narratíva megalkotásával Esterházy „mélységesen nem-tragikus, sőt anti-tragikus és a szenvedés központúsággal szemben gyanakvó alkatától... tudatosan el tudott lépni”. Ezzel a véleményével látszólag éles ellentétbe kerül például Angyalosi Gergellyel, aki szerint éppen a második rész szenvedéstörténete teszi tönkre a *Számozott mondatok* és az Esterházy-próza javának eredményeit, amikor egyértelműsít, visszavonja az iróniát, és helyébe illeszti az önsajnálatot, amikor a paródiát és a relativálást felváltja a kizárólagosság és a pátosz, esetleg némi könnyes és gyanús nosztalgia. Ugyanezt regisztrálja Farkas Zsolt is a *Javított kiadás*-ról szólván, a mellérendelés, a relativálás, a bújócska végét, azt, hogy a „maszkabál” poétikája nincs többé. Ha azonban jobban megnézzük, mégsem olyan nagy a különbség. A Balassa által a korai művekben elemzett, meglehetősen teherbíró poétika ugyanis nemhogy lehetővé teszi, hanem elvárja, hogy „minden” legyen mondvá, azaz, ha a tragikust, mint nagyon is jelen lévő lehetőséget kizárja az író, azzal az egész kimunkált poétikát kérdőjelezi meg. Azaz Esterházy-nak nem e poétika határainak, (önnön árnyékának) átlépéséhez, hanem legelembb működtetéséhez, legalábbis konzekvens, radikális végig-gondolásához szükséges lépés a tragikus, mint lehetőség, műfaj és megszólalásmód beemelése a grammatikai térbe. Balassa, aki a *Termelési-regény*ről írt kritikájának végén azt hozza fel „egyetlen, annál komolyabb” kifogásként, hogy a mű általa meglátni vélt „üdvörténete – passió nélküli”, azzal a megállapítással zárja a szövegét, hogy „az ebbe a sötét kalandba vetett remény Esterházy esetében bizonyosság... *Ha, akkor az nem lesz véletlen...*”

Balassa tehát regisztrálta azt, hogy mindez belső, a mű természetéből következő szükségszerűség, majd pedig azt regisztrálta a *Harmonia*-ban, hogy valóban, Esterházy immár mindent mond. Persze, mindent mondott már a *Fuharosok*-ban is, Balassa többször is hangsúlyozza, hogy a kisregény nem az eredeti törekvések feladása, váltás, megkomolyodás, hanem „az eredeti természet és világlátás további feltárásáról van szó; új variációkról *ugyanarra*”. (Egyhelyütt egyenesen úgy véli, hogy ez a kisregény a *Bevezetés* rejtett középpontja, az itt ornamentális-ként értelmezett variativitás ürességének, kulisszaszerűségének mélyében munkáló mítikus-természeti-mechanikus, ember alatti erők tragikus feltárulása).

Balassa igen hasonlóan érvel élete utolsó nagyobb szabású írásában, a *Javított kiadás*-ról írott briliáns kritikában, mint Angyalosi vagy Farkas Zsolt. A demokratizmus visszavonása ez az írás, a relativálás törlése, a bűnös kizárása és az ősi „név reconquistája”. A továbbiakban már nem az „engedjétek hozzám” akarja kiküzdeni a lehetséges harmóniát, hanem a kizáró nemesi gőg az, ami nem akarja kockára tenni azt a szembe-sülésben. A Balassa által kiválasztott mondat, ami mintegy reprezentálja a mű kudarcát, a következő: „Pedig ezt tenném a legszívesebben, mindenkitől, akit apám tollára vett, bocsánatot kérni”. A mondat Balassa szerint a bocsánatkérés jogának kisajátításával, implicite apja feletti ítélkezésbe fordításával voltaképpen, az elidegeníthetetlenül személyes felelősségnek egyfajta „premodern” nemzeti felelősségbe oldásával voltaképpen a „név” megtisztítását, és önmaga „megigazulását” szeretné megírni, mintegy ráolvasásként használva az írást. Mind a Balassát e kritikai beszélgetésbe meginvitáló írás,

Bacsó Béla e kötetben olvasható szövege, mind Balassa kritikája hangsúlyozza, hogy Esterházy írása teljesen téves funkciót tulajdonít az irodalomnak, egy regénytől sem egy másik regény, sem pedig egy lezárult élettörténet kijavítása nem várható, noha nagyon is lehet dolga egy még folyamatban lévő élettörténettel. „Az irodalmi mű nem ismeri a történet belső »helyreigazítását«, sőt éppen a »helyreigazíthatatlan« élteti, ám ugyanakkor folyamatosan az élettörténetek »rektifikációjának lehetőségterébe vet minket» – írja Bacsó. Esterházytól mindez azért különösen meglepő, mert éppen az ő műve és művészetfelfogása volt Balassa legfőbb szövetségese az irodalom autonómiájáért vívott szabadságharcában, ahogy ezt a *Margináliák egy breviáriumhoz* című, már elemzett esszé tanúsítja. Esterházy egyfajta mágikus tudást tulajdonít a *Harmonia*-nak, mintha az „már előre tudta volna”, hogy az író édesapját beszervezték, noha az irodalmi műveket – a korszakból vett bon-mot-val szövege – nem azért szerettük, mert meg tudják jósolni, mi rejtezik egy szerencsétlen történelmi és ettől nem függetlenül tragikus történelmi önismerettel rendelkező ország irattárainak sötét mélyén. A *Harmonia Caelestis* többet és mást tud, tudása nem mágikus, hanem strukturális természetű, nem a konkrét esetet, hanem a történelmi lehetőséget ismeri. Farkas Zsolt alighanem alaposan elveti a súlykot meglepően, mert indokolatlanul goromba és túlzó, de tagadhatatlanul éles elméjű írásában, amikor úgy véli, hogy az, hogy Esterházy-nak egy ilyen típusú tudást eszébe sem jut feltételeznie könyvéről, azt sejteti, hogy valójában soha nem gondolta komolyan a lehetséges világok poétikáját. Hála Istennek, egy regény nem csak megjavítani, de elrontani sem tud visszamenőleg egy másikat, az meg, hogy mit gondolt „valójában” E. P. a *Termelési-regény*, a *Bevezetés*, a *Harmonia Caelestis* írása közben, a művek szempontjából végső soron édesmindegy. Balassa ennél jóval kevésbé radikális, magyarázóan jóval pontosabb, amikor azt állítja, hogy a *Javított kiadás* nem visszavont vagy visszamenőleg leleplezett, hanem mulasztott, elmulasztotta annak vizsgálatát, mennyire gondolta komolyan az eddigi életműt, amit csinált. „A még pontosabb változat, a JK, amely a »hogyan is történt, bárhogyan történt is« még szigorúbb szembenézésének tudatában akar emendálni egy, a HC-ből eredő, de az oeuvre-re is kiterjeszhető hibát, éppen ebben a tekintetben (a történelem megjelenésének következményeiben) inkább újabb s drámai példája marad a halasztódásnak”.

Balassa a probléma gyökerét a megvallásban, az ön-kiadásban, a konfesszióban, mint műfajban látja, mondván, hogy az, bár a nemzeti felelősséget eltörli és felcseréli a személyessel, ugyanakkor mindig megőriz valamit a megigazulás bizonyosságából, az élettörténet végső, hozzáférhető értelmének és uralhatóságának hitéből, valami túlságosan is emberit. A vallomás kultúránkban mindig a név visszaszerzésére, a megigazulásra irányuló, azt célzó konstrukció is. „Hiszen a vallomás véglegesítő beszéde valamiképpen (ön)megsemmisítő, ítéletvégrehajtó (pontosabban az ítéletet a vallomástevő számára kisajátító, azaz szekularizáló) megigazulástörténet”. De miért sajátítaná ki szükségszerűen az ítéletet magának a vallomástevő? – kérdezhetnénk Balassától, mikor a vallomás elsősorban mégsem birtoklás, hanem a minket végtelenül meghaladó kegyelemre való ráutaltság, önátengedés, az ítélet (vagy e kegyelem) átengedése annak, aki egyedül hivatott rá. Miért ne lehetne az önállítást egyúttal végtelen bizalom és lemondás is? Csak a leghi-

reesebb esetre utalnék. Ábrahám, az Izsák megkötözését elbeszélő tórai rész elején, mikor Isten szólítja őt, azt feleli: Hineni. Ez szó szerint az „íme” szó egyes szám első személyű személyraggal, legegyszerűbben „itt vagyok”-nak fordítható. Rási, a nagy középkori zsidó írásmagyarázó szerint „ilyen a chászid (jámbor, az Istent féltő) válasza. Ez az alázat és a megszólítónak való engedelmesség kifejezése”. Itt az önállóság, az itt vagyok, az alázat, jámborság és szólításra adott válasz, teljes ráhagyatkozás, a végtelen kiszolgáltatottság vállalása. Miért ne lehetne elvileg a konfesszió ilyen? Miért ne lehetne a fiúnak kérni, hogy bocsássanak meg apjának? Mért ne lehetne kérni, nem az apa nevében, de az apa helyett, aki maga már nem tud, az apa részére? Miért ne lenne elgondolható egy regény, még ha ez, ebben igaza van Balassának, nem is az, amelyben az idézett mondat nem a beszélő érintetlenségét akarja mondani, hanem az apával vállalt közösséget, együtt-létet, ami nem nemzeti értelemben vett, a választást megelőző eleve közös-ség, hanem éppen individuális szabadságban fogant döntés, a fiú odalépése a Semmi grófja, a valóban mindent elvesztő atya mellé. Hineni, itt vagyok. Nem a nemzetié, a név új viselője, az Atya, de a bűneinkért velünk együtt szenvedő Fiú gesztusa.

Balassa a *Termelési-regény*ről írt szövegét ezekkel a mondatokkal kezdi: „Amilyen vérből kusz... mű, irodalmunk valóságos eseménye a *Termelési-regény*, annyira száraznak és leírónak kell maradni a bírálóknak, hogy fölmutathassa. Az esszé most visszafogja, hogy utóbb elengedhesse magát, és hogy addig is – találjon szavakat. Elvégre az a dolga, hogy meglegye őket s így megkísérelhesse a találkozást a művel, hogy *alkalom* legyen...” A bírálóknak kell felmutatni a szöveget ahhoz, hogy „alkalommá” lehessen, a kommentár teljesíti be a szöveg jelentését, jelentéseit, mint a szövegben már meglévő lehetőségeket. Amikor Ottlik *Iskolá*-jának egyetlen lapra történő átmásolását, Esterházy híres gesztusát elemzi Balassa, mellett érvel, hogy a másolás értelmezi a művet, megmutat valamit annak legsajátabb természetéből: „Sőt úgy is mondható, hogy e gobelin: műkritika, elemzés az Ottlik-regény ritmusváltásairól, időkezeléséről”. Bár Balassa abban a tekintetben nem teljesen győzött meg, hogy Esterházy műve valóban ezt tenné, most nem is ez a fontos számomra, hanem az az értelmezői hit, amely mintha azt tanúsítaná, hogy az értelmezés mindig egyben másolás is, másolás és kreativitás dialektikája. Gershom Scholem elemzése szerint a rabbinikus írásmagyarázat hagyománya a kommentárt, a Szóbeli Tant is a kinyilatkoztatás részének tekintette, a szöveg már mintegy eleve tartalmazta önnön kommentárjait, ily módon a szöveget „felmutató” értelmezői kreativitást végső soron a rabbinikus judaizmus nem tekintette többnek, illetve nem kevesebbnek tekintette, mint másolásnak. Azt hiszem, Balassa Péter értelmezői hite öriz valamit a kommentár megszentelésének ebből a rabbinikus hagyományából.

Balassánál az értelmezés mindig remény is egyben, a szöveg mindig kevesebb és több önmagánál, sohasem pusztán aktualitás, mindig potencialitás is. Ezt támasztja alá a *Termelési-regény*-recenzió már többször idézett zárata és ez túlinterpertációinak forrása is. *A szív segédigéi*-ről (ami e sorok írója szerint a magyar irodalom egyik leggyönyörűsegebb regénycíme) írja, hogy azért hiányoznak belőle az oldalszámok, „mert az anya halálának feldolgozatlan eseménye nem más, mint az idő megszűnése, a linearitás összeomlása, amikor már nem következnek egymásból a dolgok...”

Egy apró tipográfiai jelből túl nagy következtetés, különösen akkor, ha emlékszünk arra, hogy az elbeszélő éppen azt panaszkolja, hogy az idő nem állt meg, a dolgok részvétlenül mennek tovább, hogy „ez csak az első változás egy végtelen változásfolyamatban”. Balassa minden jelet, a legapróbbat is, a szöveg igazságáról faggatott. Ízig-vérig tanár volt és vérbeli kritikus, a kritikusok azon típusához tartozott, amelyik a szöveget potencialitásnak tekintvén mindig többet várt tőle, mint amit kapott, mindig saját lehetőségeinek végső határát, ugyanannak a Bildung-eszménynek, mint istenképmásásnak a nevében, amelyet teoretikusan megfogalmazott Gadamer-interpretációjában. Balassa Péter értelmezői karakterét paradox módon ugyanazon oknál fogva jellemzi a szöveg igényének, „beszédének” kitüntetett respektálása és bizonyos voluntarisztikus attitűd. Tökéletesen illik rá, amit Scholem mond ugyanebben az írásában az Írás-kommentátorról: „A szöveggel szembeni alázat – melynek alapja az a föltevés, hogy a szövegben már minden megtalálható – eközben persze a legfurcsább kontrasztban áll a merészséggel, amely rá akarja kényszeríteni az igazságot a... szövegekre. A kommentátorban... mindig van valami mindkét magatartásból”.

Balassa interpretátorként néha – a szövegtől lendületet véve – elrugaszkodik művészetelméleti problémák átgondolásához, ilyenkor mintegy madártávlatból véve szemügyre a szöveget. Ennek egyik legszebb példájaként a fiatal Lukácsot, *A regény elmélete* „kontingens világ-problematikus individuum”-fogalomparáját idéző regényelméleti kérdést járja körbe, ismét csak *A szív segédigéi*ről írott kritikában: „A modern európai epika funkciója és legáltalánosabb tematikája azonos a személyiség metafizika vesztett történetiségével. »Témája a modern élet« (Flaubert): az idő pusztá múlása, elszenvéde és elvesztése”. Erre a krízisre adott egyik válaszként születik meg Balassa szerint az önreflexív prózamodell, többek közt Esterházy prózája. Néha talán, az előbb említett okokból, az interpretáció akarása miatt túlfut a madártávlatból történő szemügyrevétel a szövegen, de sohasem veszíti szem elől. Balassánál a szöveg az efféle töprengéseknek soha nem ürügye, mindig alkalma volt. Megint máskor pedig, az erre különösen alkalmas rövid, sűrű szöveg, a *Fuharosok* esetében szövegközele, alapos mikroelemzést kapunk, Balassa felvonultatja teljes értelmezői arzenálját: a motívumelemzést (meddő-ség-termékenyégmotívumok), a szöveg mögött munkáló, archetipikus narratív minta (a beavatástörténet és annak pervertálódása) felfejtését, a mű magyar (elsősorban Pilinszky apokrifje) és világirodalmi értelmező kontextualizálását stb., és mindezt integrálja egy egységes, erős olvasatba.

Végezetül egy sokatmondó elmozdulásról szeretnék beszélni. *A Javított kiadás*-recenzió az arról az eltéveszthetetlen vonásáról, hogy mintha legvégül önként feladná az egy életen át különböző ellenfelekkel szemben védett radikális hermeneutikai álláspontot, itt már nem arra kérdez az értelmező, mit mond a szöveg, hanem arra, mit hallgat el, titkol és zár ki. Ez a szerzőnek a dekonstrukcióval folytatott hosszú birkózása után a teória bizonyos mérvű elfogadásáról tanúskodik, ezen túl pedig, ám ettől nem függetlenül ugyanarról, amiről Schein Gábor megrendítő nekrológiájának egy Balassa-idézete. Balassa arról beszélt látogatójának a szöveg tanúsága szerint, hogy semmi nincs, csak a test pokoli fájdalma, minden más keresztény hazugság. Balassa Péternek a végén már

nem maradtak hitei, csak kétségei. Ilyen módon nincs szellemi végrendelete, ha csak ezt a lakonikus, irtózatos és éppen ezért szívszorító mondatot nem tekintjük annak. Balassa Péter, aki a *Termelési-regény* szerzőjén számonkérte, hogy nem akar tudni az időről, mely „péntek és vasárnap hídján ível át”, éppen fordítva, saját élettörténetének nagypéntek éjszakáján ment el. És itt megkísérelnék mondani egy halk és bizonytalan mégis-t, tudva, hogy a szenvedővel szemben soha nem lehet igazunk, mert a szenvedés megmagyarázhatatlan, nem intellektuális, hanem imperatívikus értelemben, tudniillik, hogy tilos megmagyarázni. És mégis. Balassa Péternek nincs szellemi végrendelete, de van életműve. Mert van szenvedés, de van cél és értelem is mindabban, ami létrejött és továbböröklődik Balassa Péter óráiról és könyveiben. Mindebben a nagyon Sok-ban, ami adatott neki és nekünk „egy fájdalmas, nagy élet jussán”.

Előszó

Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk. Nadas Péter művei*

Balassa Péter életműkiadásának ötödik kötete egy korai és egy kései Balassa-írás mellett a szerző utolsó nagyvállalkozását, szintéziskísérletét, a Nadas Péterről írt szerzői monográfiát tartalmazza. Sok értelemben szintetizáló igényű munka ez. Evidens értelemben Balassa összegyűjti és mérlegre teszi mindazt, amit kritikusai életműve egyik, ha nem a legfontosabb hősről, Nadas Péterről kritikusai pályája eleje óta gondolt és megfogalmazott. Ebből az is következhet, következik is, hogy a Nadasról mondottak szintetizálása egy pályaszakasz lezárását is jelentette és egy másik, sajnos ki nem teljesedő pályaszakasz kezdetét. Begyűjtés volt ez a gesztus és emlékmű, praktikus célján, a tudományos fokozatszerzésen messze túl. Legfurcsább, legmerészebb része mutatja is, hogy bizonyos értelemben szerzője is lezárásnak, emlék-műnek szánta. Az *Emlékiratok* könyvét tárgyaló fejezet bő felében Balassa saját és főleg pályatársai egykori munkáiból idéz, azokat kommentálja, szembesíti egy következő nemzedék Nadas-értelmezéseivel. Hangja, amikor lezárja ezt a fejezetrészt, eltéveszthetetlenül nosztalgikus. „Ez a látvány és dokumentum megőriz valamit a magyar irodalom és művészet már említett autonómia-törekvésének eredeti atmoszférájából, magatartásából és értelméből. Ez a 80-as években megerősödött törekvés... nem egyes művek kultuszát jelentette..., hanem konstitutív beszélgetést, létrejövését segítő elemzést, értelmezést. Ennek a kulturális kontextusnak meghatározó kifejeződése az *Emlékiratok* könyve...” A szintézis megalkotására Nadas művészete Balassa értelmezésében amúgy is különösen alkalmasnak tűnhetett, hiszen a monográfus magának Nadasnak a művészetét tekinti szintetizáló érvényűnek, modernitás és posztmodernitás határpontján állónak, a modernitás kései, tán már időn túli reprezentatív regényének.

A modernitás és a posztmodern közötti átmenetet alighanem Jean-Francois Lyotard teóriájának értelmében gondolja el, a modernitást jellemző nagyelbeszélések lezárulása-ként, folytathatatlanságuknak feltárulásaként. (Hiába írja kritikusaival vitatkozva a szerző, hogy nem értelmes kijelentés azt állítani, hogy valami már nem megírható, hiszen ez feltételez egy mögöttes, negatív történetfilozófiát, amely összeegyeztethetetlen bírálói elméleti előfeltevéseivel, ő maga mégis igen erősen érzékeli a világra kegyegését. A folytathatatlanság lehetőségével viaskodik, egy világekorszak és a világekorszakot jellemző nagyelbeszélések lezárultának rémképe, már-már bizonyossága gyötri. Nadas nagyságának egyik jele szerinte éppen heroikus időntúlísága). Ez a határhelyzet azt jelenti, hogy az európai modernitás tradíciójának a reneszánszban megfogant és a felvilágosodás által véglegesen megformált számos nagyelbeszélésének (a morális autonómia, az alapjául szolgáló zsidó-keresztény

antropológia, a bildung lehetősége) aktuális helyzetét veszi szemügyre és teszi mérlegre Nádas e tradíció határpontján, felméri, mi folytatható belőle, mitől kell búcsút vennünk. A folytathatatlan nagybeszélés összefoglalva voltaképpen az emancipáció sok alakban megjelenő narratívája és erről, a „testvér léssen minden ember” történetfilozófiai reményről egyrészt végleg bebizonyította a múlt század, hogy nem több illúzió, mint az – ami még ennél is ijesztőbb – az is világossá vált, hogy a felszabadítás nagybeszélése maga is hordoz represszív tendenciákat. Ilyen represszív mozzanat például az, amit Kant örökölt a platonizáló keresztény tradíciótól, a testi-érzéki dimenzió elvetése és szembeállítás a szabadság és megváltás dimenziójával. Az újszövetségi gyökerű, a test és a szellem szerinti elválasztását végrehajtó, antropológiájában a világban és a Krisztusban lévő közötti szakadékot megnyitó hagyomány Kantnál a szabadság-paradoxonban fogalmazódik újra. Az ember egyszerre tőle független törvényeknek alávetett és ugyanakkor mégis szabad lény is. Az erkölcsi törvény ezért nem alapozható meg máshogy, csak a hajlamoktól és vágyaktól függetlenül. Csak készítenem ellenére végrehajtott cselekedetem lehet morális. Nádas életművének voltaképpen filozófiai téje Balassa értelmezésében éppen az, hogy a felvilágosodást magát szabadítsa fel saját represszív mítoszainak hatalma alól, anélkül, hogy az emancipáció feladhatatlan ígétét feladná, anélkül, hogy lemondhatna arról a reményről, hogy boldogok, akik sírnak, mert megvigasztaltatnak. Ez az álláspont segít megérteni Balassának a Radnóti Sándorral folytatott polémiában elfoglalt álláspontját. Radnóti Nádas művészetének alapvető vonásaként az antiplatonizmust nevezi meg, annak tagadását, hogy ami lényegi, az az érzékelhetőn túl kell hogy legyen, hogy az igazság mindig transzcendens, mindig odaát van. Balassa az adotton túlról való lemondásként érti Radnóti állítását, az adotton túlról való tudomás az, ami összeköti számára a platóni ideatant a messianizmussal. Noha a Kulcsár Szabó-iskola néven ismert értelmezői körrel (elsősorban Szirák Péterrel és Kulcsár Szabó Zoltánnal) vitatkozik a könyv abban a tekintetben, hogy milyen Nádas Péter viszonya a korszakküszöbhez, hogy innenisége problematikussá teszi-e életművét vagy a felvilágosodást saját elnyomó mítoszaitól megszabadítani kívánó vállalkozás folytatható és éppenséggel nem „korszerűtlen” (nagyjából a felvilágosodás projektumának habermasi értelmében), mégis úgy vélem, hogy ez a Radnóti-val folytatott vita a könyv igazán meghatározó polémiája. Alighanem ez a felmondhatatlannak tűnő, platonizáló elköteleződés írta le a monográfussal azt az igen meglepő állítást is, hogy az *Emlékiratok könyve* igazából, voltaképpen nem is a szexuális vagy a homoszexualitásról szól, elvétí a mű lényegét az, aki ezt gondolja.

A teljes önazonosság, a birtokba vett élet és a szabadság lehetősége a regényben Balassa értelmezése szerint az, ami egyúttal a legközelebbre sodorhat e dimenzió végleges elvesztéséhez, ahogy e nagy humanista tradíció represszió és felszabadítás között őrlődő egyik legutolsó örököse, Sigmund Freud nyomán mondja a szerző: a regresszióhoz, a puszta vágyteljesítés igényéhez: „az erdő és lápmetafora tehát nem csak az archaikus görög ünnep, hanem az egy-testbe való visszazáródáson keresztül, az énből lefelé történő regresszió feltételezett színhelye is”. A regresszió teljes megszűnésekor a regresszió kopogtat. Beszéd, hogy ez az önazonosság Balassa értelmezése szerint egyúttal dionüszoszi önelvesztés is.

Ez a feszültség, a szabadságparadoxon átértelmezése, a Kantnál megnyíló szakadék betemetésére tett kísérlet eredményezi a kötet egyes mondatainak néhol nem is jelölt paradoxitását, egyes mondatok talán túlzott, a világosság, a követhetőség határát súroló megterhelését, nem pedig valamiféle léhaság, üres semmitmondás vagy a saját stílusába beleszerető nárcizmus. „Az etikai autonómia, a kereszténységből levezetett és emancipált kanti etika nagy tette itt az érzékekben isteni adottságként jelenlevő tudás vagy legalábbis keresés formájában válik történetté...” – írja egyhelyütt. Ez a passzus a kanti morális autonómia fogalmának ellenében határozza meg a moralitást, mégis ennek az autonómiára épülő tradíciónak a folytatásaként tekint magára. A zárómondatok egyike hasonló feszültségtérben áll: „Az önismeret »tüköraknás technikával« dolgozó mesterének lenni, ez mindenekelőtt a Másik transzcendenciájának elismerését, a szembenállók koincidenziáját jelenti”. Az *Emlékiratok könyve* éppen a „túllépés”, a transzcendencia igazságát tagadja, ezért születik meg a paradox együttállás ebben a mondatban is, a Másik abszolút transzcendenciájának, elérhetetlenségének etikai dimenziójú állítása és az én és Másik szintén paradoxális egységének, egy az Istenről az emberre átértelmezett coincidentia oppositorumnak az állítása egyszerre.

Balassánál a beavatódás, azonosság válás, teljesség egy pillanatának ellenpontja a regény végén a névtelen elbeszélő bukása, halála reménytelen kísérletének csődje, hogy autentikussá tegye életét, hogy megtalálja azonosságát, „elnyerje életét”. A monográfia mégis fenntartja az emancipáció lehetőségét legalább – ezt a lehetőséget tagadja meg a kötet zárótanulmányában saját koncepcióját felülvizsgáló szövegében Balassa.

A szerző utolsó Nádas-tanulmányának önbírálatában azt nehezményezi, hogy monográfiájában a modernitás válságára adott filozófiai válaszregényként olvassa az *Emlékiratok könyvét*, gyanúja szerint néha talán óvatlanul fordította le interpretációjában filozófemákra a szöveget és nem vette figyelembe, mi az, amit a regény, mint regény tesz, nem figyelt eléggé a szöveg minden teoreémákban rögzíthető, végső értelmet alászó mozgására. (Ebben a kérdésfeltevésben talán tetten érhető Balassa ekkori Derrida-olvasmányainak hatása).

Az irodalom és filozófia viszonyát tárgyaló vita az írásban mintha valamennyire célt tévesztene, nem az irodalmat akarják teoreémákra redukálni azok a szerzők (Rorty, Kundera), akiket Balassa polémikusan említ, hanem éppen a filozófiai igazság státuszát akarják megváltoztatni, „irodalmivá” tenni, és ez az irodalmivá tétel éppen nem súlytalanítás volna javaslatukban, ahogy Balassa véli, hanem az „irodalmi” beszédmód kitüntetése a „filozófiai” szemben. Rorty és Kundera azt állítják, hogy az irodalmi természetű igazságot az esszencializmus veszélye kevésbé fenyegeti, mint a filozófiát, az irodalom igazsága osztottabb, dialogikusabb, mérlegelő és megengedő. Álláspontjuk éppenséggel Balassához hasonló, mutatis mutandis ők is úgy vélik, hogy „a szépség igazságtörténete itt is csak a logosz metafizikai értelmének visszavontsága révén jöhet létre, sőt éppen ez a záloga a »szabálytalan szépség« igazságának, amellyel a művészi igazság mindig képes felülírni a morálfilozófia, és teológia adekvációit, helyességeit”. Balassa önkritikája azonban elsősorban a monográfiának azt az elképzelését tartja problematikusnak, amelyik az emancipáció nagybeszéléseinek

kritikus fenntartásában érdekelt, erre a teorémára redukált írásként javasolta olvasni az *Emlékiratok* könyvét.

A névtelen elbeszélő konfesszióinak (regényének és élettörténeti beszámolóinak) célja átlátni és birtokba venni saját életét, de nem tudja kéziratát lezárni, története éppen az összeomlás pillanatában ér véget, kísérlete kudarcba fullad. Az „epifánikus” azonosságpillanatok maradnak csak meg, de ezek ebben az írásban már nem menthetik meg az érzékek felszabadulása által kivívható szabadság lehetőségét, a pillanatok lényegükönél fogva nem rendeződhetnek élettörténetté, megmaradnak az esztétikai szabadság stádiumában. Jól látszik, hogy a vallomásnak, mint az élettörténet birtokbavételének, uralhatóságának hitét mennyire hasonló perspektívából bírálja Balassa egy másik nagyon fontos kései írásában, a *Javított kiadásról* írt recenzióban.

Balassa első, az *Egy családregény végé-t* tárgyaló írása szabadulástörténetként, megváltástörténetként értelmezi a korai regényt is, később, a monográfiának e regényről írott fejezetében kezd el figyelni a szerző a szövegnek azokra a vonásaira, amelyek ezt a szabadulás-narratívát elbizonytalanítják, megkérdőjelezzik. Hasonlóképpen – bár sokkal radikálisabban – bírálja felül utolsó Nádas-írásában Balassa azt a szabadság-konceptiót, amelyet az *Emlékiratok* könyve értelmezésében addig kimunkált. Egy páratlanul becstelens, öngyötrő filológus pályájának is dokumentuma a kötet, akárcsak az életműkiadásnak az Esterházyról szóló írásokat összegyűjtő darabja.

A paradox, néha túlterhelt, nehezen érthető megfogalmazások, a megoldatlan dilemmák éppen annyira adnak hírt Balassa Péter szakmai és bizonyára messze nem csak szűk értelemben értett szakemberi vívódásairól (megszólalásmódjától mi sem állt messzebb, mint egy ilyen típusú szakember-szerep ambíciója), mint Nádas életművének a tárgyalt nagybeszéléshez fűződő viszonyáról. Egy korán eltávozott ember esetében különösen frivol, ha irodalmi szempontból mérlegeljük a halála okozta veszteséget. Mégsem lehet megspórolni azt a mondatot, hogy milyen nagy kár, mennyire fájdalmas veszteség, hogy végül nem tudhatjuk meg, hogyan olvasta volna az a Balassa Péter, akit a legutolsó írások ígértek, a legutolsó Nádas-nagyregényt, a *Párhuzamos történeteket*.

A „tárgyszerűség igaz álcája” és „az el nem fogadott történelmi lecke”

A nyolcvanéves Sándor Ivánnak

Balassa Péter kritikus művének nem volt ugyan főszereplője Sándor Iván tevékenysége, de fontos szereplője volt. Első róla szóló írása 1981-ben jelent meg, aztán bő fél évtizedenként követték egymást a műveit elemző szövegei, 1987-ben, 1993-ban és 2000-ben. Sándor pályájának minden aspektusáról szólt egyszer Balassa, beszélt „főként magyar témájú, észjárástörténeti, politika- és társadalomtörténeti” írásairól, *Századvégi történet* című regényéről, talán legfontosabb irodalomtörténeti tárgyú munkájáról, a *Bánk bán*-könyvről és végül regénytörténeti-regényelméleti írásairól is. A kérdés, amire ez a tanulmány válaszolni akar, végső soron az, mi köti össze Balassa figyelmének tárgyaként ezeket az írásokat, hogy tehát ki Balassa Péter Sándor Ivánja.

Két nagyon hasonló kérdésre figyelhetünk fel rögtön a két első írásban: „Van-e egyáltalán elégtétel és jóvátétel a történelemgéptől szétporlasztott emberi sorsok számára?” Lényegében ugyanez a kérdés hangzik el Balassa '87-es, a *Századvégi történet* tárgyaló szövegének nyitómondatában: „Miféle élet az olyan, amit az embert gyötrő hatalom beteges szenvedélyének nyomása alatt kell leélni...?” Mutatis mutandis, itt is életművének egyik központi kérdése, az autonómia problémája foglalkoztatja, és végső soron az erkölcsi és esztétikai autonómia éppen úgy összefügg nála, ahogyan Kantnál is.

A *Századvégi történet* (akárcsak Sándor jóval későbbi elemzésében a *Bánk bán*) az autonóm személyiség és a történelmi felelősségvállalás bukott kísérletét beszéli el Balassa olvasatában: „Kibontakozás előtti szétszórás, beépülés és reményvesztés”. Aztán: „szinte minden elvész, még mielőtt történe valami, még mielőtt az értelemadás és cél artikulálódna”, a regény tárgya „az elapadás és szétesés csöndes kálváriája”. Kinek ne jutnának már itt az eszébe Ady nagy szimbólumai, a lép, a magyar messiások, a magyar ugar, az eltévedt lovas. Ezt az értelmezést minden kétséget kizáróan Ady történelmi képzelete vezérli: „Ez a történet azon a mindig őszies, sáros, süppedékeny, átnedvesedett talajon játszódik, amelyen még a valóságos és a szimbolikus értelemben vett lovak és lovasok is egyaránt csak körbe-körbe vágtaázhatnak. Ebben a világban a személyes létezés is kietlen tájjá változik át lassan, amelyben legföljebb álomszerűen rémlik föl, hogy »Tehát vannak még nagy történetek«”.

Balassa tartalmi összefoglalója jelzi, hogy a könyv „Ferenc császár balvégzetű politikájának kibontakozása idején” játszódik – ezt a korszakot a mélyreakció jellegzetes korszakaként mutatja be mindenfajta progresszista történetírás, ehhez az elbeszéléshez kapcsolódik a könyv és értelmezése is, amint az „adys” nyelvhasználat világosan jelzi is.

A „haladás” lehetetlensége a körben forgás képzetéhez vezet a regény lapjain, az ismétlődés tapasztalatához, ez, az ismétlődés történeti és esztétikai tapasztalata az, ami talán leginkább érdekli Balassát Sándor Iván regény és esszéírásában. „A történet karaktere, szerkezete jól ismert irodalomból, történelemből egyaránt”. Az ismétlődés szerkezeti és nyelvhasználati vonatkozásait értelmezi elsősorban a szöveg, a hosszú mondatok lassúságáról, „a csigalassú történelem nyelvi szintaktikai stilizálásáról”-ról szólva, továbbá ez biztosítja a Balassa által olyannyira kedvelt motívumelemzés lehetőségét is, hiszen azáltal válik egy-egy regényelem motívummá, hogy rendszeresen, különböző funkciókkal visszatér az olvasás folyamatában. „A csönd, az időmúlás, a történelem egyénileg értelmetlen átélése, ötvözve az ismétlődő vadászatokkal, a Sándor Ivánnál visszatérő mesteri lovasleírásokkal”. A ciklikusság az előrehaladó történeti idő felszámolódája, vagyis bizonyos értelemben mitikus idő, akárcsak Ady-nál. Az individualitás felszámolása pedig a bekövetkezés idejévé teszi, ezért lesz Balassa számára különösen és épp ennek a problémának a vonatkozásában fontos Esterházy *Fuharosok*-ja. A mitikus rend az individualitás méltóságát erőszakosan eltörli bekövetkezés terepeként mutatkozik meg ebben is, ez teszi „kelet-közép-európai hangszerelésű”-vé Sándor Iván könyvét és Esterházyét is, de az így értett ismétlődés térségi tapasztalatának megkomponálása vonzza Balassa érdeklődését Bodor Ádám írásaihoz is. A *Századvégi történet* címének asszociatív bázisa is az ismétlődés poétikájának része, a regénybeli századvég a 18. század vége, de az olvasónak a 19. század végét juttatja eszébe a „századvég” kifejezés. Ugyanígy emeli ki Balassa bő évtizeddel később, mintegy a gondolatmenet folytatásaként Sándor Iván *Bánk bán*-elemzéséből, hogy „különös fénytörést kap az egész esszé az ezredforduló felé közeledve, egy nehezen bontakozó, vagy éppen kudarcos újakezdés folyamatában”. A narrátor „töprengéseit” is úgy szervíti az értelmezés a regény szövetébe, hogy az ismétléspoétikai koncepció részévé teszi őket, összekapcsolva a mondatpoétikai megfontolásokkal: „A regény hosszú mondatai között egy végtelenített történelem-esszé is meghúzódik”. Az ismétléspoétika egymást erősítő rétegeinek – bámulatosan rövid terjedelemben megvalósított – felfejtése áll az értelmező érdeklődés fókuszában, ezért lehet az a konklúzió, hogy „rendkívül finom szövésszerű munka a *Századvégi történet*”. A szöveg zárlata, hogy „nagy becsben kellene tartani ezt a könyvet”, azt sejteti, hogy Balassa szerint értékén alul kezeli a kritika Sándor munkáit. Ez a későbbi rendre visszatérő, imperatívikus zárás („legyen becsülete, haszna és méltósága e vállalkozásnak”, „kvalitásainak szinte hasonlíthatatlan és besorolhatatlan egyensúlyossága [...] méltán vívhatja ki a közfigyelmet, a közmegebecsülést, a csöndes és megújító szellemi örömök jegyében”) azt sejteti, hogy a Sándorra fordított figyelem hiánya összefügg valamelyest azzal „a jellegzetesen konzerváló magyar történelmi felejtés”-sel, illetve a felejtés egy igen sajátos fajtájával, az elfojtásra való hajlammal, ami egyik legfőbb oka az ismétléskényszernek, a felnövésképtelenségnek.

Következő, hat évvel későbbi írásának felütésében Balassa Sándort „minden történelmi feledésnek és feledtetésnek ellentmondó” irodalmi figuraként jellemzi. Világos, hogy egy freudánus fénytörésben megmutatózó bildung-eszmény jelöli ki értelmezői perspektíváját, ami azért különösen érdekes, mert az esszéista-irodalomtörténeti kérdé-

sekkel foglalkozó Sándor e vonatkozásokban rokon gondolkozását a lélektani metaforikát szintén kedvelő Bibó István ihlette elsősorban. Balassa a legalaposabban a *Bánk bán*-monográfiával foglalkozott, ez volt az a Sándorról szóló írás, amit kötetbe is felvett később. Sándor egy integer és autonóm személyiség szétesésdrámájaként olvassa Katona tragédiáját, erre koncentrálnak Balassa írásai is. Éppen ezért feltűnő, hogy egy ilyen integer és autonóm személyiségnek – Sándor Ivánnak – portréjával indít az *Utunk szabályai éjszaka* című esszégyűjteményről szóló írás is, amit az előbb már idéztünk. Balassa figyelme sok esetben nem kizárólag egy szerzőfigurától független esztétikai teljesítmények szolt, hanem egyfajta ethosznak is, amit egy-egy irodalmi figura képviselt. Úgy tekinti, hogy ez a személyiség is konstrukció, önnevelés és önmegismerés terméke, ebben az értelemben műalkotás, nem véletlenül nevezi egy alkalommal Sándor „személyiségstílusának”. Ez pedig a citoyen tartás (bátorság, szerénység, arányérzék jellemzik elsősorban az író Balassa portréja szerint), az autonómia volt, amelynek mintegy színekdochéiként szerepeltek egyes nevek, legelsősorban a Babitsé, aztán az Ottliké és a Sándor Iváné is. A történelem olyasmiként mutatkozik meg ebben a beállításban, mint ami idegen az ember személyiségétől, ezért az csak így, mintegy a történelemtől függetlenné válva, azon kívül kerülve menekülhet meg, ezért hozza egyfajta konok korszerűtlenséggel kapcsolatba Balassa az író attitűdjét: „E rokonszenves értelemben ez a könyv bizony anakronisztikus; minél kevésbé övé az idő, annál inkább olvasandó”. Vagyis az integritás megőrzésének eszköze ellenállni a barbár történeti időnek: „te csak maradj a tavaly őre! s ha a jövővény / lenézve így szól: »Én vagyok az Új!« - feleld: / »A Régi jobb volt«” – ahogy leghívebb mesterünk tanítja (ez Lator László Babits-versének címe). Alighanem így érthető meg, miért választotta szinte jelszavául Balassa Babits híres sorát, hogy „semmi se vagy, ha nem vagy ellenállás”. Balassa portréjának másik fontos vonása a felejtés elleni harc mellett az, hogy „különböző műfajaiban, megszólalási módjaiban Sándor Ivánnak ugyanaz az arca néz felénk”, vagyis „integer személyiség”, ahogy Bánk bán, és ezért alkalmas arra mind Sándor személye, mind munkájának főszereplője, hogy megjelenítse „a megosztottságon belüli kommunikáció esélyét”. Bánk alakja mintegy megelőlegezi számunkra ezt a típust. Bánk tragédiája épp az, hogy integritása felbomlik, mert széttepi a zsákutcás magyar történelem, az eltorzult magyar alkatot kialakító folyamatok eredője, hogy aztán ez az alkat további zsákutcákba vezessen, létrehozva így az ismétléskényszer circulus vitiosusát. A torzulás híres lélektani metaforája a „politikai hisztéria”, az egyensúlytalanság, szemben az „egyensúlytalan lélek”-kel, a kelet-közép-európai „országoknak a politikai tudatbéli egyensúlytalanságai”-val. A tragédia bármiféle felismerést nélkülöző vége jelzi, hogy szükségszerű lesz az ismétlődés, hogy majd még sokszor „ugyanazon a történelmi leckén” bukik majd el az ország. A felismerés hiánya folytatódik a dráma fogadtatás-történetében is. A hisztérikus politikai viselkedés pedig kitermeli azt, amitől fél, hogy egyre indokoltabbnak érezze félelmét, ami minél inkább nő, annál inkább igazolódik, „a közösségi rémképeknek ugyanis megvan az a szörnyű tulajdonságuk, hogy fantáziából születnek ugyan, de abban az arányban, ahogyan hisznek bennük, testet tudnak ölteni”. Az egymástól való, pusztító félelemnek ebben a rettegés saját dinamikájától romló légkörben tudna közvetíteni Sándor könyvének inspirációja Balassa szerint, alighanem

a szellemi közéletet „megosztó”, addigra minden eredeti tétjét és pozícióját maradéktalanul elvesztő népi-urbánus vitáról lehet szó. Sándort ezen a művén kívül elsősorban alighanem Németh Lászlóról szóló könyvei szánják a közvetítő szerepére, a különböző lojalitásai közé kerülve elbukott Bánk bán szerepére.

Ez az elképzelés sokszor felbukkan máshol is az íróval kapcsolatban. Hasonló tükröződést vél megfigyelni író és tárgya közt egy ilyen ethosz vonatkozásában Balassa a tiszaezlári perről szóló nagyesszében, a védő, Eötvös Károly alakjában: „Biztos, elfogulatlan ítélőképesség és tiszta fej azon alapvető, hagyományos polgárerényekhez tartoznak, amelyek igen egyszerű, köznapi feltételtől függenek: a *kurázsitól*, amúgy csendesen, felhajtás nélkül. Erre utal Sándor Iván Eötvös Károly komótosan bátor alakjának megrajzolásával”. (Mivel ez egy születésnap köszöntő, érdemes megjegyezni, hogy Eötvös Károly és Sándor Iván ugyanazon a napon, március 11-én született.)

Balassa utolsó, 2000-ben született írása is születésnap köszöntő, a hetvenedikre, ahogy az utolsó mondatokból kiderül: „Mindezzel csupán a tárgyszerűség igaz álcájában, játékával a magam módján felköszönteni, megköszönteni akartam [...] a hetvenéves Sándor Ivánt”. De mit jelent a tárgyszerűség igaz álcája? Mitől volt álca a tárgyra irányuló értelmezés, és ha álca volt, miért volt igaz? Ne feledjük, a tárgyszerűség, az elfogulatlan analízis és ítélet is „stílus”, szerep Sándor Ivánnál is. A szövegben mint munkában külsővé válik, objektíválódik a belső, így mutatkozik meg eltávolított önmagaként önmaga számára valami nem tudotként, vagyis tapasztalatként, igazságként. Ehhez a munka, vagyis az eltávolítás, a tárgyszerűség stílusa nem nélkülözhető: „megemelik a nyíregyházi tárgyalóterem színpadát, miközben a hangvétel, az előadásmód egységes, egyenletesen hűvös, tárgyilagos”. Ezt tanulja meg, újabb tükröződés, Balassa Sándor Ivántól. Ugyanakkor szembeütnő, hogy a két összekapcsolt idézetben színpadról és álcáról, maszkról van szó. A színház sajátos „alakoskodó” igazságáról is tehát, amiről Balassa olyan sokat beszélt, és aminek hátterében a színházat a moralizáló vádaktól védelmező nagy moralistát, Friedrich Schillert sejtethetjük. A színház az igazság voltaképpen terepe. „A színház ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér”, írja Schiller, és éppen azért, mert „szabadon rendelkezik a fantázia és a történelem egész birodalmával, szabadon múlttal és jövővel. A költészet mindenható hívása megidéz rég a föld alatt porladó vakmerő gonosztevőket, akik az utókor borzalmas okulására megismélik gyalázatos életüket”. Hát nem éppen így jár el Sándor Iván is ama tárgyalóterem felidézésével, ama tárgyalás megisméltésével Balassa szerint? Nem éppen így jár el regényeiben is? Nem éppen a fantázia és a történelem egész birodalma lett az övé nagyszabású önismereti munkája során, ami lényegében az életműve? Ezért lehet, hogy ennek a – különben – színházi embernek és írónak minden munkájából ugyanaz az arc tekint ránk szoros összefüggésben azzal a közhellyel kopott igazsággal, hogy minden arcadás, tehát minden történetírás elkerülhetetlenül fikcionális karakterű. Schiller szerint éppenséggel „a színház rántotta le az álarcot a képmutatóról, s fedte fel a hálót, amellyel a ravaszság és az ármány körülfont bennünket”. Tehát a *Bánk bán*-könyv ebben az értelemben is színházi munka. Balassa jó hermeneuta volt, hitt abban, hogy a művészetnek saját, felcserélhetetlen, csak rá jellemző igazsága van. Vagyis: „a művészetben viszont a forma pusztá ideológiai mondással

redukálása, amit leleplezésnek neveznek – megtévesztés, mert a művészet egyik legfontosabb feltételéről mond le: magáról az esztétikai megjátszásról”. A színház igazsága nem az, ami mögötte van, hanem az, ami benne és általa történik: „A színház nem egyenlő a színházi étellel [...] A színházi élet [...] a színházi előadás, a színház előföltétele, de *nem az*” – írja egy helyütt Balassa, és éppen ugyanígy írja Schiller is a színházellenes puritánok vádjaira felelve: „Lehetnek könnyűvérűek, szemtelenek, lehetnek förtelmesek is, akik gyakorolják, neki nem róható fel vétkéül [...] Mindeme kifakadások igazak, de egyik sem érinti a színházat”. Valóban „operai gyerek” volt Balassa, és a magyar kritika történetének legnagyobb színésze, ahogy Bán Zoltán András gondolta, de nem valamilyen őszintétlenség mestere volt, ezt a színházi feltárlást, az igazságtörténet kereste és remélte. Munkája feltáró alakoskodás és önnevelés volt, és aligha lehet túlhangsúlyozni azt, amit mindehhez Sándor Ivántól tanult. Végül pedig, levette a tárgyszerűség álcáját, szeretném köszönteni a 80 éves Sándor Ivánt, drága öreg barátomat. Isten éltesse!

Megjegyzések Balassa Péter *Az Ikszekről* szóló kritikájához

„(Zárójelben: egyik addigi jó barátom *Az Ikszek* megjelenése után írt egy dörgedelmet, az Antikrisztus művének nevezte a regényt, és Dosztojevszkijhoz hasonlította, azzal a megszorítással, hogy »Dosztojevszkij legalább félig ésnél volt még«. Beadta a volt barátom ezt a tanulmányt egy folyóiratba, de aztán sajnos visszakérte, pedig örültem volna, ha megjelenik, hadd lássák. Sose beszéltem vele erről azóta, de másról sem, mit mondjak.)”¹

Jámbor Judit: *Amíg játszol - Beszélgetés Spiró Györggyel 1998/99*, Scolar Kiadó, Budapest, é. n. [2000], 133.

*

Világos, hogy ez az idézet arra a szövegre utal, amely most nyilvánosságra kerül, Balassa Péternek *Az Ikszekről* írt kritikájára, amelynek megjelenését, mint látható, Spiró György is támogatta, hogy az olvasó ítélhessen igazsága felől. Világos a Dosztojevszkij-utalásból, hiszen a szöveg címe, *Krampuszok*, mint az az írásból magából világossá válik, a nagy orosz szerző *Ördögök* című regényére utal, az pedig, hogy Dosztojevszkij legalább félig még ésnél volt, valóban szerepel a szövegben. Megtudjuk a mondottakból, hogy Spiró tudott a szövegről, hogy a kritika, anélkül, hogy megjelent volna, véget vetett kettejük barátságának, továbbá azt, hogy a szöveget Balassa először publikálni szándékozta, majd valamilyen okból meggondolta magát, így maradt kiadatlan. Radnóti Sándor, akitől értesültem egy beszélgetés során a kézirat létéről, és aki volt szíves kérésre előkeresni és rendelkezésemre bocsátani a tulajdonában lévő példányt (így került elő a szöveg) úgy tájékoztatott, ő és Margócsy István egyaránt megkísérelte lebeszélni a közlésről a szerzőt, a dolgozat különlegesen éles hangja miatt, és Balassa – aki elsősorban afirmatív kritikákat írt, azokról a művekről beszélt, amelyeket valamilyen módon fontosnak, jelentékenynek tartott – talán könnyen meggyőzhető volt.

Az Ikszek 1981-ben lát napvilágot, a hivatkozott kritikából bizonyosan tudható, hogy az írás 1982 legvége előtt nem keletkezhetett, ugyanakkor szintén Radnóti Sándortól azt is lehet tudni, hogy a *Mozgó Világba* szánta Balassa a kéziratot, tehát 1983 decembere előtt készült.

¹ Köszönöm Szegő Jánosnak, hogy felhívta a figyelmemet erre a szöveghelyre.

Bár Balassa valóban nem szívesen írt negatív kritikát, ennek az írásnak a sorait erős szenvedély fűti, a regényen messze túlmenő kultúrkritikus következtetéseket von le a szerző arról a szellemi közegről, amelyik ünnepelte a regényt. Ezek a főleg a kilencvenes években született Balassa-művekben gyakran visszatérő kultúrkritikus megállapítások, illetve az, hogy a regény és kritikája lényegében két credo harca, világosan mutatja, hogy Spiró műve, ha fontos ürügy volt is, lényegében ürügy volt arra, hogy saját kritikus-világnézeti credoját egy a Spiró-regényénél messze szélesebb hagyománnyal szemben megfogalmazhassa, néha Spiró művét e célból maga mögött is hagyja az írás. A gyanakvás és leleplezés világerzékelésével szemben a megértés hermeneutikáját választja a szöveg, ezt az előzetes értékválasztást pedig – értelemszerűen – nem igazolja, az ilyesmi ugyanis egyszerűen nem igazolható. Az, hogy az ördög kicsi-e vagy nagy, hiány-e vagy szubsztancia, hit kérdése ugyanis. Balassa kritikájának lényegi tézise az, hogy az ördög kicsi (gondoljunk csak egy másik Dosztojevszkij-regényből az Ivan Karamazov ördögére) és az, ha nagy, ha az ármánykodást, az összeesküvést, a politikai manipulációkat lényegében azonosnak látjuk a politikával, az így értett politikát a teljes – ilyen módon lényegében eltörölt – történelemmel, paranoid és egyúttal önigazoló világlátás, továbbá e tézis, e gondolati konstrukció foglyává teszi az irodalmat, a szövegben megszülető, megtörténő igazság helyébe a szöveget megelőző, ideologikus igazságot állítja. Nem véletlenül beszéltem történő igazságról, meggyőződésem szerint Balassa megértésközpontú elképzelésének ideológiai támasztékává egyre inkább a heideggeri-gadameri hermeneutika vált a nyolcvanas években, amivel szemben megfogalmazódott ez az elképzelés, az pedig nyilvánvalóan az ideológiakritika, elsősorban a marxizmus volt. Beszédes, hogy a híres Feuerbach-tézist, ami a világ megváltoztatását állítja szembe az értelmezésével, a hatalom akarásának aleseteként értelmezi.

Ugyanakkor, mivel előzetes értékválasztását nem tudja, nem tudhatja igazolni, saját szövege is szükségszerűen válik ideologikussá, egy előzetes, csak másfajta világnézeti igazság számonkérésévé, noha jól látható a küzdelem, amit a szöveg azért folytat, hogy ezt a hibát elkerülje. Ez a probléma, ez az ellentmondás Balassa pályájának legnagyobb, lényegi problémája, a világnézeti kritika (és lényegében minden valamirevaló kritika kulturális ajánlattétel, tehát világnézeti javaslat is) és az antiideologikus, mi több antipolitikus esztétikai elkötelezettség összehangolása. A sajátos, semmi mással nem helyettesíthető igazsággal rendelkező, erről az igazságról azonban autonómiája kedvéért le nem mondó esztétikai tapasztalat gadameri elképzelése és a lukácsi tézis, miszerint a formakérdések mindig világnézeti kérdések, egyaránt segítségére voltak, mikor erről a problémáról gondolkozott és változó politikai és intellektuális körülmények közt is ez a kérdés – ennek különböző modulációi – maradtak művészetfilozófiai gondolkodásának középpontjában egészen a *Lehetséges-e az esztétikai nevelés* című, az utolsó kötetben közölt írásáig. Mindebből látszik, hogy roppant vitatható Bán Zoltán András feltételezése, hogy semmit se tudott volna szembeállítani elméleti vértettségének gyengesége miatt a Lukács-iskola gondolkodásával. Ez a szöveg bizonyos értelemben a velük való szakítás intellektuális történetének egy fontos fejezeteként is olvasható.

Teoretikus orientálódás mellett szükség volt azonban még egy kritikus-intellektuális szerepmintára is, ez pedig, mint ebből a szövegből is, sőt kontextusidegensége miatt ebből különösen látszik: Babits Mihály volt. Mindenfajta ideológiai elköteleződés „veszedelmes világnézet”, a rendszertől és ideologikus kritikusaitól – mivel minden ideológiai kritika alternatív hatalmi ideológia, mivel a valóság megváltoztatásának szándéka lényegében a hatalom akarása (újabb paradoxon a megoldhatatlan, egy fontos pályát mindig kísérő paradoxonok közül, hogy ezen a ponton milyen közel kerül Balassa hatalomelmélete a Spiróéhoz) – egyaránt távol, a politikai tett helyett a művészi megértéssel kell foglalkozni és ezt a megértést változtatni tette. A szöveg alcíme a Németh Lászlóval vitatkozó Babitsot idézi, azt a Babitsot, aki kénytelen beszállni az aktuális politika harcaiba, de úgy, hogy az egyetemes értékekért emel szót mindenfajta partikularizmus, kirekesztő és öncsonkító nemzeti bezárkózás ellen. Ennyiben párhuzamos a helyzete a Balassáéval, aki kénytelen negatív kritikát és ideológiai kritikát írni az ideológiai kritika ellen. Ezt a helyzetet hangsúlyozza, feloldásának vágyát célozza a babitsi cím megváltoztatása, ellentétébe fordítása: *Pajzs és dárda nélkül*. Miközben, persze, óhatatlanul, nagyon is pajzsos és dárdával. (A cím később visszatér a Csengey Dénessel folytatott levélváltásban.) Az ördögprobléma nem csak a Dosztojevszkij-elemzéseket vetíti előre, hanem az erős Dosztojevszkij-hatásokat is mutató *Doktor Faustus*ról írottakat is. Túl azon, hogy egy nagy magyar regény, *Az Ikszek* értelmezéstörténetének fontos – utólagos – fejezete, Balassa nagyszabású és ezért szükségképpen problematikus szellemi profiljának megrajzolásához is nagyban hozzájárulhat.

A legvidámabb barakk mennyei harmóniája

Esterházy Péter írói törekvéseinek a futball központi metaforája volt már pályája elejétől, a *Termelési-regénytől* fogva. Ebben az írásban hangzik el a híres mondat is, miszerint az elbeszélő nem akar sem bátor, sem gyáva lenni, író szeretne lenni. Vagyis egy olyan szabadságra tart igényt, amelyik nem függ semmilyen módon attól, ami körülveszi, nem áll vele viszonyban, nem ismeri és méltóságát nem a szembeszegülésből származtatja. Éppen ennek hangsúlyozása teremti meg azt a kritikus pozíciót, amelyik hasonlóképpen kíván viszonyulni a rendszerhez, az esztétikai szféra különállását, autonómiáját hirdelve, melynek működési elveitől egyszerűen idegen a hatalom mindenfajta megnyilvánulása. Erre a szabadság-tézisre épült Balassa Péter irodalmi szabadságharca, Esterházy és Balassa összekapcsolódó pályájának szabadságharca, és e harc ihletője Immanuel Kant volt. Az a hit, hogy az ízlésítélet nem a fogalmiságon alapul, a szép nem azonos az erkölcsi jóval vagy az igazsággal, nem alárendelhető nekik, független tőlük. Nem nehéz észrevenni, hogy a játék önmagának szabályokat adó jellegében újra és újra előkerül a foci és az irodalom analógiája az életműben.

„A fáma szerint Puskás Ferencről megkérdezte volt egyszer Zelk Zoltán, hogy miként lehetséges az, hogy az ő labdája mindig olyan pontosan célba érnek. Úgy kell rúgni, művészkém, válaszolta állítólag a ballábás, nagy magyar gondolkodó. Örkeny ezért lehetett szakmai példakép: látni lehetett, hogy ő úgy rúgja.”¹

Kevés ilyen pontos megfogalmazása olvasható a reflektáló ítézőerő mibenlétének. Az, hogy mit csinál, nem rendelhető alá előzetes, fogalmilag megfogalmazható szabályoknak, éppen ezért zseni a nagy alkotó. A „nagy, magyar gondolkodó” éppen azért lesz naggyá, hogy nem mond semmit, hogy visszautasítja azt a feltételezést, mely a fogalminak kívánná alárendelni az esztétikumot, így válik Puskás Öcsi a futball Kantjává, az együgyűség zsenialitássá, és ezt hangsúlyozza ki a „művészkém” megszólítás fölényeskedő kedélyessége. Mintha csak egy művész volna itt. Zelk úgy kérdez, mintha nem venné észre, mintha nem tudná, hogy kollégával áll szemben. Az anekdota zárómondata a különben az Örkeny Istvánról szóló szöveg címét adó „riposztot” Örkeny művészetére vonatkoztatja, a futball autonómiája az esztétikum önelvűségét mutatja. Hasonló ehhez a zseni jellemzése, akiről szintén nem pontosan megmondható, mi teszi zsenivé, megint csak hasonlóan a kanti elgondoláshoz. „A zsenialitás nem a képességek kiválóságával azonos. Czibor kiismerhetetlenebbül cselezett, Kocsis fejtelt a világon a legjobban, a

¹ Esterházy Péter, A káprázat országa = Esterházy Péter, A halacska csodálatos élete, Budapest, Magvető, 1991, 134.o.

szintén zseniális Bozsik megbízhatóbb volt, Budai gyorsabb, Lóránt értelemszerűen keményebb, egyáltalán, Puskás jobb lába kizárólag emberi szempontból volt értékelhető, szakmailag nem.”

Mindent, ami ezt az önvezérlést megbonthatja, a kívülről jövő hatalom gyanújába kever ez az elképzelés, illetéktelen behatolásaként képzel el.

„Kezdjük, ami kezem ügyébe esik, a nyelvvel. Játékvezető, mondják. Nem azért tartom ezt rossz szónak, amiért én partdobást még nem dobtam, csal taccsot, nem hajtottam vége súlypontáthelyezést, legföljebb, igaz, pontatlan, keresztlabdákat adtam, és spiccel rúgok a labdába és nem csőrrel, azt meg, hogy a rüsztot hogyan szokták mondani, nem is tudom hirtelen, szóval nem ezekért, hanem főként azért, mert a játékot nem kell vezetni, minthogy az magát vezeti. Az a csúnya, fekete ember éppen akkor kell, amikor a játék megszűnik játék lenni, felborul a világ tisztos rendje, s ő helyreállítja azt.”

A bíró nem a játék velejárója, hanem civil a pályán, olyan diszfunkció, olyan megtörése az önszabályozó játék önmozgásának, amit – sajnos – nem lehet elkerülni. Ha van olyan külső elem, ami nem kiküszöbölhető, az akár el is gondolkoztathatna minket a rendszer természetét illetően, lásd Gödel tétele. (Ezt csak azért nem fejtem ki bővebben, mert Esterházy valószínűleg érti, én viszont biztosan nem). Már ebből az idézetből is kitudnik, hogy az erkölcsi jónak sem közvetlenül alárendelhető szép csinálása (a poiészis) mégiscsak a legnagyobb mértékben erkölcsi tevékenység, a világ rendjének biztosítása zajlik futballozás közben. És ha valaki azt mondaná, hogy egy nyilvánvalóan ironikus túlzás bántó komolyanvételével vonható csak le ez a következtetés, annak könnyen prezentálható tetszőleges mennyiségű sollen foci-ügyben Esterházytól, olyan idézetekben, amelyek újfent összekapcsolják a focit és az irodalmat. Íme:

„Meccset tulajdonképpen egyedül kell nézni, szigorúan és nagyvonalúan, nem baráti társaságban. »Nem szórakozni jöttünk, hanem meccset nézni.« Márai az olvasásról mondja, én a meccsnézésről. Erővel olvasni. Meccset nézni. Néha nagyobb erővel meccset nézni, mint amilyen erővel a játék játszódik, melyet épp nézel. Áhítattal, szenvedéllyel, figyelemmel és kérlelhetetlenül meccset nézni. A játékos fecseg, de te nézz szűkszavúan. Minden mozdulatot láss, egymás után, előre és hátra nézve-hallgatódzva a játékban, látva a nyomokat, melyek a sűrűbe vezetnek, figyelni a titkos jeladásokra, melyeket a játékosok talán elmulasztottak észlelni, mikor előrehaladtak művik rengetegében. Soha nem meccset nézni fitymálva, mellékesen, mint akit egy isteni lakomára hívtak, s csak a villa hegyével turkál az ételekben. Elegánsan meccset nézni, nagylelkűen. Utolsó meccset nézni, mintha a siralomházban néznéd az utolsó meccset, melyet még engedélyezett celládban a porkoláb. Életre-halálra meccset nézni, mert ez a legnagyobb, az emberi ajándék.”

Megint máskor a foci mint esztétikai produktum és poiészis közelsége – mintegy metonimikusan – átesztétizálja a mindennapi tevékenységeket. „Jól tudok meccs után sörözni, van hozzá rutinom, tehetségem, szorgalmam, kitartásom és stílusérzékem, a meccs után a klubházban ülünk, ahogy illik”. A sörözés is poiészis lesz, tehetség, stílusérzék, miegyéb dolga és ily módon az izlésítélet tárgykörébe tartozik: „jól tudok meccs után sörözni”. Majd egy újabb váltással odakerül a mondat végére: a klubház-

ban ülünk, ahogy illik. Ha jól csináljuk, akkor tevékenységünk mégis és újra etikai (legalábbis etiketti) dimenziókat kap. Így illik, itt szokás, tehát itt kell, helyén marad a világ mindigtől fogva érvényes rendje, a harmonia caelestis. Az esztétista modorosság sörhabos pátoszából kikél a keatsi szentencia: a szép igaz, s az igaz szép, sose áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség.

Az, hogy a futball önmagának adja saját törvényeit, hogy szépsége nem alárendelhető az erkölcsi jónak és a tudományos igaznak, Esterházyt néha odáig vezeti, hogy azt feltételezze, autonómiája túlemeli őt azokon a korlátokon, melyeknek mindnyájan alá vagyunk vetve, amíg a halál fullánkját végleg ki nem húzzuk. A múlandóság fölé emeli önelvűsége a futballt és mindent, mindenkit, aki metonimikus kapcsolatba kerül vele, a foci mintegy bekebelezi, saját törvényeit érvényesíti rajta. Vagy majdnem.

„Bandi bácsi, hallom most. Érdekes, hogy leszoktak a Pék úrról. Szólhattak volna a temetés miatt. Pék úr öröknek tetszett. Szóval mégsem volt az. A gyászperc a futballpályákon elviselhetetlenül hosszú.”

Az a benyomásunk is támadhat, hogy Pék úr halála, az, hogy mégis meghalt, valamiféle összefüggésben állhat azzal, hogy immár csak Bandi bácsi lett, tehát nem a játék részeként ismeretes nevén szólították, játékidően lett, kiszolgáltatót a múlt időnek és halál hatalmának. A gyászperc a futballpályákon elviselhetetlenül hosszú – így a szerző. Merthogy: újfent kiderül, hogy a halál hatalma a futballpályán sem szűnik meg. Ezt a veszteséget is gyászoljuk. Voltaképpen a legtöbb történet dramatikus szerkezetét ez a banális, ám elfogadhatatlan felismerés adja, hogy a foci végső soron a világ része és nem az örök élet, hanem a halál, nem a szabadság (a futballpályák, mint „a szabadság kis körei”), hanem – legalább részben – a szükségszerűség birodalma is. A szabadságkoncepciónak a német idealizmust ihlető újszövetségi tradíció lehet a mélyén, ez volna Esterházy Péter futballteológiája. Ebben a szerkezetben működik Karló és Mari szép története, Mari fanatikus, minden mást az életéből kizáró futballrajongása (ezeket a figurákat és történeteket alighanem Mándy Csempe-Pempéje, Minarikja ihlette), végül, sok-sok évvel később csömörként és gyűlöletként lepleződik le, rendre ezek a feszültségek szervezik az anekdotikus, gyakran újra felhasznált focibetéteket, ezek biztosítják hatásukat.

A feszültség, persze, a futball és a rendszer viszonyának leírásában kulminál és ezek között a narratív keretek között válik elmondhatóvá az élettörténet és az életmű legsúlyosabb törése is, ez a szabadságkoncepció tár fel valamit abból, mitől vált az író édesapjának története lényegében megérthetetlenül és megírhatatlanná ezeken a szemléleti (kvázi-teológiai) kereteken belül.

„Viszont minden idők legnagyobb magyar csapata, amely úgy volt csapat, hogy mindenki individuum maradt, melyben nemcsak szellem és elegancia volt, hanem erő is, amely megreformálta az egész akkori focivilágot, ez a csapat egy totális diktatúrában született meg. A legendás londoni 6-3, »az évszázad mérkőzése« után a csapat prémiumát maga Rákosi Mátyás emelte az eredeti többszörösére (egyébként főként nem pénzt kaptak, hanem a »jogot« a csempészéshez, óra, nejlonharisnya, erre a futballimportra egész kereskedelmi hálózat épülhetett), és a díszvacsorán ott volt Farkas Mihály is, élet-halál ura, a csapat patrónusa, quasi a magyar Berija. Összevissza világ. Mert amíg

a fiúk ott poharaztak a véreskezű potentáttal, és a »szurkolók« (az ország) rettegve húzódtak házaikba, mert bárkit bármikor elvihetett az ávó, akár talán épp Farkas Mihály parancsára – a futball, a játék mégiscsak a szabadság terepe maradt, a pályán minden megtörténhetett, még a párt csapata, a Vasas is kikaphatott. A szocializmus legyőzte a kapitalizmust, írták akkor a lapok, s a szurkoló a lelátón ugyan ilyen hülyeséget nem gondolt, de büszke lehetett mégis mindenek ellenére, szegénység és rettegés ellenére, az országára. A játék mindig a szabadság lehetősége, de ha ez az egyetlen lehetőség, akkor többnyire a játék is elromlik, ezért nemzeti katasztrófa az 54-es világbajnokság elvesztése.”

Gyönyörű. Akkor megvan a megoldás. A morális igazságszolgáltatás, egy transzcendens Bíró (vagy egy transzcendens Partjelző, lásd Puskás szabályos, meg nem adott gólját) közbenjárása miatt nem nyertünk. A diktatúrák nem szoktak nyerni végül. Nem, nem, soha. Kis morál, kis szabadság, kis foci. Ahol a játék nem csak játék, ott aztán nem is lesz játék végül. Csak a szép igaz, csak az igaz szép. Ennek az esztéta-moralista teológiának ilyen elszánt komolyanvételével óhatatlanul nehézségekbe ütközünk, ha meg akarjuk érteni a diktatúrákat és benne a saját életünket. Végso soron ennek a zavart, szomorú és értetlenségében megrendítő meg-nem-értésnek becsületes és szomorú dokumentuma a *Javított kiadás*. Itt nem elsősorban arra gondolok, amikor a futballpálya valami rejtélyes fokmérőjévé válik a morális végromlásnak, természetesen abban az értelemben, hogy aki már a foci autonómiáját sem tiszteli, az aztán tényleg, onnan aztán már nincsen lejjebb.

„Feladatom volt, hogy f. hó 14-én a Népstadionban nézzem meg az FTC-Tatabánya mérkőzést. Elárulni csak mindent és mindenkit lehet.”² A mondat a könyv vége felé szerepel, eddigelé a szerző édesapja már árult el egyet s mást. Ennél azonban beszéde-sebb, hogy az édesapa megbízását, mely focimeccs látogatására szól, így kommentálja Esterházy Péter: „Nincs megállás, mindenhová elér a trutumó. Szóval azoknak a szép, mitikus apa-fiú szcénáknak itt a forrása. A mennyország lehet ilyen, apa, finom ennivaló, szépség, gondoltam. Ezt akkor tehát az ávónak köszönhetem.”

A szépség tehát az utolsó elesett vár. Aki a szépségre támad, az valóban a pokol legmélyebb bugyrába kerül. Nietzsche, szegény soha nem gondolta volna, hogy a világ szigorúan esztétikai szemügyrevétele is milyen masszív moralizálásba fordulhat. A drámai felismerés prózában elmesélve nagyjából így hangzana: A Kádár-korszakban tehát nemcsak a börtönökben, a vattatársaságokban, a patyolatban, a fodrásznál, a parkban volt jelen a rendszer, hanem – írd és mondd – a futballpályákon is. És ezt a feszültséget már nem tudjuk átélni, a banalitás, sajnos, megeszi. Történetünk végére értük. Egy könyv, amely megíratlan maradt, torzó, bár példás emberi gesztus, ami eljuttatott minket egy narratív-logikai séma legvégső határára. Mindebből akár a szabadság új koncepciója is megszülethet. Az ember két világ polgára, egyszerre szabad és rajta kívülálló törvényeknek alávetett lény. Szóval visszaér a kiindulópontához, Kanthoz. Második félidő eleje, a kezdőrúgást Immanuel Kant végzi. Meglátjuk. A meccs lefújásig tart.

Múlás és maradás

² Esterházy Péter, *Javított kiadás*, Budapest, Magvető, 2002, 208.o.

Múlás és maradás

Kántor Péter: *Trója-variációk*

Kántor Péter költészete roppant fogékony az apróságokra. Ragyogó új kötetének egyik Szép Ernőre emlékeztető képében egy fáról szól: „a leveleid / lottócédulák / fönt a magasban, // kitöltöd őket / s hullni hagyod mind / újra meg újra”. Valami titokzatos tétre játszanak a fák minden ősszel, megreszkíroznak újra valami kicsi esélyt, és mindig vesztenek, talán mert nem is fontos az egész, „hullni hagyod mind”. Az „újra meg újra” folytonossága a fontos. A Kántor-féle lírai folytonosság például. A „hol van” többször is előkerülő villoni toposza és más lírai toposzok, a néhol nagyon hangsúlyozottan hagyományos lírai, de a lírai pátosznak ellenálló apróságokra különösen figyelő megszólalás, az élőbeszéd közeli tónus, a köznyelviség, a hezitálás, a pontosítások. A lírai hang teljes magától értetődőséggel „csak egy személy” hangja. Ugyanakkor szó sincs valamiféle kiáltó kontrasztról, mint hatáselemlről, ennél Kántor sokkal finomabb eszközökkel dolgozik, épp úgy, ahogy Orbán Ottó írja Mándyrol: „minden szava / gyűrhetetlen tiszta gyapjú, angol ruhaszövet”. A kötet indítóversének „hol van”-jára az egész kötetet megelőlegző, jellemző választ ad a verszárlat: a még elérhető, még meglévő múlt gazdája, az anya nem keresi, hanem megálmodja a múltat, lassan elmosódnak számára az egykedvűen haladó, lineáris idő viszonylatai, hazatérhet a múltjába. A zárósor: „és ültünk és fogta a kezem”, valamiféle folytonosság vagy állandóság ígéretét vagy – még inkább – szolid bizonyosságát mutatja fel az állandó (el)múlásban. Ennek a szelíd bizonyosságnak a nevében perlekedik a kötet József Attilával, az *Ars poetica* híres verssorával: „nincs alku – én hadd legyenek boldog!”. József Attila szerint nincs alku, pedig csak alku van. Babitscsal szólva: „minden lemondás egy kis halál”, igen. Tehát minden pillanat. Az idő természetének tudomásulvétele, egy múltó világ belakása, nem mondanám, hogy ezt kísérlik meg a versek, ez történik velük, ezen ámulnak. A versek erről a banalításában is sajátos tapasztalatról beszélnek, múlás és maradás egybefonódásáról, ennek az egyedül fontos banalításnak „variációi”, ahogy a kötet cím (*Trója-variációk*) is mondja. Mottójuk az idézett József Attila híres mondata lehetne: „én ámulok, hogy elmúlok”.

„Én mindig ugyanoda megyek, bár váltogatom a helyeimet” – áll a *Megmutatom a kosaram* című vers kezdetén. A zárlata pedig: „Rejtély, hogy mitől mások a napok / hogy például milyen nap is van ma”. Hiszen maguk az emberi életek sem mások, mint régmúlt életek variációi. Ezért van az, hogy minden elmúlás ellenére itthon lehetünk időben és versben, régi toposzok és megszólalásmódok, szabályos, tiszta rímek között.

Az *Úgy nevensz* is variációkat próbálgat, a nevetés különböző fajtáit párosítja a hulló eső különböző fajtáival. Végül: „úgy nevensz /, nevensz, nevensz / se eleje, se

vége /, se célja, se oka”. Az meglett ember, akinek szívében nincs se ok, se cél igénye. Ki tudja, hogy ilyesmi nincs, és ha volna is, lényegtelen. „Mert nincs gyógyszer a világra”, de vannak tételesen (pláne kauzálisan) megfogalmazhatatlan viszonyrendszerek, amiket a vers hálózata képes felmutatni és újraalkotni: „Kideríthető-e egyáltalán / a kapcsolat egy patakparti sétány, / sok fényes szarka és a napi hírek / között, ahogy átkarikázol köztük, biztos bizonytalanul avagy hogy mivégre / nyílik egy poros utca, benne ablak, / s az aszfalton egy karja vesztett karóra / kinek milyen idejét járta le és mire válasz / egy furcsa nevetés, mint málló vakolat. / Egy kavics. Zúzalék-köve a világnak”. Hiába kezdődik úgy a vers, hogy „a romlandó és illékony valóság / sodrából olykor kiszűrsz valamit”, aminek minderről – pars pro toto – mesélnie kéne, mégsem a Nemes Nagy Ágnes-i figyelem, hanem inkább, József Attilánál maradvá, az ámulat az, ami kirajzolja ezeket a lírai hang számára sem átlátható összefüggéseket. Az összefüggéseket, amikbe aztán valahogy mi is beletartozunk, nem inkább és nem kevésbé, mint a kavics, a napi hírek vagy a málló vakolat. Otthonosságunkat ideiglenességünk határolja, és az is teremti. „Sötétben tapogatózva rohansz egy életem át, ismersz pár utcát és a ködben is sejted a víz vonalát”. Így dolgozik hát a költészet is, ismétlődésekből ismerős kontúrok kirajzolásával, rímmel, ritmussal, az ismeretlen és artikulálhatatlan irányait jelezve. Egy élettörténet helyszíneit, momentumait, mozdulatokat, emléktörödékeket rendezve megkísérli újratemteni azt a titkos hálózatot, ami egymáshoz rendeli őket. (A *Faxolok* vagy a *Repülő Blues* például ilyesmivel kísérleteznek, és a kötet legnagyobb versei közt vannak, a *Repülő Blues* bizonyosan megrázó, nagy vers).

Régi metaforák, a hajó, a folyó és az este kerülnek elő az *Este* című versben is, és két egymásnak látszólag ellentmondó imperatívusz: „El kéne menni / nem jönni vissza // lábam nyomát a por felissza. Maradni kéne / de menni muszáj, // viszi az időt egy lassú uszály”. El kéne menni, ugyanakkor maradni kéne. A probléma, valamint a hajó és a folyó motívuma megidézi a szerző *Kikötő-blues* című versét, amiben szintén a variatív ismétlődés kínálkozik a mulandóság ellenében, még inkább a mulandóság társául. „A kikötőben az a jó: / Jön egy hajó, megy egy hajó /, megy egy hajó, jön egy hajó”. Mondani sem kell, hogy a Duna és az eső (egyáltalán: a víz, hisz „a víz az idő” a *Ha kérdezel* című vers szerint) kötetbeli, sűrű emlegetése *A Dunánál* időszemléletét is emlékeztetünkbe hozza.

A Petrivel folytatott versdialógusok a függetlenségként értett szabadság esélyéről beszélnek, szabadság és otthonosság „antinómiáiról”. A „levél a kellő távolságról” már címével is. „A kellő távolság, amit kiharcoltál magadnak, / sajnos nem teszi lehetővé, hogy megvitassuk/ az aktuális ezt-azt; képzelj, / a Dezső nem akarja leadni a fölös kilóit, egyáltalán semmit se akar leadni, / se kellő távolságból nézni. / De hát tudod, tudod, milyen a Dezső”. A „kellő távolság”, a kritikai distanciálás és az ennek jegyében következetesen végigírt mű és végigélt élet (tehát a korai halál) elveszi a lehetőségét, hogy „megvitassuk az aktuális ezt-azt”, vagyis hogy bármit feltérképezzünk abból a hálózatból, ami beleszővi az élőkét világukba. Ezen a nyomon haladva a Petrinek ajánlott *Valami beszélgetésféle* nagyon pontosan mutatja meg azokat a szálakat, amelyek

mindennek ellenére összekötik a megszólítottat József Attilával: „Mostanában / megint foglalkoztat a szabadság, / mint egy falból kiálló hegyes szög. / Te is mennyi illúziót tápláltál róla”. A szabadság nem minden egyebet megtartó fundamentum és nem is minden törekvésünknek értelmet adó végső horizont (pláne nem „a kellő távolság” szabadsága), a szabadság némi haladék, némi lauf legfeljebb, lehetőség a verset termő ámulásra: „Miért nem valljuk be végre, hogy a szabadság nem cél /, csak eszköz arra, hogy ki-ki megteremtse / a saját tökéletes karám-paradicsomát? / És abban a karám-paradicsomban, vagy amit sikerül helyette összerakni, / eljártssa a maga Goldberg-variációit, / és aztán vegye a kalapját”.

Mindennek mintegy összefoglalása a *Tanösvények* című, különálló szakaszokra bontott remek hosszúvers. A kötetet a *Trója-ciklus* zárja. Trójára azért emlékezünk egyáltalán, mert földig rombolták, a *Trója-variációk* (a vers és a könyv egyaránt) variációk elmúlásra és folytonosságra. Az állandóság és az egyszerűség egymást átjáró, fel-sebző jelenlétének egyik legemlékezetesebb megfogalmazása egy kis, négysoros szakasz a kötetből, amit, nem tudom megmagyarázni, miért, de nagyon szépnek és – éppen körvonalazatlanságában – nagyon pontosnak találtam: „Nem, nem akarta előlről kezdeni az egészet. / De azt a három megállót a kettes villamoson, / ugyanazon a széken, ugyanazzal a szembenülővel, / azt megismételte volna. Ugyanúgy”.

Ezt a körvonalazatlanságot nem lehet tovább pontosítani. Minden igazi műalkotás végső soron megközelíthetetlen minden más nyelv számára, mint tudjuk, saját lehetséges kommentárjainak kritikája.

Kész a leltár

Nádasdy Ádám: *Verejték van a szobrokon.*

Válogatott és újabb versek 1976-2009

„Főleg és elsősorban visszafogott” – írja Dérczy Péter Nádasdy Ádám legutóbbi, *Az az íz* című kötetéről. (*Figyel, nézelődik, Élet és Irodalom*, 2007/36., szeptember 7.). Ez a pontos jellemzés erre a gyűjteményre, a költő válogatott és újabb verseire még inkább igaz lesz, alighanem „a gyász-tematika finom visszavonása” miatt, amire Lapis József rövid könyvszemléje hívja fel a figyelmet. (*A testhez és a testről, Litera*, 2010. június 6.).

A válogatás azonban azt is megmutatja, milyen meglepően egységes, milyen kevésbé változott a pályakezdés óta eltelt bő negyedszázad alatt ez a költészet, hogy mennyire a „visszafogottság” jellemzi már a legelső kötet verseit is. A *Sós szelek fújnak*, a talán legszebb korai költemény a legjobb példája ennek. „Reggel, meg délelőtt kívánom őket, / s ebéd után még egy kis ideig, / később velem nem foglalkoznak úgyse: / van életük, vannak szeretteik”. (10) A lírai alany fájdalma közvetlenül kiénekelve egyszerűen tapintatlanság volna, és ez a jól nevelt megértés teszi a helyzetet még szomorúbbá. „A nyár még el se múlt / én ősszel szoktam új szerelmet kapni / mikor már nincs meleg s én újra dúlt / vagyok, komoly szerelmek érdekelnek / szívfájdítók, betölthetetlenek, / egy jó arasszal magasabbak nálam, / koncertre járnak, s a mellük kerek” – olvassuk az idézett sorok előtt. A nyár és az ősz, a szerelmi hév és elhagyatás toposzait eltávolítja, új fénytörésbe állítja a „szoktam” ige: a szerelem tárgyának szükségszerű kivételessége és a „rutin” ütköztetésének szelíd öniróniája. A „dült” lelkiállapot jellemzője a versben, hogy „új szerelmek érdekelnek”, vagyis a reménytelenség elsősorban amolyan intellektuális kíváncsiság, figyelem csak, ezt erősíti fel az őszökön rendre visszatérő „új” szerelmek közös jellemzőinek megadása. Már itt jelen van teljes fegyverzetben a Nádasdy kapcsán oly sokszor szóba hozott perspektivikus distancia, a lírai közvetlenség minden „alanyiság” ellenére is antiromantikus tagadása: az érzeményeket reflexiók szűrik meg.

Minden együtt van már, amit el szokás mondani Nádasdy Ádám költészetéről: a depoeitizált nyelvhasználat, a narratív vers hagyományához való kötődés éppen úgy megmutatkozik ebben a versben, akár csak egyfajta mégiscsak poétizált, romantikus kötődésű „gondolati” líra emblémája: Kavafisz Alexandriáját összekapcsolja a szöveg Yeats Bizáncával: „Mennék oda, hol esemény a csend is / hol fiatalnak nem jó laknia, / az öregé a páratükrű *allée*, / a mesés partú Alexandria; / mindenki lát és mégse ismer senki / berúgok, majd a lábam hazavisz, / egy keskenyvállú, nyítt zakó zsebéből / törött cigit kotorgál Kavafisz”. (11) A lírai alany centrális pozícióját egy éppen reflexivitása miatt problémátlanul betölteni nem képes figura, egy kollektív identitás homogenizáló fegyelmét, egyenruháját felölteni képtelen civil „vallomása” – és ebben is ismerős – a

szöveg: „és persze papnak léhalelkű volnék, / angolnak kopt, görögnek francia”. (11) Ez a stiláris és szemléleti visszafogottság, előzékenység, kétely és szemlélődő húzódozás tulajdonképpen a romantikus líraeszmény „civilizálása”.

Nádasdy költészetének sajátos radikalitása abban mutatkozik meg, hogy ez a mérőben privát beszéd, ez a visszafogott tárgyalásmód marad érvényben akkor is, amikor Istenhez szól a vers, ami véletlenül sem az egyenrangúság öntudatát jelenti, hanem az istenfélő alázat távolsága és a konfesszió közelségigénye közötti állandó helykeresést: „Nem is oly rég úgy jártam még az utcán, / hogy elfogadtam volna, hogy lesújtás rám / most meg a cinkosommá tettelek”. (14) Hiszen az, amiről gyónni kéne, a férfiszerelem, a saját hagyományon belül nem megvallható: hogy lehetne meggyónni, hogy szeretünk? Ez, a sajátnak tudott hagyomány és a vonzalom feloldhatatlan feszültsége kérdezteti meg játékos tónusban ugyan, de épp ezzel a problémán belül maradván az *Olvasói levél*-ben: „Mondja, kedves Thomas Mann, / magánál ez hogyan van”. (19) Hasonlóképpen jelzik az e hagyományhoz fűződő kettős viszonyt a híres Babits-verset parafrázáló sorok, amelyek Karinthy egyidejű megidézésével teremtenek ironikus távolságot: „Igen, tanár úr, kérem, szívtam lassú, / és éppen lassúságukban jelentős, / nagy mérgeket...” (83)

Érdemes még megállni az egész életművön lehetőleg finoman, alig észrevehetően keresztülfutó József Attila-utalásoknál, amelyek úgy aktualizálják a panasz szavát, hogy ironikus visszafogottságukkal eltüntetik belőle az önsajnálatot: „Szeretnék Talmud-iskolába járni, / fölneve, zsebredugott kézzel állni, / mindnyájatoknak gyereket csinálni, / és jól kibírni, ami felkavar” – áll az *Ami még hátravan* című versben, de ilyen az *Ár* is, ami éppen a Nagy László által folytatott és Nádasdytól meglehetősen távoli József Attilához szóló ironikus hommage: „A kozmoszért én vagyok felelős: / nehéz nekem, mert sok-félék a dolgok. / Még nem kötődik, amit megkötök, / de oldottan marad, amit meg-oldok”. (36) Hasonló, bár talán nem annyira erős megoldás látható a *Két hexameterre* utaló *Tisztességesen kiterítve* című versben is, de a kései létösszegző költeményekben megszólaló panaszt a legmegrendítőbben a *Melyik percet válassza* című új, kötetben eddig meg nem jelent vers képes – megszüntetve bár – megőrizni.

A sorok a *Kész a leltár*t idézik talán leginkább: „Imádságokat elemeztem bátran, / utánanéztam átokszók tövének. / Kamaráztam másod-harmadmagammal, / és mi maradt? Az egyszólamú ének. // De öngyilkos nem tudnék lenni. Táplál / az élet nevű barna biomassza. / És melyik percet válassza az ember, / hogy a következőt már elmulassza”. (144) A létösszegzés tehát beválthatatlan, nem vonható le belőle a végső következtetés, hiszen folyvást elmozdít a következő pillanat, ha még hagyjuk, hiszen az élet zajlik, vagy, hogy egy a Nádasdyétől idegennek tűnő nagy költészet szállóigészerű soraival zárjam: az élet él és élni akar.

Távolodó utak

Egy alef halála

Borbély Szilárd: *Míg alszik szívünk Jézuskája*

Balassa Péter emlékének

Borbély Szilárd *Halotti pompa* című könyvének tekintetében meglehetősen széles kritikai konszenzus alakult ki, az utóbbi tíz év legfontosabb kötetei közt tartjuk számon. A kötet azonban szorosan összekapcsolódik egy kevesebb figyelemre méltított munkával is, a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című „Betlehemes misztérium”-mal. A könyvecske nyitójegyzetében olvassuk, köszönetnyilvánításként, hogy „a Halotti pompa három Karácsonyi szekvenciája keltette fel” két színházi ember, Kovács Géza és Rumi László érdeklődését és a szerző tanúsága szerint ez az érdeklődés hívta életre a darabot. A *Míg alszik szívünk Jézuskája* a *Halotti pompa* számos szövegét tartalmazza, Borbély maga szinte egy műként kezelte őket: „teljes mértékig összekapcsolódnak, sőt együtt készültek. 2004-es a *Halotti Pompának* az első megjelenése, utána, 2005-ben jelent meg a betlehemes, és amikor a *Hászid Szekvenciákat* írtam, párhuzamosan készült vele a *Míg alszik szívünk Jézuskája*. Azt gondolom, hogy ez a két könyv együtt olvasandó. A kritika kiemelte azt, amit jobban tud használni, vagy amihez könnyebben talál nyelvet.” – nyilatkozta a *Magyar Narancsnak*¹.

A második könyv mégsem részesült annak a hódolatteli elismerésnek még csak a töredékében sem, ami a *Halotti pompát* előtte és kisebb, de nem elhanyagolható mértékben – vitán felül méltán – az *Egy gyilkosság mellékszálai* című esszékötetet utána fogadta. Ennek számos oka lehet, az egyik, hogy a kötet amolyan gyereksegnak tűnt, betlehemes játszadozásnak, ráadásnak a nagy verseskötet után, továbbá mégiscsak dráma volt, és ez a magyar irodalmi-kritikai kultúrában nem számít jó ömennek, ha valahol, akkor inkább a színház világában számíthat sikerre. (Garancia, persze, erre sincsen, Schein Gábor izgalmas drámáinak például sem számottevő kritikai visszhangja, sem bemutatója nem volt még.) Persze, az is lehet, hogy a kritikusok egyszerűen nem találták elég jelentősnek a szöveget, különösen előzményéhez mérten. Ha így volt, úgy vélem, tévedtek, lényegében ezt az állítást szeretné írásom igazolni.

A kötet első mottója egy Martin Bubertől vett hászid példázat, amiből megtudjuk, hogy József fia, a Messiás Magyarországon fog megszületni. A betlehemes játékában újra és újra megszületik a Messiás, az örömhír jelenné lesz, hiszen a színpad egyetlen lehetséges ideje, mint tudjuk, mindig a jelen. Ahogy Rudolf Bultmann mondja: minden pillanatunk potenciális eszkatológiai pillanat – „Várunk minden újszülöttre / hátha ő az Úr küldötte”. A Megváltó itt van köztünk, csak alszik. A megtestesülés idő és örökkévalóság keresztezése, az Örökkévalóság szunnyadása az időben. A betlehemes-játék térideje – a térről még

¹ „Valami muszájság van benne”, Magyar Narancs, 2009, április 23.

lesz szó – azonos a húsvéthoz mély teológiai kapcsolatokkal kötődő zsidó ünnep, a Pé-szach első napján felolvasott Hágadá instrukciójával, hogy mindenkinek úgy kell magáról tudnia, hogy ő volt az, saját személyében, aki kijött Egyiptomból, a szolgaság házából. A Hágadá központi kérdésére (az eredeti szertartás szerint mindig a legfiatalabb kérdezi) hogy „miben különbözik ez az éjszaka az összes többi éjszakától”, utal is a szentestével, a karácsonyi vigiliával kapcsolatban Gáborka angyal a szövegben: „Mért oly különös ez az este? Kire várunk itt remegve? Mért másabb minden ma, kérem?” (68), aztán még kétszer megismétli (ahogy a Széder-liturgiában is többször ismétlődik), később már világosan egybekapcsolva a karácsonyi vigiliával, a *Csendes éj-re* utalva: „Miért másabb most ez az este, s mintha csendesebb is lenne”. (71) Pé-szach első estéje, a szédereste liturgiájának fontos eleme, hogy kirakunk egy poharat a vacsoraasztalra Illés prófétának, a Messiás előhírnökének, erre az elemre is utal a szöveg, természetesen újfent a Messiásvárás kapcsán. A játékban mindig valamiféle megmutatkozás történik, valami a játszókön túl születik meg Gadamer híres elemzése szerint, ez a megmutatkozás itt epifánia lesz. „Sokan lesznek. Sámira / kell állni. Epifánia / lesz itt. És kálvária” – vezeti fel a játékot Mihályka. A szemünk előtt épülnek fel a díszletek és az elbontásuk is előttünk zajlik majd. A színpadi idő nemcsak a megmutatkozás ideje lesz, de a szenvedése, nemcsak a születése, de a halála is. Epifánia és kálvária, karácsony és húsvét együttes tere, közös „színpada”, mint később látni fogjuk.² Az, hogy sámira kell állni, közvetlenül még a játék bevezetéséhez tartozik, nyilván azért, hogy mindenki lásson. De egyúttal ironikusan jelzi ég és föld távolságát is, ironikus utalásként elsősorban a *Csongor és Tünde* világfájára (a világfát kapcsolja bele a biblikus motívumhálóba Jákob álmának megidézése a „lajtörj”-ről, amin, ahogy ebben a szövegben is, fel-le járnak az angyalok). A *Míg alszik szívünk Jézuskája* kitétetett előszövege ugyanis a Vörösmarty-dráma. A *Csongor és Tünde* fő problémája is idő és örökkévalóság viszonya, a szöveg telis-tele van szövegszerű Csongor-utalásokkal, átvett motívumokkal (a hármassával járó szereplők, köztük például az ördögök stb.), itt-ott a dikció és persze a mű-faj is idéz. A mottó azt is jelzi, hogy a visszaszületés a testbe egyúttal a történet visszaírása a (chászid) zsidóságra. József fia, a Messiás természetesen a betlehemes játék főhősét, Jézust juttatja eszünkbe. Ugyanakkor azt is észben kell tartanunk, hogy a zsidó tradíció két Messiást ismer, Dávid fiát és József fiát. József fia az elbukó, a meggyilkolt, a szenvedő Messiás. A test rögtön az elején összekapcsolódik a szenvedéssel, a test nem a Feltámadott, hanem a megkínzott, megfeszített test lesz. Lukács – a nem zsidó evangelista – első mondatai a következő mottóban egyúttal értésünkre adja, hogy a híradás a zsidó Jézusról nem valamiféle származás, vérség értelmében értendő,³ továbbá jelzi, amiről a könyv beszámol vagy tanúskodik, végső soron örömhír lesz.

² Akárcsak a *Halotti pompában*.

³ Krisztus mikor a földön járt / a véges semmiségben, / tudta, hogy nem férhet el / embernyi létezésben // Ezért hagyott maga helyett / bár volt ott millió, / mert én Ahasvérus vagyok / az Útrakelt zsidó” – olvassuk a *Halotti pompában*. Jézus földi teste, a közöttünk járó Sekhina (isteni jelenlét) nem a diadalmas egyház, ami nem tart ígényt a fájdalmas testre, hanem az „elvetett” Izráel. Ugyanakkor nem felejtethetjük el, hogy Ahasvérus „mint a tükör, oly áttetsző / [...] Épp úgy bolyong, mint az ember” – áll a *Jézus Ahasvérus* című versben. Ahasvérus tehát hasonlatként az ember tükrőalakzata. Mindnyájan zsidók vagyunk.

A szöveg elején és a végén is este van – a fény és a sötét misztikája szervezi a szöveg metaforikáját, és ez, akárcsak a keretesség, szintén a *Csongor és Tünde* idézi. A drámai idő az időn belüli változatlanúság, az elővételezett örökkévalóság – a Szombaté. A Szombat éppen úgy, mint a karácsony, az örökkévaló időbe költözésének alkalma. A sötét továbbá a virrasztás, vagyis – mint látjuk majd – a történelem ideje is. A fény-sötét metaforikus ellentétpárja összekapcsolódik az álom és az ébrenlét, a földi és az égi, örök és egyszeri metaforikus kettősségeivel, akárcsak Vörösmarty-nál. A nyitókép itt is, mint a 19. századi szövegben ég és föld találkozási helye – az öröké és az egyszerié. Az égből leszáll-lepottyan egy angyal, Mihályka és előadja, amit látni fogunk, az eseményeket, a színhelyet, az időt.

„Egy hete vagy ezer éve / vagy kétezer? Összevéve / mindent végül olyan mindegy / Valahol Jeruzsálemben, / vagyis inkább srégen szemben [...] / Úgy hívják, hogy Betlehemben / Vagy talán Galíciában”. Világos, már a mottóból is tudjuk, minden pillanat potenciálisan eszkatológiai pillanat. De van itt más is. Utalás a *Jónás-könyve* zárlatának zoltárparafraízására (Zsolt, 90,4). „[S] negyven nap, negyven év, vagy ezer-annyi, / az én számban ugyanazt jelenti”. Ne feledjük, itt is születésről van szó, gyilkosok születéséről: „Születni fognak újabb Ninivék” – áll közvetlenül az előbb idézett mondatok előtt. A történelem itt sem más, ahogy Borbélynál sem, mint az egymást követő Ninivék ciklikus szerkezetű története. Mégis, a századok az üdvtér szolgálai itt, az egyéni egzisztencián messze túl: „Van időm, én várhatok / Elöttem szolgálaim, a századok, / fűjják szikrámat, míg láng lesz belőle; / bár Jónás ezt már nem látja, a dőre”.

Amit a minden korok Jónása mégis megtehet, az alig több mint hogy bekeríti házát, a szélárnyékban meghúzódó, istenfélő történelmi korok értékeit őrzi a kultúrára támadó barbárokkal szemben. Érték pedig az, ami „örök”, tehát maga sem része az időnek – Isten idejében van, „negyven nap, negyven év vagy ezer-annyi” számára is egyforma jelentésű, tehát egyformán jelentés nélkül való. Borbély művei nem ismerik az Istennek szolgáló időt.⁴ Ismerik viszont „Jónást”, akit Babits platonizmusa nem ismerhet személyként. A „srégen szemben” mint helymegjelölés Babits költeményében elgondolható. Ez a Babits Istenének láthatatlan, véletlenszerű, földi perspektíva, számára minden, ami időbeli, esetleges, egyforma, tetszőlegesen kicserélhető: „Jónás majd elmegy, de helyette jó más”. Mihályka arkangyal azonban, aki Földre szálltában jól megütötte magát, tud az idő és a tér legapróbb szegleteiről, számára a megszületés ciklikus visszatérés ellenére is mindig egyedi, amit lát, idő és örökkévalóság kereszteződése, kiazmusa – ez lesz a betlehemes misztérium uralkodó alakzata. Babits számára a pillanatnyi, az időbeli, a partikuláris mindig áruhá – az ő katolicizmusa számára lényegében idegen az időbeli és az örök metszése – a megszülető Isten. Az angyal neve – Mikáél – azt jelenti, ki olyan mint Isten. Ez a névbe foglalt retorikai kérdés Babitsnál Isten korlátlan végte-

⁴ Ezt, például, a *Halotti pompa* „Amikor Káin hirtelen...” kezdetű verse is mutatja. A szöveg felidézi a zsidó hagyományból, hogy minden szombat bejövételkor meglátogatja két angyal a zsidó háztartásokat, egy jó és egy gonosz, és ha gondosan elő vannak készítve az ünnepre, a jó angyal mondja, hogy legyen mindig így és a gonosznak áment kell mondania, fordított esetben pedig fordítva. Az első gyilkosság épp szombatra esett a vers szerint és „A Rossz Angyal / mondta: »Így lesz ez mindig.« És rá a Jó: Ámen”.

lenségére, abszolút transzcendenciájára, a *Míg alszik*-ban felfoghatatlan önkorlátozására, a megtestesülés „titká”-ra vonatkozik⁵. Az épp aktuális Betlehemet most Betlehowonak hívják, ezért kérdezheti meg Mária szállást keresve, hogy nem laknak-e itt hászidok. (37-38) Galilea Galiciává változik. A chászidizmust Gershom Scholem szerint a külső, történeti megváltástól függetlenedni képes belső, személyes „megváltódás”, a devekut lehetősége kapcsolja a kereszténységhez – a „szív Jézuskájának” ismerete. Hozzátehetjük, hogy ezzel összefüggésben az a hit, hogy minden földi dolog hordozza az isteni szikráit, „a világban rejló Istent”.⁶ (104) (Ez a feltételezés szerinte összefüggésben van az Isten önkorlátozását is elgondoló lúriánus kabbala gnosztikus színezetű mítoszával, Scholem szerint főleg ennek szellemi ihletése hozta létre a pusztító sabbateánus eretnek-ség eszkatologikus irányultságú tombolását, ennek ellenhatásaként jelent meg a belső, személyes megváltás gondolata a 18. századi fogantatású hászidizmusban.) A személyes és a történeti megváltás feszültsége a *Míg alszik* dramaturgiájának is meghatározó eleme lesz. Betlehem, a mindenkori, hiszen mindenkor aktuálissá váló tér neve azt jelenti, a kenyér háza. A kenyér pedig Jézus teste az áldozati liturgiában, a születés házából így, a test által jutunk el a húsvéthoz, a Kálváriáig.

A következő jelenetben megérkezik a másik angyal, Gáborka is. „Alig vártuk, hogy leszálljunk, / S itt e kútnál letanyázzunk”. A *Csongor és Tünde* világfájából kút lesz – nem fölfelé, hanem a mélységbe vezetettünk. Eszünkbe juthat ezen a ponton Borbély színikritikája Vörösmarty darabjáról, a *Míg alszik* megjelenésének évéből: „Tünde ugyanis nem a Fényből, hanem a Sötétség világából érkezett. Kiszabadítva onnan a fényt, amelyet önmagába gyűjt”.⁷

⁵ A titok a szöveg egyik kulcsszava, olvasását a műfaji megjelölés, „misztérium” irányítja: szívünk titkos Messiása, titkos cádik, titkos Halacska például – mind az Eljövendőre utal, összefüggésben a harminchat igaz (lámedvov cádikim) történetével, akik rejtve élnek és az elképzeléssel, hogy mindenben-mindenkiben ott van az isteni szikrája. „Mindennütt, hol Krisztus arca / Volt a bádogra festve, / Mert mindennel egy-lyenyegű / Csak millió a Teste” – így a *Halotti pompa* sorai.

⁶ Mindegy most számunkra, hogy a chászidizmus tekintetében Borbély fő forrásának-ihletőjének számító Martin Buber dialógusfilozófiai ihletettségi értelmezését a szóban forgó mozgalmról épp e tekintetben az említett Scholem élesen vitatta, vallástörténeti szempontból felette kétségesnek találta.

⁷ A szöveg fénymisztikájával összefüggésben akár – alig leplezett – műhelytanulmányként is olvashatjuk Borbély Szilárd És-beli színikritikáját a Zsótér Sándor rendezte *Csongor és Tündéről* ugyanaból az évből, amelyekben a *Míg alszik* szívünk Jézuskája is megjelenik: „Mintha a manicheus elképzelés öltene színházi formát, ahogy az anyagban, az anyagi világban bolyongó fény kiszabadítása adna az előadás erős metaforáját. Ezt a kapcsolatot felvillantja Tünde megszólalásakor, aki csak hangjával van jelen, a fények játéka és Hegyi Barnabás kontratenorja, valamint Tallér Zsófia finom zenéjének távolról szűrődő sejtelme. A fény tehát maga is csak jelzése valaminek, allegóriája annak a Fénynek, amely nem fizikai természetű, szemmel már láthatatlan, csupán a Szellem képes felfogni, és az értelem tudja tökéletlenül megragadni, mert ez a gnózis és a misztika fénye. Ez az a metafora, amelyen keresztül a megismerés és a metafizika legfontosabb kérdései csillannak át. [...] A játék elején, Tünde felbukkanásával megjelenő szerelem ereje az, amely az anyagban szétszórtan létező fény összegyűjtését elvégzi, egyesítve kiszabadítja a sötétekből. Aki mindezt kezdeményezi, Tünde nem eleve a Fény birodalmából menekül a kertbe. [...] Itt, az éjszaka mélyén, a demiurgozi erők birtokló Éj asszonyának fátyla alatt lakozik a teremtő Fény. Az Éj asszonya a Mindenség tükre. [...] A tejtűt, a teremtés folyamának örök, szüntelen, emberi beszédként alap érthető mormolása az ő beszéde. A kamrabeli adaptációnak, amint az »ülérend«-ből is kitűnik, az Éj monológja képezi azt a tömbszerű központját, amelyet körülvesz az előadás.” Borbély Szilárd: „És a sötéten túl van a világ”, *Élet és Irodalom*, 2005. szeptember 23. A darab szellemét átható lúriánus kabbala gnosztikus

Később a *Míg alszik*-ban mindez megerősítettik: „Titkos éj ez. Nézd, az égnek / szé-le, mintha papír volna, / felhasadt és egy mély kútba / láthatunk, hol Isten útja / eltűnik szemünk elől”. (82) (A *Csongor*-ban megjelenő kút is az ármány és elváltás eszköze.)

Az angyalok bemutatkozásából mindezzel párhuzamosan kiderül, hogy elsősorban nem egy felsőbb tér, hanem egy eljövő idő lakói – a teret időkoordinátákkal adják meg. „Az időknek másik végén / lakozunk az égnek szélén”. Leszállásukkal a darab terébe betör az eszkatologikus idő és a megváltást megelőlegző Szombat, a játék ideje alatt végig jelen lesz. Az üdvöd nem lineárisan halad a Megváltás felé, hanem ciklikusan zajlik, de mégis van „másik vége”. A Történelem „iránya” nem a Megváltás felé mutat, ellenkezőleg, a minden kalkulálhatón, minden perspektíván túli megváltás ígérete az, ami mindegyre „kizökkenti az időt”.⁸

Vörösmarty időszemléletének ciklikusságát itt, Borbélynál is ellenpontozza „a szerelem” anélkül, hogy megszüntethetné, csak a *Míg alszik* a „végső örömhírt” akként mutatja fel, ami, vagyis evangelizálja, „Krisztus szerelmé”-vé változtatja Mária és a Jézust meglátogató Halacska párbeszédében. A megérkezésről szóló beszámolóban folytatódik az évődés Babitscsal.

Gáborka	Mert az Isten mondta:
Mihályka	Menj el!
Gáborka:	Mit tehetne mást az ember

Újabb ironikus Jónás-könyve utalás, az ironikus perspektívajáték folytatása, az isteni és emberi nézőpont keverésének-közelítésének játéka, a „nincs mód nem menni, ahová Te küldtél” imperativikus szikárságának oldása azzal, hogy ember helyett angyalra (hírvivő-re) értelmeződik át a parancs. A küldetés ezzel térben is módosul. Vörösmarty drámájának⁹ kitüntetett irányába mutat, az ég-föld tengelyre, horizontálisból vertikálissá válik. Mihályka angyal neve itt kontaminálódik a magyar költészet két megidézett, játékosan egymással szembe fordított Mihálykája (Babits és Vörösmarty) nevével.

Az egyes jeleneteket stációknak nevezi a szöveg, a betlehemes terét ezzel is hozza kapcsolatba a kálvária, a szenvedés teréhez, mert „ki születik, az halálra / küldetik a napvilágra / és a sírban szendereg”, (66) a megtestesülés részesülés a test szenvedéséből, hiszen „szenvedés a szülés ára” is. Erre küldetett „szegény kicsi Messiásuk”. Az Isten fia azzal, hogy testté válik, egyenesen eltűnik a mennyből, üres lesz az ég. Az egyes testbe beleíródik a halál, a folyton, új és új Betlehemekben újjászülető testekbe pedig a történelem. Az Isten szenvedő teste szinekdoché, összegyűjti mintegy a szenvedést, a minden

színezetű mítoszában „az anyagi világban bolyongó fény kiszabadítása” a megváltásra irányuló, messianisztikus célzatú feladat. A fény-sötétség metaforika irányítja – már a címéből is kiderül – a prózakötet, az Árnyképrajzoló metaforahálózatát is, a sötétségből érkező fény képe: „Onnan néz, ahonnan a látás összezáródik” – olvashatjuk a kötetnyitó írásban.

⁸ V.ö: Jacques Derrida, Marx kísértetei, Jelenkor, 1995 Pécs, Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán.

⁹ Fontos hozzátenni, hogy a Vörösmartyról irodalomtörténezként is megnyilvánuló Borbély műve Weöres Sándor újirása, a *Holdbéli csónakos* tapasztalatain keresztül „olvassa” a *Csongor és Tündét*, amolyan Weöresmarty-dramaként.

testről való tudás edénye.¹⁰ A keresztény tudás nem is szerezhető meg másként és nem is lehet egyéb, mint a test fájdalma, kínja: „kérünk, mélyen belevéssed, / Szíveinkbe szenvedésed”.

Az eltűnt Jézus keresése lényegében az egész színjáték: keresik az angyalok, a gyilkosai és a Szent család is, de még a Pispék is, aki nem fogadja be őket, mondván, nem ér rá, hiszen Istent kutatja, az Ő csöndjétől szenved. Éppen rá illik az evangéliumi hely, hogy aki a legkisebbnek nem segít atyámfiai közül, olyan az, mintha velem tenné. A gazdag és hatalmas Pispék keresése nem ér véget, a kegyelem, amit keres és nem veszi észre, mikor az orra előtt van, őt is magához fogadja majd, tulajdonképpen a dráma főszereplőjévé válik – de erről majd később értesülünk. Nem különösebben nehéz meglátni a keresés metaforikus értelmét és összekötni az alvással, továbbá a Messiás álmának vigyázásával. A virrasztással, a szentesti vigíliával. Mi addig virrasztunk, amíg Jézus alszik. Betlehem fényei tűnnek fel az estében a második stáció zárlatában. A vigília ideje a sötétség. „Ez a hely a sötét és a valamennyi fény hona” – írja Borbély a már idézett színikritikában, a szombatot fogadó gyertyagyújtás és az ádventé, amivé az egész történelem egybefogható. Mert azt az időszakot, míg alszik szívünk Jézuskája, történelemnek nevezzük. A keresés elején egybekapcsolódik a belső és a külső megváltás tere. A kérdésre, hogy hol van a kiseded, Mihályka így felel: „Itt is, ott is, benn a szívben. / Hogy is hívják... Betlehemben”. A Babitscsal folytatott polémia következetes továbbvitele eredményezi a *Csongor és Tünde* szembefordított stíluszintjeinek, hierarchiáinak (Csongor–Balga, Tünde–Ilma) majdnem teljes felszámolását, leépítését. A jóformán soha, semmit sem értő Reb József éppen itt bölcsen szól: „ne értetlenkedj már, Te Mírjam! / Angyal vagy ember? Hova írjam / a különbséget? S nem mindegy?”. Mert ez a dráma valóban a Balgaság dicsérete. Mert a mi hitünk Balgaság a világ számára. József és Mária egyszerre Csongor és Tünde (a Megváltó szülei), továbbá Balga és Ilma is (gondoljunk Reb József előbb emlegetett értetlenségére), még Mihályka, az égi küldött is sutácska, minden föld-rezálláskor megüti magát, ugyanakkor a testté vált Balgaság, Szamárika is képes beszélni.

A számár a balgaság közmondásos állata, aligha véletlen, hogy a Szombat elmúlásával, amikor a színjáték felszámolja saját díszleteit (a Szombat a játék, tehát a megmutatkozás ideje) József és ő, a Szamárika hirdetik az örömhírt, ők válnak a színjátékbéli

¹⁰ A test kérdéséhez – a test megszerzésének „politikájához” – kapcsolódó modernitáskritika Kertész Imre gondolkodásával kapcsolja össze Borbély költészetét (prózáját, természetesen, még erősebben), ezt az *Egyszer meghaltam már tehát* című vers utalása is jelzi a Nobel-beszéd híres soraira, melyek szerint Auschwitzról gondolkodni nem a múltat, hanem a jövőt célozza. „Mert nem szólalnak harsonák / és nem történik semmi. / Csupán megtudja mindenki, / hogy hol kell jelentkezni. // Közömbösen állunk akkor, / hisz nem lesz Végtélet, / csupán a megsemmisítő / határozat: a Végzet. // alakját felöltő Logosz, / amely szerint a Testet / le kell majd adni valahol, / mivel felesleges lett // a húst életben tartani / tovább. Elég megölni / az Ént, s a maradékait / a Központ majd kitörli”. A test megszerzésének – nevezhetjük akár a munkaerő áruba bocsátásának, elidegenedésnek, ipari társadalomnak is – végső fázisában a feleslegessé vált, tehát „értelmetlen” testek kivonhatóak – szintén iparilag szervezeten – a termelésből. Ezt a folyamatot pedig teljesen értelmetlen és lehetetlen volna „botrányként” leírni. Hogy volna botrány a fennakadás nélküli üzemennt? Ezért hirdeti a végletesen elidegenült Test feltámadását egy eljövendő kereszténységben a vers zárata, Pál szavait kölcsönvéve, a Kertészére vonatkoztatva: „Még élek én, de már nem én: / a Jövendő él bennem. / S ha Auschwitzra gondolok, / sejtem már, mért volt lennem”.

megmutatkozás evangelistáivá, ők éneklék az epilógus előtt közvetlenül: „Karácsonynak éjszakáján, / Jézus születése napján / örülnünk hát, örvendjünk / megszületett minékünk”.

Égi és földi játékos feszültségének a *Csongorból* megmaradt reminiscenciái leginkább József és Mária között mutatkoznak.

Reb József:	Megfázhatott. Jaj, lázas tán...
Mária:	Sosem láttam ilyen tisztán. Szívem alatt fénylő kristály Lakik. S ragyog mint a Nap”
Reb József:	Jó lesz mégis a kalap!

A szöveg látványos, világos ambíciója „beleírni” a magyar katolikus költészet történetébe, így számos emblemikus szerzőt idéz meg. Babitsról már szóltunk,¹¹ egy felező tizenkettesekben írt négy soros, a „kemény kősziklához hasonló nemzetség” hitehagyását korholó betét alighanem Zrínyire utal vissza például. A szöveg által létrehozott katolikus kánon kitüntetett szereplőjévé válik Pilinszky is. Jézust keresik a három cigányok is a darabban, miután egyiküknek – persze, álmában – megjelenik. Hitetlenkedő társai meggyőzésére elmondja, hogy „De egy fényességes angyal / ült mellette két nagy szárnynyal, / s lila körmöcskékét fújta”. A fényességes angyal szintagmája pedig foglalt a magyar költészetben.

Pilinszky János: *A fényességes angyal is*
Emlékezés egy világháborús karácsonyra

„Az égbolt elsötétedett.
S akár a végítélet
zord fellege tört volna ránk,
a föld is oly sötét lett.

Gyermekszívünk is oly nehéz!
A házak és a kertek,
az egész törékeny világ,
éreztek, velünk reszket.

¹¹ Végső soron döntés kérdése, Vörösmartyt ide számítjuk-e, hiszen a „katolikus költészet” nevű, állandóan és visszamenőleg is formálódó kánon mindig felülíródo kijelölése szükségképpen értelmezés kérdése és épp ilyen értelmezés Borbély Szilárd drámája is. Fontos adalék lehet ebben a kérdésben Márton László megjegyzése a *Halotti pompáról* szóló, meghatározó jelentőségű tanulmányban, hogy a feltámadás tagadása a magyar költészetben A vén cigány apokalipszisének első változatához kapcsolódik vissza. „Idáig érve az írásban, a kései Vörösmartyt jut eszembe, aki *A vén cigány*ban eredetileg ezt írta: »Háború van most a nagy világban, / A Megváltó elfordult sírjában«, majd ez utóbbi sort Gyulai Pál rábeszélésére hozta ma ismert formájába. E sorok arról tanúskodnak, hogy a magyar költészetben a feltámadás tagadásának gesztusa a modern (vagyis a felvilágosodás utáni) személyiség kétségbeeséséhez kapcsolódik”. Márton László: *Visszajára fordítani*, (<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=767>) Jelenkor. Ugyanígy egy nem végső szövegváltozat ihletése hozta létre Zsótérék Borbélyt lenyűgöző *Csongor*-előadását is.

Aztán a roppant csöndön át
puhán és észrevétlen,
a hangtalan meginduló
és puha hősésben,

akár a fényes pelyhek is
vigyázva földet értek,
a fényességes angyal is,
ő is a földre lépett.”

A szöveg, amit a hezitáló cigányok meggyőzésére idéz társuk, szintén a fény és a sötétség metaforikáján keresztül beszél el Epifánia és Kálvária örök együttállását,¹² az örökkön – szakadatlan gyilkosságfolyamként – ismétlődő történelmi időben.

A Cigányok megjelenésével feltartóztathatatlanná válik a Balga-Ilma „stíluszinthez” tartozó karakterek tobzódása. Mivel ennek a stíluszintnek jóformán nincs ellenpontja, a színjáték nyelvi világát egyfajta felerősödő, sajátosan keresztény karneváliság fogja jellemezni. Ez a karneváli jelleg segít minket vissza Jézus testéhez, ez segít legyőzni az „allegóriát”.¹³

Második cigány:	Hol találjuk azt a purdét?
Harmadik cigány:	Pólyácskáját bölcséjébe?
Egyik cigány:	Azt a redves szalma szurgyét

Később ugyanezt ismétli meg, a Kisdéd megpillantásakor az Egyik Cigány huzakodása Mihálykával a „pöcörős” Kisjézus „pálcikájá”-nak tárgyában – tudniillik arról, szabad-e ilyet mondani. (Pedig ez lesz a szenvedésre és halálra rendelt testnek az a része, ami először megsebeztetik.)

Az allegória legyőzése, a visszatérés a testhez nem más, mint a visszatérés az elveszett betűhöz, derül ki a *Halotti pompa* Hászid-szekvenciái közé átkerült „A betűk

¹² „Háború van most a nagy világban”, ahogy a fentebb idézett költő mondaná.

¹³ „Legyőzve ott az Allegóriát / Kezdődne a feltámadás”. *Halotti pompa*, 29. A szöveggörnyezettel együtt: „Tudom, nem az Élet vár ott // Hanem aki már messze jár / S a szavak között nem talál // Magának egy pusztá helyet / Amelyben volna bent a kezdet // Legyőzve ott az Allegóriát / Kezdődne a feltámadás”. A szavak között nincs olyan hely, amelyikben benne volna a kezdet, ami legyőzhetné az allegóriát, az allegorikus olvasást, alighanem a betű szerinti olvasás – a fel-nem-talált hely pedig az elveszett, par excellence betű, az alef, az ABC első betűje. A zsidó misztika történetében – egy Széfer Jecira című szövegre alapozva – kitüntetett helyet kap a világ betűk kombinációjakénti megteremtésének gondolata. „Amikor Isten megalkotta a betűket /, a Teremtés elemeit, estére járt” – ahogy a *Halotti pompa* írja. Erről szól, a betűk hiányáról, mint úrról az Üresség szekvenciája is: „ahol véget ér a mondat”, ott „semmi nem tartja / magában // a világot, amely elvész”. És ha úgy vesszük, akkor a Kezdetből, a Teremtésből valóban hiányzik az alef, a Teremtés Könyve ugyanis a második betűvel, a Béth-tel kezdődik. Brésit = Kezdetben. Ez a teremtést megelőző, fellelhetetlen betű, ami nem lehet szóvá, hanggá – logosszá –, legyőzhetné az Allegóriát és a test szerinti feltámadását jelenthetné: „Így írná majd testem a végbe az exitust”. *Halotti pompa*, 29. Az Allegória uralmáról szólnak a következő sorok is: „ázott utolsó nap amikor a szónak / nem volt már több teste // mert le kellett döfni ott meg kellett ölni / Krisztusunkat örökre”. 33. Mindennek háttérben ott vannak a Hegyi beszéd híres sorai, hogy aki egyetlen betűt is elvesz a törvényből, az a legkisebb lesz a Mennyek Országában.

szekvenciá”-jából (ott a párbeszéd eltűnik, csak Mihályka megszólalásai maradnak, ver-sként): Az elveszett betű az alef, az a betű, amelyiknek nincsen hangértéke. A betű, amelyik nem képes „megelevenedni”, ahogy Pál mondta, szóvá, logosszá válni – csak pusztá test, a par excellence betű. Továbbá ez az a betű, ami az igazság (az élet) és a halál közt áll a gólemkészítés történetében a zsidó misztikában és folklórban.¹⁴ Az alefet ráadásul ott keresik, ahol „korábban már találtak / kallódni néhány Lényegét / a rejtett Sekhinának” – meséli Mihályka. A Sekhina, mint Jézus, akinek születését Gáborka említi Mihálykának felelve, Isten földi jelenléte, e jelenlét „lényegéhez” tartozik az elveszett betű. Eszünkbe juthatnak a Hegyi-beszéd híres sorai, hogy a Törvényből egyetlen betű sem veszhet el az idők végezetéig. A Jézussal egylényegű Sekhina (töve azonos a Miskánéval, a Frigyládáéval abból az időből, amikor Isten népével vonult a sivatagban) elkíséri népét a száműzetésbe, ahol újból és újból megszületik a kenyér, a test házában. Az alef ugyanis az ABC első betűje, a második, a még meglévő betű ugyanis a bét, ami házat jelent. A bét nevében mondja Mihályka, hogy „Ki ott volt köztük mindenkor / Míg menekültek ébren / Újjászülték a Megváltót / Egy betlehem tében”. A menekülések ciklikus sorában, a történelemben ott szunnyad szívünk Jézuskája, míg mi „menekülünk ébren”, virrasztunk. Jézus alvása és a mi vigiliánk, ádventünk kiazmusa, kálvária és epifánia, karácsony és húsvét kiazmusa: „De ő még itt marad velünk: / alszik Jézus s virraszt szívünk” – áll a szöveg végén, a Szombat kimenetelekor. Ez az alakzat hozza létre a történelmet magába záró szöveg¹⁵ kronotopikus szerkezetét.

„Minden nap öljük Máriát, / ki mégis eljön hozzánk. / Botokkal verjük Kisfiát / és köpködjük az arcát // Minden nap hal egy Messiás / a harminchat igazból / S a távoli Galíciát / idézik gondolatból”. Minden gyilkosság az immár távoli Galíciát idézi, Galícia viszont – továbbmenve – csengésével Galileát, az (ha volna ilyen, úgy mondhatnánk) eredeti történet színhelyét. Mikor az újrászült Kisjézust a kozákok legyilkolják, a halott Megváltó az eltűnt aleffel válik azonossá: „»A Kincs a Megváltó maga« / – mondta a Rebbelében. / Egy tűnt betű, Isten szava / Torkát átvágták szépen”. Az alef némasága a hiába keresett Isten csöndje lesz – ez az ádventi időszakba kiazmikusan beleíródó Nagycsütörtök éjszakája. A daletth nevében szóló Mihályka tudatja, hogy Mirjám elrejtette „álmát”, („a handlé Joszifnak fia / Lett Mirjámnak álmában”) Jézust egy betűben – alighanem ezt az elrejtett, eltűnt betűt keressük a játékban végig – ez az olvasás folyamata. Csak a szombat Királynője olvassa minden sábeszkor, mi pedig épp a Szombat idejében vagyunk, hiszen a Szombat ideje a játék ideje. (Jó, ha észben tartjuk Borbély Szilárd Radnóti születésének századik évfordulójára írt cikke, az „Egy daktilus halála”¹⁶ olvasásakor, milyen közel esik a betű, a szöveg eltűnése itt is a test elpusztításához.)

¹⁴ A Gólem történetének erre a vonatkozására utal is a *Halotti pompa* egy verse: „Reggel, / amikor felkelünk / a Sekhina ismét / a homlokunkra írja az alefet, amely / az egyes szám jele”. *Azt mondta Reb Taub: „Az emlékezés... 168.*

¹⁵ Halálka szavai is igazolják ezt: „Nem bánthatom én az árvát, / őrzöm helyette az álmát / tartom helyette az álmát, / amely a világ egésze: / míg a Gonosz elenyésze”. Jézus álma annak a világnak a végéig tart, amelyik ismeri a gonoszt.

¹⁶ Borbély Szilárd: *Egy daktilus halála, Élet és Irodalom*, 2009. április 30.

A következőnek színre lépő Heródes király a *Csongor és Tünde* fejedelmének „újra-megjelenése”. Ő is azt hiszi, uralja az időt és rendelkezhet saját – időbe vetett – teste, a halál fölött. Erre törekszik mind a három szembejövő, akikkel Csongor a hármas útnál találkozik, a múlt időt akarja legyőzni Mirigy is, de Csongor és Tünde is akkor lesz boldog, akkor, az éjféli idején találnak csak a szerelemre, amikor feladják ez irányú terveiket. A Kalmár így beszél: „Az éjt nappallá, éjjé a napot / Varázslom által és a szerelem / Aranybilincse kötve mint urát, / Fog bébocsátni titkos ajtaján”. Az éj-nap metaforika jelzi, az idővel vél rendelkezhetni a kereskedő, úgy képzelet, túl van rajta. A Fejedelem szintén a fény-sötétség metaforikát használva szól seregeihez, szintén az idővel, végső soron a halállal akar rendelkezni, a napot kívánja „szolgálatába” állítani, hogy megússza az éjszakát: „Ti napkeletre, napnyugotra ti, / Hatalmamat hordozza kardotok. / Hogy, míg leszáll ott, itt már fenn ragyogjon / Szolgálatomban a nap, s birtokom / Míg én leszek, ne lásson éjszakát.” (A verssor nyilván utalás V. Károly spanyol uralkodó híres mondására.) Rövid szóváltása Csongorral, kit pornak nevez, tovább nem magyarázandó biblikus konnotációkkal rendelkezik az idő vonatkozásában. A Tudósról úgy véli Csongor, metaforán belül maradva, hogy: „a szép világot bús éjjé teszi / Csak hogy ne lássa, mint lesz semmivé”. A tudóst már itt, az első találkozáskor kifosztotta a lassan közeledő éjféli. Heródes, mint a Vörösmarty Fejedelmének újrirása, hasonlóképpen szól: „Én vagyok Heródes, a föld királya, / Nálamnál nagyobb urat nem ismerek, / Még a haláltól sem félek”. Nem a nyilvánvaló blaszfémia érdekes itt, a „nálamnál nagyobb urat nem ismerek” – kijelentése (pedig hát Mi-ká-él, ki olyan mint Isten?). Az, hogy a zsarnok is platonista, tagadja a testet mint olyan végest, amibe beleíratik az idő – így tagadja Jézust, a testté vált Istent, nélküle akarja legyőzni a halált, aki Halálka képében, a karneváli hagyományok szellemében, rögtön válaszol is neki: „Én meg Paprika Jancsi főharangozó!”. A XII. stáció haláltáncában feltűnő Katona, Király és Császár hármassága szintén a hármas úton szembejövőket idézi.

A gonoszok mellett az ártatlanok is tiszteletüket teszik a Kisdednél, elsősül a kígyó, aki szintén büntelenné lesz, feloldoztatik. A kos Izsákként azonosítja Jézust és tudjuk, hogy a kos volt a helyettesítő áldozat, mikor Izsákot (Jézus előképét) Ábrahám megkötözte a Mória-hegyén. Ez, hogy a kos ismeri fel új Izsákként Jézust, jelzi, hogy az ő esetében nem lesz helyettesítő áldozat, hogy a karácsony egyben húsvét is addig, míg alszik szívünk Jézuskája. Ő lesz a kos, ahogy természetesen ő a hal és ő a bárány is a további látogató állatok közül, ők szintén Jézus-szimbólumok. A bárány megálmodja, az utolsó állat, az Ökröcske meg is jósolja Jézus halálát. A Halacska megismétli Jézusnak és a földre szálló vagy pottyánó angyaloknak az égből a földre tartó útját: „Ég vizében erre úsztam / csillagok között lecsúsztam / ebbe a kicsi barlangba”.¹⁷

¹⁷ Az ég vize Mária válaszában tengerré válik, így mondata újabb öntükrözés, hiszen a Tenger Csillaga, Stella Maris maga Szűz Mária. A szintagma utalásszerűen megjelenik a *Halotti pompa Tenger könnyek csillaga* című költeményében is. A mű egy debreceni kötődésű ügyvéd-költő, Nagy Zoltán *Zsidócsillag* című versének szóló hommage-ként is olvasható. A Tenger Csillagából sárga csillag lett, Mária a deportálógóban szorítja magához a Kisdedet: „Csillag van minden homlokán, / és csillag van a mellén. / Csillag ragyog az ég fokán / a Törvénynek a helyén”. Nagy Zoltán sorai szerint: „nem tudom, hol van Jehova / e szomorú világban // Tán Ő is, Ő is menekül / vad felhők rengetegjén / hátán batyu, szemében könny / s egy csillag van a mellén”.

„Alszik Jézus. És az úr még / nem sejtí, hogy eljövend” – szól, mintegy búcsúzóul a Halacska. Az úr az Éj monológiát idézi, a „sötét és semmi”-t, de ha tetszik, a tohuvá-bohut vagy a „végtelen térségek örök hallgatását”. A szerelem, Krisztus szerelme feleli, üzeni az úrnek, hogy hiába jön el – mert valóban eljön – az éjféli.

Mária a Bárányt kénytelen elszomorítani, a Kisded nem hallhatja szavait, nem lehet fel, „nem lehet, mert álom ez”. Eldönthetetlen, hogy az előttünk lévő színjátékra, a történelemre vagy a megváltásra érti-e, a betlehemesre, a karácsonyra, a húsvétra vagy a feltámadásra, ahogy máshol sem, ahol – sűrűn – elhangzik még az álom szó a játék során.

A szombat vége felé, mikorra már újra körbe kéne érnie pályáján, színre lép a játék titkos Csongor királyfija, és belekezd nyitómonológiába. „Egész világot bejártam / öreg lettem, nem találtam / sehol Jézus istenkét / az én szívem szerelmét. / Most mint az elszáradt levél, / kit ide s tova fú a szél, / eljutottam álmaimba / lelkeembe, e sivatagba”. Az, hogy a kezdősorok parafrázisa itt, a játék végének közelében hangzik el, felhívja a figyelmet, hogy már Vörösmarty ciklikus idejében sincs kezdet, már mindig minden után vagyunk. „Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt, / S aki álmaimban él, / A dicsőt, az égi szépet / Semmi földön nem találtam. / Most mint elkapott levél, / Kit süvöltve hord a szél, / Nyugtalan vagyok magamban, / Örömben, bánatomban, / S lelkeim vágy szárnyára kél” – indul a dráma.

Aki beszél, a mi kései, titkos Csongorunk, maga a pápa és mi – akik túl vagyunk a hármas úti találkozáson, hiszen a Katonát, a Királyt és a Császárt az előző jelenetben elvitte a Halálka – eszünkbe idézhetünk egy egyházi személyt. Azt, aki nem engedte be házába Máriaékat, mert el volt foglalva Isten reménytelen keresésével, Isten fülsiketítő csendjével, ahogy Csongor is azt mondja, hogy „a dicsőt, az égi szépet / semmi földön nem találtam”. Ez az itt logikai hibaként is megmutató tévedés kíséri végig újra a világon a színjáték térédejében is. Az „égi szépet” kereste a „földön”. Ez a platonizmus – a testté válás iránti értetlenség okozta az Ájtatos Pispék vesztét is (beszélő neve egyúttal bírálata is és persze egyházkritika), de Csongor is rájön hibájára az éjféli előtt. A püspök megöregedett, pápává lett, minden okunk meglehet az azonosításra. Most már, a Halálka – ki más – rávezető kérdése után, mely az immár oly jól ismert végességre hívja fel a figyelmét, a meggyilkolt Jézus halott testéről beszél:

Pápa:	A szeretetet te nem érted.
Halálka:	Mert mi az, ha nem a lélek?
Pápa:	Az a végtelen kegyelme.
Halálka:	Nem férhet be a végesbe?
Pápa:	Krisztus titokzatos teste egy zsidóban eltemetve nyugszik itt, mint egy halott, aki mindent alkotott

Testben, tehát zsidóként-meggyilkolhatóként és meggyilkoltként ismeri fel – először – Jézust. A dicső, az égi szép e pillanatban feltámad, Jézuska felébred, felsír a Pápa szívében.

A Halálka tánca viszi és közben bejelenti, hogy „Leszállt az ég dicső királya / közénk az üdvnek hajnalán”. Az ádvent és a vigília véget ért az örömhírrrel, felzeng a kórus,¹⁸ megkezdődik a karácsony. Mégis, a Csordapásztorok éneke, a kállói rebe híres nótája, a *Szól a kakas* már újra hívja a megváltást az utolsó előtti stációban. Nem a *Csordapásztorok* szól, nem is a *Mennyből az angyal*. Nem a beteljesedés, hanem a hiány dala. A pápa szívében felsírt Jézus, de a mi ádventünk tovább tart – a történelem nem ért véget.¹⁹ A további virrasztás és várakozás azonban már a darabon túl zajlik majd, a játék elérte célját, elhozta az örömhírt. A szombat végéhez közelít, a játék kulisszái, ahogy felépültek, úgy most lassan lebomlanak.

A művészeti megmutatkozás igazsága helyébe a mindennapi valóság lép, ezeket választja el a hávdalá (megkülönböztetés) szertartása – az ünnepet a hétköznaptól. „Gyerekek, akkor kiddust mondunk a Szombat kimenetelére”.

„Ím elmúlik az ünnep éje / de te az üdvöt hirdeted” – már az előző fejezet is ezzel, az ünnep elmúltával zárul. Elmúlik az ünnep éje, de karácsony: van. Itt alszik Jézus a szívünkben, a Sekhiná elkísér minket a száműzetésbe. Mert zsidók vagyunk mindannyian. Hiszen mindenki „halálra küldetik a napvilágra”.

A megfáradt Csordapásztorokat kérdezi Halálka, merre mennek még, merre keresik tovább – újra – a kisdedet és a cigányok válaszolnak. Ahogy a pápa azonos az egykori püspökkel, úgy a keresők-kísérők két csapata is azonos egymással. A cigányok lesznek Jézus örök, otthontalan keresésének emblémáivá, olyan fennvirrasztó pásztorokká, akik még nem kapták meg a jó hírt. „Azért, mert hogy ő a Szombat / Az Örökké Való Holnap / amely nem jön el, csak Tegnap”. Tegnap ugyanis Szombat volt és karácsony este. Ma van a nyolcadik nap, a körülmételés ideje: a kisded Jézust felveszik Ábrahám szövetségébe, az ígéret elhívottjai közé. A vigília és az ádvent közösségébe tehát. Az első mottóban a hászid történet rabbija azt mondja, hogy „ha Isten élni enged addig, oda fogok utazni, hogy lássam őt” és a végén, a nyolcadik napon pedig valóban eljön, belép a mottóból a főszövegbe.

Az elvlasztó szertartást követő zsoltafrázisban („az őrváltás nem késhet már / sötét ejünk napfényre vár” – v.ö.: „Mint az őr a hajnalt, várja Izráel az Urat”) szereplő őrmetafora az örök vigília és ádvent szövegek közötti alakzata lesz: virrasztás és várakozás, írás és olvasás, amaz alef elrejtése és keresése-továbbadása.

A színjáték, vagyis a történet aktuális megtestesülése végén, az időben megelőlegezett örökkévalóság, a Szombat távoztával az angyalok visszatérnek a Mennybe. A szöveg legvégén, az epilógus előtt, újra karácsony van, de immár nem a játék idejében, hanem abban az időben, ami a játékot igényelte – a „világban”. Ez az az örömhír, amit a balgák, Reb József és a Szamárika adnak tudtul.

¹⁸ Énekük – újfent – beszédes: Légy üdvözölve szent karácsony, mert földre hoztad az eget.

¹⁹ „Egyedül a várakozók és a várakozók reménykedve viselt fájdalommal valódi” – írja kritikájában Bedecs László, ami talán nem pontosan igaz, hiszen valódi a Pápát elérő kegyelem is és az ádvent ugyan nem a megváltás bizonyossága, de a kereszténység lehetősége, mégis, a mondat ráérez a feszültségre a két stáció, a belső megváltás és a külső megváltatlanság között. Bedecs László: Adjon Isten, Jézusunk. *Jelenkor* (<http://www.jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1072>)

Az alvó Jézus, a titkos Messiás képe zárja a szöveget, ahogy az is nyitja, a mottóban.

Essék még szó – zárásul – egy poétikatörténeti kérdéstről, arról, hogy milyen hagyományokkal folytatott vitában alakul ki a Borbély-szövegek poétikája. A hellenizmus szobrászai „az időtlen férfi- / szépséget mintázták meg” – áll a *Halotti pompa* lapjain, noha nincs időtlen test, ez az eljárás tehát nem a test felmagasztalása, mint elsőre tűnne, hanem a kizárása. Borbély szerint, mint már idézett interjújából is kiderül, ilyen kizárásokra épül az újholdas „líraeszmény”. A nyelv, a költészet nem az a terep, amelyik, ahogy Nemes Nagy Ágnes mondja, a „nehezen mondhatót” fogja meg, rögzíti a pontos kifejezésben, és teszi mintegy örökké. Hogy a „mondhatatlant” kizárja például a „rémület”-et „erkölcsstelennek” bélyegezve. Nem úgy készíti Istent, hogy kövei „keményebbek” legyenek, „mint a testem”. A nyelv és a költészet nem „a gyötrellem ellen” készített Isten és nem olyasmis, ami „a fényt elvlasztja az éjszakától”. Látható, hogy a „nekem betonból kell az ég” poétikája kizárások rendszerén épülhet csak fel, ahogy erre egy Borbélyal sok tekintetben rokon karakterű, nem kevésbé jelentős költő-irodalomtörténész, Schein Gábor is rámutatott *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* című munkájában.²⁰ (Természetesen a fentebbi sorok nem jellemzik Nemes Nagy Ágnes teljes pályáját, legkevésbé a kései verseket.)

Ezek a kizárások a nyelv természete ellen lépnek fel, „[m]ert az idő is olyan, mint / az élet: csupán a testen hagy nyomot. / A tudatban, a lélekben, talán a nyelv // viszonyrendszerében. Nem is tudom.”²¹ Borbély ugyanakkor Pilinszky János líráját nagyon fontosnak érzi a maga számára, nem tekinti tehát ebben az értelemben „újholdasnak”, jelezve, hogy korántsem evidens, ki, mikor, mit ért ez alatt a kifejezés alatt, ha poétikatörténeti-korszakjelölő értelemben használja. Ennek a kérdésnek az alapos körüljárása pedig egyike lesz legfontosabb feladatainknak, ha Borbély generációja és az utánuk jövők törekvéseit líratörténeti kontextusba kívánjuk helyezni.

²⁰ Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998.

²¹ Ennek a gondolkodásmódnak a következetes végigvitele juttat el bennünket a *Halotti pompa* A legbiztosabb az, hogy meghalunk című versének soraihoz. „Csupán csak álom, amit álmodunk // magunknak a névről, mit hordozunk / nyelvünk alatt: mint kövecskét”. A nyelv alatti kő – Isten nevének, a nyelv rejtett lényegének foglalatosa – a záró versszakban, éppen a rabbi, Jesua ben József beszédének befejeződésekor „a Név Sírjára helyezett” kővé válik, a nyelvben nem feltárul, de meghal a Név. Erről beszél A név megszentelése című vers is. A zsidó hagyomány szerint a név megszentelői azok, akiket Istenhez fűződő ragaszkodásuk miatt ölnek meg, de minden gyilkosság csak Isten meggyalázása, Isten képmásának eltörlése lehet, ezért fordul a cím ellentétébe, ezért válik Jézus, a wormsi bölcs és a holocaust áldozatainak halála is újfent a Név halálává és a verscím – a vers neve – eltörlődésével, érvénytelenedésével egyúttal a vers, a költészet halálává is. Mindehhez lásd még a *Halotti pompa* A hangok emblémája című versét.

Akárkit keresünk

Borbély Szilárd: *Szemünk előtt vonulnak el*

Ezt a könyvet, Borbély Szilárd négy művet tartalmazó drámakötetét nagyon lassan érdemes olvasni (persze mindent, ami igazán érdekes, de ezt a kötetet különösen). Már rögtön a legelején, az első darab, az *Olaszliszkai* „szereplőinek” felsorolásánál világossá válik, hogy nem szereplőkkel, hanem, ha tetszik, akkor rendhagyó szerepkörökkel kell számolnunk: a főszereplő nem személy, nincs neve, ő az „Áldozat”, ahogy gyermekei Kicsi Lány és Középső lány. Továbbá Falubeli, Bíró, Ügyész, Ügyvéd, Vádlott, Rendőr vagy éppen Hangok a tömegből. A műfaji meghatározás a sorstragédiára utaló sorstalandráma. A sorstragédia nem a jellemekből, a szereplők közti viszonyokból bomlik ki, az, hogy bekövetkezik, ezektől független szükségszerűség. Itt azzal a nyomatékos különbséggel, hogy a sors sem ad értelmet annak, ami bekövetkezik (mármint a 2006-os borzalmas olaszliszkai lincselés), nem a hübrisz az oka, egyáltalán nincs semmiféle oka sem, nem leli magyarázatát semmiben, pusztán lezajlik újra és újra, ahogy az első jelenet címe is sejteti: *Haggáda*. Ez a könyv Peszách ünnepének első estéje, a Széder-este forgatókönyve, az ilyenkor újramesélt egyiptomi kivonulás elbeszélése.

Sem a jellemekből, sem a tettekből nem következik tehát az, ami a szemünk előtt vonul el a drámában. Olyasmiről lehet szó, amit az *Olaszliszkai* mottójául szolgáló hászid történet beszél el, egy a liszkai csodarabbit Széder-este meglátogató parasztról, akinek küldetése maga a látogatás, megbízója ismeretlen, véletlenül találkozott vele. Mikor minderről beszámol, a rabbi csak annyit mond neki: „Ha valakivel véletlenül találkozol, igyekezz jól kiismerni, mert semmi sem véletlen.” Mi is így találkozunk az egymásra következő jelenetekkel, melyek nem az alapszituáció kibomlásának lendítői (alapszituáció nélküli drámákat olvasunk), hanem stációk, nem jelenetek, hanem jelenések. *Szemünk előtt vonulnak el* – ez a kötetbe válogatott harmadik dráma és egyúttal a kötet címe is, méltán, hisz éppen erről a lényegében mindegyik darabra érvényes radikális dramaturgiáról beszél. Semmi sem mutat túl valamiféle dramaturgiai masinéria részeként ezekben az epizodikus felépítésű szövegekben önmaga tiszta színpadi jelenlétén, amelynek éppen ezért nagyon intenzívnek kell lennie, hiszen a darabok éppen ezt, a test tiszta jelenlétét, megmutatkozását akarják visszavenni mindenféle elidegenedéstől, a színházat a szakrális értelemre utalva a szó testté válásaként fogják fel, épp ezért a szövegek költőisége, a kar szerepe felértékelődik.

Az Áldozat, az édesapa sem szereplő, az értetlen és figyelmetlen (noha széles látókörű, „nyitott” és művelt) humanizmus hangja, érzelmi és intellektuális paneleinek tára, mely úgy tudja, a világot éppen e nyelvhez illesztve rendezték be, és mindenütt csak en-

nek bizonyítékait látja. Ez a „humanista teodícea” szándékos, makacs félrenézés, ahogy a Középső Lánnyal folytatott vitájuk megmutatja a szöveg első részében.

Lépten-nyomon az időtlenség kérdésébe ütközünk a különböző dialógusokban az édesapa és lányai közt csakúgy, mint az Idegen és a Falubeli közt zajló beszélgetés reménytelen kísérletében. Az Idegen egy Olaszliszkára visszatérő zsidó, aki ősei nyomait keresi az emlékezetét spontán elvesztő és módszeresen felszámoló faluban. Az Időtlenség a Kicsi Lány ártatlan tudatában van jelen, aki még nem érzékeli az idő múlását, összekever tegnapot és holnapot, az Idegen által említett szombatban, amely kiemeli a hétköznapi időmúlásból és abban az elénk táruló világban, amelyben „minden nap szombat”, mert nincs munka, se munkanap, se hétköznapi, sem ünnep, így nincs emlékezet és remény sem: „nem várnak és nem remélnék semmit”. Ebből következik a táj időn kívüli idegensége, környezetből pusztá tájjá válása, melyet paradox módon az Isten időnkívüliségét jellemző zoltárparafraízis szavai írnak le: „Ezer év e tájnak semmi sem... az emlékezet, akár a fű, egy nyár után elszárad...” „Az idő itt nem repül, / mint a könnyű nyíl, hanem / ahogy a sárcipő, kolonc gyanánt / ránk tapad és levakarhatatlan / súlyként visszahúz... A víz s a föld örök. A sárnak nincsen történelme semmi, / ebben jártak szarmaták, hunok, / és avarok, tatárok, szovjetek. Egymás nyomába lépünk itt időtlen.” A sár, föld és víz „örök” találkozási mintha a teremtés perifériájára számúzná a magára hagyott települést: „És monda Isten: Gyűljenek egybe az ég alatt való vizek egy helyre, hogy tessék meg a száraz. És úgy lőn” – áll a Szentírásban. Itt immár száraz és vizek összekeveredtek örökre, mintha lassan kezdene visszavonulni innen a teremtés. Az Isten már bizonyosan kivonult innen a zsidó Idegennel beszélő Falubeli szerint. Mindez a kétféle időtlenség, a kislány tudata és a Szombat szent időtlensége és Olaszliszka teremtésen túli, megváltáson örökre inneni időtlensége is összefügg azzal, hogy nincsenek dramaturgiai összefüggések sem, csak a pusztá, üres jelenlét. „Mert az időben a nyelv az a tér, / amelyben a dolgok történnek” – mondja a Középső Lány és így folytatja: „hol a vélemények / írják a tényeket át, / hol a hír hazug, a vélemény / pedig csak pletyka már / széttört történetek szeméjé / hullik ránk s a nyelvbe.” Ennek a „dramaturgiának” kísérlet meg ellene tartani a darab nyelve és szerkezete, úgy is, hogy átvilágítja, megszóltatja a „széttört történetek szeméjét”. A Középső Lány idézi az elmúlt évek legemblematisabb politikai szónoklatát: „Ezt már elkúrtátok, mi is úgy látjuk, / nem kicsit, hanem nagyon. A mi jövőnket.” Ebben a nyelvi törmelékben – nem véletlen, hogy a rétor utalók is fölötte találónak érezték és gyakran idézték – itt, ebbe a dialógusba élve valóban megmutatkozik az idő, a kor, hús reményteljesen indult év teljes csődje, kiábrándulása, a formális szabadság mögötti, húsavágóan valódi kényszer, a szemek elől eltűnő horizont: Olaszliszka a teremtés végső partjain, távolodóban. „A jog csak azé, ki megveszi, / az emberek maga okozta kiskorúsága / egy újabb felvilágosodás után kiált” – mondja percekkel meggyilkolása előtt az Áldozat, aki még mindig hisz abban, hogy az új, modernista mítoszok mögött már tényleg ott kell lennie az igazságnak, az Ész eljövendő Államának.

Az epizodikus szerkesztés lehetővé teszi, hogy az idegen akkor érkezen, amikor a gyilkosság már részévé vált a falu emlékezetének (miközben a holokauszt, a helyi

zsidóság kiirtása már elmerült benne). Az idők egymás mellett állnak, jelenésekként vagy ismételt bekövetkezésekként, a jelenet, amelyben a gyilkosságról már múlt időben beszélnek, épp az előtt áll, amelyben a drámában is lezajlik, kiszakítva minden dramaturgiai „összefüggésből”, megfosztva minden értelemről és így elbeszélhetőségtől is: „a fájdalmat / a hír nem tudja elmondani, / hogy mit érzett, mikor / záporoztak rá az ütések, / fogait kitörték a rúgások. És a szemekről sem szólhat tudósítás, / melyekkel a lányai látták / a fájdalmak férfiját, a vérbe / borultat, aki már nem hasonlított / az apára...”

Az ezt követő tárgyaláson kerül elő Jób „ügye”, amely jelzi, hogy a jog szabályrendszere nem írja le az esetet, éppen azért, amiért a hagyományos dramaturgia sem képes magába foglalni. Nincs indíték, nincs gyilkos szándék és döntés, ahogy lényegében nincs gyilkos személy, még szereplőként sem, csak a „hangok a tömegből”. Épp ez az, ami a művet sorstragédiából sorstalandrámává teszi. Ahogy a *Sorstalanság* főszereplője, Köves Gyuri zsidó, saját sorsától teljesen függetlenül, ahogy nem lehet köze mindahhoz, ami történik vele, úgy idegen saját sorsában mindenki, aki kiesett az időből, akiben nincs várakozás és remény, aki mindenféle morális konszenzus rendjéből nézve: idegen. Anynyira, hogy szavaink, ez édeni táj csodálatos nyelve és általa hordozott kultúrája, ahogy az Aranyt, a *Rege a csodaszarvasról* idéző humanista áldozat fogalmaz, nem szólhatnak róluk és hozzájuk. „De hogyan tárgyalható egy lincselés, ahol / az óvó szó hiányzott, a nyelvet is / a vádlottak közt kellene látni, mert / senki sem szólt, hogy hagyjátok már abba.” Épp ezért nem lehetséges semmilyen dialógus a tömegbeli hangokat reprezentáló „Vádlott” és a „Bíró” közt, aki a morál és a jog nyelvén beszél, akárcsak Camus vizsgálóbírója, mi mást is tehetne. Az „Áldozat”-ot a Vádlott és társai nem ismerték, nem is tett semmit, a kislánynak, aki autója elé szaladt, nem esett baja. Ha azonban nem feledjük a rabbi intését a véletlenek tanulmányozásáról, rájövünk, hogy ez a véletlen mutatja meg nekünk a jog civilizációs illúziójának törékenységét.

A vádlottak jelenléte sem ágyazódik semmilyen elbeszélésbe, semmilyen dramaturgia keretei közé, bűnük éppen úgy nincsen, mert nem lehet, ahogy az arabot lelövő Mersault-nak Camus *Közönyében*. Ahogy az Ige Testté válása, úgy a Testté vált Ige megfeszítése is előzmény és következmény nélküli tiszta jelenlét. Mindenféle nyomozás és mindenféle igazságszolgáltatás előtti történés. Vagyis ismét csak a teológia váltja fel a jogot, pontosabban az mutatkozik meg, hogy a jog alap nélküli, mert a teodiceában az isteni igazság folyamatos és stabil, kiegyenlítő, helyreigazító jelenlétének feltételezésében gyökerezik, ilyesmi viszont, mint épp az olaszliszkaik eset mutatja, nincsen. Épp ebben azonos az, ami ott történt Jób történetével, mely a bűnt és a büntetést nem engedi jogi összefüggéseken belül kezelni, összekötni: Jób valóban nem tett semmi olyasmint, amivel barátai vádolják. A bíró gesztusa, amellyel Jób történetére hivatkozik, épp azt mutatja meg, hogy a jog nem alapozható meg, mert nem ismerheti a kivételt, a bűn és a kegyelem levezethetetlen, tiszta megmutakozását. (Erre a problémára utal a *Szemünk előtt vonulnak el* műfajjelölő alcíme: teológiai-politikai revü.) A tárgyalás résztvevőinek beszéde folyamatosan utal *Jób könyvére* és a zsoltárookra is. Kell-e mondani, ilyen, Jóbot precedensként számba vevő (és a többiekkel együtt a tárgyaláson idéző) bíró nincs, rossz

kérdés, alakja hiteles vagy árnyalt-e, a figura költői-filozófiai stilizáció. Az ilyesmi nem idegen a magyar dráma hagyományától, elég a Borbélyt oly mélyen foglalkoztató, valószínűtlen remekműre, a *Csongor és Tündére* gondolni e hagyomány kezdőpontjaként. Éppen ezért a darabnak legfeljebb ha a felszínét karcolja meg az a kérdés, amelyet Nagy Gergely Miklós tudósítása szerint a POSZT-on vitattak meg a darab felolvasószínházi előadását követően: „vajon mennyire helyes az elkövető cigányokat osztársadalmi áldozatoknak beállítani a tárgyaláson, ezzel valamiféle részvétet, együttérzést kiváltva a bestiális gyilkosság elkövetői irányába?”¹ Mindezt – nem véletlenül – azzal párhuzamosan állapították meg a jelenlétők, hogy „kissé soványnak érezték a karakterek harmadik, hús-vér dimenzióját”, igaz, „mások viszont úgy vélték, ez nem a darab hiánya, hanem a magyar színjátszás elvárása.” A Vádlott beszédebe – ha már itt tartunk – beleszővi a darab még egy másik, testi-anyagi kiindulópontú morál költői megalapozásának kísérletét, József Attila *A város peremén* című versét, párhuzamként és egyúttal erőteljes kontrasztként is, az ott megjelenő történetfilozófiai ígéret nélkül. „Másként ejtjük a szót, fejünkön másként tapad a haj. / Nem isten, nem is az ész, hanem / a szén, vas és olaj, // a való anyag teremtett minket / e szörnyű társadalom / öntőformáiba lötytyintve / forrón és szilajon” – így a vers, melyre finoman utal a következő, *Akár Akárki* című dráma eleje is.

A végén a kar, a halott Csodarabbi és az Idegen beszélgetnek a várakozásról, a Messiás eljövételéről, akinek a rabbi csak hírnöke. Ennek a várakozásnak a jegyében „indul meg” – miközben a „szereplők” jó része számára már végleg lezárult – a darabban álló idő. Elhangzik a csodálatos tanítás-vicc is, mely szerint a rabbin számon kéretik, hogy két, egymással ellentétes véleményű embernek is igazat adott, mire ő ismeretesen azt feleli, „tudod mit, neked is igazad van.” A jog igazságán túli kegyelem – a várt Messiás tehát – a nevetésben mutatkozik meg. „Áldott az Örökkévaló, aki megteremtette a nevetést” – olvassuk. A dráma a *Hágádát* lezáró dallal, *A gödölye meséjével* fejeződik be, a Kicsi Lány előadásában (a liturgia szerint a legkisebbnek kell kérdeznie a megszabadulás ünnepléséről), a dal pedig arról szól, hogy az egymást kioltó, szakadatlan mézszárlásokban tobzódó erők végül hogyan nyugszanak meg a mindegyiküknél hatalmasabb Istenben: ez lesz a halálnak halála. A *Hágádá* szabadulástörténete keretezi a szöveget, akárcsak a szombat ideje a *Míg alszik szívünk Jézuskáját*, a dráma egyszerre tagadja meg és írja tovább a megszabadulás történetét. A cím is jelzi, hogy az Olaszliszkaik, a halott rabbi csontjai, az isteni egyetlen maradéka, nyoma tartja bent Olaszliszkát valamelyest mégis az időben, vagyis az emlékezet és a remény terében.

Akár Akárki a következő darab címe és a mottó Bertolt Brechté, ezt is rögtön értelmezi: „Csak az unatkozó állatnak van szüksége ámitásra. Nem az a legtragikusabb, hogy mindenki olyan egyforma?” A hagyományosan értett dramaturgia Borbély-féle kritikáját ennél frappánsabban nehéz lenne összefoglalni, aligha kell ezután magyarázni, hogy – hiszen épp az Akárkiság tragédiáját látjuk – plasztikus, „többdimenziós” jellemekre itt sem számíthatunk. A cím egyúttal természetesen a híres moralitásdrámára is utal, az allegorikus szereplők hagyománya is jelzi, realista színházon edzett elvárásainkhoz

¹ Nagy Gergely Miklós: A magyar dráma jelenti, Revizoronline, 2011. június

képest radikálisan más lesz az, ami élénk tárul. Az epizodikus felépülő jeleneteket felkonferáló Akárki ráadásul maszkot visel – színészt játszik, illetve, ahogy a *Hamlet* belső színházi jelenetét megidézve ő maga mondja: „eljátszom csak azt, hogy én vagyok / A Hamletet játszó színész, az épp soros.” Továbbá kommentárjaival rendre megtöri, Brechtet idézve, a színházi illúziót (akárcsak az itt is megtalálható *songok* az „interlúdiumok” középkori hagyományával összekötve), ismét csak a tiszta jelenléte célozva. Mindazt, amit az *Olaszliszakai* megmutatott, elolvashatjuk itt a *Prologus*ban összefoglalva: „A boldogtalan élet nem emberi, / hiába kutatunk benne mi / bármi összefüggésre és értelemre, / Az Isten néven ismert Végtelenre / itt nem lelünk, mert a büntetés / csak akkor lehet igaz küldetés, / ha a moralitás nyughatatlan szomja / Isten fikcióját indokolja.” Leginkább talán a *Koldusoperát* és a *Jó embert keresünköt* idézi a darab és Brecht Borbélyhoz sok szempontból közel álló „testközponitú” antihumanizmusát, morálkritikáját viszi tovább, amit a híres mondatban foglalhatunk össze, mely szerint előbb a has jön, aztán a morál. A morál és a jog maradéka itt sem egyéb, mint a kizsákmányolás rendjének egyre kevésbé fontos legitimációs diskurzusa. A kizsákmányolás alapja a munkaerő áruvá válása, az elidegenedés és akárkivé válás. Ennek végső fokozata a test teljes materializálódása és egyúttal absztrahálódása, pusztá anyaggá, masszává és e formájában áruvá válásának végső stádiuma és konzekvenciája: a szervkereskedelem, melynek szorgalmas részese a darab derék, polgári állással rendelkező szereplője, a banktisztviselő is a késő kapitalizmus korában. Akárcsak egykor, a korai kapitalizmusban a koldusmafia derék, köztiszteletben álló feje, Peachum úr, úgy a végén a társadalom nagyra becsült tagjává válik Penge Mackie is, mert különben is, mi egy bank kirablása egy bank alapításához képest. A *Bildung* felvilágosult antropológiai illúzióit célzó gúnyolódás még a filozófémák karneváli kifordítása is, például a gyors szerelmet kívánó, némiképp fenyegetően fellépő, lecsúszott értelmiségi férfi és a vele szemben álló nő Arisztotelészre utaló külvárosi dialógusa: „IDEGES NŐ: A buszmegállóban várhatok jegy nélkül. / GYANÚS FÉRFI: Vagyis tehát szabálysértésre készül. / IDEGES NŐ: A szándék még nem a tett maga. / IDEGES FÉRFI: De annak potencialítása. / GYANÚS NŐ: A potenciát nem követi aktus.”

A szereplőket és szerepeiket a társadalmat szervező tőke termeli folyamatosan újra, ezért nem lehet semmiféle személyiségük, ezért lenyomatai egymásnak egymást követő történeteik, ezért ér körbe a végén az epizódokból felépülő játék. Az első jelenetben feltűnő „ideges nő”, akinek beszélgetőpartnerét lelövik, az utolsó jelenet hullájaként vagyunk kénytelenek felismerni a testek, a hűspogácsák dinamikus körforgásában. „Pocsékolás volt, mondom én, leölni, / és nem hasznosítani szerveket, / de hol van már, mikor csak megdögölni / és nem recikleálni kellett” – áll a *Szervkereskedő-song*ban. „Türelmesen feküdtem, mint halott test, / és ahol kezdődött, a vége ott lett” – olvassuk a Maszkját levető Akárki záró monológjában, mely az *Éj monológját* idézi a *Csongor és Tündéből*. A szervek és szerepek e karneváli kavalkádját nevezi színháznak a szöveg Shakespeare-t idézve: „Mert az élet színház, s benne játszanak / a férfak és nők. S míg alszanak / az álom bennük csendben dolgozik, / s testük közben hullává változik.” Ezért nem indulhatunk ki szituációkból, viszonyváltozásokból kibomló drámai akci-

óból, hiszen a viszonyok és jellemek nem állandóak, csak folyvást cserélődő szerepek. A színpadi illúzió brechti ihletésű megtörése éppen ez ellen a „színház” ellen irányul, az Akárkimaszk önmagát folyvást maszkként leleplező fellépése lesz a valódi színpadi teljesítmény, az ébresztő, a színpadi jelenlétnak e színház ellenében kell hatnia, egészen addig, „míg a szerepek között válogatva / rábukkanak az egyetlen halottra, / őt minden testben fellelheti bárki, / mert ő az, akit úgy hívnak: akárki.” A halott test, mely akárkié, mindnyájunké, de ugyanakkor egyetlen, akire a szerepek közt válogatva mindannyian rábukkanunk, aligha más, mint Jézus. Akárki a heideggeri *Das Man*, amint erre ismét a következő dráma, a *Szemünk előtt vonulnak el* utal szövegszerűen is, Heidegger-parafrázisokkal, de az Akárki az is, akire rátalálhatunk, ha a színpadi jelenléte intenzitása felébreszt e színházias létefeledésből, már a darabbéli előadás után. „DÍSZLETEZŐ: Csend van, de mégis sűrű a tér. / SZÍNÉSZTANONC: A szavak hiánya... / DÍSZLETEZŐ: Talán. Még nem ért véget. Valami itt remeg a levegőben.”

A humanizmus naiv és vak antropológiáján túl is megjelenik a jó mindennek ellenére, újra: a kegyelem lehetősége, a rettenetes kísértés a jóra, ami megint csak meglepő közelségbe hozza Brecht harsány gúnyosságát Borbély Szilárdhoz a fenti Brecht-sor parafrázisában: „BÁRSORBANÁLLÓ: Az ellenszenvem mint ha elszállt volna, / lehet, hogy mégis van remény a jóra? / FERENCES BARÁT: A jóra Isten folyton ösztönöz / de ellenáll a bűn és ösztönöd.” Vagyis ahogy a hajléktalan filozófus mondja: „A valóság a látszatok hiánya, a létezés előtti létező, / a kegyelem preegzisztenciája.”

A kontemplatív látványszínházi hagyománnyal szembezálló Brechtet követi ugyan Borbély az Akárkimaszk kiszólásaiban, de a didaxist és az ennek bázisául szolgáló hitet, mely szerint „kell jó végnek lenni”, egyértelműen elutasítja: „Az ember itt csak széttárja a karját... / Mit gondolnak Önök? Hallják? / Az igazságot könnyen elhazudják, / ha az ellenkezőjét és elég sokszor mondják. / De lehet, hogy majd egyszer elhiszik? / A tanulság? – az végül elszökik.” A zárzó pedig: „A mobiltelefont ne kapszold még be, / igaz ugyan: a játéknak már vége. / De vidd magaddal tanulság gyanánt: / hogy néha csendben majszolj egy banánt.” Ezt a tisztelt közönséget kulcskeresésre felszólító Brecht-zárlattal szembeállítva nem csak a *Bildung*, de akár az evolúció visszavonásaként is értelmezhetnénk (vállalva a túlinterpertáció lehetőségének veszélyét): ennyid van, domestique oráng – mondhatnánk Weöressel.

A *Szemünk előtt vonulnak el* Kafkát-Beckettet idéző bonyolult allegória a nem létező Császár és az Infánsnő képéről és a fikciójuk által megtestesülő iszonyatos rendről, az ezt határoló és fenyegető semmiről, melynek csak a Herceg fikciójának segítségével lehet ellenállni. A Herceg és az Infánsnő követei, mint értesülünk, hosszú évtizedekig elkerülik egymást és csak darabbéli találkozásuk pillanatában tudnak átnyújtani egymásnak a Herceg és az Infánsnő képét, amely – az utóbbi –, mint váratlanul kiderül, egy ismeretlen apától, tán a nem létező Hercegtől származó gyermekével sétáló helybeli asszonyt ábrázol, akibe a Herceg követe belészeret és megkísérel kilépni miatta az árnyéklétekből, ezért megölik és azt feltételezik, hogy az, hogy az Infánsnő képe az anyát ábrázolta, valamiféle szabotázs eredménye. A darab Platón barlanghasonlatára utaló előbeszéde és kódaja is sejteti, mindezek csak árnyak, árnyai az igazi életnek, ahogy allegóriaként

árnyai a voltaképpeni jelentésnek is, költői-filozófiai stilizációk újfent, noha persze az allegória sokkal bonyolultabb annál, hogy valamiképpen „megfejthető” legyen. A pusztá képmások remélt találkozása is mintha ezzel kecsegtetne, valami ismeretlen tudás feltárulásával, ami valamiképpen meg is történik, épp a tévedés vagy szabotázs folytán, hogy aztán kiiktassák a rendszerből. Mindez hangsúlyozottan, barokkosan stilizált környezetben, karneváli, cirkuszi díszletekkel (erre utalhat a már hivatkozott, bizarr műfajmegjelölésben a „revü” kifejezés), megint csak elidegenítő színjátékként, „színház”-ként mutatva fel a darab „egész világ”-át. Ugyanakkor a létfeladást felváltó autenticitás lehetősége is ironizálódik, üres teatrális frázisként mutatkozik meg, az ismeretlen célú hatalom akarásként, amikor a Kengyelfutók (később majd ismétlődően) elvitatkoznak azon, van-e átláthatatlan küldetésüknek értelme: „KENGYELFUTÓ4: A Herceg egzisztenciája a tét! / KENGYELFUTÓ3: A Herceg egy idióta. / KENGYELFUTÓ4: A Lét Pásztor. / KENGYELFUTÓ3: Egy értelmes mondatot nem mondott még soha!” Hasonlóan jár a várt megtestesülés másik módja, az áldozati liturgia imitációja is, amikor a herceg üzenetét biztonsági okokból, de „ceremoniális mozdulatokkal” meg teszi titkosügynöke és tanácsosa. Világos, hogy a képen is megpillantható anya Szűz Mária alakjára utal, a Titkos Tanácsos egyenesen így beszél hozzá: „szívem halott örökre már! / Légy közbenjáróm: a teremtőnek légy társa Te! Ó, könyörületre vár / a bűnös szív, s a szándék.”

Vagyis az Epifánia valóban megtörténik, bár éppen a Herceg fikcióját fenntartó, terrorisztikus protokoll ellenében. Noha a Herceg nem létezik, a gyermek mégis megdöbbenően hasonlít rá. A kegyelem lehetősége a nem létező, a teremtés elviselhetetlen világát erős fikciója segítségével mégis újratermelő Atya ellenében létezik, a magára hagyott, a darab végén meggyilkolt Fiú által, aki – mivel mintája, ősképe, ideája nélkül hasonlít – újfent Akárki lehet. Mivel ősképe nincs, csak árnyak és képmások által történhet meg az epifánia. A darab sötét, mély, gnosztikus ízű tudása és az allegorézis nyelvében dacosan, csak azért is bízó radikalitása ezt a szöveget teszi az egyébként is hallatlanul merész gyűjtemény legnehezebben befogadható darabjává.

A legkönnyebben viszont bizonyosan a záró darab, az *Istenasszony Debreczen* olvasható, bizonyos azért is, mert részben didaktikai céllal is készült: megismertetni Kazinczyt és korát legkivált a középiskolásokkal. Kazinczy és Csokonai szerelmi próbálkozásait, lírájukat, kapcsolatukat tárgyazza a szintén epizódokból felépülő dráma, de voltaképpeni főszereplője tényleg Debreczen, a város, amely olyan szerencsésnek mondhatja magát, hogy a nagy hagyományok folytatóiként immár két kivételesen fontos magyar szerző alakítja tovább erős drámaiban a hozzá kapcsolható jelentéseket: Borbély Szilárd és Térey János. Az öntudatos provincializmus, a nyakasság, kuruckodás kigúnyolása mellett némi igazság sem tagadatik meg Debreczentől a műben, Kazinczy finomkodó hazugságainak ellenpontja mégiscsak Debreczen Csokonai eleven tehetségében megmutatózó földhözragadtsága, ha teszik, zsíros testiessége lesz, a stílári szintek összeütkezéséből adódó humor forrása is ez a feszültség, hiába, hogy Debreczen megtagadta nagy poétáját. Épp olyan „ízléstelen”, altesti poénokkal botránkoztatja meg Kazinczyt a Csokonai nevet hallani sem bíró korlátolt cívis, aki Shakespeare-t Segg-szpirnek érti, mint Csokonai maga, vaskos diáktrefáival. Méghozzá rögtön az első jelenettől így van

ez, mikor a börtönéből szabaduló mestert a két kapatos fiatalember, Csokonai és Puky Pista felkeresi, hogy köszöntsék és egyúttal meg is botránkoztassák némiképp, egészen a záró szcénáig, amelynek utolsó, mosolyogatóan szomorú mondataiban a finnyás öregember rájön, hogy rég halott ifjú barátjának a reményhez szóló verse tulajdonképpen igazán nem is rossz. Mindezt amolyan keserűen mosolyogató feloldásként egy szinte elviselhetetlenül súlyos drámakötet végén.

Borbély Szilárd úgy értelmezi darabjaiban mindazt, ami körülvesz minket, ergo úgy politizál, hogy kerül mindenféle deklarációt és prédikálást. Politizálni, Olaszliszkáról, a rendszerváltás szabadságillúzióinak szertefoszlásáról írni semmi mást nem jelent számára, csak azt az evidenciát, hogy a színpadi igazság természete szerint csak itt, most és számunkra mutatkozhat meg, mindig új és új terekben és időpontokban. Szerencséje van – vagy inkább nekünk –, hogy a bevett (bár már – és még – messze nem kizárólagos) magyar színházi látásmódtól igen erősen különböző formanyelvet igénylő darabjai vagy legalább némelyikük iránt mutatkozik is színházi érdeklődés. Esélyt kapunk így, hogy szólhassunk önmagunkról általuk. Hogy megkeressük Akárkit (az Áldozatot, a nem létező apjára megszólalásig hasonlító gyermeket), eszünkbe idézzük a korhely poéta sorait, mialatt az események, melyekhez nem volt (az irodalmon kívül talán nem is lehetett) nyelvünk, szemünk előtt vonulnak el.

Minden megvolt

Térey János magyar trilógiájáról,
különös tekintettel az *Asztalizené*-re

Az utóbbi években különösen látványossá vált a költőként induló, költőként ismertté vált szerzők kirándulása a prózai és drámai műnembe, a magyar színház fordítóként és szerzőként dolgoztatni kezdte a kortárs költőket, és egyre több regény kerül napvilágra lírikusok tollából. E folyamat eredményeként beköszöntött a verses regények után a verses drámák divatja, Térey mellett Borbély Szilárd, Lanczkor Gábor, Szálinger Balázs és mások művei segédkeznek a műfaj reneszánszát megteremteni. Mindennek természetesen részben piaci magyarázatai vannak, a színházi intézményrendszer mint megélhetési forrás, a verseskötetek „eladhatatlansága” és ezzel szemben a regény viszonylagos kelandósága, és nincs is okunk rá, hogy ezt ne vegyük figyelembe, ahogy a legutóbb Radnóti Sándor által szomorúan konstatált novellaválság is legalább részben piaci folyamatok eredménye lehet, mégsem elégedhetünk meg ennyivel.

Térey Jánosnak, a verses dráma megújítójának esetében például arról van szó, amit egy nagy költő, drámaíró és művészetfilozófus, Friedrich Schiller úgy formulázott, éppen a közönségigény és a színházművészet kapcsolatának buktatóit és lehetőségeit elemezve, hogy a színház „legyen költői játék”, és ennek két biztosítékát a „metrikus nyelv” és „a kar bevezetésé”-ben látta saját drámájához írt előszavában.¹ Térey drámáiban pontosan ez is történik, a metrikusság esetében világosan, a kar-rezonőr probléma újjáértelmezése pedig ezeknek a szövegeknek a legnagyobb poétikai innovációja, amint később megkísérlem kifejteni, költészet és dráma összekapcsolása elsősorban nem piaci kényszer, hanem dramaturgiai megfontolás. Térey három legutóbbi drámája között szoros kapcsolatot lát, magyar trilógia néven kapcsolta össze őket, egy második drámaciklust hozva így létre életművében. Ha elfogadjuk ezt az ajánlatot, meg kell kísérelnünk megtalálni a tematikusan közvetlenül nem adott kapcsolatokat a három szöveg között. Nem elég annyi, hogy a Papp Andrással közösen írt *Kazamaták* a „múlt”, az *Asztalizene* a „jelen”, a *Jeremiás* pedig a „jövő” drámája volna, ahogy a *Jeremiás* fülszövegében olvassuk, mert ha ez a legkülsődlegesebb értelemben igaz is, semmit nem mond arról, mit kapcsol össze múlt, jelen és jövő, vagyis röviden szólva arról, hogy: mi a magyar. A trilógia válasza erre a kérdésre, bár külsőleg megtartja, lényegi értelemben érvényteleníti a magyarázatkísérlet bázisául szolgáló lineáris időképzetet.

Értelmezésem fókuszában a középső dráma áll, a „jelen” drámája, a másik kettőre összehasonlító utalásokat teszek csak. Az *Asztalizene* második, Örkény István egyik

¹ Friedrich Schiller: A kar felhasználása a tragédiában. = Uó: Művészet és történelemfilozófiai írások. Papp Zoltán fordítása. Atlantisz, 2005.

híres egyperceséből vett mottója arra az egyetlen helyszínre utal, ahol a dráma játszódik, a hol Királyhágó, hol Joliot-Curie térre. Az Örök nosztalgia című írás éppen azt mutatja meg, hogy bármennyire szeretnénk, számunkra nem adatott másik szintér, hiába elviselhetetlen, hiába költőznénk, mégsem tudjuk elképzelni sem itt, sem máshol az életünket. Ennek az édesbús magyarság- és történelemértelmezésnek a radikalizálása a dráma; szereplői szintén menekülnének saját életük kulisszái közül, de képtelenek rá. A trilógia drámái mindig zárt terekben játszódnak, ahogy erre Radnóti Sándor rámutatott az *Asztalizené*-ről szóló írásában, de a megállapítás érvényes maradt, sőt fokozottan érvényessé vált a *Jeremiás*-ban. A Királyhágó téri étterem neve, a White Box beszédes név, zárt, hideg és absztrakt teret jelöl,² kísérleti teret, ahogy a teret designerként berendező szereplő, Krisztián mondja: „a szűzi, tiszta tér maga / Lássuk, ahogyan fokokként benépesül, / Ahogyan fészket rak benne a társasélet”. A dráma démiurgosza tulajdonképpen kegyetlen antropológiai kísérletet végző megfigyelő, aki megfigyeli, hogyan viselkednek szereplői a zárt, laboratóriumi térben. Ezért, a kísérlet sikere érdekében nem „szeretheti” szereplőit, nem érezhet együtt velük, mert az valamiféle előfeltevést igényelne, az emberbe vetett hitet vagy reményt. A humanizmus felfüggesztése munkahipotézis. Ennek szükségszerűen közvetett, alkotáslélektani bizonyítéka Térey egy interjújának részlete: „Győző pökhendi hólyag, nem sajnálom, de kísérleti nyúlként szükségem van rá.”³ A darabban hangsúlyos hó-motívumsor is összekapcsolódik ezzel a fehér, hideg térrel, átértelmezve a Buda-hagyomány által is felidézett Ottlik Géza hó-motívumát; nem lesz a váratlanul bekövetkező kegyelem jelölője többé. Az étteremtulajdonos Győző régi iskolatársa és „barátja”, a sebész Kálmán is az elfedés, elfojtás metaforájaként használja egykori szeretőjével, Delfinnel beszélve: „Mindez holnapra hó alatt van. / Mindez holnapra vastag hó alatt.” (98) Ott, ahol a büntudat kultúrája uralkodik, a „félrelépés”, a „bűn” és az elfojtás körforgása képes csak strukturálni az időt, ez válik még nyilvánvalóbbá a *Jeremiás*-ban, mely szöveg teljes címe: *Jeremiás avagy Isten hidege*. Az Isten hidege a darab főszereplőjévé váló zárt tér, a műszaki-technikai okokból elhagyhatatlannak bizonyuló kálvinista Róma hasonló hangoltságára utal, Kálmán önértelmezésének is kitüntetetten fontos része a kálvinizmus. Ezzel indokolja lépten-nyomon „nyakasságát”, hogy nem hajlandó tudomásul venni: házassága megreparálhatatlan. A férfias elszántság a helyzettel szembenézni képtelen infantilizmusba fordul, a gályarab ősök szabadsága, kősziklán épült házuk bevehetlensége éppenséggel valódi kötődés nélküli függéssé és rabsággá, a nyakasság újfent elfojtássá és ennek nyomában ismétléskényszerre válik, ezért nem tud a sebész kilépni a végleg megmerevedett drámai viszonylatok közül, szépen példázva, hogy a tér zártságát nem külső körülmények hozzák létre, hanem a viszonyrendszer produkálja, olyan szövevényt teremtve, amely úgy zár össze mindenkit, hogy közben semmilyen közeledést sem tesz lehetővé. A *Jeremiás*-ban a bensőség nosztalgija a hidegben és a bezártságban, egy a múltban is fenyegetett, a hidegtől ostromolt, a jelenben

² Ahogy Szegő János mondja: „dobozba vannak zárva. Foglyai saját életüknek, hazugságuknak és élethazugságuknak. Győző, a leginkább centrumban lévő szereplő a legnagyobb fogoly: a White Box mintegy élete főműve, és ebbe a dobozba van bezárva, vagy a doboz társadalmi illúziójába, amit Győző valóságának hisz”. Szegő János: Budaságuk története. Magyar Narancs, 2008. május 22.

³ Én titkárság nélkül dolgozom. Magyar Narancs, 2008. december 18.

már visszahozhatatlanul eltűnt térhez rendelve idéződik fel: „SKARLÁT (Jeremiához, anélkül, hogy odafordulna hozzá): ...Csontig ható hideg! Sosem felejttem: / Sziszegő szél, átfúj Hajdúból Biharba, / Biharból Hajdúba, ha úgy tartja kedve. / Mi alszunk kettesben, Jeremiás meg én, / Nálam, a szobámban, kétháznaira innét. Üvölt a szél, / Jégcsap csilingel. Csontjaim ropognak, / Amikor kinyújtózom reggel. / Bárcsak örökké tartana / A fölséges ágynyalom. JEREMIÁS: ...Tejfehér a kálvinista Róma. / Jégcsap csilingel, csontjaid ropognak, / S nagyanyó ott ül a kandallónál. / Ez a félálombeli táj, ahol új hó hull a telepre, / Ez a dermesztő, tompa idő, a szítáló porcukor... / Ígyünkön az úrvacsora és bor íze.”

Az összetartozás egymással és a – katolikus áldozati liturgiával szemben szigorúan csak jelképes érvényű – egyesülés Isten egyszülött fiával az úrvacsora segítségével, mindennek közege a dermesztő, tompa idő: „képeslap a kálvini édenről”. Az úrvacsora és az Isten hidege alighanem joggal juttatja eszünkbe a protestantizmus nagy skandináv „költőjét”, Ingmar Bergmant és vele Isten csendjét egyúttal az Úrvacsora című filmből, az ő trilógiájából. Ez, a némaság pedig visszautalhat minket Kálmánhoz és válófélben lévő feleségéhez, Almához, akik – mint az Örkeny-novella apróhirdetésében – szabadulnának egymástól, a férfi jelzi is betoppanó hitvesének, hogy ez az ő törzshelye. A magabiztos Alma ríposztja: „Nyilvános hely... Miért nem küldtél / Ultimátumot? Néma gyereknek / Az anyja sem érti szavát.” Ez a mondat, együtt a hóval, Budával és a zárt tér problémájával, újfent Ottlikot hozza elénk kikerülhetetlenül, Medve Gábor és az édesanyja beszélgetését. Ott azonban, a kőszegi katonai alreál fojtogatóan zárt terében a szavak hiánya eltéphetetlen, szavakon túli közösséget teremtett, és olyan érinthetetlen belső integritást, amely mintegy kiemelte a szavak nélküli megértés közösségét abból a térből, ami a közösséget létrehozta. Azt a teret – és ezt csak a némaság tudhatta elbeszélni – transzcendálta a Trieszti-öböl. Ebben a térben minden szó néma marad, és nem vezet ki belőle semmilyen út. A zárt tér minden integritást felőröl, minden hazugságot kiüresít, hogy a végén ne maradjon a helyükön semmi. Mindazt, ami sajátjuknak tűnt, érvénytelenként leplezték le egymásban. A darab legnagyobb túlélőjének és legnagyobb végső vesztesének, Győzőnek kell hallania Almatól, amikor a nő végérvényesen visszautasítja, hogy: „nincsen arcod” (179), és ez mindenki másra is igaz, csak a legelbizakodottabbnak, aki még mindig nem vette észre, külön meg is kell mondani. A szereplők összezártsága úgy vált végérvényessé, hogy bebizonyosodott: semmi közülük nincs a többiekhez, de még önmagukhoz sem. A brutális külső hatások számára sem hozzáférhető belső mag, az elpusztíthatatlan személyes integritás humanista mítoszát mondja fel a darab, ami önmagát zeneműként határozza meg, és ahogy Adrian Leverkühn visszavonja a IX. szimfóniát, úgy vonja vissza az *Asztalízene* a XX. századi magyar próza egyik fundamentumát, az *Iskola a határon*-t.⁴

⁴ Ebből következően egyetérték Szilasi Lászlóval, aki egy a drámáról rendezett beszélgetésen „az *Asztalízene zárlatának hőiségét mindenképpen az Iskola a határon* hasonló részletére való utalásként értelmezi, amely azt az imperatívusz fogalmazza meg, hogy már Ottlik sem segít, azaz kulturálisan nincs hova kapaszkodni a XXI. században”, és nem értek egyet Darabos Enikővel, aki szerint „a zárókép egy humanista hőiség”, amely inkább feloldja a feszültségeket, mint hogy újakat teremtené”. Újakat nyilván nem teremt: minden megvolt. De nem is old fel semmit, nem ilyesmit tesz, hanem visszavon. A tudósítás, ami

A dráma záróakkordjaként belépő hó abban a pillanatban kezd el hullani, amikor Kálmán megérti végre, nincs miért tovább várnia Almára, nem katarzis és megtisztulás lesz, hiszen minden perspektíva végleges lezárulása esetén a katarzis semmiféle újrakezdést nem ígérhet a pusztulás utánra. A drámabeli felismerések befedésével, eltüntetésével éppen azt teszi lehetővé a havazás, hogy a szereplők tovább élhessenek. Eltűnteti mintegy a maguk mögött hagyott estét, a dráma, a feltárlás idejét, kegyelme nem terjed tovább, mint hogy a „katarzist” megakadályozza. A színháték utolsó gesztusával eltörlő önmagát.

Győző nyitómondatai, melyek szerint „tavaly mindenki meghalt” (9), a drámán túli térben indítják el a művet, ami történik, már tragédia utáni, a drámai viszonyrendszerek nem módosulnak majd a szövegben, hanem egyszerűen világossá válnak mindenki számára, mindenki előtt nyilvánvaló lesz az első pillanattól adott kilátástalanság, a megfagyott viszonyrendszer további módosulásainak lehetetlensége. Ennyiben csehovi az *Asztalízene* dramaturgiája. Csehov darabjai „belül mégis mozdulatlanok, egy helyben maradók... Egy, a darab elején is véglegesnek látszó helyzet egészen véglegesnek mutatkozik a darab végével” – írja Lukács György,⁵ és ez igaz az *Asztalízene*-re is. A házasságok és barátságok, szeretői kötések, amelyek a drámában tönkremennek, már a kezdet pillanatában is halottak, csak az maradt hátra, hogy mindez világossá váljon, azzal együtt, hogy nem lehet kilépni belőlük. Ezért nevezi Lukács „drámaiatlan”-nak Csehov műveit, és ezt a „drámaiatlanságot” (ami aligha szerencsés szó) hivatott megemlíteni, „shakespeareizálni”⁶ az idézett, schilleri értelemben vett, költőien stilizáló drámáiság, az akciók és viszonyváltozások nélküli tragédiákat.⁷ A nyitómondatok távolról újfent utalnak a *Kazamaták* elején megidézett Shakespeare-dramára, a III. *Richard*-ra, ott is a vég, a Rózsák háborúja utáni, újrakezdésnek tűnő pillanat az első megszólalás ideje, Glosteré, ott is számba veszik a halottakat, és keresik a továbblépés útjait, és itt is. „De mi élünk,

rögzítette véleményüket: Boldog Zoltán: Vitamin, hiány, hólyagpukkasztás. Irodalmi jelen, 2008. október 12. <http://www.irodalmijelen.hu/?q=node/488>. Ez a visszavonás nyilvánvalóan összefügg a humanizmus félfüggesztésének munkahipotézisével: alkotóként nem szabad szeretned senkit. Ez a diszpozíció okozta Báthori Csaba félreértését, aki éppen olyan rövidlátó humanistaként értelmezte Térey verseit, mint Serenus Zeitblom barátja életművét. Ezért meglehetősen pontos, kivételes tudatosságról árulkodó önrételemzés Térey válaszerője, a *Doktor Faustus panaszkodása*.

⁵ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. Magvető, é. n. 426.

⁶ Az erőteljes Shakespeare-utalás a felütésben egyértelműen jelzi Térey színházi eszményét, nem véletlenül mondja idézett, a kar visszaállítását szorgalmazó előtanulmányában Schiller, hogy: „A régi kar, ha bevezetnénk a francia szomorújátékba, teljes nyomorúságában állítaná azt elénk, és meg is semmisítené; Shakespeare tragédiái viszont kétségkívül csak általa kapnák meg igazi jelentésüket.”

⁷ „Térey itt, ebben a darabban összevegyítette a modern társalgási színműnek (à la Csehov és Molnár Ferenc), a nagyoperának (à la *Traviata* és *A végzet hatalma*), valamint a barokk szomorújátéknak (úgy látszik, nem véletlenül, s nem hiába fordította le e műfaj legnagyobb remekművét, Calderón *Az élet álom című darabját!*) tanulságait, s fantasztikus produkciót hozott létre: a semmitmondó mindennapi viszályokban úgy mutatta fel az archaikus tragédia lehetőségeit, hogy annak nem nosztalgikus emléke vagy visszfénye ragog csak fel, nem ironikus lehetetlensége vagy groteszk történetisége idéztetik fel mintegy a visszajáról, hanem valóban az jelenik meg, ami a mitikus tragédiáknak volt sajátja: a jelenet, legyen cselekményileg bármilyen banális is, megszólalásán és megszólaltatásán keresztül idézi fel a mitikus erőket és összefüggéseket.” Margócsy István: „Karácsonyra minden kisimul”. *Revizor*, 2008. december 14. http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/73/terey-janos-asztalizene-poszt-2008/?label_id=79&first=0

gyászban, bár sima arccal; / Tervet szöve az új életről.” (11) Győző is úgy véli, egyedül ő maradt a színen az új kor legpotensebb, tán egyetlen aktoraként, mikor leszámol az előző évvel, annak konstataciója, hogy mindenki meghalt, de mi élünk, visszaköszön újra a híres nyitósornak York napsütéséről, ami rosszkedvünk telét immár eloszlatta. Gloster békét dicsőítő beszéde éppen olyan gunyorosan cinikus, mint Győző „gyásza”. Az ő glosteri pálfordulása („úgy döntöttem, hogy gazember leszek”-je) az lesz, amikor kiderül, hogy Kálmán barátjának, akiben házassága megromlása óta ő tartja a lelket, el akarja csábítani egykori feleségét, vigasztalása számítás. Beszéde, akárcsak Richárdé, azért különösen álnok, mert igaz, pontosan látja és jellemzi Alma hideg, érzéketlen céltudatosságát, mikor megpróbálja végképp elidegeníteni Kálmántól. Kisstilű Joliot-Curie téri III. Richárdként az igazsággal manipulál, miközben már itt világossá válik, hogy maga sem szereti, csak birtokolni akarja Almat.

A nyitófelsorolás részeként, ami azt veszi számba, ki mindenki halt meg, az anakronizmust, a stilizációt hangsúlyozó elemek kerülnek a felsorolásba, hol Shakespeare világában, hol a 2000-es évek Magyarországon vagyunk (a „stilizálás”, az előkelő és választékos ételek, a nem kis részben reprezentációs célokat szolgáló kultúrafogyasztás, az üres időmúlás értékessé tételének megannyi kísérlete a darab szereplőinek is életstratégiája, a verses drámaforma finoman hangsúlyozza és karikírozza ezt is). „Egyháztatyák, tábornokok, királyok, / Bírók, ombudsmanok, házmesterek.” (9) A strofa zárósorában marad a „shakespeare-i” dikció, de az ombudsmanok és utánuk még a házmesterek anakronisztikussá és stílusterővé válnak, jelezve, hogy a stilizáció üres, a banalitás felékesítése. Ez válik világosabbá a Győzőnél dolgozó pincérfú, Roland főnökének kontrázó, kicsit ügyetlenebb, sutább szavazati kísérletéből: „Majdnem mindenki meghalt / Lejött a szerről, vagy ráállt a szerre; / Egy biztos: váltott. Egész másmilyen.” (9) Váltott, de a nagyon szűkös alternatívákon belül, tehát lényegében minden ugyanúgy maradt: lejött a szerről, vagy ráállt a szerre. Az így strukturálódó időben már semmilyen drámai változásnak nincs helye, a nyitómondatokat végképp kiüríti Győző szorgalmas segítójének, Kálmánnal szólva, „klón”-jának (112) bemutatkozása. Tavaly mindenki meghalt, de semmi különös nem történt. Senki nem is élt soha, már mindig is mindennek vége volt. A „lejött a szerről, vagy ráállt a szerre” sor kicsinyítő tükörként, előzetes összefoglalóként megmutatja a dráma dramaturgiai dinamikáját: a kényszerítő szembesülés és az újra felépített, végképp hiteltelenné váló, de alternatíva híján elhagyhatatlan⁸ „élethuzaságok” közötti öröklődés: ez a dramaturgia a szembesülést elkerülhetetlenné teszi, a katarzist lehetetlenné.

A *Kazamaták*-hoz némileg hasonló a darab térszerkezete: közös kint és bent feszültsége, a bentiek fenyegetettségérzése, a kint és bent közötti látszatellentétek és voltaképpeni párhuzamok. Ahogy a *Kazamaták*-ban áll: „Egyetlen házunk, egyetlen terünk van.” A különbség az, hogy míg az előző darab „a sokaság drámája”⁹ volt, addig itt a

„belső” tér további zárt és megközelíthetetlen, fenyegetett és végül védhetetlenné váló belső terekre hasad. Ezt tekinthetjük a „kegyetlen drámai tekintet” gúnyos tréfájának is: a „bentiek”, a szereplők éppen úgy nézik le a „csócseléket”, és éppen úgy tartanak tőlük, mint a Köztársaság téri párház dolgozói, a felső középosztályos aranyifjak drámájára a *Kazamaták* ironikus árnya vetül, ahogy őket – pitiáner szerelmi harcaikkal együtt, akárcsak itt – összekapcsolja a mozgalmi múlt, úgy kapcsolja össze emezeket a Toldy Gimnázium, egyik zárt életformát a másik zárt életformával. Ezt a rímet felerősíti, hogy az *Asztalízene* eseményeinek hátterét is 1956 szomorú, groteszk, tragikomikus és véres paródiája szolgáltatta az ötvenedik évfordulón, a „morális válság” idején, ahogy Térey is idézi a drámában és az utószóban is.

A *Jeremiás* Debrecenjével hasonló a helyzet. Ez a zárt ellentér foglyul ejti Nagy Jeremiást, aki úgy tudja, szülővárosa provincia, ennyiben önleírása analóg a White Box vendégeivel és a Köztársaság téri élcsapatéval is. A voltaképpeni drámai folyamat itt is az ellenterek homogenizálódása, az ellenprovincializmus lelepleződése, annak megmutatkozása, hogy a „kitörés” logikája végtére is a ressentiment logikája, és ezért nagyon is hozzátartozik ahhoz, amitől el akar szakadni. Ezt anticipálja már az alapszituáció is, az, hogy Jeremiást mintegy foglyul ejti Debrecen ellentere. Két zárt ellentér egyetlen zárt és folytonos térré lesz. Ekképpen nem csak az egyes drámák belső terei válnak homogénné, de az egész magyar trilógiára kiterjeszhető, történelmi-jövőbeli magyarságvízióvá növelhető a már idézett sor: „Egyetlen házunk, egyetlen terünk van.” Ez a múltban-jelenben-jövőben visszatérő „hideg” és zárt tér egyfajta magyar mitológia világát hozza létre, ebben is párhuzamossá válva a *Niebelung-lakópark*-kal. A provincializmus (és ellenprovincializmus) mitologikus karakterű óriásszimbólumai távolról Térey kedves költőjét, Ady Endrét elevenítik meg.

Az idő változatlanágának tapasztalata a tér rögzítettségében, lényegi egyformaságában és díszleteinek változásában közvetítődik: „GYŐZŐ: Szemben a Manréza bezárt... ROLAND: Pedig eszményi sarokház / Az volt korábban a Diaszpóra, nem? GYŐZŐ: Az semmi, de / Ez volt anno a Szegefű étterem / S eddig még minden néven megbukott.”(10) Az idő és a tér egymáshoz illeszkedő dimenziókként zárnak le minden darabbeli perspektívát. Ennek a reménytelen keresésnek a leírásában válik az idő térré újfent Győző szavaiban: Kálmán szerint „kutat és keres egyre, / Mint a levél erein végigszaladó ujj / Az újév terepén szeretne kiigazodni: / Ki kicsoda elseje után s ki volt azelőtt”. (13) A tér mintegy a mozdulatlan időbe szorul.

Azt is megtudjuk, még a bevezetésből, hogy szintén tavaly „mindenki megvolt: mindenkinek”. (12) Ebből is láthatjuk: minden lehetséges viszonyváltozás, minden dráma mögött vagyunk, és a szereplők közti kapcsolatrendszer börtön, ha tetszik: kazamatajellegéről is képet kapunk. Ahogy a téren új és új vendéglő nyit ki és megy csödbe ritmikusan, úgy ők sem tudnak közös életük csődjéből, börtönéből kilépni, csak váltogatni a kombinációkat, melyek nem viszonyok többé. Ez a dráma beharangozott alapszituációja, amelyben a White Box kis kazamaták rendszere a város és az ország nagy kazamatarendszerében. A térszerkezet kiépüléséhez fontos adalékkal járul hozzá Győző beszámolója feleségéről, akiről megtudjuk, hogy a gyerekek betegsége, a rossz idő és a

⁸ Ahogy Győző mondja Delfin kapcsán, de általános érvennyel: „Fölepült, hogyisne, fölepült / Mint aki tudja a törvényt: The show must go on.”

⁹ Radnóti Sándor: A sokaság drámája. = Uó: Az egy és a sok. Jelenkor, Pécs, 2010. 263-288. (Továbbiakban Radnóti, 2010.)

város puskaporos hangulata arra készíti, hogy csak igen ritkán mozduljon ki. Az étterem és a lakás egyként zárt és fenyegetett terek, egymástól tekintélyes távolságra: az ilyen párhuzamos helyek rajzolják ki a drámai tér monádrendszerét. A tér elválaszt, és így, elválasztva összezár: nemcsak Alma, a Győzővel és Kálmánnal egyként csúnyán végződő viszonyba bonyolódó Delfin, a Győzőt féltékenyen szerető-gyűlölő, meleg Krisztián is eljár a White Boxba, de még a mindenkit megvető és mindenkitől megvetett zenekritikus, Henrik is.

Az, ami nem teszi lehetővé, hogy a szereplők „hozzáférhessenek” egymáshoz, éppen hasonlóságuk, ahogy a *Kazamaták*-ban is éppen az okozza a problémát, hogy „egyetlen házunk, egyetlen terünk van”, hogy kintiek és bentiek felcserélhetőek.¹⁰ Az *Asztalízene* szereplői is számtalan vonatkozásban tükörképei egymásnak: annak, akinek a darab idejében zajlik az önfelismerési drámája, Győzőnek éppen úgy megy tönkre a házassága, ahogy Kálmáné kicsivel előbb. Győző cinikus kegyetlensége önleplezővé válik, amikor „tanítja” Rolandot: „Körbeadja a társaság / Ezeket a nagy kaliberű nőket; / Nekem is megvolt, neki is megvolt, szép volt; / Neked is meglesz, ha ma nem, hát holnap, s akkor / Húzol majd egy strigulát a füzetbe.” Az, amit itt Delfinről megvetően elmond, saját ambíciója barátja feleségével, Almával kapcsolatban, ráadásul már az elejéről tudjuk, éppen tőle: „mindenki megvolt: mindenkinek”. Delfin és a többiek közt nincs semmi különbség. Bent és kint közt sincs semmi különbség: „Milyen év volt. Főbenjáró bűnök... / Morális válság van, barátaim. / Mindenki elrontott valamit, / Vagy megcsalt valakit, / Vagy bűnözött, és bántatlan maradt” (48–49) – halljuk Győzőtől, és ennek csak akkor van értelme, ha egyszerre vonatkozik a „kinti” és a „benti” térre, a morális válság kint és bent is tombol. A kint csak látszatra, csak a szereplők „hamis tudatában” ellentér.¹¹ Amikor a White Box közönségét Győző el akarja határolni az utcától – „Ha eltörlök a földről a fél Budapestet, / A White Box akkor sem vesz tudomást” –, megszólalnak a híressé vált, nehezen feledhető sorok: „GYŐZŐ: Szóra sem érdemes ország. / Agyalágyult, szóra sem érdemesítendő / Ülnökök és elnökök / Minden időben, minden

¹⁰ Erről írtam bővebben a dráma megjelenésekor, Teslár Ákos kritikájával vitatkozva: Vári György: Válasz Teslár Ákos kritikájára. Beszélő, 2006. november.

¹¹ Radnóti Sándor írja, és megállapítja az írása után született *Jeremiás*-ra is érvényes, hogy: „Térey darabjai eddig is kívülről álltak a mindennapi társadalmi téren, s színhelyei »eltérő terek« – heterotópiák – voltak. A gazdagok és szépek gépfegyverrel védett lakóparkja, vagy az '56-os dráma komplikált esetében az egymással szemben álló pártház és a fenyegető tömeggel benépesített Köztársaság tér, továbbá egy szimbolikus, nem létező tér, a mitikus kazamaták. Az *Asztalízene*-ben elegáns budai kávéház-étterem a szín, amelynek – mindenki mindenkit ismerő – közönsége és tulajdonosa mérhetetlenül távol áll a magyar valóságtól, a pesti lapálytól és az ott történő 2006. évi zavargásoktól. Am az eltérő terek sajátossága, hogy valamilyen módon kirajzolják azokat a tereket, amelyektől eltérnek... van a darabnak egy másik dimenziója, amelytől mind a helyszín, mind a szereplők, mind a dráma el akarja tartani magát. Ez a belehallgatott, de olykor mégis beszűrődő ellentétes elem, amelytől a mitikus Buda, a mitikus hegyvidék s a White Box világa meg akarja különböztetni magát, a pesti utca nyugtalansága, puskaporossága és feszültsége, »fölvonulások, atrocitások, miegyéb«.” Radnóti azonosítja a szereplők és a dráma tekintetét, én azonban azt kísérlelem meg igazolni, hogy a „mindenki rezonőr és mindenki Oidipusz” zseniális dramaturgiai ötlete létre enged jönni egy nem külső, mégis eltérő „tekintetet”. Radnóti Sándor: „Csak a jobb társaság, azaz a crème de la crème” = Radnóti, 2010. 258–261. <http://www.litera.hu/hirek/%E2%80%99Ecsak-a-jobb-tarsasag-azaz-a-creme-de-la-creme%E2%80%A6%E2%80%9D>.

színen... KÁLMÁN: Szóra sem érdemes évjárat. ROLAND: Szóra sem érdemesítendő idő. (El) GYŐZŐ (fölpillant a csillárra): Szóra sem érdemes égbolt, / Szóra sem érdemes égi lakókkal, / De alatta a hangulatos Budapest.”

Már a szóra sem érdemes évjárat említésekor gyanút foghatunk, hiszen az ország több nemzedékből áll, míg az itt összegyűltekről tudjuk, hogy „25 és 40 közt vannak”, nemzedéktársak, amikor azonban Győző felpillant a csillárra, miközben a Budapest feletti égboltról beszél, már világos a helyzet. Az elhatárolás kísérlete egyesítette úgy a lentet és a fentet, ahogy a kintet és a bentet: ugyanaz a szóra sem érdemes harc folyik kint és bent, vérről és vér nélkül. Kivagy szereplőink tükrei csak a kinti eseményeknek, semmivel sem nagyszabásúbbak náluk. A dacos félrenézés, az elszigetelődés hamis tudata, „a hangulatos Budapest” csak azért is vigadása emlékezetünkbe idézheti Vas István megrázó versét az *Egy szerelem három éjszakája* című musicalből, egy szóra sem érdemes ország szóra sem érdemes fővárosának szívet tépő pusztulásáról: „Isten veled, Budapest, te édes.”

A drámában kétszer fordul elő a „tipikus magyar mentalitás” szókapcsolat, ami értelem szerűen egy közösséget jellemez úgy, hogy az, aki beszél – legalábbis e tekintetben –, nem tudja magát a közösség részének. Először Krisztián mondja, amikor Győző elfelejti felköszönteni a születésnapján, és mikor ezt számon kéri rajta, ő sértődik meg. Másodszor, természetesen, Győző mondja ugyanezt, mikor a könyvelője megítélése szerint túl későn hívja: „Önsajnálás és önsajnálatás, / Az édesanyátokat / Tipikus magyar mentalitás.” Krisztián, amikor számon kéri az elmaradt köszöntést, úgy véli, nem nárcizmusból teszi: „Ismersz, tudod, nem vagyok / ...Szerelmes a képmásomba / A forrás tükrén; Nem bolondultam bele / Az önnön fenomenómba, tudod.” (24) Önimádat és könnyen sértődő mimózaság jóval később összekapcsolódik a darab többszörös tükörszerkezetében Győző és Alma szópárbájában, amikor a nő visszautal a Krisztiánnal folytatott vitára: „ALMA: Krisztián, tudod, iszonyú érzékeny. GYŐZŐ: Én is iszonyú érzékeny vagyok. ALMA: Nárcisz vagy te is, és ő is Nárcisz.” Ezekben a megszólalásokban mindenki rezonőrként viselkedik,¹² pontos jellemzést adva a másiról, észre sem véve, hogy maga is része a viszonyrendszernek. Mindenki a drámai viszonyrendszer része, így sikerül a rezonőrszerep drámai problematikusságát megoldani, úgy, hogy a megszólalások egyszerre lesznek megvilágítók és önleplezők, ezért lehet megjegyezni szentenciákat a szövegből („tavaly mindenki meghalt és mindenki megvolt: mindenkinek”, a „szóra sem érdemes”-monológ stb.) anélkül, hogy ezek a drámai viszonyokon kívüli, azoktól független, szervesen „igazságokká” válnának. A kölcsönösen egymásra néző tekintetek leleplező és önleplező összességéből rajzolódik ki a darab hideg tekintete, „nézőpontja.” A darab tükörszerű, leleplező és önleplező vegyítő dialógustechnikája azt eredményezi, hogy az önmagukra vak rezonőrök tömege mintegy újraalkotja ezen a sajátos módon a kart.¹³

¹² Lanczkor Gábor figyelmeztetett egy az *Asztalízene*-ről rendezett beszélgetésen, hogy: „elsősorban a szereplők illetik egymást kritikával, amelyben a karikírozás, a humor kap elsődleges szerepet”. Ebből a megállapításból indult ki gondolatmenetem.

¹³ „Olyanok ezek az önálló értékű részletek, mintha betétszerű monológok (esetleg két vagy több szereplő által előadott párhuzamos monológok) lennének, vagy mintha görög drámák kórusrészleteit hallgatnánk, abból a színházi korszakból, amikor a kardalokat a kórus egyes tagjai között szétosztották a rendezők.” Sándor L. István: Zenedráma? Ellenfény, 2007. 10.

Éppen ezt a visszafordulást sürgette a francia klasszicista drámával hadakozó Schiller, úgy vélvén, hogy „amikor megszüntették a kart, s ezt az érzékileg hatalmas szervet öszszevonták a rezonőr alakjába, ebbe a jellegtelen, lapos, unalmasan visszatérő figurába, az korántsem volt oly nagy megjavítása a tragédiának, mint azt a franciák és majmolíók képzelik”. Mindenki szereplő, és egyúttal mindenki tagja a karnak.¹⁴

Ez a dramaturgia megvilágítja a cinikus éleslátás vakságát, önreflexió-képtelenségét és ezen keresztül cinizmus és szentimentális önszeretet világos összefüggéseit. A szembesülés hosszú elkerülését éppen az teszi lehetővé, hogy az igazság helyett a másik manipulatív szándékát ismerik csak fel a szereplők, épp éleslátó cinizmusuk, az, hogy „átlátnak a szítán”, teszi lehetetlenné számukra az önmegértést. Így válik a hangulatos Budapest „Thébává”, minden szereplő „Oidipusszá”. Tavaly, tudjuk, mindenki meghalt, járvány dühöng a városban, természeti csapások (a 2006. augusztus 20-i orkán) és állandósult zavargások sújtják, Győző pedig palotájában a félrenézés diadalát zengi: „Engem az érdekel elszántan, komolyan, / Hol kapok aromás szarvasgombát / Ebben a Styx partján épült / Ördögi városban, nem egyéb.” Térey különben a darab megírása után két évvel újrarendíti (Karsai György segítségével) az *Oidipusz király*-t.¹⁵

Szólni kell még az önmagára „zeneműként” tekintő drámaoperákra¹⁶ vonatkozó szövegközi utalásairól is. Az *Asztalizené*-ben legtöbbször emlegetett két zenedráma a *Figaro házassága* és a *Pillangókisasszony*, ezekben éneklő Delfin pályája fontosabb szerepeit. A *Figaro* mintegy az *Asztalizené* ellenpárja lesz: az átmeneti és „be nem teljesülő” szerep- és partnercserék abban a darabban, aminek szintén házassági válság, egy régi és egy frissen kötendő házasság válsága a tárgya, nem kényszerek, hanem éppen a felszabadulás eszközeként szolgáló játék generálja őket, hogy végül helyreálljon a „jó rend”. Az *Asztalizené* világában a szerep- és párcsere kényszer és megunt rutin. A Susanna szerepén és a vele járó sikereken már túl lévő Delfin retorikai kérdést intéz a Kálmán helyére állni készülő Győzőhöz: „De hát az Isten szerelmére, hogyan is / Tudna cserélni az egyik / Ember a másikkal?!... / Testben, lélekben, akárhogy. / Mint hogyha fölkinálták volna / A lehetőséget: belebújhat / Valaki más bőrébe. A nonszensz maga, nem? / Nyakába hághatsz, a helyére állhatsz, / Elfoglalhatod az állását, székét, ágát, asztalát, / Mégsem leszel azonos vele. Maradsz: te magad.” Akik mégis egymásra találnak, Zsuzsi és „Figarója”, Roland, azok is jobb híján az elrontott házasságok történetének folytatását ígérve: „Az éjjeli őrszem végül mégis / A szomszéd őrszemnek vall őszinte szerelmet” (132) – mondja Zsuzsi jó előre.

¹⁴ Ezért nem hiszem, hogy Roland és Zsuzsi – ahogy Radnóti Sándor idézett írásában véli – sokkal inkább lennének rezonőrök, mint bárki más. Nem állnak ugyanis kívül a viszonyok rendszerén, ahogy a dráma előrehalad, úgy egyre kevésbé, vagy csak egyre kevésbé hihetjük, hogy valaha is kívülről álltak, függetlenül attól, hogy a társaságnak nem részei, legalábbis semmiképp sem egyenrangú részesei. A dráma abban amúgy is nagyon radikális, hogy saját terén belül nem ismer el semmiféle „kívül”-t. E tekintetben a szerzővel értek egyet, aki a művéhez fűzött utószóban úgy gondolja, hogy: „Voltaképpen kilenc Nárcisz kifinomult és vértelenül is irgalmatlan csatája ez.” Térey János: *Asztalizené*. Magvető, 2008. 190.

¹⁵ Jeremiás nyelvkivágása is lehet szövegközi utalás Oidipusz önmegvakítására (Turi Tímeának tartozom köszönettel az ötletért).

¹⁶ Azt talán mondani sem kell, annyira nyilvánvaló Térey esetében, hogy a drámai stilizáció milyen fontos ihletője drámai életművében az operairodalom, még továbbá a Térey által különös becsben tartott Szomor Dezső drámaszerzői életműve, amint erre Radnóti is, Szegő is felhívta a figyelmet.

A *Figaro*-ban még remekel a fiatal és romlatlanul erotikus Delfin, csak a szintén házasságtörést, önzést és kíméletlenséget tárgyazó *Pillangókisasszony* címszerepében bukott meg, és élete is épp ezt az ívet írja le. Vagyis nem igaz se róla, se másról Győző cinikus mondata, hogy „boldogságra alkatilag képtelen”. Ezzel a cinikus megjegyzéssel csak eltartja magától a problémát, hogy ne kelljen felismernie sajátjaként. A torz térszerkezet, vagyis ők maguk, közös múltjuk és viszonyaik, továbbá a körülöttük lévő tér, a hozzájuk hasonló, igaz, többnyire kevésbé „jó társaságokból” felépülő ország „termeli” boldogtalanságukat: „miért nő ferdén a fa / a talajban húsz méter mélyen idegen anyag van” – áll a *Kazamaták*-ban. Az, hogy Delfin eljuttassa Csocsosán mellett – szolid sikerrel, a jóval kisebb szerepben tisztessen helytállva – Kate Pinkertont is, az itteni kényszerű és örömtelen szerepcserék keserű paródiája. Ezek a váltások és kísérletek már nem téveszthetnek meg senkit, hogy nevelő-nemesítő játékká legyenek, mivel mindenki régen átlát mindenkin. Delfin, aki egykor alighanem erotikusan játékos, „tűzrólpattant” és egyúttal odaadó Susanna lehetett, a darab végére valójában Pillangókisasszony, Csocsosán lesz, akit, mint „eredetijét”, magára hagynak csábító születendő gyermekével.¹⁷ A drámának azonban, mint már utaltam rá, egy „aktuális” Zsuzsija is van az azonos nevű pincérlány személyében: Ő azonban éppen nem utasítja el a hierarchiát, a fényt és a befolyást, Figarójára legfeljebb jobb híján fanyalodik. Az előkelő származású és viselkedésű Kálmán vonzza, és vonzalma csakis ennek az előkelőségnek szól: figyelme eldologiasító jellegű, és, ahogy a szereplők kultúra- és ételfogyasztásának is: eltéveszthetetlen a „fétiskarakter”, a társadalmi helyzet iránti vonzalom. Intimitás iránti vágyát képtelen artikulálni, a jövőbe vetett reményét csak a bulvárlapok heti horoszkópjainak klisényelvén képes megfogalmazni. *Figaro* Zsuzsija úgy hűséges, hogy árasztja magából az erotikát, a White Box Zsuzsija sem nem hűséges, sem nem erotikus, Kálmán–Almaviva grófnak egy másodpercre sem tudja felkelteni a figyelmét, sem másik kifinomult grófjelöltjének, Krisztiánnak, bár az ő nevét inkább csak Roland bosszantására dobja be egy ponton. „Pedig helyes fiú. És tehetséges is. / Majdnem híres... Mi lehet az aszcendense.” (50) FigaRoland a „gróft”, főnökét nem kijátszani akarja, hanem azonosulni vele, a furfangot nem a hatalom hatástalanítására, hanem a szolgálatára és majdani megszerzésére használná, nemhogy nem felszabadító, de a hatalom megszállottja.

A kitörés látszatát is csak a nosztalgia biztosíthatja. A mániákusan futurista Győző, aki magát mint jövőt imádja győztesen szembeállítani a múlttal, alkalmanként nosztalgia-rohamokat kap, eszébe jut a gyerekkora, ami egyúttal a hely múltja is, amit macacsul

¹⁷ „S az is milyen kifinomult, választékos és paradox párhuzam, hogy a lassan kibontakozó drámai esemény – az opera-énekesnő megszüli gyermekét, akinek az apja a szereplők közül kettő is lehet – összefügg azzal, amiről jóval korábban már többször szó esett: Delfin megbukott a gyermekét egyedül nevelő és amerikai férjét visszaváró pillangókisasszony nagy szerepében, de sikerrel énekelte Pinkerton hadnagy amerikai feleségének, Kate-nek kis szerepét” – veszi észre Radnóti Sándor, de ismét nem kritikai, hanem „affirmatív” gesztusként értelmezi, mintha a darab tekintete is cinikus és frivol tekintet volna: „Térey drámája nemcsak diagnózis, hanem szimptomája is az érettebb, kifinomult, cinikus aranyifjúságnak.” Ezt határozottan nem hiszem, mert igaz ugyan, hogy nem csak „Térey nem szereti a hőseit, de... azok se szeretik egymást”, mert, mint megkíséreltem megmutatni, „Térey” „magát” sem szereti, ezért nem folytatja ebből a szempontból sem Molnár Ferencet a dráma, mert ő – teszem azt, Turai alakjában – borzasztóan szerette magát. Radnóti, 2010. 260.

Joliot-Curie térnek szólít. Itt visszaköszön az Örkeny-novella eltüntetett eredeti kontextusa és a mottóban nem jelzett címe: Örök nosztalgia. Ez egyszerre teszi Győzöt valamelyest esendővé és érthetővé, de közben féltőn gyengéd önimádatát még sziruposabbá, még ellenszenvesebbé fokozza.

A beszédes nevű Győző és Jeremiás alakjában és bukásában egyaránt felfedezhetjük az életmű korai szakasza, a „természetes arrogancia” kritikáját is, ha akarjuk. „Mert Varsó valóban a harc városa, tökéletesen maszkulin és beteg város” – írja *A valóságos Varsó*-ról szóló kritikájában Schein Gábor.¹⁸ Ezek a sorok a város helyett akár Győzöt vagy Nagy Jeremiást is jellemezhetnék. A szerző nem kíméli jobban önmagát, mint másokat, Térey drámái a Térey-életművel is kegyetlenek. Ennyiben a szövegek akár önanalízisként is olvashatók (ami természetesen nem jelenti azt, hogy a korai versek egészükben elvetendőek volnának, csak azt, hogy egy másik tekintet mutatja fel őket most, máshogyan problematikusként és máshogyan érdekesként).

Henrik bizonyos értelemben valóban kívül áll a drámai viszonyokon, az egyetlen módon, ahogyan a kívülállólét itt megadathatik. Ő már túl van a rezignáción, míg a többi szereplő még előtte van, a dráma juttatja el őket idáig. Henrik nemcsak a bekövetkezésem esett már át, hanem a tudomásulvétel is, a katarzison pedig ő is örökre innen marad, mint mindenki más. Cinizmusa és magárahagyottsága csak elrajzolt, durva paródiája – esetleg anticipációja – a többiekének. A rezignáció és az elmagányosodás Delfin, Kálmán, Győző további sorsa is, akárcsak Krisztiáné, a pária valójában úttörő. A kritikusként dolgozó Henrik, a dráma Gregers Werléje – éppen mivel semmilyen kapcsolat sem készíteti óvatosságra – cinikus élelátásban, az igazság kimondásának ressentiment-től fűtött vágyában is a többiek viselkedésének túlhajtása csak. „A Királyhágón túlról idejöttél, / Hogy otthon légy miközöttünk, / Hogy meggyógyíts minket, / Megváltás minket, igazzá tégy minket; / Vagy ha sehogy sem sikerülne a megváltás: / Lopva kifoszd és megbüntesd Budapestet?... / S bosszút állj rajtunk, hűtleneken?” – kérdezi Delfin az aljasságig kegyetlen tisztánlátással, egy olyan támadás kezdeteként, aminek célja, persze, az ő esetében is az elszennvedett sértések megtorlása. A helyzetet az bonyolítja, hogy még Henrik szívében sem teljes a lemondás, néha még kigyúl, mint hosszú, téli éjjelen Mont Blanc örök hava, és éppen akkor, ha Delfinnel kerül egy társaságba, akibe még mindig indokolatlanul és óvatosan pislákoló reménnyel szerelmes kicsit. A legvégén úgy felejtik ott a White Boxban szunyókálva, mint Firszet, az öreg szolgát a *Cseresznyés kert*-ben.

A legutolsó jelenetben „kigyullad az összes színpadi fény, bántóan erős túlvilágítás” (186) – rendeli az instrukció. Az éjszakának vége, minden végképp világossá válik, de csak a nézőknek, a szereplők már jórészt távoztak a White Boxból, a már átöltözött, szerepüket lassan elhagyó dolgozókat és az alvó Henriket kivéve, akit a világosság nem bánt, és már különben is rég tud mindent. Ők még elvitakoznak a számla rendezésén, a többiek már eltűntek az egész várost elborító, mindent elfedő hóesésben.

¹⁸ Schein Gábor: *Termann stílusai*. Alföld, 1996. 4.

A regény kora

Schein Gábor: *Egy angyal önéletrajzai*

Schein Gábor új regényének „előbeszédei” és első fejezete két egymással összefüggő alapszöveget idéznek meg: Goethe *Költészet és valóságát* és Lukács György ifjúkori munkáját, *A regény elméletét*. Goethe születéséről beszámolva úgy véli, hogy születése kozmikus szükségszerűség volt, a csillagok állása jelezte, hogy minden éppen órá várta születése pillanatában. Lukács György is az égboltról és a csillagokról beszél, de egy olyan kor gyermekeként, amelyikben nem adatik meg az embernek, hogy életét olyan szükségszerűnek, a csillagokkal olyan közvetlenül összefonódottnak tekintse, mint Goethe a magáét. Ez a kor a regény kora, az idegenségé, aminek felszámolására Tolsztoj mellett épp Goethe tett heroikus kísérletet, és amelyből Dosztojevszkij útmutatását követve lábalunk majd ki egyszer. Az ember a regény kora előtt nem volt idegen a világban, és remélheti, remélnie kell, hogy nem is marad az mindig. Schein Gábor ironikus Goethe- és Lukács-olvasata szerint azonban az idegenség korántsem átmeneti kisiklás, a világ nem rendeltetett arra, hogy az ember otthona legyen. Ellenkezőleg: ha beszélünk vagy írunk, nem teszünk mást, csak próbáljuk megtölteni, eltakarni az üres időt történeteinkkel, kalanddal, bűnnel, szerelemmel, ezek a regény időtlen korában az üres múlás maszkjai. Ezért a történetek angyala, aki a regény narrátora lesz, nem ilyesmiket, hanem önéletrajzot beszél el, egyszerre kettőt, melyekből ily módon egyik sem igazán az övé, az angyal néha végigél egy-egy földi életet anélkül, hogy azok az övéi volnának. A boldogtalan korok tréfája a nem goethei értelemben vett önéletrajz, ami nem felmutatja egyetlenként és szükségszerűként az életet, hanem eltörli: kioltja a csillagokat (ahogy egy előző Schein-regényben, a *Lázár*-ban is végképp felszámolja az írás, a megszólítás a testet), hiszen az önéletrajz nem az azonosság, hanem az idegenség műfaja. Így ezek az önéletrajzok is igen nehezen összefoglalhatóak: az egyik életrajz a 18. században élő Johann Klarfeldé, aki a hétéves háború harcain csetlik-botlik keresztül, majd egy enigmatikus és szorongató szerelmi történet részese lesz. A másik történet az 1944-ben született Józsa Bertáé, az ő és családja története a huszadik századi Magyarország közösségi és személyes traumáit beszéli el. Az azonban, hogy az önéletrajz az idegenség műfaja, csak akkor tragikus, ha nem tudunk lemondani Lukács és mások történetfilozófiába fordított nosztalgiájáról, az emlékezésről és a reményről. Az azonban, aki túltette magát a nosztalgiától fűtött történetfilozófiai reményen, az felszámolhatatlan, elbeszélhető történelemmé nem rendezhető időbeli idegenségünket nem éli meg többé tragikusan, megkapja a nevetés lehetőségét, ha lemond arról, hogy túlságosan komolyan vegye önmagát: „Így a pusztuló idő nem szedi rá, lelkét sem kényelmesíti el, és nem fogja a remény csalfa

terveit követni, nem ítéli el önmagát és nem engedi, hogy az emlékezés utolsó filléréivel fizessék ki nyomorúságaiért”. (31) A történetfilozófiai nosztalgia képzelődés arról, hogy a világ Isten eredeti rendelése szerint az ember otthona, szükséges tehát, hogy valóban (ismét?) azzá legyen, ez szüli azt a fajta normatív humanizmust, amit – Füst Milán és Weöres Sándor törekvéseit íróként is továbbgondolva – Schein prózájának ironikus nyelve is rendre érvénytelenít. (Világos, hogy ez az ironikus prózanyelv és „humanizmuskritika” Kertész Imre törekvéseivel is tart távoli rokonságot.)

A disznó-motívum egyfajta antropológiai metaforaként jelenik meg a könyvben, azon túl, hogy egy ponton összeköti a két önéletrajzot, rendre ember és állat felcserélhetőségét mutatja.

Erre az idegenségre figyelmeztetnek a zsidók a könyvben: „emlékeztetnek”, arra, „hogymilyen hosszú is a történetünk, [...] még mindig nem tudjuk, milyen viszony fűzi az egyik embert a másikhoz és soha nem is fogjuk megtudni”. (13) Nem egy őslapokra emlékeznek és emlékeztetnek hát, amelyet visszatérni remélnek, ezért is lép ki a zsidó közösség keretei közül a kezdet kezdetén mindkét családtörténet: a 18. században élő Johann Klarfeld apja nem tartózkodhat zsidók közt az újévtől az engesztelés napjáig terjedő időszakban, ezért nem kerülhet be sem az élet, sem a halál könyvébe, kihullik a zsidóság rituális rendjéből, „világából”, akárcsak Widder Salamon törvénytelen gyermeke, aki azután fogan, hogy apjának, a patikusnak a barátja, Braun Lipót rabbi, közvetlenül halála előtt elmondja utolsó beszédét, a bábeli történet egyszerre hagyományon belüli és kívüli értelmezését, ami belülről számolja fel a Törvény berendezett világát: „a kérdések és a válaszok soha nem találták meg egymást, a levegő megtelt mondatokkal, amelyekről senki nem tudta, kihez tartoznak, honnan jönnek és mit akarnak”. (47) E tekintetben a két történet párhuzamos. Ez az idegenség mint tapasztalat és munka áll a regény poétikai centrumában.

A sors képzetének ártértelezése mutatja meg ezt elsősorban. A hőésés fehérsége a kitörlődés, az üresség jelölőjévé válik a szövegben. Berta nagyapja kis híján egy hőmezőn leli halálát Galíciában, és csak aztán érkezik haza, hogy felesége már elsziratta. Az, hogy mindez, s vele a véltlen „hütlenség” megbeszéletlen maradt, hiszen nem voltak szavak megbeszéléséhez, a felejtés némaságát róttá ki a család eljövendő generációira is. A nagyapa fehér „aludtjeget szürsölve, egy foszladozó, távoli hőmezőt kémelve múlt ki a család emlékezetéből”. Saját hallgatásának árnya borította be alakját, az egyetlen kép, ami megmaradt belőle, színeivel visszaolvadt a papír fehérségébe. Ugyanakkor hópelyhekre emlékeztetnek a bolyhok is azon a fonálon (a sors fonálának mitológiai eredetű toposzára utalva), amelyet az apa hoz haza a deportált zsidók holmijából, ebből készülnek nemzedékeken keresztül, míg teljesen el nem használódik, a család más-más nemzedékeinek újabb és újabb meleg ruhaneműi, ez teremti a folytonosságot a nemzedékek közt, ez biztosítja metonimikusan a felmenők jelenlétét, hordozza nyomukat. A folytonosság, a kapcsolódás, a fonál, ami újra és újra lebomlik és újraköttek – ahogy a sorsról áll a könyvben (210) –, a felejtéssel és az eltűnéssel kapcsolódik össze.

A vakság és az arctalanság motívuma is összekapcsolódik a regényben, a vakság nemcsak a vak számára teszi láthatatlanná a világot, de a vak arcot is olvashatatlanná

teszi. Hegel azt mondja *Esztétikája* elején, hogy a műalkotásnak teljes felületén szememé kell válnia, nem azért, hogy lásson, hanem azért, hogy láttasson. Hogy láthatóvá váljék a szemben a lélek, a külsőben a belső. A műalkotás és a szem azonosítása itt is megtörténik, „a betűk homokszemeiről” szól Berta, illetőleg az angyal, a kettős narráció folyamatos mozgása lényegében fel is számolja a lehetőségét annak, hogy a hanghoz arcot rendeljünk, a regény nyelvének sajátos ironiáját is ez hozza létre. A betűk tehát létrehozzák és egyúttal be is temetik, el is törlik az arcot, amit kirajzolnak. A homokszemek a szemekkel pár oldallal előbb összekapcsolódnak: „Carlita arcára esett valamennyi viláosság, de úgy, mintha kristályos homokszemek peregetek volna rá. Az ember legszívesebben felébredtette volna, nehogy hajnalra, mire derengeni kezd az ég, egészen betemesse az arcát a homok”. (204) A műalkotás teljes felületén láttat és kiolt, hogy újra láttasson.

A vakság regénybeli óriásmetaforája köszön vissza abban a jelenetben is, amelyikben Horthy kormányzó meglátogatja Berta édesapját a kórházban, súlyos sebesülése, szemsérülése után. Horthyt az apa szemsérülése miatt nem láthatja, arca azonban számunkra sem rajzolódik ki, a regény ironikus nyelve Horthy nevét és egyedül a nevéből épülő alakját történeti klisék olyan halmazaként mutatja meg, amelyek a róla elnevezett korszakról való tudás helyébe lépnek. Horthy örök, a szöveg szerint híres bevonulása óta le nem vett egyenruhájában tűnik fel, tehát már ’43-ban történelmi emlékként, múzeumi tárgyként a szöveg terében. Horthy azonosítása egyenruhájával, annak jelzése, hogy Horthy puszta váz, belső nélküli külső, előreutal a vele szemben lévő apa későbbi karrierjére is, akiről később azt olvashatjuk, hogy egyenruháját szinte második bőréként húzta fel reggelente. Egyenruhásként két egymást váltó rendszer is alkalmazza, az egyenruha azonban tartalmától függetlenül folytonosságot teremt közöttük, az egyenruha nemcsak Horthyt, Berta apját is eltünteti, eltakarja, identifikálhatatlan történelmi termékévé változtatja. Az egykori bevonulás felidézése kapcsán olvassuk a megjegyzést a kormányzói látogatás elbeszélésében, hogy Horthy a később róla elnevezett Fehérvári úton léptetett ’19-ben, vagyis Horthy nevét annak a térnek kellene megtöltenie tartalommal, amelyet az ő neve alkot meg számunkra – a név tükröződik, körbeér anélkül, hogy bármit önmagán kívül befogna, megtölthetetlenül üres marad. (Az „ősatyából”, Widder Salamonból is „csak a neve maradt meg.”) A kormányzó szavai, melyeket a bűnös főváros tetemrehívásakor mondott, minél inkább megkíséreljük elképzelni őket, annál inkább felszámolják a kormányzó alakját, eltörlik figuráját: „mert hát mi lett volna itt, elképzelni is rémség, ha a novemberi hidegben valahogy mégsem olvad le Horthy szívéből a jég, ha ott marad, és egy érző lelki katona helyett egy érzéketlen jégkirálynő költözik a budai palotába?” (37–38) Horthy önmegalkotása folytonos önfelszámolás volt, így amikor klisék összegyűjtésére szolgáló nevét adjuk a bevonulásával kezdődő negyedszázadnak, a felejtésnek adunk nevet. Aligha meglepő, hogy az apa, maga is a felejtés embere, nem tudta felidézni később, aznap kapott kitüntetését nézve Horthy arcát, ahogy arra sem „emlékezett, mondott-e neki valamit a kormányzó”. (38)

A regényben megtörténő igazság azt mutatja, hozza elő az el-nem-rejtettségekbe, hogy emlékezet és képzelet egyszerre teremtő és ironikusan törő, ezért befejezhetetlen, sza-

bad játékaként lehet csak elképzelnünk a múlt megalkotását, a szembenézést mint esztétikai teljesítményt, mert nincs eleve mögöttünk mindaz, amivel „szembe kell néznünk”, csak az arctörő történeti klisék, amelyeknek mintegy foglalata Horthy Miklós üres neve a regényben. Csak esztétikai teljesítményként gondolhatjuk el tehát a szembenézést: ez a regényepoetika (Kertész Imrével e tekintetben is távoli rokonságban) nietzscheiánus szellemenben radikalizálja a „múlttal történő szembenezés” diskurzusát. Az '56-os lincselési jelenet leírásában olvashatjuk a figyelmeztetést: „mindezt [...] azért kéne elképzelnünk [...], mert ha egy tömeg legéppuskázásának lehetőségét nem vagyunk képesek bármikor a szemünk elé idézni, úgyszólván gombnyomásra, ahogy az iskolában az egyszerűet kell tudni, nos, mit tudunk akkor egyáltalán, mit tudunk arról, hol élünk”. (150) A leírás éppen arra irányul, hogy arcokat, mozdulatokat nyerjen el a képzelet ironikus potenciáljának segítségével: „Az emlékmű talapzatára többszöri próbálkozás után akasztották fel, a nehéz, rángatózó test alatt kétszer is elszakadt a kötél. A gyilkolás körüli örökös ügyetlenkedések.” (152) A jelenet azon szemtanúja, akire a leírás hivatkozik, Bokor Antal tanító, aki „a saját szemével nézte ezt a szép, ünnepélyes vonzólást”, pár pillanat múlva belelő az akasztási helyszín mellett heverő döglött ló szemébe, és ezzel végképp kioltja a rekonstrukció, a közvetlen látás esélyét, az eseményekre újra ráborul a vakság éjszakája. Berta, akinek apja a tanítótól értesül az eseményekről, megjegyzi visszatekintő, életrajzi elbeszélése zárófejezetében, hogy „a sors nekem újra meg újra felbontott és újrakötött véletlen szövevény”, (210) minden történet csak így alkotható meg, kitéve az újabb lebomlásnak és egy ponton túl a teljes elenyészésnek a „pusztuló” időben.

A folytonosságot szimbolizáló fonál a felejtés metaforájává vált, hogy végül újra visszaváltozzék az emlékezés egyetlen lehetséges modelljévé, felmutatva elkerülhetetlen strukturális azonosságukat. Teremtés és törlés kettősségére is utal a regény első mottója, miszerint: „Jeremiás ben Eleázár rabbi pedig azt mondta: A Szent, dicséretessék a neve, két arccal teremtette az első embert, hiszen írva van: Hátral és elől körülzártál engem és reám tetted kezedet”. A mottó közvetlenül bizonyosan a regény két szálának összeilleszthetlenségére utal, mert „összeilleszteni éppen az összetartozó arcokat nem lehet”. (233) Ezzel magyarázható a regénybeli házasságok természete is, akár Berta szüleire és nagyszüleire, akár Carlita szüleire, Del Filato úrra és Veronique-ra gondolunk. A másik megváltó közelsége nemhogy otthont nem teremt az időben, ellenkezőleg, épp ez avat be otthontalanságunk teljességébe, szintén nem függetlenül *A feleségem története* felismeréseitől. A regény időszemléletének, a „mozdulatlan múlt”-nak (231) is metaforája lesz a fonál, a semmibe tartó ismétlődéseknek, amelyek jelzik, hogy nem lehetséges semmiféle másik élet, amit Berta a filmek és Elvis Presley slágereinek hatására, apja pedig Németországban, egy másik asszony és a tenger átmeneti vonzásában képzel el, másrészt pedig csak „másik” élet van, hiszen mindnyájan voltaképpen elérhetetlen másik életünkhöz tartozunk – ismétlődő, de illeszkedni képtelen identitásaink csak egy angyal megújuló maszkjai, „önéletrajzai”, hiszen az elmondható történetek összességére igaz, hogy „a régóta mozdulatlan idő egyforma jelmezei és maszkjai”. (219) Az idő ilyen módon maga is saját elhasználódása felé tekerő fonál, amit, amikor egy-egy élettörténet végére érve lebomlik, mindig újrakötnek, amíg lehet.

Az átlépés lehetőségét ígéri Berta számára gyerekkorában egy kép, amely mintha arra hívná, hogy „lépjek be különös figurái közé”. Ezek a különös figurák és ez a helyszín alkotják a kislány képzeletében lezajló színjáték szereplőgárdáját és terét. „Hogy a városka létezik, abban bizonyos voltam, és hogy Németországban vagy Hollandiában kell keresni, azt képzeletem döntötte el”. A kép tehát utal arra a térségre, ahol a 18. századi történet játszódik, ha, persze, nem is illik rá teljesen pontosan, Berta csak „másik” életébe léphet át, ahogy később megtudjuk azt is, hogy Carlita vad, zárt és kiismerhetetlen, vak arcában, ami ezért nem lehetett „a lélek tükre”, Johann Klarfeld Berta, tehát későbbi „önmaga” arcát pillantja meg. A kör ugyan bezárul, a tükrök egymást nézik, de láttuk, nem működhetnek tükörként, ahogy a kilépés lehetőségeiként sem. Nem egymás tükre, egymás maszkjai legfeljebb, olyan maszkok, amelyek mögött nincsen igazi arc. (Ehhez lásd Schein elemzését *A feleségem történetéről*). Ahogy az előbeszédekben áll: nem azért válunk szerzővé, „hogy lelkünk csillagtérképét írjuk a lapra, hanem hogy egyszer és mindenkorra kioltjuk ezeket a csillagokat”. (12) A városka lakói, akik maguk nem mozdulhatnak a képből, amelybe belépést engednek Bertának, maguk is az időtlenség foglyai, „minden, ami csak megtörténhetett, már többször is megtörtént velük, s [...] játékok éppen ezért nem egyéb, mint szórakoztató és reménytelen maskarádé”. A képből kimutató, nem teljesen a képhez tartozó idegen a postás alakja (ne feledjük, az angyal is hírhozó), és éppen idegensége válik a kívüliség esélyévé, hogy mi nem ismerjük híreit és nem látjuk az arcát, csak azok, akik a képen vannak. Ugyanakkor a megnyílásnak ezt a pillanatát mégis egy külső tekintet hozza létre, Bertáé, Berta színháza, éppen úgy, ahogy a mottóban áll: „ha van szem, / mely a folyó ábráit olvasni tudja, / az is épp ily véletlen felnyíló tekintet”. Ezek a bonyolult és önmagukat rendre kioltó tükörviszonyok egyfajta „ideális olvasó” lehetőségét szövik bele a regénybe, akinek megalkotása ismét szükségszerűen csak olvasói teljesítmény lehet.

Az emlékezet megtartó és eltörő potenciáljának, a képzelet teremtő és eltörő erejének egyaránt a kép és a történet kapcsolata a legfontosabb modellje a könyvben, a képen festményt és emlékképet egyaránt értve. A képek néha elővételezik a történeteket, azokból bomlanak ki, például a disznóólé Berta gyerekkori emlékeiben, ahová bezárták, van úgy, hogy pusztá képekre redukálódnak, esnek szét a szöveg narrációjában, „képek maradnak a felejtés felszínén” (218), és van úgy, hogy a képeket újra ki kell egészíteni történetekké, például a tizennyolcadik századi szál utolsó jelenetében, anélkül, hogy kiegészítésünket megfjétsnek gondolhatnánk, anélkül, hogy vakságunk megszűnne. Minden kirajzolódó arc, minden elmondott történet épp annyira elfedés is, amennyire megmutatkozás.

Emlékezni és képzelni tehát, arcot adni és eltörölni, hogy új arc születessen és tűnjön el az idő pusztulásának ritmusában, készen állni lebomlásra és újrakötésre másvalami a regényen kívül aligha lehet képes. Mert itt létünk ideje, meghaladhatatlanul: a regény kora.

Az Atya, a Fiú és a Csend Mélye

Lanczkor Gábor: *A mindennapit ma*

I.

A test, a bűn, a csend és a transzcendencia bonyolult kapcsolatát mutatja fel egészen új fénytörésben Lanczkor Gábor legújabb, méltán ünnepezt, de a recepció első körében, a hetilapkritikákban talán nem elég alaposan szemügyre vett, megkockáztatom, kissé félreértett első regénye. A regény eleje egy olyan pillanatról tudósít, ami radikálisan megtöri a főszereplője, Fülöp atya (mintája nyilvánvalóan az általunk Néri Szent Fülöpként ismert történelmi figura) életét berendező „ritmust”. Erős dörömbölésre riad fel – mint később megtudjuk, messze nem először –, tehát a ritmus megtörése kapcsolatban áll a külvilág betörésével abba a térbe, ahol Fülöp lakik azokkal a gyerekekkel, akikről gondoskodik. A tér mintegy az ismétlődések rendjére alapuló ritmus fenyegetett, ostromlott „helyként” mutatkozik meg. Az érkező katonák elviszik a kiskamaszt, akinek titokzatosága és váratlan belépése – látni fogjuk, maga is ismétlődésként – először zavarta meg súlyosan a hétköznapi ritmusát, amire Fülöp teljes hitgyakorlata és teológiája épült, és ami ezután már nem is állhat helyre többé. A regényben zajló voltaképpeni történés ennek a rendnek az érvénytelenedési folyamata.

Cassio elhurcolása után mondja el Fülöp a Miatyánkot kissé átszabó imáját (erre az imára utal a cím), ami mintegy a transzcendens és a mindennapi közötti különbség eltörésében érdekelt, a mindennapok szakralizálásában: „Amint a nevedet viselő országban történne, már most is úgy történjen minden, ami történik itt... Adj kenyeret, de csak a mai kenyeret add meg nekünk ma, a holnapot csak holnap, és a holnaputánit majd csak holnapután, nehogy addigra megpenészedjen. Hátha már ma sem egészen friss... A kísértéstől pedig akként szabadíts meg minket, hogy magát a kísértőt iktatod ki, ne másként, ha egy mód van rá.” (10) Ez magyarázza ünnep és hétköznapi viszonyának Fülöp-féle teológiáját is: „Húst csak egyszer ettek egy héten, szerdánként. Véletlenül se vasárnap. Az ünnep az ünnep. És nem a hús miatt.” (23) A test mindennapjai közvetlen természetességgel érnek össze az isteni felmutatásával: „Levonultak mosakodni, pisilni, kakilni, aztán be a kápolnába a reggeli szentmisére.” (15) Ez magyarázza Fülöp „igénytelen” szerénységét is, nem kíván egyházi rangot, más kérése sem igen van az egyházi hierarchiában fölötte állóktól. A munkás mindennapok rutinjának biztonsága jelenti, Fülöp kvázi-pelagianizmus szerint, az egyetlen elgondolható, igaz így minden nap hozzáférhető kegyelmet.

Fülöp ima-parafraízására utal vissza a szöveg címe: „A mindennapit ma”. A cím hétköznapiaknak a tegnapot, máj és holnapot megkülönböztethetetlené tévő, a váratlant,

a voltaképpeni időbeliséget elfedni kívánó ideje és a pillanatnyi, az eseményszerű találkozásának metszéspontjába helyezi a művet, és az első jelenet rögtön erre a határsávra visz.

„Elvitték Cassiot. Akinek ebben a pár napban tapasztalt idegenségét illetően ezek után persze csak még nagyobb lett a zavar az Atyában éppen úgy, mint a folyosóról a takarójuk alá visszazavart fiúkban.” (9) A fény és a sötét az egész regényen végighúzó metaforikája is ezt készíti már elő Fülöp hajnali virrasztása-vigiliája alatt: „Úgy fújta el a gyertyát, mint aki egy nagyot sóhajt, majd visszafeküdt a barnakockás takaró alá. Az oldalára dőlve bámulta egy ideig az ismerős tárgyak alig kivehető körvonalait a sötét szobában.” (10) Az egyenletes fény derűjétől vissza kell térnie Fülöpnek az ennél jóval sötétebb evangéliumi tudáshoz: a világosság a sötétségben fénylik.

Megtudjuk, előfordult már, hogy egy fiú, akit befogadott, végképp eltűnt Fülöp házából és életéből, ez azonban beilleszthető volt a rutin rendjébe. Giancarlo nem volt képes megszabadulni attól a világtól, a gyermekprostitúcióétól, ahonnan a többiek is az Atyához menekültek. Őt már nem lehetett megmenteni. A fülöpi éltszentség rutinja tud a menthetetlenről, csak annyit tesz mindig, amennyit ember megtehet, a többit Istenre bízza anélkül, hogy feltenné a kérdést: „miért hagyja”? Ebből fakad a regény elhallgatásokra épülő narrációjának egyik fajta csendje: az alázat csendje. (A csend, a hallgatás motivikus szinten is sűrűn átszővi a művet. A pontos, szikár, kizárólag a külvilág „testi” felszínét leíró mondatok is az elhallgatást szolgálják minden részletezettségük ellenére is. Ez a „testies”, redukzív, nagy erejű, talán csak egyszer-kétszer megbicsakló prózanyelv valóban nagymértékben adósa Mészöly Miklósnak és Nádas Péternek,¹ és a veszélyek is hasonlóak, amelyek Nádasra és rá leselkednek, elsősorban a „karótnyeltség”. Erre Bedecs László joggal hívja fel a figyelmet,² de erősen eltúlozza a veszélyt, a gyerekek belső monológjaiban felbukkanó alkalmankénti „gyerekszáj-trágárságok” és hasonló megoldások többnyire oldják a mondatok merevségét). Ez az oka, hogy „korábbi életükről, vagy ha maguktól jöttek be hozzá, akkor afelől, hogy ki honnan került, vagy éppen szökött ide hozzá a házba, soha nem faggatta őket” (15): Fülöp kiinduló etikája leginkább Konrád első regényének főhőse, *A látogató* etikájára hasonlít. Az alázat csendje közvetlenül határos ugyanakkor a tehetetlenség csendjével. A nyitójelenet dinamikáját a bizalom és a fenyegetés egymásnak feszülő kettős némasága adja. A fenyegetés némasága áll szemben a bizalom csendjével, mikor Fülöp úgy nyit kaput, hogy „meg sem kérdezte, ki az” (7), utalva a bizalom alapjául szolgáló evangéliumi idézetre: kérjétek és adatik nektek, zörögsetek és megnyitattik. A benyomuló katonák szintén „egyetlen szó nélkül” (7) tolják őt félre, hogy elvigyék a fiút. Az egész regény szikár nyelvhasználatának, elliptikus szerkezetének, elhagyásainak mozgatója a fenyegetés némaságának és a bizalom csendjének

¹ Ahogy erre már Dunajcsik Máttyás és Bedecs László is felhívta a figyelmet.

² Kétségtelenül körülményes kissé például ez a mondat: „Mindazonáltal tisztán, egyáltalán nem akadozó nyelvel felelt Eliza feltett kérdésére, hogy meg szeretné-e nézni még utoljára a fiút.” (93) Az „Eliza feltett kérdésére” helyett nyugodtan állhatna egyszerűen Eliza kérdésére. De kevés ilyen van a szövegben (ráadásul felelősség terheli értük valamelyest e sorok íróját is, akinek a szerző megjelenés előtt átküldte művét) és tekintve – meggyőződésem szerint kivételes – jelentőségét, felesleges szörszálhasogatás is lenne ezzel ennél többet foglalkozni.

ez a küzdelme, különböző alakváltozataikban, hogy a végére a mindennapokat élehetővé tévő bizalom csendjét – szembesülve mindazzal, amit ez a három nap Fülöpnek újra megmutat – felváltja az irtózat némasága és a szentség előtti elnémulás összekapcsolódó csendje. Egyetlen szó sem hangzik el az elhurcolási jelenet alatt. Másnap sem beszél az Atya a másik felnőtellel, a mindőjükre mosó és főző, különben is „kevés és halkszavú” (71) özvegyasszonnyal, aki csak feje lehajtásával jelzi, hogy megértette, miről van szó. Itt az alázat némaságát már felváltja a tehetetlenség csöndje, ez pedig jóformán megkülönböztethetetlené válik a fiúk némaságától, akiknek élete visszazárul a napi rutin reflexiómentes, megtartó monotonijába Cassio elhurcolása után. Az idő kizökkenését hozza a hajnal: „Ott állt Fülöp a napjában, ahol rendszerint épp egy órával később szokott.” (11)

A narráció azon a ponton válik visszatekintővé, akkor zökken ki mintegy saját idejéből, amikor Fülöp ezen a ponton a testén lévő „dudort” kezdi dörzsölgetni. „Egyszerre szégyellte ezt a finom testi elváltozását, hisz nem szívesen mutatta meg senkinek, noha pap léte sem látott semmi szégyellnivalót magában az emberi testben, legyen az zsenge fiatal, vagy öreg, egészséges, vagy beteg, az övé, vagy másoké, nőké, férfiaké...”

Ezt, az Atya magátólértetődőségre, mindennapiságra alapuló kváziteológiájába illeszkedő testkép-illúziót számolja fel Cassio megjelenése, a test valódi tapasztalata, mint már a szégyen is mutatja, ami pár mondattal később összekapcsolódik a tehetetlenség szégyenével, amiért „elvittek tőle Cassiot”. A test, ahogy ezek a napok és majd az elkövetkező órák megmutatják, egészen más, mint amilyennek Fülöp hinni akarta: szent és irtóztatós. Ezt maga a dudor jelzi, Fülöp testébe van írva: amit Fülöp tapogat: „stigma”, ifjúkori teofánia-élményének nyoma, amikor imádkozás közben egy katakombarendszerben tüzes golyó fúródott a testébe (ilyesmit a történeti Szent Fülöpről is feljegyeztek). A három nap története pedig a Test irtóztatós megtöretésétől, a gyermekprostitúciótól és a gyilkosságtól a Test – átmeneti – Feltámadásáig vezet, miután Cassiot hajnalban elviszük a zsoldosok meggyilkolása színterére. Így már más fénytörésbe kerülhet, a Jézus-analógiát teszi világossá, hogy az Atya mindig „fiam”-nak szólítja Cassiot, „fia”-ként gondol rá. Erősíti, világossá teszi az irtóztatós súlyú kérdéshez vezető strukturális analógiát Fülöp, az Atya és Cassio, a fiú között.

Fülöp Miatyánk-parafrazisának zárlata azt kéri, hogy a kísértés mintegy magától szűnjön meg, hogy ne kelljen tudni a test bűnnek kitétségéről. Ez azonban nem sikerülhet. Cassio, a Fiú majd minden gesztusa azzal fenyeget, hogy felbomlasztja a mindennapi jószág Atyai rutinját, amiben Fülöp reménye szerint Isten rendje mutatkozhat meg. Szokásos piaci bevásárlásuk szokásrendjének profán és szakrális különbségét felszámoló kvázi-liturgiája a rutinban oldja fel az aktusok funkcionalitását, Fülöp és a kofák vitájának előre ismert a végeredménye, a cél nem is ez, hanem a vita be- vagy felmutatása. Ezt a rituális működést függeszti fel Cassio, amikor belebeszélni készül a szituációba, hogy pontosan mit, azt az elbeszélés elhallgatja. „Az atya félbehagyta a megkezdett mondatot, és Cassio felé fordult, belefojtva már az első szavát. Fülöp érezte, hogy lüktetni kezd a prosztatája, ahogy ráordított a fiúra, aki a maga mindenre elszánt, mélabús nézésével keményen állta a tekintetét”. A jelenetet „pár pillanatnyi bizonytalan csend és mozdulatlanság” (24) követi. A Cassioval kapcsolatos szégyenről szintén elhallgattatik,

mi okozza, a tehetetlenség-e, amivel végignézte elhurcolását vagy valami más, amiért „vezekelni” kívánt Fülöp még az elhurcoltatást megelőzően, mikor leballagott ajtót nyitni a katonáknak. A szégyen mindig néma, mert a büntudattal szembeszegezhető egyetlen nyelvnek, a vallomás nyelvének blokkolása. A vallomás nyelve az én-kimondása, a szégyen némasága mindig az én-mondás lehetőségét teszi kérdésessé – Fülöp folyton ismétlődő mindennapjainak munkás derűjében kialakuló személyisége került súlyos válságba. A némaság e krízis eltakarásának kísérlete is. A piacon a jól ismert kofaaszony rá sem ismer Fülöpre: „Mélyen meg volt döbbenve. Ez a szakáll. Ez a tőle teljesen szokatlan, nyers modor.” (25) A szakácsnőnek is feltűnik Fülöp dúltsága, de ezt sem szavak, csak gesztusok jelzik: „Ahogy egymásra pillantottak az öreg, töpörödött szakácsnővel, észlelte, hogy annak egy pillanatra megáll a kezében a kés az atya gondterhelt, feldúlt arcát látva. Elhúzta a száját s még mondott volna valamit az öregasszonynak, de inkább egy szó nélkül fordult ki a konyhából.” (27) Az a mély dráma mutatkozik meg Cassio viselkedésének idegenségében, abban, ahogy egy-egy pillanatnyi látszat ellenére sem tud és nem akar alkalmazkodni a ház rendjéhez, hogy az Atya sem értheti a Fiút, kettejük elidegenedésének teológián túli drámáját villantja fel már itt, a piaci jelenetben a szöveg.

Az idegenség, mivel éppen az a lényege, hogy artikulálhatatlan, Cassio érkezése után szinte azonnal megszűli azt a csendet, ami felszámolja az „alázat hallgatásának” rutinját: „A bibliaóra után és a vacsora közben továbbra is szótlan maradt a fiú. Arisztokratikus, sápadt komorsága egészen különös módon a többiekre, a kisebbekre és a nagyobbakra egyaránt átragadt [...] Persze nem is bánta az atya a csöndet az ilyenkor megszokott zsvaj helyett, mégis dühös volt egy kissé erre a kényes úrigyerekre. Úgy határozott magában, kapjon a fiúcska még egy napot, és ha holnap estig nem talál vissza délelőtti önmagához, akkor azért kifaggatja.” (19) Az idegenség nemhogy nem domesztikálódik („majd csak felveszi a gyerek a ritmust”(36) – reménykedik Fülöp), hanem az otthonosság felszámolásával fenyeget. Tudjuk, Fülöp eddig nem tett ilyet, hiszen a múlton segíteni nem tudott, azt nem foghatta be szokásrendje hálójába. A sajátját sem, mint látni fogjuk. Szintén ennek a Cassio-okozta krízisnek a folyamánként hangzik el – belső monológként – az első fejezet végén a kísértőt eltüntetni kívánó Miatyánk-parafrazis ellenimája: „Sokasodjék hát az én szívemben is a sötétség, növekedjék határtalanul, mérje össze erejét minden kis fényfolttal, nyeljen magába minden világosságot. Ne. Ne. Ámen. Ámen. Ámen.”

Pedig a test szégyene is olyasvalami, ami összeköti az Atyát Cassioval, a Fiúval. „Cassio rögtön cserélhette is a ruháját a hosszú hálóingre. Úgy tűnt, hogy az ismeretlen fiútársaság előtt szégyenlős egy kicsit.” (14) A test megtöretése és stigmája, Isten általi megjelöltsége, úgy tűnik, nincsenek is messze egymástól. Ezt erősíti Fülöp sejtése is: „Noha Cassio láthatóan más volt, mint emezek itt, az atya mégis esküdni mert volna, hogy ez a csinos, egészen előkelő módon csúnyácska fiú sem olyan romlatlan, mint amilyennek megszeppentségében tűnik.” (15-16) A fiú szabálytalanságának szépségei, a szépség idegen és taszító mivolta, összekapcsolódása a „bűnnel” Nádas Pétert idézik, akire utaltak is a regény kritikusai, de talán nem fejtik ki elég alaposan, melyek volnának a kapcsolódási pontok. A szabálytalanság szépsége, szépség és félelem, szépség és irtózat

kapcsolata visszatér még a regény két fontos szereplője, Katalin, a látomásos apáca és a Floria nevű bolond csavargónő esetében. Az apáca története szintén része a történeti Szent Fülöp legendáriumának. Fülöpöt hívják, hogy ítélje meg, a látomásokkal viaskodó nővér valóban kapcsolatban áll-e a transzcendenciával. Megkéri a lányt, hogy húzza le a sáros cipőjét és mikor erre nem bizonyul hajlandónak, röhögve hagyja ott, mondván: „Ez a nő nem lehet szent... Hiányzik belőle az alázat.” (57) A transzcendens jelenlét csak a mindennapi tevékenység alázatos végzésében mutatkozhat meg az Atya „dogmája” szerint, elutasítja az ebből való kilépést-extázist és ezzel újfent eltakar egy másik, eredendőbb megfigyelést: „Fülöp fantasztikusnak találta a lány dühvel festett arcát” (56) abban a pillanatban, amikor megtagadta, hogy lehúzza a cipőjét. Ami lenyűgözi, az újfent a szabálytalan szépség, a szépség idegensége a dühös arcon. A regény ezzel a hagyományostól egészen eltérő megvilágításba helyezi a jól ismert történetet. (Még akkor is, ha az atya valóban ismeri is a számon kért alázatot, Katalin nem térdel le elé megoldani a saruját, de a gyerekekkel imádkozva Fülöp „maga is letérdelt a padlóra.” (60) A katonák kétszeri dörömbölését megelőzően dörömbölő Floria leírása a „szabálytalanság szépségének” legirtóztatóbb változatát rajzolja elénk: a tébolyult, nyakát hisztérikusan rángató, torz módon kifestett nő riasztó arcán – újfent – „még így is átütött az orr, a szemek és a száj finom arányaival egykori érzékiségének a nyoma...” (61-62)

Cassio a szokásos közös kirándulás rutinját azzal fenyegeti, hogy rosszulletére hivatkozva nem vesz részt rajta, másnap pedig azzal, hogy a többiekkel tart. A szabadban a kormos képű gyermek arca szabálytalanságának, „csúnyácska csinoságának” új szépségeit mutatja meg, mikor Fülöp a bújóciska végén, a szakadó esőben rátalál. „Pár másodpercig megint csak csendben nézték egymást Fülöppel [...] Oldalról verte arcukat az eső. Fülöp kissé színpadiasan maga elé nyújtotta két egymásnak tett, felfelé fordított tenyerét. Közben a fiút figyelte. Ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár. Mindazonáltal ne úgy legyen, ahogy én akarom, hanem amint te.” (51) Jézus Getsemáné-kerti mondatait most – valószínűleg – az Atya belső monológjaként halljuk, szerepcsere történik az Atya és a Fiú között: az Atya válik kiszolgáltatottá. Ez a némaság – „csendben nézték egymást” – az Atyák artikulálhatatlan fiúszerelmének csöndje a legnagyobb Atya-Fiú történetre vetítve, a Thomas Mann idéző Nadas Péter híres kérdésének végső elmélyítése³. Ezen túl pedig a rét mint itteni Getsemáné-kert előreutalás az elkövetkező éjjel eseményeire, Cassio elhurcolására és meggyilkolására. A belső monológban (a belső monológok a csend-poétika integráns részei, a némaságot fenntartva teszik lehetővé a beszédet) elhangzó ima-töredéket, a csendet megtörve mindössze egy szó követi: „Fiam”. Ezután már a mindennapokat egykor valóban szabályozó derűs rend végképp mechanikus kényszerre válik. Az elázott fiúk, miután hazaérnek, vizes gönceik helyett tiszta ruhát kapnak, de Fülöp úgy dönt, a szokás szellemében „hétfő reggel majd megint tisztát ad nekik” (59), teljesen feleslegesen.

Ez a krízis lassan előhívja az emlékezetből Fülöp kiskamaszkorát, amikor a visszatekintő nézőpontú narráció eléri a jelenbe. Ekkor, a harmadik fejezet kezdetén szakadás áll be az elbeszélés folytonosságában, amiben felidéződik az az élettörténeti szakadás,

„sorsesemény”, ami testi elváltozását okozta, a dudort, ami a testét összekapcsolta önnön kívül-jével, az Istenivel. A dudor tehát eleven cáfolata Fülöp életvitelének és „hitének”. Ennek zavart dörzsölgetéséhez tér vissza a szöveg a katakomba-élmény után, ez a pillanat így egyszerre zárja keretébe Fülöp közeli és távoli múltját és nyit ablakot még messzibb vidékekre, az említett kiskamasz évekre. Ekkori éveinek környezete nagyon is számolt a kísértéssel, megveszekedetten küzdött ellene. Mint kiderül, ezt a hatást „domesztikálta” az atya későbbi lelki fejlődése: „Fülöp néha azért komolyan szégyellte is magát emiatt. Mintha mindannyiukat becsapná a lényegét illetően. Domonkos környezetben nevelkedett, annak a fanatikus apátnak az egykori kolostorában, akit két évtizeddel az ő születése előtt mégiscsak az egyházi főméltóságok indíttatására égettek meg két másik társával együtt Fülöp szülővárosának főterén, és akinek a klostrom falain belül változatlanul élénk kultusza uralkodott... A fanatizmusnak azt a nyers ösztönző erejét, melyet a domonkos rendházban élt meg tizenhét éves koráig, azután hosszú lelkigyakorlatokkal mégiscsak viszonylag gyorsan sikerült magában domesztikálnia. Persze változatlan szeretettel őrizte magában a domonkos atyák emlékét; gyerekkorának és szükségszerűen kissé zavaros kamaszéveinek neveltetését, ha akarta, sem tudta volna megtagadni. És azzal is tökéletesen tisztában volt, hogy bár egészen mássá forrott is ki az elkövetkező évtizedben igaz természete az ő sajátja lett erejének, a forrásvidéke annak mégiscsak ott volt, a húsz évvel korábban máglyán megégetett, fölbujtogató, őrrült szerzetes egykori kolostorában.” (68-70) Az őrrült szerzetes könnyedén azonosítható, nyilvánvalóan Savonaróláról van szó. Fülöp eredendő lelki tapasztalata tehát nem az egyenletessége, aminek mostani életében hirdetője, hanem a szakadékosága. Nevelőként – hasonlóképpen – a gyerekek testi készítéseinek domesztikálásán iparkodik, ki akarja belőlük ölni a mohóságot, de a fiúk reflexszé vált test-tapasztalata rendre erősebbnek bizonyul Fülöp teológiájánál. Ők pontosan tudják, milyen sebezhető Fülöp rendje, ahogy a határozószó is jelzi: „nála épp jutott minden reggel, délben és este.” (38) A felbomló rend képét mutatja, ahogy a szerdai húsnapon „zabáltak”, mert „korábbi életükből beidegződöttek és a csapatszellemtől is csak megerősítve nem tudták nem fényűzésnek tekinteni a heti egyszeri húsevést.” (73) A szakadás az ő esetében is felidéz egy mélyebb élettörténeti folytonosságot: ezt mutatja fel a regény szerkezetében az egymást keresztező repetíciók rendje, aminek a keresztbeborotvált bajusz és szakáll mintegy a metaforája, nem véletlen, hogy éppen borotválkozás közben véli megpillantani szülei eddig eltakart vonásait az arcán⁴: „Az arc amúgy kevésbé volt neki ismerős. Lekefélni az anyai és apai vonásokról a port, ami ráakódott az idővel.” (20)

Az ismétlődés rendjével áll ugyanis szemben a déja vu, az átlátható rend nélküli ismétlődés. Az idegenség megtestesülése, Cassio *valahonnan* már első pillanatra ismerős: Fülöp „mintha már látta volna valahol a környéken.” (16) Cassio felbukkanásának déja vu-jellege azt mutatja, hogy az idegenség nem kiküszöbölhető véletlen, hanem maga is kiismerhetetlen rendszer.

³ Nadas Péter, Thomas Mann naplójáról= Uő, Esszék, Pécs, Jelenkor, 2001, 30-50.

⁴ Ez a motívum különböző alakváltozataiban, mint egy önmagát folyamatosan megszakító rend „háttérmetaforája”, végighúzódik a regényen: a sakk, a cikcakkos útvonál, Floria aszimmetrikus szemei, ugyanígy – Turi Timea írása, továbbá szíves szóbeli közlése.

A regény olvasása minket is a Fülöpéhez hasonló tapasztalatokkal szembesíthet: Egy „kecskelábú asztal” feltűnik a kolostorban, ahová apácatesztelésre érkezik Fülöp és feltűnik az Atya otthonában is. A kolostort egy másik ismétlődés is bevonja a déjã vu-k hálózatába: Katalin nővér múltjáról azt tudni, hogy „nem mint hogyha ennek bármi jelentősége is lenne itt, de a város egyik legrégebbi családjának nevét viselte, míg tízévesen hozzájuk nem került. És mondott a főnöknő egy nevet. Az apa két lány után fogadalmat tett, ha a következőkben fia születik, a nagyobbik lányt zárdába adja. Így is történt.” (55)

Amikor Fülöp a harmadik nap estéjén Cassioékhoz érkezik a zsoldosok kíséretében, ezt olvassuk: „Át a téren, tovább egyenesen, aztán már ott is voltak. Belvárosi palotája előtt a város egyik ősi családjának.” (87) Felmerül a lehetőség, hogy Cassio és Katalin testvérek, Katalin Fülöp által észre nem vett szentsége mintegy engesztelő áldozata az apai pederasztániak és – előzetesen – a gyilkosságnak: a test megtörése és szentsége is közös Cassioban, benne (a gyötrelmes látomások) és az atyában (az ifjúkori, irtózatosszerű szenvedéssel járó epifánia). Az idegen, szabálytalan szépség harmadik déjã vu szerű felbukkanása, Floria alakja, összekapcsolódik az újra és újra ismétlődő kopogtatások déjã-vu-jével. Ezeket a lineáris elbeszélésrend már jellemzett, „keretező” megbontása, az ennek köszönhető további, elbeszélte időbeli előfordulásaik számát meghaladó ismétlődésük valamint a rutinszerű ismétlésrend felfüggesztődését jelző szerepük emeli át a déjã vu szerű ismétlődések sorába.

Floria lehetne akár – legalább motivikusan, ha nem is biológiailag – a harmadik testvér, és akkor már joggal mondhatná Alexander Fülöpnek, hogy Cassionak nincs testvére, hiszen az egyik Jézus jegyese, a másik pedig halott.⁵ Rokonságuk aligha kérdés a palota lakóival, a szabálytalan, kísértő szépség eredőivel, förtelmes forrásával: „Valami egészen elragadó közös kiélttség ütött át a házaspár gesztusain.” (91) Floria előléte is ismeretlen és róla is úgy képzelik a negyed lakói, egykor előkelő nő lehetett, igaz, talán nem születésétől fogva, csak „felküzdötte” magát. „Noha a piac szűkebb vonzáskörzetében minden időben akadt három-négy ilyen nemhogy megtűrt, de egyenesen közkedvelt bolond, ennek a nőnek az előéletéről tényleg senki nem tudott semmit.” (60-61) Éppen ebben különbözik Cassio is mindenki másától: „Cassioról végső soron még kevesebbet tudtak, mint erről a Giancarloról, akinek az előéletével legalább mégiscsak tisztában voltak.” (74) Az idegenség ismétlődése.

Floriát még továbbá az ismétlések rendjébe vonja vaksága és szétkenődött szemfestéke, összekapcsolja ugyanis az anya, Eliza vakságával és szétfolyó szemfestékével. Hozzájuk csatlakozik Cassio, akinek arcán az eső elkeni „festékét”, a kormot.⁶

Floria később, dörömbölése másnapján a sétájukból épp hazatérő kisfiúk és Fülöp szeme láttára lesz öngyilkos, egy szerzetes viszi el a holttestét: „Igazán látvány volt a hórihorgas szerzetes a halott nővel a karjában.” (83) A szabálytalanság szépségének már-már a blaszfémiaig menően bizarr mozzanata ez a fordított Piéta. Előző este a tébolyult nő

azt mondja még a kapuban Fülöpnek, hogy „első halál után nincs második”. (62) Ez az ismétlődések legalábbis bizonyos rendjét tagadó mondat a másnap éjjel történendőket vagy részeg látomásként leplezi le előre vagy a valódi, érvényes feltámadás szabálytalanul szép ígértét jelenti meg félelmetes angyalként Fülöpnek.

A Fiút és az Atyát összekapcsoló déjã vu, hogy Fülöp némán mormolja az ima-szöveget, miután a „lobogó fényesség” a testébe vágódik (66), és a kisgyerek is némán imádkozik csak „második halálakor”, a feltámasztása utáni órában. Ez újból összekapcsolja a két eseményt, a test hétköznapijainak legradikálisabb felfüggesztődéseit. A dudor visszatérő érzékenysége is jelzi a közeli ismétlődést, ahogy a csodatétel közben is visszatér belé az egykori fájdalom. Az atya Cassio feltámasztásával, feloldozásával és az utolsó kenet feladásával újabb – alighanem végső és utolsó – lehetőséget kap arra, hogy belelásson a test mindennapjainak felfüggesztődésébe.

Az, amit a déjã vu megmutat, épp az ellenkezője a derús hétköznapi munkájában, rutinjában folyvást megvalósuló isteninek, ami azáltal mutatkozik, hogy fenntartja, biztonságossá, bizalmunkra méltóvá teszi a hétköznapi világát. A szöveg repetitív technikája rajzolja ki a mindennapok ritmusát, ezzel a ritmussal kerülnek szembe a regény folyamán a déjã vu-k, az ismétlések uralhatatlan, átláthatatlan, fenyegető rendszere, egy olyan repetíciós szisztéma, ami szembeszáll az életrutint és a fülöpi életszentséget biztosító repetícióval.

A második napi kiránduláson Cassio menetközben arcát bámulva a folyóba köp. A Nárcisz-utalás megsejteti, hogy a test bűne valamiképpen összefüggésben van az önimádatall és a szöveg végén épp ez hangzik el az apa vallomásában: „Nem lett volna istentelen egoizmus az, ha anélkül imádom benne magamat, hogy beismertem volna mindkettenk előtt, hogy mennyire vágyom a testére is?” (99) Az arcot a köpés kivehetetlenné teszi, mikor újra kivehetővé válik, Cassio még kétszer ráköp. A nárcizmus eltörlése, úgy tűnik, magának a kísértő arcnak az eltűnését jelentheti csak ebben a világban. Fülöp imabeli kérését a kísértő kiiktatásáról Alexander, Cassio édesapja hajtja végre, a fiú gyilkosa – ez kapcsolja össze őket, ahogy Alexander meg is jegyzi: „éppen olyan gyilkos, pederasztva vadállat maga, mint én, atyám.” (99) Ez teszi lehetővé cinkosságukat és közös berúgásukat azelőtt, hogy Fülöp megkérdezné, hol van a fiú.

Mikor Fülöp hazaérve a kirándulásról, szobájába zárkózik, ezeket a szavakat találja a polcáról levett könyvben: „Mivel roppant ellentétre bukkantam. A hús és vér ösztönére... úgy véltem, hogy ezt a velem született gonosz hajlamot le fogom győzni és meg fogom törni és Isten kegyelmébe ajánlom magam Krisztusban.” (58) A kísértő, pontosabban a kísértés nem kiiktatható. A külső kísértőben, az ördögben a transzcendenciát a mindennapokban feloldani kívánó Fülöp atya – természetesen – nem hisz. De, ekkor már felismeri, nem is onnan fenyeget veszély: „Fülöp nem hitt az ördögben. Démonokban hitt.” (58)

Az elbeszélést szintén keret zárja le, de olyan keret, ami egyúttal át is értelmezi, amire visszautal, amit keretez. Az atya a regény elején fátylát gyűjt, mikor a katonák elé botorkál, itt olajlámpást kap, mikor távozik: az egyenletes fény derűjének reményétől vissza kell térnie az ennél jóval sötétebb és reménytelibb evangéliumi tudáshoz: a

⁵ Az, hogy a szülők 30-35 évesek, Katalin pedig 21 körül, nem kizáró ok, a Fülöppel többé-kevésbé kortárs Shakespeare szerelmesei, Rómeó és Júlia is ilyesmi időségek voltak.

⁶ Arra, hogy Cassio is része ennek a hálózatnak, Turi Tímea hívta fel a figyelmem.

világosság a sötétségben fénylik. Állapota hasonlatos ahhoz, mint amikor az első általa átélt csoda után tartott hazafelé, a keret itt mintegy a regény első mondatai elé mutat, jelezve, hogy nem áll helyre többé Cassio látogatása után a folytonosságot biztosító rend, hogy bizonyos értelemben az atya „nem tér haza” többé. Ez a megoldás mintegy előzetesen visszavonja, még mielőtt megcsinálná a „keretezést”. De ugyanúgy három zörgetéssel zárul a regény, ahogy kezdődött, csak míg az elején Fülöp belül volt, most ő az, aki kívülről kopogtat háromszor, visszamenni kívánva a „savonarolai” kamaszkor és az epifánia után felépített, a transzcendenciát munkás hétköznapiakra váltó életébe. A keret tehát „megfordítja” a szituációt. A történet napjaival megegyező számú, három kopogás a feltámadás terébe helyezi újfent az eseményt. Fülöp atya most, hogy a test szenvedéséből, tehát a par excellence Jézus-tapasztalatból olyan mélyen vette ki részét, amennyire élnek egyáltalán lehetséges, sok-sok évtized után újra kereszténnyé lesz. Csakhogy azt ígérte, mielőtt elment, hogy háromszor hármat kopog majd, de csak kétszer háromig jut, tehát nem telik be egészen a feltámadás rendje (azt sem Fülöp, sem más nem hozhatja el, az a könyörület Istené). Figyelmeztette távozásakor a legnagyobb fiút, akire rábízta a többieket, hogy csak a megfelelően kopogót engedje be. Ahogy Cassio meghal, úgy Fülöp sem juthat többé vissza házába, az életszentségnek az az útja, amit a test hétköznapijai jelentenek, többé már nem adott, mert valójában sosem volt igazán adott számára. Vissza kell térnie a megkísértés terébe, a sivatagba. Az Atya osztályrésze a kívülség, a Fiú feltámadása ellenére is halott. Ahogy elül majd a kopogás zaja, nem marad más utána, csak a Csend Mélye.

II.

A regény függelékében egy súlyos vers vár ránk, ez zárja a fiatal szerző első, lélegzet-elállítóan kiérlelt, megrendítő prózakísérletét. Strófaiban elrejtve megtaláljuk a regény fejezetcímeit. Mintha a vers a regény sajátos szempontú sűrítése, összefoglalása volna. A fény és a felületek egymásrautaltságának komor fensége bontakozik ki a költeményből, a fény elvesztségének története, ami csak akkor látható, ha valamennyi azért mindig megvan belőle. Ez teszi lehetővé az üres tájban mégis felhangzó szólítást is: „Mint a fáklya világított havával a magasfennsík lassan / ülepedő sötétjén át az északi hegygerinc legmasszívabb / csúcsa, // megpillantottalak?” A zárlat a verset is keretbe fogja: „...Este az olló-forma ikerszirt nyugati éle kitakarta / a szememből a napot, // és hosszában vágva ketté // az ikerszirt keleti csúcsát // a fele még a naptól, túlsó fele a hófelszín derült visszfé / nyével világított”.

A világosság a sötétségben fénylett.

A képzelet elrontott verklijéről

Tóth Krisztina: *Magas labda*

„Képzeletünk olyan,
akár egy elrontott verklí,
amely mindig más dallamot játszik,
s nem azt, amelyet várunk tőle.”

Marcel Proust

„Mi meg: nézők csak, mindig, mindenütt...

Túlömlünk. Elrendezzük. Szétesik.
Újrarendezzük, s széthullunk mi is”.

Rainer Maria Rilke

A *Porhó* című könyv *Havak éve* című ciklusáról tudható, hogy a nevével amolyan dallamra mondott vakszöveggént kapta, a *Kései sirató* híres sora hallatszik mögötte: „a hadak vége volt”. Tóth Krisztina gyakran nyilatkozza, mikor műhelyéről beszél, arról, hogyan születnek a versei, hogy ilyen dallamok járnak először a fejében. A kötet záróverse, az *Esős nyár*, olvasható erről a tapasztalatról szóló beszámolóként is. Az, amikor ez a dallamra futó vakszöveg szavakat talál, amikor meglesz a zenére futó mondat, a költemény és a költészet születése a dallam szelleméből. Ez a jelenség, a kimondás, megfogalmazás lehetősége nyilvánvalóan összekapcsolódik az önmegértés, az átlátás esélyével a kötetben – minden kérdés erre irányul, az ujjgyakorlatszerű daraboké is, nem véletlen, hogy egy ilyen kerül ki a kötet hátsóborítójára: „Ez a világ egy nyitott blende. / Integyetünk a végtelenbe, / amíg az arcok be nem égnek: / hol hívják elő ezt a képet?”. A kötetben rendre megjelennek nagy, metaforikus ráismeréspillanatok, amelyek – átmenetileg – beteljesíthetőnek mutatják ezeket a lehetőségeket: „van a szavak folyása mentén, kell legyen / egy titkos hely, hol ott vár partra dobva / ott áll dombokba gyűrve egy helyen / aminek neve van, de nincs kimondva.”

A lírai megszólalás retorikus pátosza is ezzel a reménnyel magyarázható, ahogy a „gazdag formakultúra” is erre irányul, minden sorfajta, minden rím ezt a forrásvidéket vagy deltát keresi. A ritmus és dallam is árad, mint a folyó a kötetnyitó nagyversben (a víz, az áramlás, a sodrás motívuma sokszor visszatér a kötetben), a nagyon erős versritmus lüktetése mintegy „sodor” a megtalálni vágyott, egyetlen és igazi mondat felé, annak a mondatnak az ígérete és szerkezeti váza, valamifajta megtalálni vágyott bizonyosságé, hogy, ahogy egy régebbi híres vers mondta, „Jtlémetem / átlátom ott”. Ugyanakkor ez a sodrás-poétika „összehordja” a legkülönbözőbb verselemeket, a szavak és a mondattörédek összekeverednek és kiszakadnak rendjükből az áramlásban, amely

így éppenséggel nem kecsegtet azzal a reménnyel, hogy a szavakat visszavezeti eredetükhöz, egy olyan helyre, ahol mindenképp megkapják valódi, mindaddig kimondatlan neveiket. Az „összehord” ige metaforikus és szó szerinti jelentése közti párhuzam a *Sodrás* című versben rá is ébreszt erre: „köröz a szél és mindent összehord” – olvassuk a második sorban, később pedig: „van ez a dal, mi mindent összehord”. A dal olyan, mint a szél, új és új kapcsolatokat tár fel, ahogy egymás mellé sodorja a dolgokat, néha felbukkan ebben, a szél vagy a víz sodrásában a dallam, majd újra eltűnik, felbukkan egy idegen arcban, egy mozdulatban, vagyis reménytelenül szétszóródva a világban. Így van például a „koszorú babával”, amely az egykori kedves álmában jelent meg, majd hirtelen felbukkant a metróban. „[I]smétlődő idegenség / mindig más alakját hordja / mindig arcot vált a nemlét” – ahogy a *Vers, amelyben az újesztendőt köszönti* című költemény mondja. (Lásd még a *Repülő* vagy a *Beszélek* című verseket vagy akár az „arcok selyemáramlását” szintén a *Vers, amelyben az újesztendőt köszönti* című darabból).

Világos, hogy ez a tapasztalat mélységesen prousti, a szerelem nála is és (az amúgy is franciás műveltségű – ld. például Apollinaire erőteljes, de sajátta tett hatását erre a versvilágra) Tóth Krisztinánál is ennek a tapasztalatnak a metaforája. A szerelem arról tanúskodik, hogy a szeretett test sohasem birtokolható, mert az időben végtelenül kiterjedt, nem más, mint nem elérhető érintések és emlékképek pusztá nyoma. Ezért a szerelem Proustnál lényegében azonos a féltékenységgel, ahogy Tóth Krisztinánál a szakítással, vagyis, mindkét esetben, a birtokolhatatlanság tapasztalatával, ami a szerelemnek nem eseti, hanem lényegi jellemzője. A ritmus és dallam analógiák, metaforikus azonosságok ígéretei, amelyekben végül metonimikusan, a kapcsolódások, érintkezések végtelen láncolatában szétszóródik a világ. Arról van szó, „hogyan a világ minden országa egyetlen test maga, hogy mégis ottthona, hogy másban sohase ér a test haza”. Ezek a sorok a kötet egyik legszebb verséből valók (*A világ minden országa*), amelyben a halott nagymama hamvasztatásának – prózavers – „elbeszélése” mellé odasodródnak, a történetet meg-megakasztva, a *Halotti beszéd* mondattörzsei, azt próbálgatva talán, hogy a nyelv legmélyebb időbeli rétegeinek megszólalása, ez a nyelvemlék, ahol összeér a kezdet a véggel, képes-e arra, hogy kiemeljen az időből. „[N]em őt sirattam, nem beszélünk már vagy öt éve, / nem az arcot, kezét, nem a sápadt gyerekkort, / hanem a testet, a testet, a testet, hogy csak ez volt”, hangzik a válasz, felidézve újra és mégis a *Halotti beszéd* komor tanúságát. Látjátok, feleim, mik vagyunk. Por és homu. Minden élettörténet – értelemszerűen – az időben alakul, nincs, nem lehet semmiféle „igazi” én a testben kívül, ennyiben – ha tetszik – tökéletesen antimetafizikus líra a Tóth Krisztináé. Az élettörténet helyére egymáshoz sodródó emlékképek és foszlányok kerülnek, vonások és mozdulatok kapcsolódásai és szétszóródásai, „városok, hasbeszélő / sors, emlékek völgykatlana, élő / vonalak, látod, // mind hogy bolyong és nincs egynek se útja” (*Vaktérkép*). A kulturális emlékezetnek is a „vegetatív” dimenzióit figyelni, tartja igazán lényegesnek a kötet, az „öszönös”, akarattalan emlékezést, ezek, gesztusaink, testi működésünk jelölik ki összetartozásunkat a *Kelet-Európai Triptichon*-ban.

A versdallam egyszerre ígérlet – egy mondat mögötti mondat szerkezeti váza, tehát nyoma – és mindent egybechordó, elszakító sodrás, amely mind távolabb visz a végle-

ges átlátás és megfogalmazás lehetőségétől. Ez a sodrás úgy vezet az egyetlen mondat felé, hogy „bármit gondolok, alámossa”. Az átlátás igénye, a sodrás által újra és újra elmosott időbeli út megtalálásának ambíciója rendre megjelenik a létösszegző versek melankolikusan játékos, parodisztikus újraírásának folyton ismétlődő kísérletében, e kötetben a *Futrinka utca* című költemény soraiban. A létösszegzés tragikus hangoltsága, bármennyire veszendőnek mutatja is az életet, mégiscsak összegezhetőnek mutatja egy tanulásban. Ezt a tragikus hangoltságot lazítja valamelyest a *Születésnapomra* játékos-sága, ráadásul úgy, hogy a jól ismert ritmusképlet többlete maga is a keresés részévé válik, az egyetlen mondat alkalmi szerkezeti vázává. (Ismeretes és nagyon is ide tartozik Nemes Nagy Ágnes esete, aki egyik esszéjében megírja, hogy keresett egy verssort, aminek csak a ritmusát hallotta, vakszöveggel, a megítélis rózsáról, bármi legyen az, mígnem kiderült, hogy Gyulai Pál verséről van szó és a megalázott Rómáról: „nem ez a mondat, hanem egy másik, mindig egy másik”. Ennek fényében értelmezhető a magyar költészethez írott hommage-vers is, a *Hála-változat*, amit ennek ellenére sem sikerült igazán megszeretnem, az hommage-jelleg kissé üressé és illuztratívává teszi). Az eredeti versben nyitottnak mutatkozott az élettörténet, ha iránya egyértelműen ki is volt jelölve: egész népemem nem középiskolás fokon tanítani. Az első parafrázis, a *Porhó* zárlatában arról a már idézett reményről olvashattunk, hogy „ittlétemet / átlátom ott”. Világos, hogy ezt a kilátópontot nem feltételezi az újabb parafrázis. „[A]kar, / akár // a színpadon a kesztyűbáb / játszani valami saját / mesét, / mi más”, mindenféle önazonosság, sajátta tett, sajátként lezárható élettörténet megalkotása reménytelen. Az előző zárlat végső soron a saját halált tette meg a teljes átlátás lehetséges végső perspektívájának, egy olyan pont elérését remélte, ami kívül van a zajláson, itt azonban azt olvassuk: „halál / ha lel // utat is hozzánk, nem vagyunk, / futó fonál csak, filc magunk / helyett...” A halál semmilyen módon nem teheti sajátta létünket, csak a bábszínházat zárja be. A második újraírási kísérlet az első és önmagát, továbbá az „eredetit” is az átlátás reménytelen kísérletként mutatja be, visszavonja, elvetvén a lehetőséget, hogy a dallam segíthet visszatalálni bárhová: „örök körök”, olvassuk az egyik játékos rímpárban. A ritmus (maga sem más mint ismétlődés) ismétlődése nem vezethet semmiféle „végső” vagy „egyetlen” mondat irányába, nem juthatunk el sem itt, sem ott semmiféle létösszegzéshez: „sír a történet és elmossa önmagát” (*Hangok folyója*).

A saját halál lehetősége foglalkoztatja a *Program* című verset is, ami Orbán Ottó *Hallod-e te sötét árnyék* című költeményét variálja és mögötte a csángó népdalt, ami Orbánt ihlette. „Sorsom vagy-e vagy csak program”, valami értelmetlen és mechanikus, kérdezi a szöveg, „te vagy-e az, aki vagyok / szólsz-e, hogyha elhallgatok”, mígnem megtudjuk, hogy „se nem sorsod, se nem emlék: ott aludtam minden szóban. / Felébredtem és beszélek, szóra bírom minden sejtet, / én írom tovább a verset, oly szavakkal, nem is sejtet”. A versünket a sötét árnyék fejezi be, semmi módon nem rögzíthetjük meg a költészet által önmagunkat, éppúgy nem lehet zajláson kívüli kilátópont, ahogy a saját halál sem, pontosabban, mivel ez sem, így a költészet sem lehet az. Ezért tartom teljes tévedésnek Szilasi László értelmezését, aki szerint: „a mondat (»nem ez a mondat, hanem egy másik, mindig egy másik« [58]) egy létező, konkrét, jóllehet elérhetetlen

hely. Az a hely, ahová a mindent felsoroló szavak és a ki nem mondott nevek rejtett folyásiránya tart. A költészet pedig nem más, mint ennek a helynek a módszeres, a hagyománnyal és a stíluszintek elméletével folyton hadban álló előkészítése¹, tehát hogy a szavak visszavezethetőek volnának eredetükhöz, mely érintetlenül szunnyadva várja őket valahol az idő kezdete előtt, ezáltal pedig, ezen az édenkerti nyelven minden közvetlenül megnevezhetővé válna, és ennek a névadásnak a reménye volna a költészet. Ezek a versek semmi ilyesmiben nem hisznek. Orbán Ottó számára a verse alatt hallható népdal valami ilyen hazatérés reményét jelenthette akkorra, ha csontjainkat meg kellett adni, a népdal hordozza és végül legyőzi az időt: „s nincs múlt, jelen sem jövő, / csak egy vastag gyapjúkendő, / annak bolyhos melegében / ringok a világ ölében.” – írja *A magyar népdalhoz* szóló versében. Tóth Krisztina ezt nem gondolja, a vers címe – *Program* – megint csak értelmezhető úgy, hogy az ő verse immár csak mechanikus kopírozás, csak mintegy a népdal és az Orbán Ottó-vers dallamára lefuttatott program lehet, az „örök körök” egyike, a dal nem a halál ellen szól, beszélője már a versben eltörlődik, az utolsó szavakat a sötét árnyék vagy sötét program írja. Csak a program marad meg, ami nem az övé, magától, mechanikusan lefut. Az időben megalkotódó és lassan eltörlődő testről beszél a *Delta* című, Kosztolányit idéző vers is. „Ha negyvenéves elmúltál, a tested / egyszerűen elkezdi magától beszélni... Figyeled lassan az erek vonulását, / hogy bontakozik ki testedből egy másik, / leendő felszín.”

Az enjambement-ok, a központozás és a tulajdonképpeni ciklusok hiánya², a sűrű szövésű motívumháló, az egymásba érő szomszédversek (a *Vogymuk* és *A világ minden országa* egyaránt a *Halotti beszéd*-et idézi meg, a *Véletlen művek* című vers címadó szintagmája többször visszatér a következő szövegben, a *Sötétben járó*-ban) az azonos problematika – a sodrás-poétika részei. A kötetet tekinthetjük bizonyos értelemben egy versnek, olyasminek, mint a Vinteuil-sonáta, amelyben fel-felbukkanak újra és újra ismétlődő, eltűnő motívumok, ahogy a híres kis dallam is a Proust-regény zeneszerzőjének műveiben. A líraiságot lényegében a fentebbi értelemben vett dallam teszi Tóth Krisztina verseiben, a dallam, mint a magyar és világek költészet végtelenített Vinteuil-sonátájának mindig töredékes, vakszöveges, mindig csak összesodródó mondattörmelékekben felbukkanó emlékezete. A versek felsorolásaiban megjelenő tárgyak mindegyike egy rekonstruálhatatlan történet nyoma, ilyen értelemben minden versben megbújik egy narratív vers lehetősége. „[M]inden utasnak van egy élete” – áll *A koszorú baba* című versben. Az, hogy számunkra ebből is, ahogy a versek szerint saját életutunkból is csak pillanatképek és emlékképek férhetőek hozzá, ez a szükségyszerű sűrítés, dichtung teremt – végül – költészetet a prózaversekben is. A magyarul egy szót sem beszélő fekete kislánynak, az új osztálytársnak lehetne csak elbeszélni egy félbemaradt, pontosabban soha el sem kezdődő történetet, aminek egyetlen nyoma egy darab küllőgyöngy (jellemző módon a szót és a tárgyat egyszerre kapja a lírai én egy ismeretlen fiútól) és ez a nyommal jelzett hiány kezd el elbeszéléseket generálni. „Elterjedt, hogy van az a fiú az Újte-

lepről, /... lehet, hogy gyereünk is lesz jövőre”). Mivel azonban nem egy történetnek, hanem a hiányának a nyoma, nyilvánvalóan nem elbeszélhető, a különleges szó mintegy a helyére kerül, amikor a kislány, akivel meg lehet osztani az eredendő idegenséget, első magyar szavaként kimondja és így újra, teljesen idegenné lesz: „Fehér fogai közt zörögve / forgott a név: idegen test a dobban” (*Idegen test*). Ez a kitüntetett emlékkép példázta, hogy az élettörténetek elemei, a pusztá emlékképek nem rendeződhetnek élettörténetté, kavargásuk, össze- és szétsodródásuk, új és új alakzataik megteremtése volna a költészet Tóth Krisztina líraeszménye számára.

A sodrás-poétika részeként megjelenő felsorolások néhol Pilinszkyt idézik, például, talán a legerősebben a *Szülok* című versben. „A fal mellett a fűben szétdobálva / lyukas strandlabda, foszlott hintaágy /... dobog a bádóg, áznak a kint felejtett / ruhák”. Mégis lényeges különbség, hogy Pilinszky lírája izolálja a tárgyakat, amelyek a kötet felsorolásainak többségében inkább összesodródnak, mint láttuk: „macskák ütődnek vedlő háttal a parthoz, / alakatlan ruhák, törött vesszőkosár, / zöld lombos ág, hegyén egy zacskó csapkod, / fényes bútorlapon fonnyadt hínárfonál /... szétrajzó törmelék minden valakinek az arca” (*Hangok folyója*). Nem annyira időből kimetszett, mint inkább időtől elhagyott tárgyakról van szó. A Pilinszky nyugágya nem rozsdásodik már tovább, miután kimerevedett az apokalipszis nem múló végidejében, de a Tóth Kriszta „foszló hintaágya” alighanem továbbfoszlik. Inkább a költőnek különösen fontos Mándy Iván elhagyott tárgyai a *Szülok*-ben idézett tárgyak, mint a Pilinszkyéi.

Bizonyos, hogy Tóth Krisztina költészete egyszerre tartozik a legösszetettebb és a legnagyobb hatású magyar lírikusi életművek közé, rendkívül sokféle indíttatás újra és újra megalkotandó egységesítését végzi el kötetről kötetre. Jellemző, bár nem értek vele egyet, hogy Szilasi László a magyar költészetben jelenleg erős hatású líranyelvi hagyományok szintézisének kísérleteként tekint erre a könyvére, végső soron teljes pályájára. Pedig szintézisek nincsenek, győznek meg bennünket a versek. Csak koincideneciák.

¹ Szilasi László, Emlékként tekinteni a jelenre, *Élet és Irodalom*, 2009.07.10.

² A ciklusok hiányára Keresztesi József hívja fel a figyelmet *Sodrásban* című kritikájában, *Magyar Narancs*, 20009.07.16.

Egy alanyi költő színpada

Szálinger Balázs: *M1/M7*

Szálinger Balázs költészete saját helykijelölésében igen erős, gondoljunk csak a *Zalai passió* című korai epikai munkát záró öntudatos alanyi színrelépésre, ami úgy alkotja meg a költői figura romantikus eredetiségét, hogy e romantikus eredetiség ismert magyar hagyományát maszkként veszi fel közben: *A természet vadvirága* Petőfiének és mindenekelőtt a *Hunn, új legenda* Adyjának álarcát. Ilyenfajta vers nyitja az új kötetet is, amellyel Szálinger hét év után jelentkezik lírikusként. A „bécsi büszkeség” és az „önként alávetettek” szembeállítás történeti kulisszákat tol be a vers terébe, aminek célja a költői megszólalás helyének kijelölése. Az *M1*-es és az *M7*-es találkozási pontja így egy történeti hagyomány (a kurucos függetlenségi szemlélet) végpontja is lesz, kissé rezignált ragaszkodással utalva a *Zalai passió* fentebb említett záróversére, a költői autonómiáért folytatott küzdelemre az egymástól elválaszthatatlanná tett költői pálya és életút egy olyan pontján, ami egybeérés és lezárás is – ezt a lezáráspillantatot segít költészetté stilizálni a történeti múlt. Amit hallunk, „ez a két perc / Jutalomjátékom itt, a történelem végén” – így érnek össze a motívumok, éppen megfelelő dobogót építve. Ez a drámai beállítás persze újfent stilizáció. E prózai korban így születhet csak, e roppant gondos stilizálás, buzgó arcképkészítés és emelvényépítés eredményeképpen progresszív, egyetemes költészet, így válik lehetővé a régi romantikus program, a világ költőivé tétele. A metszéspont „legkisebb és legnagyobb” között, az „Isten és a féreg” romantikából örökölt keresztződése is e költészet eddigi dilemmáinak jelzése. A kicsi ironikus felnyitása provincialitásának leleplezéseként mutatkozott a *Zalai passió*ban is.

Ezután következett a nagy kísérlet: a költői szerep leépítésének évtizedei (Petri, Tandori, Kukorely, Parti Nagy és így tovább) után a lírai alany **újrafelépítésének** experimentuma egy ragyogóan játszható költői szerepminta, Somlyó Zoltán, az „elátkozott költő” újrafelfedezésével, és szecessziós stilizációval a harsány imitáció, az elrajzolt sminkek terepén az *Első pesti vérkabarában* (az előző verseskötetben), ami az alanyiságot a cserélődő maszkok költészeteként nyerte vissza. A kabaréban míg utánózik a parodista, a nőimitátor, egyúttal túlzásaival rá is mutat, idegenként, szerepére. Petri György óta senki nem volt olyan hivalkodóan alanyi költő ugyanis, mint Szálinger, nem volt olyan, aki az alanyi költészet hagyományát ennyire elevenné akarta és tudta volna tenni. Ez nem valamóságot jelent, hanem egy alanyi beszédhelyzet imitációjának gondos versbeli ki-munkálását. Miközben a hivatásos honi líraolvasás egyik közhelye, hogy a hagyományos költői szerepek hiteltelenné váltak, Szálingert semmi sem érdekli jobban e szerepeknél; még a képviselői líra lehetősége is felvillan az autópályák keresztelési pontján: „Ez az

állandó hangzavar és füst / Nem más: többségi ének” (*M1/M7*). Afféle kései „hallom Amerika hangját”. Világossá válik, mennyire tudatos mindez, ha elolvassuk Szálinger Petőfi-írását a *Kulturparton*¹. Petőfi költészetéből (alighanem Margócsy István fontos könyvétől is ihletve) a személyiségépítés technikáit, az *image-makinget* emeli ki, a lírai alany figurájának állandó újraépítését mint hatáskeresztet (nem véletlen popsztár-analógiája). Az új kötetben is lépten-nyomon a lírai személyiség újjászületéséről, kialakulásáról olvasunk: „sorsból társ lesz, életből másik élet” (*Épül, épül*), aztán „álmodtam, s a gyakornokot levedlem” (*Album*) és így tovább. A tágan értett, Adyt is magába foglaló nemzeti romantika lírai szereprepertoárja e költészet első számú kelléktáráként jelenik meg.

Arcképkészítési kísérlet az új kötet számos verse is, a lírai én újbóli és újbóli fellép-tetése új és új kulisszák előtt. Világos, hogy a stilizációnak végig maszkosnak kell ma-radnia, sőt jeleznie kell maszkját, különben mitizáló önparódiává, önsajnálatná válhat: a színház az őszinteség egyetlen lehetősége.

A *Költő & Hadvezér* témája a költő figurájának újabb alakváltozata: a költő és a hadvezér kapcsolata tisztázhatatlan, hiszen a hadvezér beszél a versben, ő hát a költő is, ahogy a cím mondja. Hadait elvesztette – amikor hadvezérként megszűnik, akkor kezd költőként beszélni. Ő az is, aki felháborodik, hogy „átír engem a kis literátor”, a költőt magához képest külső erőként mutatva meg, de az is ő, aki nagyságának és lemondásának egyedüli helyét a versben találja meg mégis. Felveszi és leteszi maszkját, működésében mutatva meg a Szálinger-vers legfőbb formaelvét. Költői önarcképet formál a *Férfibúcsú* című versben az önmegszólítás alakzata, a *Költő és a vadkan* című szövegben a dialógus, és sajátosan tükrözött önmegszólítás a házsongárdi temetőben pihenő Téglás Gábort szólító szép vers is. Az arckép, a „korán lehullott jurátus-poéta” „megidézhetetlen” alakja jobb híján feltöltődik e költészet régi maszkjaival: „Kétszer temetnek Téged, lángjaőrző, / Magyar s utolsó romantikus költő”. Világos, hogy ez a szólítás legalább annyira idézi a Csokonait vagy Vajda Jánost szólító Adyt, mint Téglás Gábort. Az önmegszólítás, mint fontos arcképrajzoló technika, itt nem a személyiség önmegértési kísérlete, mint Németh G. Béla korszakos értelmezésében, hanem ennek a szerepnek a felvétele, a hagyomány felhajtóerejének felhasználása, hogy lírai személyis-éget teremthessen vele a vers. A létösszegzés, az érték és időszembesítés nyomai, persze, itt is feltűnnek – a kötet uralkodó kedélyállapota a rezignáció.

A Centrál kávéházhoz szóló ódában az idők szembesítése játékos komolysággal zajlik, a kávéházi költő (újabb szerep) egyszerre hat régi berendezési tárgyként és furcsa ócskasággként a szövegben, nem illik oda, mégis egyedüli otthona a hely. Kívül- és belülről metaforája lesz a költőség: „mint a hely bohóca [...] festetten vigyorogni”. A lírai én clown lesz, a cserélődő maszkok helye. „Lassan lebomlok más szerepbe zárva” – ahogy egy másik versben áll (*Mint börtönkonyha képzett csillagása*). A *Centrál*, ez a remek köszöntőszöveg tanúsítja, hogy – épp mivel Szálinger színházi alkatú költő – nem áll távol tőle az alkalmiság: a színház aligha lehet más, mint az alkalom művészete, az alkalmosság és a stilizáció együttes tere. Új műsorhoz új férfi kell.

¹ http://www.kulturpart.hu/uzenet_a_foldrol/14000/sandor_petofi_top_10_rock_songs

A maszkosság eltakarása, a lírai alany felszámolásának kísérlete hazugság, lényegében az ilyen törekvések bírálata e költészet erkölcsse: „Megmutatnám a szent hajlamból / Hogy lesz ösztön a képmutatásra” (*Turizmus*). A *Fogadjisten, Mária utca* című csodálatos vallásos versben: „Városi játék: a fényűzés kikenve / Puritánnak, s magára mutogat”. Alighanem ez az ethosz készlet ingerkedésre Babitscsal a költőt, akit előző kötetében két remek gúnyverssel is megtisztel, amiért előbbre tartotta a „takart sebet” a „festett vérzésnél”. Szálinger a „festett vérzést” szereti inkább. Alighanem ez teszi bizalmatlanná, érdektelenné az Újhold poétikájával szemben is, mint a 30-as, 40-es költők közül másokat is. (Ezeket a hasábokon fejezte ki távolságtartását Lanczkor Gábor és Borbély Szilárd is e hagyomány vonatkozásában.) Ennek a maszkpoétikának önértelmező összefoglalása a *Város a mólótájon* című hosszúversben: „Ami a bájt fedte: maga volt a báj”.

A számos erős szöveg közül, lényegében előzmény és következmény, rokon nélkül a kötetben és az életműben kiemelkedik egy nagy vers, *Két katolikus* címmel. A szöveg szerint a test a bűn és a szólítás helye is, mert Isten csak a testi szerelmen, a testként érzékelt Másikon keresztül szólítható, de a szólítás mindig intézményesíthetetlen, ezért a testek találkozását a házasság nem szentelheti meg. A testi érintkezésben épp ezért nem érhető el nemhogy az Isten, de a Másik sem végleg, ugyanezért. Az imák szólítottja „nagynevű Vétlen”, nagy neve azonban nem íratik le: csak hiányként, a bűn hiányaként van jelen. Épp az mutatja a testek elválasztottságát, hogy „egyik se tudja, Veled mit csináljon”. Ő áll azok közé, akik egymásban megtalálni vélik. A büntető Isten önmagát zárja el a Kreatúrától, egyetlen lehetséges imája soha nem szólíthatja meg: „Jaj, meg ne értsd soha! – Téged keresnek, / És téged félnek egymásban a testek”. A vers mintegy következtetést szól a kettő nevében, s könyörgéssé egyedül akkor válik, mikor a vétlen Istent óvja: „Jaj, meg ne értsd soha” – csak ezt kéri. Betűinek bonyolult alliterációs rendszeréből, egymásban létekből, érintésekből teremődik a szöveg ornamentikája, így építi fel a vers a Testek templomaként önmagát, hogy a kettő elválasztottsága mintegy Isten helyévé, házává válhasson.

A kötet nem egyenesen erős persze: az utolsó gyűjtemény óta eltelt hosszú évek miatt egyszerre kellett épp aktuális válogatásnak és „besztof”-nak lennie, ahogy a költő egy interjúban mondta, és ezt a feladatot nem tudta hibátlanul megoldani, de így is elég magaslati pontja van (*Fogadjisten, Mária utca, Pest, Város a mólótájon, Szőlőszínház, Két katolikus, Régvolt királyok*). Szálinger Balázsról az utóbbi évek verses epikában tett, nem mindig eredményes, hosszúra nyúlt kirándulásai után bebizonyosodott, hogy elsősorban lírai költő. Nemzedéke egyik legfontosabbja.

Pergő homokórák

Gerevich András: *Barátok*

Gerevich András ízléses kiállítású, kis terjedelmű kötetét egy olyan, emlékezetes vers nyitja, az első ciklus elé helyezve, ami mintegy megelőlegezi az egész könyv problémáit és kivételes jelentékenységét. A *Búcsú Londontól* egy férfihoz szól, aki iránt viszonzatlan szerelmet érzett a vers beszélője: „Ülünk a St. James templomban / egy jazzkoncerten, némán, mereven, párhuzamos tekintetünk / a végtelenben összeér: / oltár, feszület, Isten ujjnyoma. / Az elgyötörtek és megtértek / itt nyerne örök életet, / szerelemből házasságok köttetnek, / a halálnak értelme lesz / a zene átítatja az anyagot”. A házasság, a család az idő familiarizálódásának esélye a szövegben, a halál legyőzésének ígérete az utódokban, az élettörténet megalkotásának reménye, az a remény, hogy aki értelmesen néz a múlt időre, arra az idő is értelmesen néz vissza. Az esztétikum, mint az összeállítás lehetősége tűnik fel: a zene átítatja az anyagot. Ha tetszik, a sornak hegelianus olvasatot adva, a leganyagibb természetű művészet, az építészet kapcsolódik itt össze az egyik legkevésbé anyaggal, a zenével a vizionált templomi esküvő során, a szellem maradéktalanul átjárja az anyagot, történetet rajzol az időbe és értelmessé rendezi. A templomi látomásban a szerelmi vonzalom reménytelenségén túl megmutatkozik a homoszexualitás lényegi reménytelensége, hogy nem nyerhet áldást és üdvöt, a testi vágy transzcendálásának, megszentelésének reménye sem adatik meg számára. A homoszexualitás az időbeli idegenség nagymetaforájává válik a kötetben. A megszentelt szerelem a berendezett, belakható világ volna egyúttal: „Nemcsak az arcodat vetted el tőlem /... hanem mások arcát, szavát, szemét”.

A legmegrendítőbb versek egyike, az első ciklus címadó és nyitóverse, a *Családi időszámítás*. Egy családi nyaralás emlékképével indít, a tengerbe csöpögtetett kakaópöttyök feloldódásával, az emlék lényege az otthonos, a gyerekkori (a kakaó) feloldódása, eltörlődése a végtelen, minket messze meghaladó idegenségben, a tengerben, tehát a családi emlék a családi emlékezet eltörlődését készíti elő. Az időt tagoló (tehát valamilyen előzetes szempont szerint felosztó, megértő) dátumokat, koincidenziákat idézi fel a szöveg, azt a pillanatot, ahol eléri egy-egy családtag életútja az előző generáció élettörténetének időbeli fordulópontjait. Ezek a koincidenziák betagozzák az embert a generációk láncába, az idő familiarizálhatóságának illúzióját biztosítják. Ezeket a koincidenziákat törli el a homoszexuális vonzalom, a familiáris idő végérvényes felszámolásával és ez a gesztus a kötet lényege, ebben rejlik Gerevich lírájának poétikai radikalitása. Az egybeesés napja „unalmas hétköznapi volt, szerda, / reggel az ágyban kortyolgattuk a kávé, / szűrt a borostád, ahogy megcsókoltalak, mint bennem a tudat, hogy nem lesz, / ki a

homokórát újból megfordítsa”. A homokóra motívuma előkerül az előző versben is és a kötet még egy hangsúlyos pontján, a *Régi barátok* című versben. „Homokóra vagy, akin fordítanak, ha lejár, / és megismétli újra napjait”. A familiaritás megteremtésének illúziója, a folytonosság vélt lehetősége (hiszen a homokórát itt meg lehet fordítani) éppúgy csak az idő ürességével szembesülhet, ahogy ennek az illúzióknak a feladása is. Az időt itt is a saját mérésére szolgáló eszköz (a homok) töltheti csak ki. A lírai alany homoszexualitása, mint választás „a folytonos változást, pörgést és gyönyört”, tehát a test eredendő idegenségének választását, mint szabadságot jelenti, az utazás fel-feltűnő toposza, „New York és London” is ide kapcsolódik. A melegek számára, mivel nem nemzhetnek-szüllhetnek gyermekeket, nem adott az idő belakhatásának távlata, még illúzióként sem. Ezért marad a testi érintkezések abszolút jelen-léte számukra, a testek átmeneti, mindig csak pillanatnyi közössége, mint egyedüli otthon. A *Fénykép* című vers lírai alanya egy öngyilkos barát fényképét szólítja meg, megkísérli visszahozni a jelenbe, egy soha le nem zajlott beszélgetés terébe. „Ez tíz éve volt / szerelmes vagy belém / nekem inkább egy apa vagy / és taszít a tested”. Tudható, mindez mit jelent egy olyan világban, ahol az apaság tökéletesen elgondolhatatlan, ilyenfajta kapcsolatok nem lehetségesek. A kötet záró verse egy véletlen vidékről szól, „egy lakótelep üres utcái”-ról: „egy állomás az életben, / ahol egy-egy unalmas estén / a gondolatok és a képzelet útvesztőjén / megtaláltam magamat mindig / cigivel a számban egy kapu alatt”. Egy-egy érintkezés, egy-egy bensőségesen idegen pillanat. Ezek a vékonyka könyv fénypontjai is egyben. Mindennek kevés köze van bármiféle „alvilági” kéjekhez, amelyekről megcsömörlik alkalomadtán az, aki a kötetben beszél, ez nem a férfiakhoz vonzódó, promiszkuus Don Juan beszéde, akit nyakon ragad a kétségbeesés kőszobrára, ahogy Báthori Csaba véli.

A puritán, dísztelen, konstatív, szinte eszköztelen nyelvhasználat oka is ez. Tragédiák csak az elméletileg belakható, de valamilyen módon kizökkent idő világában lehetségesek. Gerevich versei számára nem adott a merőben személyes tapasztalatot „elemelő”, „általánossá tévő”, még kevésbé „megörökítő” „megformálás” lehetősége, ami mintegy megváltaná a költészetben a tapasztalatot. Épp ebben nem hisz ez a költészet, ez a hiány a legfontosabb benne. Ezért nem érzem jogosnak Báthori bírálatának ez irányú elvárásait sem a versekkel szemben. Az első ciklus gyerekkorverseinek egyik legemlékezetesebbjében (*Garázs*) a garázsban álló fakeresztek kiáltó inautenticitása, az, hogy mindig útban vannak, jelzi, hogy az emlékezés szertartásai más, mint az idő eredendő idegenségét az ember számára, nem tudnak közvetíteni.

Mondani sem kell, hogy ez a költői problematika nem tudja elkerülni az utalásokat a század magyar lírájának két legerősebb, legnagyobb hatású alkotójára, József Attilára és Pilinszky Jánosra. Egy reménytelen fiúszerelem lezárásaként olvassuk: „és már családot is remélek neked”, és nehéz nem meghallani a finom utalást a híres létösszegző költemény záró sorára: „annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél” (*A francia mozis*). Az *Anyá és fia* című, csodálatos versben áll, a *Karóval jöttél* József Attilájára emlékeztetve a kötet időtapasztalatának összefoglalása: „Lassan teltek az órák, a napszakok, / közben eldübörögtek mégis az évek / és most itt vagy”, mint fák tövén a bolondgomba, folytathatnánk. Ugyancsak *A francia mozis*ban (alighanem a cím is uta-

lás), egy versszakkal később ráismerünk a *Francia fogoly* egyik sorára: „úgy megrémült, szinte földre nőtt”. A *Négysorosra* utal a *Holland Park*: „Egy fasornyai platánmagányra ömlik éjjel a jéghideg fény, nappal az aszfaltot eső áztatja”. Vagy a *Barátok*-ból: „A felhős ég alatt feketék a fák / Sehol egy ember. Csend. Repülők. / Rég láttalak. Hiányoztál”. Ez is jellegzetesen pilinszky-szenika. Mindezek azonban inkább egy hagyományvonal jelzései, bár talán akkor kevésbé szerencsések, ha túlzottan közvetlenek. Az angolszász hagyományból a „vallomásos líra” hathatott a szerzőre, „az a fajtája, amit... Sylvia Plath művelt”, ahogy maga nyilatkozta a *Kultúrpart*-on, bár Plath egzaltált dikciója teljesen idegen ezektől a versektől.

Néha egy-egy megfogalmazás túlzottan direktté, ügyetlenné válik. Az élettörténetet értelmetlenné mutató versbéli tapasztalat ellenében sokszor megszületnek a tanulságokat levonó, múltját uraló én szentenciái, és ez nem tesz jót a verseknek – a legnagyobb veszély, ami leselkedik rájuk, az üresség romantizálása, az önsajnálát, ami, persze, lehet indokolt és átlátható, de néhol banálissá teszi a zárlatokat és megszünteti a lényeg nélküli időmúlás és az üres időbe vetett emberi élet képzetét. Összefoglal és „értelmet ad”. Az olyanfajta retorikai kérdésekre gondolok, mint „Miért jó neked, ha másnak hiányzol, / ha ennyi embert kínoz a büntudat... miért jó, ha rólad ez marad?”

A *Barátok*, a gyűjtemény egyes verseinek alkalmankénti ügyetlenségei ellenére is egyike az utóbbi évek legfontosabb líraköteteinek. Egyre inkább úgy tűnik, hogy újra a líra lesz (minden állítólagos piacképtelensége ellenére is) a magyar irodalom legerősebb műneme mostanában. Az immár középnemzedékké érett Borbély Szilárd, Schein Gábor, Térey János és Tóth Krisztina (és a korán meghalt Simon Balázs) generációja mögött már feltűnt a Gerevich András, Szálinger Balázs, Lanczkor Gábor, Györfly Ákos és a Krusovszky Dénes nemzedéke. Gerevich lírája tehát egyike azon erős érveknek, amelyek meggyőzhetnek minket, hogy nem oktalanul reménykedünk a magyar líra új – legalábbis – ezüstkorában.

„Sulamit, Sulamit, alvassz ernyeidbe”

Röhrig Géza: Honvágy

Az Egyesült Államokban élő költő *Honvágy* című kötetének szép nyitóverse (*hely*) az éjszaka születését meséli el. A nap helyére a csillagok kerülnek, az állandó világosság helyébe a pontszerű felvillanások, nem a történet, hanem a történetyszerűséget megakasztó, végső soron „képpé”, portrévá változtató verselemek teszik költészetté a szövegeket, elbeszélésből pillanattá, emlékezésből jelenné, megszólítássá. A képpé sűrítés oka, hogy „amit látsz eszel tapintasz / legyen az egy mákszem vagy hangversenyzongora / belül csupasz űr / térrel felfújtt semmi”. Hasonlóképpen, „ha kiszívnák az időt pillanataidból / az emlékeidben lévő tényleges élmény tűheggyé zsugorodna”. Ez a zsugorítás, sűrítés a *dichtung*, a költészet. Ez a költészetszemlélet végső soron a misztikáig, e költészet végső tétjéig vezet: „két pont közt az út illúzió / egy pont van” (*fragment*). A vers címét adó „hely” a zsidó hagyományban Isten egyik neve.

A kötet narratív verseinek két fajtája a képiség versszervező erejét kiaknázó, a népköltészet hagyományához Nagy Lászlón és József Attilán keresztül visszanyúló költemény és a kevésbé retorizált nyelvhasználatú, néha nyers, váratlanul felvillanó képekkel dolgozó prózavers. Az első csoporthoz közelebb álló szövegek némelyike Arany balladáit idézi (a *bözsi* című például), ezek a kihagyásos szerkesztés feszültségét minden poétikusságuk ellenére sem képesek többnyire reprodukálni, az Arany-balladák lírai intenzitását nem mindig sikerül megteremteniük, szembeállítaniuk a narrativitással. A kötet magaslati pontjai azok a helyek, amikor – nem ritkán – sikerrel jár ez a törekvés, éppen a megbeszélhetőség korlátait mutatva fel a sűrítéssel, az intenzitás növelésével. Így a vers eléri, hogy a hallgatást artikulálja, bevonja a megszólalás terébe. A hiányt jelentéssé tévő sűrítés „önértelmező” verseként is olvasható a kötet egyik legcsodálatosabb darabja, a beszédes című: *cage*. „a törpe nem kisebb / csak máshol van / várj s a csendélet ////////////// megmoccan”. Abban az értelemben korszerűtlen versek ezek, hogy nem vesznek tudomást a költőiség erőteljes átértelmeződéséről a magyar líratörténet utóbbi évtizedeiben, de a képek rendkívüli, néhol elementáris láttató ereje és az általuk megidézett hagyománnyal folytatott párbeszéd súlya igazolja ezt a heroikus korszerűtlenséget.

A szövegek sűrűn utalnak az *Énekek énekére* (a szerelmes ciklus címe például *sulamit*), de ami elsősorban rokonítja a szentírási szöveggel Röhrig költészetét, az a képi gondolkodása. Erősen jelen van a szövegben az *Énekek éneke* képkincse és az ottani képalkotás logikája is, amit leginkább a *mint* című versben lehet megfigyelni: „mint opusz mondasz ki engem / mint bambusz nyújtózik lelke / mint glóbusz pörögsz karomban / mint atlasz nyílsz izgatottan / mint kókusz nehéz a te melled / mint lótusz

renget szerelmed / mint fókusz keresem szánkat / mint korpusz feksziünk modelt a halálnak”. A versben az átvitel lehetőségét nem az alak, hanem a mozgás hasonlósága teremti meg, és az egymásra találás, a mozgás elülte számolja fel a metaforikus mozgást is, ez kapcsolja össze a vers végén Erősz Thanatosszal: „mert erős a szerelem, mint a halál, kemény, mint a sír a buzgó szerelem”, ahogy az *Énekek éneke* mondja. A kép azért lehet a versszerűség voltaképpen hordozója ebben a versvilágban, mert abból indul ki, hogy „egyedül szava lát az embernek”. Mivel ez a sor a *de profundis* című versben van, világos, hogy az emberi állapotként értett „mélység”-ben a vers a reveláció egyetlen esélye. „A szív anno a vers periszkópján / kémlelt, míg éhen ültem a veremben”, olvashatjuk a kútba dobott Józsefről is. (A versekbe került bibliai alakok Jób, József, Jónás stb., mind ismerik a *de profundis* tapasztalatát, ezért emeltetik a cikluscímmé a *Vulgata* zoltársora.) A képiséget a költészettel azonosító szemlélet végül a *de profundis*ban is a misztikáig jut, a mélységtől az egyesülésig: „nem is atyám: ikrem / egyek vagyunk itt bent / kint szakadunk el csak egymástól”, kint, ahol „nincs szeme a szónak / szava a szemnek”. A közel sem egyenletes színvonalú könyv erős képei, sorai visszavonhatatlanul formálják látásunkat, a nagy költészet erejével.

Mesterek és viták

Variációk a Trieszti-öbölre

Poszler György: *Az eltévedt lovas nyomában*

A cím: *Az eltévedt lovas nyomában* jelzi, hogy az irodalomtörténeti kérdéseket elsősorban mentalitás- és eszmetörténeti szempontból tárgyaló szövegeket gyűjt össze a kötet. Poszler mélyen hiszi, hogy a szövegeket önismereti kontextusba kell ágyazza az értelmezés. Egy aktuális esztétikától is azt várta 1985-ben, hogy jelölje ki a művészet szerepét az aktuális történeti helyzet perspektívájából, ahogy Hegel is tette. Világos, hogy ennek az elképzelt esztétikának történetfilozófiai kerete lenne, akkor, amikor „tétova elmékedése” megszületik, épp ennek a perspektívának a lehetőségét, az elgondolhatóságát veszi el tőle az utóbbi két évtized. Ez az egyik „oszlopa” gondolkodásának, ami meginogni látszik a kötet szövegeinek összeválogatásakor, ahogy az előszó írja. A kötet anyaga voltaképpen nem más, mint a megingó oszlopok közötti biztos elméleti és irodalmi menedékek keresése.

A század története az értekező számára nem más, mint a racionalitást, a mérlegelést és a kultúra lehetőségét, a brechti „jó vég” reményét érő állandó, életveszélyes fenyegetések sorozata. A jó értelemben vett, még kultúrateremtő, a teljesítményben hívő, mindenfajta jogtalan előnyszerzéssel szemben bizalmatlan vagy akár radikális polgárság és a polgári kultúra szimbóluma, a város halálos fenyegetettségéé. Három irányból is fenyegetett: álbaldali, mert represszív és áljobbaldali, mert minden szervességet, valódi és megalapozott tekintélyt, kultúrát tagadó mozgalmaktól, valamint az alternatíva nélkül maradt kapitalizmustól is fenyegetett, mert azt az építés és a bildung logikája helyett egyedül a tőke logikája mozgatja, mert a városokat, a polgári kultúrateremtés szimbólumait elpusztítja-elcsúfítja, mindenfajta emancipáció ígéretét megtagadja, a kultúrateremtés-építés igényét feladja. A könyv hősei jellegzetesen defenzív hősök lesznek, kései polgárok, Márai, Babits, Nemes Nagy Ágnes és az *Újhold*, Thomas Mann, válaszaik rendre valamiféle érinthetetlen, metafizikai iránti nosztalgiáról árulkodnak. Poszler éppen ezért, amikor szellemi elődöket választ magának, egyszerre keres a polgári konzervativizmus-liberalizmus és a polgári radikalizmus környékén, legalábbis ha – mint egy tematikus csoport írásait kivéve majd mindig – Magyarországról szól. Néha, épp ezért, igyekszik is csökkenteni köztük a távolságot. A két, számára meghatározóan fontos, reprezentatív polgárváros, Kassa és Kolozsvár egyikéből – Kolozsvárról – érkezik, gondolkodásában a marxizmus, elsősorban Lukács hatása alá kerül, és noha sok mindentől eltávolodik, soha nem szakít teljesen a marxizmussal. Elsősorban a marxizmushoz mint antropológiai elképzeléshez marad hűséges. Arról van szó, hogy az ember munkaerejét bérbeadva azt kell elidegenítse, ami önmegismerésének lehetőségét ígéri, annak a lehe-

tőségét, hogy saját munkájának kerülőútvonalon eljuthat önmagához, a tőkés termelési rendszerben ezt nem teszi lehetővé. „Persze az elidegenedésről volt szó. Hogy különvált lényeg és lét. [...] És felmerült persze a visszafordítás esélye. A humánus lényeg otthonságra [...] tétele [...] mindemögött a feltételezés: a marxista antropológia, az ember lényegéről szóló tanítás. Meg humanizmus, az ember kiteljesedéséről szóló ígéret.” A marxista antropológia „visszafordíthatóság”-ként, szelíd humanizmusként értése teszi lehetővé az utat Marxtól vissza Babitsig, tovább az *Újhold* eszményeihez és szerzőihez, akikkel – Mészöly a meghosszabbítás – nagyjából véget is ér Poszler György intenzív magyar irodalomtörténeti érdeklődése. Ez az út, továbbá a bildung eszményének fel nem adása, ugyanakkor állandó problematizálása összekapcsolja, a 70-es években induló irodalom iránti viszonylag csekély figyelmét elválasztja egykori fiatal barátjától, Balassa Pétertől. A róla írt szép nekrológgal zárul a kötet. Ez az elgondolás pedig érthetővé teszi *Az ember tragédiája* elemzésének levezetését, az elidegenedés tekintetében nyílegyenes utat vezet Londonból a Falanszterbe, a széklábat faragó géniuszhoz. A Lukácstól Babitsig és az *Újholdig* vezető utat Poszler, ha nem is egészen simára, de mégis kitaposta valamelyest Balassának, innen tovább már egyedül kellett mennie.

Babits mellé Poszler odaállítja még kiegészítésül Kosztolányit, Marcus Aurelius sztoikus bölcsességét a barbársággal szemközt, a császár tartását a végeken, Róma ki kezdetetlen nagyságának utolsó perceiben, utolsó felvillanásakor. A két történelmi helyzet közti párhuzam nyilvánvaló. A sztoikus császár „úgy tesz, mintha uralkodna. Meg viszi is az értelem égő lámpáját az elmúlás felé. Végigmélt mindent. Életről-halálról, háborúról-békéről, bölcsességről-balgaságról. Hogy ez elég a barbársággal és a hazugsággal szemben? Valószínűleg nem. De nem tudhatjuk bizonyosan. Ő sem, én sem.” A külső pusztulással szemben felmutatni a belső rendíthetlenséget. Amiben van, azt semmilyen hatalom nem tudja elvenni. Ennek, ha nem is a bizonyossága, de minden reményen túli reménye talán a szövegek mögött munkáló legfontosabb hit, ez az áthumanizált sztoicizmus bizonyosan majd mindegyiket összekapcsolja. Ennek a hitnek a nagy metaforája a század irodalmában a Trieszti-öböl az *Iskola a határon*ből. Medve Gábor álma, amibe szintén beléptet egy lovas, ha nem is Ady lovasa. Nos, rendre az a tanulság érkezik meg hozzánk, hogy ha az egyik lovas állandóan el is téved ott künn, a másik mindig és bizonyosan megérkezik a Medve által megálmódott, védett öbölbe. Ennek a két lovasnak az ügétése hallik végig halkán a szövegekben, nem tudni, hol van az igazi közlök, kint-e vagy bent. Poszler szerint is a személyes integritás sérthetlenségét megalapozó belső szabadság kialakulásáról és közösségiválásáról szól az *Iskola*, arról, hogy ez a szabadság a külvilág személyiségromboló mechanizmusai ellenében is létrejöhet. „Isten óvja a Trieszti-öblöt” – kívánja Ottlik születésnapján. Avagy: *A gazda bekeríti házát. Az örök dolgok és a földi csaták végtelen távolsága, a „hegy” filozófiája Babitsnál. Az idő pedig, akkor és most is, a visszavonulás. Martinuzziak kora. Erről szól Kosztolányi verse is, Marcus Aurelius elméletei is: „hogy önmagadban mindig visszavonulhatsz. Hogy ott keressed a lehetséges békét”. Poszler szintézist próbál teremteni, ha tetszik, akkor a fenyegető barbárság ellen, mindenkit, akit tud, meg kíván menteni, egész könyvtárát vinni akarja a Trieszti-öbölbe. A tizenkilencedik*

század nagyregényeit (Lukács vonzalmainak nyoma Poszler ízlésén). A kultúrateremtő polgárság pillanatnyi diadalának (az agg Faust víziója a humanizálásról és építésről, a *Wilhelm Meister*) súlyos, lényegét érintő válságainak (a polgári házasság diadala után – Figaro – intézménnyé válik, új rabság, új kényszer lesz, ahogy az *Anna Karenina* vagy az *Effi Briest* elbeszéli) és hanyatlásának (Thomas Mann) krónikáját elsősorban a világirodalomból. A magyar irodalomból a már említettek és Erdély énekeseit. Ahhoz, hogy mindet vihesse, ki kell békítenie Kosztolányit Babitscsal, mondván, hogy – bár ezt Babits néha szem elől tévesztette – végig szövetségesek maradtak. Kosztolányi „játékossága” a huizingai vagy a schilleri értelemben vett játék, olyan játék, ami formákat teremt, tehát kultúrát, ez a „játékosság” emeli meg a középkor alkonyi kultúráját, ez a játékoszton teremt a művészetet, az esztétikai nevelés, a bildung lehetőségét. Ennek a játéknak a rossz lehetőségeit, regresszív tendenciáit, mivel saját életművét is fenyegették, védekezve a fenyegetés ellen, meg is írja: ő *Nero, a véres költő*. A játék ezeket a rossz tendenciákat szublimálhatja művészetté, ha ez nem sikerül, akkor megnyílik az infantilis regresszió sötét alvilága. Erről a lehetőségről szól Poszler olvasatában a *Törless iskolaévei*, az erotikus és intellektuális kísértés pervertálódásának esélyéről. Törlessnek azonban végül sikerül, ha nem is művésszé, de érzékeny és felelős felnőtté válnia. Ez a probléma szintén olyan, ami Balassa érdeklődésének is a középpontjában állt.

Kosztolányi *Marcus Aurelius*ának „értelmét” ki kell békítenie a baloldali radikálisok progressziójával, hiszen ne feledjük, a barbárság a vers császára szerint nem más, mint hazug vigaszt keresni az elkerülhetetlen halállal szemben, akár a túlvilágon, akár a történelemben. Tehát eminensen ilyenek a brechti „jó vég” keresői is, a polgári radikálisok tehát mindenképpen, Jászi csakúgy, mint szövetségese, Ady, az eltévedt lovas kiagyalója. Továbbá ki kell békíteni a kései Babits és a 30-as évekbeli Szekfü konzervativizmusát a polgári radikálisokkal, ez Balassának is fontos ambíciója volt, egyszer egyenesen arról beszélt, hogy Babits mindvégig az októbrizmus híve volt. Babitsot Poszler érezhetően fontos mestere, Lukács ellen védi 77-ben, a 80-as évek Babits-reneszánszának nyitányaként is olvasható cikkében. Lukács szerint Babits életműve zárlatában, a *Jónás* könyvében önkritikát gyakorol, maga is elítéli az elefántcsonttorony, az „izolált én” költészetét. Poszler szerint ez tévedés, az életmű egységes, végig harcosan etikus és politikai, csak más, bár talán igazabb értelemben. „Ami fűti, a veszélyérzet, amiről vall, a gondolkodó aggodalma [...] szellemi aszkézissal vállalt humanista órség kevesek által ismert és egyre kevesebbek által vallott értékek felett. Először csak »bekeríti« a házat, hogy jobban védjen. Magasítja a »szigetet«, hogy jobban kiemelkedjen. Aztán »különös hírmondója« lesz az elmúlásnak és születésnek. Majd kényszerű prófétája a süket Ninivének. Hogy mit véd, és mi ellen véd? Erre válaszolt kultúránk egyik leghomogénabb életműve.” Lehetetlen észre nem venni. Az elefántcsonttorony voltaképpen a mindenfelől fenyegetett Trieszti-öböl.

Babitshoz kapcsolható a hazaszeretet érvényes lehetősége is, hozzá és Poszler nagy kedvencéhez, életműve egyik legkitüntetettebb figurájához, Szerb Antalhoz. (Szerb Antal kutatása juttatta tán el a német szellemtörténeti iskola alapos tanulmányozásához, ennek kései és fontos eredménye az irányzatot bemutató tudománytörténeti esszé.)

Egy olyan európai magyarságé, ami nem ismer határokat, államokat, politikát, csak sajátos kultúrákat, melyek egyetlen nagy elbeszélés elágazásai. Ez a nagy elbeszélés pedig Athénban és Jeruzsálemben veszi kezdetét. Ez a haza, ennek a nagy elbeszélésnek egy kis részbeszélése, egy nagy kultúra rész-kultúrája. Nem tagolható államhatárookra, nem vív területi háborúkat, nem szabadulhat el benne a militarista nemzeti önzés tébolyult barbársága. Mondani sem kell: haza a magasban, a mélyben, érinthetetlen, metafizikai haza: haza a Trieszti-öbölben. Ez az elképzelés magyarázza mindenféle kardcsörtető indulattól mentes, de őszinte aggodalmát régi kolozsvári iskolája megmaradásáért: „Mert értelmiség nélkül elvész a magyar kisebbség.” Aggodalma Juhász Gyula szelíd, poétikus aggodalma és mindannyiunké: hogy van-e még, lesz-e majd magyar dal Váradon, Kolozsvárott. Babits Dunántúlja szintén szellemi haza: „félíg elsüllyedt, félíg megvalósult, tenyérnyi magyar Mediterráneum [...], itt olvastam Horatiust és Lucretiust a lugasokban, és jöhetett volna létre a sohasem volt katolikus-olaszos magyarság, a gyökereiben déli tengeri kultúrák világába kapaszkodó magyar latinitás. Életerős színfolt lehetett volna a Habsburg-katolikus barokkal, neobarokkal és Pató Pál-os tradicionális sivársággal szemben. A keleti magyar nemesi portákon kialakult hollandos-angolos, esetleg franciás protestáns tradíció méltó fegyvertársa a szuverén magyar nemesi kultúra kialakításában.” Ezen a mondaton is meglátszik a Poszler-féle szintézisigény, itt nyugati katolikus és keleti protestáns tradíció között kívánná megteremteni. Szükség lett volna e sosemvolt katolicizmusra ahhoz, hogy megakadályozzuk ama lovas eltévedését kint, a világban, az államhatároktól szabdalt, politikai-történeti térben élő hazában. El kell tudnunk képzelni legalább, Babits segítségével, hogy hazatérhessen a holt erdőkből és ó-nádasokból legalább a Trieszti-öbölbe. Semmiről nem mondhatunk le, a – láttuk – egyre fogyatkozó őrségnek minden fegyverre szüksége lesz. Ezek a tájak Illyés születésének tájai is, az ő barátságuk, szövetségük a *Nyugat*nál megintcsak szintézist ígér, a „talajt vesztett egykori nemzetfenntartó, kényszerből polgárosodó, patriarchális kismemes”-sarj értékőrző konzervativizmusa és a népi baloldal szövetségét. Ennek az elképzelt szövetségnek az ígretét hordozta Lengyel Balázs is, „kritikusi eszmekörének két ihletője is volt. Babits és a *Nyugat*, az egymást követő nemzedékek. Móricz és a népiek, a Márciusi Front mozgalma.” Lengyel számára, pályája elején, a két irány „még nem is volt kettő. Legfeljebb ugyanannak a század eleji megújulásnak két változata.” Azt hiszem, ez Poszler és Balassa közös, meghatározó tévedése a lukácsizmustól az *Újholdig* vezető útjukon. Poszler kedvvel idézi Kemény-tanulmányában a nagy író szép szavát: súlyegyen, ez az ő törekvése is. Maga is írja azonban, hogy mindazt, amit Kemény szeretne, egyszerre már nem lehet megőrizni. Ez is igaz – rá is. Az utolsó négy írás is kirajzolja ezt az ívet: egy esszé Nemes Nagy Babitsra tett „matróruhás hűségesküjéről”, egy írás a költőnő verseiről és költészetfelfogásáról mint élni segítő fikcióról, egy Lengyel Balázsról és Babitsról, aki inspirálta, továbbá Pilinszkyról, Nemes Nagyról, Mándyról, akiknek nemzedéktársa-kritikusa volt, zárásként a fiatal barátot búcsúztató Balassa-nekrológ.

Ami engem illet, én kicsit pesszimistább vagyok Poszlernél. Nem hiszek abban, hogy a belső világ a külsőről ilyen maradéktalanul leválasztható, nem hiszek az érinthetetlen személyes integritás lehetőségében, a „nagyvakációban”. Nem gondolom, hogy

az, amit Poszler még félt, továbbra is „uralkodna” vagy valaha is uralkodott volna a „tűzhányó kráterén”, bizonyosan nem áll már, ha valaha is állt a trónja. Az előszó és pár nemrég készült írás jelzi, Poszler sem biztos már ebben. Mégis, napokra-hetekre vált menedékkemmé, Trieszti-öblömmé ez a könyv, és ezért köszönet jár: Isten óvja a Trieszti-öblöt.

Továbbá: a kötet elején olvassuk, hogy kivágták a híres kolozsvári Farkas utca hársait, aztán hosszan olvasunk egy külső és egy belső Kolozsvárról. Minderről eszembe jutott Poszler kortársa, Lator László egyik sora: „A Kálvária utca jegenyéi / megint valószínűtlenül ragyognak”. Remélem és tudom, hogy a kivágott hársak is, azon a belső-Farkas utcán.

Sok magyar kérdés

Radnóti Sándor: *Az Egy és a Sok*

A kötet alcímét egyszerre lehet műfajmegjelölésként és határozott értékelések ígéretként is olvasni: bírálatok és méltatások. Valóban laudációk és kritikák sorakoznak többnyire, bár nem kizárólag a kötetben, amely egy karakteres kritikai ízlés térképe és egy jellegzetes, változatlan kritikus kedély lenyomata is a könyv elismeréseiben és finoman jelzett távolságtartó gesztusaiban, néha akár az elragadtatás ellenére is.

Kezdjük egy látszólag külsődleges, értekező szövegek esetében másodlagos fontosságú kérdéssel, a stílussal. Radnóti Sándor jelzőhasználata és szóválasztásai, „mániái” beszédének egyfajta méltóságot kölcsönöznek, és itt többről van szó, mint a művelt köznyelvi beszéd bizonyos regisztereihez való ragaszkodásról és indokolt ellenszenvről a kompetenciát fitogtatni hivatott terminológiai fontoskodással szemben, noha persze erről is szó van. Ezek a nyelvi-stiláris szokások, ezek a stilmák (például a „bámulatos” jelző vagy – felette jellemző módon – a „duktus”, ami a magyar értekezői mezőnyben Radnóti szövegeinek biztos ismertetőjele) egyfajta kultúrkonzervatív attitűdöt, tartást jeleznek, a – Radnóti kedves szavával – *bildungsbürgertum*nak a világra állása szerint halott, de Radnóti számára személyesen eleven és érvényes műveltségét és magatartását. Ettől a „duktustól” azonban idegen mindenfajta normatív kényszer, sértődött gőg és bezárkózás, pláne „utóvédharc”, éppen ellenkezőleg, egyenesen következik belőle a mérlegelő, érdeklődő figyelem mindannak vonatkozásában is, ami nem rokon vele. A nyitottság, adaptivitás a saját kulturális habitus feladása nélkül, az ezek összetalálkozásából születő és az összetalálkozásuk terepül szolgáló „mezőre” is irányuló értelmezési javaslat, ami mindig és szükségszerűen magában foglalja az értékelést is, különben nem lehetne javaslat, ez Radnóti szerint a kritikai tevékenység. Ez a számomra szimpatikus, sőt ténykedésem zsinórmértékéül szolgáló elgondolás persze maga is ebből a kulturális tradícióból veszi előfeltevéseit és hasznos fikcióit, elsősorban a munkahipotézisként elgondolt címzettet, javaslataink megvitatóját, az e vitákban épülő „művelt nagyközönység”-et. Ennek a stiláris eleganciának a magabiztossága és elképzelt közönsége köréhez fűződő bizalmassága teszi lehetővé az enyhe nyersséget („micsoda barmok voltunk, hogy nem tanultunk meg oroszul”), sőt egy ponton a gorombaságot is, amit tompít és szelíd, fölényes, némiképp együttérző gúnyként szituál a szöveg tónusa. A szóban forgó szövegrészben, a kötet utolsó oldalain értesülünk arról, hogy ’56-osok, személyek és szervezetek kétségbeesetten és néha a fenyegetőzésig agresszíven tiltakoznak a Felvonulási téri emlékmű ellen. Radnóti, noha álláspontjukból kiindulva fog hozzá az emlékművek kettős természetének – az emlékezhelyé válás igénye és az esztétikai au-

tonómia követelése közti feszültség – értelmezésébe, paranoid felvetéseiket az emlékmű „valódi céljával” kapcsolatban „idült baromságok”-nak nevezi, mindezt azonban azután a bájos, és a gúny hatásosságát erősítő, élet azonban tompító eufemizmus után, hogy a fenyegetőzéseket úgy jellemzi: „igen csúnyán beszéltek”. Az együttérzés és a kíméletlenül pontos jellemzés ilyen kikeverésére talán egyedül ez a nyelvhasználat lehet képes.

A „baromság” és a „duktus” ugyanannak a modernak vagy vonzó modorosságnak kettős emblémája. Mélyen idetartozik az, amiről a 80 éves Heller Ágnes köszöntő írása elején vall (annak kapcsán, tárgyalható-e egy hölgy kora), hogy a lovagiasság udvariassági kódját, ha ma gyakran kétségbe vonják is, számára semmi sem rendítheti meg.

Ami a karakterekben, portrékban és nekrológokban lenyűgözi, az a szellemi elevenesség, mely szükségszerűen nonkonformista: Eörsi legfontosabb tulajdonságainak egyike is „ az örökös kivülmaradás a közmegegyezésen”; Tamás Gáspár Miklós, ahogy Eörsi is mindig, minden korszakában kívül állt egyfajta standard liberalizmus közmegegyezésén; Könczöl Csaba figurájának is meghatározó vonása a nonkonformizmus, stb. Ez a kultúra saját virágkorát – joggal – a XIX. századra datálja, ezért különösen súlyos csapás számára, hogy a XIX. század liberalizmusának és nacionalizmusának nincsen immár semmiféle helye a magyar kulturális emlékezetben, nem ismerjük politikai diskurzusaikat, vitáit és kulturális teljesítményeit, és ezért nem alapozhatják meg és mélyíthetik el mai, többek közt ezért is végtelenül színvonalatlan beszélgetéseinket a magyar politikai közösség ügyeiről. Ezen a helyen vetül fel egyedül, szemérmes, de erős kultúrnationalizmusként megmutatkozva a „művelt nagyközönység” létének problémája-problematikussága. Mindez szintén éppen Eörsi és Tamás írása kapcsán említetik, TGM egy Eötvös Józsefet aktualizálni próbáló kísérlete és az egykor oly magától értetődően politikus magyar költészet jeles figuráinak felsorolásakor, akikhez Eörsi csatlakozott. Az a gesztus, hogy egy kritikakötetet a *János vitéz* analízise nyit meg, felettebb erős gesztus, azt célozza, hogy a szaktudomány terepéről a kulturális önazonosság alakításának terepére, tehát a kritika terepére újfent beléphessen a szöveg és a tradíció, ami hordozza. János vitéz alakja valószínűleg azért kedves különösen Radnótinak, mert noha Petőfi életműve a „promesse du bonheur” legradikálisabb ígéretének jegyében alakul, nagy elbeszélő költeménye máshogy gondolkodik ebben a Radnótit (Lukács György egykori tanítványát, Benjamin monográfusát) e kötetében is visszatérően foglalkoztató kérdésben.

János vitéz interpretációja többek közt azt mutatja be, hogyan záródik le eleve bármiféle boldog vég perspektívája Kukoricza Jancsi előtt, hogyan lesznek kalandjai „boldogságkeresés” helyett elszántan fatalista halálkereséssé, hogy aztán legvégül, egy utolsó, Tündérország boldogságígéretén is túllépő váltással, ami radikálisan felgyorsítja az elbeszélés tempóját, annyira, hogy lényegében már a lezárulása előtt kilép belőle a főszereplő, közvetlenül a halálra szántságából mégis megszületik a boldogság – csakhogy immár végképp egy mindenen túli, felette bizonytalan státusú dimenzióban.

Auden nagy képleirő versének (*Musée des Beaux Arts*) értelmezése a szenvedés modern elgondolására fut ki elsősorban Radnótinál, szembeállítva a versben kiemelt híres kép, id. Peter Brueghel *Ikarosz bukása* című festményének tapasztalatával (ez az a kép, ami Karl Löwithet – a mi kérdésünktől egyáltalán nem függetlenül – olyan

sűrűn kísértette történelemfilozófia elleni küzdelmében). A szenvedés a modernitásban botránnyá, értelmezhetetlenné vált. Ez a modernításban megjelenő vonás azonban mégiscsak a zsidó-keresztény ígértben gyökerezik, hogy „boldogok, akik sírnak, mert megvigasztaltatnak”, tehát a szenvedés értelmetlenségének modern tapasztalata és az erre épülő történelemfilozófiai terv, épp Löwithtől is tudhatjuk ezt, a zsidó-keresztény messianizmus megszüntetve megőrzése, ahogy Tamás Gáspár Mikós Eötvös-esszéjéről szóló írásában Radnóti is idézi tárgyát, aki arról beszél, Hannah Arendt nyomán, hogy ebben a gondolatban a totalitarizmus milyen súlyos veszélyei rejlenek, jelezve egyúttal azt is, hogy TGM már nem ért egyet saját egykori véleményével és finoman azt is, hogy ő viszont továbbra is kitart mellette.

Konrád fontos regényében, *A látogatóban* is azt ünnepli Radnóti, hogy a szöveg fölmérte, hogy a szenvedés megválthatatlan, viszont felmutatható, megosztható, ez és egyedül ez volna a regény feladata: a megosztás teszi lehetővé azt, hogy „legalább együtt vagyunk”, ahogy a regény zárata mondja (ahogy Kundera nyomán a *Húsz órát* is úgy értelmezi, úgy javasolja megóvni attól, hogy apologetikus irányregényként végképp elfeledjük, hogy felhívja a figyelmet arra, az Elnök Jóskaén kívül még számos perspektívát hagy legalább részlegesen érvényben a szöveg és Karátson Gábor könyvében is épp ez, a regény szelleme lesz az, ami felmutatja a könyv egydimenziós perspektívájának tarthatatlanságát). Ezzel a néma, korlátait és lehetőségeit ismerő figyelemmel függ össze Konrád, ahogy Radnóti nevezi: „életökonomiája” és ebben a lassú, komótos figyelemben, az ökonomikus ritmusban rokon az alkata a Radnótiéval.

Ezzel az alkattal, vérmérséklettel függ össze talán, hogy Radnóti Sándor nem első-sorban felfedező kritikus. Világosabb lesz, mire gondolok, ha a Radnóti számára talán legfontosabb kortársát, Balassa Pétert állítom ellenpéldául, és azt, hogy az ő szenvedélyessége hogyan kapcsolódhatott össze par excellence felfedező jellegű kritikus alkattal. (Talán nem kell mondanom, hogy ebben az összehasonlításban bújtatva sincs jelen semmilyen ítélet egyikük javára sem). Ezt az érzésünket még inkább megerősíti, kissé talán csalókévá is teszi, hogy a kötet első felében nekrológokat, pályaképeket, köszöntőket, tehát összefoglalásokat, visszatekintéseket olvasunk hosszú, évtizedes pályákról és csak a második felében műkritikákat. Inkább új és szélesebb kontextusokat rendel egyes művekhez és értelmezésekhez, inkább elfeledettekre és már-már elfeledettekre emlékeztet (Sánta Ferenc, a *Párhuzamos történetek* kitüntetett vonatkoztatási pontjaként a *Befejezetlen mondat* Déryje, egy futó megjegyzésben Csanádi Imre, az évtizedek óta hallgató Lengyel Péter) és szemügyre vesz kritikai korszakokat, teljesítményeket. Alighanem igaza lehet abban, hogy a 90-es évek legkomolyabb kritikai teljesítményeit a *Sinistra-körzet* ihlette, és Radnóti mintha megkockáztatná azt a hipotézist, hogy a mű kivételes jelentőségén kívül azért lehetett ez így, mert a szóban forgó évtized egyik, a kritikai diskurzusban is megjelenő irodalomtudományi álproblémája a referencialitás és az önreferencialitás problémája volt, aminek álprobléma voltát Radnóti *A piknik* című könyvében igazolta meggyőzően (Bagi Zsolt Nádas-könyvéhez kapcsolódva ebben a gyűjteményben is tárgyalja futólag), ugyanakkor Bodor művének esetében sok mindent megmagyarázó értelmezési szempontnak bizonyult. Egyetlen részleges, de nagyon nagy

súlyú kivétel van csak ebben a kötetben, és egyetlen volta még jobban kiemeli: a drámaszerző Térey János. Papp Andrással közösen jegyzett '56-os darabjuknak alighanem ő a „felfedezője”, megemlékezik a darabból készült színelőadásról is és szól a következő drámáról, az *Asztalizenéről* is, ebben a műnemben ő mondja ki a mértékadó szavakat Térey elhelyezéséről, és ez meggyőződésem szerint kritikai litalalát. A szenvedés „botránnyá” válásának modern tapasztalata a szenvedés végső felszámolásának különböző projektjeit hozta magával, a *sein* és a *sollen* közt tragikus szakadékot érzékelve, és mindez leginkább talán épp Lukács Györgynek a tragédiával kapcsolatos gondolataiban mutatkozik meg. Radnóti ezzel az elgondolással állítja szembe Konrád regényírói bölcsességét, mint „antipolitikus” politikai krédót: „Az ilyen módon felfogott sokréteggű hallgatásból magából azonban kialakult egy pozíció, a liberális világnézet, a szemlélődő magatartás, amely nem hajlandó tragikus konfliktusok sorának látni az életet.” A regény szellemének megértéséből fakadó bölcs következtetlenséget dicséri az írást lezáró anekdota, amiben Konrád, aki előzőleg arról beszélt, hogy az öngyilkost nem kell tettében megakadályoznunk, tévesen úgy észleli, hogy Radnóti, aki csak az erkélyre lép ki, le akarja magát vetni az emeletről és fejtegetését félbehagyva felkiált: Sándor, ne!

A történet azonban – nem világos, csak sejtethető, hogy ezt Radnóti észleli és mintegy duplacsavarként belehallgatja a köszöntőbe – nem csak az üdvös következtelenség szemléltetéseként érthető meg, hanem a rezignált liberalizmus erőteljes bírálataként is. Konrád ugyanis felhagy liberalizmusával, azzal a tudásával, hogy úgyszincs mit tenni, szemlélődését leváltja aktivitásra és kéretlenül kíván segíteni a másikon, ráerőltetni mintegy segítségét. Következtelensége éppenséggel felszámolja saját bázisát, megmutatva, hogy a szemlélődő részvét milyen könnyen fordulhatna brutális részvétlenségbe, ha önnön szelleme ellenében komolyan végiggondolnák, ahogy Konrád tette, noha természetesen maga sem gondolta komolyan, és hogy a liberalizmus attitűdként érvényes, univerzális és dogmatikus erkölcsi kódként viszont nem, és hogy a szenvedéssel legalábbis mi, a modernség, tehát a megszüntetve megőrzött zsidókereszténység gyermekei nem tudunk mit kezdeni, nem tudjuk bölcs beletörődéssel elengedni. A regény szelleme akkor nyilvánul meg igazán, ha ezt az olvasatot sem hagyjuk figyelmen kívül.

Fontos korrekciója a Bodor-olvasás új hullámának ugyanakkor, hogy a „társégi tapasztalat” elutasítása letilt egy rosszul értelmezett univerzalizmus nevében olyan értelmezéseket, amik egy nagy irodalmi és történelmi tradícióhoz kapcsolódnak, annak továbbírójává tennék, ráadásul – ezt már én teszem hozzá – az univerzalizmus éppen úgy sematizálhatja, lapos általánosságokhoz jutó egzisztenciális parabolává absztrahálhatja a szöveget, mint a reduktivitás veszélyére hivatkozva letiltott „társégi” vonatkoztatás. Radnóti mindezt nem nyílt polémiaiban fejt ki, csak utal az általa méltatott recepció egy szeletében rendre gyanakvással kezelt lehetőség produktivitására.

Ami a kötet talán legkomolyabb perújrafelvételi kérelmét illeti, a Sánta Ferencét, az abból a kérdésből indul ki, milyen formát lehet teremteni a morális dilemmák regénybeli tárgyalásának úgy, hogy a cselekményvezetés, a karakterek ne váljanak pusztán illusztrációivá a morális parabolának, hogyan szabadulhat fel a regény szelleme a tézis alól anélkül, hogy a regény elveszítene eredeti tétjét. Ez a kérdés Radnóti jellegzetes

kritikusi kérdései közül való, a – ha tetszik – forma és világnézet viszonyát firtató kérdések közül. Sőt akár azt is mondhatjuk, hogy bizonyos helyeken úgy tűnik gondolni a szerző, hogy az egységes világnézet mint olyan problematikus, és problematikusságának feloldása lehet a (regény)forma.

Mert igaz, hogy „az adósságot le kell róni, a hűség mellett ki kell tartani, a reményt nem szabad megcsalni. Amit ránk bízta az előző nemzedékek, azt épen át kell adni a következőknek. Igazságra kell törekedni és igazságosnak kell lenni”. Ugyanakkor az is igaz, hogy „ez nagyon nem egyszerű. Kérdés, miként lehet elkerülni az erkölcsi szigor merevségét, komorságát, felülről lefelé tekintő emelkedettségét, önmagába zárulását. Miképpen tehető történeté, változtatható közös tapasztalattá” – áll a Sánta-nekrológot közvetlenül követő Lengyel Péter-köszöntőben. Az erkölcsi maximák önmagukban problematikusak a szövegben, és problematikusságuk csak azáltal megszüntethető, ha műalkotássá válnak: történeté és így közös tapasztalattá. Vagyis minden világnézet problematikus és minden világnézeti probléma feloldódásának lehetősége formaproblémává transzformálása – Radnóti sorai szerint.

Radnóti Sándor Fodor Géza pályáját tárgyalva, aki hozzátéve nemzedéktársa, szerkesztőtársa volt és bizonyos vonatkozásokban vele párhuzamos szellemi pályát futott be, rendkívül érdekes felfedezésre jut: azt állítja, hogy Lukács Györgytől elsősorban konzervatív ízlésének a zárt, és a valóság szétfolyó voltával (egyébként Lukácsnál utópikusan) szembeállított formafogalom segítségével történő igazolását tanulta meg, és ezt a polgári ízlést védelmezte a túlzottan merész, a szöveg történetileg rekonstruálható intenciójával szemben, „zártságát” felbontó rendezésekkel szemben. Elsősorban egyébként éppen a balos, ideológiakritikus destrukciók bosszantották, amelyek a *Varázsfuvola* felvilágosodás-képében felfedezték az elnyomást, egyszerre megmutatták benne a felvilágosodás dialektikáját, ezekről történeti érveléssel igyekezett kimutatni képtelenségüket. Később, utolsó korszakában, a Magyar Állami Operaház előadásainak szellemtelen „konzervativizmusa” elkésérítette és megértőbbé tette a „vad” rendezésekkel szemben. Ez az életpályarekonstrukció azt mutatja meg, hogy a Lukács-iskola esztétikai öröksége nem a forradalmi radikalizmus, hanem egyfajta kultúrkonzervativizmus lehet, és ez, láttuk, Radnótinál is megmutatkozik. Ezért gondolom azt, hogy Vajda Mihály, akinek legutóbbi könyvéről szokatlan, Vajda gesztusát megismétlő, olvasónaplóval egybekötött kritikát ír, téved, amikor úgy véli, a lukácsizmus tér vissza Radnóti (Nádas *Párhuzamos történetek* című könyvére vonatkozó) „világnézeti” fenntartásaiban, noha ezek arra irányulnak, hogy a regény radikálisan a testi viszonyulásokra, a „testi megértés”-re redukált antropológiája nem ismeri el (szemben a hasonló testi redukción alapuló *Emlékiratok* könyvével) a testek kölcsönviszonyait, a barátságot és a szerelmet, a testi intimitást, stb. Hogy ezen fenntartások valamiféle marxista világnézeti preferenciák reziduumaik volnának, mikor erről szemmel láthatóan szó sincs, ezek a szó legjobb értelmében vett szentimentális kifogások, melyeken bármilyen forradalmi morál könnyedén lendülne túl, amit a regény gúnyos paródiája Radnóti szerint maga mögött hagy, az Isolda szerelmi halála. Ez bizony a kultúrnostalgia hangja és a világnézet sem marxista privilégium. Radnóti szerint Vajda csak saját sárkányait keresi a szövegben, hogy aznap

is megvívasson velük, és nem figyel eléggé, és talán még inkább igaza van ebben, mint első pillantásra tűnik. Egyébként Radnóti Nádas-kritikáját elolvasva világosabbá vált számomra, miért volt épp neki szeme a radikális kultúrkritikus és humanizmus-kritikus Kertész Imre életművét át- meg átjáró kultúrnostalgiára. A forma és világnézet problémája, átmenete olyaténképpen mutatkozik meg, hogy „ugyanazt az elementáris világtapasztalatot – a testi viszonyoknak, a nemiségnek, az erotikának mindent átható erejét az emberi létben – alapvetően különböző világszemlélet rendező írói világgá az előző és a mostani regényben.” Vagyis a világtapasztalat konvertálása a regényben a testi viszonyok megjelenítését célzó redukció, amit aztán egy sajátos szemlélet (itt a „határok” és „konvenciók”, ezáltal a „szabálytalanság” – mert ugyan mihez képest – és a „szépség” és ezzel mindaz, amit előbb felsoroltunk, továbbá a testek bármiféle közössége lehetőségének eltűnése) sűrít tovább világszemléletté, nézőponttá, ez a két lépés hoz létre világot. Ez az elképzelés, azt hiszem, valamelyest adósa a *Heidelbergi esztétikának*. A regény elemzése olyan nagyszabású és súlyos, hogy nyugodtan mondhatjuk a regényre adott méltó, azzal azonos súlyú kritikai válasznak, a magyar kritikátörténet egyik kiemelkedő darabja, méltatása megérne egy önálló tanulmányt, szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit. Ráadásul még ugyanebben a Holmi-számban jelentette meg egy másik súlyos, könyvterjedelmű Nádas-írás elemzését is, Bagi Zsolt *A körülírás* című művét. A kritika címe *Pécs, Páty, Párizs*, ez az a három helyszín, ahol Bagi munkáján dolgozott. A köztük lévő méret- és jelentőségkülönbségre való tekintet nélkül egymás mellé írt helynevek, különösen Páty és Párizs (a magyar irodalmi emlékezetben minden provincializmus örök túlvilága) egymás mellé kerülésében rejlő ironikus potenciált veszi észre, a komolyságnak, a pontosságnak és az alaposágnak olyan jelzéseként, amit később a bírálatban is szóba hoz, a legnagyobb elismerés hangján. A szelíden ironizáló címválasztásnak kedélybeli okai vannak, Nádas könyvéről szólva is megjegyzi, hogy noha az ironia számára az elgondolás nem biztosított teret, ennek a döntésnek az árát azzal kell megfizetni, hogy a testtel való roppant komoly és páratlanul alapos foglalatalkodás szándékolatlanul válik néha humorossá. Radnóti kritikai alkatának elementáris kiegyensúlyozottsága finoman kapcsolatot teremt az író és monográfusa közt, különben – és méltán – mindkettőről a legelismertebb szavakat szólva. Az irodalmi nyelv elkülöníthetőségének tárgyalásakor (Bagi az irodalmi nyelv egyik, az elbeszélés és a leírás melletti, az *Emlékiratok* könyvére jellemző lehetőségének tekinti a körülírást) arról beszél, hogy Bagi célkitűzése szembeemegy azokkal az elképzelésekkel, melyek szerint nincs a többi nyelvhasználati módtól élesen elkülönülő irodalmi nyelv, ezáltal az irodalmi tömeg- és a magaskultúra határai is elmosódnak, továbbá a filozófiai és irodalmi megszólalás közti határok is. Bagi gondolataiban egyfajta visszatérést lát ettől a folyamattól és ez – mint jelzi – kedvére van. Ugyanakkor nem osztja a szerző bonyolult és lenyűgöző elméletének erősen baloldali – adornoianus – kultúrkritikáját, a kultúrpar kéméletlen bírálatát. Ismeri és állni véli a határokat magas és pusztán szórakoztató irodalom között, azonban nemhogy nem bánja, ha ez utóbbi kiszolgálja igényeit anélkül, hogy konfrontálódna velük, ellenkezőleg, örömmel veszi alkalomadtán. *A Fogságról* egyenesen úgy véli, hogy bizonyos értelemben klasszikus kalandregény, remek, szórakoztatva tanító lektúr, a ka-

landregényekétől ugyanakkor idegen, kegyetlenül perspektívátlan, a perspektívákat kéjesen felnyitó és kíméletlenül lezáró világképpel, amolyan Jókai könnyed stíljében megírt Kemény Zsigmond-regény. A regény vége azonban szerinte kibújít „a radikális szkepszis legvégső, nihilista következtetése alól”. Én ezt másképp látom. Az, hogy a főhős még mindig, mindennek ellenére élni akar, utolsó esélyét, a halált is elveszi, hogy megmeneküljön „odaátra”, halála sem lesz szabadulás a „fogság”-ból, ezzel kapja meg végső és a végsőkig kegyetlen értelmét a cím.

Parti Nagy Lajos prózáját tárgyalva furcsa kifejezést használ a kritikus, a „leleményesség rutinja”-tól óv. De hogy lehet leleményes a rutin? Úgy tűnik, az is lehet mechanikus, ami ötletes. Meggyőződésem szerint a 90-es évek avuló, meglepően gyorsan avuló magyar irodalmi munkái (nem minden, messze nem minden, persze) avulásuk hihetetlenül frappáns magyarázatát kapják ebben a szintagmában. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy Závada Pál hihetetlen stílusérzékkel, kompozíciós ötletességgel megírt szövegeit nem fenyegeti-e hasonló veszély. Radnóti Sándor *A fényképész utókoráról* szólva, mely könyv talán szerinte is és szerintem bizonyosan Závada legjobb regénye, érintőlegesen problematizálja is a kérdést: „Závada Pál – azt hiszem – tisztában van azzal, hogy regényeinek van érintkezési pontja a lektúrával, s erre őt nem a szokatlanul és örvendetesen nagy népszerűségének kellett figyelmeztetnie. A történet elmesélésének közvetlenségében rejlő naivitást nála a furfang ellensúlyozza, a már említett rejtvényyszerű regényszerkezet a maga rendkívüli pontosságú illeszkedéseivel (nincs az a szűrőpróba, amely ne dicsérné a történet elgondolásának és kidolgozásának körültekintő alaposágát), valamint *A fényképész...* még bővebben említendő technikai újítása, az »elbeszélői kórus« megteremtése.” De a kétségbe nem vonható furfang, a „leleményesség” szemléleti értelemben lehet „válasz” a naivitás problémájára? Radnóti már itt előre jelzi a választ, az elbeszélői kórus szemléleti elemként kétségtelenül fontos könyvvé teszi Závada harmadik regényét. (Ennek az írásnak a címe – a zsidókérdésre utalva – *Egy magyar kérdés*, melynek a kötet cím szellemében történő kifordítása juttatta kritikája címéhez e sorok íróját). A *Virágzabálók*-kritika a Nádas- és a Térey-írás melletti legsúlyosabb darabja a kötetnek, azért tartja jelentékeny műnek a *Virágzabálók*-t, mert nem enged utána „civilizációkritikus” hőseinek, megmutatja, hogy az ő világuk épp olyan üres és céltalan, amilyen kevésbé poétikus és nyílegyenes haladási irányán a semmibe tartó a másik út is. „Megmaradunk a természet csodáinál vagy magunk kezdjük gyártani a csodákat – mindkettőt meg fogjuk bánni” – utal finoman Kierkegaard-ra. Csakhogy Radnóti itt mintha nem tisztán a regény szellemének volna lekötelezettje, hanem kissé a felvilágosodás szellemének. Az, hogy a szegedi árvíz „nem volt független az árvízvédelmi munkálatoktól [...] a gátak közé szorítás növelte a folyó energiáját [...] A felvilágosodás e dialektikáját persze tanulási folyamatnak is fel lehet fogni, ahol egy hatalmas sokk, a védműveket leromboló nagy árvíz új megoldásokra vagy nagyobb erőfeszítésekre készíti a tanulóknak emberiséget.” Ez a még újabb dialektikus átcsapás a minden – előre soha nem látható – problémát észhasználatának ilyen módon elvileg is korlátlan hatalmával diadalmasan megoldó emberiségbe és a végtelen, önnön ricsorait útjából mindig félresöpörő haladásba, szerkezetét tekintve vallásos hitet feltételez. (Midőn ezt írom, a technikai apparátus,

az „olajfogó kupola” – egyelőre – nem képes elhárítani az Egyesült Államok déli partjainál kialakuló ökológiai katasztrófát). Arról azonban végképp meggyőzi olvasóját az írás, hogy nagyon rosszul tesszük, ha esetleges stílári preferenciáink miatt nem adunk esélyt Darvasi könyvének. Ha mintaszerűen figyelmes és értő negatív, mi több, megsemmisítő kritikára keresnénk példát, jobbat aligha találnánk a Karátson Gábor *Ötvenhatos regényét* tárgyaló Radnóti-recenzió elejénél, ahol az „egy ilyen” kifejezés gyakori használatából fejti ki lényegében maradéktalanul a könyv minden sajtóságát, vagyis esendőségét. Az írás a továbbiakban is roppant szellemes, meggyőző és még empatikus, méltányos is, sőt még ezen túl is van benne valami további bölcsesség Radnóti egy nagyon fontos mondatában: „De ami a mostani gátat illeti, az ne legyen. Még hozzá azért, mert ha az ember nem tud eligazodni az érvek között, helyes, ha tradícióját követi, az én tradícióm pedig a demokratikus ellenzéké, melynek fontos, ha nem is egy ügye volt ez” (Különböen finom belső rím Darvasi és Karátson igen különböző színvonalú munkáinak tematikus rímeik – a Duna és a Tisza valamint a folyókhoz kapcsolódó civilizációkritikai attitűdök – miatti egymás mellé helyezése, a kiválóan szerkesztett kötet nem egy ilyen poénnal ajándékoz meg bennünket). A tradíció követése a technikai-kalkulatív racionalitás érveivel szemben, ami ésszerűsíteni, tehát szervesen alakult formájában felszámolni kívánja együttélésünk tereit, és ami nem ismer ellentmondást az „ész szavának”, tehát fundamentalista, ha nem is a romantikus, restauratív értelemben. Viszont szintén megkérdőjelezhetetlen végső alapra hivatkozik. Ennek felismerése a politikai közösségben is megszüllhetné a regény annyira hiányzó ironikus szellemét, ami Karátson könyvében – malgré lui – megszületett.

A Téreyről szóló szövegek – köztük a kivételes jelentőségű (Papp Andrással közösen írt) *Kazamaták*-kritika – szintén önálló elemző tanulmányt követelnének. A tömeg mint drámai aktor problémájának történeti kitekintéssel kísért értelmezése a Nádas-írás melletti másik magaslati pontja a kötetnek. Érdemes észrevenni, hogy egy ponton ez az írás is utal a kötet címmé emelt Nádas-írásra, még hozzá hangsúlyos ponton. A darabból idézett kérdésre – „Mit ér az egy, a sokkal összemérve” – születik meg az ezen szöveg címére utaló, az írás tézisére kimondó válasz: „A sok drámája ez”. A kritikagyűjtemény címe tehát egyszerre utal Nádasra és Téreyre, kiemeli őket a kötetből.

Innen már csak a forradalomról szóló írásokat olvashatunk egészen a kötet végéig. Egy elemzést az '56-os forradalom talán legvonzóbb hőse, Angyal István saját kezű vallomásairól, azokról az egyébként olcsó sémákról, amelyek irányították tetteinek dramaturgiáját, én ezt, bevallom, a vonatkozó sémák alkalmi, Angyal sorsában létrejövő apoteózisaként olvastam. Erre következik egy informatív és okos áttekintés a forradalom filmes utóéletéről, amelyet persze inkább a rendszerváltás után uraltak el a sémák, és nyomot hagytak a köztéri emlékművek némelyikén is, megindítva vagy már bevégezve '56 banalizálódását, vagyis a ritualizált felejtést.

A záró írásra már utaltam, ebben medítal Radnóti az emlékművek kettős természetéről, csak részleges esztétikai autonómiájáról. Az emlékműnek az emlékeztetőközösség emlékezési igényeit is ki kell elégítenie, de erre a kettős feladatra rendelkezésére áll egyfajta formai köznyelv. Ugyanakkor világossá válik, hogy ennek mechanikus alkalmazása

- a Felvonulási téri emlékmű esetében - nem oldja meg a problémát, csak technikailag szakad el a művészileg igénytelen emlékezethelyektől, de nem dinamizálja képzeletünket, gondolatainkat. A jó emlékmű azonban nem egyszerűen kielégíti az emlékezetközösség elvárásait, hanem formálja is őket, újraaktualizálja a kollektív identitás bázisául szolgáló eseményt és ezáltal részlegesen újradefiniálja és újraalapítja az emlékező közösség kollektív identitását. És ha így nézzük, már nem is különbözik alapvetően bármely más, szintén a befogadásban aktualizálódó műalkotástól.

Az elmúlt évek erős mezőnyben is legnagyobb kritika-kötetének sikerül az egy és a sok együttélését megvalósítania. Egyes szövegei mind, a legalkalmasabbak is helytállnak magukért és nem érezzük problémásnak beárgatásukat, levegővételük ritmusa a legalkalmasabb írások könnyen felismerhető rokonává teszi őket, és - a szerkesztésüknek és önsúlyuknak köszönhetően - együttesük alatt egyszerűen beszakad az asztal.

Zerlina és Selyempina

Bán Zoltán András: *Meghalt a Főítész*

Új könyvének előszavában a kilencvenes évek híresen szellemes levágó kritikáinak szerzője, Bán Zoltán András elmeséli, hogyan kötött különbékét a magyar irodalommal, amikor a *Magyar Narancs* rovatvezetőjévé vált. Ezt a pályaszakaszát mutatja be a nem különösebben vaskos kötet igazán mértéktartó válogatása most, pár hónappal lezárulta után. Bán hetilapszerkesztőként azon a területen próbálhatta ki magát, ami mindig is vonzotta, a zsurnalizmus, a szépírás és az irodalomkritika határvidékén, ezeken a határvidékeken kalandozik a gazdag és lendületes, pazarul megírt kötet témaválasztása tekintetében éppen úgy, mint - Bán kedvenc szavával - megformáltságát tekintve. A kötet írásainak tekintélyes része a *Narancs*ban jelent meg az ő idejében, az általa kitalált nagyszerű sorozatok keretei közt, melyek részint az „elsüllyedt szerzők”-et mutatták be, részint pedig egy irodalmi szószedet szócikkeit tartalmazták. Ez korántsem külsődleges szempont, több okból sem. Bán a zsurnálkritikusnak azt a típusát kívánta bemutatni, megcsinálni, majd fölfedezni, akinek műveltsége könnyed stílussal, eleganciával, frappáns modorral társul, idegen tőle a nehézkesség, a sűrítés mestere, a terjedelmi korlátokat nem magvas mondanivalója kifejtését gátló akadály, hanem a frappáns, szellemes felmutatás, a tömörítés ihletőjének tekinti. Műveltsége soha nem tolaikodó, fárasztó, mindig előzékeny az olvasóval, és tudja, hogy a stílus az maga a kritika. A káprázatos zenei, irodalmi és filozófiai műveltség Bán minden mondatában megmutatkozik, mégis, ha idéz, hivatkozik, azt mindig valami léha öngúnnyal teszi. A kötet egyik legpompásabb, legmélyebb zsurnálremekéből, az első mondatról szóló történetfilozófiai-esztétikai glosszából, amiből azt lehet megtudni, hogyan halt meg a poetizált, retorikus és egyben helykijelölő, a cselekmény koordinátáit megadó „realista” kezdőmondat Camus *A pestis*-ének emlékezetes hőse tollán, aki egész életében, amíg a pestis engedte, kezdőmondatokat írt. A szóban forgó realista, teret-időt megadó kezdőmondatot „kronotopikus”-nak keresztelti Bán, szégyenkezve teszi hozzá, hogy „Bahtyint majmolva”.

Soha nagyobb bajunk ne legyen. Bán feladta a reprezentativitás ambícióját, nem kívánt a teljes kulturális palettáról tájékoztatni (ezt a heroikus feladatot, legalábbis az irodalom vonatkozásában, az *ÉS* kritika-rovata vállalta fel), helyette egy karakteres arculatú, válogató, erős hangú kulturális magazint csinált, amennyire egy kis országban, kritikusokat eltartani képtelen lapok hiányában lehet. Mindez igazi kulturális hőstett volt, emlékezzünk meg róla.

Hőstett volt, azért is, mert ennek a magazinnak a kulturális közege is hiányzott, azt is meg kellett teremteni hozzá, nem véletlen, hogy Bán főhősei a század első felének

zsurnaliszta-irodalmárai, Krúdy, Márai, Szép Ernő vagy – egy másik zsánerben – Zsolt Béla, Arthur Koestler, finoman gúnyos nosztalgiája, ha róluk beszél, eltéveszthetetlen. A kötet írásai jellemzően portrék, a szövegek finom elemzése egyfajta sajátos kedélyt, egy figurát rajzol elénk, legyen szó Hoffmannról, Mörikeről, Berda Józsefről, Szép Ernőről, Bródy Sándorról, Kroó Györgyről vagy éppen Kertész Imréről és Nadas Péterről. (Sajnálatos, hogy a csodálatos Pap Károly-esszé kimaradt.) Bán Krúdy Gyula Bródyról írt könyvéről szólva megállapítja, hogy az sokkal inkább megteremti, semmint bemutatja hőstét, irodalmi alak lesz a „legnagyobb magyar prózáiró” tollán kollégája. Ez a megállapítás alighanem kapcsolatban áll Bán kritikusi-szépírói esztétikájának két kulcsfogalmával, a lépten-nyomon megjelenő fikció–valóság ellentéppárral és a sűrűn emlegetett „megformálás” kérdésével. Bán Mörike és Mozart-novellájában, a *Javított kiadásról* szóló, kevésbé sikerült recenziójában, az emlegetett Krúdy-könyvben, Tandori-recenziójában és még számtalan más helyen beszél a fikció és a valóság helycseréjéről, a metalepszisről, bár ő sose mondaná így. Ez nyilvánvalóan kierkegaard-i-mozarti gyökerű problémája gondolkodásának, elsősorban nem a kurrens elméletek alakították érdeklődését. Don Juan állandó képzeletbeliségéről, személyiségváltásáról van szó, az elbűvölő és fenyegetően démoni rögzíthetetlenségről, a par excellence esztétikairól Kierkegaardnál, a cserélődő álnevek mögé teremtett fiktív álszerzőkről, a széppróza és a filozófia sajátos, megismételhetetlen szintéziséről. A Mörike és Hoffmann Mozart-írásait összehasonlító esszé kísértetiesen emlékezteti Bán olvasóit a – főleg – a XIX. század nagy házasságtörési regényeit elemző, fiktív szerzővel dolgozó esszére, Bán eddigi életművének egyik csúcására, a személyiségcserélgető *Susánka és Selyempina* forrásvidékére, ezen az úton követhetjük végig, hogyan válik az esszéből szépírás Bán műhelyében. Ennek az útnak egy leágazásánál bukkanhatunk a mozarti-Don Juan-i szerelem egy másik filozófiai értelmezésére, Adorno híres miniesszéjére – a magyar fordító Bán Zoltán András – Zerlináról. Két történeti korszak kétféle elnyomása közt, a szabadság átmeneti vidékén bukkan fel alakja, az emancipáció, a nembeli emberi lényeg kiteljesedésének tünékeny, mégis örök pillanataként. *Susánka-Selyempina*, szintén az időben elhelyezhetetlenül, de valahol Krúdy és Bródy letűnő, dekadens, átmeneti világában Zerlina kései leszármazottja. Ezután hat kiábrándítóan laposnak az az Esterházy-értelmezés, miszerint a fikció nagy játékosát végül csak elkapta a valóság keménykezű kőszobra.

A kötet, persze, az ilyenfajta kritikairás nagy lehetőségei mellett megmutatja nagy buktatóit is. A címadó-kötetnyitó szöveg, amit, ne kerteljünk, e sorok írója mélységesen nem szeret, a *Meghalt a Főítés, elmúlt a rút világ!* című, olyan kritika- és irodalomtörténetet beszél el, melynek állításai erősek és felettebb vitathatóak (minderre nincs tér), azonban nem kívánja őket alátámasztani, mondván, hogy ez csak egy esszé. A szövegben észlelt – a koncepció leglényegét érintő – ellentmondásokat Bán egy-egy frappáns viccel keni el, kijelentéseit nem árnyalja. Így éppenséggel az értelmes beszéd lehetőségétől vágja el olvasóját, noha nem kis részben ennek elősegítését tekinti a kritikairás céljának, politikai funkciójának.

Ezt az írást leszámítva mindegyikkel barátságot, de legalább jó ismeretséget köthet az olvasó, némelyek egyenesen delejezőek, az örök kívülálló Bánt iskolateremtő mes-

terként mutatják fel. A fontosabb fiatal magyar kritikusok közül legalább kettőn meg is látszik a Bán-féle, legjobb értelemben vett zsurnalizmus komoly, bár kissé veszélyes iskolája: Szegő Jánosra és Urfi Péterre gondolok.

Nyelv és zsarnokság

Selyem Zsuzsa: *Fehérek közt*

Selyem Zsuzsa esszékötetének szembeállításai szinte eltéveszthetetlenül rajzolják ki elméleti alapállását. Az esszék leíró és értékelő apparátusában a konkrét, a személyes, a kikölkentő, az eseményyszerű áll szemben az általánossal, a kauzálissal, a konvencionálissal, a semlegessel, a sémákkal, a szerepekkel, a tárgyasítással és legfőképpen a totalizálással. Sejthető: e szembeállítás háttérében a dialógusfilozófia buberi megkülönböztetése áll, az Én–Te és az Én–Az viszony. Sejtésem szerint ennek a kettősségnek a fénytörésében látja a szöveg Tengelyi László *Tapasztalat és kifejezés* című könyvének tapasztalatfogalmát is, amelyet Nádas Péter – a kötet egyik főszereplője – *Saját halál* című művével olvas össze. „A tapasztalat viszont előre láthatatlan, meglepetésszerű, újdonságként érkezik a tudatba” – idézi Tengelyit. „A mást, az idegent semlegesítve, kész konstrukciókba gyúrva a tapasztalat elől záránk el az utat, ami kiskorúságban tartana” – kommentálja. Selyem etika, politika és irodalom összetartozása mellett érvel, nyitóösszejének ez a főtémája, ugyanakkor, beszédes módon kerüli az etika, pláne a morál szót (alighanem részben nietschei implikációi miatt), helyette előszeretettel használja a felelősséget, a felnőtséget. A totalizáló olvasatokkal szembeni gyanakvás nyilván adósa a dekonstruktív teóriának, alapja azonban a diktatúra politikai tapasztalata. Selyem intellektuális érdeklődésének alakulásáról szólva említi, hogy élete első két évtizedét Ceaușescu Romániájában töltötte. Az, hogy ez az etikai-politikai indíttatású gondolkodás miért idegenkedik az etika és morál kifejezésektől, szintén a buberi fogantatással magyarázható. Az etika Selyem felfogásában erkölcsfilozófiai rendszerek, törvények terepe. A törvény pedig mindig általános, a szólítás személyes. Selyem szerint ez a személyes szólítás, az „az-világ” uralmának megtörése, az irodalom: minden általános, klisé, konvenció tagadása.

A tíz írásból álló könyv két esszéje foglalkozik Kertésszel, számos további szövegben is visszatér hozzá Selyem. A semleges nyelv megtörésének problematikája foglalkoztatja az ő esetében is. Ez a kérdésfeltevés át is alakítja a Kertész-kánont. Selyem számára természetesen fontos a *Sorstalanság* minden nyelvi automatizmust tagadó metaforakritikus nyelve, kauzalitásnak ellenálló szövegszervezése, kiemelten fontos *A kudarc* és a *Kaddis*. A *Kaddis*-ből a Tanító úr alakját emeli ki, akit levezethetetlen, a túlélés logikáján túli tette állít figyelmébe centrumába. Meghatározóan fontos számára a *Jegyzőkönyv* is, az abszolút semleges, tárgyasító jegyzőkönyv „műfajának” ellendarabjaként születik itt irodalom Kertésznél. Meglepő *Az angol lobogó* teljes hiánya és az esszék feltétlen elismerése, különösen azért, mert Kertész több bírálója véli úgy, hogy feszültség van a *Sorstalanság* és az esszék tézisei között. Selyem nem látja így, szerinte folytonos egy-

mással a két szövegtípus. Furcsa, hiszen nagy Kertész-tanulmányának kiinduló kérdése Kertésszel kapcsolatban az, miért választ inkább szépirodalmi, mint értekező műfajt az író Auschwitz tapasztalatáról szólva.

A művészet tehát a totalitás világából történő menekülés lehetőségeként mutatkozik, ami néha a megváltódás akarásává lesz, például a *Godot-ra várva* romantizáló olvasatánál. „Ha valami irracionális az, ami segíthet az embereken, végül is mindegy, hogy emberi fogalmaink szerint a jövőben van-e vagy a múltban”. De Godot nem a „jövőben van”, és nem „segíthet az embereken”. Az interpretáció akarása máshol is egyfajta totalizáló olvasatnak nyit teret, a szöveg leghatározottabb törekvései ellenében.

A *varázshegy* Naphtájáról olvassuk: „önmagával meghasonlott ember, aki a hatalmat, az agressziót és a gyengék megvetését propagálja, végül azonban önmagát pusztítja el”. Naphta a Settembrinivel vívott párbajban maga teszi meg azt, amit humanista ellenfele nem hajlandó, agyonlövi magát, bemutatja a humanizmus vereségét, igazolja szavait. Szerep és személyiség meghasonlásaként értelmezi Selyem ezt a gesztust, noha aligha erről van szó.

Azt, hogy a dialogicitás etikai-politikai fogantatású kategória Selyemnél, jól mutatja poétikai alkalmazása. A József Attila-tanulmány úgy véli, hogy Kassáknál találhatunk még a korszakban Józseféhez hasonló, dialogikus poétikai eljárásokat. Szabó Lőrincről csak annyit jegyez meg, hogy poétikája „a szerelmet hatalmi terminusokban artikuláló versbeszéd”. Kassákot végül morális megfontolásból marasztalja el, mert „hatalom és egyén kérdéskörében saját elveihez képest hihetetlenül retrográd módon ír (el egészen addig, hogy a szóban forgó kötetet egy szentimentális, ordítóan hízogó és nyilvánvalóan fals hangvételű verssel zárja, Osvát Ernő, a *Nyugat* karizmatikusnak tartott kritikusa emlékére)”. Ez a rész nem tudja elkerülni a moralizálást, poétikai kérdésfeltevések átváltoztatását morális számonkérésé. Hasonló jelenség a *Szabad-ötletek jegyzékéből* vett mondat – „ondolkozom tehát vagyv” – elemzése: „elkezdődött valami a v-vel a vagyunk felé, csak nem lehetett kivárni? A kiindulópont hasonló, József Attila szövege viszont a kérdés nyitottságát, [...] az örökös elhalasztódásban lévő tiszta jövőt választja”. A v-ből tényleg lehetett volna vagyunk is, más is, mindenesetre túl gyors itt az út a másik szövegétől a saját világnézetig. Mintha a kivétel keresése válna szabállyá, ami az egyszerűt, konkrétat bedarálja.

Selyem idézi a *Javított kiadás*-ból: „bármilyen megtörténhet most velem, megölök vagy megbaszok valakit”. A kommentár: „ahhoz, hogy európainak szocializált ember ilyen írjon, keményen dolgoznia kell [...] az értelemadás ellen, amely megnyugtató [...] hamis vagy igaz magyarázatot kínálna, mindenesetre lezárna a dolgot”. Abból, hogy nem jólnevelt, mert megrendült, még nem látszik bizonyítottnak a kemény poétikai munka, és ez legkevésbé Esterházy ellen szól. Azt, hogy a kimásolt anyagok széljegyzetelése alig nevezhető regényszerkezetnek, Selyem erőnyek tekintti, hiszen a szerkesztetlen nyereség megmutatja „a pusztá anyag”-ot „a maga ambivalens természetében”. De akkor a kommentárok nélküli közlés lenne az igazi. Selyem majd maga is eljut ide.

József Attila egy ponton azt írja a *Szabad-ötletek jegyzékében*, hogy „nincs igazság”, Selyem szerint „ez nyilván ellentétben áll a jézusi igazság-állítással”, továbbá József mű-

vészefilozófiájával és egyes vesszoraival. Nos, a nincs igazság szkeptikus, kétségbeesett, filozófiai vagy hétköznapi kijelentése millió, egymástól tökéletesen eltérő természetű szöveget mozgósíthat. Ki tudja, mi készítette arra az esszéistát, hogy azonos státusú állításokként kezelje a pszichoanalitikus naplóban, a versszövegben, az *Újszövetségben* és a művészetfilozófiai kísérletekben foglaltakat. Az értelmezés ilyenkor maga is emlékeztet egyfajta szabad ötletek jegyzékére.

A kötet csúcspontja a *Párhuzamos történeteket* tárgyaló írás. Ez a regény valóban a széttartás poétikájának jegyében épül, mindenfajta elrendezés, totalizálás ellenében, az ideologikussal az érzékiség igazságát állítja szembe. A nyitottság terében értelmezi a regényolvasat a bildung, a magunkra ismerés és megváltozás lehetőségét, amit Nadas minden szereplő számára fenntart esélyként. Az önmegismerés nehéz útja helyett választják Selyem szerint egyes figurák az ideológiákat.

Ellene vehetjük, hogy Nadas antiplatonizmusa néha átcsap esszencializmusba, ezt jelzi például a *Saját létéről értesül* fejezetcím. Ugyanaz a baj tehát Selyemmel, mint Nádassal, a finom és részletező elemzőkészség, ami idegenkedik minden általában vett kijelentéstől, gyakran mégis ilyenekbe fut bele. Mindkettő úgy tesz, mintha a sok apró megfigyelés végső tanulságát mondaná el, és mindez nem lépne túl aprólékos megfigyelések összegzésén. „Nincs világnézetem”, írta Nadas legutóbb az *ÉS* hasábjain.

A Kertész *Felszámolását* és a *Doktor Faustust* összehasonlító íráson is érezni az interpretáció akarását. Zeitblomot olyan figuraként érti, aki maga is a nációkéhoz hasonló mechanizmusokkal dolgozik, démonizálja a polgári normalitástól eltérő barátját, vagyis az ördögregény ördögi vonásait a narrátor konstrukciójának tekinti. Ezt állítja párhuzamba a *Kaddis* részletével, ahol B ismerősei Hitler zsenijét dicsérik „tárgyilagosan”. Az idézetből nem derül ki, hogy kiről szól. Valamiféle analógiát kéne felfedeznünk tehát a démonizált Führer és a démonizált Leverkühn között, ezt nehéz indokolni. Ebből következően a teljes Leverkühn-probléma is könnyű kézzel intéztetik el: Zeitblom (és Settembrini) nem egy hagyomány és beszédmód önmagát felszámoló végpontja, hanem holtvágány, a tradicionális humanizmus érintetlen és érvényes. „A *Kilencedik Szimfónia* visszavonása csak a [...] zeitblomi humanizmusra adott válasz”, Leverkühn utolsó munkája „nem visszavonása, hanem *megerősítése* a kései Beethoven-műnek”. Megkapjuk a választ arra is, miért nem írta meg öngyilkossága előtt B a nagy regényt. Azért, hogy ne adjon esélyt a jelentés megfejtésére és az önvizsgálat beszüntetésére. Idáig úgy tűnt, hogy az irodalom a legjobb módja, hogy ellenszegüljünk a totalizálásnak, most kiderült, hogy az irodalom hiánya. Viszont az, ami nincs, bármily nyitott is, nem szólít meg, egyszerűen azért, mert nincsen.

Selyem kivételesen problémaérzékeny. Ezért kár írásainak azokért a pontjaiért, amelyek érzékenységét voluntarizmusba fordítják, sémák ellen lázadó mondatait frázisokká változtatják. De ha így van is, kárpótol számos másik mondat és a hibátlan Nadas-tanulmány, a kiemelkedően magas színvonalú Nadas-irodalom egyik csúcsa.

A vak Faust

Schein Gábor: *Traditio*

Schein Gábor pályájának nagyon fontos szakasza volt a mögöttünk hagyott év. Verses regénye, a *Bolondok tornya* már eddig is nagy kritikai visszhangot váltott ki, méltán. Megjelent drámakötete, továbbá alighanem a Nyugat-év legfontosabb, leginkább problémaérzékeny szövegeit köszönhetjük neki. Az év vége felé pedig *Traditio* cím alatt összegyűjtötte az utóbbi években írt esszéit, tanulmányait, élén a *Nyugatról* szóló írásokkal.

A *Nyugatról* szóló mindkét szöveg egy töréspontra mutat rá, ahol szinte ellentétükbe fordulnak a felületes szemlélő számára világos irányú javaslatok, értelmezések, ahol egyfajta sajátos végiggondolatlanság, bizonyos lecserélni kívánt elgondolások reflektálatlan továbbélése eltéríti, torzíja a megindítani kívánt folyamatokat: „Szembeszökő ugyanakkor, hogy egy-egy szerző esetében is nagyfokú ingadozás tapasztalható a modernizáció sikerében messzemenően kételkedő, a nemzet fogalmának romantikus örökségét megőrző hangok és a századelő francia példaképein nevelődött liberális radikalizmus között. A kételyekkel teli ingadozás arra utal, hogy végső soron a *Nyugat* körében sem sikerült meggyőző ajánlatokat tenni olyan erős elbeszélésekre, melyek sikeresen egyeztettek volna a nemzeti és a liberális állampatrióta értékrendhez tartozó gondolatformákat és legkésőbb a harmincas évek végére még a kezdeményezés is kicsúszott a *Nyugat* kezéből”. Ezt a jelenséget írja le Schein konzervatív modernizmusként vagy – Vas István saját poétikai gyakorlatát, vonzalmait jellemző szavát kölcsönkérve – ómódi modernségként. Más típusú, líratörténeti kérdéseket vizsgálva is használta már ezt a kifejezést, a Vas által „bemutatott” Petri György költészetét jellemző, káprázatos írásában, melyet, érthetetlen módon, nem vett fel a kötetbe.

Visszatérve az előző kérdésre, lehetetlen nem észrevenni, mennyire hasonlít ez a narratív szerkezet egyéb „reformkorok” relatív, további problémákat átörökítő sikertelenségeit elbeszélő más híres beszámolókhöz. A tizenkilencedik század reformkorának köznemesi mozgalmát jellemzi Jászi Oszkár és Bibó István is hasonlóképpen: „ez a forradalmár nemesség ténylegesen a régi, örökölt, Habsburg-ellenes kuruc ideológia hatása alatt maradt, s tudatában a francia forradalom új eszméi csupán »szerzett tulajdonságokként« kapcsolódtak ehhez. Épp ezért kezdettől fogva jelentkezett egy olyan tendencia a forradalmár nemesség körében, amely gyengíti a nemzeti forradalom demokratikus és szociális tartalmát, és – amennyire csak lehet – megőrzi az ősi kiváltságokat”¹ – így Jászi. Aztán: „A magyarok uralkodó rétege a nemzeti (értsd: nemzetiségi; V. Gy.) kérdésben nem volt hajlandó alkalmazni azokat a demokratikus és liberális elveket, amelyek

¹ Jászi Oszkár, A Habsburg monarchia felbomlása, Bp., Gondolat, 1983, 394-5.

alapján az államot újra akarta formálni². Bibó kísértetiesen hasonlóan értékelt híres alkat-tanulmányában: a reformkorban „hiányzott a rendi, uralmi nacionalizmus és a demokratikus nacionalizmus szempontjainak és követelményeinek a világos elválasztása, ami a nemzetiségi kérdésben vezetett végzetes következményekre”. A kor vezető rétege „egy rendiségtől, vagyis hierarchikus társadalmi szemlélettel át- meg átjárt társadalmi képződmény volt”³. Világosnak tűnik, hogy Schein történetének elbeszélésmintáit náluk, a szerző által is említett Jászainál, valamint Bibónál kell keresnünk.

Jászi és Bibó példája is mutatja, hogy mentalitástörténeti folytonosságok, elsősorban defektusok feltárásánál a könyv – furcsa módon – nagyon is számol a nyomatékosan hangsúlyozott szakadás történeti tapasztalata mellett valamiféle állandóság, „mozdulatlanság” tapasztalatával is. Ez különösen jól látszik olyankor, amikor nagy ívű történeti áttekintéseket ad a szerző, folytonosságot látat a fordítási elvek és szerepük kérdésében Pázmánytól Babitsig és tovább.

Nem csak a *Nyugatról* szóló szövegek érdeklődése irányul az önértelmező narratívák súlyos belső ellentmondásaira, a kötet összes szövegének jól felismerhető, közös metódusa a történetképzés eljárásainak vizsgálata, ami a narrativizáció elkerülhetetlen fikcionalizáló eljárásainak feltárását célozza, mert, ahogy a Jászi Oszkár és Garami Ernő emlékiratait tárgyaló szövegben áll: „a politikai emlékiratokban, ahol a történelem önmaga tárgya lesz, nem válik el egymástól történetírói és a történelemfilozófiai szemlélet, mindkettő a jelenhez kötődő előzetes retorikai stratégia részét képezi”. Tehát „a múlt politika, amely a jelen legnagyobb erejéből íródik, és csupán az a kérdés, ki bizonyul erősebbnek és tapasztaltabbnak, illetve az, mit jelent itt az erő és a tapasztalat”.

A könyvről megjelent eddigi két kritika⁴ egyaránt kiemeli, azonos passzust idézve, hogy Schein irodalom és politika elválaszthatatlansága mellett tör lándzsát, de nem kérdezi meg, mit ért a szerző „politikán”, hogy mit jelent itt, ebben az összefonódásban a politika. Ebből a szövegrészből úgy tűnik, hogy éppen nem a politikai közösség, a poliszbeli polgárok közös ügyeinek racionális megvitatását, folytonos kommunikációt, hanem egyszerűen a hatalom akarását, ezért az alfabetikus rendszereket, mint a nemzet nevű politikai közösségről, a harc terepéről szóló tudás rendszereit tartja számon, ezeknek manipulálására törekszik, ezt célozzák elbeszélő eljárásai, metaforái. Az elsimítani kívánt szakadások felfedése az irodalom és az irodalomtörténet feladata, így ez a tevékenység Schein Gábor értelmezésében voltaképpen kritikai politika. Ez a gondolkodásmód érvényesül a Babits irodalomtörténetének időtlenítő eljárásait vizsgáló szövegben, a Móricz regényéről (*A boldog ember*) szóló írásban, a magyar fordításelméleti reflexiók és fordítói gyakorlatok „elsimító”, az idegen vers idegenségét maradéktalanul asszimilálni kívánó törekvéseit értelmező munkában is.

Éppen úgy, ahogy Lukács fiatalkori esszéje, *A tragédia metafizikája* értelmezésében, ami a tragikus dráma időtlenségét kívánja elemelni az élet filozófiátlan, drámaiatlan

² Uo, 497.

³ Bibó István, *Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem* = Bibó, *Válogatott tanulmányok*, II, Bp, Magvető, 1986, 577.

⁴ László Emese (<http://www.es.hu/index.php?view=doc;21244>) és Szegő János (<http://www.magyararancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=17888>) írásai

esetlegességétől, az *Utas és holdvilág*ról szóló megrendítően szép szövegben, amelyekben megmutatkozik, hogy a Nietzsche által antikváriusnak nevezett történelemszemlélet mekkülő múltba révedése hogyan zárja ki a jelen minden elgondolható humanista szótárát szétzúzó brutalitását egészen a félrenézés legvégső határaiig. Egy Weöres Sándornak küldött levél a munkaszolgálatból, amelyet már csak Halász Gábor és Sárközi György írhat alá szabadkozva, hogy nem irodalmi kérdésben fordulnak most barátjukhoz, és jelezve, hogy Szerb Antalt, az *Utas és holdvilág* szerzőjét tegnapelőtt temették el.

Ide tartozik a József Attila-olvasás még Németh G. Bélától is jóformán változatlanul hagyott hagyománya is. Németh G. érzékeli ugyan a személyiségválságot, de mégis belerendezi az önmegszólító verstípusról szóló tanulmányában ezt a válságot a József Attila-i sorsba, továbbá az önmegszólítást az autentikus létre való fölhívásként érti, ilyen módon az önmegszólításból kiolvashatónak véli a szöveg „didaxisát”. Amennyiben pedig ennek az autenticitásnak a lehetősége nem adott, mint a *Tudod, hogy nincs bocsánat* József Attilájánál, úgy az öngyilkosság elkerülhetetlenségének bizonyossága, tehát az életrajz, az életsors ad arcot végül a lírai alany számára. Schein Gábor ennek az elbeszélésnek és az ehhez nélkülözhetetlen arcadásnak a dekonstrukcióját végzi el a *Ki-be ugrál* című vers elemzésével.

Babits irodalomtörténetének konstrukciója, ahogy a tárgyalás az időben előrehalad, széthullik, párhuzamosan azzal, ahogy a cselekményesítés előzetes sémái egyre kevésbé érvényesíthetőek: „Értelmezésre vagy magyarázatokra az elbeszélő itt már alig hagy magának teret, és még kevésbé fáradozik azon, hogy megteremtse az ugyanazon bekezdésben felsorolt művek és szerzők közös kontextusát, hiszen a célja éppen a felbomlás szemléltetése. Annál talányosabbak és érthetlenebbek az olyan fordulatok, mint amikor Flaubert *Szent Julián* című elbeszéléséről azzal a kitételrel tér át Arany Őszikéinek említésére, hogy Aranyt »a líra Flaubert-ének lehetne mondani«”.

Móricz regénye esetében a szerzői szerepek egymáshoz fűződő viszonyának feszültségét akarja elsimítani a recepciótörténet, illetve magának a regénynek is vannak ebbe az irányba mutató törekvései, amelyek elszakítják az önreprezentáció lehetőségétől Joó Györgyöt (eredeti nevén Papp Mihályt) és mintegy a koncepció szolgálatába állítják önállóságától megfosztott szolamát. „Mint tudjuk, a reprezentáció hatalom” – figyelmeztet a szöveg, vagyis újfent politikai kérdésekkel szembesülünk. A híres, Joó György egyediségét deklaratívan eltörlő mondat – „ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett kis trianoni csonka hazában” – jelzi, mifélekkel. A mondat megcsonkítása a létező szocializmus idején és csonkítatlan változata egyaránt egyneműsíti ideológiailag a szöveget, amiből, persze, nem következik az, hogy egy szöveget nem meghamisítani és meghamisítani erkölcsileg egyenértékű volna.

A két szolam elválása hozza létre a cím értelmezésének eldönthetetlen kettősségét is, ki szerint boldog Joó György, mit jelent a boldogsága? A boldogság a *Közönyben* és a *Sorstalanságban* a humanizmus szótárának teljes kimerülése utáni állapot, ennek az állapotnak a rajza és a nyelve villan fel egy-egy pillanatra a földművesmunka jellemzésekor Joó György beszédében, ezeket a réseket zárta el többek között a könyv értelmezői által elbeszélte történet. A tanulmányszövegben Camus és Kertész nevének

előkerülése előtt már fel-feltüneteznek rájuk utaló jelek, fordulatok, úgymint a „Joó Györgyöt boldognak kell tekintenünk” utalása Szisziüphosz mítoszára, amit Kertész a *Gályanapló* hangsúlyos helyén –legutolsó mondatában idéz fel. Ilyen emlékeztető még a címbe „boldog” szó ironikus hasadtságának a regényértelmezés lényegéeként történő felismerése, ilyen szó ugyanis Scheinnek a kötetbe – sajnos – fel nem vett *Sorsstalanság*-értelmezése szerint Kertész első regényének alapszava, a „természetesen” is, az ebben a szóban húzódozó ironikus hasadás a tanulmány szerint „a *Sorsstalanság* nyelvének mintegy esszenciáját adja”.

A kötet már említett, kiváló kritikusai mindketten nagyon tanulságosan járnak el Schein olvasatait értelmezve. Szegő János pontosan veszi észre, hogy a kötet két meghatározóan fontos szereplője, Balassa Péter és Babits Mihály között van valami lényegi rokonság, tudniillik az irodalom autonómiájáért vívott, antipolitikai stratégiákkal operáló politikai küzdelem felvállalása, még ha kettejük helyzetének különbsége, amelyben e döntést hozták, igen nagy volt is. Ezt maga Balassa is felismerte, aki Babits magatartását, azt, ahogy ő értelmezte (az Újhold körének személyes és gondolati hatásától nyilván nem függetlenül) ezt a magatartást, mintegy szerepmintául választotta a maga számára. Ugyanakkor Szegő talán nem hangsúlyozza eléggé, hogy ez az elképzelés, csakúgy, mint Babits és Balassa sok egyéb közös törekvése, mennyire folytathatatlanak tűnik Schein számára, kevésbé hangsúlyozza kritikájában a szakadás tapasztalatát, írása címéül „a hagyomány modernsége” problémátlan folytonosságot sejtető szintagmáját választja. Úgy véli, hogy „Ennek a fontolva haladó attitűdnek az érzéletes elemzésével Schein éppen a konzervativizmus alrendszerin (ironikus és érett konzervativizmus, értékörző konzervativizmus, áthagyományozó konzervativizmus) keresztül vázolja a modernizmus lehetőségeit, azaz a modernizmus hagyományát”. A *Nyugat* modernizációs javaslatait elemző írás azonban, mint az előbb láttuk, a folyóirat örökségét problematikusnak, ellentmondásosnak, felemásnak láttatja, ami végső soron – a bibói képlet szerint – zsákutcáknak bizonyuló ösvényeket is megnyitott.

László Emese pedig egyenesen Schein véleményeként mutat be egy olyan mondatot, amelyet a szerző Babits véleményeként ismertet és vitat: „Valami ehhez hasonló elvárás fogalmazódik meg tanulmányában a magyar irodalom idegen nyelvre történő fordítását illetően: »a magyar irodalom nem természetes része a világirodalomnak, hanem annak határán helyezkedik el, és azzal válhat részévé, ha az idegentől folyamatosan megkülönböztette magát, kicsinységének tudatában védi és erősíti a magát»” – írja László. Schein itt egy sajátos aszimmetriát fedez fel, Babits, miközben az idegen szöveg magyarra fordítása esetén az idegenség teljes felszámolását kívánja (a legszebb magyar vers a Tóth Árpád fordította Óda a nyugati szélhez), addig a magyar szöveg idegenre fordítása voltaképpen lehetetlennek mutatkozik előtte, mert nem óvhatja meg a fordítás processzusán keresztülmenve sajátosságát, idegenségét. Ennek az aszimmetriának a fellelése éppenséggel a kritikai olvasás egyik jellemző eredménye, nem pedig saját javaslat. Más-más módon és mértékig, de mindkét szerző folytonos történetté fűzi össze Schein történetkritikai felismeréseit, történetképzésük betemeti a feltárt szakadékokat.

Az előbb említett Balassa-írás, a kötet zárszava Balassának egy olyan, mélyen jellemző művészetfilozófiai tárgyú írását⁵ értelmezi, amelyik a kulturális folytonosság megőrzését a múlt és ezáltal önmagunk, jelenbeli helyzetünk folytonos újraértésként gondolja el. Balassa is a hagyomány valamiféle, persze, reflektált, folytonos elmozdulásokkal számoló folytonosságának előállításában érdekelt, az esztétikai nevelés és a bildung lehetőségének fenntartásában, a nevelődési munka ilyen eseményének, a másikon keresztüli önmegismerés eminens és helyettesíthetetlen fórumának tekinti az iskolai irodalomoktatást. A szublimációt tehát a képzés szó egyfajta sajátos, huszadik századi alakváltozatának tekinti (Freud gondolkodása ugyanis nyilvánvalóan a német idealizmus hagyományának közvetlen örököse, a felettes én és az ösztönén „küzdelmében” jól felismerhető a hajlamok és a kötelesség kanti küzdelme). Szerinte a szublimáció is ennek a folytonosságnak a fenntartására irányul, ráadásul úgy, hogy közben kiküszöböli a nevelés, a képzés folyamatát mindig kísértő veszélyt, a repressziót: „A paideia tehát szublimáció, ami nem az elfojtás civilizációs fedőneve” – reménykedik Balassa. Schein Gábor elbeszélés és folytonosságkritikai munkája abban áll, hogy emlékeztet a szublimáció kettős jellegére: „Freud a szublimáció mozgásában egyszerre vélte megelni a gyógyítás szövetségét, amennyiben a mozgás tudattalan tartalmakat hoz elő, és a gyógyítás akadályát, amennyiben az áthelyezések által maga is visszasimul az ellenállás mechanizmusaiiba”.

Ez teszi elkerülhetlenné a hagyomány továbbélésében a hagyománytagadást, az árulást is, hiszen a tradíció szó „jelenti... valaminek az átadását, kiadását, elárulását is”. Sőt a kulturális folytonosság Balassa-féle képzetének fájdalmas problematizálásával magának Balassának, Balassa hiteinek az „elárulását” is, ami azért különösen fájdalmas, mert a szerző „Balassa Péter emlékének” ajánlja könyvét. Ez az ajánlás így – Schein egyik, a magyar-zsidó irodalomról szóló beszéd lehetőségein töprengő kötetbeli eszszéjének címét kölcsönkérve – egy történet jelévé válik, egy szükségszerű árulással és gyásszal teltett, ezért elbeszélhetetlen történetet jelöl, azért jelöli, mert elbeszélni nem áll módjában.

Egy másik történet, Schein Gábor *Lázár* című regénye épp ennek az elbeszélhetetlenségnek a története, egy fiú és egy édesapa közötti folytonosság megteremtésének lehetetlenségéről szól Franz Kafka nyelvéből elindulva, de erről, az elbeszélhetőség minden reményen túl megvalósuló reményéről szól a *Mordecháj* könyve is, éppenséggel egy szöveg – a bibliai Eszter könyve – Mordecháj könyvévé válásának regényeként.

A tanulmánykötet zárómondatai így hangzanak: „Én vagyok Péter. Én vagyok, aki elárul”. A lehetőség teljes azonosulás pillanata egyúttal az árulás pillanata is, a háromszoros megtagadásé. Jó, ha tudjuk: a *Mordecháj* könyve főhősének szintén Kafkát idéző neve: P, egy jelölhetetlen történet nyomaként, ami aztán a *Lázár*-ban Péterről bővül. Az esszéket szövegeit összekötő gondolkodásmód pedig a Balassát ihlető hermeneutikai megértstradíció fontos, hangsúlyos „idegenségtapasztalatának” radikalizását, felváltását, végső soron elárulását is jelenti egyfajta politikával szembeni politikai gyanú nevében,

⁵ Balassa Péter, Paideia, Humanitas, Bildung Gadamer-nél = Majdnem és talán, Bp., T-Twins, Lukács Archivum, 1995, 47-63.

újabb elkerülhetetlen árulást tehát, főleg ha figyelembe vesszük, hogy Balassa egy ideológiai kritikai gondolkodásmóddal történő szakítás eredményeképpen lett hermeneuta és egyáltalán, lett az, aki volt. Talán nem tiszteletlenség mégis azt mondani, hogy Balassa kivételes életművének életben, hagyományban tartásához kevesebb áhítatra és kevesebb botrányra, viszont több ilyen árulóra volna szükség.

Schein Csorba Győző *Faust*-fordításáról beszélve kitér a dráma nagy pillanatának elemzésére, ahol az agg Faust szabad nép szabad honát véli megpillantani, noha nem láthat semmit, hisz vak, és az emancipáció ígéretének reménybeli beváltói, szorgos munkásai, a lemúrok éppen az ő sírját ássák. A felvilágosodás végső – mondani sem kell, minden önféltreértés ellenében mélységesen vallási alapozottságú – ígérete, a történelmet átvélő és végül maga mögött hagyó folytonosság látni vélése vaksággént mutatkozik meg a szövegben. A kötet címe: *Traditio*, alcíme folytatás és árulás. A folytonosság illúziójának az öreg, vak Faust válik kötetbeli emblémájává, az árulásnak pedig a Mesterét hűen követő Péter, a kőszikla, az üdv ígéretének a történelemben vetett hordozója, az egyház fundamentuma. A vakság és az árulás egy elmondhatatlan történet jeleként válnak olvashatóvá, pontosabban egy jelölhetetlen történet nyomaként válnak olvashatatlaná a kötetben, amely nem tehet és nem is tesz mást, mint azt, hogy legalább ezeknek a nyomoknak a történeteit elmondja.

Amennyiben mégis lehetne hinni bildungban, paideiában, azt mondanám, hogy nagyon sok fájdalmas leckét tartogat önismeretünk számára ez a kivételesen jelentékeny, nagyszabású munka.

Az esszencializmus: felejtés

A visszaszerzés reménye. Húszéves a Hitel (Antológia)

A hagyományátadás folyamatában talán csak egyetlen végzetes zavar állhat be, és ennek semmi köze nincs egyes hagyományelemek elvesztéséhez, esetleg kényszerű újraértelmezéséhez. A zavar csak akkor válhat végzetessé, ha a hagyomány átlátásának képessége, a rá irányuló reflexió képessége vesz el, az az energia, ami lehetővé tenné az állandó újraértést, tehát a folytonosságot az időben. Ilyenkor az a látszat keletkezik, hogy maga az idő vált a hagyomány ellenségévé, a múlt idő, az időben lezajló változások nem engednek minket hozzáférni az egyetlen autentikus tradícióhoz, a régi világhoz, amikor még minden problémátlanul jó volt. Vaskorban élünk, mert régi jó hagyományaink nem érvényesek immár. Ez a benuzság, ez a halálos zavar hívja életre az esszencializmust és a fundamentalizmust.

Ahogy előrehaladunk a *Hitel* folyóirat húsz évét ünneplő kötet olvasásában, egyre inkább megerősödik a meggyőződésünk: erről van szó, egy idő után már arra kezdünk figyelni, vajon maradt-e mégis bármi, ami nem igazolja ezt a sejtésünket, ami némi reményre jogosít. A kötet címe – *A visszaszerzés reménye*; különben Csoóri Sándor a *Hitel* születését elmesélő esszéje viselte ezt a címet annak idején – is mintha erre utalna. A válogatás két uralkodó szövegtípusa, a versek és a „sorskérdéseket” tárgyaló esszék egyaránt egyfajta dacos időnkívüliséget hirdetnek, vagy legalábbis figyelmen kívül hagyják mindazt, amivel az elmúlt évtizedekben szembesülniük lehetett volna. A kötet uralkodó hangneme egy olyan válság- és hiányretorika és érzület, ami nem ismerhet problémákat, kérdéseket, a válaszok ugyanis mindig és eleve rendelkezésre állnak, csak a félszívűség, az elnyomás, az önző, kapzsi rosszindulat eltakarta őket a szemünk elől. A jelen az a pont, ahonnan ezt, a reménytelenség uralmát érzékeljük, a jövő pedig – ez a visszaszerzés reménye – akkor válhat a mienkké, ha az eleve adott, mindig is rendelkezésre álló válaszokat végre meghalljuk a Hivatottak szájából, és a kellő hittel, elszánással indulunk a nyomukban. A XIX. század nagy magyar közéleti költészetének jól ismert retorikai-szerkezeti megoldásait követik ezek a megszólalások, „és mégis-mégis fáradozni kell”, továbbá a Király István Adyjának mégis-moráljára ismerhetünk rá újra és újra bennük. Ezzel magyarázható, hogy a kötet szépirodalmi anyagának elsöprő többsége a líra műnemébe tartozik, alig-alig találunk novellákat, Lázár Ervin kis remekét és egy emlékezetes szociográfiatörédket Rott József tollából, Méhes Károly ügyesen megírt, kissé talán modoros szövegét és még legfeljebb egy-két írást. A szólítás, mozgósítás, hitvallás, nevezzük leegyszerűsítve így: váteszhagyományának magyar tradíciói a lírában a legerősebbek, a kötet költőinek túlnyomó többségére, különösen a kevésbé jelentősre

elementáris hatást gyakorolt Nagy László és a részben vagy egészben a Nagy olvasatában élő József Attila és Ady Endre, a leggyengébb versek nem többek az ő életműveik poétikai kliséinek ügyetlen és anakronisztikus variálásánál. Ha arról kezdenénk el beszélni, mi volt az, ami a magyar költészet történetében problematizálta azokat a költői szerepmintákat és poétikai gyakorlatokat (vátési hagyomány, látomásos költészet, melynek alapja a kép, történelmi-parabolisztikus retorika, a lírai szubjektum üzeneteként színre vitt tanítás, feddés, buzdítás), akkor vagy kénytelenek lennénk alapos líratörténeti fejtegetésbe bocsátkozni, vagy pedig érdektelen közhelyeket kéne mondanunk, óhatatlanul fölüeny stílusban, pedig célunk mégiscsak a megértés volna. Tandori, Petri, Tolnai Ottó, Oravecz Imre neve nem vagy csak alig-alig kerül elő a kötetben, a szerzők költői nyelvén hatásuknak nyoma sem látszik, náluk fiatalabbakról nem is beszélve, de még Nemes Nagy és Pilinszky vagy Weöres és Vas líranyelvének is csak elvétve találjuk nyomát. Az egyetlen kivétel Orbán Ottó lehetne, aki Csoóri számára személyesen és költőileg is fontos volt, továbbá Orbánt költőként szenvedélyesen foglalkoztatta a kötet költői megszólalásait meghatározó lírai hagyomány továbbvitelének lehetősége, részleges érvényessége, csak ennek a kötetnek az átlagszínvonalánál sokkal reflektáltabban. Természetesen nem arról van szó, hogy a költők és értekezők ne hallottak volna a szóban forgó életművekről, hanem hogy nem hajlandók őket tudomásul venni. Versértésüket és versírói gyakorlatukat nem kívánják újrászituálni, aktuálissá tenni valamiféle vitapozícióból, csak deklarálni, hogy mindenfajta átgondolásra készetető kihívást ellenük irányuló ellenséges hadműveletként ismernek fel, ami csak megerősíti meggyőződésüket igazságuk magárahagyottságáról, helyzetfelmérésük pontosságáról, harcuk jogosságáról.

Ennek az attitűdnek talán legszembeötlőbb példája éppen a kötet szerkesztője, Papp Endre írása. Papp úgy véli, hogy egyes teóriák és csoportok szerint a „nemzeti” irodalomnak nincs létjogosultsága. Ez itt valami olyasmit jelent, hogy a magyar irodalom teljesítményeit a „nemzetközi tudásipar” által gyártott teorémák, vizsgálati módok szerint kell olvasni, s elvesztek a magyar irodalom önértékei. Ez réges-régi és természetlen vita (hogy mennyire régi, mennyire kapcsolódik a magyar tudományos, művészeti és társadalmi modernizáció különböző törekvéseihez, ahhoz lásd, mondjuk, Litván György *Magyar gondolat, szabad gondolat* című esszéjének elejét a *Huszadik Század* című laphoz és a Társadalomtudományi Társasághoz köthető szociológiai törekvések magyarországi fogadtatásáról). A kötet gyenge írásait épp ez jellemzi, hogy mindenféle új gondolat felvetése hiányzik belőlük, régi, részben már korokban is tévesen feltett kérdésekre kívánnak régi, régen is használhatatlan válaszokat adni. Kell-e mondani, hogy mindenfajta tudományos és művészeti tájékozódás nélkülözhetetlen feltétele az, ha tudjuk, ki mit beszél-csinál a világban, hogy a tájékozódás nem önkéntes behódolás, hogy a saját, jelentős, a tudományos centrumokban zajló diskurzusokat is alakító teljesítmények is csak akkor hozhatók létre, ha erről a tájékozódásról nem mondunk le, hogy olvasni nem önálvetés a szellemi gyarmatosításnak. A nemzetközi tudományos eredményeket, persze, lehet mechanikusan „alkalmazni”, ez azonban nem elég ok arra, hogy az érdeklődést nemzetietlen karaktervonásnak tekintsük. Papp a saját értékrendet erőszakosan befolyásoló, lecserélő nyugati minták követésének tekinti az

irodalomelméleti robbanás mellett például azt, hogy a Nobel-bizottság döntése után a magyar irodalmi gondolkodás megkísérelte újraértékelni Kertész életművét. Papp abból a leegyszerűsítő előfeltevésekből indul ki, hogy a „különböző előjelű kánonokban... addig nem említették a nevét”. A szerző a „kánonokat” jól láthatóan valamiféle szerzők neveit tartalmazó dicsőségtábláknak tekinti, póré, vegytiszta hatalmi machinációknak, az irodalmi teret harctérnek látja. (Természetesen hatalmi mező is az irodalmi, csak nem olyan közvetlenül, olyan kétosztatúan, ahogyan Papp véli, nem az a paranoid hatalmi logika rajzolja ki, ami írásában mutatkozik.) Mivel minden értékelés csak manőver a nemzeti és a nem par excellence nemzeti tábor közt dúló ütközetben, világos, hogy akiknek jó véleményük volt Kertészről a Nobel-díj után, azok közül „senki nem merte megkérdőjelezni a korábbi leértékelés tévedéséért való lelepleződését”. Persze azért, mert az elismerést „a kérdésben érdekelt csoportok azonnal a szerző származásával hozták összefüggésbe”. Ez aztán „eleve kizárta, hogy szakmai természetű kritika is szót kaphasson”. A sötétben bujkáló, a „kérdésben érdekelt csoportok” diverzáns tevékenységének dicséretes éberségre valló leleplezése nagyjából mindent elárul Papp Endre nem túl bonyolult „hatalomelméletéről”. A hatalmi viszonyokat természetesen nem a diskurzusanálisis hivatott feltárni, hanem a gyanú megdőbbentően szimplán működő, zavarba ejtően jól ismert – félreértés ne essék, sok helyről is jól ismert – „hermeneutikája”. Nyilván nem azért mondják, mert úgy gondolják, hanem hát „ki merné kockáztatni, hogy értetlenségével az antiszemitizmus gyanúját vonja fejére”. A „szakmai természetű kritika”, hiába a reakció sötét mesterkedése, természetesen „szót kapott”, mondjuk, Szirák Péter Kertész-könyvében, aki a *Sorstalanság*-on kívül egyetlen könyvet sem tart hibátlannak, szót kapott, teszem azt, Radnóti Sándornak a *Felszámolás*-t tárgyaló írása lesújtó ítéletében, szót kapott, mondjuk, Bán Zoltán Andrásnak a *K-dosszié*-t elemző szigorú kritikájában. De például e sorok írójának Kertészről szóló könyvében is a *Jegyzőkönyv*-ről, a *Gályanapló*-ról, a *Valaki más*-ról szóló írásokban, az esszéket kommentáló fejezetben. Szó, szó, szó, ahogy a dán királyi sarj mondaná. Amennyiben Papp megírná, persze, szigorúan szakmai természetű, a tőle oly igen távol álló politikai megfontolásoktól magától értetődően mentes kritikáját, rögtön volna miről tárgyalni a homályos gyanúsítgatások helyett, és sokkal kevésbé tűnne úgy, hogy – az egyszerűség kedvéért nevezzük így – politikai kifogásai vannak. (Most el lehetne kezdeni elmélkedni arról, hogy van-e és kívánatos-e politikai megfontolásoktól mentes kritikai tevékenység, de a szöveg valódi kérdések megvitatására nemigen ad alkalmat.)

Azzal folytatja elmélkedését az értekező, hogy az irodalomtudományban elterjedt „a nemzetközi tudásipar” térhódítása okán egyfajta olvasásmód, ami a szövegek nyelvi-retorikai aspektusainak vizsgálatát helyezi előtérbe, és kevésbé foglalkozik művelődéstörténeti, eszmetörténeti kontextusukkal, és azzal vádolja a régi vágású szakembereket, hogy naivan áttetszőnek tekintik a nyelvet, „üzenetek” hordozójának. Papp Kulcsár Szabó Ernő iskolájáról beszél, és a „nemzeti” iskolát, táborát, irodalomértelmező csoportot mintegy a „másik” oldalra helyezi, a naivnak, szakmaiatlannak tartott (értsd: szakmai kihívásokkal szembesülő) táborba, hiszen az ilyen tudósok a „nemzeti sajátosság önazonosító jegyeit” kutatják művelődéstörténeti perspektívából.

Az értelmetlenség határát súroló, esszencialista szintagma, „a nemzeti sajátosság önazonosító jegyei” szembeállítás az – írd és mondd – nyelvi-retorikai vizsgálódással, mint kevésbé nemzetivel, akkor is értelmezhetetlen volna, ha értelmes megkülönböztetésnek tartanánk a „vagy a nyelv, vagy az eszme- és mentalitástörténet” típusú szembeállításokat. Akárhogy is, Kulcsár Szabó Ernő egyik írásából kiderül, nyugtatja meg társait Papp, hogy „nincs olyan tudományosan alátámasztható érv, amely kizárhatná az irodalmi értékítélet célképzetei közül a nemzeti jelzővel identifikálható vonatkoztatási rendszert”. Ennek a mondatnak minden egyes eleme lóg a levegőben, bár a fogalmazásmódja imponálóan körülményes, ergo roppant tudományos kaliber lehet tán mégis, aki ilyeneket tud mondani. Magyarul nagyjából azt jelenti, hogy srácok, nyugi, mi mindent jól csinálunk, minket semmivel nem lehet meglepni, semmi okunk bármire odafigyelni, bármit megtanulni a továbbiakban, Kulcsár Szabó maga is bevallotta. A mondatzáró szószörmény, a „nemzeti jelzővel identifikálható vonatkoztatási rendszer” tudományosul mondja azt, hogy: ti, akik velem vagytok, ergo mi, a nemzet. Ha pedig tudományosul mondja, akkor meg is lehet bízni benne.

Kulcsár Szabó azt állítja, hogy az olvasás tevékenységéből sosem lehet teljesen kiküszöbölni az „antropológiai érdekeltséget”. Mindebből ezt tanulja Papp: „mindezek után igen furcsa, hogy a fenti elmélet kritikájával... »megtalált« irodalomtörténészeink, tudósaink döntő többsége nyíltan sohasem tiltakozik az ellen, hogy kollégáik minduntalan orra akarják buktatni őket valamiféle záróküszöbön, amelyről most kiderült, hogy nem teljesen világos, mit mitől zár el.” Amennyiben Kulcsár mérlegel, finomít, kettős könyvelést vezet be, az azt jelenti, hogy a „záróküszöb”-ről „nem világos, mit mitől választ el”, tehát nem vagyunk korszerűtlenek, nem kell odafigyelni, kollégák. A tudományos kihívás orra buktatási kísérlet, ennek nem szabad inspirálnia bennünket. Ha kiderül, hogy nem *A* korszerű tudományosság áll szemben *B* nemtudományossággal, mert a dolgok aránylag bonyolultak, akkor ebből azt kell tanulnunk, hogy rajtunk immár korszerűséget nem lehet számon kérni, hátradőlhetünk. Pató Pál úr irodalomelméletet ír az ősi, magyar igazság szellemében: nem írok, nem olvasok, nemzeti sajátosságokat kutató irodalomtörténész vagyok.

*

Bíró Zoltán Adyról értekezik, döbbenetes módon épp Ady életműve ellenében, régi rossz kérdéseket újra feltéve és a régi, szükségszerűen rossz válaszokat adva rájuk, a kötet rosszabb szövegeinek eddigre már az unalomig ismert tónusában. Az Én nem vagyok magyar című híres verset értelmezve veti papírra korjellemzését: „Olyan magyar világban, melyben gyors léptű asszimilánsok és szapora szavú féllasszimilánsok gyülekeznek a politikai, a gazdasági és a sajtóhatalomban, s napról napra a maguk magyarságát érzik bizonyítandónak, az Ady-félék nehezen viselhetők el.” Pontosan tudjuk, hogy a korban uralkodó szövegek éppen Ady szövetségeseit, a *Nyugatot* és a *Nyugaton* radikálisabb Jásziékat minősítették így. (Lásd mondjuk Székfi híres könyvét, a *Három nemzedék*-et, amely Ady alkotáiban tragikus magyarnak tartja, politikai állásfoglalásában – ez a tragédiája – megtévedtnek, romboló erők szövetségésének.) Ezt a retorikát Bíró egyszerűen megfordítja, Rákosi Jenőék ellen irányítja. Így egyszerre tud két irányba ütni, amint ez

mindjárt világossá válik a vers nyitó versszakának analizésében: „A következő három [sor – V. GY.] a karakter – az Ady-magyar karakter – magyarázata, leírása, melyben merőben eltér a nyugatról importált ideáltípustól.” Az, hogy a „keletiség” önépítő mítoszát Ady hogyan kapcsolta össze jellegzetesen „nyugatról importált” megújító javaslatokkal, elfelejtődik, a verset sikerül jellegzetesen a nyugati, külföldi modernizációs javaslatokat elutasító, etnicizáló (gyors asszimilánsok politikai, gazdasági, sajtóbeli térfoglalása) szöveggé tenni és ilyen életművé – az Adyét.

A meg nem értés akarásának imponáló teljesítménye, a vakság iránti szenvedélyes elköteleződés szép példája. Bázisa persze megvan Ady problematikus zsenijében. A zárószakasz „a nem magyar magatartás, a nem magyar típus jellemzésében az ellenkezőnek, a magyartól valóban eltérőnek a felmutatásában” kulminál. A magyartól „valóban” eltérő a már jól ismert esszencialista szemléletmód újabb felbukkanása. Ady tehát megmutatta nekünk a jó kizárást, igazából nem Ady a nem magyar, hanem ez meg az meg amaz. Ilyenkor szokás ezekben az, úgy tűnik, elhagyhatatlan szálnalmas vitákban megkérdezni, hogy ki dönti el, ki az „igazi” igazából és ki nem, de hát mit lehet ezen egyáltalán megbeszélni? Nézzünk egy példát. Egy – ezek szerint nem magyar, sőt „ellenkező” típusú úr azt írja egy hasonló figurának 1906 februárjában Ady versei kapcsán: „Mit tart a magyar-szidásról... Nekem viszket a tenyerem s fölpezdül bennem az a vér, mely a nagyapám eréből 1848-ban lecsurgott az isaszegi síkra. Mert vadmagyar, fájdalmasan magyar vagyok minden szociológiai tanulmányom ellenére is s az is maradok.” A címzett egyetértően válaszol, ezeknek se volt elég jó magyar Ady, ergo ezek az igazi nem magyarok. A levél szerzőjének neve különben Kosztolányi Dezső, címzettje Babits Mihály. Mert vagy-vagy. Nehogy már kétféle magyar legyen. Némiképp zavaróan hathat, hogy a szóban forgó nem magyarok (vagy ki tudja már, ki nem magyar ebben a nagy tolongásban) nem „gyors léptű asszimilánsok”. A tanulság talán az lehetne, hogy a kérdés így feltéve nem vezet sehová; sokat árt, és semmit sem használ. A *Hitel* című lap azért kívánt elindulni, mert, helyesen, úgy ítélte meg, hogy a magyar nemzeti önismerettel roppant súlyos problémák vannak. Az ehhez hasonló írások közlése és bevalogatása ebbe az antológiába éppenséggel nem segít ezen a helyzeten. A *Hitel* saját fontos célkitűzését blokkolta, fordította ellentétébe az ilyen szellemiségű közleményekkel, jelezve, hogy a nemzeti önismeret hiányának felelőlegesen nem jelenti azt, hogy magunk ne lennénk – nagyon is – a probléma részei. Ne legyünk igazságtalanok, jegyezzük meg, hogy ez messze nem csak a *Hitelre* és a rokon szellemiségű orgánumokra érvényes.

Bíró szigorúan és kizárólag arra emlékezik és emlékeztet Adyból, ami problémássá teszi zsenijét. Az „asszimiláció” problémáját Ady máshogy oldotta meg a maga számára: „Kitarul a felé karom / kit magyarrá tett értelem, / parancs, sors, szándék, alkalom.” Nyilván érdemes lenne megkérdezni Ady jobb megértéséhez, hogy a szlogenné vált sorokban hogyan is viszonyul egymáshoz, teszem azt, „sors” és „alkalom”, mit jelentenek együtt, egy felsorolás részeként, ez azonban – talán – megint valódi kérdés lenne. Bíró dolgozata szemlátomást semmit nem tud és nem is akar tudni arról, amit Bibó mondott az asszimiláció kérdéséről, miért tartja a kérdés illetlen feltevését alapvetően elhibázott-

nak. Ez azért döntő jelentőségű, mert Bibó a népiek köréből indult, ha valahol, hát a *Hitel* gárdájában nem volna szabad jelen lennie a Bibó-feledésnek. A beválogatott eszszék döntő többségében (majdnem mindben) „sorskérdésekkel” foglalkoznak, azonban Bibó neve tán egyszer sem szerepel, noha szóba hozni volna alkalom bőven a század legbecsületesebb és egyik legfontosabb politikai gondolkodóját. Bibó a szerzőknek bizonyosan nem ihletőjük, és, mint látjuk, nem csak neve, szelleme is hiányzik. Pedig Bibó harminc éve halott, a *Hitel* gondolkodásának nem Bibó előtti, hanem Bibó utáni stádiumban kéne lennie. (Ez a Bibó előtti és utáni csak annyit jelent, hogy el kell számolni Bibó gondolkodásával, nem azt, hogy ő már mindent megmondott egyszer s mindenkorra.) „A *Hitel* című folyóiratunkért azért hadakozunk – írja Csoóri visszaemlékezve a lap indulását megelőző tízéves huzakodásra –, hogy legyen egy olyan lap, amelyik nem enged minket felejteni. Vagy rákényszerít a szigorú emlékezésre.” Biztos vagyok benne, hogy Csoóri halálosan komolyan gondolta, amit mondott, ezért különösen szomorú, hogy a *Hitel* – legalábbis számos közleményében – semmit nem tanult, nagyon sok mindent felejtett, amit nem lett volna szabad, és semmit sem mindabból, amit pedig fontos lett volna elfelejtenie.

Az emlékezés és a felejtés hiánya, persze – mint Bibó példája mutatja, nagyon is összefügg. A nem emlékezés, nem tanulás és nem felejtés sajátos együttesének ideológiai megalapozását Tőkéczi László írásában találjuk meg, aki tizedik születésnapján köszöntötte a folyóiratot. Írásában szembeállítja a morált a politikával, a politika a számos igazság közti közvetítés, tehát a sötét megalkuvás terepe, amitől a versben és esszében hirdett tiszta erkölcs idegen. „Nincs, nem lett idő a társadalmi megérésre, az erkölcsi megtisztulásra, az értékelvű átépítésekre, hanem rögtön »politizálni« kellett, mert immár hatalmi ügygé lett Magyarország jövője.” A részérdek ütközése hatalmi marakodás. Az „értékek”-hez semmi köze nincs, azok ugyanis eleve adottak, mindenki számára azonosak minden helyzetben, megvitatásukra nincs szükség, mi több, kimondottan veszélyes, ha kiszolgáltatjuk őket a politikának, veszendőbe mennek, mi tehát a politika ellenében vagyunk az értékek őrzői – a visszaszerzés reményében.

Az értékpluralizmus értékvesztés – ez a gondolat lépten-nyomon visszatér a szövegekben, vegyük például Pécsi Györgyinek Nagy Gáspárról írt nekrológját: „Valójában soha nem politikában, mindig evidenciális értékekben, erkölcsi axiómákban gondolkodott.” Mindez nagymértékben magyarázza a *Hitel* szerzőinek elégedetlenségét a rendszerváltással. A pluralizmus ugyanis az egy igazság halála, sárba tiprása, bemocskolása, a sötét politika világa¹, ahonnan az erkölcsileg kényes szerzők visszavonultak, miután az MDF népi szárnya egyre többet veszített jelentőségéből, Antall József fellépése után, fokozatosan. Távol álljon tőlem, hogy ezt az elképzelést vegytisztán cinikusnak, „savanyú a szőlő” típusú magyarázatnak tartsam. Világos, hogy képviselői őszintén hisznek ebben a szembeállításban, csakhogy a rendszerváltás éppenséggel a politikai részérdek össze-

hangolásának lehetőségét ígérte – többpárti pluralizmust. Mondanunk sem kell, hogy az ország jelenlegi állapotában nehéz nem együtt éreznünk a szerzőkkel, akik – jóval a mai állapot előtt, tehát – tévesen úgy tetszetik: váteszként, prófétaként – a rendszerváltás kisiklásáról beszélnek, de megint nem téveszthetjük szem elől, hogy a súlyos problémák fájjalása egyáltalán nem jelenti azt, hogy aki fájjal, nem része maga is a problémának. Itt is erről van szó.

Persze, Tőkéczi éppenséggel – kissé bizarr – politikai szövetséget ajánl, mintegy átvállalva az „értékek” képviseletét a politikai rivaldában, cserébe az „eszmei” támogatásért. Így aztán már csak az emlegetett értékek közti látszatellentmondást kell feloldani. Bevezetésnek, bizalomgerjesztés céljából Tőkéczi elhúz egypár taktust a *Hitel* egyik kedvenc nótájából, miszerint jöttek az újundokak a külföldi dolgaikkal, és „a realista, népi gyökerű irodalom immár korszerűtlennek nyilvánított”. A diktatúra nyelvvel van ez a szomorú folyamat kapcsolatban Tőkéczi hangszerelésében, ami kezdetben „egy utálatos dial-matos bikkfanyelv, azután a nyugati útítársak utópiais »európai« latinja. (Lukács Györgyéknél ez még erősen germanizmusokkal telített, aztán egyre inkább hunglish jelleggel.) Ez a filozófálnak szánt doktriner elmélet előbb-utóbb elérte az irodalomról szóló közbeszédet, sőt az irodalmat is, és így az erkölcsi felelősséget hordozó »realista« jellegű népi irodalom immár korszerűtlennek nyilvánított”. Értsük meg: ez a folytonosság Lukács Györgytől és Fehér Ferencről egészen Esterházy Péterig, de tán Balassáig, Szegedy-Maszálig, Kulcsár Szabóig tart, valamiképpen Lukácsal van összefüggésben a „realista” jellegű irodalommal szembeni fellépés és a népiek korszerűtlennek nyilvánítása. Lukácsal a realizmus elvetése. A gondolatmenetet nem sikerült annyira homályossá tenni, hogy ne férjen bele ez a képtelenség. A napnál is világosabb, hogy a szóban forgó történet meg nem nevezett szereplőit egy dolog köti össze: ők az ellenség. Továbbá, jól ismert nóta ez is, rendszer és ellenzéke ugyanaz. Ez az ellenségkép lesz a megkötendő szövetség bázisa. A *Hitel* szerkesztőinek vállalt elődei ugyanis nem átalottak hinni mindenféle emancipatórikus törekvésben, ezért nem kapnak dicséretet Tőkéczitől, ezt már az „utópiais” jelző is sejteti. Első feladatként le kell választani a népi és az urbánus progresszió tábort egymásról egy olcsó politikai manőverrel: „a népiek nagyobb része – végső soron – pusztulásként összegezte a diktatúrás fél évszázadot, míg az »urbánusok« többsége – az 1994-es kormánykoalíció ezt egyértelművé tette – »modernizációt« látott Kádár Magyarországon”. A ’94-es koalíciókötést, tehát egy párt konkrét döntését egy heterogén és „mozgalom”-ként kizárólag az ellentétlogika mentén értelmezhető kvázi-csoport értékítéletének, döntéseinek visszamenőleges diszkreditálására felhasználni felette kevésbé tisztességes. A liberálisokat egy dolog hozza össze – fontosabb nekik a modernizáció, mint a diktatúrától sújtott nemzet.

Újfont erre a modernizációra szövetkeztek az elnyomók utódaival. Az, hogy éppenséggel az MDF népi szárnya hajlott még ’94 előtt jóval az MSZMP népi szárnyával kötendő szövetségre, amit végső soron a négy igenes szavazás akadályozott meg, nem kerül szóba. Méltatlan is lenne ebből Tőkécziéhez hasonló következtetéseket levonni, ócska politikai manipuláció. Haza és haladás megismételt szembeállítása, noha például Litván idézett könyve a népi mozgalom nagy pillanatait ennek az egységnek a helyreál-

¹ Ennek a szemléletnek a szükségszerű folyománya a 80-as években oly kiváló és bátor Duray Miklós búsongása a nemzeti erénydiktatúra fájó hiányán: „Ha a szabad választások idején a nemzet mégsem választ nemzetépítő kormányt, akkor a nemzet kulturális ereje rendült meg. Ilyenkor, profán példával élve, a kocsis, a ló és a szekér nem egy irányban mozognak, ezért nem érnek célba.”

lításaként értékeli. A Márciusi Front – írja – „végre ismét összekapcsolta a nemzeti és a szociális gondolatot, s egy pillanatra felelevenítette a század eleji progresszív, demokratikus hagyományt is”². A korai egybekapcsoló Litván szerint, mondani sem kell, Ady volt. Tőkéczkít persze éppen ez zavarja a népiségben, ezt kívánja elfelejteni a *Hitel* szerzőivel és olvasóival, amikor az akkori Fidesszel kötendő szövetségre hív, és talán nem is veszi észre, hogy szélesre tárt kapukat dönget. Újra egy régi rossz szembeállítás manipulatív politikai újrahasonosításának kísérlete. A válogatás, ha nem lennének szép és érdekes darabjai is, egyszerűen rossz kérdések lomtára volna, olyan rossz kérdéseké, amelyek azért még nagyon is tudnak ártani. Ős patkány terjeszt kórt miköztünk, a meg nem gondolt gondolat. Ez az antikádárista szövetség különben ilyen mondatokkal vezetettik be: „A társadalom önismeretét nem lehet csak olyan szellemi irányzatokra bízni, amelyek a gyorsan változó avantgardizmusban, a szélesebb társadalom »nyelvét«, szemléletét [...] szinte teljesen figyelmen kívül hagyva, szélsőséges szubjektívizmussal élnek.” Ezt a mondatot tényleg nem egy 70-es évekből származó párthatározatból másoltam ki, szerepel Tőkéczki írásában, a kötet 610. oldalán. Van még „az ifjú nemzedékek hedonisztikus, pragmatikus [...] mentalitása”, tágas lomtárban sok minden elfér.

*

Az értékek és a politika szembeállítása, az értékek időn és beszéden túliságának előfeltétele nagymértékben rányomja a bélyegét a kötet szerzőinek tipikus (azért nem kizárólagos) versformálási és versértelmezési technikáira is. A szövegek tanúsítanak, hirdetnek, „vallanak” a szöveget megelőzően – mindig is – ismert igazságokat, és ezeknek az igazságoknak, értékeknek, normáknak a státusa semmilyen módon nem változik meg a vers szövegében, legfeljebb emlékezetesebbé lesz azáltal, hogy „szépen” mondatik. „Emlékezni, látni, megnevezni és sohasem félni” – idézi Pécsi Györgyi nekrológja nyitómondatában Görömbei András. A vers lát, és bátran szól. Kimond. „Értéktanúsító”, ahogy a szöveg mondja. Nagy Gáspár első kötetéből rögtön szentenciát idéz Pécsi Györgyi, majd jelzi, hogy „már e kötetben is olvashatjuk klasszikussá vált sorait, életprogramját”, ez újfent erkölcsi önfelszólítás lesz. Ezután felsorolás következik: „Versépitkezésében föllelhetők a neoavantgárd jegyei, tanult Weöres Sándortól” stb. A „neoavantgárd jegyek”, a Weörestől tanult versalakítás semmilyen kapcsolatba sem kerül a mondandóval, a tanultság ornamentuma marad pusztán. Ezt és ezt mondja, ilyen és ilyen módon fejezi ki. Az, hogy ezek a neoavantgárd jegyek, Weöres poétikája hogyan válnak szemléleti elemmé, nem kerül szóba, marad a jótanulós felsorolás, ami értelmezésnek igen kevés. Hallunk még „a nemzeti megmaradást weöresi versbravúrral megéneklő” Nagy Gáspár-zsoltárciklusról, amiből végképp világossá válik, hogy Weöres költészete kizárólag verstechnikai értelemben elgondolható Pécsi Györgyi számára, ami lehetővé teszi, hogy szépen dalolja a költő mély, bölcs és igaz énekét, a szép forma az igaz gondolat díszje. „És sok-sok finoman megmunkált gyönyörűsége mikrokozmoszára – talán mert közéleti üzeneteire nagyobb figyelmet fordítottunk – még csak ezután fogunk rátalálni.” Újfent: van az igaz üzenet és a tőle független szépség. Nem véletlen, hogy az, aki azt gondolja, egy szövegben is történhet valami az igazsággal, a nyelv is mutathat fel belőle valami eddig

nem sejtettet, újat, árulóként „lepleződik le” az ilyenfajta gondolkodás számára: „Nagy Gáspár soha nem átértelmezni akarta a nemzeti múltat – verseiben mindenkor a történelmi folyamat szakrális jelentőségére mutat rá. Ez az értéktanúsító jelenlét szemben áll a posztmodern kor értékrelativizmusával, amely gyakorta cinikusan kétségbe vonja a múlt valós értékeit.” Az átértelmezés értékrelativizmus, ami a „valós” (beh ismerős ez a szó) értékeket kétségbe vonja.

Helyben vagyunk. Az újraértelmezés támadás. Történelmünk minden értékhangsúlya, az időben változatlanul eleve és örökre adott, mi több, szakrális. Nem akarnék köztözködni, de a nemzeti történelem szakralitásáról beszélni, bizony, nem problémátlanul fér össze a „kétezer éves kereszténység” „evidenciális normáival”, mert bálványimádás. Viszont mivel a normák „evidenciálisak”, ilyen ellentmondás nem lehetséges, ha van, akkor sem, és mindenfajta vita és kérdés amúgy is köztözködés, cinizmus és normaszegés. Ha a norma evidenciális, a kérdés szükségképpen szentségtörés, tehát vitára nem nyílik esély. A párbeszéd iránti igény önmagában és szükségképpen ellenséges tevékenység. A feszültség, ami a szakrális nemzeti történelem és a keresztény evidenciák közt van, megmutatja – és ez ennek a kötetnek a legfőbb tanulsága –, hogy az esszencializmus lényegében – minden ellenkező híreszteléssel szemben – felejtés. Ezért illúzió, szomorú és káros illúzió a Pécsi Györgyié: „minden múltfelejtő, a múlt értékein ironizáló erő ellenére bennünk él múltunk, történelmi, irodalmi örökségünk, sorsunk tudása” – ő, nem, sajnos, ennyire nem egyszerű és nem ilyen jó a helyzet. A szabadság ugyanis, a közkeletű tévedéssel ellentétben, nem az elnyomás hiánya. Múltunk ugyanis, mint Pécsi Györgyi esete is mutatja: állandó, alázatos munka – értelmezés. Ez nemhogy árulás volna, hanem hazafias kötelesség. Akinek ez nem volt nyilvánvaló eddig, azt rádöbbenheti a külső elnyomás elmúltá után 20 évvel a represszió elsöprő, belülről jövő igénye a magyar társadalomban. Ezzel, a kimondásra, megvallásra, hirdetésre koncentráló versszemlélettel függhet össze, hogy a szövegek Illyés-kánona is meglepően szűk, elsősorban és majdnem kizárólag a szónokias, „kimondó” nagyversekből áll (*Koszorú, A reformáció genfi emlékműve előtt, Bartók*-típusú szövegek, mindenenekelőtt pedig természetesen az *Egy mondat a zsarnokságról*). Ez azért különösen meglepő, mert a kötet élén, Csoóri bevezető kieszéseje után Illyés kései verseit találjuk, amelyek valamelyest más hangnemben szólnak meg, a kései líra egyik vonulatának tónusában, amolyan búcsúzóverseként (gondoljunk például a nem itt megjelent nagy versre, a *Kháron ladikjára*), és az Illyés-líra egy másik, ugyanolyan fontos lehetőségét mutatják be. Ez és ennél sokkal bonyolultabban leírható, érdekesebb eltérések az Illyés-kánon e fővonalától alighanem érdekesebb Illyés-képet hoznának létre, ez az olvasásmód egyúttal Illyés-csonkítás is. Alighanem megérne egy újraolvasást például a Vas- és az Illyés-líra nyelvsemlelete rokonságának kérdése, tudva, hogy költőként különösen nagyra becsülték egymást. Hasonlóképpen biztosak lehetünk abban is, hogy Pécsi Györgyi olvasásmódja is számtalan dolgot hagy észrevétlenül Nagy Gáspár lírájában. A kötetnyitó Illyés Csoórinak különösen fontos, Illyés versei után az ő versei következnek, majd az Illyés pályakezdését és harmincas évekbéli munkáit bemutató esszéje. Egyfajta folytonosságot lát a „nemzeti költő” szerepében Babits és fiatal barátja-tanítványa, Illyés közt, aki mintegy átvette a költő kihűlt kezéből a stafétát a Magyar

² Litván György, Magyar gondolat, szabad gondolat. Magvető, 1978. 154.

Csillaggal, aztán pedig haláláig vitte tovább a megörökölt szerepet. Csoóri alighanem úgy gondolja, hogy a fáklyát neki kellett továbbvinnie. Kérdés, nem lett volna-e jobb Csoórinak magának is, másoknak is, ha ezt a szerepet nem tekinti végső soron érintetlenül érvényesnek és önmagára szabottnak, minden jól ismert vívódása ellenére is. Ehhez segíthetné hozzá, ha a választott szerep mintájául szolgáló Illyés fényes pályakezdését és nagyszabású pályáját sem apologetikusan mutatná be különben sok tekintetben szép, de számos tipikus, a kötetet – többnyire az övénél alacsonyabb színvonalon – jellemző meg nem gondolt gondolatot újrarendő esszéjében.

A kötetbéli verseket jellemző felsorolásos, fokozó hang, képi világ, vallomásos-látomásos alanyiség, az értékvesztés állandó regisztrálása, a vallomásos alany versbéli megszólalása mint utolsó menedék (a „versben bujdosó haramia vagy” beszédhelyzete) alig engedi elszakadni a kötet termésének jelentős részét a Nagy László-i hangtól, amiből ilyen módon éppen a „tűz”, az „ihlet”, mely „mindenség gyökerű”, fog menthetetlenül hiányozni. A költemények elsősorban éppen a *Tűz* és a hozzá hasonló versek Nagy Lászlóját idézik, sokkal kevésbé köszön vissza a lényegesen izgalmasabb hosszúversek (*Zöld angyal, Menyegző*) poétikája. A versek képvilága jól kiszámítható, felfejthető és veszteség nélkül redukálható az „értékvesztést” állító üzenetre Szécsi Margit versében is, ami – sajnos, meglehetősen ügyetlenül – épp a Nagy László-hosszúversek világát próbálja imitálni. „Még van a szerelem, még az ég síkján ragyog a csillag / – ég csillaga ragyog – még héroszi poéta / gyűrűzik újból a lehetetlenek” vagy „érdek, alázat / tömi el a tiszta forrást, rontja el a mintát... s nem épül meg az álom”, továbbá „közel az alku dög-parolája / Rothad a vér, elhull a virág” és zárásul „Hóban a költő vértanú-lángja / De új tilosba gyűjti magát”. Ezek a képek kiszámíthatóságuknál fogva maradnak teljesen hatástalanok, nem válnak „láttatóvá”, a képi fantázia teljes hiánya megöli őket. A vér és a láng mint az elszánás metaforái, a költő mint bukott (vér)tanú, a szerelem mint csillag, az elhulló virág mint értékvesztés szemben a tiszta forrással nem különösebben mozgatják át az olvasó képzetét. Tornai József a Hitel-kör egyik legfontosabb költője, az ő hosszúvers-imitációja kevésbé esendő, ha a szép sorok ellenére katartikussá nem is válik. Illyés-parafraza azonban (*Egy mondat a szabadságról*) rigmusokba foglalt, hallatlanul felszínes, rossz napközisztánári kultúrkritikánál, sajnos, nem több: „ott szabadság van / az ország kirablásban / angolul írt reklámban / rock-koncert majmolásban”. Mindez annyira kínos, hogy Tornai őszinte tisztelője nem is tudja, hová nézzen, hogy ne a papírt lássa maga előtt. Döbrentei Kornél végképp nem csinál mást, csak döcögő rímbe faragja indulatait, megtudjuk poémájából, hogy „Egy ünnep sem az engedélytől nemzeti / a hatalom kegye csak lezüllesztetheti”, és hogy „a húsos kondért köréből ki nem engedi a kiváltságban dús, exkluzív csőcselék”, ami szomorú, ha a Költő is szeretne kicsinyég odaférni két honmentő zöngemény elkurjantása közt. Ide nekem a húsos kondért, költői ajakamra – hangzik ki végül a tanulság a honmentő dalból. A szónokias felsorolásra és az erőlködően kozmikus képek igényéből fakadó képzavarra épül a kötet másik Döbrentei-költeménye, a *Halottak napi vers*. A „vérrel nemesített ősz” jelzi, hogy túlzott képi változatossággal továbbra sem leszünk megörvendeztetve, hacsak a „kéjbe horgadt kampó”-val nem vigasztaljuk magunkat vagy a sor végi látomással, hogy

tudniillik: „a rend bosszúval bagzó”. A második strófa emlékezetes sora a „hősökre uszult bendő”. A Lét is lealáz, vérzik a béke (a vér alighanem nagyon költői szó, minél többször szerepel egy versben, annál versebb lesz; konc vagyunk sunyi, csahos ebeknek, reményt vetettünk, de nem arattunk, mindig magunk maradtunk. Nagyjából így lehetne összefoglalni. Vér, konc ebek, lealázott Lét, reményvetés kontra nem aratás. Az egész olyan kongóan üres és közhelyes, hogy még ironizálni is nehéz rajta, önmaga paródiája. Van még persze láng és vacogás is. November hetedike, de valami nagyon vonalas rajvezető kell hozzá.

Tamás Menyhért versének utolsó, újfent túlzottan is ismerős megoldásokkal dolgozó strófáját olvasva az az érzés támadhat a befogadóban, hogy a versek mindegyikét ugyanaz a költő írta: „Megtérőben száll a páva / sebét lázlón vérzi szét / torka mégis csupa fénylet / holtig menti énekét.” Versben bujdosó haramia, madárra átírva. Marsall László költeménye is erre a felsorolásos poétikára épül, egyéb szempontból is ismerős: „Magyarnak lenni: majmolások, / »hajdujudú« manap: hatásos, / és rockandrollos bikk-makk pátosz, / szabadító meg álnokságos.” Még Szepesi Attilánál is „mindig vérzik” az „álom”. A versek jelentős részéből (hacsak a furcsán zavaros megoldásokat, mint a „rockandrollos bikk-makk pátosz”-t nem számoljuk) teljes mértékben hiányzik minden nyelvi és gondolati invenció, hol inkább, hol kevésbé ügyetlenek, de végig és megbízhatóan elviselhetetlenül unalmasak, különösen ilyen hatalmas mennyiségben. A kötet korrektnek minősíthető esszéinek is az a legkomolyabb baja, hogy nem lépnek túl a bemutatáson, összefoglaláson, hiányzik belőlük az applikatív képesség, érzék, ami elevenné tehetné elődeik gondolatait, hozzájuk méltóvá tehetné szövegeiket.

Monostori Imre Németh László gondolkodásáról szóló, pontos, színvonalas, árnyalt, egészen enyhén apologetikus esszéjének egy pontján azt olvassuk, hogy „közgazdasági és politikai szemszögből nézve e reformtervezet több helyütt bizonyos fontosságú, sőt korszerűek – mind a mai napig”. Ha a szóban forgó munka bizonyos helyeken elavult, akkor miért nem térünk ki ezekre a helyekre, miért nem mutatunk rá a gyengékre, teszünk új, korszerűbb javaslatokat, integráljuk ezeket a Németh László-i gondolkodás időálló minősített keretei közé? Végére is ez a lap épp azért jött létre, ha jól értem, hogy nemzeti sorskérdéseink tárgyában ilyenfajta javaslatokat tegyen. Az a deklaráció azonban, hogy bölcs eleink már majdnem mindent megmondtak egyszer s mindenkorra, bizonyosan nem javaslat. A kiegészítés elmarad, a retorikai feloldás (ámde ugyanakkor lélektanilag, erkölcsileg tényleg kiállta az idő próbáját a mi mesterünk) valamiféle megoldási javaslat helyett áll. Ez a fajta antikváriusi történelemszemlélet lengi be az egész kötetet, ezért nem tud valóban hozzászólni valódi kérdésekhez, és az, hogy ezt az ambíciót nem adja fel, elég szomorú következményekkel jár, hol csak mosolygatóan üres és anakronisztikus szavallattá válnak passzusai, hol határozottan ellenszenvesse. Monostori írásának tárgya, Németh hihetetlen elme volt, tévedései és bűnei is érdekesekek és fontosak voltak, mindig valódi gondolkodás termékei. Az ő nem egyenletesen vonzó, de egyenletesen eleven szelleme majdnem teljes mértékben hiányzik ebből a válogatásból. Ez különösen azért furcsa, mert miközben Monostori alig lép túl az összefogla-

lason, másutt hirtelen megelevenedő, erőteljes és figyelemre méltó kísérletek zajlanak Németh közvetlenül politikai célzatú újraolvasására. Ilyen kísérlet elsősorban Békés Márton könyve³. A könyv megkísérli „elvenni” a mégiscsak emancipatórikus-baloldali népiségtől Németh életművét, hogy balos vonásaitól, az „utópikus salaktól” megszabadítva „valódi konzervatív” gondolkodóvá tehesse. Ez az eszmeharc, ha jól érzedem, egy fiatal, konzervatív értelmiségi generáció kultúrpolitikai harca is a „másik” jobboldal, a „népies” eszmekör kései utódai ellen⁴. Az emberi létezés minőségivé tétele a múlt (görögség stb.) értékeinek visszahozása, restauratív forradalom.

Vasy Géza harcosabban gondolatlan Monostorinál Illyés Gyula politikai szerepéről szólva: „A magyar társadalom szerencséjére nem Illyés Gyula műve és magartatása vált korszerűtlenné sem 1971-ben, sem 1983-ban bekövetkezett halálakor, sem azóta. Korszerűtlenné vált viszont a szovjet típusú szocializmus minden kipróbált formája. S korszerűtlennek és bántóan igazságtalannak nevezem azokat a nézeteket is, amelyek féligazságnak is hamis hiedelmek, félreértelmezések alapján próbálják Illyés Gyula valódi rangját és szerepét hitelteleníteni, nem látva meg, hogy 1945-től haláláig ő volt a kommunista hatalommal szembeni féllégális ellenzéki központi szerepű alakja.” Aki azt állítja, hogy Illyés szerepértelmezése bizonyos mértékig problematikus, vitatható, sok tekintetben újragondolandó, az lekorszerűtlenezi Illyés Gyulát, amit nem megvitatunk, hanem visszautasítunk. Illyés Gyulával nem halad az idő, az ő életműve egyszerűen nem az időben van, hanem felette. Viszont korszerűtlenné vált a szovjet típusú szocializmus, ami, ha jól értem, úgy jön ide, hogy korszerűtlen az, aki mondja, ezt a következő mondat meg is erősíti, korszerűtlenek a bírálók. A jó dolgok örökre megmaradnak, a rossz dolgok elmúlnak, tehát „korszerűtlenek”, talán ez volna Vasy teológiájának fő tézise. De nehogy azt higgyük, hogy azok, akik Illyés szerepét problematikusnak látják (akárcsak, mondjuk, barátját, Vas Istvánét és még sokakét), egyszerűen tévednek, dehogy, rosszindulatból csinálják, hiszen az igazság oly világos, hogy kérdésekre semmi szükség, aki problematizál, az aljas indokból teszi, „hitelteleníteni” próbál. Soha ne bízz abban, aki kérdez! – üzeni Vasy. Ez a fajta gyanakvás a „hivatalos” véleménytől eltérő megközelítésekkel szemben ismételtel jelzi, hogy a *Hitel* köre nem barátja a véleménypluralizmusnak, van egy „valódi” Illyés, továbbá a vak rosszakarók, akik nem akarják meglátni őt. Már csak azért sincs szükség kérdésekre, mert a dolgok „valójában” végtelenül egyszerűek és egyértelműek. Illyés magától értetődően, csak a gáncsoskodók számára nem láthatóan volt a „féllégális ellenzéki” vezetője már ’45-től (tehát már a fordulat éve előtt is, attól a perctől, ahogy megérkezett a Vörös Hadsereg). Illyés politikai szerepének megítélése bonyolult kérdés, a sommás ítélet nyilván nem ért meg semmit sem a korszakról, sem önmagunkról. Illyés egyike a Kádár kori kultúrpolitika kulcsszereplőinek. Helyesen vagy helytelenül felmért mozgásterének, „játsmái” természetének, céljainak, illetve a hatalom személyével kapcsolatos céljainak vizsgálata nagymértékben hozzásegíthet bennünket a kádárizmus jobb megértéséhez. Egy biztos: szerepének leírására legkevésbé az

³ Vö. Békés Márton: A hagyomány forradalma. Kortárs, 2009.

⁴ Mindez sokkal világosabban érzékelhető Panyi Szabolcs írásából: A művészet és a nyárspolgáriság védelmében. Elővázlat egy konzervatív kultúrpolitikához. Kommentár, 2009. 5

intranzigens, mindenfajta alkudozást visszautasító ellenálló képe tűnik alkalmasnak. Ez a megállapítás nem válhat végső, a további kérdést feleslegesnek feltüntető erkölcsi ítéletté, de egy nyilvánvaló képtelenség még kevésbé zárhatja le a kérdést. A kérdések és a válaszok végtelen egyhangúsága jelzi, hogy itt minden kérdés retorikai kérdés. A reflektálatlan elfogultság, a bizalmatlan bezárkózás rossz reflexei néhol szánandóan kiszolgáltatottá válnak. Alföldy Jenő összehasonlítja Illyés *Zsarnokság*-versét ihletőjével, Éluard *Szabadság* című költeményével, végül azt latogatva, melyik vers jobb. Éluard versének jelzőhasználatát egy ponton édeskésnek nevezi, majd megjegyzi, hogy ha más fordításokat veszünk alapul, mint amivel ő dolgozott, az sem javít a helyzeten. Alföldy Jenőnek szemmel láthatóan eszébe sem jut, hogy a kérdés „eldöntéséhez” talán mégsem a fordításokat kéne összevetnie egymással. Extra hungariam non est vita, si est vita, Illyés Gyula akkor is jobb. Pedig elsősorban Illyés franciás kultúrájához méltatlan ez. Ideje leszögezni, félreértések elkerülése végett: Illyés és Németh kivételes szellemek voltak, az előző század legfontosabb figurái közül valók a magyar szellemi életben. Sokan és joggal hívják fel arra a figyelmet, hogy nem lenne szabad elintézni Illyés lírai életművét olyan fölényesen és felszínesen, ahogy a *Hitel* körétől távoli irodalmárok teszik: „kritikátlanul, valódi szembenézés nélkül adorálják, illetve utasítják el” – írja róla Bán Zoltán András. A kérdésnélküliség, bizony, nem a *Hitel* szerzőinek kiváltsága.

Aki keresztülvágja magát a szövegeken, Bitskey István és Imre László felkészült dolgozataival vizsgáztalódhat, mindkettejük célja a magyar nemzettudat egyes toposzainak visszakeresése a magyar történelem különböző korszakaiban. Emlékezni fog Ágh István, Buda Ferenc és Utassy József szép verseire, aki nem adja fel, Elek Tibor érdekes esszéjére Közép-Európáról, Borbándi Gyula vallomásos életrajzi írására, címe: *Hogyan jutottam el a népi mozgalomhoz*. Nagyon fontos tanúság. A válogatás első részében Nagy László naplóját, Németh László, Tamási Áron naplórészleteit olvashatjuk, ezek felettébb értékes irodalomtörténeti dokumentumok. Bizonyára van még egy s más, ha nem is sok, ami méltó az említésre (bizonyos értelemben a legfiatalabb szerző, Falusi Márton különlegesen rossz verse is ilyen), a legemlékezetesebb azonban Kodolányi Gyula nagyszéje.

Kodolányi írása rendkívüli műveltségről és kivételesen eleven szellemről tesz tanúbizonyságot, magaslati atmoszférája nagymértékben elüt a jobbára kissé áporodott levegőjű válogatásától. Francis Fukuyama *A nagy szétbomlás* című könyvéről szólva bírálja a sematikus és egyirányú történeti mozgásokat láttató válság- és értékvesztés-retorikákat, egyszóval azt, amivel máskülönbén lépten-nyomon találkozunk a *Hitel-antológiá*-ban. Úgy véli, hogy Fukuyama, amikor a jellegzetes „filiszter”-állásontról a 60-as, 70-es évek ellenkultúrájának (és általában a késő XIX. és XX. század modernitásának) a tradicionális erkölcsöket és közösségeket eltorvasztó hatásáról beszél, nem veszi figyelembe, hogy mit, alkalomadtán milyen hazugságokat szentesítettek a szóban forgó tradíciók, milyen repressziók és elfojtások tették problematikusvá a tradicionális közösségeket, és ugyanakkor milyen alternatív közösségek kiépítését célozták meg a 60-as, 70-es évek mozgalmi az Egyesült Államokban (hippimozgalom) és a korabeli Magyarországon. Az itthoni ellenkultúra sorsa – az egzisztencialistának bélyegzett műalkotásoktól a neo-avantgarde mozgalomig és a hosszú hajviseletig bezárólag – szépen mutatja, hogy a

honi államszocializmus tekintélyelvű és agresszív filiszterezsim volt, amit represszív filisztererkölcssei nem akadályoztak meg abban, hogy a falu tradicionális közösségét szétverje a téeszéssel. Ennek alternatíváját kínálták fel a szabadság kis körei, mondjuk a Kodolányi cikkében méltán magasztalt táncházmozgalom. Kodolányi ezeket a jelenségeket párhuzamosnak érzi az Egyesült Államokban lezajló folyamatokkal, Fukuyama könyvének tárgyával. Vagyis nem kizárólag az individualizmus térnyeréséről van szó, hanem éppen valódi közösségek létrehozásának kísérletéről. A „család” és a protestáns munkaetika védelmezői elfelejtik, hogy a család válsága nem külső bomlasztó erők terméke, hanem a polgári életforma súlyos immanens krízise a polgári házasság krízise, ahogy arról a XIX. századi regény története bőségesen tanúskodik, mindössze néhány évtizeddel, szűk száz évvel Figaro Almaviva gróffal vívott győztes csatája után. A filisztermorál, a protestáns munkaetika (a kapitalizmus szellemének bázisa), ami szembeszegzhető volna a „szétbomlással”, a büntudat kultúráján (a kálvinizmus predesztinációtana, a gyónás megszüntetése), a szociális represszió (a koldus figurája gyanús lesz, és nem szánalomra méltó többé, jegyzi meg Max Weber, és szépen mutatja elnyomás és munkaetika összefüggésének erőteljes magyar hagyományát Kádár János híres mondata, miszerint aki dolgozik, az boldogul), szigorú és rugalmatlan puritanizmuson alapul, tehát bizonyos mértékig eleve művészetellenes, ha tetszik, „A tücsök és a hangya” szellemiségének kultúrája, vagyis nem eleve jogosulatlan az alternatíváit keresni. A liberális individualizmussal Kodolányi (többnyire) nem is a „természetes erkölcsök” morális fundamentalizmusát állítja szembe, hanem egyfajta ökológiai (Lányi András értelmező magyarázatában: együttéléstani) kritikát, ami az embert nem olyan lényként gondolja el, aki a természettel szemben érvényesíti autonómiáját, hanem eredendően közösségi módon egzisztál, együtt él és együttműködik kulturális, társadalmi és természeti környezetével, oikoszával, ráutalt erre a környezetre, és alakítója is, ez a „világa” a heideggeri értelemben. Fukuyama technicista konzervativizmusával ezt az ökológiai konzervativizmust állítja szembe. Ezt aztán néha hajlamos a szöveg „normalitás”-nak, „természetes rend”-nek nevezni, ami nagy kár. Nem azért, mert osztanám azt a véleményt, hogy a politikai közösségnek nem lehet más normatív összekötőszöve a jagon kívül, ahogy kiváló, sőt korszakos szellemek gondolják Magyarországon, elsősorban Nadas Péter. Ellenkezőleg, azt gondolom, hogy súlyos krízis jele, ha ezek a szövetek sérülnek, és jelenleg a magyar politikai közösségben, például a demokratikus szokásjogok tekintetében súlyosan sérültek, és közeljövőbeni, legalább részleges regenerálódásukhoz igen kevés remény fűzhető. Ugyanakkor éppenséggel az ökológiai szemlélettel ellentétben azt gondolni, hogy ezek a szabályok nem az együttélés folyton megújuló termékei, hanem valami előzetes, változhatatlan és az együttélés alakuló rendjéhez képest külső szabályok volnának. A fundamentalizmus, aminek retorikája fel-felbukkan, ha nem is sokszor, a szövegben, önellentmondás a gondolatmeneten belül. Kodolányi írása kiáll a 60-as, 70-es évek olyan mozgásai mellett is, mint „a II. Vatikáni Zsinat és a hozzá fűződő megújulási mozgalmak a katolikus egyházban... a női egyenjogúság mozgalmának megújulása... az emberi jogok és kisebbségi jogok előretörése a politikában és a köztudatban”, vagyis konzervativizmusa a legnagyobb mértékben belül van a liberális konszenzuson, híve

a liberalizmus emancipatórikus törekvéseinek. Feltehetően csak a válogatás valamiféle egységességének elérése, kötetkompozíciós okok magyarázhatják az olyan, túlságosan is ismerős kitételeket, melyekben például „az emberi jogok védelmének átcsapása”-t regisztrálja a szerző „az ellenkező végletbe: a kisebbség ízlésuralmába”. Akárhogy is: Kodolányi tág horizontú esszéjéből rengeteget tanultam, a szöveg nem csak ebből a kötetből emelkedik ki, de bármilyen hasonló magyar vállalkozás díszére válhatna.

A fontos, de kisszámú kivétellel együtt is a könyv legnagyobb hibája, hogy nagyon kevésbé cáfolja meg olvasója előzetes elvárásait, hogy szinte soha nem okoz semmi meglepetést. Amikor letettem, úgy éreztem, éppen annyit tudok szerzőiről, mint azelőtt, hogy a kezembe vettem volna.

Futó pillantások

Combray, Balbec, Verdun

Marcel Proust: *A megtalált idő, Az eltűnt idő nyomában VII.*

Annyi évtizednyi késéssel, hogy csaknem évszázadossá dagadt, megjelent *Az eltűnt idő nyomában* utolsó kötete is magyarul. A zárókönyvet még három előzte meg Jancsó Júlia fordításában, Gyergyai Albert félbemaradt vállalkozásának kiegészítéseképp. Az, hogy ennyi késés után végre teljes Proustunk van, olyan irodalmi szenzáció, hogy végképp érthetetlen, miért nincsenek tele vele legalább már a gyorsreagálású irodalmi orgánumok hasábjai. A szerző közismert rajongóján, Dunajcsik Mátyáson kívül, aki maga is fordított egy kis részt *A megtalált idő*ből, tudtommal eddig még senki sem jelentetett meg kritikát, egynéhány interjú készült az esemény kapcsán.

Pár évvel ezelőtt egyik legkedvesebb barátom (azóta kiváló politikatudós lett, barátságunkat pedig magával vitte az eltűnt idő) arról beszélt, mikor kezdődő Proust rajongásom említettem neki, hogy Proust műve is azok közül a könyvek közül való, melyeknek százados, osztatlan elismertsége megmagyarázhatatlan rejtély számára. A kisgyermek elbeszélő anyja csókjára vár Combrayban a regény elején, de a csók elmarad Swann úr miatt, aki vendégségbe érkezik. Tényleg ez, az elmaradt anyai puzsi lehetett az elbeszélő és értelmezők generációinak legfontosabb problémája? – kérdezte. Valóban, *Az eltűnt idő nyomában* roppantul túlérzékeny regény, olvasni és belészeretni alighanem csak úgy lehet igazán, ha bennünk is van valami ebből a kissé talán dekadens túlérzékenységből. Hiszen ez, az elmaradt, kierőszakolt anyai csók minden féltékenység kezdete, nélküle nem születne meg a regény végtelenül szomorú szerelemelmélete. A szerelem jelei „hazug jelek, amelyek csak úgy szólhatnak hozzánk, hogy közben elrejtik azt, amit kifejeznek, vagyis az ismeretlen világok eredetét, az értelmüket adó ismeretlen tetteket és gondolatokat”. Ezért „a féltékenység mélyebb, mint a szerelem, annak lényegét rejtí magában. Azért van ez így, mert a féltékenység tovább megy a jelek megragadásában és kibontásában.”

Ha nincs ez a fájdalmasan túlérzékeny jelenet, ha nem kap az elbeszélő életre szóló sebet, akkor nem kezdi el kutatni a jelek értelmét, nem kezdi el figyelni a világot, nem látja be minden létező birtokolhatatlanságát, szétszóródását az időben. Továbbá nem találja meg az egyetlen módot, hogy mégis birtokába vegye a megtalált időt: nem írja meg könyvét, amelynek megírását épp a nemrég megjelent zárókötet, *A megtalált idő* hasábjain tervezi el és jelenti be. Ahogy Deleuze írja: „Csak akkor keressük az igazságot, ha egy konkrét szituáció készlet minket erre, ha egyfajta erőszakot szenvedünk el, amely erre a kutatásra kényszerít bennünket”. Ez a pont a szigor vége, a dekadencia, a gyengeség és az íróvá válás kezdete is, ha tetszik, az anyai alapelv győzelme az apain, a

rendezett-fegyelmélettel. Ez a felsorolás máris világossá teszi, mennyi közös problémája van Proustnak a század másik íróiásával, Thomas Mannal. (Még továbbá ide kapcsolódóan élet és művészet szembeállítás és – bár nagyon más módon és mértékben – a homoszexualitás). Továbbá ebből a helyzetből indul ki az eltűnt idő gyermekei – a regény végére letűnő – világának első, hozzávetőleges összegyűjtése. Swann kapcsolatban van Guermantesekkel, akik iránt a kisfiúnak a múlt öncélú szépségére, titokzatosságára irányuló, antikvárius képzelete egyre erősebb affinitást érez, az ő lánya az elbeszélő első, a többi szerelem szerkezetét mintegy előre kijelölő imádottja, Gilberte. Swann, aki megfoszt az anyai csóktól, még egy értelemben a szükségképp viszonzás nélküli szerelem előképe lesz Marcel számára, az olyan szerelemé, ami csak akkor nyerhet viszonzást, amikor kialszik: Swann Odette iránti szerelme lesz az első kötet fő tárgya. Ahogy Swann, úgy az elbeszélő is részévé válik, kívülről betörve, az arisztokrata társaságnak és ahogy Swann, úgy ő is visszavonul majd egy ponton a nagyvilágtól. Csakhogy egyikük visszavonulása meddő, Swann kifinomult, érzékeny műértő, Marcel azonban magányában szerzővé válhat. A zárókötet végső összegyűlése a híres haláltánc, ahol mindenki magán viseli az eltűnt idő nyomait és ezek a nyomok emlékeztetik Marcelt az elvesztegetett időre: legfőbb ideje elkezdenie regényét. A szintézis, az események szálainak szoros egybefonódása, ami sokkal bonyolultabb annál, semhogy bármiféle struktúrában elrendezhető volna, Gilberte és az elbeszélő immár halott barátja, Robert de Saint Loup lányában testesül meg, aki maga is, mintegy a regény ígéretként és alternatívájaként magában hordozza az elveszett és megtalált időt. Ugyanakkor benne az idő beérése hanyatlás és dekadencia, rosszul házasodik, eltűnik és eltűnnek vele Swann, Odette, Saint Loup és a többiek életének nyomai, törekvései is. Mindez párhuzamos a világháborúval, ami csak még világosabbá teszi a szakadékat az idő két fele közt, azt, hogy ami előtte volt, nem térhet soha vissza. Aligha kérdés, van-e még visszaút, maradt még fel nem égetett híd Verdun és Combray, Verdun és Balbec között. (Nekünk mindez nagyon ismerős, egyetlen szintagmába sűrítendő: a boldog békeidők). Charlus báró Pompejihez hasonlítja a világháborús Párizst: A párizsiak „fogadásokkal töltik napjaikat, melyek, ha a németek folytatják az előnyomulást, talán a mi Pompejink végnapjai lesznek [...] Hiszen ha egy német Vezúv látvája [...] épp szépitkezés közben lepi meg a hölgyeket, és örökkévalóvá rögzíti félbeszakított mozdulatukat, az utókor gyermekei [...] Molé asszonyt nézgethetik, aki épp még egy réteg festéket készült magára kenni, mielőtt vacsoráznai indult volna”. Charlus, világa pusztulását elképzelve, egy apró, véletlenszerű mozdulat véletlenével, pontosabban eme véletlen örökkévalóvá tételének elgondolásával előlegzi Marcel munkáját anélkül, hogy maga, aki nem több perverzén kifinomult műértőnél, el tudná végezni. Ő is az elbeszélő olyan „előde”, akiről Marcel meg is jegyzi, nem lehet íróvá.

Alighanem ez a tapasztalat, „Pompeji” tapasztalata – és ettől nem függetlenül Spengler – ihleti Szerb Antal értelmezését. Szerinte az eltűnt idő megírásának célja: örökké tenni, amennyire lehet, egy eltűnő világot tanújának e világ történéseibe szőtt, örökké tett életén keresztül: „A prousti regény a modern ember harca a lélek halhatatlanságáért”. Ennek az elgondolásnak a legfontosabb továbbvivője a magyar Proust-értelmezésben Sándor Iván nagyszéje, mely még alapos recepcióelemzést is ad, újólag

felhívva a figyelmet Németh László korai esszéjének rendkívüli, úttörő jelentőségére. Lényegében egy civilizációs krízisre (az individuuum válsága) adott, nagyszabású, megőrző karakterű válasznak tekinti a művet és azt is vizsgálja, hogyan mutatkozik a további civilizációs válságok fénytörésében. A regény magyar befogadásának történetében (ami furcsa módon úgy volt meglehetősen gazdag, hogy maga a regény nem vagy csak töredékesen állt rendelkezésre magyarul), beleértve – talán legelső sorban – fordításának furcsa történetét, első sorban a szépség, a művészet megőrző erejébe vetett hit jellemezte, egyfajta kultúrnosztalgia. Az emlékezés esztétizálja a múltat, szépség és emlékezés egyek: „van egy másik, titokzatos emlékezés, amely megkérdésünk nélkül, hirtelen tör ránk, és élénk állítja az eltűnt időt olyan gazdagon, olyan fájdalmas szépségben és olyan teljesen, amelyről mit sem tudtunk akkor, amikor ez az idő nem múlt volt, hanem jelen [...] A szépség is emlékezés: a tárgyak, a nők, a zene azért szépek, mert emlékeztetnek valamire” – írja ugyancsak Szerb Antal.

A múlt és a jelen közötti kapcsolatok összevillanásának elégikus, nosztalgikus szépsége, poézise áll Gyergyai fordítói érdeklődésének homlokterében az első három kötetben, a munkáját folytató Jancsó Júlia pedig inkább azt kívánja fordítani, amit ezek az összevillanások megismertettek, felmutatnak, az igazságot, melynek a társaság, a szerelem és a múltat és jelent összevillanó benyomások érzéki jelei, ahogy Deleuze fogalmaz. A regény híres írófigurájáról, Bergotte-ról mondja az utolsó kötet, hogy fordulatai, stílusa változatlanok voltak minden művében, csak itt-ott mintha üresnek tűntek volna, Gyergyai pedig mintha egy Bergotte-írta *Eltűnt idő*... szép mondatait fordítaná néha, Jancsó inkább a híres estélyen leendő művén gondolkozó Marcelét. Csakhogy ilyen zárt, integer, izolált személyiségek nincsenek, leginkább épp ezt tanulhatjuk Prousttól, hiszen épp elég elégikus líra van az idős szalonvendégek haláltáncszerű maszkabáljában is, melynek jelmezeit az eltűnt Idő tervezte, aki – rövid időre – még itt felejtette a figurákat, akik hozzátartoznak. Itt felejtette, de megjelölte, hogy legközelebb már ne tévessze őket el. Sem őket, sem krónikásukat. Dunajcsik Mátyás fordításkísérlete, ami az első, revelatív felismerést szólaltatja meg magyarul, ami a bálba menet éri az elbeszélőt, a nagy esszébetét elejét, érzi is ezt a kettősséget és hallatlan finomsággal helyezi el fordítástöredékét a Gyergyai és a Jancsóé közé. (Dunajcsik – amúgy kivételes – műveltsége szerkezetének egyébként is van egyfajta önironikusan eltúlzott antikvárius, tehát nosztalgikus karaktere, ráadásul nyilvánvaló erőteljes vonzódása nemcsak Prousthoz, de az esszé és a szépirodalom határműfajaihoz is.)

Proust egyik fontos vonása talán jobban meg tud szólalni Jancsó kiváló fordításában, mint Gyergyainál. Ez a vonás az intellektuális és érzéki emlékezés, az intellektuális és érzéki igazság szembeállításából következik. „Egy óra nem egyszerűen egy óra, hanem illatokkal, hangokkal, tervekkel és hangulatokkal telt edény. Az, amit valóságnak hívunk, a minket egyidejűleg körülvevő érzetek és emlékek kapcsolata”. Az emberi világ is első sorban érzetek hálózataként vétetik szemügyre, esetleges testi benyomásokat, jeleket kibocsátó felületként. Az írói ösztön az élet során „mindeközben olyasmint diktált a szemének és a fülének, hogy jegyezze meg egyszer s mindenkorra, ami a többiek szemében yerekes semmiségnek tűnik: a hangsúlyt, amellyel egy bizonyos mondat elhangzott, az

arckifejezést és a váll mozdulatát egy bizonyos pillanatban ennél vagy annál az embernél, akiről talán mást nem is tud.”

Igaza van a Curtiust idéző Adornonak, hogy „Proust [...] nem vágja ketté a világot egy pszichikai és egy fizikai részre. Félreértik művésze jelentőségét, ha a »lélektani regény« szempontjából vizsgálják. Proust könyveiben az érzékelhető dolgok világa ugyanabban a térben foglal helyet, mint a lelkieké.” Az emberek különböző benyomások pillanatnyi, az időben változó metszéspontjai csak. Ha a másik, akár a szeretett lény is, éppen úgy, mint Velence vagy Combray, érzetek hálózata, a tekintet egyfajta ahumánus karaktert kap. Ha következetes regényt kívánunk írni, így Marcel az estélyen: „a szívünknek legkedvesebb illúziókról kell lemondanunk, [...] s ahelyett, hogy századszor is elrincgatnánk magunkat e szavakkal: »Olyan kedves lány volt«, ezt kell olvasnunk mögötte: »Jólesett megcsókolnom.«” Ezt viszi tovább radikálisan Beckett, aki már nem gondolja azt, hogy az érzethalmaz mögött volna bármi is. „Proust, egyfajta föld alatti misztikus hagyományból merítve, még affirmatív módon ragaszkodik ehhez a fiziognómiához, mintha az akaratlan emlékezés megoldaná a dolgok titkos nyelvét; ez a nyelv Beckettnél a már nem emberi dolgok nyelve” – így Adorno. Beckett immár nem a dolgok lelkét, a jelek mögött feltáruló jelenségeket reméli megpillantani ezzel a látással, leszámol az érzéketmetafizikával és Prousttól öröksége antropológiai belátással válik a kezén: végképp saját animalitására redukálja az embert.

És még valami: Nádas Péter hatalmas, elsősorban prousti és manni ihletésű életműve mellett talán ez az immár befejezett fordítás is (ami rögtön újrakezdődik, Jancsó nekiáll a Gyergyai által átültetett köteteket újrarendezni) segít majd végre felfedezni a múlt század egyik legfontosabb magyar regényét, Déry Tibor *A befejezetlen mondatát*.

Mindenesetre hálával és köszönettel tartozunk az Atlantisz kiadónak és mindegyiknek Jancsó Júliának (anélkül, hogy Gyergyai érdemeiről megfeledkeznénk) azért a felmérhetetlenül hatalmas szolgálatért, amit a magyar kulturális önismeret lehetőségének tettek. Nagy késéssel érkezett ez a szöveg, mégis: a legjobbkor.

Idegen fények

Isaac Bashevis Singer: *A Moszkát család*

A Palatinus Kiadó tavaly év végén, tizenöt év után újra kiadta Isaac Bashevis Singer egyik főművét, *A Moszkát család*-ot, egy számos irányba szerteindázó, klasszikus zsidó családregegyét, mely a múlt század első éveitől indulva az első világháborún és a lengyel függetlenség húszéves periódusán vezet keresztül hőseit, hogy aztán a második világháború kitörésének pillanatában engedje el a kezüket végleg. A szereplőkben, jellemekben, helyszínekben, generációkban, apró történetekben hihetetlenül gazdag regény tengelyében azonban mégiscsak egy megvalósuló, de be nem teljesedő szerelem története áll, melynek kezdeti pillanatainál érdemes kicsit elidőznünk: „Valami mást kezdett el mondani, de hirtelen abbahagyta. Az ablakhoz sétált. Ászá Hesel utánament, és mellé állt. Kinn az alkony kékje látszott. Lassan esett a hó, és mindent beborított. Fények ragyogtak a szemközti ablakokból. Halk, morajló zaj hallatszott, amely egyik pillanatban úgy hangzott, mint a szél nyögése, a másikban, mint az erdő susogása. Ászá Hesel visszafojtotta a lélegzetét, és hagyta, hogy a szeme lecsukódjék. Bárcsak a nap mozdulatlanul állna az égen, ahogy Józsuének állt meg egykor; az alkony örökké tartana, és ők ketten, ő és Hadassza, ott állnának az ablaknál egymás mellett örökre! A lány felé fordította fejét, és tekintetük találkozott. Hadassza vonásait eltakarta a homály. Tágra nyílt szeme, mint két árnyéktócsa. Ászá Hesel úgy érezte, mindezt már átélte valaha”.

Pár hete lettek bemutatva egy külön nagybácsi szeszélye folytán, aki felszedte az utcán a fiút, és hazavitte. Még jóformán nem is ismerik egymást, egyetlen másodpercig, tisztán és ártatlanul idegenek, mint az ablakból mutatkozó, szinte természetinek ható városi környezet. Most még, a voltaképpeni történet kezdete előtt, csak a néma táj van, amely végső soron nem ismer időt. Ez még számtalanszor ismétlődik majd a regényben: a pusztulásukra váró elveszettek az ablaknál állnak, figyelik, hogy a tárgyak, növények és állatok mennyire magától értetődően vannak otthon világukban, épp ott, ahol lenniük adatott. Itt is ez mutatkozik, de más is motoz már a kép háttérében, a homály és takarás: az alkony, a lassan és csendesen mindent beborító hóesés, a meghatározhatatlan eredetű zaj, mely így mintha az egész szótlán és szép, tehát félelmetes csendélet baljós mormogása volna. A homály végig eltakarja majd Hadassza vonásait, el van vele jegyezve már első feltűnésének pillanatától, hiszen a betegség jelöli meg szépségét. Bele is zuhan még épp azelőtt, hogy az egész családtörténet, az egész varsói, lengyel, kelet-európai zsidóság, a regény – és nem csak a regény – teljes világa eltűnnék benne. A pillanat a mindig körülöttük ólálkodó idegenséget is előrevetíti: a táj, mely evidensen azonos magával, számuk-

ra homályos és idegen. Ebben a másodpercben dermed meg először a regényidő. Ászá csak pár hete jött el ide Varsóba, zárt, mélyen vallásos kisközösségből, ahol sosem volt otthon. Hadassza pedig először jár ezen a helyen, ezernyi, egymás számára sem ismerős boldogtalanság átjáróházában, ahol egymás hegyén-hátán laknak, füstös helyiségekben zajos kétségbeeséssel veszekednek egyformán kilátástalan jövőképekről felvilágosult és cionista sorstalanok, egzaltált és eltévedt Dosztojevszkij-hősök. E ház asszonya ismeri fel kettejük eljövendő történetében saját jelenét, a távoli időt, mely a mozdulatlan csendélet ismeretlen, idegen hangjában jelez, miközben Ászá tudatában is megsokszorozódik, valóban végtelenné válik a kép valami ismeretlen, idegen transzcendenciát sejtetve: „Ászá Hesel úgy érezte, mindezt már átélte valaha.” A szemközi ablakok fényei ismeretlen életekről üzentek úgy, hogy közben beleolvadtak a tájba.

Aztán, immár a regény vége felé, Ászá Hesel, már Hadassza férjeként, egy előző, értelmetlen házasság után, megismerkedik egy álarcosbálon, az idegenség karneválján tehát, azzal a nővel, aki legtisztább szenvedélyétől, Hadassza iránti szerelmétől idegeníti el végleg, és akit szintén nem képes szeretni. A főszereplő nem azért nem éri el céljait, mert gyengének, gyávának mutatkozik, ahogy sokan hiszik róla, hanem azért, mert egyszerűen nem azonos saját céljaival, nincsenek céljai, mert nincs világa (Isten által futásában magára hagyott Jónás próféta ő: a Seregek Ura úgy hagyta el, hogy engedte sorsa elől elfutni, cinikussá lenni – valami effélére döbben rá első felesége, Adél végső búcsújuk pillanatában). Épp ezen a bálon teszi fel önmagának a kérdést Ászá Hesel, közvetlenül azelőtt, hogy a harmadik nővel, a kitért zsidó evangélikus lelkész gyermekeként kommunisztává váló Barbarával találkozná: „Mi az ördögért viselkednek így ezek a száműzött csavargók? Elvesztették Istenüket, de nem nyerték el a világot.” Ez a regény éleslátó önjellemzése is lehetne. Valóban mindenki pontosan így van ezzel: Ászá Hesel azért lehet amolyan főszereplőféle, mert ő az, akinél mindez a leginkább nyilvánvaló, és elvetélt filozófusként képes is átlátni mindezt.

A regény szereplőinek története nem asszimilációtörténet, és nem is az asszimiláció kudarcának története. Elhagynak egy világot, amely látszólagos otthonossága ellenére szűk és jövőtlen, de szó sincs arról, hogy így megalkothatnák igazibb önmagukat a modernitás eleve adott hierarchiákat nem ismerő szabadságában. Ugyanakkor nem is érezhetik úgy, hogy van vagy legalábbis kéne, hogy legyen visszaút egy „autentikusabb” életbe. A hagyományos életet elsősorban nem valamiféle külső behatás számolja fel, hanem saját, belső elkorhadása teszi érvénytelenné – ezt kénytelen meglátni a kis-terespoli rabbi, Ászá Hesel nagyapja is, amikor világa immár fizikailag is elhamvad az első világháború lángjaiban: a pusztulás lángjai csak a fényt biztosítják ahhoz, hogy még ő is kénytelen legyen észrevenni. Hadassza alakja ugyanezt az állapotot a másik oldaláról mutatja, mint Ászá Hesel: míg Ászá már jóformán indulásakor fáradt, reménytelen cinikus, ő „természeténél fogva hívő”, számára „maga a szerelem az Isten” – ahogy a férje mondja róla új szeretőjének. Neki saját döntése volt otthagyni a házasságszerzők világát, mert azt hitte, a szerelem is olyan Isten, aki képes világot teremteni. Tévedett, de ő, egyes-egyedül ő ennek ellenére sem bizonyult hűtlennek Istenéhez. Ez teszi alakját olyan éterivé: ebben az értelemben mindvégig beavatatlan, nevéhez híven Hadassza,

vagyis menyasszony marad – elígérkezett, mégis szűz. A szöveg hangsúlyozza, hogy korai haláláig megőrizhette időtől érintetlen szépségét.

Valóban: az alakok mind száműzött csavargók, akik így vagy úgy elvesztették Istenüket és az ő rendjét, és nem nyertek helyette semmilyen belakható világot. A regény ugyanakkor mégis megteremti saját, teljes világát e céltalan utak állandó kereszteződéseiből sűrűn összszöve. Élesen láttatott helyszínekkel, plasztikusan megrajzolt, felejtethetetlen figurák hadseregével népesíti be, mint egy lassú folyású realista nagyregényben, hogy szinte ezzel a gesztussal párhuzamosan, hasonló akkurátussággal lassan elkezdje lebontani is az utolsó szögig, hogy a zárómondat végére ne maradhasson belőle egyáltalán semmi. Egy teljes világ szinte maradéktalan pusztulásának, komótos, kitérőkkel tarkított, senkiről és semmiről el nem feledkező, gondos leépítésének végén megállunk a végső és teljes pusztulás előcsarnokában. A náci megszállják Lengyelországot, éppen akkor, amikor azok is otthon vannak érthetetlenül hosszúra nyúló látogatáson, akik már rég távoztak a Szentföldre vagy az Ígélet másik Földjére, az Egyesült Államokba. Porhüvelyük gázzal történő megfojtása és elégetésük még hátravan, mikor rácsukjuk a regényre a fedelet, de ha némelyek egy biológiai tévedés folytán túl is élnek kicsivel világuk pusztulását, már mind tudják: „a halál a Messiás”, mely nemsokára valóban kivezeti majd e maradék csavargókat száműzetésük földjéről. Ez az utolsó mondat, ez lesz az Ászá Hesel által egy rövid életlen át keresett végső igazság, melyet kissé ütődött spiritiszta „Mestere” (az ő otthonukban zajlott le a fentebb idézett első találkozás) mond ki ezúttal valódi megvilágosodásában. A realista regények ívét, ritmusát követi a szöveg, egészen a pusztulásig. Egyszerre dolgozik benne a biológia, a mindent megrágó idő, és munkál ugyanakkor háttérben a szerves pusztulástól független apokalipszis is, egymást erősítve. Nem véletlen, hogy egyre nagyobbak lesznek a fejezetek közti időbeli ugrások, ahogy az apokalipszis átveszi a hatalmat az elmúlás felett. „A Moszkát család azonban jövő nélküli történelmi regény. Auschwitz felől van megírva. Abban a regényben mindenki meg fog halni és – történelmi értelemben legalábbis – egyszerre fog meghalni. A Moszkát család ezért úgy is olvasható, mint negatív teológia és elkárhozástörténet”, írja Heller Ágnes¹.

Mégis olyanná válik az egész regény végül, mint az elsőnek idézett jelenet kimevített képe: örökre az idegen fényben úszik. Egyik fele megvilágítja a leírás élességében (a leírás itt, Heller szerint, lényegében megőrzés), míg a másik fele a hanyatlás, az alkonyi családragény-hagyomány homályába húzódik vissza. A győzelmeit és éltető hazugságait egyként elvesztő dinasztiaalapító, Mesulam Moszkát, a mélyen tragikus hangoltságú életművész, nőbolond, bohóc és moralista, Ávrám Sapiro, az álomszerűen törekeny Hadassza, az ellenszenvesen is szívszorító első feleség, Adél, a saját létezése ellen módszeresen küzdő Ászá Hesel, de éppígy az utcák, a ruhák és az ételek is, mert egyszerre vannak jelen mindennapiságukban és utoljára. Fájdalmasan szép könyv, csak ilyen banálisán lehet összegezni: mert minden benne van, és e minden semmisége és eltűnése is. Szereplői mégis gyakran felderengenek majd mindazoknak, akik végigélték velük világukat. Turczi Istvánnak tartozunk hálával, amiért megteremtette ezt a kihunyó világot magyarul is.

¹ <http://www.c3.hu/scripta/nagyvilag/98/0708/16hell.htm>

Kafka akciós áron

Edgar Keret: 19,99

Az izraeli Etgar Keret neve nagyjából ismeretlen a magyar irodalomkedvelők körében, a *Szombat* hasábjain jelent meg pár írása és a *pilpul.net* zsidó internetes oldalon. Most megjelent könyve válogatás első két novelláskötetéből. Az írások amolyan „pár percek”, ahogy a borítón olvassuk, nyilván Örkény-utalásként, azonban a rövid szövegeknek hangsúlyozottan nincs csattanójuk, nyelvi és szemléleti klisék építik fel őket, illetve a szleng, de még sokkal inkább egyfajta redundáns semmitmondás; az írások elbeszélői, akik zavarba ejtően hasonlítanak egymásra, redukált tudatú és felette redukált nyelvi kompetenciájú figurák.

Az egyik kis írás elbeszélője, a nevelési tanácsadó úgy véli, észlelési nehézségekkel küzd, s ez kiterjeszthető az egész kötetre. Ezek a roppant redukált elbeszélői tudatok közvetítik az eseményeket, ugyanakkor, ha mást nem is, de érzékelésük határoltóságát érzékelik, ez betölthetetlen metafizikus vágyaik oka.

A novellák nyelvét egyfajta sajátos minimalizmus jellemzi, az írónak valóban van némi távoli atyafisága Örkénnyel, azonban messze nem olyan „mély” és nem is olyan frappáns (a szónak sem a jó, sem a rossz értelmében), mint az egypercesek írója, az a rezignált, fanyar, történelmileg edzett bölcsesség pedig, ami Örkényt jellemzi, teljesen hiányzik szövegeiből. (Ő maga azt nyilatkozta, mikor pár hete Pesten járt a kötet bemutatóján, hogy a nagyepikához történelmi távlat és anyag kell, Izraelnek pedig jóformán nincs történelme, az epikus távlat pedig alapvetően idegen az ország változó, bizonytalan jelenétől, jövőjétől is.) Az ilyenfajta bölcsesség lehetetlenségéről beszélnek a szövegek – a világ monoton káosza, abszurditása nem szüntethető meg, és még csak nem is mutatható fel, gyűjthető egybe, nem válhat átláthatóvá valamiféle fanyar poénban. Nincs tanulság, sőt már kérdés sem igen van. A redukált tudatú elbeszélő-főhősök érzelmei, ha vannak, artikulálhatatlanok, egyáltalán, nincs olyasmi, ami az ő belső világuk lenne, legfeljebb az ilyesmire bejelentett igényük regisztrálható. Az élet értelme kívül van, pénzért hozzáférhető és elfogyasztható, ezért emelhető novella- és – a magyar kiadásban – kötetcímmé a trükkös akciós ár: 19,99.-, ennyibe kerül az élet értelmét valószínűleg összefoglaló könyv.

A külső és a belső közötti megkülönböztetés értelmetlenségét mutatja az a történet, amelyiknek az elbeszélője bárkire rá tudja kényszeríteni az akarátát, de nem elégszik meg ezzel, mert így azok a lányok, akikkel lefekszik, nem önmagáért szeretik, ezért egyszerűen rájuk parancsol, hogy szeressék, úgymond, önmagáért, önként, kéjjel,

és nem parancsra. Ez a magyarázata annak az idegenségnek, amivel a kötet lapjain találkozunk; a személyiség abszolút véletlenszerűségének tapasztalatára ismerünk. A novellák „hősei” nem tudják, kik ők, mi dolguk legközelebbi rokonaikkal, ismerőseikkel, képtelenek kapcsolatokat teremteni, szót érteni bárkivel, de nem is igen van miről. Kafka világának távoli leszármazottja a világuk, a mindennapi abszurd világa, és úgy élnek benne, mint Camus Mersault-ja. A tragikus hangoltság merőben idegen ezektől az írásoktól, világuk egyszerűen nem megítélhető, pusztán adott. „A rövid történetek hősei többnyire hétköznapi helyzetekben lépnek elénk, ám világuk hamarosan fordul egyet – bekövetkezik egy furcsaság, egy-egy különös apróság... amely megváltoztatja az életüket” – áll a fülszövegben, pedig csak ennek a mindennapiságnak az abszurditása mutatkozik meg a novellák „fordulataiban”; ahogy a természetfelettre nincs magyarázat, a lehetősége sem merül fel, úgy a hétköznapiak értelmetlenségére sem. A novellák ebben az abszurdban élnek, voltaképpen „fordulat” és lezárás, poén nélkül. A bennük lévő groteszk ötlet egyszerűen azonos redukált, szűk világukkal, ez a sehová sem kifutó ötlet élteti őket. Éppen ezért mégis nagyon könnyen áttekinthetővé, kiismerhetővé lesznek ezek a szövegek, nyelvhasználatuk éppúgy, mint szerkezetük és „filozófiájuk”. A magyar válogatás igen szerencsés kezű, mire egy történetet megunnánk, ráismerve mozgatórugóira, éppen véget ér, és mire elkezdenénk unni az egészet, véget ér maga a könyv is. A novellák alkalomadtán kimondottan szórakoztatóak, néha talán túlzottan is, egy furcsa, mulattató észjárás újabb és újabb dokumentumai – a Guardian kritikusa egyenesen azt írja Keretről, hogy írásai inkább hatnak úgy, mintha egy örült tudós találta volna ki őket, semmint egy író. (*Nota bene*, a szerző valóban matematikusként végzett.)

A novellák állandóan utalnak valamifajta titokra, többnyire a boldogságra, az élet értelmére távoli, ismeretlen városokban, groteszkül egyhangú mennyországokban, könyvekben, de ezeket a titkokat a szöveg mindig kikerüli, elhalasztja, ellapósítja, belefuttatja a semmibe, többnyire olcsó, falvédőszerű, parodizált általánosságokba. „Tanárnő, miért utál engem az összes gyerek?” – hangzik fel a kérdés, sokadik változatban, aminek célja átlátni és autentikussá tenni a kérdező nyomorult létezését. „Honnan tudhatnám... Én csak egy helyettesítő tanár vagyok.” Íme, az ő parabolája akciós áron, Kafka Tesco-kiszerezésben, a szöveg ugyanakkor önmagát is karikirozza, a reklámszövegnyelv maga is ennek a kommunikációképtelenségnek a megszólaltatása. Mert nincs titok, csak a hiánya van – ezt a hiányt szólaltatják meg a szövegek.

A kötet legnagyobb novellája, amelyben leáll kicsinyég a groteszkgenerátor, az *Idegen nyelv*. Ez a szöveg az idegenség problémáját nyelvi közegbe rendezi, gyors vágásokkal egymás mellé állított, nehezen tisztázhatóan kapcsolódó szövegegységei végül egy megérthetetlen és közvetíthetetlen, abszurd módon kivitelezett, alighanem éppen a némasággal magyarázható öngyilkosság körül rendeződnek el. Az idegen nyelv, mely, mint a novellából megtudjuk, életet menthet, ölhet is. Minden nyelv idegen az apa számára, aki arról ábrándozott, hogy Skandináviában élhetett volna, egy erdőben, ahol csend van, és esténként békésen pipázik. Erről akart mesélni gyerekének öngyilkossága előtt, akinek a megszületése mindezt lehetetlenné tette, de nem beszélt, mert a gyerek –

az elbeszélő – azon gondolkozott épp ekkor, vajon örül-e az apja a pipának, amit aznap kapott ajándékba tőle.

Az 1966-ban született Keret a fiatalabb izraeli irodalmárok közül talán a legismeretesebb, mégsem valamelyik bejáratott magyar kiadónál jelent meg, hanem egy – tudtommal – alkalmi kiadó, a Gólem Színház Egyesület adta ki; a Gólem Színház vezetője, Borgula András fordította le gördülékenyen és – szemben a szörnyű magyar gyakorlattal – héber eredetiből a szöveget. Ez még akkor is komoly fegyvertény, ha a szöveg nyelve igazán nem mondható burjánzóknak, végtére sajátos nyelvi világ ez is, amit magyarul újra kellett teremteni. A könyv ára utal a címére és arra a könyvre, amiből az élet értelmét lehet megtudni: mindössze 1999 Ft.

A zágrábi ellen-Švejk

Miljenko Jergovic: *Ruta Tannenbaum*

Miljenko Jergovic második magyarul olvasható könyvének eleje kimondottan a *Švejk*et idézi, és vele mindazt a bölcsességet és kedélyt, ami, úgymond, a régió közkinccse a történelem alatt elbújni próbáló, túlélő slemilről. Salamon Tannenbaumot, a regény egyik főszereplőjét 1920-ban elviszik, mert bevett szokása szerint jelentkeznek be a (régii nevén nevezve) Osztrák Császárhoz címzett fogadóban, amolyan bizalmasan alattvalói stílusban: „Megjött Moni az osztrák császárhoz”. Mindezt épp aznap, amikor „az új királyság trónörököse, Aleksandar” Zágrábba érkezik. Azok az idők azonban, az álmos egyformaság otthonosságának ántivilágbeli napjai elmúltak az ősrég császárral és őt gyorsan követő birodalmával együtt; a felgyorsult történelem nyitóepizódjaként Moni kap is egy alapos verést.

Minderről könnyen eszünkbe juthat a császár legyek által méltatlanul összepiszkolt képe a Kehelyben, és a vele járó keserves következmények egy másik trónörökös, Ferenc Ferdinánd lelövése után. Ez a regény azonban, ha már, akkor inkább ellen-Švejk: az elbújás és kívülállás önbecsapó illúziójának néha túlzottan is direkt, publicisztikus, de azért erős, szépen megírt jelenetekben is bővelkedő kritikája. A beszédesen ironikus nevű Salamon, mint a fentebbiek mutatják és a regény vissza-visszatérő motívumként emlegeti, nem különösebben okos ember és megfelelően szerencsétlen, hogy ellen-Švejk lehessen, akiben kedély helyett a *ressentiment* tombol, s a megalázkodás és az agresszió kiszámítható dinamikája mozgatja. Az ő ellenpárja lesz a regényben a nevével szintén, túlzottan is jellemzett veje, a pátriárkaszerű Abraham Singer, a boldog békeidők lassú időmúlásának és a zsidó legendák régmúlt idejének utolsó tanúja és tudója, félig még mitikus alak: az autenticitás a parvenüséggel szemben. Hiszen az, amitől Moni szabadulni akar, nem más, mint a családi múlt, elsősorban egyre terhesebbé váló zsidósága – és ez az, ami persze egyre kevésbé engedi el. Moni „önmaga” elől menekülve száműzött nemesnek adja ki magát külvárosi kocsmákban, elszánt bűnözők tiszteletét vívja ki; ez a romantikus kaland azonban gyorsan véget ér, és innentől kezdve hősünk már semmi másra nem törekszik, csak hogy minél inkább eltűnjön, s ez olyan jól sikerül, hogy a regény végére teljesen arctalanná válik: szimpatikus célzatú, didaktikus közhellyé – bár kétségtelenül ügyesen megírt doppelgänger-története sem volt különösebben eredeti (a kis zsidó, aki elszánt kalandornak képzelte magát). Ellenszenves és szánandó lényének nyomorúságában is megindító halál jut kárpótlásul.

Salamon lényegében a regénybeli Zágráb legtipikusabb karaktere, ennyiben tökéletesen sikerül asszimilációja. A háritás, a túlélésre játszás, a bármikor bárki megtagadására

és eredményes elfelejtésre bíró félelem és a hazugság központjaként mutatkozik meg a kötetbeli horvát főváros, a regény tulajdonképpeni főszereplője, ahogy Medve A. Zoltán informatív utószavában megállapítja. A regény appendixében Jergovic egyértelműen beszél erről: „Régóta szerettem volna megírni Lea Deutsch életrajzát. Híres színésznő volt, a tizenhatot töltötte, amikor meggyilkolták. Kutattam, de egy rövid életrajz helyett felfedeztem azokat az okokat, amelyek miatt nem akartak az emberek Leáról beszélni (...); Zágrábban semmi sem viseli Lea Deutsch nevét. Az emberek el akarják őt felejteni, de még ez is jobb az önigazolásnál.” Az elbeszélő egy-egy karakterével kapcsolatban mindent gyakran hosszasan meg is magyarázza, mintegy kommentálja a jellemeket. Ahogy a nevek és a kissé sematikus szembeállítások (Abraham Singer és Moni), úgy ez is kicsit túl van húzva, túl sok, túl közvetlen volt a jóindulat, ami kár, mert ugyanakkor nagyon sok emlékezetes mondat, jelenet, narratív betét, portré van a könyvben – Jergovic remek stilszta, atmoszférateremtő képessége a könyv kétségtelen erénye.

A könyv címszereplője, Ruta Salamon Tannenbaum és az ígész szemű Ivka Singer gyermeke, isteni jóvátétel lenne a szülőknek egymással elrontott életükért, aki – kiállhatatlan, de ellenállhatatlan, szép és tehetséges gyermekszínészként – uralkodhat és hódíthat, felemelhet és elejtethet apja és anyja helyett. El-eltűnő alakja azonban nem válik elég súlyossá az utolsó jelenetig, halála előszobájáig. Abraham Singer a regény második felében meghal, és vele hal a mitikus és a történelmi múlt is; semmi nem áll immár ellen a meglóduló, tömeggyilkos jelennek. Abraham halálos ágyán megtagadja, visszavonja egész életét, kitért, titokban imádkozó orvos barátját megkéri, hogy soha ne fedje fel, kicsoda ő voltaképpen. (Ő csak az egyike a bizonytalan, titkos identitású főszereplőknek, de persze minden titok kiderül.) Ezzel a gesztussal megtagadja egyre távolabbról imádott unokáját is, akinek az ő kérésére adományozták a hűsége folytán zsidóvá váló bibliai nőalak nevét: „Néped az én népem és Istened az én Istenem” (Rúth könyve, 1, 16). Ruta, aki az usztasa állam megalakulása után eltűnik a színpadról, a ház udvarában képzel magának színpadot, hogy előadja utolsó nagyjelenetét, hogy képzeletében mint híres színésznő magába bolondítsa és visszautasítsa (és így a halálba kergesse) Adolf Hitlert. Ekkorra már – elérve az önmagával való legteljesebb azonosságot – le is mond életéről, megszűnik számára a külvilág, ahol két fegyveres várja egy Jergovic nevű (!) szomszéd feljelentése nyomán. Anyjában és apjában is volt színésznő, ő azonban nem eltűnni akart mássá változva, hanem beteljesíteni önmagát.

A *Ruta Tannenbaum* úgy látatja az identitást, mint valami eleve, tőlünk függetlenül adott dolgot, amivel más nemigen tehetünk, mint hogy felvállaljuk vagy letagadjuk, de végső soron még ennyi opció sincs, letagadni hosszú távon reménytelen. Ennyiben a szerkezetileg is kissé széteső könyv meglehetősen érdektelen lenne minden bátor jó szándéka ellenére is, de Jergovic fantáziája és stílusa megmentik, és ha nem is kiemelkedő, de jó és örömmel olvasható regénnyé teszik – Kollár Árpád szép fordítása alapján így tűnik legalábbis.

A boldog békeidők

A boldog békeidők

Vickó Árpád: *Az illanékony műfaj*

A Híd-könyvtár első kötete interjúgyűjtemény a kilencvenes évekből, írókkal, esztétákkal, filozófusokkal, a Vajdaság szellemi életének négy kiemelkedő figurájának kommentárjaival kísérve. A szövegek az újvidéki rádióban hangzottak el eredetileg, a kérdező Vickó Árpád. A könyv a rendszerváltás utáni évek közéleti értelmiségi gondolkodásának talán legérdekesebb dokumentuma. A kisebbségi magyarság sajátos problémái, centrum- és perifériaértelmezésének kérdései folyamatosan megjelennek Vickó kérdéseiben, egyfajta kelet-közép-európaiság lehetséges intellektuális horizontja éppen úgy, mint a Balkán története a régiót fenyegető veszélyek modelljeként és a térség országainak „kisállami nyomorúsága”.

Mindez mutatja, hogy milyen mértékben járulhatna hozzá az anyaország önmegértéséhez, ha a kulturális áruforgalom nem akadozna ilyen mértékben, ha például ezt a könyvet már lehetne kapni a magyar könyvesboltokban, bekerült volna a kulturális köztudatba.

Mészöly Miklós interjújának talán legfontosabb része a figyelmeztetés, hogy a perifériatudat kompenzációs mechanizmusai az etnicizmus stabil forrásai lehetnek, egyúttal a saját kultúránkra leselkedő legnagyobb veszélyek is. A kompenzáló tudat mindenáron, akár utólag is, győzni akar, holdkóros mítoszokkal vigasztalja magát saját végtelen kicsiségének tudatáért, ahelyett, hogy felismerné értékeit sajátjaként. Közös kelet-közép-európai gazdagságunk sajátos vonásai felismertethetik velünk, hogy különbségeinkben is milyen mélyen összetartozó „szíami testvérek” vagyunk, Németh László úgy mondaná, tejttestvérek.

Petri György szépírói életművéhez már közelebb megy a kérdező. Petri arról beszél, hogy milyen viszonyban van egymással politika és versírás. A kérdés eredete alighanem a szabadság akkor aktuális elgondolásában rejlik. A szabadságot lényegében mentességként, hiányként értő beszéd a rendszerváltást követően úgy akarta elgondolni a költészetet is, mint ami egy saját autonómiájától idegen külső behatás állandó kényszerétől szabadult meg végleg, a politikát lényegében azonosította ezzel az egykori kényszerrel, a politikai költészetet pedig az ellenbeszéd méltóságával. A politika tehát maga vált elavulttá a történelem képzelt vége után, mert valamilyen mértékben a magyar értelmiség széles rétegei egyetértettek Fukuyama frappáns és páratlanul felületes tézisével, ahogy ez a könyvből is kiderül. Lényegében a történelmi szituációból következő téves előfeltevések termékének bizonyult a művészet autonómiájának ez a felfogása. Petri ezzel szemben nem külső hatásoktól való mentességnek, hanem autonómiát megalapozó

diszpozíciónak tekintette a szabadságot: „Nekem a politika tényleg szenvedélyem, [...] általános emberi szinten [...]: szeretek szabad lenni”. Éppen ezért meglepő, hogy ő is politika nélküli térnek látja a 90-es éveket, olyannak, ahol nem merülhetnek fel politikai kérdések, ha politikan közös ügyeink közös megbeszélését értjük, azoknak az intézményeknek a működtetését, melyeknek használatával a nép önnön uralmát gyakorolja. „Mindamellett van valami, amit én a demokrácia unalmának nevezek, hogy úgy megy a verkli [...]; belenézek egy parlamenti vitába, [...] folyik egy heves vita arról, hogy Horn hozzá nem értésből vagy szándékos elszólásból vagyonnövekmény-adó helyett vagyondóról beszélt, hát erre azt mondom, hogy sag schon. [...] Jó, majd ezt a képviselőtársak úgyszólván opponálják és a szakértők is elmagyarázzák neki, hogy hülyeségeket beszélt”. A demokrácia a szakkérdések birodalma tehát, olyan hely, ahol a nép végre megszabadul a politika terhétől, és amennyiben a technokraták megfelelően kezelik a szakkérdéseket, akkor évmilliókig eljár tengelyén, megy a verkli. Ennek a rendkívüli politikai éleslátású embernek a vaksága becses dokumentum. Az, hogy ennyire nem értették még a legkiválóbbak, még az arra alkatilag leginkább predestináltak sem szabadságunk természetét, megmagyarázhat valamit abból, hogy mivé lett. Mindez alighanem összefügg azzal, hogy lezárultak mindenfajta kritikai gondolkodás távlatai épp e széles értelemben vett nemzedék számára, jóval a rendszerváltás előtt.

Lukács közvetett vagy közvetlen tanítványai, mindazok, akik egykor marxisták voltak, a prágai tavasz eltírásának hatására végleg leszámoltak a „nagy elbeszélésekkel”; e kötet nyilatkozói közül igen sokan tartoznak ide. A liberális demokrácia, az intézményes szabadság terepe, a szakkérdések megvitathatósága a végső perspektíva. Gyakran előkezőleg az interjúban Marx híres Feuerbach-tézisének elvetése, a szöveg a szóban forgó életutak nagy fordulatának mintegy emlékezhelyévé válik. Persze, eközben lépten-nyomon történetfilozófiai reminiscenciákba vagy még inkább törmelékekbe ütközünk, Petri például Gorbacsov kapcsán a „történelem cselé”-ről beszél, Gorbacsov megmenteni akarja a Szovjetuniót, azonban összedönti. Ki ne ismerne rá itt az ész cselére? Ezek a morzsák a narratív identitás krízisének nyomai, figyelmeztet az interjút kommentáló Faragó Kornélia is. Amikor Petri elszánja magát, hogy nyilvánosan kimondja, nem marxista, „a beszédcselekvés alanya egy identitásból való radikális kilépéssel lemond [...] a hermeneutikai totalitásról”, amit eddigi világnézetének köszönhetett. Az elgondolás a liberális demokráciáról mint a történelem végéről, kell-e mondani, ugyanennek a hagyományának a nyelvén beszél. Losoncz Alpár jelzi Heller Ágnes interjújához fűzött pazar kommentárjában, hogy a filozófus ugyan „már régóta nem az emancipatorikus bölcsélet nyelvét használja”, mégis gondolkodásának szerkezetében „érezhető a múltat maga mögött hagyó haladásra utaló diskurzivitás”. Joggal jegyzi meg, hogy Heller interjúja egy nagyon fontos gondolkodás nagyon fontos dokumentuma, történeti forrás a korai kilencvenes évekből. Mindez valóban „bizonyíték arra, hogy nem látunk át a történelem mozgásrendjén. Hogy az magában foglalja az elvárások, remények, csalódástapasztalatok kereszteződéseit, hogy a történelem az eseményfonadékok eredőjeként kerül felszínre”.

Tamás Gáspár Miklós esetében talán a legtanulságosabb mindez: arról beszél, önmagát még konzervatív gondolkodóként írva le, hogy a filozófia mindig csak kritikai

lehet, tehát antitradicionalista. A filozófia nem fogadhatja el, hogy „tedd azt, amit a tradíció rád bízott, mert így jó, mert így leszel jó, így vagy hűséges az ősök szelleméhez, így vagy hűséges a világ természetéhez, [...] a hit természetéhez, amely már irracionális ugrás – át a kétely szakadékán”. A filozófiának ez a nagyon is normatív, véletlenül sem leíró karakterű meghatározása világosan kizárja például e tevékenység köréből utalásaival a *Félelem és reszketés* íróját, és noha a tradicionalizmust fundamentalizmussá karikírozza, hogy egészen nem is lehet ráismerni, azért nem éppen konzervatív krédó. Megjegyzi, hogy a filozófia olyasvalami, aminek reflexiós potenciálja lehetővé teszi, hogy az ember túllépjen általa saját alkatán, vonzalmain, előfeltevésein, és alighanem ez biztosítja e tevékenység pátoszát is. Épp ezért lehetséges, hogy ő, noha lázadó karakter, gondolkodóként konzervatív. Miközben a furcsa feszültség megmutatja, hogy elgondolásai egyfajta gondolkodói kedély kifejeződései is. Aligha kérdés, hogy ugyanennek a narratív identitáskrízisnek a nyomait fedezhetjük fel és illeszthetjük bele az élettörténet későbbi fejleményeibe. TGM filozófiai attitűdjétől legtávolabbra Vajda Mihály kerül, Vickó ütközeti is véleményüket, a két interjú nem véletlenül kerül egymás mellé.

Az, hogy Konrád György sokszor bölcs derűje nem ismer politikai eszközökkel nem rendezhető, nem feloldható konfliktusokat, talán alkati kérdés. Ha mégsem sikerül az akceptálható igényeknek érvényre jutnia, akkor nyilván arról van szó, hogy akik megpróbálták, „nem jó politikusok”. Noha ez alighanem tévedés, vonzalmunkat nem tagadhatjuk meg tőle.

Poszler György legfontosabb törekvése, hogy a humánértelmiségi státuszát és feladatát eltávolítsa az ekkor korszerűnek tartott szakértelmiségi státuszról, és egy olyan humanista-emancipatorikus diskurzus aktorának tartsa meg, ami nem tűnt különösebben korszerűnek. Elhatárolja magát a „váteszsköltészet” néven ismert, nagy tradíciójú szereptől. Ugyanakkor, keresve a társadalmi szerep fenntartásának lehetőségeit, lényegében kénytelen visszamenekülni Illyés közelébe, mondván, hogy „a szellemi kultúrának [...] megvan ez a ráterheltsége, hogy a történelem ezt a feladatot ráterheli, és azt hiszem, hogy mindaddig megvan, amíg a dolgok normális munkamegosztása meg nem valósul”. Ez az értelmiségi szerep Poszler szerint időleges, egy átmeneti megkésetttség indokolja, addig tart, amíg a történelmi normálállapot, a munkamegosztás, be nem következik. Poszler, érezve igénye „korszerűtlenségét”, mélyen visszavonul. Itt is megjelenik – indirekt módon – a történelem vége mint távlat, és itt is jól működő technokráciaként. A humanista perspektívát védő Poszlernek eszébe sem jut a munkamegosztást és a specializációt bírálni az egész emberség nevében, noha ez éppen kézre állna számára a védelmezett, általa oly jól ismert hagyományban Schillertől – akár – Marxig, anélkül, hogy Marxot egészében kéne elfogadnunk. Természetesen e kiváló fők élettörténeti krízise a kor gondolkodásának nyelvi krízise is, a koré, melyet immár – veszélyes illúzióival – távolodó közelmúltunkként nézhetünk.

Kis János is természetes jelenségként fogja fel a specializációt, és ő is úgy gondolja, hogy a már felsejlő problémák (hatalmas rétegek súlyos egzisztenciális bizonytalansága, regionális etnikai konfliktusok) átmeneti jellegűek. Meg is jegyzi, hogy Magyarország

nemsokára „visszatérhet a normális kerékvágásba”, tehát ő is feltételezi a történelem voltaképpeni irányát, amihez képest minden probléma átmeneti kisiklás.

Balassa Péter azon kevesek közt van – és ezt kultúrkritikai affinitása mellett az is magyarázhatja, hogy a vele készült beszélgetés nem a legkorábbiak közül való –, akik súlyos, lényegi válságot érzelnek. Balassa bírálja a specializációt, és világosan szembeállítja vele a felvilágosodás bildung-konceptióját. Az, hogy a 90-es évek inkább elbizonytalanították, mintsem felvillanyozták volna, kiderül udvarias válaszból a kérdésre, hogy milyennek látja a kortárs irodalmat. Jó állapotban van, szögezi le kétszer. Továbbá hozzászól, igazolandó kijelentését, hogy új nevek tűntek fel, akik azelőtt még nem voltak jelen; ez a megállapítás megint nem olyasmiről, ami Balassa szellemét igényelné. A feltűnő új nevek közül egy sem hangzik el. A választ így nyugodtan tekinthetjük diplomatikus hallgatásnak, különösen, hogy Balassa azzal zár, hogy nem lehet megmondani az irodalomnak, milyen legyen. Aki kicsit ismeri kritikai tevékenységének pedagógiai ambícióit, nem tudja nem észrevenni a védekező önkritikát és a csömört. Magyar irodalom, sehr gut, új nevek, írnak, le a kalappal. Dehogy akarok én mondani bármit, ki is vagyok, hogy előírjak. Mindennel nagyon meg vagyok elégedve.

Esterházy Péter már a *Harmonia Caelestis* megjelenése után áll Vickó mikrofonja elé, elbűvölően, minden mondatát kiegyensúlyozva beszél írásról, fordításról és egy csipetnyit hazáról, Istenről. Bányai János szép kísérőírásának feltevése szerint a mondatok szerkezetébe belekomponálta titkát arról, milyen lehetőségeket is rejt még magában az „édesapám” jelölő. A *Javított kiadás* előtt vagyunk. Így, hogy nem mondja ki, e tudás mintegy a nyelvben történő, a mondatokban megmutatkozó igazsággá lesz, ahogy a *Harmonia Caelestis*-ben is az volt.

Vickó Kertész-interjújában kerül talán a legközelebb ahhoz, akit faggat, állandó kérdései alig jelennek meg, Kertészt viszont más interjúiban is többször idézi. Kertész a kisebbségi identitás radikális tapasztalatának írójaként meghatározóan fontos szerzője a Vajdaságnak és Erdélynek, az anyaország irodalmának egyik legkitüntetettebb alakja, és ezt jó volna nem elfelejteni határon belül sem. Sok mindent megértünk erről közeli szellemi rokona, Végel László kísérő esszéjét olvasva.

Az Esterházyval készült interjúban Hidegkuti Nándor neve véletlenül Hidegkuthy-ként szerepel. Ez, hogy a fikcionális jóvátétel (apa, anya) nagymestere üti nemessé a nagy focistát, szép. Jól rimel Esterházy hitére, hogy futball és irodalom édestestvérek. Ez a bájos mozzanat vigasztalhat bennünket ezt a végtelenül szomorú könyvet olvasva, míg nehéz lesz a szívünk, mint a Gaffiot-lexikon.

Eredeti megjelenések

Egy nevezetes vita hetven év távlatából (Holmi, 2008, január)

„Az emberiség végnapjai” – Szomoró Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről* (Élet és Irodalom, 53.évf, 13.)

„Mint egy egész hangversenyt egymagamban” – Szomoró Dezső: *Levelek egy barátnőmhöz* (Élet és Irodalom, 54. évf, 41.)

Parvenük és impotensek – Zsolt Béla: *Házassággal végződik* (Magyar Narancs, 2008, március 13.)

Aki nem száll gépen fölébe – Ferenc Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete* (Jelenkor, 50. évf. 2.)

„Játék a játékkal” – Weöres Sándor *A kétféjű fenevad* és Lessing *Bölcs Náthán* című drámájának összehasonlító elemzése (Színház, 2010, május)

Ameddig élünk – Konrád György: *A látogató* (Holmi, 2008, április)

Exodus és Genézis – Kardos G. György: *Avraham Bogatír hét napja* (Jelenkor, 49.évf. 10.)

Egy megváltás hétköznapjai – Spiró György: *Messiasok* (Élet és Irodalom, 51.évf, 35.)

A regény csele – Spiró György: *Fogság* (XVII. évf. 11.)

Byzantumban éltem én is – Gergely Ágnes *Tigrisláz* című fordításkötetéről és költészetéről (Jelenkor, 52.évf, 1.)

Testünk felett – Lator László: *Az egyetlen lehetőség* (Litera, 2008.03.08.; <http://www.litera.hu/object.8f4697ee-b154-4fcc-92da-29308a79aa2d.ivy>)

„Akár a test emlékezetbe” – Báthori Csaba: *Üvegfilm* (XVI. évf. 9.)

Van erre szó, de nincs emlékezet – Balla Zsófia költészetéről (Holmi, XIX. évf. 9.)

Somlyó György emlékezete (Szombat, 2006. 9.)

Székely Magda emlékezete (Szombat, 2007. 6.)

Előszó – Balassa Péter: *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról* (Budapest, Balassi, 2005. Hosszabb változat: Előszó.)

Balassa Péter Esterházy-írásairól, Forrás, 2005, 12.)

Előszó – Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk. Nadas Péter művei* (Budapest, Balassi, 2007.)

A „tárgyszerűség igaz álcaja” és „az el nem fogadott történelmi lecke” – Balassa Péter Sándor Ivánja (Jelenkor, 53.évf, 3.)

Megjegyzések Balassa Péter *Az Ikszekről* szóló kritikájához (Jelenkor, 52.évf, 9.)

A legvidámabb barakk mennyei harmóniája (Esterházy Péter és a futball, In Menyhért Anna és Vaderna Gábor [szerk], Amihez mindenki ért. Kultúratudományi tanulmányok, Budapest, L'Harmattan, 2006.)

Múlás és maradás – Kántor Péter: *Trója-variációk* (Élet és Irodalom, 52.évf, 19.)

„Kész a leltár” – Nadasdy Ádám: *Verejték van a szobrokon* (Élet és irodalom, 54. évf,)

Egy alef halála – Borbély Szilárd: *Míg alszik szívünk Jézuskája* (Parnasszus, 2009/4.)

Borbély Szilárd drámáiról (<http://www.muut.hu/korabbilapszamok/027/vari.html>)

Minden megvolt – Térey János magyar trilógiájáról, különös tekintettel az *Asztalizené*-re (Holmi, 2010/9.)

A regény kora – Schein Gábor: *Egy angyal önéletrajza* (Jelenkor, 53.évf, 5.)

Az Atya, a Fiú és a Csend Mélye – Lanczkor Gábor: *A mindennapit ma* (Híd, 2010. október)

A képzelet elrontott verklíjéről – Tóth Krisztina: *Magas labda* (Kalligram, 2009/10.)

Egy alanyi költő színpada – Szálinger Balázs: *M1/M7* (Magyar Narancs, 2009, december 17.)

Pergő homokórák – Gerevich András: *Barátok* (Litera, 2009.08.12.; <http://www.litera.hu/hirek/pergo-homokorak>)

„Sulamit, Sulamit, avassz ernyeidbe” – Röhrig Géza: *Honvágy* (Élet és Irodalom, 54.évf, 30.)

Variációk a Trieszti-öbölre – Poszler György: *Az eltévedt lovas nyomában* (Élet és Irodalom, 53.évf, 16.)

Sok magyar kérdés – Radnóti Sándor: *Az egy és a sok* (Műút, 2010, 19.)

Zerlina és Selyempina – Bán Zoltán András: *Meghalt a Főítés* (Élet és Irodalom, 53. évf. 23.)

Nyelv és zsarnokság – Selyem Zsuzsa: *Fehérek közt* (Élet és irodalom, 53. évf,)

A vak Faust – Schein Gábor: *Traditio* (Litera, 2009. 1. 17.; <http://www.litera.hu/hirek/a-vak-faust>)

Az esszencializmus felejtés – *A visszaszerzés reménye. A Hírel-folyóirat antológiája* (Holmi, 2010/7.)

Combray, Balbec, Verdun – Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában VII.* (Litera, 2009.10.2.; <http://www.litera.hu/hirek/combray-balbec-verdun>)

Idegen fények – Isaac Bashevis Singer: *A Moszkát-család* (Holmi, 2012 szeptember)

Kafka, akciós áron – Egtar Keret: *19,99* (Magyar Narancs, 2009, május 14.)

A zágrábi ellen-Svejk – Miljenko Jergovic: *Ruta Tannenbaum* (Magyar Narancs, 2010, március 4.)

A boldog békeidők – Vickó Árpád: *Az illanékony műfaj* (Litera, 2010.02.06.)

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
muut.blog.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító Für Emil festményének felhasználásával készült

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap

nka

szövegkörnyezettől független meghatározottságnak tekinti. „Az esszencializmus felejtés” – állítja: éppenséggel a hagyomány hagyomány-voltának elfelejtése, annak a lehetőségnek megsemmisítése, hogy a hagyomány feladat legyen. Ennek a nevében utasítja el az esszencialista univerzalizmust (az egyetemes emberi általi meghatározást, ami nem veszi, mert nem veheti figyelembe a különös kulturális meghatározottságot) és az esszencialista partikularizmust (a nemzeti, népi, felekezeti stb. meghatározottság időtlen lényegének elgondolását) egyaránt. Dogmatizmus az, amikor valaki nem olvas, vagy nem olvas olyan erővel, mint Vári.

Olvasni tehát azt jelenti: semmit nem venni adottnak. Semmit nem nézni el, még a legkedvesebb íróinknak sem. Másrésztől igazat adni ott, ahol kell, a legkellemetlenebb ellenfeleinknek is. Mindent az olvasásért, olvasni az olvasásért. Elköteleződés az olvasás mellett: Vári György számára ez nem posztmodern játék, bár csak a kultúra modern korának elmúltával vált lehetségessé, nem irodalomelméleti trükk, bár csak hatalmas elméleti munka révén vált lehetségessé. A kultúrkritika új formája ez: a magyar kulturális modernizmus újraolvasása és kritikája. Oda kell figyelni jelentős olvasóinkra, legalább olyan fontosak, mint jelentős íróink.

Bagi Zsolt



