

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- BALLA ZSÓFIA versei 497
KANETTI NORBERT: Praha 500
ORAVECZ IMRE verse 508
DAN OPRESCU: A macskáknak a kutyákkal szembeni ontológiai
felsőbbrendűségéről (*apológia*) 510
HÁY JÁNOS versei 515

*

- SZIGETI CSABA: „szegény az magyar nyelv”? (*Imbrikációs alakzat
Esterházy Péter prózájában*) 517
GÁL JENŐ: Esterházy Péter – a magyar irodalom (poszt)modern
arisztokratája 527
INEKE MOLENKAMP-WILTINK: A női perspektíva szerepe
Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben 533

*

- PARTI NAGY LAJOS: Kovácsolt lepkék ellenfényben (*Makay Ida
költészetéről*) 544
PODMANICZKY SZILÁRD kisprózái 546
ZELEI MIKLÓS verse 549
ZALÁN TIBOR: Papírváros (*Egy lassúdad regény második fejezete*) 550

*

- SZÓKE KATALIN: Egy ellenzéki irodalmi maszkjai (*Andrej
Szinyavszkijről*) 556
GÁLLOS ORSOLYA: Edvard Kocbek 562
P. MÜLLER PÉTER: A drámai nyilvánosság alakulása (1. rész) 569

*

- KARÁTSON ENDRE: A képkalkoló üzenete (*Rába György:
Kopogtatás a szemhatáron*) 585
BAZSÁNYI SÁNDOR: „...lesz még egyszer (ha volt!) (?)
»identitás«” (*Ferencz Győző: Két ív*) 595

1994

JÚNIUS

PAPP ÁGNES KLÁRA: Egy irodalomtörténet színe és visszája
(Rónay László: *Erkölc és irodalom. A magyar irodalom rövid
története*) 601

JUHÁSZ EMESE: A tükör és a látvány (Mórocz Mária: *Survive*) 604

WEHNER TIBOR: Elhagyott cipő, tárgyasult lábnyom (Az *Első
Magyar Látványtár pécsi kiállítására*) 607

*Folyóiratunk 1994-ben a Baranya Megyei Közgyűlés
szépirodalmi havilapjaként,
a József Attila Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelenik meg.*

*A Jelenkor az újságospavilonokon kívül
a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható*

Pécsett

Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a.
SZÖVEG BT. boltja, Ifjúság útja 6.
Mátyás király utcai SZÖVEG-bolt
Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8.
Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21.
Seneca Könyvesbolt, Rákóczi út 39/a.
Széchenyi téri könyvespavilon

Vidéken

Móra Ferenc Könyvesbolt, Szeged, Kárász u. 5.
SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Debrecen,
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Ady Endre könyvesbolt, Debrecen, Piac u. 26.
Lícium Könyvesbolt, Debrecen, Kálvin tér 2/c.
Batthyány Könyvesbolt, Szombathely, Petőfi út 41.

Budapesten

Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6.
Stúdium Könyvesbolt, V., Váci u. 22.
Írók Boltja, VI., Andrassy út 45.
Wirth és Tsa, IX., Ráday u. 33/b.
Katalizátor Iroda: VIII., Krúdy Gy. u. 4.; V., Szerb u. 21-23.;
VI., Teréz krt. 30.; VII., Erzsébet krt. 39.

70,- Ft (10 %-os ÁFÁ-val)

JELENKOR

JELENKOR

XXXVII. ÉVFOLYAM

6. SZÁM

Főszerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

Szerkesztők
ÁGOSTON ZOLTÁN, MEDVE A. ZOLTÁN

Szerkesztőségi munkatárs
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
SZUNDY ZOLTÁNNÉ

*

A szerkesztőség munkatársai

CSORBA GYŐZŐ
főmunkatárs

BALASSA PÉTER, BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ,
CSORDÁS GÁBOR, PARTI NAGY LAJOS,
PÁKOLITZ ISTVÁN, TOLNAI OTTÓ

*

A Baranya Megyei Közgyűlés lapja.

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17.

Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673.

Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

A Jelenkor megbízásából kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon és telefax: 72/336-803),

a Nemzeti Kulturális Alap és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: Csordás Gábor.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok,
valamint a Jelenkor Kiadó Kft.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben

és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) – 1900 Budapest,

Lehel u. 10/A – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámmal,

illetve közvetlenül vagy postautalványon a Kiadó címén.

Előfizetési díj egy évre belföldre: 770,- Ft, külföldre: 1800,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Folyóiratnál készült.

Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája, Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

Csányi László

1922–1994

Ismét eltávozott közülünk a Jelenkor egy régi, megbecsült munkatársa. 1994. április 15-én meghalt Csányi László, író, műfordító, szerkesztő, a Dunatáj című székszárdi irodalmi folyóirat egyik alapítója.

Újságírói pályáját a háború után Pécssett kezdte, dolgozott Kaposvárott és Szegeden is, írói, szerkesztői és irodalomszervezői munkássága azonban választott városában, Szekszárdon teljesedett ki, a hatvanas évek elejétől. A pécsi irodalmi lapoknak mindenkor szívesen látott szerzője volt, mint ahogy gyakran vendégeskedett a legtöbb magyarországi irodalmi lap hasábjain is. Pontos, megbízható kritikust, színes íróegyéniséget, jó barátot tiszteltünk benne. Emlékét megőrizzük.

MARTYN FERENC-DÍJAK. Pákolitz István, szerkesztőségünk munkatársa kapta meg az alapítvány két évente kiosztható életműdíját. A kuratórium a döntéssel az évtizedek óta Pécssett élő és a városhoz kötődő költő életművét kívánta elismerni. A díjat április 11-én Krippel Zoltán, Pécs Város polgármestere nyújtotta át. Ősztöndíjban Erdélyi Zoltán, illetve a Sopianae Vonósnegyes, Kovács Orsolya művészettörténész, Sonkoly Károly építészettörténész, Tóthné Virágh Ágnes grafikai restaurátor és Weber Krisztof zeneszerző részesült. Mindegyik díjazottnak szeretettel gratulálunk.

A PÉCSI KISSZÍNHÁZBAN mutatta be Shakespeare *A lóváltott lovagok* című művét az Egyetemi Színpad május 16-án, Décsi Tamás, szerkesztőségünk munkatársának rendezésében. – Jaroslav Kolár *Kupecskomedijájának* premierje június 26-án ugyancsak a Kiszínházban lesz látható. A darabot Pavel Hekela állítja színpadra.

KIÁLLÍTÁSOK. A Budapest Galéria kiállítótermében látható a IV. Fővárosi Képző- és Iparművészeti Diák Biennálé anyaga május 19. és június 19. között. – A galéria kiállítóházának földszintjén Berkó Ferenc fotóművész kiállítását tekinthetik meg az érdeklődők május 31. és június 26. között. – A kiállítóház emeleti részében Szenes Zsuzsa képzőművész és Solti Gizella textilművész közös kiállítása május 26-tól június 26-ig látogatható. – A Józsefvárosi Kiállítóteremben Kürthy Sándor festőművész alkotásait mutatja be a Budapest Galéria május 16-tól június 12-ig. – A Pécsi Galéria a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola alkotóinak műveiből rendezett kiállítást május 16. és 22. között. – Ugyancsak a galéria Széchenyi téri kiállítótermében látható a XIII. Országos Kerámia Biennálé anyaga június 26-tól au-

gusztus 28-ig. – A Pécsi Kisgalériában május 5. és 29. között a pécsi Borza & Masszi építésziroda munkáit tekinthették meg a látogatók.

AZ IRODALOMÉRTÉS HORIZONTJAI (*Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*) címmel rendezett konferenciát a Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara és az MTA Irodalomtudományi Intézete április 21-22-én Pécssett, a Művészetek Házában.

KÖZÉP-EURÓPAI FIATAL ÍRÓK TALÁLKOZÓJA. A József Attila Kör és a Pécsi Műveltség Társalgó szervezésében létrejött találkozó a *Van-e még álom Közép-Európáról?* című kerekasztal-beszélgetéssel vette kezdetét április 29-én a pécsi Művészetek Házában: Salat Levente, a kolozsvári Korunk főszerkesztő-helyettese cseh, horvát, román, szlovák és szlovén fiatal írókkal beszélgetett irodalom és politika viszonyáról. A rendezvény központi eseménye a *Szabadság és irodalom* című konferencia volt április 30-án, amelynek a pécsi Nemzetközi Angol Központ adott otthont. A konferencia résztvevői az 1989-es változás irodalmi és társadalmi következményeit elemezték. Az előadók a következők voltak: Petr A. Bilek (Csehország), Andrej Blatnik (Szlovénia), Matej Bogataj (Szlovénia), Csuhai István, Milos Đurđević (Horvátország), Gustáv Murín (Szlovákia), Lela B. Njatin (Szlovénia), Igor Otčenáš (Szlovákia), Iustin Panța (Románia), Sibila Petlevski (Horvátország), Jerzy Sosnowski (Lengyelország) és Laima Žihare (Lettország). A találkozóon képviseltette magát az Alföld, az Átváltozások, a Jelenkor, a Korunk, a Látó, a Nappali ház, az Orpheus, a Pompeji és a 2000 szerkesztősége, valamint a JAK Műfordító Füzetek és a Jelenkor Kiadó.

BALLA ZSÓFIA

Magdi egyik reggele

*Miért vidít fel ez a hang?
Víz dobol a zuhanytálcán.
Lépcsőházi lámpa szemben.
A rádióból nő beszél.
Miért vidít fel ez a hang,
ha egy marék szomorúság vagy?*

*Miért vidítnek illatok?
A kávéba megfogózol.
Ablakodat fény matatja.
Reggelzene. Fújtat, szuszog.
Miért vidít fel ez a szag,
ha egy marék szomorúság vagy?*

*Ma megnyílik a mellkasod.
Szíved puhán kézbe fogják
és meghúzzák feszes bogját.
Időd burka most meghasad.
Mért vidít ígéret füstje,
ha egy marék főnixmadár vagy?*

A pokol balkánul dalol

1.

*Egy ének lassú dallama
hogy az almafa hallana*

*A kígyó ágként lóg a fán
Önfeledt tudás Lazán*

*szétmarjult tagok színek
csak indulata van szíve*

*Tegyen – megkérem az eget –
kérges szívűvé engemet*

2.

*Nyári piros alma
az arctéren.*

Egy kis emberző hideg.

3.

(Civil almafa)

*Ki vet itt árnyékot?
Ki teríti árnyéka szárnyát?*

*Gazdátlan halál ez
az éretlen gyümölcs?*

*Próbálj nem dadogni, kedvesem.
Golyózápor, lövedékeső: tropus.*

*Almafa-radar
az ég fele fordul, kifogja
a hangtalan jeleket.*

*Hassal fölfelé lebegnek
a zöldes fényben a gyermekek.*

*Forró sírás forog a földben:
pulzálnak, csavarodnak
képektől dagadt gyökerek.*

Négysoros

*Az udvaron szíjjal vernek egy kutyát.
Úgy fáj a tér, a síkos vasláda!
És félrenéz a fa is könnyedén,
ahogy a hang csorog, csorog alája.*

Két J. A.-sor rácsát szétfeszítve

*Igazságnak gyújtván hűs fényt, az úrnek, –
igazság? kérdem, milyen anyag az?
Jöhetne már hallal, kürttel a hírnök,
aki ítél, de nem öl, nem nyakaz.*

*A képtelen tűz, elillant értelem,
szétpárolog a kámfor, az éther:
így megy világgá istenibb felem,
s ami nyugóz, többé nem ér el.*

*Ha megszokom tágas magányom vég-képp,
és dobok nem peregnek, nem dobog
a szív fülemben, éltem árnyas térkép,*

*hol napok sejlének föl, boldogok:
a Naprendszerbe lépek, téli szél tép,
komor bolygóm a legszebben lobog.*

Praha

Talán úgy mondanám: igazán szörnyű egy január volt az. Pontosabban, hogy más is értse: olyan volt ez a január, mint az elképzelhető legszörnyűbb november. Vagy inkább: amikor manapság egy igazán szörnyű novemberre gondolok, vagy úgy érzem, hogy éppen abban élek, mindig az a január jut eszembe, minden novemberrek rettentő, közhelyes ideája, 1984-ben, amikor még tényleg fiatalok voltunk.

Nem volt hideg: egyfolytában csorgott az eső, és hetekig nem láttuk a napot. A széles, radikális sugárutak középső, lakatlan sávjában, meg a járdaszéleken, a huzatos tereken és a politikusok szobrainak váratlan módon télen is hugyszagú tövében fekete, homokos halmokban állt a karácsonyi hó összetöpedt, siralmas maradéka.

Az áporodott, lakótelepi albérletben szürkére kopott, hajdan színes hálózásokból kászálódttunk ki akkoriban reggelente. Zsíros kenyeret, híg, túlcukrozott teát reggeliztünk. A gyengébbek, mint Omaszta, meg Ibolya Lackó, már tizenegytől rájártak az ünnepekről maradt, otthonról hozott meggypálinkámra. Azt hitték, hogy nem veszem észre; nagy, veszélyes vita lett belőle. Kimozdulni senkinek sem volt már kedve. Mégis meg-megújuló kísérleteink sorra kudarcba fulladtak, és savanykás, hosszan tartó másnaposságokat hoztak magukkal.

A vizsgaidőszak rafinált aljassággal sokunk számára a hónap első hetében véget ért. A túlterhelt agyak ekkorra – bölcs gondoskodással – már rég megtisztították magukat. A felkészülés nélkül, szükségszerűen kicsikart, szokásos eredmények pedig mint csínyek elvesztették fényüket, és nem maradt utánuk más, mint a vágyott pihenés helyén tátongó pénztelen, süket üresség, a formátlan idő. (Hazautazni valamiféle vereség lett volna.) Sakkoztunk. Egyfolytában cigarettáztunk, bár én már csuklottam tőle. A szerencsésebbek időnként bezárkóztak a belső kisházba valami nővel, a sokunkban bennünk lakó nyárspolgár pedig fásultan háborgott ezen, meg a titkon már mindenhová magunkkal hurcolt kisebb-nagyobb laposüvegeken.

Egy árva gondolatom nem volt.

Lilivel szívósan martuk egymást, ahogy – akkori elképzeléseink szerint – csak a házások teszik. Ezekről a hihetetlenül unalmas, lélektelen veszekedésektől eltekintve szinte teljesen néma voltam. Untam ezt az egész tetű világot, és azt is untam, hogy unom. A fehér Junoszty szálkás és csíkos, mákos és túrós képernyőjén jól hallható recsegéssel csótányok üzekedtek. Immár fényes nappal is. A lépcsőházi villanykapcsolón egy reggel valami ragacsos, gonosz masszába nyúltam.

Soha nem számítottam rá, hogy a világ ilyen is lehet. Felkészületlenül ért.

Lilit titkon irigyeltük, nyíltan meg persze csúfolni próbáltuk állandó elfog-

laltsága, utolsó – ideológiai tárgyú – vizsgája miatt. Átlátott rajtam, sajnált, nevetett rajtunk. Untam ezt is már nagyon, de voltam belé szerelmes annyira, hogy azt reméljem: őt nem szippanthatja be annyira a január.

Igazam lett. Egy napon végzett az utolsó anyaggal is, levizsgázott, aludt egy nagyot, este lezuhanyozott, megnéztük a *Zabriskie Pointot*, szeretkeztünk, és másnap reggel elvitt abból a mocsadék városból.

De nem nagyon bíztam a dologban. Azt hittem, utálok őt is, meg azt a két levakarhatatlan barátnőjét. Tovább ittam a vodkát, és belekötöttem az élőfába is. Hetek óta nem hallgattam már zenét sem, de egyfolytában egy Európa Kiadó számot recitáltam, és azt gondoltam, most célszerű végigolvasnom Arisztotelész *Metafizikáját*. (A tizenhatodik oldalig jutottam, Halasy-Nagy nehézkes fordítását azóta se láttam.) Végem van, na, aligha kétséges. A buszon nem adtam át a helyem, és a leszállásnál nagyot taszítottam az öregasszonyon. Lili hagyta, és néha, kéretlenül újratöltötte kedves kis fém laposüvegemet. Vagy sodort egy cigarettát.

Természetesen Prágába mentünk. A fásultságom alatt talán tartottam tőle, hogy a város most kudarcot vall velem. (De ezt azért mégsem vehettem igazán komolyan.) Le van szarva: rajtam már maga Róma sem segíthetne.

Alapjában véve persze nem éreztem magam rosszul: a fővárosba vezető hosszú vonatúton behúzódtam a kupé sarkába, Lili nem törődött velem, fosták a szót a barátnőivel, nem bántam, Arisztotelészemet olvastam elmélyülten. Az első gócpontig az őzeket versenyeztettem a nyulakkal. Váratlan módon az őzek győztek 17:8-ra.

A büfékocsi – mint korántsem mindig – ezúttal jó ötletnek bizonyult. Még ülőhely is akadt. A lengyelek azóta szerencsésen kihalt, undorító „táncos” sörét ittuk, ha valaki még emlékszik rá. „*Sörfoltos abroszon hatvanöt zloty*” – énekelte halkán, átszellemülten Pánczél Jolán. Hol, hol a vérvörös fenében van az a 65 zloty? Jolánt, mint oly sokszor, most is meg tudtam volna fojtani. Bölcsen tettem, hogy nem öltem meg: elnevette magát. Fő vonalakban végigénekelte az életművet.

Az egyetem első hónapjában, a klubban, egy koncert szünetében a WC-n cigarettát kért tőlem ifjúkoromnak – Jurij Gagarin mellett – ezen egyetlen bálvány. Sopianae-t szívtam, de akkor éppen Helikont kaptam, undorító, fojtó füstje volt. „Alkoholmentes?” – kérdezte fájdalmas arccal a bálvány, és köszönte, nem kért belőle. Nagy vereség volt, de az életmű megmaradt nekem. Aztán egy napon végül mégiscsak kidobtam az összes lemezét. Már nem lehetett hallgatni őket. Mindig az a vonatút jutott eszembe róluk, a büfékocsi, 1984 januárjában, Lilivel, Pánczél Jolánnal és Darával, meg sok más régi este, meg a régi szobám, meg azok a régi zenék, otthon, Haragoston. Megmaradtak így is, ha akarom, ha nem. A lemezek csak útban vannak.

Aztán az utolsó pillanatban előbb mégis átvettem az egészet kazettára.

Amikor vonatunk nagyszabású európaisága teljében megindult Prága felé, elálmosodtam. Szemét módon Dara ölébe hajtottam a fejem. Lenyomtam még néhány viccet, és kioktattam őket a férfiakból. Elmondtam nekik, hogy tudják: mitől döglök a légy, és bár nem mondhatom, hogy kifejezett érdeklődést mutatnak volna, pofáztam a határig. Nem tudom, de azon az átkelőn mindig jóindula-

tot, kényszeredett, nehézkes engedékenységet tapasztaltam a hivatalos szervektől, mindent nekik sem lehetett, vagy nem volt érdemes. Aztán zökkenőmentesen elaludtam Dara édes illatú, gyapjúszoknyás ölében.

Izzadtan, bűdösen, fájó izmokkal ébredtem, ahogy kell. Mindenki aludt a kupében. Pánczél Jolán horkolt is. Kimentem a folyosóra, cigarettával próbálkoztam, és hosszan bámultam ki az éjszakába, ahogy az szintén elő van írva. És el nem tudtam képzelni, hogy mások mit csinálnak, miközben cigarettáznak és bámulnak kifelé az éjszakába, a robogó vonatablakból. Jól jött volna például egy bolgár kalauz; ha egyáltalán valamire, akkor még leginkább talán arra voltam hangolva. Nekem azonban az éjféλι vonatomon csak egy korai lengyel csencselő jutott.

Hihetetlenül bűdös cigarettáik egyikét szívta a folyosó zavaros fényében, és szabályos időközökben, a vonat ingását szétvetett lábakkal kiegyenlítve, kettőt-kettőt kortyolt a söréből. Az üres üvegek a kupé fala mellett sorakoztak, kis Cape Kennedy. *Birtam volna* sört inni, de nem mertem kérni tőle. Szívtam a cigarettákat. Később Lili kidugta a fejét a kupé ajtaján, álmosan hunyorgott, zsírosan fénylett az arca, és mogorván vizet kért. Nem volt az se. Hogy szerezzek neki, azt mondta. Végül hát csak meg kellett szólítanom a lengyelt, fogalmam sincs már, mit mondhattam neki (alighanem jól jött az orosz, bár – ha jól emlékszem – úgy tett, mintha nem értené a nyelvet), aztán mutogatásra nevetve ideadta a sörét. Lili felháborítóan keveset ivott belőle. A lengyel röhögött, és azt akarta, tartsam meg az egészet. Végül ittam is belőle, de a maradékot visszaadtam. Megsértődött, legalább nem kellett beszélgetnünk.

(Ma éjjel Prágában jártam. Kis diákcsoportot vezettünk, szállást kerestünk a Vencel tér innerső végének túloldalán, ahol tudtam, hogy felesleges. Végül mégis találtunk egy kis, kertes panziót. Jó hely volt, nagy, ápolt, éjszakára színpadszerűen kivilágított kerttel. Aztán történt valami baleset – egy fiatal német eltörte a lábát, vagy kirabolták – és egy nyugati TV-társaság stábja interjúra kért, mint szemtanút. A hiperaktív, izgalmasan filigrán, kosztümös riporternő angolul próbálkozott. Vissza-visszakérdezve, kérdéseit megismételve nagy nehezen, tömönatokban válaszoltam kettőre. A riporternő mosolygott rajtam. Nevettek. Aztán azt mondta, inkább keres valaki mást.)

Volt még egy könyvem: Dante *Isteni színjátéka*. Még a félév végi világ-irodalom kollokviumból maradt vissza, nem értem rá elolvasni. A *Faustot* húztam, nem ment az se, és az oktató majdnem gyanút fogott, amikor a homunculus lombikbébiként emlegettem, de aztán csak kivágtam magam. Miért tagadnám: Goethét azóta sem pótoltam. De Dantéval jóban voltunk. Ha hiszik, ha nem (ilyet nem találnék ki): a *Pokol* harmadik énekénél jártam. Már akkor is röhögtem: a nagy mű zavaró, sznob pontossággal passzolt a teledohányzott, izzadságszagú folyosóhoz, az apránként a megszokottra pusztuló szerelvényhez, az éjszakához, meg ahhoz az egész rettentő januárhoz. Lekuporodtam a kupénk falához, és virradatig az *Infernót* olvastam. Jól elvöltünk.

A Hlavní Nadrazín viszont tiszta, hersegő hideggel, téli napsütéssel és nyugatias technika csöndes, olajozott kattogásával fogadott a Város. A főpály udvar melletti ligetben angolul, németül pergett a szó, az öregasszonyok rendletlenül ettették a galambokat. Átvágtunk a Vencel térig, aztán a precíz, drá

hotelek mellett, végig a jobb oldalon maradva, egészen a tér túlsó végében lévő hatalmas, legendás büféig. Az otthonos talponálló-hangulatban gyógygyógyenyilatú söröket reggeliztünk, hagymás krumplisalátával, fodrosszélű sonkás szendvicsekkel, kaszinótojással, és a végén zaccos, hosszú feketét ittunk. Szer-tartásosan egy korsó barnával zártam. Aztán még eggyel. Kerestük az asztalok közt Ibolya Lackót. Itt beszélünk meg találkozózt, tizenkettőre, kettőre és ötre, aztán még két napig délre. Lackó nem jött.

Prágáról nem kell beszélnem, mindenki tudja, mi volt. Az érinthetetlen szabadság és erő regényes, szép városa. Az NDK-sok meg a csehszlovák államrendőrség irritáló, zajos jelenléte – mint mindenkit – engem is idegesített, de a disznók elé vetett gyöngy fényét nem feledtetheti a rőfögés. Már amennyiben az ember nem disznó maga is, amiben én akkor egyáltalán nem voltam bizonyos.

A végén persze nem jutott szállás. A nagyállomás egy rejtett sarkában aludtunk el, négyesben, családiasan, bakancsban. Éjfél után, a legrosszabb órában, amikor az ember egyszer csak hirtelen fájni kezd, gumibotok csattogására, katonai bakancsok zajára (másfél éve szereltem le) és német nyelvű kiáltózásra ébredtünk. „*Aus den Bahnhof! Aus den Bahnhof!*” Ilyen mondat nincs. Lili kapott egyet a lába szárára, úgy pattantunk fel, még benne a hálósákban, hogy véletlenül majdnem lefejeltem a cseh járórt.

A tányérsapka éles műanyag sildje a homlokomat súrolta. Iszonyú szájszagom volt. Vagy neki. Közélről bele lehetett bámulni a rendőr arcába. Velem egykorú fiatal gyerek volt, barna szem, tejfehér, nemrég még pattanásos bőr, az orr alatti kényes területen a sietős éjféli borotválkozás elkerülhetetlen, picinyke, csak ilyen közlelről észrevehető vérgömbjeivel. Végig a szemembe nézve lépett tovább. Aztán hátat fordított, kifújta a levegőt. Én is. Álltam ott a hálósákban, hagytam, omoljon össze a sípcsontomnál.

Kerestünk egy másik zugot, Lili sírt. Dara mocskos módon káromkodott, de nyugodtan aludtunk reggelig. Az első expresszre váró nénikék egyikével végül megalkudtunk. Messzire vitt, metróval egy régi lakótelepre. Megágyazott, szakavatottan szellősre ütögette a hatalmas párnákat, dunnát. Aludtunk délig. Ébredéskor hangtalanul szeretkeztünk Lilivel, Pánczél Jolán még finoman horkolt, de Dara szeme gyanúsan csillogott a szemüveg mögött, miközben első cigaret-táját gyúrta, ágyban maradva, vigyorogva.

Frissen zuhanyozva és üdén, természetesen odafönt, a Lorettonál, az Ökörben ebédeltünk. Mert ott – bár a konyha igen gyenge, és kissé talán túl hideg a sör – eredeti velkopopovicei kozelt mérnek, a csaposnak, nyilván perverzióból, hét négyzetméternyi sörösdoboz-gyűjteménye van, a belső kisteremben pedig az áll a falon, hogy „Podjebrád György a csehek királya.”

Az ebéd szokás szerint összefolyt a vacsorával, a Két Macska a Medvével, az este az éjszakával, az Óváros tér a Károly híddal, az Aranyművesek utcája a régi zsidó temetővel, és két nap múlva egyszer csak nem tudtam eldönteni, hogy a hídon árult, városképbe ágyazott rokokó szerelmi jelenet (fiatal, buggyos nadrágos, körömcipős férfi, tartózkodó gráciával rózsát nyújt át egy hölgynek a repkényvel befuttatott balkon alatt, távolban egy sötét lovas vágat ki a városka-pun, fáklyafényben, a fal tövében viszont egy hihetetlenül lepusztult alak, fél-szemű koldus töpreng egyszerű hányadékán, mellette kutya, macska, rab papa-

gáj és – ki tudja, miért – egy féllábú gölya), olcsó vízfestmény, idejétmúlt szentimentális giccs, vagy egyszerűen túl, túl, túl van mindenben, mi azt mondhatná: ezt így már nem lehet.

Lackó nem jött.

A negyedik nap reggelén elköltöztünk a nénitől, a lányok a megbeszéltek értelmében továbbindultak Krakkó felé, nem tudtak rábeszélteni, hogy velük menjenek, pedig Lili most az egyszer nyíltan, komolyan aggódott, s én kis poggyászszal, sok pénzzel egyedül maradtam a városban, ami, akárcsak én, szép volt, regevényes és vad.

Hamar rájöttem, hogy nagyot hibáztam. Bár akkor alighanem csak hibázni lehetett. Megromlott az idő, álmos eső szemerkélt egyfolytában, és meguntam a múzeumokat.

A Napóleomba egyszer nem vittem elég pénzt magammal, a titokzatos, ízetlen, bár névről valahonnan már akkor is ismerős rántotta fölött bizonyos voltam benne, hogy a fizetésnél elharapják majd a torkomat. Rendeltem még egy sört, egy doboz John Player Special-t, meg valami sűrű, ismeretlen gyomorkeserűt. Hadd szóljon, akkor már. A pénz persze elég lett, de szégyelltem magam a felesleges félelem megalázó percei miatt. Odakint, később, az Óváros téren, egy fal tövében, az ereszről a nyakamba csorgó esőben kihánytam a félig sült, lisztes tojáshabarekót, sört, gyomorkeserűt, mindent, az egészet, úgy ahogy volt.

Folyt az eső. Koszhardt, a szoborcsoporttal teljesen egyszínű, ázott galambok tollászkodtak Husz János szépséges fején. Az Orloj színes figurái delet táncoltak. Lili nevét sirtam a szélbe. A japánok vízhatlan, egyenköpenyes csoportja hajthatatlanul dolgozott a gazdagtesű helybeli idegenvezetőnő – igazi szláv szépség – hatalmas, szivárványszínű ernyője alatt. Surrogtak a piciny villanymotorok, a csoport szinte eltűnt a vakuk villogásában, izgatottan susmorogtak a Nikonok folyton ki-bejáró zoomja mögött, sok maszturbáló kis kék orrszaru, a világ urai. Kedveltem őket.

Tulajdonképpen véletlenül, az egyik leghíresebb, hatalmas söröző közvetlen szomszédságában találtam rá a helyre.

Háború előtti nehéz faajtaja félig beüvegezve, vasrácsosan, nyitva lógott bele a keskeny, beállványozott sikátorba. Frissen festett, de gótbetűs felirat állt felette: DORMITORIUM.

Ablaka nem volt az utcára. A hosszú, rosszul megvilágított, keskeny folyosó egy nagyobb keresztfolyosóra vezetett, pont neki a fából ácsolt, magas, üvegezett kalitkának. Picike, sovány, félig már kopasz öregasszony ült benne, szürke, horgolt mellényben, báránybőr sapkában. Elhúzta a kisablakot. Folyékonyan beszélt németül. Aztán legyintett, tintaceruzával beírt valamit az előtte fekvő hatalmas könyvbe, besöpörte a maroknyi fémpénzt a fiókba és előcsoszogott. Finom, vadonatúj kockás mamuszt viselt. A kuckóban fehéren izzott egy hősgárgzó.

A benti folyosóról három vagy négy terem nyílt. Az öregasszony kinyitotta az irodája melletti hatalmas ajtót, nagy nehéz kulcsosomóval dolgozott a záron.

Az egész irdatlan termet egyetlen, igen erős fényű, csupasz körte világította meg. Váratlanul meleg volt. Legalább két tucat sodronyos vasággy állt odabent,

mind hosszában, körben a fal mellett. A négy emeletes ágyat, nem tudni, milyen megfontolásból, mind a sarokba tették. A szemben lévő félköríves, tejüvegű, rácsos ablak alatt hatalmas radiátor állt, csöpögött belőle a víz. Előtte két, szorosan egymás mellé állított vaságy, betéttel megágyazva. De nem az lett a helyem, hanem egy magányos vaságy, a baloldali sor közepe táján, a fal mellett. Szivacsbetétet kaptam, két paplant, pokrócot, huzatokat, de párnát nem. Aztán a nő szó nélkül otthagytott.

Késő este volt, nem mentem már sehová. Leültem az ágyra, cigarettát kerestem. Levettem a bakancsomat, zoknit, a falnak vetettem a hátam. Becherovkát ittam, szívtam a jó JPS-t és a *Pokolt* olvastam. „*Lakni a fehér márványok ürébe / húzódtott, honnan csillagot figyelvén / vagy tengert, semmi gát nem állt elébe*” – valahol itt tartottam.

Egy vendéget vártam még, a szemben levő úticsomag gazdáját, a szemben lévő, vetett, gyűrött ágylakóját.

Törékeny testű, szőke fiú volt. Mosolygott, levetkőzött, aztán szó nélkül aludni ment. Csöndben, hang nélkül aludt, a falnak fordulva, magzat-pózban, szinte eltűnt a takaró alatt. Megágyaztam én is. Elszívtam az utolsó cigarettámat, a Becherovkából hagytam egy nyeletet reggelre, aztán lekapcsoltam a vilányt és ágyba bújtam.

A széles, boltíves ablak tovább világított. Fal volt mögötte, penészes, keskeny üresség, hat darab, folyton világító neoncsővel. Az egyik állandóan ki-kihunyott, betegesen percegett.

Lilire gondoltam, meg Dara szoknyás lábaira. Hamarosan meleg lett a paplanok alatt: két percen belül elaludtam, mint mindig.

Nem tudom, mikor kezdtek el.

Azt hiszem, az éjszaka közepén egyszer nyílt az ajtó, és a folyosóról beszűrődő fényben az öregasszony izgatottan tárgyalt a két férfival. Mindkettő nehéz, puha török bőrdzsekit viselt, az egyikük csuklóján testes aranylánc csillogott. Az alacsonyabbik, hordóforma alak mintha kedvesebb lett volna, talán még nevetett is, mély, bársonyos hangon, a másik, hatalmas, szép szál férfi követelősen magyarázott, fojtott, agresszív suttogással. Végül a hordóforma fizetett, papírpénzben, csendesen. De ebben a jelenetben, hogy megtörtént-e vagy nem, még annyira sem vagyok biztos, mint az utána következőkben.

Sem akkor, sem azóta nem tudtam bizonyosságot szerezni felőle, hogy egyáltalán történt-e valami akkor, azon a januári éjszakán, ott, a dormitóriumban.

Az bizonyos, hogy – ha egyáltalán valóban lezajlott az alku jelenete, akkor – utána sokáig semmi sem történt. Újra elaludtam.

Hihetetlen volt. Nem tudtam, mi az a zaj.

Olyan volt, mintha szeretkeznének, valahol itt a szobában. Bizonyos voltam ugyanakkor benne, hogy ilyen zajt még sohasem hallottam, bár valahogy mégis régről ismerős volt. Úgy nyögtek, olyasforma hétköznapisággal, mintha dolgoznának, nehéz szekrényeket cipelnének, gurtni nélkül, egy lerohadt lépcsőházban. Nehéz, fájdalmas, ugyanakkor elégedett nyögésekkel dolgoztak, ismeretlen, kedves szavakat morogtak közben, néha szakszerűen utasításokat adtak egymásnak. Súlyos, komor hangok becézték egymást, izzadt, nagy testek verőd-

tek ütemesen egymáshoz, meg-megszakítva a folyamatos dörmögést. A vaságyak egy ideig ritmikus alapossággal nagyokat ütöttek a radiátor hatalmas, bordázott testére, aztán apránként szétszúztak, az egyik megnyugodva, megnyomorodva letáborozott az ablak alatt, nyikorgása alábbhagyott, megszűnt. A másik hirtelen felerősödve nyikorgott tovább, félcentinként, de kitértően lépegetett a szoba közepe felé, felém.

Nem voltam biztos benne, hogy álmodom, de azt sem hittem semmiképp, hogy éppen ott vagyok, ahol ez valóban történik. A vállamhoz szorítva a fejem, alsókarommal a fülelem próbáltam kizárni a zajokat, de nem lehetett. Mégiscsak álom lehet, ki kellene nyitni a szemem.

Ott voltak.

A lemaradt üres vaságy az ablak metsző, fehér fényében úgy állt, mint valami ottfelejtett, kiismerhetetlen váladékoktól foltos vásznú műtőszék. A hozzám közelebbi, apránként megállíthatatlanul felém lépegető, az ablak fényköréből kifelé tartó ágyon két tagbaszakadt test gyürkőzött, harcolt egymással.

A hason fekvő alak szinte teljes sötétben volt már. Kopaszra nyírt tarkóján néha megvillant a fény, olyankor látni lehetett gerince két oldalán a sötétlő sávokat, hájas karjainak mélyen rejlő izmait, felkarjának hátsó oldalán a szőrös simókákat. Hatalmas öklei a vaságy két szélét szorították. A másik, felül fekvő alakról már lehullt a takaró, kezével ő is a vaságy széleibe kapaszkodott, lábát az ágy támlájának feszítette. Hihetetlenül nagy erővel, nehézkesen próbált behatolni a másikba. Hosszú, sötét haja alól nehéz patakokban folyt végig az izzadság gerince árkában. Fejét fel-felvetette és felvonyított az égre, mint a farkasok.

Ritmusuk nem gyorsult, extázisuk nem fokozódott. Kétségbeesetten küzdöttek az egyesülésért, aminek beteltében szemmel láthatóan semmiféle örömet nem lelték volna. Mint hatalmas, sertéshátú, ősvilági szörnyek próbáltak egyé válni szerelmükben, az egyetlen módon, mi előttük áll. Az alul fekvő néha felzokogott, elvékonyodott, állati hangon sikított, könyörgött, és két kezével próbálta magába erőltetni társát. Kétségbeesetten próbálták, újra meg újra, elveszítve apránként minden kapcsolatukat a külvilággal, egymással, erőszakos, durva, egyre durvuló magányban.

És nem volt számukra kegyelem.

Apránként araszoltak kifelé a fényből.

Bizonyos voltam benne, hogy soha nem érnek célhoz. És abban is, hogy soha nem adják fel, nem, amíg fel nem kél a Nap.

A kis szőke fiú, a túloldalon, kétségbeesetten menekült a fal felé, a maga nyelvén attól kérte, hogy rejtse el. Az anyját hívta. Vissza akart születni. Behunytam a szemem, befogtam a fülelem. De akkor is éreztem a szagukat, a szagukat, a szagukat, izzadság, vér és ürülék szagát. Káromkodtak és zokogtak már. Rettegtem a megsemmisüléstől, és Istent kértem, hogy szabadítson meg engem.

Aztán elaludtam vagy elájultam.

Amikor másnap felébredtem, egyedül voltam a szobában. A kis szőke fiú ágyáról már a matrac is eltűnt, a két fehér, vetett ágy pedig érintetlenül állt az ablak fényében. Valaki kiszellőztetett, kiürítette a hamutartómat, egymás mellé

állította a bakancsaimat. Megittam a maradék Becherovkát, és közben fennhangon áldottam az eszem, a sorsom és a szerencsém.

Dantét belevágtam a hátizsákba, elkészöntem az öregasszonytól. Rezzenéstelen fásultsággal nézett vissza, a reggeli híreket hallgatta. Elhúztam a fészkes francba.

A hideg, friss szél kitakarította a várost. Álltam az Óváros téren, hagytam, hogy a csípős levegő átmossa fejem, etettem a galambokat, és vettem néhány ólomkatonát. (A éjjeliszekrényen állnak most. Őrzik az álmunk.) Aztán kimentem a főpályaudvarra, és vártam a hazainduló expresszt. Dantét olvastam, a *Purgatórium*nál jártam, mondom.

Aztán végül persze mégiscsak megjött Ibolya Lackó. Kedves jó barátom, katonatársam, hűséges indián. Ismerős darabos mozgásával ugrált át féloldalasan a korlátokon, nehéz fémvázás hátizsákját a kezében lóbálva rohant, és már messziről hülyeségeket hadart, ordítva, ahogy ő már szokta. Lackó eredetileg Drezdából jött, a lányok sokáig várták, már letettek róla, ő is rólunk, aztán meg utánam küldték Krakkóból, keressen meg. És most jött és keresett a drága, marha ember.

Felvidéki magyar fiúk kollégiumi szobáiban aludtunk, külvárosi kocsmák kitűnő, olcsó sörét ittuk (Ibolya Lackó elég jó volt ebben), zabáltuk a knédlit, a pezsgős káposztát, és egy hosszú, viharos éjszakán, egy belvárosi diszkóban, a Parnasszuson, ahol hihetetlen módon a lemezlovasok még valóban lemezjátésszókkal dolgoztak, s emiatt az ugrálás tiltva volt, a barátomnak majdnem sikerült begyűjtenie egy testes német nőt.

Aztán eláztunk, illetve Lackó egész pontosan úgy berúgott, mint a délszaki mocsarak lakója, a tüskeshátú varacskosdisznó. A nő felszívódott, eltűnt, s a diszkó előtt a poggyászba parancsolt Slivovica a földalatti hosszú lépcsőkorlátján végigcsúszva a végén pedig szinte felrobbant, finom, de másnap is veszedelmesen jól érezhető szilvapálinka-illatba burkolva a Staro Mestska metróállomást.

Amikor aztán végül mégiscsak elfogyott a pénzem (Ibolyának persze már eleve sem volt), hazavonatoztunk.

Bár még mindig elég megveszekedett kedvem volt, otthon megragadtam a saját hajam, és Zrínyi Miklós hadtudományi munkáinak, a Zrínyi Katonai Kiadó 1968-as szép, testes, zöld, ma is meglévő kötetének elszánt végigolvasásával centiméterről centiméterre kiemeltem magam a mocsárból.

És aztán eljött a tavasz is, persze.

Jövő idő

Szajla: verstanulmányok egy regényhez

*Hajnalban halok majd meg, négy óra tájban,
mikor kint már ébredoznek a feketerigók,
senki se számít rá,
előző este még jól vagyok,*

*nem fogom fel, mi történik,
nem kap elég oxigént az agyam,
kijön belőlem valami lé,
furcsa hangokat adok,
egy betegtársam meghallja,
felkapcsolja a villanyt,
és riasztja az ügyeletes orvost,
de mire megérkezik,
már nem élek,*

*lepedőbe csavarnak,
és levisznek a kórház alagsorába,
vagy egy különálló, kis épületbe,
ha ott van a prospektura,
tepsibe helyeznek,
és betolnak egy hűtőrekeszbe,
ezalatt fent összeszedik és egy nagy műanyagzsákba rakják a személyes holmijaimat,
és jegyzőkönyvet állítanak ki róla,
a pénztárcám tartalmát külön kezelik,
és tanúk jelenlétében szekrénybe zárják,*

*mikor kinyit a felvételi iroda,
táviratot küldenek a fiamnak,
késve továbbítja a posta,
csak délután kapja meg,
először nem tudja,
mi a teendő,
felhív valakit telefonon,
és az megmondja,*

*másnap reggel bemegy az osztályra,
beszélni a kezelőorvossal,
és zacskóban ruhát hoz nekem,*

de nem néz meg,
fél tőlem,
csak a pálinkaszagú, gumicsizmás ember kezébe nyomja a gyűrött, fekete öltönyt,
\\ cipőt meg a többbit,

ki felöltöztet majd,
ha már felboncoltak,
és pénzt ad neki,
aztán megy a temetést intézni,

először nehezen boldogul,
de aztán belejön,
szeretne minél előbb túl lenni az egészen,

életemben többször céloztam rá,
hogya szülőfalumban szeretnék pihenni,
a fiam először úgy is tervezi,
de azután letesz róla,
a többletköltség és a bonyodalmak miatt,

borús, esős, olyan semmilyen az idő,
mikor felravataloznak,
télutó vagy tavaszelő,
nincsen igazán hideg,
mégis mindenki fázik és rosszkedvű,

a szertartásra többen eljönnek, mint gondoltam,
benne van az időpont az újságokban,
a fiam küszködik magával,
de nem sír,
közhelyesen beszél a pap,
és sok a művirág,
egy középszerű pályatársam hivatalos minőségben méltatja érdemeimet,
és szamárságokat állít,
leróják kegyeletüket ellenségeim,
és jelen vannak azok a barátaim is,
kik elárultak,

de engem ez nem zavar,
én már mindenén túl vagyok,
hideg mellkasomon a vágás sötétpiros cipzárával nyugodtan fekszem a koporsóban,
és közömbösen tűröm,
hogya az idegen temető távoli zugába vigyenek,
és földbe eresszenek,

mikor mindeki szétszéledt,
és már leszúrták fölém az ideiglenes fakeresztet,
rázkódni kezd értem Szajlán egy tölgy, vagy könnyet ejt egy jukka valahol
\\ Kaliforniában.

A macskáknak kutyákkal szembeni ontológiai felsőbbrendűségéről

- Apológia -

Elsősorban, azt hiszem, azért kedvelem a macskákat, mert kicsi korom óta voltak macskáink a házban. Az első általam ismert macskát Pintának hívták, és tigrisfoltos volt; minden évben kábé két sor kölyköt hozott világra, akiket Enache apó rendszerint „tengerésszé avatott”, azaz rögtön megszületésük után egy vödörbe dobott, Pinta és jómagam kétségbeesésére. Idővel rájött, hogy elővigyázatlanlag a házban kölykezn, ezért ilyenkor eltűnt egy időre, hogy majd két hét után kerüljön elő. Fogaival tarkón ragadva hozta elő kölykeit, egyesével, ki tudja, miféle szomszéd pincéből, s azoknak immár kinyílott a szemük, egyedül jártak stb. Egyszóval, nem lehetett többé „tengerésszé avatni” őket... Dorina anyó viszont egyébbé, nevezetesen „repülőgéppé avatta” a kismacskákat, illetve újabb két hét múltán elküldte a szolgálót, hogy hajtsa át őket valamelyik negyedbeli udvarba, házunktól több utcányira. Akkoriban még párnával aludtam, és Pinta éjjelente velem szokott aludni az ágyban, pont a fejemnél gömbölydöve össze, a párnán. Leginkább a nyers húst kedvelte, kövérje nélkül, de megevett bármit (egyszer, emlékszem, savanyú káposztát adtam neki). Kedvence természetesen nem én voltam, hanem édesanyám; amikor ő órákon át a tanulók dolgozatait és rögtönzéseit javígtatta, Pinta nyugodtan aludt az ölében.

A macska önző állat, és ebben az értelemben nagyon hasonlít egyes nőkre; talán ezért van annyi nő, aki ráérezve eme rokonságra, nem bírja elviselni a macskákat. Ellenben a kutya olyan teremtes, aki inkább gazdája által és érette él; egy kutya az életét képes odaadni, hogy megmentse gazdáját (vagy annak gyerekeiét), és amikor gazdája meghal, a kutya képes éhen halni a még friss síron. Lényege szerint a kutyának rabszolga-mentalitása van, mélységesen ragaszkodik gazdájához, akit a sors rendelt neki, akármennyire csúnya, rossz vagy együgyű legyen az az ember. A macska viszont valóban szabad, már amennyire szabad lehet egy szegény háziasított állat; neki a gazdáék nem mint gazdák számítanak, hanem csupán emberszabású személyekként, akik élelmet, fedelet és cirógatást biztosítanak a számára. Ha egy ember nem képes ezt a három természetes (és valóban önző) szükségletét kielégíteni, a macska elmegy; és ha a ház lakója elköltözik, otthagya a macskát, és jön egy másik, az ugyanolyan jó gazdaként tartatik számon, mint az előző, ha azt ad ennie, amit ő szeret, és ha eleget fogja simogatni. Röviden: egy macskának nem lehet úgy gazdája, ahogy egy ku-

tyának van, de mondhatjuk azt, hogy a körülötte levő emberek az ő világának részét képezik, tehát bizonyos módon az ő tulajdonát alkotják. A kutya és a macska közötti különbség biológiai és etológiai alapja az, hogy az előbbi falkaállat, megszokta évezredek alatt, hogy közösségben éljen, és hogy magát mindenben alárendelje a falkavezérnek (a mai farkasok esete); a szolgalelkűséget genetikai kódjában hordozva (és ez így van, akármennyire határolódnánk el Konrad Lorenz koncepciójának társadalmi-emberi következményeitől) a kutya átalakítja viselkedését az új, domesztikus feltételek között, s gazdájában a falkavezért tiszteli. Mi több: kellően intelligens, hogy észrevegye az ember felsőbbrendűségét, már amennyire egy kutya képes lehet a szentség megsejtésére – úgy tűnik, hogy az az isten, akinek hódolna, nem lehet más, mint testet öltött gazdája. Másfelől a macska genetikai kódja (megint Lorenz!) hosszú évezredek alatt alakult ki és szilárdult meg, mialatt éjjeli, magányos vadász volt. A macska nem tudhatja: mi az a szolgalelkűség, és háziasítása nem jelentett mást, mint az emberi környezet módosulását azért, hogy beilleszthessék. A régi egyiptomiak, miközben (akár a többi állatot) istenként imádták, nagyon sokat egyszerűsítettek ideológiailag ennek az „idegen testnek” az emberi univerzumba való beültetésén... Egyetlen mentségük, hogy próbálkozásukat siker koronázta.

A kutya hasznos – ebben az értelemben a ló vagy más munkavégző és teherhordó állat mellé sorolható. A macska tulajdonképpen hasznavehetetlen – ha csak nem *tárgynak* (igaz, dekoratív) tekintjük (amilyenek az úgynevezett fajmacskák, főleg az angóra-fajtájúak vagy a sziámiak), mert az egérfogás az ő számukra régóta csak hébe-hóba űzött sporttá vált.

Létezik káros hasznosság, aminthogy lehetséges a kedvező hasznosság is. Az előbbi a nélkülözhetlenség áldatlan állapotához kötődik egyfelől (amely szükségessé teszi feltételezi az ismételhetőségét, a kölcsönös kicserélhetőségét, a közömbösségét és a ciklikusságát), másfelől ahhoz, hogy a hasznosság túl gyakran feltételezi a saját személyiség feláldozását egy-egy absztrakció oltárán, olyanon, mint a társadalom, a haza, a család stb. Lehangelő dolog nélkülözhetlenné lenned, mert ez kedvezőtlen helyet jelöl ki számodra az emberi létezés mezéjén; a *nélkülözhetlenség* heveny ínség jele (munkaerőből, orvosokból, mérnökökből, katonákból, politikusokból s így tovább), melynek kielégítése nélkül egy bizonyos komplexum (például egy társadalom), azaz egy absztrakció nem tekinthető működőképesnek; mindig szükség volt és van rabszolgákra (tulajdonképpen rabszolgákra, parasztokra, ipari munkásokra), tanárookra, orvosokra, miniszterekre vagy királyokra, mert nélkülük a mi világunk, akként, amilyen volt s amilyen lesz, amíg még lesz világ, nem működhetne. A nélkülözhetlenség szférájában lehetséges a tervezés és a termelés (például, ha egy bizonyos ország egészségügyi állapota gyatra, elég, ha külföldi tanulmányútra küldenek egy elegendő számú ifjabból álló kontingenst, vagy ha megnövelik a hazai orvosi fakultáson a helyek számát, vagy ha külföldi orvosokat „importálnak” stb. ahhoz, hogy megoldhassák a problémát; hasonlóképpen, amikor rabszolgákról, mérnökökről [azaz rabszolgafelügyelőről], tanárokról, udvari költőkről, miniszterekről vagy tábornokokról van szó). Mert minden társadalomban szükség volt és van orvosokra, rabszolgákra vagy tábornokokra. Ez volna az ismételhetőségnek a ciklikusságával közlő rokon nyomorúsága.

Annak az absztrakciónak, ami a társadalom, édeskeveset számít, ha X vagy Y egyénből orvos vagy mérnök lesz. Ami számít, az az, hogy valaki töltse be ezt a társadalmilag rendkívül hasznos, sőt nélkülözhetetlen beosztást; mivel itt a beosztás számít (és a beosztás évszázadokon át változatlan marad), érdektelen, milyen a beosztás „váltózója”, más szóval az az emberi lény, aki azt betölti. Emiatt, ama mélységes közöny miatt, ami itt uralkodik, lehetséges egy bizonyos egyén kicserélése egy másikkal; a kölcsönös kicserélhetőségnek megvan a maga fontossága, mert megengedi a beosztás betöltését (tehát a nélkülözhetetlenség kielégítését), majdnem függetlenül az egyiknek vagy a másiknak a rendkívül egyénített tulajdonságaitól: egy bizonyos ügyességi és intelligencia-szinten túl akárki orvos vagy miniszter lehetett volna, mint ahogy bárki, aki izomerővel van ellátva, képes arra, hogy követ hordjon egy piramis építéséhez.

Nagy szomorúság van ott, ahol nélkülözhetetlenségről lehet beszélni – olyanról, amely valahol, az emberiség mélyén nem teljedhet ki egyéniséggé. Ilyen esetekben mindig az emberi lény részei áldoztatnak fel, ez pedig azt jelenti, hogy embereket áldoznak fel. Az emberiség nagy hasznavehetői, e világ nélkülözhetetlenjei azok, akik rabszolgái, orvosai, miniszterei vagy tábornokai voltak. Nevüket és természetüket ki ismerné és minek? Mert a babiloni rabszolga és az orosz muzsik, a román jobbágy vagy az angol ipari munkás tulajdonképpen mind egy húron pendülnek: az adott történelmi feltételek közepette lehetetlen pótolni őket, nélkülözhetetlenek társadalmuk számára, de nem kiteljesedett személyiségek.

Azt lehetne mondani, hogy fordítottan arányos viszony létezik „nélkülözhetetlenség” és „személyiség” között; az emberiség történetének kiemelkedő személyiségei legtöbbször nagy kultúrateremtők, fajuk (és fajuk által minden ember) költői és prófétái. Ismertetőjegyük pedig mindig a többiek nélkülözhetetlenségétől egzisztenciálisan annyira eltérő, különleges „hasznavehetetlenségük”. Ha néhány nagy alkotó nem létezett volna, senki sem érezné hiányukat. Ha Shakespeare vagy Bach három-négyéves korában meghal, életművük örökre ismeretlen marad előttünk, és mi nem éreznők hiányát, mert Homérosszal, Szophoklészsal, Dantéval vigasztalnánk magunkat; és ha ők sem léteztek volna, az ő hiányukat sem éreznők és így tovább. Mert szigorúan véve, ahhoz, hogy jól működhessen, egy társadalomnak nincs feltétlenül szüksége Homéoszra, Platónra, Shakespeare-re vagy Dosztojevszkijre, és ez alátámasztható azzal, hogy az emberek nagy többsége (a sokaké, a „nélkülözhetetleneké”) anélkül közelíti meg az ilyen alkotók nagy műveit, hogy valóságosan birtokba vehetné azokat, mert személyiségük tökéletlen fejlettségi foka nem engedi meg általában, hogy a mű teljes belső gazdagságát tetten értsék; legtöbbszörnek az *Anna Karenina* vagy a *Bovaryné* egy házasságtörés pikáns története, a *Bűn és bűnhődés* vagy a *Karamazov testvérek* pedig nem egyéb, mint detektívregények (és detektívregények azal a hátránnyal, hogy „túl nehezek”). Az egyéni-társadalmi munka, a foglalkozás, a szakma stb. meghatározzák a befogadó személyiségnek (vagy személyiség hiányának) összeállítási szintjét. Ha a „hasznosak”, a „nélkülözhetetlenek” közé tartozol, könnyen lehetséges, hogy az emberiség kulturális remekművei csak saját gyarlóságod és egyoldalúságod közvetítésével válnak hozzáférhetővé. Ezért van az, hogy nemcsak a legjelentősebb kulturális alkotások létrehozása

vált magasan szakosítottá, professzionálissá, de az adekvát befogadásuk is egyre inkább egy olyan kisebbség sajátja, amelynek társadalmilag megengedtetik az a fényűzés, hogy majdnem szabadon bontakoztathassa ki egyéniségét.

„Nélkülözhetetlenek” lévén, azaz egy általános-szociális állandó változóiként, arra rendeltettek, hogy szüntelenül jöjjenek-menjenek, és ebben az értelemben a hangyákkal vagy a méhekkel hasonlíthatók össze, akiknél a munkamegosztás és az egyén alárendelése a csoportnak olyan messzire ment el, hogy visszafordíthatatlan fiziológiai mutációkat eredményezett. Ugyanakkor egy kizárólag „nélkülözhetetlenekből” álló emberi társadalom igen csekély mértékben különbözne egy hangyabolytól vagy egy méhkastól, tehát joggal állíthatjuk azt, hogy csak jelentéktelen mértékben jogosult az „emberi” jelzőre. A társadalmak és a történelem Utolsó Ítéletekor (vagyis nem a képzelet Utolsó Ítéletekor, melyről azt feltételezik, hogy a jövőben, az Idők végezeténél lesz, hanem a valós Utolsó Ítéletkor, amely minden pillanatban zajlik, és kívánatos volna, hogy minden szociális-emberi egyénben végbemenjen, aki csak tudatában van önmagának és az emberi nemnek, amelynek részét képezi), egyszóval, akkor, amikor a „Miért van az ember a földön?” (avagy: „Miért nem csak a hangyák és méhek léteznek?”) rettenetes kérdésére kell válaszolni, nem a „nélkülözhetetlenek” és „hasznosak” állnak majd az előtérben, hanem a Nagy Hasznavehetetlenek, az emberiség költői és prófétái.

Egy olyan társadalomnak, mint amilyen például az ókori Hellász volt, önmaga igazolásaként föl kell majd mutatnia hatalmas kultúrájának létrehozóit – Homérosztól, Hérodotosztól, Aiszkhülosztól, Szophoklésztől, Epikurosztól, Platóntól, Arisztotelésztől Plotinoszig (meg talán Origenészig), de semmiképpen sem számtalan rabszolgáját, rabszolgatartóját, orvosát, mérnökét vagy politikusát kellene fölmutatnia... (Kivéve, ha ezen utóbbiak halhatatlanokká tudtak válni a kultúra révén, mint Periklész).

A Nagy Hasznavehetetlenek a Föld Sója, és általuk, a kevesek által megváltatnak az igazi halálból (amely felejtés általi halál) a sokak is, akik viszont túl nyomottak ahhoz, hogy képesek legyenek magukban maradni; a kevesek is, akik túl jóllakottak és túlon túl követői nem-közvetett hatalmi, meggazdagodási és/vagy hírnévszerzői céljaiknak ahhoz, hogy egymagukban képesek volnának a halhatatlanság elérésére. Ha a Nagy Hasznavehetetlenek hiányoznak (vagy ha az a társadalom, amely mégiscsak kitermelte, elutasítja őket), akkor az a társadalom eltűnésre és örök felejtésre ítéltetik. Nagy vala a hettita birodalom, és semmi sem maradt a nyomában (ezt állítva számítok a hettitológusok tiltakozásaira, akik kultúrává léptetnek elő valami olyat, aminek nem adatott meg, hogy igazán azzá legyen); nagy vala az oszmán birodalom is, uralkodik vala fél világon, de csak arra volt képes, hogy palotákat halmozzon (a legsikeresebbek a *Hagia Sophia* bizánci mintáját követik), és túldíszítette vala azokat arannyal és drágakövekkel... Ámbátor elpusztula az Oszmán Birodalom is temérdek aranyával, tengernyi hadaival, amelyekkel egyik szélétől a másikig telerakta a világot.

Minden kétséget kizárva a Nagy Hasznavehetetlenek nem létezhetnének a „nélkülözhetetlenek” sokadalma nélkül: ahhoz, hogy Platón létezhesen, szükséges, hogy előbb rabszolgák és a rabszolgatartás intézményei létezzenek; az orosz muzsik nélkül sem Gogol, sem Dosztojevszkij, sem Tolsztoj nem létezhet-

tek volna; az ipari munkás és annak nyomora nélkül nem lett volna lehetséges Thomas Mann, James Joyce, sem Marcel Proust. Ebből semmiképpen sem értenődő az, hogy Thomas Mann az ipari munkást fejezné ki (szólaltatná meg, képviselné stb.), sem Dosztojevszkij az orosz muzsikot, sem Platón az ókori rabszolgát. Platón, Dosztojevszkij, Thomas Mann stb. hálaival tartoznak azon társadalmaknak, amelyek őket lehetővé tették, felszabadítva őket az életvitelhez szükséges munka kényszere alól; ám ugyanakkor a „nélkülözhetetleneknek” tudniuk kellene (bár valójában sosem fogják megtudni), hogy a Nagy Hasznavehetetlenek alapján véve a világnak mint az ember világának a létjogosultságát jelentik, amely világ a méhek vagy a hangyák világától megkülönböztetett, felsőbbrendű. Az emberiség nagy személyiségei nélkül, azok nélkül, akik „halhatatlan” kulturális formában tudják kifejezni önmagukat (egy humán-ontológia perspektívájából), szóval Homérosz, Platón, Shakespeare vagy Bach nélkül az emberiség iszonyúan szegény lenne, s nem is lehetne humanitásnak tekinteni, hanem csupán a biológiai egyszerű-felsőbbrendű adaptációs szintjének.

Van rossz elitizmus, amint hogy van az emberi nemre nézve jó és termékeny elitizmus is; jó elitizmus az, amelyik a Nagy Hasznavehetetlenekre tartozik, s amelyik nyilván nem veti meg a Balkáni Népnúzó göggyével a „nélkülözhetetleneket”, csak megérti állapotukat és tudomásukra hozza azt, vállalva a vele járó kockázatot – nevezett Názáreti Jézus és annyi mások viszontagságaihoz hasonlóan. Mert a nagy és valódi kultúrateremtők köre végzetesen és felette szűk, akik pedig nem tartoznak bele, illő, hogy legalább felismerni tudják őket, és igyekezzenek mennél többet a közelükben lenni, vagyis kulturális életművük közelében, ahonnan minden, ami jó ez emberi világban, ered.

Bizonyos, hogy csak egy nagyon korlátozott párhuzam vonható egyfelől a Nagy Hasznavehetetlenek és másfelől a macskák szegény világa között; akármilyen merész is legyen, a közelítésnek elég korán abba kell maradnia, nehogy kegyeletsértéssé és ostobasággá fajuljon. Közelségükben, Baudelaire expressz ajánlása szerint, a macska csupán a kis hasznavehetetlenség és a kicsi jó-önzés jele, és nem egyszerűen kultúra, mely évszázadok múlásával képes dacolni; de aki értékelni tudja őt a maga érdemtelenségében és lustaságában, megsejtheti sok szerencsével és az élet nyújtotta különleges alkalmak összjátékával a Nagy Hasznavehetetlenséget és a Nagy Érdemtelenséget, az egyedülieket, amelyek végül is számítanak, azaz a Nagy Kultúrát.

MURVAI BÉLA fordítása

Hűvösvölgyi út

*Utánad mentem, mikor te
utánam jöttél.
Rohangásznak, akik egymást
véletlen megszerették.
A Hűvösvölgyi úton,
ahol napba bukna a buszok,
összeakadhattunk volna
éppen félúton,
ha nem rohanunk olyan
esztelen vissza:
megfogom a kezéd.
Szép a kabátod – mondom,
s te csak nevetsz,
milyen hülyén
kezdődik ez a szerelem.
De nem kezdődött, mert mentünk,
mint aki csak érkezni akarna,
és semmi mást,
önmagát juttatni oda,
ahol nincsen senki már.
Berohansz, mikor én kirohanok,
és csak az köt össze,
hogy te is tudod,
láttuk a buszokat
a napba bukni
a Hűvösvölgyi úton.*

Háztartási vers

*Mért vasalsz pizsamát,
mért mosol inget,
mért mondod:
– Á te vagy az, Hamfri Bogárt?
– Hát nem.*

*Nekem is van mosógépem,
s mikor te mosol,
én is mosok éppen.
S hogy mosás közben szeretlek,
neked egyáltalán nem árt,
nem én vagyok, nem én:
Hamfri Bogárt.
Kényelmes is neked így az élet,
körbevesznek a háztartási gépek,
s ha elmegyek hozzád ezen a télen,
majd bekapcsolod nekem
valamelyik géped,
ha lehet, mondjuk a centrifugát,
akkor is, ha nem én
vagyok Hamfri Bogárt.
S amíg a gép vuulul teker,
azt mondom:
Ne moss pizsamát és ne vasalj inget,
azért jöttem, hogy elvigyelek innen,
lépned is alig kell és minden
egészen más, egy más világ.
Oda kell vigyelek, ott én vagyok:
Hamfri Bogárt.*

A NAPPALI HÁZ 1994/2. SZÁMÁBÓL:

Balla Zsófia, Gál Ferenc, Kántor Péter, Kemény István,
Paksi József, Tandori Dezső és Térey János versei
Kontra Ferenc, Kőrösi Zoltán, Németh Gábor és Solymosi Bálint prózája
Perneczky Géza: *Falszifikáljuk a lelket – a művészetet is?*
Tolvaly Ernő: *A „képek” titkos fényei* (Kozári Hilda művészetéről)
Thomka Beáta és Orsós László Jakab Balla Zsófiáról
Szilágyi Márton és Farkas Zsolt Tandori Dezsőről
Margócsy István és Bán Zoltán András
a *Csipesszel a lángot* című tanulmánykötetről
Karl Kraus-rovat:
Radnóti Sándor, Mészáros Sándor, Németh Gábor, Török András

A negyedévente megjelenő *Nappali ház* kapható a jobb könyvesboltokban.
Előfizethető a szerkesztőség címén: 1399 Budapest, pf. 701/330.
Egy szám ára 150 forint. Előfizetési díj egy évre 600 forint.

„SZEGÉNY AZ MAGYAR NYELV”?

Imbrikációs alakzat Esterházy Péter prózájában

B. B.-nak és P. J.-nak,
 hogy *ne* gebedjenek belé

Ez a tanulmány nem Esterházy Péter prózájáról szól. Legfőljebb egyetlen bekezdéséről, de tárgyyszerűen csak életműve 6 darab szaváról. Sőt még erről sem, kizárólag e 6 darab szó sorrendjéről. Hogy miként következnek egymás előtt és után. És akkor nem tudom, hogy mindez erény-e, avagy hiba.

(A költészet őstojásai: poétikai univerzálék)

Az összehasonlító nyelvészet mintájára az összehasonlító poétika is régóta keres olyan költészetnyelvi jelenségeket, amelyek univerzálisnak tekinthetők, azaz igen sok vagy ideális esetben az összes – különböző nyelvű – költészetekben megtalálhatóak. Az ilyen poétikai univerzálék száma nem túlságosan nagy, lévén a költészet nyelvbe ágyazott, és a nyelvek meglehetősen különfélék. Bizonyosan ide tartozik például a tengernyi okos irodalommal dicsekedhető *paralelizmus* vagy párhuzamosság, amely a jakobsoniánus elemzések kitüntetett tárgya volt (e jelenségegyüttesről magyarul a legfontosabb írások a JAKOBSON, 1969 és *Az ismétlődés...*, 1980 kötetben található). Igen vitatható, hogy a saussure-i ana- vagy paragrammatika univerzálé-e (a kérdéskört magyarul e tanulmány szerzője vázolta épp a *Jelenkor* hasábjain: XYGETI, 1989), ám ha a jelenség valóban létezik, akkor jogot formálhat a „poétikai őstojás” címkéjére. E tanulmányban egy harmadik, az Olvasó előtt feltételezhetőleg ismeretlen poétikai univerzálé kérdéskörét szeretném bemutatni: az imbrikációs alakzatét.

E nyelvi-poétikai jelenség – mint majd látható lesz – meglehetősen régi: valószínűleg az indoeurópai költészetek egyik közös jellegzetességéről van szó, egy majdnem-egyetemes, de legalábbis – szerényebben – összeurópai alakzatról. Bár a 16-17. századi nyugat-európai retorikák leírták, kutatása meglehetősen újkeletű. A 17. századot követően az alakzat használata kiesett a költői gyakorlatból, ezért kellett egy költő-irodalomtörténész újrafelfedező (Dámaso Alonso), aki 1944-től számos tanulmányt szentelt az általa jó érzéssel észrevett és *versos correlativos*-nak, korrelációs verssoroknak nevezett tárgynak. A tárgykörhöz tartozó anyag szisztematikus összegyűjtése és feldolgozása az 1970-es évek végén kezdődött el: a párizsi Összehasonlító Poétikai Központban folyó francia szonett-kutatásokkal összefüggésben ekkor indult meg az imbrikáció költészettörténeti és -elméleti vizsgálata, melynek eredményei ismereteim szerint eddig kis példányszámú és nehezen hozzáférhető szaklapokban, a *Mezurában* és a *Cahiers de Poétique Comparée*-ban láttak napvilágot (valamint a jóval könnyebben elérhető *Langue Française* 49. számában). Úgy érzem, e vizsgálódások, már csak tárgyak horderejénél fogva is, rendkívül jelentősek, érdemes megismerkedni velük. Különösen akkor, ha magyar irodalmi jelenségek is kapcsolódhatnak hozzájuk.

E meglehetősen riasztó kezdet után, kedves Olvasó, nézzük meg, mit jelent az imbrikáció maga! Tesszük ezt egy olyan példán keresztül, amely a francia kutatók számára az

(egyik) orvosi ló szerepét tölti be imbrikáció-ügyben. Étienne Jodelle (1532-1573) *Comme un qui s'est perdu dans la forest profonde* kezdetű szonettjét idézzük teljes egészében, Rónay György fordításában. (A szöveg a Bárdos László szerkesztette *Ronsard és a francia reneszánsz költői* című Lyra Mundi-kötetben [Európa Könyvkiadó, 1986] a 301. oldalon található. Egyébként hasonló imbrikált szonett található a magyar Jodelle-fordítások között *Szeretem a babéért...* kezdetű Somlyó György magyarításában a most hivatkozott kötet 303. oldalán. Megerősítő kontrollanyag.)

Mint aki elveszett

Mint aki elveszett egy erdő sűrűjében,
s utat, tisztást, irányt, élőlényt nem talál;
mint akit tengeren dühöngő ár dobál,
s már-már elnyelnek a vad hullámok sötéten;

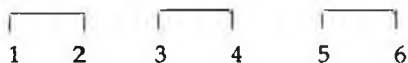
5 mint aki nagy mezőn bolyong, midőn vak éjben
merül el a világ: nincs ösvény, út, sugár
számomra, s eszemet vesztettem szinte már,
elvesztve, akitől üdvösségem reméltem.

10 Ám aki végre lát (ha múlnak a bajok),
erdőn, vizen, mezőn, tisztást, révet, napot,
felejtí kínjait, s úgy örül új javának.

14 Magam is, aki így gyötrődtem nélkülöd,
mindent felejték én, meglátva fényedet:
vak erdőt, vad vihart, fekete éjszakákat.

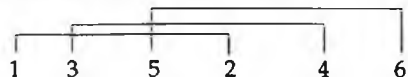
Figyelmünket egyelőre fordítsuk kizárólag a 10. és a 14. sorra! Mint látható, mindkét sor külön-külön 6 elemet tartalmaz, mégpedig úgy, hogy az egyes sorokban a jelentést tekintve két-két szó, két-két elem összetartozik: a 14. sorban ez az összekapcsolódás a jelző és a jelzett szó összetartozása. Ám míg a szonett befejező sora szintaktikailag a szokványos sorrendet mutatja (jelző + jelzett szó; jelző + jelzett szó; jelző + jelzett szó), a 10. zettel szemben az összetörtség állapotában van. Ezt az elképzelt vessort:

* erdőn tisztást, vizen révet, mezőn napot,



így találjuk:

erdőn, vizen, mezőn, tisztást, révet, napot,



A *-gal megjelölt képzeletbeli Jodelle-sor összetartozó elemeit „fésűkbe” rendeztük. Minden egyes fésűhöz ebben az esetben két „fog” tartozik (egy egyszerű kételemű szintaktikai szerkezet megfelelőjeként). A szonett 10. sora három ilyen fésűből áll össze: imbrikálni annyit tesz, hogy az eredetileg egymás mellé helyezett három fésűt (* erdőn tisztást, vizen révet, mezőn napot) egymásba kell ékelnünk, hogy alakzatunk, az eredeti Jo-

delle-i sor létrejölessen: „erdőn, vizen, mezőn, tisztást, révet, napot”. E nyelvi-szintaktikai technika nem újkeletű, s különböző nevek alatt rendre fel-felbukkan az európai költésztörténetben. A görög költészet a *σφαιροί* (egybeszótt szavak) kifejezéssel emlegette, főleg az epigrammákban élt ezzel az alakzattal, s tőlük vette át az imbrikációt a latin epigramma is. A 11-12. századtól fogva a középkori latin költészetben olyan jelentős szerzők művelték, mint Hildebertus Lenomanensis (Hildebert de Lavardin), Mathieu de Vendôme, Alain de Lille. A lapszéli jegyzetek ezt az eljárást ekkortájt *metrum applicatum*-nak minősítették, amit csak a 16. században váltott fel a *correlativi versus* elnevezés. A népnyelvű költészetekbe ekkor, a 16. században került be az alakzat, s legfőbb megjelenési terepe a Petrarca utáni szonett lett. Egykorú népszerűségét jól jellemzi Étienne Tabourut dohogása 1583-as *Les bigarrures de Seigneur des Accords* című művének XIII. fejezetében (a fejezet tárgya kizárólag az imbrikáció): „Látván, hogy mindig is mily sokan gyakorolták elmésen a beékelő sorokban való írást, s korunkban is mily gyakori és általános, valamint hogy sokasága inkább kellemetlen, semmint felvidítő, mivel mindenki annyira kedveli, hogy viszonylataival mit sem törődnek s túl nagy kényszeredettséggel adják elő leleményüket, elhatároztam, hogy néhány (helyes, szép) példára rámutatok. Vergilius művei között egy bizonytalan szerzőségű epitáfium található, mely egyszerre tudós és naiv:

Pastor, arator, eques, pavi, cotui, superavi,
Capras, rus, hostes, fronde, ligone, manu.”

Amikor a Centre de Poétique Comparée elkezdett behatóan foglalkozni az európai szonett formális történetével, szükségszerűen botlottak bele a kutatók az imbrikáció kérdéskörébe.

A jelenséget megnevező eddig használt kifejezések *retorikai* természetűek: ilyen az *egybeszótt szavak*, a *metrum applicati* és *versus correlativi* terminus (ez utóbbi francia megfelelője a *vers rapportés*, a beékelő verssorok) a korabeli retorikákban. Ezekkel szemben az *imbrikációs* vagy *imbrikált verssorok* megnevezés az alakzatnak nem a nyelvi és költői aspektusára, hanem konstrukciójának *kombinatorikus* természetére utal. A jelenség természetesen ugyanaz (az alakzat maga), csak az előbbi esetekben a retorika nézőpontja felől szemléltük, a legutóbbi esetben a kombinatorika nézőpontja felől. Ráadásul Étienne Jodelle szonettje kapcsán nem egyetlen imbrikációs verssorról van szó, a technika szinte a vers egészére kiterjed: a költeményt joggal tekinthetjük *imbrikált szonettnek*, azaz olyan műnek, melynek egészét ez az alakzat hatja át. Hiszen ha megnézzük, a 10. sor kulcsszavai szabályos időközönként már korábban előkerültek: az *erdő* az 1., a *víz* (a *tenger*) a 3., a *mező* a 6. sorban. E három sor szintaktikailag összetartozó: mint aki *elveszett*, mint akit *ár dobál*, mint aki *bolyong*. Az „ösvény, út, sugár” hármassága is – betartva az egymásutániságot – *korrelál*, beilleszkedik, beékelődik az 1., a 3. és a 6. sor hármasságába: nyilvánvaló, hogy az *ösvény* az 1. sor sötét erdejével, az *út* a 3. sor viharos tengerével, a *sugár* a 6. sor vak éji mezejével áll kapcsolatban. Ezek ellentéte jön vissza a 10. sor már idézett imbrikációs sorozatában, hogy végül, immár nem imbrikáltan megismétlődjék a kiindulási sorozat a legutolsó, részeit pusztán egymás mellé pakoló verssorban. Az ilyen versmondatot „banális elrendezésű szerveződésnek” nevezi LUSSON-ROUBAUD 1981, 64.:

vak erdő(t), vad vihar(t), fekete éjszakák(at).

A vak erdő az 1. sor sűrűje, a vad vihar a 3. sor dühöngő tengerárja, a fekete éjszaka pedig a sötétben elmerülő mező éjszakája a 6. sorból: ezek ellentéte a 10. sorban a fény megvilágította tisztás, a látható úton elért rév és a mezőt elárasztó napsütés. Étienne Jodelle szonettjében feltűnő ezeknek az összekapcsolódásoknak és ezeknek a beékeléseknek a

többszörösen visszatérő hármassága. Ha mindezt belátjuk, igen könnyen érthetővé válik Jacques Roubaud imbrikáció-definíciója. Így szól:

„A verselés korrelatív technikáinál használt imbrikáció igen sajátos alakzat; megalkotásához két paraméter szükséges:

– n számú fésű
 – minden egyes fésű fogainak p száma (valamennyi fésűnek ugyanannyi számú foga van).

p fogú n fésű eképp kombinálódik:



A fésűk fogainak $a_1, \dots, a_p, b_1, \dots, b_p, n_1, \dots, n_p$ listája az imbrikációk után $a_1, b_1, \dots, n_1, \dots, a_p, b_p, \dots, n_p$ listává változik. Az így leírt imbrikációt (n, p) -típusú korrelatív imbrikációnak nevezem. (...) Egy korreláció a következő adatokat tartalmazza:

- egy (n, p) -típusú korrelatív imbrikációt
- egy p terminusú szintaktikai konstrukciót.” (ROUBAUD, 1982)

Azt hiszem, a dolog végtelenül egyszerű. Ha a Jodelle-sonett 10. sorára vetünk egy pillantást, megállapíthatjuk, hogy három egység van egymásba ékelve benne. A fésűk száma, az n tehát e sor esetében három. Ha a fésűk fogainak számát tekintjük (és itt, emlékezzünk a definíció zárójeles részére: az imbrikált szöveg átláthatósága, visszaalakíthatósága megköveteli, hogy minden egyes fésű fogainak száma ugyanannyi legyen), minden fésűhöz két „fog” tartozik, tehát esetünkben $p = 2$. A fogak száma a szintaktikai konstrukciót határozza meg, az imbrikáció szerkezetét a fésűk száma. Étienne Jodelle verssorának esetében hármás, *ternáris imbrikációról* beszélhetünk. (De természetesen – minimumként – létezik kettős, bináris imbrikáció is, ekkor a fésűk száma kettő; ugyanígy létezik n -léptékű imbrikáció, amikor a fésűk száma tetszőleges, ám a szám itt igen ritkán megy fel az egyjegyű számok fölé.) Mint LUSSON-ROUBAUD, 1980 rámutatott, a petrarkizáló francia szonett szerelemideológiai szempontból kedvelte a ternáris imbrikációt: az alakzatban a szerelem hármás fegyverének elgondolása képződött le formális síkon (a vadászó Diana kezében ott a nyíl; vagy a tör; vagy a háló). A szerelemideológiai megfeleltetés formális megfeleltetés alakjában jelenik meg. Hiszen a Jodelle-sonett inkriminált 10. sorát akár így is átalakíthatnánk, matematikusi módra: „Ám aki végre lát erdőn (megfeleltetve vizen, megfeleltetve mezőn) tisztást (megfeleltetve révet, megfeleltetve napot)”. A megfeleltetés nem más, mint a korreláció maga.

Az imbrikáció szabja meg tehát a fésűk fogainak, a kitüntetett lexikai elemeknek, egyszerűbben mondva a kulcsszavaknak a költeményen belül elfoglalt *helyét*. Ha, mint Jodelle szonettjének esetében is, ternáris imbrikációról beszélhetünk, az imbrikáció a vers kitüntetett lexikai elemeit 3 csoportba rendezi. Szoros tartalmi összefüggés csak az egyes oszlopokon belül, „lefelé” található. A mátrix oszlopait „vízszintesen” olvasva paralelizmusokat találunk, „függőlegesen” olvashatjuk le az egy fésűhöz tartozó fogak összetartozását:

erdő	tenger	mező
sűrűjében	sötéten	éjben
elveszett	elnyelnek	bolyong
ösvény	út	sugár
erdőn	vizen	mezőn
tisztást	révet	napot
erdőt	vihart	éjszakákat

Az összetartozó *ábrázoló elemeket* (vagy más elnevezéssel a *lexikai alakzatelemeket*) három, egymással mondattani szempontból paralel kijelentésként olvashatjuk: 1. Mint aki elveszett egy erdő sűrűjében, s utat, tisztást, irányt, élőlényt nem talál, (úgy) számomra sincs ösvény, s eszemet vesztettem szinte már. Ám aki végre lát erdőn tisztást, felejtí kínjait. 2. Mint akit tengeren dühöngő ár dobál, s már-már elnyelnek a vad hullámok sötétén, (úgy) számomra sincs út, s eszemet vesztettem szinte már. Ám aki végre lát vizen révet, felejtí kínjait. 3. Mint aki nagy mezőn bolyong, midőn vak éjben merül el a világ, (úgy) számomra sincs sugár, s eszemet vesztettem szinte már. Ám aki végre lát mezőn napot, felejtí kínjait.

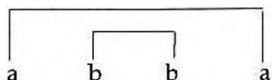
Azt hiszem, ez a szétolvasás igen tanulságos. Ha ugyanis az imbrikált szöveget helyreállítjuk („visszahajtogatjuk”), kiderül, hogy három, szintaktikailag párhuzamos, *parallel* mondatot kapunk. Az összehajtogatott imbrikáció mögött visszahajtogatott paralelizmus áll. Ez esetleg arra indíthatna bennünket, hogy az imbrikációban ne lássunk mást vagy többet, mint a párhuzamosság egyik, bár sajátos fajtáját. Ez ellen azonban a párhuzamosság nem kombinatorikus és az imbrikáció kombinatorikus természete szól.

Ugyanis, ha a legegyszerűbb esetet vesszük elő, azaz csak 2 fészűvel dolgozunk, és feltesszük, hogy mindegyik fészűnek csak két foga lehet, az egyik fészűnek a-jelű fogai

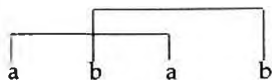
$\overbrace{a \quad a}$, a másiknak b-jelű fogai $\overbrace{b \quad b}$ vannak, nos, akkor e két fészűt csak háromféleképpen illeszthetem egymáshoz, azaz csak három műveletet alkalmazhatok. Vagy egymás mellé rakom őket:



Ez a juxtapozíció, az egymás mellé pakolás művelete. Megtehetem még azt is, hogy behelyezem az egyiket a másik belsejébe:



Ez a konkatenáció. A műveletre a ‘beépítés’ terminust javasolnám a honi verselmélet számára. Végezetül megtehetem, hogy a két fészűt imbrikálom, egymásba ékelem. Így:



Két kétfogú fészűt másképp képtelenség vonatkozásba hozni egymással, negyedik művelet nem létezik. Ami számomra ebben elsődlegesen érdekes, az az a tény, hogy míg a konkatenáció és az imbrikáció kombinatorikus művelet (közös elnevezéssel: mindkettő intrikáció), addig az egymás mellé pakolás, a juxtapozíció nem kombinatorikus. E ténynek az imbrikáció magyar megjelenésére nézve messzemenő következményei lesznek.

Végezetül szeretném megemlíteni azt a kontextust, amelyből az elmúlt másfél évtized párizsi imbrikációs kutatásai kinőttek. Ugyanis a kérdéskörnek kétségtelenül szoros összefüggései vannak a jelen irodalmi gyakorlattal. Nem véletlen, hogy egy kombinatorikus alakzat kutatásának centrumában az a matematikus Jacques Roubaud áll, akitől az OuLiPo tagjaként évtizedek óta nem idegen a szövegelőállítás formális gyakorlata. És persze nagy kedvvel sorolja be az imbrikációs szonettszerzők közé azt a Quirinus Kuhlmann (1651-1689), aki költészet és matematika széles érintkező terepén mozgott, s akit az OuLiPo társaság oly nagy szeretettel tekint egyik elődjének. Hogy viszonylag kevés,

de sok fogból álló fésű imbrikációjából miféle költemény hozható létre, annak illusztrálására álljon itt Kuhlmann egyik szonettje (*Az emberi dolgok változásáról*), Márton László fordításában:

- Tűnt est, gőz, harc, fagy, szél, víz, hó, dél, kelt, nyugt, éjsz, nap, tűz s a dögvész:
jött hajn, fény, vér, hó, csend, föld, langy, hő, kéj, hús vill, láng és korom;
tűnt baj, kín, félsz, csúf, had, sarc, jaj, gúny, fáj, gyötr, vész, csel, szidalom:
jött kedv, dísz, név, hír, dics, ész, haszn, bér, nyug, öröm-örökrész.
- 5 Hold, szikr, füst, zerg, hal, érc, gyöngy, pa, prázs, gém, borj, bárn, ökör, gyomor kész,
hogy tünd, szalm, perny, hegy, ár, koh, hab, gyüm, hamv, tó, jászl, étk lenne nyom.
Nyíl, férj, szorg, fár, műv, játsz, sajk, száj, krály, bossz, gond, fös, hív, Hatalom
célja nő, díj, üdv, munk, győz, part, csók, trón, gyilk, pénz, hit, köszöntés.
Mi jó, izm, terh, sík, hossz, nagy, egy, igen, tűz, lég, tág és magas,
- 10 azt rossz, gyeng, könny, görb, rövd, kis, sok, nem, föld, víz, szúk, alj elkerüli,
s a hős, kedv, oks, elm, szellm, lelk, brát, bátr, bővs, bék, tréf keserüli,
ha rett, gyúl, csal, bor, hús, test, harg, szenv, senyv, gyáv, civ, sajk, dőf, nyakas.
Forog minden, szeret minden, és minden gyűlölni látszik:
- 14 kinek lelkét ez vezérli, jut a bölcsesség-tárházig.

(A szöveg Somlyó György *Szonett, aranykulcs* antológiájában [Orpheus Könyvek, Bp., 1991] a 202. oldalon olvasható.) Bár e fantasztikusan érdekes szonett alaposabb szemügyre vétele is megérne egy misét, az imbrikáló gondolkodásmód kombinatorikus természetű, úgy vélem, Kuhlmann költeménye esetében első, futó olvasásra is a napnál világosabb. Együttal meg kell jegyeznünk, hogy az imbrikáció mint gondolkodásmód, mint kombinatorikus szemlélet nem feltétlenül csak a szonettel kapcsolódhat össze, nem csak a szintaxissal és a lexikai anyag elrendeződésével. Például a strofikán belül is beszélünk imbrikációs versszakról (olyan négysoros esetében, amelynek rím sorozata *abab*) vagy konkatenációs strófáról (olyan négysoros esetében, amelynek rím sorozata *abba*), s természetesen nem kombinatorikus, juxtapozíciós versszakról is (például *aabb*). A szemlélet maga kiterjeszkedő természetű.

Roubaud mindig is mesterének tekintette a matematika nagy szerelmesét, a transzcendens szatrapa Raymond Queneau-t. Amikor 1980-ban Lussonnal közösen publikált tanulmányában Roubaud a szonett szóelemeit két mátrixba rendezi, hogy rávilágítson fésűk és fogak, párhuzamosság és imbrikáció kapcsolatára, nem tudok nem gondolni annak a Queneau-nak az ihletésére, aki a *Lehetséges irodalom* című, 1964-es nevezetes előadásában javaslatot tett költői szövegek mátrixelemzésére. Abban az előadásban, amelyben az OuLiPo-társaság (Ouvroir de Littérature Potentielle – a Lehetséges Irodalom Műhelye) célját a következőképp határozta meg: „Új, matematikai természetű »struktúrákat« kínálni fel az írónak, pontosabban új mesterséges (artificiels) vagy mechanikus eljárásokat találni ki, az irodalmi tevékenységet serkentendő: hogy úgy mondjam, ihlet-támasztékokat, vagy még inkább – bizonyos fokig – a kreativitás segédeszközeit” (QUENEAU, 1965, 321). A 16-17. századi szonettel foglalkozó roubaldienne kutatások jól *korrelálnak* az OuLiPo és nevezetesen Jacques Roubaud *jelen* szépirodalmi gyakorlatával.

Azt hiszem, a formatörténész kötelessége a vágyakozás („vágyom, lesem a formát, édes és előkelő”, írta volt Guillaume Apollinaire). Szoktam vágyakozni, és általában, ha nagyon vágyunk valamire vagy valakire, az előbb-utóbb megjelenik. Előbb ismertem például számos okszitán, francia, orosz, amerikai sestinát, és sokáig csak vágyakoztam nem-fordításos magyar sestinára: valahol lennie kell, csak én nem találkoztam vele. Ám utóbb a rendez-vous, természetesen, létrejött. De ebben az esetben a találkozás a nem-fordításos magyar imbrikációval hosszú évekig nem és nem és nem jött létre. *Pedig* rend-

szeresen versenyt írtam ki és játékos jutalmat ígértem annak az egyetemi vagy főiskolai hallgatónak, aki bemutat egyet (egynek). *Pedig* kínomban a végén már nem tudtam mást csinálni, írtam egyet magam, ternárisat és szabályosat, fellazított, lebegő szintaktikai kapcsolatokkal, hogy szép legyen. Egy farkassá változott trubadúrnak, Peire Vidalnak ajándékozva, aki farkasbőrbe bújt és Carcasses hegyén nyüszített szerelmi kínjában, „emlékek, érzetek, vágyak, múlt, jelen, jövőendő nélkül”. (De hát ez nem érvényes, hiszen ekkor már rég ismertem imbrikációs elemzéseket, utánaolvastam történeteket, szakirodalmánkat.) *Pedig* átnéztem számos „esélyes” magyar költő, főleg a kifinomultabbja, verses életművét is, nagyon reménykedtem például a variációkhoz és a csereműveletekhez annyira vonzódo Weöres Sándorban. *Pedig* megnéztem azoknak a műfordítóknak a költeményeit, akik egyszerre költők is, és akik fordítottak imbrikált szöveget, hátha a technika átszüremlett a fordítástapasztalataikból a nem fordításos gyakorlatba. Mindhiába. Úgy tűnt, a magyar költészet történetét az imbrikáció hiányával tüntet. Az elmaradt találkozást pedig joggal hívjuk így: kudarc. Vajon mi volt az oka? Miért nincs nekünk ilyen poétikai univerzálénk? (Ha egyszer már univerzálé az istenadta, nem?! És ha már látni szeretném!)

(*Pihentető kitérő a nyelv szegénységéről vagy gazdagságáról*)

Válasz gyanánt gyanúsán könnyen adódott az a nem egészen megalapozatlan közhely, amely a magyar költészet relatív formális és nyelvi szegénységét szembeállítja a nyugat-európai költészetek relatív formális és nyelvi gazdagságával. A terminusok ismerősöknek tünnek, hiszen a legelső *défense*-ok, poétikai védelmek is gyakran kerestek érveket a *közönséges* (vulgáris) nyelv védelmében a gazdagnak elgondolt latin költészetnyelv ellenében. (Például 1555-ös poétikájában Thomas Sibilet ilyen összefüggésben beszélt „francia nyelvünk régi szegénységéről”-ról [*l'ancienne pauvreté de notre langue Française*] [HECQ-PARIS, 1978, 144.])

E kifejezések megvilágítására kettős történetet vezetek be, négy szereplővel. A szereplő két költő és két különösen kreatív olvasó. A kettős történet a költészetnyelv éppadott korlátait veszi célba, azaz a költészetnyelvi szegénységet. Az első történet hőse a vágyakozás hercege, Jaufré Rudel, az egyik legkitűnőbb, korai trubadúr. Költeményeinek keletkezése után több mint száz esztendővel született meg *vidája*, rövid életrajza (amely egyben *razo* is, amennyiben leghíresebb művének, *A távoli szerelem énekének*, a vágyakozás e nevezetes dalának a biografikus 'magyarázatát', olvasatát adja). Számunkra itt most nem maga a *vidában* előadott történet az érdekes, csak annak kezdete. „A blayai Jaufré Rudel igen nemes ember volt, Blaya hercege. És beleszeretett Tripoli őrgrofnőjébe, anélkül, hogy látta volna, mindazon jók nyomán, melyeket azoktól a zarándokoktól hallott mesélni róla, akik Antiochiából jöttek. És számos cansót (éneket) készített róla, *szép dallamokkal*, (de) *szegény szavakkal*.” Számunkra ez a lényeges, a 13-14. századi utókor, a hagyományértelmezők ítélete: *ab bons sons*, *ab paubres motz*. Ahogyan a vida egésze Jaufrét bemutatja, abból egyértelmű, hogy a posteritas számára ő a nagyon távolinak egy régi költője. Régi költő, akinél nem illik össze a dallam kitűnősége és a szavak szegénysége. Az utókor azt mondja ezzel: lám, ők, a korai trubadúrok még poétikailag szegények voltak, *paubres*, szemben a mi mai *trobar ric*-ünkkel, a gazdag trubadúrköltészettel.

A magyar 17. század legkiválóbb költője, Zrínyi Miklós 1651-ben jelentette meg verseskötetét Bécsben. Rövid, de nagyon becses előszavában a nyelvkeverés kapcsán írta le a következő mondatot: „Horvát, deák szókat kevertem verseimben, mert szebbnek is gondoltam úgy, osztán szegény az magyar nyelv: az ki históriát ír, elhiszi szómat.” Hogy-hogy szegény? Mit jelent ez a jelző? Egyik 17. vagy 18. századi olvasója enyhé dühvel írta a lapszélre, letegezvén a nagyurat: „Ha Gyöngyösit ismernéd, nem mondanád azt.” Az ő olvasatában Gyöngyösi gazdagsága úgy áll szemben a magyar nyelv (a Zrínyi nyelvénél) szegénységével, mint a *trobar ric* és a *paubres motz*.

Mit értsünk hát a gazdagság/szegénység oppozíción?

Úgy gondolom, nem elsősorban lexikális szűkösséget, nem kevés szót, sokkal inkább formális szegénységet és formális gazdagságot, ugyanazon szavak *egybenkötésének és összefűzésének* egyoldalúságát vagy változatosságát. Régi magyar költői olvasmányaimból nem emlékeztem egyetlen imbrikációs alakzatra sem, s ez logikusan magyarázható legalább két alapvető momentummal. Az egyik a szonett hiánya régi poézisünkben. Mint láthattuk, az imbrikációs alakzat megjelenése az európai népnyelvű költészetekben egyrészt a petrarkizmus ideológiájával, másrészt a szonett verstípussal fonódott szorosan össze. Ismeretes, hogy a mi 16-17. századunkban a petrarkizmus divatjának jelenléte regisztrálható ugyan, de a szonett megjelenésére a 18. század derekáig várunk kell. A szonett hiánya tehát egyben a petrarkizáló szonettet kedvelő imbrikáció hiányát is jelenti. A második momentum régi költészetünk formális megalapozottságának jellegében keresendő: a mi költői formáink (a verssorok összefűzése strófává, a versszakok összefűzése költeményegésszé) a 17. századig kizárólag a juxtapozícióra, az azonos értékű egységek egymás mellé pakolására épültek. A juxtapozíció egyeduralma a következő évszázadban is alig gyengült valamelyest. Nem csoda hát, ha a költemény formális dimenzióiban hiányzó imbrikáció nem jelent meg a szintaxisban sem. Ami annyit tesz, hogy nem kombinatorikus költői gondolkodásunk századokon keresztül ellenállt az intrikációs észjárásnak (és ez a megfigyelés jól harmonizál rengeteg egyéb formatörténeti tapasztalattal, például azzal, hogy a sestina a keletkezése után nyolcszáz esztendővel tűnik fel költészetünkben, a szonett ötszáz évvel később stb.). Ha költészetnek létezik formális szegénysége, akkor az nem más, mint a juxtapozíció szűkössége, szemben a költészet formális gazdagságával, az intrikáció (kombinatorikus) tágasságával. Ezért is gondolhattam azt, hogy nem fordításos imbrikációs alakzatra csak jelen századunk irodalmában várokozhatok, akkor, amikor az egymás mellé pakolás egyeduralma igen erőteljesen megroppant (persze a kötött formák kiemelt szerepének erőteljes megroppanásával egyidejűleg, ami az esélyeket jelentősen csökkenti).

És hirtelen, egycsapásra, magyar irodalmi olvasmányaimban az imbrikáció ott (és akkor) tűnt fel, ahol (és amikor már) egyáltalán nem vártam rá. Tavaly, egy rendkívül hideg és rendkívüli téli estén, november végén. Meglepetésként, váratlan ajándékként érkezett, mint egy nem remélt találkozás.

(Esterházy-példa, néhány tanulsággal)

És hogy lehetetlen módon (egy tanulmányban!) egészen intim dolgokról beszéljek, én bizony *nagyon* kedvelem a *Hahn-Hahn grófnő pillantását*, ezt a *művet*. Ebben ugyan nem vagyok egyedül, de tudható, hogy nem is osztozom sokakkal. Miért? Hát van benne például egy igazi *könyörgés*, mondatért, igaziért, meg olyan el- és leágazásos, *kombinálva van*, azaz majdhogynem kombinatorikus. Az alakjéért, a formájéért kedvelem. Mint a szonett nevű fantasztikusan képlékeny és variatív formatípust is. És a kettő azért nem esik olyan távol egymástól. Olvasom: „(...) a Duna az *egész*, a Duna a forma. A forma, az nem köntös, mely alatt megbúvik valami nálánál fontosabb és szeriőzebb. (...) Mit jelent, hogy egy könyv formája a Duna? Olyan forma volna ez, mint a szonett? Mi itt a tizennégy? Nem szonett, inkább regény? Ott még tizennégy sincs; mi a regény?” (E.P.: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Magvető, Bp. 1991., 27. ill. *Könyvek*. Magvető, Bp. 1993., 229.p.). Ezekben a mondatokban bízom. Hogy nem agyém, nem ökörség Esterházy kapcsán, mondjuk, Étienne Jodelle szonettjeiről beszélni. És akkor, egy a teljes szerkezet által kiemelt helyen, egy fejezet legvégén, a *formával összefüggésben* olvashatjuk bizony a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* következő (gyönyörű) mondatát az első kiadás 37-38., a másodikként utalt kötet 237. oldalán:

„Mintha egy jobb kanyar helyett *három* [kiem. tőlem – Sz. Cs., csakazértis] balt tennénk. Tölts el az alanyt. Minden utazás belső utazás, azaz Utazó önmagát keresi. Nem mintha volna valaki, akit keresni lehetne. Utazó köteles nem egyéniség lenni, lenni akárki, azaz tartozik bókászni a valaki és a senki között, tartozik lenni a végtelen, vagy álszerűebben a létező, [innen én kurziválom, megint, Sz. Cs.] a forma, lenni egy bődön, egy bõrönd, egy börtön, mézestül, zoknistul, rabostul.”

Ez nagyon sok minden. De közben egy teljesen szabályos, tökéletes, ternáris imbrikáció is, három fésűvel, mindegyik fésűnek két-két foga van, a bődön, bõrönd, börtön alliterál és rímszerű. n = 3, p = 2.

Az Esterházy-imbrikáció felbukkanása ekkor és itt világosan rámutatott arra, hogy rosszul várokoztam. Hiszen várakozásom a költészetnyelvre korlátozódott általában, szűkebben pedig a kötött és a szabályozott formában írott költeményekre, még szorosabban pedig a szonettekre. Ezt az hibás várakozási és keresési stratégiát az imbrikáció európai történetére vonatkozó eddigi – egyébként a kutatók által még rendkívül hézagosként és részlegesként jellemzett – ismeretek csak megerősítették. Úgy tűnt, az alakzat nagyon szorosan hozzásimul metrikus formákhoz. Jacques Roubaud (1982) így írt tapasztalatáról: „Az Alonso által említett néhány sallustiusi példán kívül nem találok korrelációs esettel prózában.” Az Esterházy-példa, és ez enyhe kifejezés, igen ritka példa. Megjelenése már-már csoda (nyelvi csoda, természetesen). S bár halványan elképzelhető, hogy az OuLiPo-tag Italo Calvino sugallata, Esterházy kombinatorikus nyelvszemléletére és gondolkodásmódjára szisztematikusságára vezethető vissza, ebben biztos vagyok. Belső genesisű alakzat. Ráadásul az alakzat feltűnésének hátterében majdnem bizonyosan nem az imbrikáció eddigi történetének ismerete áll, hiszen aligha tehető fel, hogy akár Sallustius, akár Alonso vagy Roubaud szövege inspirálta volna az adott szöveg helyet. Nem, itt a nyelv formális szemlélete szülte meg az alakzatot. Részint talán az a kedvtelés készítette elő, hogy írásaiban Esterházy mindig is szerette a tempóváltásokat, kedvelte azt, hogy az egyenletes szöveg ritmusát helyenként feldarabolt, felaprózott mondattal gyorsítsa fel. A felaprózottságot, az állandó megtörést kis szintaktikai egységek beiktatásával éri el: az ilyen mondatok, mint

„a helyzet az, hogy nem volt mondható semelyik tárgyra sem, hogy az az, mert nemcsak az, hanem a másik is, ha, mert épp erről volna szó, volna másik, mert az, a másik, ez is, ha volna ez, mert ez is kevesebb s több annál, amit az elébb, most, úgy hívtunk, ez” (Ki szavatol a lady biztonságáért?, Magvető, Bp., 1982, 85. p.)

hatásukban az imbrikált mondatokhoz hasonlítanak: lépten-nyomon meg kell keresnünk az apró részek összetartozását. De a mondat szintaktikai feldarabolásához más út is vezethet. Például az a szokás, hogy Esterházy gyakran veti hátra a jelzőket, nyomatékosan és figyelmeztetőleg: „az ajándék, *váratlan és szép*, melyért őszinte hálával tartozunk Istennek” (u.o. 132. p.), „majd megjelenik a hold, *sápadt és görbe*, mázolt szájában cigarettá” (u.o. 161. p.), szintén megtöri a szintaxist. De azt kell mondanunk, e jelenségek-től nagy ugrást kell megtenni az imbrikáció alakzatáig. Az imbrikációhoz a nyelv kombinatorikus szemlélete szükséges, hozzá, mert annyira szabályozott, csak innen lehet eljutni.

Végezetül: természetesen a formáknak és az alakzatoknak is van emlékezetük. Úgy tűnik, az imbrikáció, jelenjék meg ma bárhol szerte Európában, megőrzött valamit petrarckista múltjából és szonett-múltjából, a szerelem fegyvereivel és a szerelemmel létrejött összekapcsoltságából. Ami kifejeződésként ma a nyelv iránt érzett szerelmen, a nyelv kalandján keresztül. Az imbrikáció, számomra legalábbis, eredendően és formálisan a

szerelem és a szeretkezés leképezése a nyelvben. Számomra eképp alakzat, *szerelmi alakzat*. Ebben épp a múltja erősít meg, és megerősítenek az imbrikáció-kutatók is. A Lusson-Roubaud szerzőpáros egyik Jodelle-elemzésében így ír: *Le choix d'une imbrication ternaire a un rapport évident avec la situation amoureuse* (LUSSON-ROUBAUD, 1981, 65). Igen, „Egy ternáris imbrikáció kiválasztásának [az n-léptékű imbrikációk közül – Sz.Cs.] roppant világos a kapcsolata a szerelmi alaphelyzettel.” És most itt nem mesélem el, mert messzire, nagyon, vezetne, el, hogy a szerelmi alaphelyzet, mint könnyen hinnők, miért nem ketős, hanem miért ternáris, miért hármas. Lényegében: vagyunk ketten, meg a szerelem. És ez három. Térjünk vissza az imbrikációhoz és ahhoz az idegesítő helyzethez, hogy e kulcsszót még pontosan nem neveztem meg nyelvünkön, magyarul. Ha pontos magyar megfelelőjét meg kellene adnom, azt mondanám, egymásba illeszkedés. De legszívesebben Zrínyi Miklós szép, egyszer használt szavával, hapax legomenonjával fordítanám le: az imbrikáció az *öszvecsingolódás* alakzata. A jelek és a jelentettek világában egyszerre.

[A hivatkozott irodalom: *Az ismétlődés a művészetben*, szerk. Horváth Iván-Veres András, Akadémiai, Bp., 1980; Gaëtan HECQ et Louis PARIS: *La poétique française au Moyen Age et à la Renaissance*, Slatkine Reprints, Genève, 1978; Pierre GETZLER–Pierre LUSSON–Jacques ROUBAUD: *Les Armes de l'Amour (Matériaux pour une étude du sonnet pétrarquiste européen)*, Cahiers de Poétique Comparée, N° 6, Publications Langues 'O, Paris, 1982, 81-85. p.; Roman JAKOBSON: *Hang – jel – vers*, Gondolat, Bp., 1969, 347-371. p.; Pierre LUSSON–Jacques ROUBAUD: *Lectures Rythmiques XI-XII (Deux sonnets en vers imbriqués d'Étienne Jodelle)*, Mezura, N° 10, Paris, 1980; Pierre LUSSON–Jacques ROUBAUD: *Sur la devise de „noeu et du feu”. Un sonnet d'Étienne Jodelle. Essai de lecture rythmique*, Langue Française, N° 49, février 1981, 49-67. p.; Jacques ROUBAUD: *Sur le sonnet rapporté*, Cahiers de Poétique Comparée, N° 6, Publications Langues 'O, Paris, 1982, 86-159. p. XYGETI Csaba: *A saussure-i anagrammatikáról és Tandori Dezső szigetéről*, Jelenkor, 1989 április; Raymond QUENEAU: *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1965, 317-345. p.]

ESTERHÁZY PÉTER – A MAGYAR IRODALOM (POSZT)MODERN ARISZTOKRATÁJA

A közelmúltban nyilatkozta egy magyar író, hogy Wittgenstein híres szentenciája – „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” – a legtalálóbbs megállapítás, amit közép-európai térségünkben bárki is tett. Ha jól értettem, az író alighanem arra a tényre gondolt, hogy az elmúlt fél évszázadban végeinken, de különösen Európa közép-keleti részén Wittgenstein mondása, mely eredetileg csak aforisztikus megjegyzés volt a nyelvnek mint a világmegismerés eszközének a tökéletlenségére, mostanra további jelentésekkel gyarapodott, nyersen szólva újabb, úgyszólván perverz, a keserű politikai valóságból fakadó konnotációkkal bővült: régióinkban számos más ok is akadt, amiért hallgatni „kellett”.

A bécsi kör reprezentánsainak gondolatai (akik közül sokan matematikát hallgattak) a maguk módján igazolták több modern író törekvését, mely a realitás mind újszerűbb és tartalmasabb megragadását célozta, és ha nem váltak is programmá, annál ösztönzőbb kihívást jelentettek azoknak az íróknak, akik a nyelv tökéletlensége dacára mégis megkísérelték elérni eme megragadhatatlant, vagy legalábbis tágították a már megismertnek és megnevezettnek a határait.

Kiváló példája e törekvésnek a nemrég elhunyt magyar író (mellesleg szintén matematikus) Ottlik Géza regénye, az *Iskola a határon* (Škola na hranici, Odeon, 1974), amely a maga idején nemcsak Magyarországon váltott ki nagy visszhangot, hanem, úgy vélem, utat talált a cseh olvasókhoz is. Esterházy Péter is azok közül valónak vallja magát, akikre Ottlik Géza hatással volt, és ihletőjének jellegzetesen esterházys, eredeti módon fejezte ki hódolatát: a több száz oldalas *Iskola a határon*t egyetlen papírlapra, pontosabban egy oldalra másolta át kézzel, sort sorra írva.

Hogy a magyar nyelv új kifejezőeszközeinek keresése miért talált a háború utáni nemzedékben olyan eleven visszhangra, annak természetesen több oka volt. Nem feledkezhetünk meg elsősorban a tényről, hogy a két háború közötti magyar irodalmi avantgárd, néhány kivételtől eltekintve, igen jellegtelen volt. Másfelől viszont dőreség volna e keresésnek bármiféle céltudatos programjelleggel tulajdonítani – még a magyar írók sem éltek ennyire vattába bugyolálva a Kádár-féle szocializmus „soft változatában”. Inkább arról van szó – Esterházy Péter után szabadon –, hogy a hatvanas évek táján, amikor a rejtőzködés nagy művészetet hozott létre, amikor az irodalom a valóság és a szó közti résben táncolt, sírt, ujjongott és röhögött, az írók elunták ezt a kelet-európai groteszknak nevezett iszapbirkózást, mert mindinkább kísérleti nyusziknak érezték magukat benne. Az idő múlásával a birkózásból megtúrt játék, bohózat lett. Ebből a valóságból születik meg fokozatosan az irodalomnak egyféle különös, közép-kelet-európai változata, melyet

–vitathatóan – posztmodern irodalomnak nevezünk, s melyben az emberért való művészi törekvés a „nyelvért való harcba” van sűrítve. Esterházyval szólva: „helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kiobbantani”.

A híres magyar nemesi család sarja, aki végzettségét és eredeti foglalkozását tekintve nem más, mint matematikus, négy gyermek apja – hogy azokat az életrajzi tényeket rögzítsük, melyek az olyannyira fiatal írónál művei szempontjából is érdekesek – negyvenkét éves korára (1950-ben született Budapesten) nemcsak egy merőben egyéni és felcserélhetetlen írást teremtett, azaz elmozdította helyéről a beszédet, hanem – bár változó mértékben és változó intenzitással – megszólított egy aránylag széles spektrumú olvasótábor is. Rendkívül termékeny író, és tegyük hozzá, hogy hallatlanul olvasott is (ami már ritkább jelenség): *A Bevezetés a szépirodalomba* végén Esterházy több száz idézett vagy parafrazeált író nevét sorolja föl.

„S megnyugtatóbb, ha bizony az író nem népben-nemzetben gondolkodik, hanem alanyban-állítmányban” – mondja (vagy idézi? – ki tudja!) Esterházy a már említett több száz oldalas könyvében, melynek címét csak hangsúlyozza az azonos alcím. Esterházy alkotó munkájának kiindulópontja és ugródeszkája az összes létező, de mindenekelőtt irodalmi szövegek képzelt halmaza. Műveit különféle idézetek sűrű hálója szövöi át ötleletesen, melyeket a magyar- vagy világirodalomból vett. A merőben mai történetbe vagy értekezésbe azonban jobbra idézőjel nélkül kerülnek ezek a szövegek. E módszernek köszönhetően, mely az adott területen mintegy dióhéjban jelenít meg egy sor irodalmi irányzatot az irodalomtörténetből, pontosabban az összes szöveg történetéből, Esterházyt az irodalomtörténészek gyakran a posztmodern irodalom képviselői közé sorolják. Jóllehet a nyelv Esterházynak kétségtelenül felettébb fontos eszköze, sőt gyakran szubjektuma vagy célja is műveinek, itt korántsem holmi irodalmi arisztokrata öncélú exhibíciójának vagyunk tanúi, még ha Esterházy a szó nemes értelmében kétségkívül irodalmi arisztokrata is. A nyelv Esterházy számára műszer, mely érzékenyen jelzi elsősorban az egyénnek (magának az írónak) az állapotát, de általa voltaképp az egész nemzetnek (vagy nemzeteknek), tehát az egész emberiségnek az állapotát is az identitást kereső rögzös úton. Ide kínálkozik Wittgenstein egy másik szentenciája: „Nyelvem határai világom határait jelentik...”

Ebben az értelemben minden kimondott vagy leírt mondat is hiteles és értékes tanúbizonyság a világ állapotáról, az időről és helyről, ahol most éppen vagyunk. Ez pedig tulajdonképpen azt jelenti, hogy Esterházy szövegei kezdődhetnek és végződhetnek bármivel, sőt önmagukat inspirálhatják, ami gyakran elő is fordul: az analógiákból, metaforákból, a szavak hangzásbeli vagy grafikai hasonlóságából önkéntelenül szabad asszociációk születnek a szövegben belül, melyeknek az író – mint maga mondja – „nem tud ellenállni” és útra kel velük. Mintha önmagát írná a szöveg.

Alighanem már e helyt is több mint nyilvánvaló, hogy szándékosan kerülöm Esterházy írásainak műfaji besorolását és a „szöveg” megjelöléséhez tartom magam. Anélkül, hogy irodalomelméleti fejtegetésekbe bonyolódnék, hadd említsük meg néhány gondolatot a „szöveg”-jelenségről, melyet a sokoldalú tudós, Roland Barthes fogalmazott meg, akit Esterházy különféle összefüggésekben maga is szívesen idéz. A szövegnek mint olyanak a keletkezését Barthes a modern történelemmel hozza összefüggésbe, azzal a korról, amely megköveteli (akárcsak Einstein fizikája New ton fizikájával szemben) az író (skriptor), az olvasó és a megfigyelő (kritikus) közti kapcsolat relativitásának megjelenítését. Innen az igény, hogy megszülessen az új objektum: a szöveg. A hagyományosan értelmezett műtől a szöveg elsősorban abban különbözik, hogy nem konkrét, nem úgy gondolunk rá, hogy teszem azt, ennyi és ennyi helyet foglal el a könyvespolcon, hanem metodológiai mezőként fogjuk fel. Ezért a könyvet nem a kézben tartjuk, hanem a nyelv-

ben, mert csak vitaként létezik. A mű tehát tulajdonképpen a szöveg fiktív folytatása és az olvasó–szöveg interakcióból születik. Ily módon bizonyos fokig teljesül Mallarmé követelménye, hogy a művet fejezze be az olvasó. Dióhéjban ennyit a szöveg Barthes-féle felfogásáról, melyből, remélem, még nyilvánvalóbb, hogy Esterházy szövege mindössze előadásra szánt kotta, mindössze bevezetés a műbe: bevezetés a szépirodalomba.

A szellemes, de a mi irodalom-felfogásunknak szokatlanul egzak, már-már geometrikus szerkezetet Esterházynak a részletek iránti hallatlan fogékonysága, a legapróbb történések iránti figyelme, a láthatatlan összefüggések és ködös analógiák iránti kifinomult érzéke, a magyar- és világirodalom legjobb tradícióit folytató markáns intellektuális humora tartja össze és teszi egyben emberivé. El kell mondani, hogy a minősített Esterházy-olvasó „nevelése” hosszan tartó folyamat volt, mert kialakítani egy széles olvasókört, amely elfogadja az író kihívását, és rááll a kiürült szavak és a kortól elnyomordott gondolkodás leporolását célzó játékokra, valóban sziszifuszi feladat. Ha azonban le-döntjük a szándékosan felállított nyelvi korlátokat, és ezáltal behatolunk a gyakran igen prózai mondánivaló lényegébe, ha engedjük, hogy a szöveg legalább egy pillanatra magába rántsón, akkor megpillantjuk a „tárgyat”, amely „egyszerű” (ismét Wittgenstein!), és a tárgy leírása – a nyelv – felragyog, mint a dicsfény. Látszólag tehát még nő is a szakadék a tárgy és annak leírása között, csak hogy az ellenkezője igaz: ahogy Esterházy a nyelvvel bánik, az annyira eltér a „normálistól”, hogy olvasása közben lehetetlenség gépiesen mozgásba hozni a bevált, bejáratott asszociatív sztereotípiákat, és így többé-kevésbé passzívan befogadni a művet. Ellenkezőleg, kénytelenek vagyunk hagyni, hogy „kezünkkel fogva vezessenek”, hogy másképp és ismét először lássuk és tudatosítsuk a világot, ahogy szó szót követ. A világot újra romlatlan szemmel és torzítatlan elmével szemléljük. Elmozdítottuk helyéről a beszédet, és a világ ártatlan érzékelése felé haladunk. A mű bevégeztetett bennünk. Ez a kulcs Esterházy szövegeihez, a kulcs, mely talán megérdemli, hogy ilyen „szájbarágósan” ismertessük az olvasóval, aki az író első csehre fordított szövegét tartja kezében (eltekintve a tárcáktól és elbeszélésektől, melyek aránylag gyakran jelennek meg a cseh irodalmi periodikákban).

Esterházy eddig hat prózai művet írt, hat szöveget *Bevezetés a szépirodalomba* alcímmel, melyeket végül egy kötetben adott ki, s a borítóra az imént említett alcím került. E szövegek közül való a *Kis magyar pornográfia* is.

Az eddig elmondottakból joggal következtethetnénk arra, hogy Esterházy irodalom-felfogása következményeiben lehetetlenné teszi az egyes szövegek világos megkülönböztetését. Első pillantásra ez valóban így van: először úgy tetszik (már a *Termelési regény* címet viselő kettős regénye, e keserű paródia óta, melyet a címben jelzett „műfajra” írt, s amellyel először jelentkezett a magyar irodalomban kétségtelen nagyságként), mintha Esterházy egész eddigi élete során tulajdonképpen egy és ugyanazt a művet írná. És igaz az is, hogy ezekben a szövegekben hiába keresnénk a klasszikus próza – regény vagy elbeszélés – attribútumait. Ahogy az író egyik kritikusa, Margócsy István megállapítja: „Esterházy egyszerre beszél a »dolgozóról«, arról, aki beszél, s magáról az elbeszélés aktusáról. Nincs elkülönült elbeszélő és cselekmény, nincs »objektív« leíró és »szubjektív« ítélkező szövegrész”. Ráadásul a tér, amelyben az író a szó fizikai értelmében mozog, gyakran igen korlátozott: egy lakás, s benne a feleség meg a négy gyerek, a könyvek meg az újságok, egy dolgozószoba Bohumil Hrabal fényképével, s benne az író, amint arról ír, hogy ír.

És mégis, az itt szerzett és felhalmozott benyomások valamiféle varázslatos módon koherens egységet alkotnak, mint a mozaik tökéletesen illeszkedő darabkái. Végül minden összefolyik – mint Hrabal elbeszélő sodrában – a mi közép-európai életünk medrében. Szerényebben és Esterházyhoz méltóbb öniróniával szólva: az erecskék „tócsává”

folynak össze: nincs mit tenni, „...silány idők tanulmányozása vékony katarzist kölkeztet...” Így aztán aki bedől a könyv címének és vérbe „malacságokat” (ha csak kis malacságokat is) vár, csalódik...

A *Kis magyar pornográfia* azonban ennek ellenére pornográfia, jóllehet „izgalomra” nincs sok okunk. A hétköznapi társadalmi realitás anekdotikusan rögzített töredékeinek és a titokzatos nyelvezetbe burkolt erotikus jeleneteknek a szembesítésénél végül is az előbbieket találjuk pornográfoknak. A politikai anekdoták komikuma mögött megsejtjük hétköznapi realitásunk tragikumát, s benne a saját szánalmas szerepünkét is: lelkünk hőstetlen és kevésbé méltóságteljes önvédelmi reflexeit. Ahogy a már idézett Margócsy mondja: „Esterházy a teljes személyiség pornográf alávetettségét járja körül, azt, amit legerőteljesebben talán a Gombrowicz-tól idézett félmondat érzékeltet: »megerőszkolták az arcomat«. A könyv, emelkedett indulattal és maró gúnnyal, minden emberi kapcsolat közvetlen eltárgyasulását bélyegzi meg pornográfként...”

Ehhez a gondolathoz Esterházy egyszer még visszatért. Csokonai Lili álnéven – „akit” néhány szó szerint konspiratív módon beavatott irodalomkritikus a magyar irodalom új csillagaként „lelkesen üdvözöl” – kiadja a *Tizenhét hattyúk* című regényét, egy mai munkásnő valamiféle intim naplóját. A profán történetet olyan nyelvbe burkolja, amely valójában sohasem létezett: a régi magyar nyelv általánosan ismert vagy tudatos nyelvi jegyeinek segítségével művileg archaizálja a mai beszédet, és ezáltal a középkori szakrális szövegekre emlékeztető nyelvezetet teremt. E szélsőségesen kihegyezett ellentétek fölött feszül a regény intő kicsengése: a társadalom általános elposványosodása, képmutatása és frusztrációja korában az egyéniség, amely hamisítatlanul azonosul önmagával, élete által, még ha az profán is, megéri a megdicsőülést.

Túlságosan egyszerű volna azonban az íróban azt a „hóst” ünnepelni, aki („nevünkben” vagy még inkább „helyettünk”) tollának hegyével megtanította írásztala mögül az elmúlt rendszer embereit kesztyűbe dudálni. Esterházy jól tudja, hogy „...a szellem saját méltóságának tartozik azzal, hogy megvessen minden tevékenységet korlátozó hatalmat”, ami irodalmi síkra vetítve azt jelenti (s mint metsző iróniával megáldott író ezt Musillal együtt vallja), hogy „...az irónia: ha úgy ábrázolunk egy klerikális személyt, hogy mellette a bolsevik is találva legyen. Ha egy ütődöttet, hogy a szerző hirdelen azt érezze: de hiszen én részben én vagyok”. Másutt meg azt állapítja meg (utólag! fűzi hozzá előszeretettel), hogy „miért volna befolyással egy regényre, hogy szerzője hazájában állomásoznak-e szovjet katonai csapatok vagy sem”. Olykor saját „megalkuvását” is beismeri, mert „ha föllapozza a könyveit, sehol nem látja, hogy például ötvenhatról *egyenesen* beszélt volna. Jelzéseket lát, melyekben szerző integet, hogy ő is úgy gondolja”. Esterházy azonban mindenekelőtt jellegzetesen közép-európai sorsú író: magasabb irodalmi célok elérésére hivatott, de a társadalom minduntalan a földhöz nyomja. Ebből az ütközetből születik a társadalmat és a saját lelkét egyként maróan perzselő mű. Bárcsak a könyörtelen önirónia és a benső önvizsgálat részévé válna a mi életünknek is...

Esterházy nem oldja meg a wittgensteini dilemmát, „csak” esztétikailag „izgalmas” síkra tereli a kérdést. „A rejtély nem létezik? Ha egy kérdést egyáltalán fel lehet tenni, akkor meg is lehet válaszolni azt? Mert kétely csak ott merülhet fel, ahol van valamiféle kérdés, kérdés pedig csak ott van, ahol van felelet, és ez utóbbi csak ott, ahol valamit *mondani lehet?*” – olvassuk a *Kis magyar pornográfia* alighanem leghatásosabb szakaszában, melynek címe: („?”). Az egyes állítások, a lényegükben kijelentő mondatok után kitett kérdőjelek megfosztják a szöveget az ítélet óhatatlan merevségétől, minden kimondott mondat a priori „dogmatizmusától”. Úton vagyunk, az örök keresés útján, csak jelzéseket fogunk fel az egyén szellemi állapotáról ebben a végeérhetetlen folyamatban. Ráadásul Esterházy (s ezen a ponton enyhe gúnnyal mégiscsak súrolja a „tisza”, egzakt tudás utáni tudományos törekvés abszolutizációját) a munka, az igyekvés vagy a keresés értel-

mét nem „csak” a mind tökéletesebb válaszok megelézésében látja, hanem magában a munkában, annak emberi dimenziójában is: „Ha dolgozom, megnő bennem a szeretet”.

Az utóbbi években Esterházy alkotása új elemmel bővült, a többé-kevésbé politikai publicisztikával, amely az előzőeknél nem kevésbé fontos, Esterházy egyéb aktivitásainak egészében pedig csak nehezen áttekinthető. Eleinte a *Hitel* című folyóiratban publikálta kéthetenként tárcáit „személyes” rovatában, melynek *Az elefántcsonttoronyból* címet adta (a szerző itt sem tagadta meg esztéta orientációját), s a lappal való szakítása után is megjelentek alkalmi írásai. Az *Egy közép-európai férfi keservei* című tárcája 1991-ben Brüsszelben a legjobb tárcaként nyert elismerést.

Sajátos humorával Esterházy így a politikai életbe is behatolt. A kommunista rendszer bukása után, amikor – nyilvánvalóan – Magyarországon is megindult a harc a legelőnyösebb pozíciókért, ennek az, enyhén szólva, tolongásnak a megjelölésére elterjed Esterházy (szintén kölcsönvett, de egyértelműen általa felszentelt) keserűen gúnyos meghatározása, a „csúcsforgalom a damaszkuszi úton”, amely aztán lépten-nyomon elhangzott a parlamentben meg a sajtóban is, és amellyel Esterházy az újkori Pálokra és Saulokra kívánt rámutatni.

Az általános jellemzésből, amelyre a fentiekben kísérletet tettem, azt hiszem, kiderül, hogy Esterházy intellektuálisan és nyelvilag igényes szövegeinek fordítása önálló fejezet érdemel. Itt nem is arról van szó, hogy a cseh olvasó nem ismeri olyan behatóan a magyar (politikai) realitákat: azok Esterházy anekdotikus előadásában, s ezt le kell szögeznünk, szinte modellértékűek egész régióknak számára; elég, ha kicseréljük a neveket, helyszíneket, körülményeket... Inkább arról kell beszélnünk, hogy hála a kimeríthetetlen nyelvi ötleteknek és a szöveg már említett kitérőinek a szerző úgyszólván saját belföldjére, a fordító tulajdonképpen kénytelen gyakran újraírni a művet: elfogadni az ötletet, ráállni a játékra, és saját nyelvkészletének segítségével felépíteni egy éppolyan szilárd és természetesen éppolyan szellemes szerkezetet. Ez a feladat gyakran teljesíthetetlen, ha viszont sikerül megoldani, akkor ezt a hallatlanul szórakoztató robotot csak irigyelhetjük a fordítótól.

És beszélnünk kell Esterházy Péter különös viszonyáról mindennemű irodalomhoz, amit valaha is papírra vetettek, kedvteléséről, amivel ebből az irodalmi óceánból gátlás nélkül és a pontos forrás megnevezése nélkül merít és idéz. Ez azt jelenti, hogy Esterházy fordítója kénytelen örökké éber detektívvé válni, akinek minden gyanús mondatot, sőt szót is ellenőrizni kell, kénytelen nyomozóvá lenni, aki megpróbálja kitalálni a szerzőt, meghatározni a könyvet, amelyből az idézett szentencia vagy csupán fordulat esetleg származhat. Ilyen körülmények között bizonyára lehetséges, sőt, sajnos szükséges is elnézni, ha a fordító, vagy még inkább az olvasó nem ismeri fel az idézet eredetét. Ebben a fordításban is kétségtelenül akadnak mondatok, amelyek megközelítően sem váltanak ki a cseh olvasóban olyan asszociatív reakciót, mint a magyarban. Lássunk legalább két példát. Feltehetően egyetlen cseh olvasó (hacsak nem tud magyarul) sem sejtje, hogy a „Valami nagy-nagy tüzet kéne rakni” mondat egy híres, mindenki által ismert verssor a tragikusan elhunyt magyar költő, József Attila költeményéből, amely – s ezt is tudja minden magyar – így folytatódik: „hogy melegednének az emberek”, azaz az emberi kölcsönösség vágyát fejezi ki. (A versnek azonban nincs cseh fordítása). Hogy miként determinálja ez a tény az ötvenes évekbeli anekdota kicsengését, azt ítélje meg az olvasó e magyarírat után újra. A másik példa: a véletlen névazonosság célzatos kihasználása, ez esetben a „magyar Sztáliné”, Rákosi Mátyásé, és a legendás és nagyra becsült királyé, Hunyadi Mátyásé, akiről – természetesen az utóbbiról! – máig is regélnek a különféle történetek, melyekben felettebb igazságos és megfontolt uralkodóként lép föl.

Esterházy művei igen érdekes fordítás-elméleti kérdést is felvetnek. Most azonban alapítsunk meg csak annyit, hogy ha idővel megszületik Esterházy *Hrabal könyvének* a fordítása, bajosan fogadhatjuk el Hrabal autentikus mondatainak, melyek sűrűn átszövik a szöveget, a hiányát.

Immár másodszor fordult elő írásomban Bohumil Hrabal neve, s ez korántsem véletlen. A cseh irodalom Magyarországon az utóbbi két évtizedben rendkívül népszerű lett. A magyar olvasók bizonyíthatóan rajonganak egy sor cseh íróért – Milan Kunderáért, Vladimír Páralért, Ladislav Fuks-ért és másokért, de különösen természetesen Bohumil Hrabalért. Tisztelői körébe tartozik Esterházy Péter is, amit számos szövege tanúsít, mindenekelött a már említett *Hrabal könyve*, melyben megvallja csodálatát „az általános lét-elméleti dilemmák professzora” iránt, és a rá jellemző szellemességgel megállapítja: „Mint két tojás, úgy különböztek”.

Itt azonban nem pusztá csodálatról van szó, sem valamiféle irodalmi példaképről vagy irodalmi önbesorolásról: e tekintetből Esterházy valahol Danilo Kiš és Italo Calvino között jelöli meg helyét. Inkább az író lelki alkatáról kell beszélnünk, a valóság nyájasan ironikus feldolgozásáról és megközelítéséről. Arról, hogy Közép-Európának nevezett régiókban „az emberekkel együtt levésen kellene munkálkodni... hogy azt a gazdagságot és szépséget, melyet mindenki magában hordoz, mint halálos betegséget vagy malomkövet a nyakában, szét tudjuk kinnálni”. Arról, hogy lehetőleg mindenben, ami körülvesz bennünket, fel tudjuk fedni „a valóságseletek izzó esztétikáját”.

KÖRTVÉLYESSY KLÁRA fordítása

A NŐI PERSPEKTÍVA SZEREPE

Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét hattyyúk* című művében

A második világháború utáni magyar irodalom kétségtelenül legfeltűnőbb eseményei közé sorolhatjuk Weöres Sándor *Psyché* című költeményciklusának és Esterházy Péter *Tizenhét hattyyúk* című fiktív naplójának a megjelenését. Noha a *Tizenhét hattyyúk* 25 évvel később jelent meg a *Psychénél*, és a két mű sok tekintetben – mind alaki, mind tartalmi szempontból – alaposan különbözik egymástól, mégis jónéhány szembeötlő egyezés is kimutatható bennük:

- mindkét mű önéletrajzi jellegű, ti. az én-elbeszélő életrajzát tartalmazza,

- mindkét mű olyan archaizáló alkotás, amelyben a szerző nemcsak egy-egy írónak, hanem egy egész korszaknak a stílusutánzásával igyekszik a múlt hangulatát előidézni,

- mindkét műben nő a főhős.

Továbbá az a tény is összekapcsolja a *Psychét* és a *Tizenhét hattyyúkat*, hogy mindkettőben lát-szólag önéletrajssal van dolgunk, de valójában nem erről van szó. Tudniillik mind Weöres, mind Esterházy azt próbálja elhitetni az olvasóval, hogy a *Psyché*, illetve a *Tizenhét hattyyúk* én-elbeszélője és főhőse egyúttal a mű szerzője is. Azt sugallják tehát, hogy a *Psyché*-ben és a *Tizenhét hattyyúk*-ban hármasságonosság érvényesül: az íróé, az én-elbeszélőé és a főhősé, s így mindkét műben önéletrajzról volna szó. Ezt a benyomást Weöres Sándor leginkább azzal kelti, hogy saját magát nem a *Psyché* írójának, hanem csak felfedezőjének és kiadójának állítja be. Lássuk a *Psyché* utószavát: „Az ismeretlen poétia tíz verse, teljes neve nélkül, »Psyche« jelzéssel, egy vegyes régi kézirat-kötegből bukkant elő 1964-ben. A további kutatás több eredményt hozott: 1970-ben talán egész oeuvre-je, továbbá neve és élettörténete újra napvilágra került.” (Ps 396). Esterházy Péter még egy lépéssel tovább megy: ő egyszerűen kihagyja a saját nevét a könyvből, még a *Tizenhét hattyyúk* címlapján sem tünteti el. Ehelyett csak fiktív főhősének neve szerepel a mű cím-

lapján. A *Psyché* és a *Tizenhét hattyyúk* olvasóinak e tudatos félrevezetése szignifikatív tettek tekinthető – annak is fogták fel a kritikusok –, annál is inkább, mert tudatosan nem törekedett a szerzők egyike sem arra, hogy teljesen észrevétlen maradjon. Weöres azzal utalt önmagára, hogy a saját nevét mégis szerepelteti a címlapon – sőt a második kiadástól felvette a *Psychét* egybegyűjtött művei közé –, míg Esterházy rögtön kétségbe ejti az olvasót a huszadik században lejátszódó történet és a tizenhetedik századi nyelvhasználat lehetetlen kombinációjával. Azonkívül Esterházy azzal is elárulja magát, hogy a *Tizenhét hattyyúk*-ban több, más műveiben is előforduló, rá nagyon jellemző stílusesszéköt alkalmaz (ezt Száale László *Az elbújt író nyomában* című kritikájában [1987] és Jolanta Jastrzebska *Archaizálás és intertextualitás* című írásában [1991] sok példával igazolja).

Érthető tehát, hogy a magyar kritika nagy érdeklődéssel fogadta mindkét alkotást. Ami a *Psychét* illeti: nem tartott sokáig, míg a kritikusok megállapították a versciklus valódi szerzőjének kilétét. Tudniillik a kritikusokat már előre figyelmeztette az a tény, hogy a *Psyché*-nek egy része – tíz vers – már Weöres *Merülő Saturnus* (1968) című kötetében és az *Egybegyűjtött írások* (1970) első kiadásában is megjelent. Nem meglepő tehát, hogy az önálló *Psyché* megjelenése után (1972-ben) habozás nélkül Weörest hozták kapcsolatba a művel. Ezért az identitáskérdés nem szerepel a *Psychéről* írt kritikákban, tanulmányokban. Egyébként ezek mind a mű többé-kevésbé teljes változatának megjelenése után íródtak.

A *Tizenhét hattyyúk* valódi szerzőjének leleplezése több időbe került, valószínűleg azért, mert e művet már kezdetől fogva önálló kötetként adták ki. Körülbelül három héttel a könyv megjelenése után a kritika Esterházy Péternek tulajdonította Csokonai Lili életrajzát (ld. Száale László: *Az elbújt író nyomában*). Erre a követ-

keztetésre főleg stilisztikai elemzés alapján jutottak.

A fent felsoroltakon kívül a *Psychének* és a *Tizenhét hattyúknak* még egy figyelemreméltó közös jellegzetessége van: mindkét műben egy férfi ábrázolja egy nő életét, lelkét, gondolatait, azt színelve, hogy ő lenne az ábrázolt nő. A *Psyché* és a *Tizenhét hattyúk* írói tehát nem elégedtek meg egy női élet pusztá leírásával – erre mind a magyar, mind a világirodalomban több példa van, gondoljunk olyan alkotásokra, mint Lev Tolsztoj *Anna Karenina*, Gustave Flaubert *Bovaryné*, Németh László *Iszony* című műve –, hanem azt is el akarják hitetni az olvasóval, hogy maga az ábrázolandó nő mondja el történetét. Szóval egy nő bőrébe bújnak, így cserélve fel saját férfi identitásukat egy nőével. Elkerülhetetlen, hogy ez a „nemváltás” lényegesen perspektívaváltást okozzon, hiszen már nem a kívülálló férfi szempontjából, hanem belülről, az elbeszélő nő szemével láttatja, érzékelteti az író az eseményeket. Feltűnő, hogy a magyar kritika nagyrészt figyelmen kívül hagyta Weöresnek és Esterháznak e „nemváltását”. Így járt el Kenyeres Zoltán is, aki *Pillantás a Psychére* című írásában egy szót sem szólt Weöresnek ideiglenes nővé válásáról: „A történet Lónyai Erzsébettről szól, aki 1795-ben született, [...]” (Kenyeres 1983. 337). Mások megemlítik ugyan a „nemváltást”, de nem foglalkoztatja őket a kérdés, hogy ez milyen következményekkel jár. Csak művészi eljárásnak tekintik, amellyel az író szélesíteni kívánja látókörét. Juhász Béla például a következőképpen vélekedik Weöresről és „lelkéből szakadt hősnőjé”-ről: „Weöres látszólag feloldja, eltünteteti saját énjét, valójában szinte kiteljesítve csempészi vissza álruhában, a fiktív hős alakjában. Így aztán valóban gátolatlanul járhatja be képzelete legmerészebb tájait is. Ez a tárgyiasítás, objektíválás csak közvetetté teszi, de nem csökkenti, inkább fölszabadítja az önfelmutatás esélyét. Módot ad a férfi-én hiányának, a benne elveszett nőnek a feltámasztására is.” (Juhász 1973. 317). Csak egy-két kritikus törí a fejét Weöres „nemváltása”-nak miertjén. Így Somlyó György *Fiú-e vagy lány?* című recenziójában: „Weöres Sándor *Psychéjét* [...] olyasvalakinek kellett írnia, aki – a személyiség különös zavarában vagy mámorában – azt se tudja, fiú-e vagy lány. Vagy talán még inkább olyasvalakinek, aki egyszerre megtudta, hogy fiú is meg lány is. Aki tehát birtokába jutott a voltaképpen lehetetlen, de mindenkor áhitott legnagyobb embe-

ri tudásnak, a metamorfózisok metamorfózisában részesült, a költő »páratlan kiváltságának« révén.” (Somlyó 1972. 101) Weöres „nemváltását” Somlyó azzal indokolja, hogy minden művésznek többé-kevésbé kétneműnek kell lennie: „A férfinak kicsit asszonnyá, a nőnek férfivá kell válnia – hogy művész lehessen”. (Somlyó 1972. 101) A kétneműség ideálja abból az örök emberi ábrándból származik, „hogy átlépjük saját testünk, saját nemünk határait”. (Somlyó 1972. 102) Ez az „ősi emberi nosztalgia” még ma is él: „Talán nem túl merész feltételezés ehhez az ábrándhoz kapcsolni a második világháború utáni fiatalságban sokfelé tért hódító »unisex« divatját.” (Somlyó 1972. 102) Az uniszexnek, „az ősi nosztalgia modern inkarnációjá”-nak kedvelésében Somlyó nézete szerint aktuális történelmi-politikai jelentés is lapang: „Homályos felismerése rejlik benne annak is, hogy férfi és nő túlélezett különbsége, az átléphetetlen biológiai különbségen túl, a történelem, az osztálytársadalmak produktuma.” (Somlyó 1972. 103) Ekképpen az uniszex „férfi és nő egyenjogúságának, az emberi lényegét együttesen képviselő egységének tünetét és kihívó zászlaja.” Ebből Somlyó azt a következtetést vonja le, hogy „a *Psyché* sokszoros metamorfózisának történeti-költői aktualitását talán nem indokolatlanul ebben a helyzetben is keresni”. (Somlyó 1972. 103) Csetri Lajos *Weöres Sándor: Psyche* című kritikájában hasonlóképpen magyarázza Weöres metamorfózisát. A „nemváltást” kiteljesedési lehetőségnek tekintti, „melyet egyszer s mindenkorra elvesztettünk, amikor az egyik nembe beleszülettünk, de melyről nem mondhat le könnyen egy ilyen proteuszi költő, mint Weöres.” (Csetri 1973. 679) Ehhez még hozzáfűzi, ezért nem meglepő, hogy Weöres, aki mindig is vonzódott a metamorfózisokban gazdag görög mitológiához, a *Psychét* éppen „a magyar irodalom »leggörögösebbnek« tekintett évtizedé”-be helyezte bele. (Csetri 1973. 608)

A *Tizenhét hattyúkat* bíráló kritikusokat annyira foglalkoztatják a megbúvó író kilétének kiderítése és a mű stilisztikai sajátosságai, hogy nem fordítanak figyelmet Esterházy „nemváltásának” gyökeres elemzésére. Szále László erről csak annyit mond: „A valóságban azonban nem írhatta Csokonai Lili a könyvet, [...]. Az író nem is nagyon akarja ezt elhitetni velünk. Még azt se, hogy a szerző nő volna: [...] a kétség mindig ott marad a férfi íróban, ha nő bőrébe bújjik.” (Szále 1987. 11) Arra a kérdésre, hogy „Ki is beszél a műben?” Kulcsár

Szabó Ernő a következőképpen válaszol: „[...] erre a kérdésre csak egyetlen kielégítő válasz adható, nevezetesen, hogy a szöveg maga.” (Kulcsár Szabó 1987. 161).

Mégis felmerül bennünk a kérdés, hogy a *Psyché* és a *Tizenhét hattyúk* kritikusi nem túl könnyen fogadták-e el Weöres és Esterházy „nemváltását”. Megelégedhetünk-e azzal az állítással, hogy bizonyos értelemben minden művésznek kétneműnek kellene lennie? Lehet-e valaki egyáltalán – úgymond – kétnemű? Tud-e „a szöveg maga” úgy beszélni, hogy ne férjára vagy nőre valljon? Elképzelhető-e az, hogy a nemek közti különbség, mely a társadalom életében oly sok tekintetben meghatározó szerepet játszik, az irodalomban ne nyilvánuljon meg, vagy hogy ezt egy (férfi) író egyszerűen eltüntesse azzal, hogy nőnek mondja magát? A kérdést másként is megfogalmazhatjuk: nem implikál-e a nemek közti külső, biológiai- és társadalmilag megszabott különbség látásmódbeli különbséget is, melynek szükség-szerűen meg kell nyilvánulnia az irodalmi műben? Ha pedig igen, kivonhatja-e magát ez alól valaki, sikeres lehet-e Weöres és Esterházy ilyen próbálkozása?

Ezek a kérdések a feminista irodalomkritika terére vezetnek bennünket, mely – főleg angol-szász és francia nyelvterületen – már több évtizede vizsgálja azt, hogy a „gender”, vagyis a nemek közti különbség társadalmi és kulturális téren való megnyilvánulása, illetve egy bizonyos társadalmi keretben való interpretációja milyen hatást gyakorol az írókra, olvasókra és az irodalomra. A feminista irodalomkritika vizsgálati területe annyira széles, és a vizsgálati módszerei oly sokfélék, hogy e cikk keretein belül lehetetlen teljes áttekintést adni minden eddig elért eredményről, ám a fenti kérdésekre való tekintettel szeretném közülük néhányra mégis felhívni a figyelmet.

a) A nők irodalmi szerepét vizsgáló kutatás kimutatta: az a legjellemzőbb, hogy *hiányoznak* a nők. Elég egy pillantást vetnünk bármely irodalomtörténetre annak megállapításához, hogy a nők évszázadokon át elenyésző kisebbséget alkották az íróknak. A magyar irodalom 1945 előtti nőíróit is egy kézen meg lehet számolni, legalábbis ha a legtekintélyesebb magyar irodalomtörténeti áttekintéseket vesszük figyelembe. Ezek szerzői – mind férfiak – Petróczy Kata Szidónia, Bethlen Kata és Kaffka Margit nevéen kívül mást nemigen tudnak em-

líteni. 1945 után javul valamelyest a helyzet, olyan nőírók jelennek meg, mint Szabó Magda, Galgóczy Erzsébet, Jókai Anna, Nemes Nagy Ágnes és Hajnal Anna, de a nőírók még így is csak töredékét képezik az írók összességének. Egyes jelentős irányzatokban egyáltalán nincsenek jelen, ilyen például a posztmodernizmus, melynek alkotói közt kizárólag férfiakat találunk. Szemléletes példát kaphatunk a fentiekre, ha átnézzük az évente megjelenő *Körkép* című antológia tartalomjegyzékét: az ebbe felvett elbeszélések legnagyobb részének, körülbelül 90 százalékának férfi a szerzője, a *Körkép* 1991 pedig egyetlen női szerző írását sem tartalmazza. Felmerül tehát a kérdés: lehet, hogy a nők nem tudnak vagy nem akarnak írni? A feminista irodalomtörténetek erre irányuló kutatásai világosan kimutatták, hogy nem így áll a helyzet. A nők tudnak írni, és írtak is mindig. Hogy műveik csak ritkán jelentek meg, és kevésbé váltak ismertté, az a feminista irodalomkritikusok szerint nem a tehetség hiányának a jele, hanem annak a következménye, hogy a nőírókat a környezetük, és ezzel a (férfi) irodalomkritikusok sem vették (és veszik) komolyan. Egyszerűen az a helyzet, hogy a nők többnyire nem kaptak lehetőséget műveik publikálására, vagy ha mégis, akkor rendszerint mellőzte őket a hivatalos kritika. Ezért Amerikában, de másutt is sok feminista irodalomtörténész kutatta az ún. elfelejtett írónők műveit. Ezek közül aztán sokat ki is adtak, többnyire olyan kiadók közreműködésével, melyek kizárólag nők műveit jelentetik meg, mint például The Feminist Press (New York), Virago (London), Sara (Amszterdam).

b) Az irodalom tehát, mint láttuk, főként a férfiak munkaterülete. Ennek ellenére műveiket nőalakok sokasága népesíti be. Sokáig úgy vélték, magától értetődőnek vették, hogy az a kép, amelyet e nőalakokon keresztül a nőről kapunk, objektív és valóságghű. A feminista irodalomkritika azonban megkérdőjelezi ezt a feltevést, és – abból kiindulva, hogy a férfiasság és a nőiesség nem biológiai módon meghatározott, örök érvényű adottság, hanem társadalmi, vallási és kulturális tényezők folytán alakul ki – újra megvizsgálta a nők irodalmi ábrázolását. Az 1969-ben megjelent, nagy port felvert *Sexual Politics* című könyvében Kate Millett mutatta ki az első egyikeként azt, hogy a nőkről felvázolt kép korántsem objektív, hanem fallocentrikus férfimentálisról tanúskodik, azokat a patriarchális struktúrákat tükrözi vissza, ame-

lyek a nőt másodrangú lényé degradálják. Őt követően sokan mások is bebizonyították, hogy a nők irodalombeli képe valójában a férfiak sztereotíp elképzeléseit tükrözi: a nőt szentként, szajhaként, boszorkányként, önfeláldozó anyaként, szexobjektumként, csábító szíréntként stb. mutatják be, azaz olyan alakokhoz jelenítik meg, amilyenek a (férfi) író tudatában vele kapcsolatban élnek. Emellett többnyire nem is önálló lényként ábrázolják, jellemvonásai a férfi jellemvonásaitól függnek, azok negatív ellenpárját alkotják. Ez a helytelen képzalkítás a feminista irodalomkritikusok szerint nem olyan ártatlan, mint amilyennek talán első pillantásra látszik, hanem – tudatosan vagy akaratlanul – annak patriarchális rendszernek a fenntartását szolgálja, amelyben a nő alá van rendelve a férfinnak. Hiszen – mint mondják – amíg a nőt önfeláldozó anyaként, engedelmes feleségként, vonzó, de csak a szép ruhák és ékszerek iránt érdeklődő szeretőként, segítségre szoruló, irracionális, szubjektív lényként ábrázolják, addig nemigen jut majd eszébe, hogy felemelje szavát, és politikai meg gazdasági hatalmat követeljen magának. Nem minden író megy el ugyan addig, mint André Malraux, aki regényeinek nőalakjaitól szó szerint megvonja a szót azzal, hogy őket kivételével nevet sem ad nekik (ld. Susan Rubin Suleiman: *Malraux's Women: A Re-vision*, 1986), de sok példát lehet hozni arra, hogy a nők irodalmi ábrázolása közel sem objektív, tehát jogos az alapos „re-vision”, „re-reading” igénye.

c) Most, miután nyilvánvalóvá vált, hogy a férfiak által létrehozott irodalomban a nők ábrázolását a férfiak szemléletmódja szabja meg, még több okunk van arra, hogy figyelmet szenteljünk a nőírók műveinek, és feltegyük a kérdést, hogy a nőknek más, saját írásmódjuk van-e. A feminista irodalomkritika keretén belül széleskörű kutatást folytatott e téren többek között Ellen Moers (*Literary Women*, 1977), Elaine Showalter (*A Literature of Their Own*, 1977), Sandra M. Gilbert és Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979), Maaïke Meijer (*De Lust tot Lezen*, 1988) és sokan mások. Külön helyet foglalnak el a néger, illetve a leszbikus írónők műveit vizsgáló kutatások – az elsőt többek között Alice Walker foglalkozott (*In Search of Our Mother's Gardens*, 1983), Barbara Christian (*Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, 1985) és Henry Louis Gates (*Reading Black, Reading Feminist: a Critical Anthology*, 1990), a másodikkal például Lilian Fa-

derman (*Surpassing the Love of Men*, 1981). Mivel e kutatások mind kiindulási pontjukat, mind módszereiket tekintve nagyon különböznek egymástól, nem lehet egy kalap alá venni őket. Egy dolog azonban világosan kiderül belőlük: a nők egyrészt alkalmazkodnak az uralkodó patriarchális gondolkodásmódnak (ha másért nem, hát létérdekből vagy lehetőségeik kibővítése végett, gondoljunk csak olyan írónőkre, mint George Eliot, aki férfinéven adta ki regényeit), másrészt sajátos kódot alkalmaznak kifejezési eszközként. E kódok többnyire rejtett kódok, metaforikus megjelenítési elnyomott állapotoknak. A *The Madwoman in the Attic* például részletesen foglalkozik a (19. századi angol) nőírók műveiben található olyan elemek metaforikus használatával, mint a lakás (berendezés), bútorok, élelmiszerek, ruházat, betegség, természeti jelenségek stb. Így a feminista irodalomkritika azzal, hogy rámutatott ezeknek a kódoknak a jelenlétére, egy új olvasási módot nyújtott, mely elősegíti a női irodalom érvényesülését.

d) Az előbbieket után már nyilván nem kelt meglepetést, hogy a feminista irodalomkritika nemcsak a férfi íróknál, hanem sok (férfi) irodalomkritikusnál is kimutatta a patriarchális, fallocentrikus gondolkodásmód jelenlétét. Ez a nőkre nézve különben is hátrányos gondolkodásmód akkor okozza a legtöbb kárt, mondja a feminista irodalomkritika, amikor e műtípusok nőírók műveit bírálják. E szemléletmód ugyanis megátolja a kritikust abban, hogy észrevegye, illetve helyesen értelmezze a tárgyalt író művében rejtett kódokat. Jó példát ad erre Annette Kolodny abban a tanulmányában, melyet Charlotte Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper* című novellájáról írt (*A Map for Rereading, Gender and the Interpretation of Literary Texts*, 1985). Ebben kifejti, hogy nemcsak a férfi főhős, hanem a novella megjelenésekor az olvasók és kritikusok sem voltak képesek a hős nő rejtett kódjait felismerni, éppen patriarchális szemléletmódú olvasási stratégiájuk miatt. Így aztán helytelenül értelmezték a művet, és ez kedvezőtlenül hatott annak fogadtatására. A női irodalom csak akkor válik igazán érthetővé, írja Kolodny, ha alapvetően más megközelítéssel olvassuk, és figyelembe vesszük a nőírók műveiben megjelenő saját kifejezőmódot, szimbólumokat és jelenségeket. Kolodny szerint az olvasás ilyenén módja egyáltalán nem tartozik a lehetetlenségek közé, hiszen, mint mondja, a nőknek is sikerült olyan tipikus férfi

írók értő olvasóivá válniuk, mint Shakespeare, Milton, Hemingway és Mailer.

A felsoroltakból kiindulva úgy tűnik nekem – magam is nő lévén –, hogy nem lenne fölösleges, ha Weöres és Esterházy ideiglenes nővé válását nagyon kritikusan, sőt talán kissé gyanakvóan vizsgálnánk meg. Véleményem szerint azt a kérdést kellene felvetni, hogy mennyire hitelesek a Weöres és Esterházy teremtett nők vallomásai. Valóban női perspektívából íródtak-e? Vagy talán mégis belecsempészte a két író, ha akaratlanul is, saját férfi látásmódját a *Psyché*-be, illetve a *Tizenhét hatyú*kba? Érdemes a két művet e szempontból is alaposabban megvizsgálni. Az alábbiakban megkísérlem az imént feltett kérdéseket megválaszolni.

1. Mindenekelőtt azt szeretném megvizsgálni, hogy Weöres és Esterházy milyen módon próbálják meggyőzni az olvasót a *Psyché*, illetve a *Tizenhét hatyú*k én-elbeszélőjének női mivoltáról. Erre különféle nyelvi és tartalmi eszközöket vesznek igénybe:

a) Mind a *Psyché*-ben, mind a *Tizenhét hatyú*kban többször olyan megjegyzéseket találunk, amelyek – nyíltan, vagy burkolt formában – utalnak a főhős női identitására: „*Boszorkány társimhoz / Szállok mulatozni, [...]*” (Ps 198); „*Ha legény volnék, / Reád omolnék, / [...] / De leány vagyok, [...]*” (Ps 210); „*Én, Csokonai Lili löttem e nyívtel tyelles világra [...]*” (Th 5); „*[...] és vala előzékeny, ha mint volnék, mi nem, asszon én es, [...]*” (Th. 20); „*[...] engemet Kéri feleségként ír vala be egy könyvbé [...]*” (Th 46).- (E kiemelések itt és az alábbiakban tőlem valók – I. M.)

Feltűnő, hogy különösen a *Tizenhét hatyú*kban igen gyakran kerül szóba a főhősnek a női nemhez való tartozása. A könyv tele van Csokonai Lili női voltára utaló célzásokkal: „*[...] ugyan rosszul tudtam az emberi vagy férfiúi léleket, [...]*” (Th 25); „*[...] könnyű hangon okitva fölöttesemet női szóméllem voltárúl, [...]*” (Th 31); „*Nem igaz, hogy a nőket ez nem érdekli. Vagy akkoron nem vónék nő.*” (Th 34); „*[...] hadd lennék én [...] az egyetlen női személl, [...]*” (Th 43); „*Hogy én kisasszon, szeretnék-e tombolni, [...]*” (Th 84); „*Én nő volnék.*” (Th 88); „*És hogy engemet es nőnek tekintene.*” (Th 149).

Kicsit furcsán hat, hogy Csokonai Lili ennyire hangsúlyozza női identitását. Hiszen a legtöbb ember számára a nemi identitás olyan ter-

mészetes, lényükben gyökerező dolog, hogy nem gondolnak ez identitás folytonos emlegetésére. Valahogyan mintha be akarná bizonyítani a *Tizenhét hatyú*k én-elbeszélője, hogy nő. Miért? Talán azért, mert valójában férfi?

A *Psyché*-ben szintén szép számban szerepelnek a főszereplő nemi identitására való célzások, de itt kevésbé nyíltak, és nagyrészt nemcsak *Psyché* női mivoltára utalnak, hanem más közlési funkciójuk is van. Így meggyőzőbbek, mint Csokonai Lili megjegyzései: „*Nem gyermetske, éretti asszony ez már, [...]*” (Ps 216); „*Lehetnék én Marchesa, Prinzessin, hiszem / Térgyen tsúszkálnak előttem, Tsászárné akár; [...]*” (Ps 248); „*Maximilian fiamnak / Sohse voltam édes anyna*” [...]” [Ps 277]; felrója nekem / *Hogy versimben nincs honleányi tűz, [...]*” (Ps 279).

b) A ruházat meg a hajviselet is olyan eszközök, amelyekkel a *Psyché* és a *Tizenhét hatyú*k szerzői meghatározzák a főszereplők női identitását: „*[...] nints rajtam rokola, [...]*” (Ps 193); „*Tó szélin ha állok, fésülködök ottan / Lábomig le-omló fekete hajamban [...]*” (Ps 195); „*[...] Mari, az ki ruhomegmutató leánként keresvén kenyerét [...] ruháit nékem vékon pénzeken továbbadogatá [...]*” (Th 23); „*A fogós hideg ellen nadrágot megviselek, [...]*” (Th 41).

c) Végül vallomásaiban *Psyché* és Csokonai Lili számos olyan dologról számolnak be, melyek közvetlenül a női fiziológiával, a szó biológiai értelmében vett nőiséggel függnek össze. Ezek a dolgok – melyeket tehát csak nők tapasztalhatnak meg – úgy látszik, különösen alkalmasak arra, hogy meggyőzzék az olvasót *Psyché*, illetve Csokonai Lili női mivoltáról. Ezért talán nem véletlen, hogy ilyenek mindkét műben bőven szerepelnek. Egyebek között a következő dolgokról esik szó: az első menstruációról (Ps 288, Th 15) az emlő növekedéséről (Ps 288, Th 12), deflorációról (Ps 204, 205, 222, 288, Th 45), incesztusról (Ps 196, 222, 224), abortuszról (Ps 199, 204, 224, Th 76), szülésről (Ps 249, Th 6), a méh vérzéseiről (Ps 224, 294), nőgyógyászati műtétéről (Ps 294, Th 75), az óvszerek használatáról (Th 76).

Meggyőző-e a nőiségnek ez a bőséges fejtegetése? Úgy vélem, nem. Elsősorban éppen a női tapasztalatok bősége gyanús. A két önéletírás én-elbeszélői annyi jellegzetesen női tapasztalatról számolnak be – közülük olyanoktól is, amelyekről Magyarországon még ma sem szokás beszélni vagy írni, gondoljunk pél-

dául az incesztusra –, hogy ez már alig hihető. A jóból is megárt a sok! Felvetődik a kérdés, mire szolgál ez a hihetetlen töménység. Talán a szerzők női identitásának az igazolására? Azonkívül a *Psyché* és a *Tizenhét hatyúk* olvasója többször alaposan kételkedhet az elbeszélő „szakértésében”. Néhány példa:

Elképzelhető-e, hogy egy olyan fiatal nő, mint Psyché, akinek már kislánykorában annyi szexuális erőszakot kellett elszenvednie – „Gaston Sógorom vevé-el makulátlanságom, ő követett-el rajtam incestust többszer is, és hasamat veré, támada olly abortusom, tsaknem magam is véle mentem, s az olta vérzéseim vadnak.” (Ps 224) –, alig egy évvel később nagyobb születésnap ajándékot nem tud elképzelni, mint hogy másodszer elveszti a szüzességét? Lássuk a „2 Zettli Josónak, avagy: Les situations ne sont pas toujours simples” című verset (Ps 203-205), amelyben Psyché a következőképpen ír incesztusa következményeiről:

„Sokáig borzadoztam, / Eggy évig, vagy tovább is, / Emberral öszvefekünnöm. / [...] De végre ideje vólna, / Ha terhemtül szabadulnék, / E másod szüzességűtül. / Segíts rajtam, szerelmem, / Lopódzz-be éjtszaka hozzám, / Kímélős légy erántam, / Gyengéden egyesüljünk / [...]” (Ps 203-205).

Csak egy évig tart tehát, míg Psyché kigyógyult az incesztus okozta bajokból. Ez a gyors gyógyulás éles ellentétben áll sok, e téren folytatott kutatás eredményeivel, melyek szerint a gyermekkorban elkövetett incesztus következményei évtizedekig, többször egy egész életen át szokták gyötörni az áldozatokat, testileg és szellemileg egyaránt. Ezért úgy tűnik nekem, hogy Psyché mohósága nem a realitást tükrözi, hanem inkább abból a tipikusan férfias vágyálomból ered, mely szerint a nő mindig felkínálja magát, bármit is tesznek vele a férfiak.

Mind a *Psyché*ben, mind a *Tizenhét hatyúk*ban szóba kerül az elbeszélő első menstruációja. Psyché főleg a teljesen készületlen kislány ijedelmét hangsúlyozza: „[...] nékem már nyolcz esztendő s koromban meg-jöve az első hószámom, a vértül úgy meg-ijettem, azt hívéim, a Tódor legényfija csinyálá vélem. Azomba ijedségemen nevettek: ne féllyek, ez rendes dolog, s léssen havonta.” (Ps 288). Ez egy olyan tapasztalat, amely biztosan ismerősnek tűnik a II. világháború előtt született generáció asszonyai számára. Lili első menstruációja megrázó jelenet ugyan, de semmi köze sincs a realitáshoz: „[...] es ottan pengéfájás fönnen a combtövek közt, az eredetben, rés, vér-rés,

mintha pisilni kellenék, bugyin veres pötty, fájdalom-rózsa, [...]” (Th 15). Nem tudná-e az elbeszélő, hogy a menstruációs ciklusának a megindulása, bármilyen mélyreható esemény is, nem szokott együtt jámi olyan tünetekkel, mint „pengéfájás fönnen a combtövek közt”? Nem nagyon realista tehát Lili beszámolója. Ehelyett a jelenetből bizonyos félelem, egy szersmind faszcináció is sugárzik a női vérzéssel kapcsolatban, melyre másutt is bukkanunk a *Tizenhét hatyúk*ban: „Féltem a vértül, az mi kedig utóbb felette naturalisnak jelentkezék, hogy még rajzolgatek is vele az ujjommal révedten a combosomra ábrákat.” (Th 44); „Vér vagyok belyül, vér vagyok külyel, a vér a pinám.” (Th 88); „[...] meg a vér. Vér. Sok vért veszítetek érette, kislífiom, [...]” (Th 97). Ugyanazzal a faszcinációval Esterházy Péter egyéb műveiben is találkozunk, például *A szív segédigében*: „Leírom: temetésedre az asszonyok, fiám, átvérzett gyolcsban fognak érkezni. – Megjött, suttogják egymás fülébe, előttem pedig lesütik a szemüket, ne haragudj rám, uram, asszonyi bajom van.” (Esterházy 1986. 707). Felvetődik a kérdés: Ki beszél a *Tizenhét hatyúk*ban?

Sem Psyché, sem Lili nem számol be részletesen arról, hogyan folyt le a szülésük, illetve abortuszuk. Psyché a szülésről csak ezt mondja: „Akár ha bárány felhőt szültem vólna, olly / Könnyű vala. Szerényen, halkkal érkezett, / [...]” (Ps 249). Csokonai Lili csak ennyit ír: „Nem érezék, nem testben, és nem lélekben sömmit, fájdalmat es alig. Csak azt az átokvert illetéktelenséget, hogy ottan turkáltanak énbelőlem.” (Th 76). Hogyan magyarázzuk meg a részletek hiányát egy olyan önéletrészletben, amelyben merész őszinteséggel olyan dolgokat is leír az elbeszélő, amelyekről nem szoktak beszélni? Ennek a hirtelen szűkszavúságnak az okát csak sejteni lehet. Kimondottan furcsán hat azonban az a szövegrészlet, amelyben Lili arról ábrándozik, hogyan fejlődött volna a gyermek, ha életben maradhatott volna (Th 77-78). Lili fantáziálásai ugyanis feltűnően nagy szakértelemről árulkodnak, ami annál hihetlenebb, mivel Lili soha, sem az abortusz előtt, sem utána, nem került kapcsolatba kisgyerekekkel. Honnan tudja tehát, hogy egy újszülött súlya körülbelül 3 kiló – „Csöcsömösnek ingyen se több, mint 3 kiló, valamit beavatott házjással 3000 grammnak mondunk, [...]” (Th 77) –; hogy a csecsemő súlygyarapodását egy „szopásnapló”-ba szokták feljegyezni – „[...] a szopásnapló hív tanúsága szerint a fejlődés

következőleg töretlen, [...]” (Th 77) –; hogy egy kisgyerek először nappal és csak később éjszaka szobatiszta – „Szobatiszta. Éjen es.” (Th 77) –; hogy a legtöbb gyerek igen válogatós az ételben – „Mindem ételt megeszik, [...]” (Th 78) – stb. ? Véleményem szerint ezek nem egy szerencsétlen, fiatal lánynak az ábrándképei, hanem sokkal inkább egy tapasztalt szülőéi. Egy olyan szülőnek a vágyálmái, aki már tudja, hogy milyen örömeikkel és nehézségekkel jár a kisgyermekes szülő élete; aki már megtapasztalta, hogy mennyire fárasztóak, makacsok, önzöek lehetnek várva várt utódai. Felvetődik a kérdés: Ki beszél a *Tizenhét hattyú*ban?

2. Ha azt nézzük, hogy a két műben milyen módon ábrázolják a szereplők külsejét, ruháit, azt állapíthatjuk meg, hogy mind a *Psychében*, mint a *Tizenhét hattyú*ban nagy különbségek vannak a férfiak és a nők leírása között. Olyanfajta különbségek ezek, hogy már megint kételkedhetünk az én-elbeszélők női perspektívájában. Elsősorban az tűnik fel, hogy a szerzők, mikor a férfi külsejét írják le, teljesen más testrészeket neveznek meg, mint amikor a női testről beszélnek. Így tehát *Psyché* az életében szereplő férfiakat a következő kifejezések segítségével írja le: „széles mellye” (Ps 195), „sullyos termete” (Ps 195), „hatalmas izmos alakja” (Ps 207), „hosszú és széles termete” (Ps 215), „vas markod” (Ps 219). Csokonai Lili a férfiakat ábrázolva olyan testi sajátosságokat említ, mint „forró, száraz illetésű tenyere” (Th 35), „ékes termete és fénes tekintete” (Th 96). A női test ábrázolásában azonban teljesen más testrészekre esik a hangsúly. A *Psychében* egyebek közt azt olvassuk: „ringatván derekát” (Ps 215), „faromat riszálván” (Ps 223), „magános tomporom” (Ps 237), „hasadba térgyepel” (Ps 242), „*Tsipóm, farom tsedervén / Törpéskémet tsiszálám*” (Ps 260), „habos fejér husom” (Ps 260). Csokonai Lili saját magával és más nőkkel kapcsolatban a következő testrészneveket említi: comb(ok) (Th 37, 40, 54, 62, 63, 68, 124, 129), combtövek (Th 15), combos(ok) (Th 12, 44), csecs(ek) (Th 64, 99, 129), derék (Th 62), far (Th 63, 99, 109, 117, 129), has (Th 47, 62, 63, 74, 129), (szertetárt) lábok (Th 45, 125), mell(ek) (Th 62, 73, 95), öl (Th 43), pina (Th 76, 88, 122, 149), térgy (Th 16, 56, 121), vádli (Th 62), Vénusz-domb (Th 62). Ebben az a feltűnő, hogy a nőknek éppen azokat a testrészeit nevezi meg, amelyek szexuális vonzerőt gyakorolnak a férfiakra. A férfitestet erotikus részéről azonban nem, vagy alig esik szó. A *Psychében* csak három rejtett

utalást találunk: „Jókora répáját levesedbe tetted” (Ps 210); „a dicső Vesselényi tsaládfát beirányozván” (Ps 217); „Híven vár rám a szorvája” (Ps 224). Csokonai Lilinél még ritkábbak az ilyen utalások. Azonkívül homályosabbak is *Psyché* megnyilatkozásainál, mivel itt még a hasonlóság eleme is hiányzik: „[...] nadrágodban dühödöt böszülten fitetek állataid után, oroszlány, kajmán, jaguár, potkány, én, a minden állatszelidítő nő, [...]” (Th 126) Valóságos és képzeletbeli szeretőiről Lili csak nagyon vázlatos leírást ad, amely azonfelül igen szemérmes is. Egyetlen egyszer ragadtatja el magát a szerelmese testéről való képzelődésig, de akkor sem jut tovább a férfi vállánál, bozontos mellkasánál és „lapos pecsenyés” hasánál (Th 34). Ám ez is csak képzelődés! A valóságos férfiről nem hallunk semmit. Ez azért is különös, mert Lili ugyanazon a lapon azt is közli, mennyire természetesnek tartja azt, hogy a nőket érdeklí a férfitest: „Nem igaz, hogy a nőket ez nem érdekli. Vagy akkoron nem vónék nő.” (Th 34). Ennek ellenére teljes tudatlanságban hagyja olvasóit partnerei testi felépítését illetően.

Aki a két művet a nők és a férfiak külsejének leírására figyelve olvassa, azt is észreveszi, hogy – főként a *Tizenhét hattyú*ban – a női test nemcsak másfajta, hanem jóval több és nagyobb figyelemben is részesül, mint a férfitest. A *Tizenhét hattyú*ban sok (gyakran egészen részletes leírás található (szép vagy csúnya) nőkről (ld. pl. Th 62-63, 75, 81-82), arról viszont alig szerez tudomást az olvasó, hogyan is néz ki tulajdonképpen Kéri Márton, Lili nagy szerelme. Az ingének meg a nyakkendőjének a színén kívül (Th 33) nem sokat tudunk meg külleméről, még kevésbé kényesebb testrészeiről, annak ellenére, hogy a férfi mindenkinél fontosabb szerepet játszik az én-elbeszélő hősnő életében. Éles ellentétben áll ezzel a 62-63. oldalon található igen részletes és szenzuális leírás a sítanár feleségéről: „Sandítva oldalt nézém járóját, ékesen ívelt a vádlja, szárán feszült az izom és a fényesen barna bőr. Rugalmasság és arány mellett később hoz vala újat a teteme, a has hája nélkül, a dereka hanyatlása meg az apró, pecsenyés mell. Két jökedű hógolyó. Amint a gyerekei, olyan a teteme. [...] szemem az asszon hasára és combjára nyílt, mint tájra, szó szerént, nem a Vénusz-dombjára, oda vitt ez a balatoni kilátvány, az ahogyan a has és a comb közös lapályából, feszült szinuszából bizonyosan dombként, puhán és keményen egyazon, húsosan, izmosan, gyöngé-

den. Ugyan szép!" Úgy tűnik, mindkét önélet-író nőt jobban érdekli a saját és a saját neméhez tartozók teste, melyre különben is mohó férfiszemmel, voyeurként néz, mint a férfiaké. Ez azért is furcsa, mert mind Psyché, mind Csokonai Lili szinte beteges érdeklődést tanúsít a férfiak iránt: „Imádom ezeket a palikat, mutatok hevesen és vaktában egy farka férfitra” (Th 63); „[...] ezt szeretném és szeretem, azt: hogy férfi” (Th 33); „Ki mitmacholta vélem e fattyú magzatot, / Honnét tudnám? Szeretek mindenkit eggy gyanánt” (Ps 248). Ez még kérdésesebb teszi a női perspektíva jelenlétét a *Psychében* és a *Tizenhét hattyúokban*.

Mindkét műben vannak olyan eltérések a nők és a férfiak öltözetét leíró részek között, amelyek nem magyarázhatók a divat diktálta különbségekkel. A nők ruhadarabjai – a férfiakéival ellentétben –, úgy látszik, főként arra szolgálnak, hogy levessék őket: „Eggy szál ruhácskámát levetém [...] és pórén szaladtam ki hozzája” (Ps 289); „[...] lekobozta a nadrágom [...]” (Th 45); „[...] nevetve ruhám az egekbe szórám” (Th 49); „Azon vékon selyem ruha vala rajtam, melly ab ovo ha mint mezítelen vónék” (Th 99); „[...] le kell vennem a bugyimat, [...]” (Th 127). Így Psychét és Csokonai Lilit igen gyakran látjuk meztelenül (ld. pl. Ps 193, 212, 243, 289, Th 38, 49, 53, 137). A férfiak azonban óvakodnak attól, hogy levetkőzzenek, vagy ha ez mégis megtörténne, arról nem kapunk leírást. Vetkőző férfiről csak egyszer olvashatunk, de (sajnos) az sem megy tovább az ingből való kibújásnál: „[...] letötte magáról a vászon ümögét, [...]” (Th 103). A férfi külseje iránt érdeklődő olvasót tehát egyik mű sem elégíti ki, annál többet olvashat viszont női testrészekről, főként azokról, amelyek szexuális vonzerővel bírnak. Vajon milyen látásmódról tanúskodik ez az egyoldalúság? Olyanról, amelyet szerintem semmiképpen sem lehet jellegzetesen nőinek tekinteni.

3. A szexualitásnak mind a *Psychében*, mind a *Tizenhét hattyúokban* fontos szerepe van. Érdeemes alaposabban utánanézni, hogy ez hogyan oszlik meg a férfiak és a nők között. Ha a *Tizenhét hattyúkat* e szempontból vizsgáljuk meg, először az tűnik fel, hogy Lili nagyon ritkán nyilatkozik arról, hogy szexuális téren hogyan funkcionálnak a férfiak az életében. Nem tudjuk, hogy miként néznek ki, és egy eset kivételével – „[...] közös meztelenségünk meg-meg mindenha váratlan vala” (Th 53) – sosem látjuk

őket meztelenül; arról pedig, hogy milyen szeretők, rendkívül ködösen beszél Lili. Néha teljesen láthatatlan a férfi a szerelmi játék során. Olvassuk el például a 100., 119. és 122. oldalon levő szerelmi jeleneteket, ahol kizárólag Lili nemi tevékenységéről olvashatunk, de egy szó sem esik arról, hogy mennyiben vesz részt partnere az aktusban. Ha mégis hallunk valamit a férfi nemi tevékenységéről, akkor annak személyét teljes anonimitás fedi. Néha még azt sem tudjuk, hogy férfiről vagy nőről van-e szó: „[...] egy kéz elfogja a faromat, belesimit, ismerkednek, hamarsággal tovább áll, gyöngéden fölfeszíti párás kispadrágom, [...] Reggel lustán vizslatom űket, a férfit s az asszont, mellikök lehetett, a kezüket.” (Th 110). Nem mint ha a szexualitás szóba se hozható tabu lenne a *Tizenhét hattyúokban*. Lili közel sem ilyen visszafogott, ha magáról – vagy más nőkről (!) – beszél: „Utoljára ha mint pecsétes, lustos, csatagos, nedves lőtt a hasam, [...]” (Th 47); „[...] noha én ötlet akkor combommal éppenséggel magamba szorítám, [...]” (Th 54); „Berontanék a haloványkék blúzába, és a tenyerembe vonynám a két csecset” (Th 64); „[...] alácsusztatám oda az én kicsi kis kacsóm.” (Th 93); „[...] bényülék az ingébe, [...]” (Th 119); „Kezem elindul vala a nadrág öve felé. [...] az övvel babrikálok, segít, nem tégyelek le a vizenyős talajmá, ugyan álltamból ráhajolok, [...] zsebkezdőt ad, [...] megtörlöm orcámról a leszívarkodást” (Th 122). A *Tizenhét hattyúk szemérmessége* tehát egyoldalú, szelektív. Ez a szelektív szemérmesség furcsán hat egy nem éppen finomkodó írásban, mely tele van olyan szavakkal, amelyeket egyetlen nyelvkönyvben sem talál meg a magyarul tanuló külföldi, és amelyek jelentését csak hosszas noszogatás után hajlandók vele közölni a megkérdezett magyarok. Erre a furcsa jelenségre valószínűleg csak akkor lehet magyarázatot adni, ha tekintetbe vesszük az elbeszélő sajátos perspektíváját, a férfi perspektíváját, aki szívesen látja a nőt erotikus jelenetekben, azt azonban nem tartja kívánatosnak, hogy őt magát nemi élményei közepette bármely kívülálló meglesse. Ezt a jelenséget sok (férfiak által készített) filmben is megfigyelhetjük: a női főszereplő meztelen testét részletesen bemutatják, a férfi főhősnek viszont legfeljebb a csupasz hátát csodálhatja meg a néző. Ezzel kapcsolatban természetesen az a kérdés is felmerül, hogy a nőknek miért nem lenne ellenükre, hogy őket minden idegen végiggusztálja.

A férfiak nemi életének ábrázolása tehát nemigen ad alapot annak a feltételezésére, hogy a *Tizenhét hatyúkb*an jellegzetesen női perspektíváról van szó. Ám az, ahogyan az énelbeszélő hősnő önmagáról beszél, szintén vet fel kérdéseket. Először is igen nagy fontosságot tulajdonít a szüzességének: „Szűz vagyok, szűz vagyok, bizon jó!!!” (Th 17); „Nyugodom szűzi ágyamban, [...]” (Th 50). Lili számára tehát komoly jelentősége van annak, hogy szűz, és ezt az állapotot nem akarja könnyedén feladni: „Zokogva vonyam össze combjaim. [...] Mert nem akarék idegent magamba engennyi” (Th 37). Még szüzessége elvesztése után is az érintetlenség állapotát tartja ideálisnak: „[...] hadd lennék én (haddelhad) egyetlen a világon, az egyetlen női személ, az ki szűz marad úgy, hogy bármi kéjrül s élvezetrül tunna” (Th 43-44). Az olvasó előtt egy szüzermes, tartózkodó, erényét védő nő képe jelenik meg. Önmagában véve hiteles is lehetne ez a kép. Ugyanakkor azonban más képet is kapunk Liliről: ő olyan nőként prezentálja magát, aki örül annak, hogy elvették a szüzességét (ld. Th 47, 48, 49); aki felkínálja magát; aki hajlandó bármikor, bárhol, bárkivel és bárhogyan szeretkezni. Bármikor: bármely évszakban, akármilyen is az idő (Th 55, 56, 81, 100, 101). Bárhol: a szállodában (Th 46), az autóban (Th 53-56), az üdülőben (Th 60), a kabinban (Th 81), a barátnője fürdőszobájában (Th 99), az erdőben (Th 100, 127), a fászkamrában (Th 118) stb. Bárkivel: szeretőjével, Kériverrel, de más férfiakkal is (Th 99, 118, 121), sőt a magyar történelem nagyjaival is (Th 49) – nőkkel azonban, latens leszbikus érzései (ld. Th 61-65) ellenére sem! Bárhogyan: ld. Th 56, 100, 122. Még akkor is, ha közben bántalmazták: „[...] és kérdezé, hogy hülye volnék vagy unnam, és arcul ütt, [...]” (Th 113). Ezzel Lili céda nőnek ábrázolja önmagát. Van aki rá is mondja: „[...] ócska kurva vagy te, édös lányom” (Th 113). Lili tehát szemérmes szűz és ugyanakkor kihívó viselkedésű céda. Nemcsak az olvasó jut erre a következtetésre, hanem maga Lili is ezt vallja: „Gyakorló bárcás és gyakorló szűzike család szívérványa valék egyazon pillanatban, [...]” (Th 107). Márpedig ez nagyon furcsa kombináció! Emellett Lili anyáskodó nő is, aki vigasztalást tud nyújtani a férfiaknak, ha éppen arra van szükségük: „[...] midőn nagyságos szegin Kéri Márton uram [...] kisgyerek, ölembe fúrja vala fejét. [...] Dróthajába túrtam, ha anyja volnék, [...]” (Th 43); „Magamhoz szorítám, mint egy kisgyereket, [...]” (Th 107). Lili tehát a

szűzies szemérem, a kihívó érzékiség és a vigasztaló anyaság ötvözete. Olyan tulajdonságok egyesülnek benne, melyek a mindennapi életben csak ritkán találhatók meg egy emberben. Felvetődik tehát a kérdés, hogy itt egy nő arcképével, vagy egy férfi vágyálmainak a projekciójával van-e dolgunk.

A *Psychében* valamivel kiegyensúlyozottabb képet kapunk a férfi és női szexualitásról. Itt nemcsak a nőé, hanem a férfié is szóba kerül. Olvassuk el például *Psyché* és *Wesselényi* kalandját... (Ps 216-218). Ebben még a férfi szeretői kvalitásaira vonatkozó kritika is helyet kap: „[...] örülvén, hogy a báró nem intézheti rajtam a szokásos mechanikus döffölést, mely a nőnek sans plaisir et sans désir, [...]” (Ps 217); „Magamat hanyatt vettem / S engellem a szokásnak / Hogy szembe reám hasalyon. / És engem, kis töredékenyt, / Mint egy alapos tseléd jányt, / Kéméletlen dögönyözzön.” (Ps 260). A kritika nem megy el ugyan addig, hogy a férfiak nemi képességét érintse vagy kétségbe vonja – a *Psychében* és a *Tizenhét hatyúkb*an egyetlen impotens férfival sem találkozunk! –, de meglete hozzájárul ahhoz, hogy *Psyché* hitelesebb nő legyen. Ennek ellenére ez a mű is cédanak ábrázolja a nőt: „Az egész Világ ölelő kurva Venussza légyek, [...]” (Ps 293); olyanak, aki – ha hallat is néha egy-egy kritikus szót – kész örömmel áll szeretői rendelkezésére, hogy azok szexuális igényeit kielégítse; aki a férfiaktól elszenvedett minden sérelem ellenére továbbra is felkínálja magát (ld. pl. Ps 204, 205, 206, 213, 216, 289); aki sohasem vonja felelősségre a férfiakat tetteikért, sőt minden egyes esetben magára vállalja a hibát: „Nagyobb gyászom, hogy én is óhajtom” (Ps 256); aki szenzuális és csábító; azaz *Psyché* is a férfi vágyálmainak a megtestesítőjeként jelenik meg. Vajon véletlen ez?

4. A férfiak és a nők nemcsak testalkatuk, ruházatuk és szexuális viselkedésük tekintetében szoktak különbözni egymástól, hanem sok más tekintetben is. Gondoljunk csak az érdeklődési körre, a társadalmi helyzetre, a családon belüli és kívüli szereposztásra. Kézenfekvő a feltételezés, hogy ezek a különbségek, melyek többnyire meghatározó szerepet játszanak a nők és a férfiak mindennapi életében, kifejezésre jutnak akkor is, ha valaki az életéről ír. Érdemes tehát utánajárni, hogy mennyi figyelmet szentelnek *Psyché* és Lili társadalmi szerepkörük tipikusan női megnyilvánulásainak, hiszen ebben fejeződik ki leginkább női perspektívájuk.

Aki a *Tizenhét hatyúkat* e szempontból olvassa, észreveszi, hogy a tipikusnak női foglalatosságok szinte teljesen hiányoznak a műből. Lilit sohasem látjuk mosni, vasalni, sütni, főzni, varrni, hímezni, ágyat vetni, ablakot tisztítani, bár mint szegény, egyedülálló asszonynak olyan a társadalmi helyzete, hogy nemigen tekinthet el e tennivalók elvégzésétől. Vajon miért hallgatja el életének ezt a részét? Egyetlen egyszer kerül szóba a főzés, amikor Kéri Márton beszámol „az apjával elköltött estékről [...], a vacsorákról a hív estéli loggián, a kölcsönös gazdálkodásról, [...]” (Th 84). Ez a beszámoló azonban nem sok hozzáértésről tanúskodik. Kéri ugyanis csak olyan dolgokról beszél, amelyeket bárki észrevehet, az is, aki egyáltalán nem tud főzni: „[...] aggályal megvetné az asztalt, kerti bort hozna, kevercselne salátát, színes asztalkendőt hozna elé, lilát meg bordót meg vagyon egy sárga damaszt es! [...]” (Th 84). Takarítónői munkájáról, erről a jellegzetesen női foglalkozásról sem sokat tudunk meg Lilitől. Mindössze ennyit mond: „Szeretek én vala dőgozni. Ösmerém a mocsok külömb-külobb fajait, természetit, undok színeiket és lomha meg izmos terjedésiket, akaratjokat esmét lehetőségeiket, és dühöd, szemlémben való háborút folytaték rontásukra.” (Th 25). A piszoknak ebből a különben igen költői leírásából egyáltalán nem derül ki az, hogy hogyan kell eltüntetni. Az sem szakértőre vall, amit Lili az irodák takarításáról mond, mivel csak arról beszél, amit bármely hivatalnok észrevehet a munkahelyét takarítók tevékenységéből: „[...] meglocsolók a plánta ződet, megburítánk a mázsányi üveg hamu tartókat, masinával szaladva port szívánk – és kész. Kész.” (Th 25). Ez azért talán mégis túl egyszerű elképzelés a takarítónői munkájáról!

A jellegzetesen női tevékenységekre tehát nem sok szót veszteget Csokonai Lili. Annál feltűnőbb, hogy milyen részletesen beszél egy tipikus férfitémáról, a szeretője autójáról (ld. Th 52-53). Tudniillik Kéri Márton kocsjáról nemcsak azt tudjuk meg, amit bármely felszínes szemlélő is észrevenne. Ellenkezőleg: Lili nagy szakértelemről tanúskodik és igen részletes leírást ad az 1302-es Volkswagenről. Még azt is tudja, hogy mik a gyártási hibái – „[...]

bódogtalan széria, a porlasztó szenvedte változások nem váltanak bé, [...]” (Th 53) –, hogy mennyi üzemanyagot fogyaszt – „[...] a benzin elfogyasztása városban, teletszaka elére a 14 litereket, az mi az eredeti képzelés szellemében elfogadhatatlan vala.” (Th 53) –, és hogy hol gyártják – „Ekkorban Volsburg már szintén lenyomá a bogárt Brazíliának” (Th 53). Más ismerőseinek autói iránt is élénk érdeklődést tanúsít Lili: „Végigkérdezék mindent, hun szelöltetni, mi vón autómátikus, mi mennyit fogyasztana, igazán mindent!” (Th 107). Itt tehát egyáltalán nem önmagára irányul Lili figyelmé, mint a testi felépítés és a szexualitás estében. Úgy tűnik, szeretőjének az autója sokkal fontosabb számára, mint saját mindennapi teendői. Az olvasóban ismét felmerül a kérdés: ki beszél itt?

A *Psychében* is ritkán látjuk a főszereplőt háziasszonyi szerepben, de azért nem hiányoznak teljesen a jellegzetes női tevékenységek sem: „Emlékszel? egyszer én főztem levest [...]” (Ps 246); „[...] rokkán dolgoztam krajczárókért.” (Ps 294) Emellett *Psyché* esetében érthető, hogy keveset törődik a háztartással. Grófnő lévén ezt másokra hagyhatja. Megengedheti magának, hogy kellemetlennek tartsa a háztartási munkát: „[...] kezem] sérülős / Ha főzni, mosni, varrni kellenék [...]” (Ps 255); „A konyha tájékára sem megyek, [...]” (Ps 265). Az olvasó azonban értesül arról, hogy mivel foglalkozik *Psyché*, ha nincs is kedve a háziasszonyi teendőkhöz: zongorázik (Ps 211), utazik (Ps 215, 226, 234), lovagol (Ps 226), társaságba, bálba jár (238, 242, 247), verset ír (202, 268, 272) stb. A jellegzetes női tevékenységek hiánya az ő esetében tehát nem rontja az önéletírás hitelét. De azt sem bizonyítja, hogy női perspektíva érvényesülne a műben.

Végül feltehetjük a kérdést, hogy milyen következtetéseket lehet az eddigiekből levonni. Alátámasztják-e a fenti érvek a női perspektíva jelenlétét? Sikerült-e hősnője bőrébe bújni Esterháznak és Weöresnek? Függetleníteni tudták-e magukat saját férfiszemléletüktől? Valóban női irodalom-e, amit alkottak?

Ítéljen az olvasó!

Bibliográfia

- Christian, Barbara 1985:
Black Feminist Criticism. Perspectives on Black Women Writers. New York. Pergamon Press.
- Csetri Lajos 1973:
Weöres Sándor: Psyché. – Kortárs XVII, 679-682.
- Csokonai Lili 1987:
Tizenhét hattyúk. Budapest. Magvető Könyvkiadó.
- Esterházy Péter 1985:
Bevezetés a Szépirodalomba. Budapest. Magvető Könyvkiadó.
- Faderman, Lillian 1981:
Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present. New York. William Morrow.
- Flynn, Elisabeth A. and Schweickart, Patrocínio P. (eds.) 1986:
Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Contexts. Baltimore/London. John Hopkins University Press.
- Gates, Henry Louis Jr. (ed.) 1990:
Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology. New York. Meridian.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan 1979:
The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven/London. Yale University Press.
- Green, Gayle and Kahn, Coppelia (eds.) 1985:
Making a Difference. Feminist Literary Criticism. London/New York. Methuen.
- Jastrzebska, Jolanta 1991:
Archaizálás és intertextualitás. – Itk, XCV. 1, 48-62.
- Juhász Béla 1973:
Szerep és vallomás. Weöres Sándor: Psyche. In: Juhász Béla: *Irodalom és valóság.* Budapest. Szépirodalmi Könyvkiadó, 317-324.
- Kenyeres Zoltán 1983:
Pillantás a Psychére. In: Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról.* Budapest. Szépirodalmi Könyvkiadó, 337-341.
- Kolodny, Anette 1985:
A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts. In: Showalter, Elaine 1985: *The New Feminist Criticism,* 46-62.
- Kulcsár Szabó Ernő 1987:
Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk. – Kortárs. XXXI. 12, 159-164.
- Lejeune, Philippe 1975:
Le pacte autobiographique. Paris. Éditions du Seuil.
- Meijer, Maaïke 1988:
De Lust tot Lezen. Nederlandse Dichtersessen en het Literaire System. Amsterdam. Sara / Van Gennep.
- Millett, Kate 1969:
Sexual Politics. London. Sphere Books.
- Mills, Sara – Pearce, Lynne – Spaull, Sue – Millard, Elaine (eds.) 1989:
Feminist Readings / Feminists Reading. New York/London. Harvester Wheatsheaf.
- Moers, Ellen 1977:
Literary Women: The Great Writers. London. Women's Press.
- Moi, Toril 1985:
Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory. London. Routledge.
- Showalter, Elaine 1977:
A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing. London. Virago.
- Showalter, Elaine (ed.) 1985:
The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. New York. Pantheon Books.
- Somlyó György 1972:
Füű-e vagy lány? Megjegyzések Weöres Sándor Psychéjéhez. – Új Írás, XII. 8, 101-115.
- Suleiman, Susan Rubin 1986:
Malraux's Women: A Re-vision. In: Flynn, Elisabeth 1986: *Gender and Reading,* 124-146.
- Száló László 1987:
Az elbűjt író nyomában. – ÉI XXXI. május 29, 11.
- Walker, Alice 1983:
In Search of our Mothers Gardens: Womanist Prose. New York. Harcourt Brace.
- Weöres Sándor 1972:
Psyché. Egy hajdani költő nő írásai. In: Weöres Sándor 1975: *Egybegyűjtött írások.* II, 191-410.
- Weöres Sándor 1975:
Egybegyűjtött írások. I-III. Budapest. Magvető Könyvkiadó.

Kovácsolt lepkék ellenfényben*

Hölgyeim és Uraim!

Ha leülnek majd Makay Ida verseskötetét végigolvasni, ezt lehetőleg valami májusi vagy októberi kertben tegyék, ahol hinta van és vadrózsa van, macskák vannak és alkonyat van, és ahol zsigerből, de félelem nélkül lehet gondolni, például, a halálra. Szóval, ha egy ilyen kertet van módjuk választani, ott minden együtt lesz az úgynevezett valóságban, ami ebben a kötetben és ebben a költészetben tárgyként, kulisszaként, anyagként működik. Ha ráadásul körberakják a széküket a Nyugatosok és az Újholdasok köteteivel, akkor nagyjából azt az irodalmi, kulturális teret, *másik valóságot* is kijelölik, amiben Makay Ida költészete elhelyezhető.

Ne várjanak fölfedezésre, legföljebb akkor, ha nem ismerték a költőnő korábbi könyveit. Ne számítsanak posztmodern, avagy innovatív gesztusokra, nem lesz megújítva a versnyelv, nem lesz fölforgatva a grammatika, ellenben megbízhatóan, hűségesen és konzervatívan őrizve lesz mindaz, amit az előbb említett kötetek jelentenek a székük körül. Őrizve lesz értékekben és eszményekben, valamint reprodukálva szuverén módon, s itt utóbbin van a hangsúly, a reprodukción csak annyiban, amennyiben mindannyian többé-kevésbé reprodukálunk, szebben fogalmazva építkezünk az ismert hölgyek és urak örökségéből. Legföljebb Makay Ida Kosztolányija, Pilinszkyje, Kálnokyja, és sorolhatnám, erősebb valóság, mint mások Nyugat-, illetve Újhold-élménye. S hogy az így értett „reprodukció” mennyire nem kevés, azt abban az őszi avagy tavaszi kertben pontosan érezni fogják.

Pontosan érezni fogják, hogy Makay Ida verseiben egy olyan költővel és költészettel találkoznak, amiből nagyon kevés van és nagyon sok kéne, hogy ne görbüljön el az a bizonyos gyémánttengely, és érezni fogják, hogy a költészet azért használati tárgy is, a kedv, a kedély, hogy ne mondjam, a zsigerek használati tárgya.

Mikor a kötet nyitóversében majd azt olvassák, hogy „Ötvösremek a lepkék szárnya”, akkor képzeljék el és gondolják meg, hogy Makay Ida Véménden, másfélórás vonatútra Pécestől, idestova negyven éve lepkeszárnyakat önt, kovácsol, cizellál, hol ólomból, hol vasból, hol aranyból, hol sztaniolból – mostanra hat kötetnyi lepkeszárnyat. Eszközei, kalapácsolásai és öntőformái annyit és úgy változtak negyven év alatt, ahogy és amennyire ő maga változott, s így, eszerint alakult a versek erezte, ornamentikája, finomszerkezete is. Van közöttük szép

* Elhangzott Budapesten, az Írók Boltjában, Makay Ida *Kövület* című verseskötetének április 13-i bemutatóján .

számmal ötvösretek, de még az átlagos vershétköznapok termékei is szép, megbízható, röpképes lepkeszárnyak. Ha ékszerekként fogom fel őket, mindegyik bátran kitűzhető – *van* fénytörés, amelyben keményen, tisztán fölragyognak.

Azt hiszem, Makay Ida soha nem szerette a könnyű, tiritarka lepkéket, sorsa is, alkata is a súlyos kisformák, egyre sötétebb mintázatok felé vonzották, maga írja, hogy „súlyos igéket hord a lepkék alig rezzenő hártyszárnya”, bizony, súlyos igéket, vagyishát igeneveket, úgymint élni, halni, szeretni, s hogy a költészet nemigen szól másról, mint létezésünk eme mázsásan könnyű közhelyeiről, azt abban az őszi, illetve tavaszi kertben pontosan és a bőrükön is érezni fogják. Mondjuk, lemegy a nap, és sűrű, fekete lepkék zizegnek az ellenfényben. Egy bőrröndnyi lepke, ami nagyon súlyos tud lenni, amivel már el lehet repülni.

Hogy külön-külön milyenek ezek az alig rezzenő, kemény anyagból való, mélységesen alanyi és tisztességesen tárgyias hártyszárnyak, azt nem e könyvbemutató feladata részletezni. Nézzék meg őket közelről valamely csendes délutánjukon. Otthon fogják érezni magukat Makay Ida kertjében.

A JELENKOR KIADÓ AZ IDEI ÜNNEPI KÖNYVHÉTEN

Június 1-jén, 18 órakor, Pécssett, a Művészetek Házában, az Ünnepi Könyvhét pécs-baranyai megnyitóján

Márton László: *A nagyratörő*

Csalog Zsolt: *Falak és falromok*

Takács Zsuzsa: *Tárgyak könnye*

Június 2-án, 14 órakor, Budapesten, a Vörösmarty téri Jelenkor-sátornál

Wernitzer Julianna: *Idézetvilág,*

avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője

Márton László: *A nagyratörő*

Marno János: *Fellegjárás*

Takács Zsuzsa: *Tárgyak könnye*

Június 3-án, 10 órakor, Budapesten, a Vörösmarty téri Jelenkor-sátornál

Forgács Éva: *Az ellopott pillanat*

Csalog Zsolt: *Falak és falromok*

Június 5-én, a délutáni órákban, Budapesten, az Írók Boltja Liszt Ferenc téri sátrainál
a kiadó és a szerkesztőség, korábbi, jelenkori és leendő szerzők és olvasóik találkozója

Június 9-én, 16 órakor, Budapesten, az Írók Boltjában

Kiss Gy. Csaba: *Nálunk és szomszéd nemzeteknél*

Stanislaw Vincenz: *Tájak – történelemmel*

Venyegyikt Jerofejev: *Moszkva – Petuski*

Piotr Szewcz: *Pusztulás*

(az utóbbi két könyv az újraindult JAK Műfordító Füzetek keretében, a JAK-kal közös kiadásban)

Dupla hajtás

Amíg nem kezdődik el a zene, leülök ide a székre, de ha megszólal, felállok, és akkor ropom, otthagynom a széket, ami eddig elég jól szuperált, támla, lábak, jól elálltak rajta, szék, az biztos, ha nem szék lenne, már rég hanyatt vágódtam volna, eltörve mindkét lábamat, és a szék lábait is, a bordáimat meg a támlát, amit utóbb tartanék a kezemben, mint egy nagy darab pánsípot, amivel a zenekar kezdeni akart, hogy ropjam, egyre csak, amíg ki- vagy meg nem fulladok, és a mentők, azok a tökök legények el nem kapják a rúd végét, amivel betolnak, és az orvos, akinek egy foga egy élete, infúziót rendel, mert szerinte kicsit kapatos vagyok, holott nem, egyáltalán nem vagyok jól, bár jobban is meglehetnék, meglennék, mint bárki, aki jól van hozzám képest, mint aki zenével kel, zenével fekszik, olyan jól lennék, mint aki fekszik, mint aki kel, és közben szól a zene, ez az egydallamos, nem az a másik, ami szól, hanem egy olyan szép kis temetési zene, ami kezd kimenni a divatból, a fülemből, csak nem süket eminenciája, hanem hallja, hogy kimegy, legalább ez a zene kimegy a divatból, egy másik meg majd bejön, elkapja a dolog fényét és bejön, bejön a divatba, nekem aztán mind-egy, látok-hallok, egy pontig mindent látok, amíg el nem homályosul azzal együtt a látásom is, meg a zongoraszék, amire leülök, ha a zenekar belekezd, elfárad és megint belekezd a dallamba, hogy a szél csavarná ki a zenekar nyakát, ennek a zenekarnak, amit hamarosan passzolni fogok, mert ezek egyre csak játszanak, szünet nélkül üti a dobos a zenét, ütöm én is, mit üthetnék mást, egy darabig még lovagolok ezen, aztán a pánsíposra hagyok mindent, legyen boldog velem, vegyen egy új pánsípot, jobbat, mint hinné, csak fújjon bele valamit, amit eddig nem játszott, hanem majd fog, egy jókora ütemzavart, de ne gyakoroljon a hagyaték pénzéből, félreérthetően játsszon, először balra a száját gyorsan, aztán vissza, és megint balra a kicsi száját, de lehet, hogy a bendzsósra íratok mindent, az mégis húros hangszer, nem lehet eltéveszteni, csak hogy a bendzsós lóarcú, döntse el végre, ha a hagyaték felől érdeklődik, hogy ló vagy ember, mert ha ló, akkor minek bendzsózik, viszont ha ember, ne számítson sok jóra ezzel az ábrázattal, de ha mégis jóra számít, alakítson új zenekart, menjen turnézni, és ne térjen vissza, mint egy álomkép, hanem játsszon külföldön, játsszon pénzért, csak legyen abban a zenében valami pezsgés vagy szünet, mindkettő netán, különben meg mit foglalkozok a bendzsóssal, inkább a két vonósra figyelnék, ahogy ott állnak, és nem tudnak hol belépni, minden szünet az övék, amiről csak lemaradhatnak, lemaradnak, sajnáljam-e meg őket, vagy élvezzem, ahogy nem játszanak, hagyjam-e két süketre mindenemet, akik bírják a kritikát majd helyettem is, akik süketen látnak mindent, inkább valami vakra, aki hall, és ennek valami értelmét is látja, de süketre ne, a zongorista legalább mindig előkészíti a terepet, hogy egy kis szünetet a belépésre, de ezek nem lépnek be, vezé-

nyelni kéne, egyre világosabban, a szék támlájáról fölvenni a kezem, hadonászni a két süketnek, szőlőhoz juttatni őket, parttalan, meg táncolnom is kellene most már, egyre gyorsabban, a székkal egyre gyorsabban, ahogy mozog, nem mozog és nincs, csak az a tánc lenne, zenekar se, hanem a szék rámmelegedve, mint egy gyújtós, hőkelepce, mint egy tanácsadóterem izgalma, ahol mindig megtudom, zenélni nekem nem alkalmas, fogjak inkább másba.

Lélekvándorlás

Utálom a lélekvándorlást, ahogy innen ki, kőbe be, át a káposztába, onnan a kecskébe, majd egy méhbe, és onnan ide vissza, ahonnan megint, tapasztalat nélkül, bele a vakvilágba, közelebb ahhoz, hogy ne kelljen ide vissza, de mégis vissza, ne dumáljanak bele, hogy én hogy vándorolok, vagy rendezzék el az ügyet, én nem megyek megint vissza, ide se jöttem, vegyék úgy, itt se vagyok, innen el, az biztos, de vissza ne, foglalkozzanak mással, egy másik üggyel, lepje el a fantáziájukat egy másik ügy, egy klassz kis karma, legyen létszámfölötti, vissza nem hívható ürge, ha csak a testemmel akarnak törődni, azzal én is törődtem, azzal én is tudok törődni, mással se, de ha kell, adom, ellephetnek a cin-cérek, ha ez kell, itt van, vigyék, nekem csak teher és látvány, más se, másnak se más, ürgelyukból ki, be, ürge, ki, be, én meg oda-vissza, hogy is mondjam, palizzanak be mást, egymást, engem hagyjanak ki, én is hagyom őket, nem vándoroltatok, itt semmi nem vándorol, itt minden egy helyben, ez talán nem tetszik, nekem se, hugytölgy, bérvirág, egy helyben, ez kell, mozdulatlan fák, hugytölgy, bérvirág, boci vagyok, sánta, tagló, az a bazi arcú fog megenni, az alsó ajka előre áll, bármikor kész enni, az fog megenni, eszik, fogai közt a húsom, sör, és fizet, utálom a lélekvándorlást – galamb vagyok, olasz partizán, az idő nem dolgozik.

Tekergetem a nyakam

Amikor elmegyek egy kirakat előtt, és meglátom magamat, akkor néha megkérdezem, ki ez, talán egy rabló, vagy hivatalnok, kit látok, kérdezem, persze magamat, mondom, mert tudom, hogy ilyenkor magát látja az ember, mégis megkérdezem, ki ez, s nem azt kérdezem, hogy én ki vagyok, hanem azt, hogy ki ez, aki arcátlanul figyel az üvegből, és akkor el kell ismernem, hogy igen, ez én vagyok, egy-két vonást lassan felismerek, hogy valóban, a múltkor is így néztem ki, csak talán akkor nem jól figyeltem meg magam, s most ezért van ez a kis csalódás, jobban oda kéne figyelnem, mert egyszer nem ismerem fel magam, és majd azt állítom, hogy mostanában borzasztóak a kirakati bábuk, ha ez így megy tovább, be fog dögleni a reklámszakma, de mindenképpen csalódom, vagy magamban, vagy a reklámszakmában, a kudarc garantált, amikor elmegyek egy kirakat előtt, és meglátom magamat, ahogy mint egy hülye papagáj, mert nem elégszem meg szemből, a profilomra is kíváncsi vagyok, és akkor belátom, hogy semmi összefüggés nincs a két arc között, hogy szemből vagy oldalról, csak az, hogy ugyanaz a fej, egyszer egy szűk utcában lettem figyelmes arra, hogy a kirakatban nemcsak szemből tükröződök, de tükröződök hátulról is magam mellett, ahogy nézem a kirakatot, ilyen lehet a klinikai halál is, az ember hátulról látja magát, csakhogy a zsebemben pénz volt és bementem az üzletbe, hogy nadrágot vegyek, a klinikai halálnál pedig nincs ilyen kísérőjelenség, bár lehet, hogy pontatlanok a felmérések, és mindenkin, aki visszatért a klinikai halálból, volt egy új nadrág, de ezzel nem foglalkoztak, mert mi egy új nadrág ahhoz képest, hogy valaki átsuhan a sötét alagúton, aztán megfürdik az isteni fényben, és ami az elbeszélőt illeti, csak legrosszabb esetben lehetett egy tehervonat reflektora, de mit számít ilyenkor egy új nadrág, két erős farzsebbel, a lényeg az, hogy bementem az üzletbe, és felpróbáltam három nadrágot, a próbafülkében aztán végképp kiábrándulhattam magamból, ott álltam a tükörrel szemben, kezemben az új nadrág, de akkor már felismerhettem magam, nagyon is jól látszott, hogy itt állok ezen a lefüggönyözött helyen, izzadok és arra gondolok, ahogy látom a tükörben, hogy nagyon is jó még az a régi nadrág, minek most a nyakamba varrni egy egészen új nadrágot, aminek ugyanúgy kifényesedik az ülepe, a zsebei beszakadnak, a sliccét pedig gemkapoccsal kell a gombhoz láncolnom, ha nem akarom magam kényelmetlenül érezni a mozi folyosóján egy fasz binder film előtt, hiába bontottam ki magam, nem vetkőztem, leültem a székre, háttal a tükörnek, szemben a függönnyel, és föld hűján a kezembe tetetem az arcomat.

*

Utóirat (szobahelyzet):

- Te kergeted a macskát?
- Nem, nem én tekergetem.

a végső főzetek

sorsát akasztó énekes bogáncs
 derű ellen
 jó gondolatok elűzésére
 hátfájdító haraszt csúziadórügy
 lihegő liliom csontot tör szívet hasít
 zárvatermő hallgatag gyomok
 hasznuk hurutfokozás köhögés élénkítése
 lélekölő fű
 terem árokparton
 utak ösvények szegélye
 háztetőn
 jó érzés elhárítására sikoltó gyökér élvező tövis
 vonító pálma jó fülrepszető szer
 vinnyogó páfrányból liktárium
 becsüld meg
 páratlan álmatlansághozó
 miákoló ligetszépe
 éleszi szent antal tüzét
 őszi gyökere
 a testen süllőket költ
 használ lágyékban hónaljkon is
 jóshínárból julapot főzz
 mellyeszt haját szakállt bajuszt
 ágyéka seggit is meg szemöldöt
 de fülben és orrban a szőrt szépen növeszti
 orrhegyen is ám
 húsevő ibolya lefogyaszt
 kacagó rózsa ecetje hoz kitarító vérpisálást
 lyukas pióca konyul vizeléskor rajtad
 nyugtat
 megóv a szélütéstől
 a búskomorságot is segíti
 fekete sárt ad pontos szaggatást
 bejáró mák
 kígyújtja ördög álmaid
 lefőz a csontjaidról
 és élve hagy
 csak ne sajnáld rá a drága szép időt
 morion hullaciróka hitvesét szeresd
 hajából megedd az almát

Papírváros

Egy lassúdad regény második fejezete

Már nem emlékezett rá, pontosan nem, hogyan jutott le a kocsmába, de a lejutás pontosan azt jelentette, amit a szó bárki számára jelenthet, éppen annyit, hogy oda tartozott egy idő után, visszavonhatatlanul, mert a napja azzal kezdődött, hogy levánszorgott a söntésbe, bizonytalan mozdulatokkal a pulthoz vergődött, szájában előre megformálta a szavakat, ugyanazokat a szavakat, mindig ugyanazokat, a szavakat, amelyek természetesen mindig ugyanazt a semmit jelentették, hogy inni akar, hogy innia kell, pálinkát akar, legalább egy decit, vegyespálinkát, az rendben való, szerette a zsíros pohárszéleket, a vizes tapintású poharakat a szája közelében, gondolta persze, néha eszébe jutott, hogy olyan ez, mint a csók, a csók lehet ilyen, ahogy szétárad az íz az ajkakon túlra, beszívárog a fogak közé, az ínyeken keresztül le a húsba, a hús mélyén rakódik le, akár a cseppkő, fehér és megrendítő kristályok formáját veszi fel az örökléthez, leszi-várogo és csak azért, hogy napokig, évekig, akár évezredekig csókízű legyen az ember húsa, a hús, tizennyolc éves szeretője tudta úgy csókolni, hogy nem maradt utána szomorúság a kristályok között, akkor sem, később se, meleg, piros ajka volt a lánynak, és a száját nem keserítették el a közösen megivott száraz vörösborok, az ennyire fiatal lányok száját még nem tudják elrontani a felnőttkor ostoba, ám elhagyhatatlan mérgei, belecsókolt a férfiba, és nevetett a remegésén, ez persze még a kocsmá előtt volt, bár nem olyan sokkal, komikus, mennyit készült rá, hogy elmesélje a lányt valakinek, utolsó emberi mozdulatait, egyszer már majdnem nekikezdett, hogy mindent elmondjon annak a véglénynek, aki a legtürelemesebben tudott az asztalánál kuporogni, jelentéktelen kis fasz volt, olyannyira, hogy az arcára sem emlékezett később, de akkor közel érezte magához, ám az is lehet, hogy saját magától távolodott el annyira, hogy képes lett volna megosztani az életét – az a darab volt már csak az életre emlékeztetés a vegetálásában, amit a lánnyal eltöltött –, megosztani ezzel a kocsmai svábbogárral, elébe tolt egy korsó sört, bámulta a másik repedezett körmeit, retkes mancsát, ahogy körbefonják a durva fekete ujjak a korsót, az jutott eszébe, ez még soha nem baszott tizennyolc éves lányt, nem is fog már, láthatóan teljesen impotens, különben is, ki a fene feküdne le egy hugyszagú figurával, egy ilyen-nel, de rögtön az is az eszébe jutott, hogy most ő is ugyanúgy nézhet ki, mint az a hugyszagú másik, ettől majdnem rosszul lett, s egy pillanatra vágyakozni kezdett az élet után, ahol tizennyolc éves lányok ölelkeznek negyven felé közeledő férfiakkal, annyira távolinak és hihetetlennek tetszett most a lány, a gyönyörű testével, elébe nyílt a drága gyermek, mit akart, mit akart akkor, pár mondatot el is hadart annak a másikkal, összefüggéstelenül és szégyenkezve, valamit,

hogy Pest legszebb nője szerette, és őt szerette, fontosat akart mondani, a legfontosabb mondatokat kiválasztani a sör párolgásán túlról, a világ velem volt teljes, nagy fehér állatok álltak az ablakunk elé hajnalonta, énekeltek a nagy fehér állatok, nagy fehér énekeket, a szájukból előszivárgó nyál volt a holdfény, a lány az ablak előtt állt, meztelen háta kiragyogott a formájukat változtató fénykötegek közül, ártatlan volt és esendő és bolondító a meztelensége, egy ember áll az utcán, kés van a kezében, és levágja a saját fejét, ilyeneket mondott, te pasas, teljesen megbolondítottál, én már csak ölelkezni tudok, és kifelé bámulni az ablakon, meg vörösborokat inni számolatlanul, most meg min mosolyogsz, pedig hátra se nézett, úgy látta, háttal, hogy a férfi mosolyog, belenevet a hajnalba, fáradtan és jóleső kiürültséggel, meg fogsz öregedni, te pasas, és meg fogsz halni, amikor elhagysz engem, igen, te fogsz elhagyni majd, ócskán és aljasul, majd valami nő jön el érted, de nem ő lesz az, aki még eljöhetne, érted, és te, pasas, meg fogsz halni emiatt, és kurvára büszke leszel, tehát nem fogsz megkeresni, megkeresni, hogy belém bújj, belém verd a nyomorúságodat, hanem félrehúzódsz és csendben beledöglesz abba, hogy nem lesz már kivel és miért élned, te pasas, ne mosolyogj, gyere, nézd az utcán az embert, aki levágta a fejét, pont olyan szerencsétlen, mint te, lehet, hogy te vagy az máris, sőt, bizonyos, hogy te vagy az, édesem, ott tartogatod a véres fejedet a kezében, a másik pedig csak bámult rá, láthatóan semmit sem értett a beszédből, mi volt maga, kérdezte bágyadtan, festő, ugye, ha jól emlékszem, festő, valaki azt mondta, látta is a festményeit, ha azokat a mázolmányokat lehet festményeknek nevezni, nem volt maga valami nagy figura, no, a festők azok mind hülyék egyébiránt, maga is, fater, az, hogy ha itt dekkol egész nap, oké, fizet még egy sört, akkor tovább hallgatom a meséit a fiatal lányról, aki az ablaknál áll, egyáltalán, bevett neki előtte rendesen, a fiatal lányok szeretik, ha szétkúrják őket éccaka, tudott még baszni, vagy már rég nem, no, erről beszéljen nekem itt, ne a hajnali fényekről, úgy ütött bele az arcába, hogy fel sem emelkedett, a régi mozdulat volt az ütésben és az az erő, amelyre már ő sem emlékezett, nagyot reccsent a csont, a fekete arcú férfi lecsuklott a széke mellé, szemei fölakadtak, ő pedig bámulta egy darabig az ájult emberroncsot, majd ráöntötte a fekvőre a maradék sörét, a híg sárga lé, akár a lóhúgy, végigfolyt a nyakán, le az olajos padlóra, le a csikkek közé, kis patakot formálva befolyt a repedések közé, senki sem szólt bele, ebben a kocsmában nem volt szokás beleavatkozni a másik dolgába, nem érdemes nektek szart se mondani, vetette oda a megrökönyödött csaposfiúnak, hát az már csak igaz, itt nem érdemes az embernek kinyitnia a száját, csak egy napig fáj minden fájás

huszonnégy óra

s nem jön rosszabb

de az az egy nap egyre hosszabb

Szeretném egyszer megcsókolni a szívét, hadarta a gyönyör felé sodródva, és akkor, abban a pillanatban nem is tűnt számára édeskésnek, amit mondott, hogy a gyerek lüktető meleg és véres szívébe belecsókoljon, beleharapjon talán, vadság nélkül, de nyersen és kímélet, kiszámítottság nélkül, a magányos férfiak elvadult határozottságával, akik már leszámoltak mindennel, amit viselkedésnek hívnak, minden olyannal, amit elvárásnak hívnak, utolsó erőit arra készült fordítani, hogy megrontsa a lányt,

hogy jól rontsa meg, kilökdösse az addigi, kialakulásra vágyódó életéből, tönkretegy egy még hátralévő életre, szerencsétlenné tegye, olyanná, aki képtelen lesz többé a környezete normáihoz alkalmazkodni, és ez veszélyes játék is volt egyúttal, hiszen nem lehetett előre elhatározni, mi legyen vele, belőle, legyen kurva, legyen frigid, legyen állat, legyen kurva frigid, legyen frigid állat, legyen frigidkurva, legyen kurvaállat, bármi legyen, csak ne legyen az, ami volt, aki volt azelőtt, ahogy ő megismerte, azon a napon, amikor minden úgy alakult, ahogy addig soha, nevetett, amikor meglátta közeledni a lányt, az ilyeneket jó tönkretenni, röhögött a barátja arcába, az megrökönyödve bámult vissza rá, te teljesen megőrültél, ez még gyerek, a lány valóban nem látszott többnek tizenhatnál, fekete rövid trikót viselt és élénkvrös nadrágot, mellbimbói elődomborodtak a trikó fekete anyagából, kerek melle éppen elért egy normális férfitegyérben, ezeket a lányokat nyilván úgy teremtette az úristen, hogy a férfiak méreteihez igazította őket (mégis: hogy mekkora faszod van neked, rökönyödött meg a lány *akkor*, először és őszintén, azt ne tedd majd belém, kérlek, én még gyerek vagyok, fogta könyörgőre, nem is fér el bennem; majd meglátod, hogy lesz neki helye, mondta vigyorogva a remegő lánynak egy vacogó lányszobában, felér a méhemig, a fenét, egészen a szívedig ér fel, maga *mindig* odavan azzal a szívvel, folyton szív így, folyton szív úgy, odavagyok hát, és most gyere ide hozzám, nyúlj hozzám, a lány nevetett, szóval a kislány most szív így, szív úgy...) dereka barnán és kihívóan világított a melleit is alig takaró ruhadarabcska, ruhácska és a nadrágot rögzítő fekete mintás öv közötti jelentős csikban, hosszú fekete haját lobogtatta a szél, szállt, lebegett fölötte-utána a nagy sötét zuhatag, ezt láthatóan nagyon élvezte, a fiatal lányok igazán tudják élvezni, ha amikor lobog a hajuk, és ha amikor piros nadrágban vannak, és ha amikor szemben velük éhes férfiak járnak, jött is egy éppen, beleütközött a lány vállába, bocsánat, kisasszony, semmi, kösz, de ma már basztam, nevetett, vagy inkább vicsorgott rá szemtelenül a lány, vagy úgy, lepődött meg egy pillanatra, és vacsorázott már, hölgyem, nem, vacsorázni még nem, de idegen pasikkal nem szoktam vacsorázni menni, valamikor el kell kezdeni, ugye, és miért éppen magával kezdeném el, na ne marhászkodjon már, te se marhászkodjál, drága lány, ennél jobb pasit mikor fogsz találni ilyen alkalomhoz, bohóc, kegyelem, kegyelem, drága lány, csak most itt ne hagyj, maga vélhetően tökrészeg, így mondta, vélhetően, és ha igen, attól még nagyon jó szerető vagyok, tudja mit, menjen maga a picsába, nem, az nem jó, inkább a barátomat küldöm haza, de tényleg mit képzelsz maga, hát nem érted, én már nem tudok nálad nélkül élni, na, akkor itt hal meg az utca közepén, ember, a macskakövön, ugye szereted a mustáros bélszínlángost, azt se tudom, hogy mi az, legyél a szeretőm, nem fél, hogy megrontásért lecsukják, ha téged megronthatlak, a villamosságokat is vállalom, banális duma, bácsika, az a baj, hogy maga annyi idő, mint az apám, talán több is vagyok, de nem baj, akkor is szeretnék belecsókolni a szívedbe, és mi lesz a barátjával, erőszakos pasas, áll itt és néz, nem látod, hogy már megy is a francba, na, menj már a francba tényleg, holnap felhívlak, mondja, mit akar maga tőlem *azon* kívül, ha megmondanám, úgysem hinnéd el, de azért, ugye, egyszer megmondja, majd meg, megmondom, majd, de tudja ugye, hogy nem vagyok amolyan kis kurva, te vagy a legklasszabb csaj, akivel valaha is találkoztam, mondja,

maga most tényleg totálkáros, az hát, szerelmem, miért iszik annyit, mert nem találkoztam előbb veled, és az sem lesz baj, ha nem fekszem le majd magával soha, le fogsz feküdni, mert ennek így kell lennie, de nekem nem szokott jó lenni elsőre, és gyönyörű lesz már először is, meglátod, maga hangosan élvez, te hangosan élvezel, öregember, vagy csak szuszogsz és rángatózol, én hangosan ordítok, mint az oroszlán, ha a farkára lép az éjszaka, és sokáig bírod, hogy ne jöjjön ki belőled az a szar, sokáig nem fog belőlem kijönni az a szar

A pirosnadrágos lány azért tudott sírni

Amikor sírt, ott kerengtek feje körül a

nem emlékezett már rá, mik kerengtek a feje körül annak a lánynak, de bizonyos, hogy ott kerengtek a feje körül azok a valamik, valaha, amikor még jobb passzban volt, pontosan tudta, mik kerengenek a feje körül, mondta is neki, de a lány csak nevetett, eredj már, ha nem innál annyit, akkor nem vizionálnál, melletted én is teljesen rászokom az italra, nevetett, nevetett és üvegből itta a bort, mint a kocsisok, és ez tetszett a férfinak, bort üvegből, folyton szeretkeztek, addig csináljuk, amíg bele nem fulladok az orrom vérebe, ezen nevetek, és belekaptak újra egymásba, mi lesz ebből, te pasas, kérdezte meg néha a lány, de erre nem tudott mit válaszolni, türelmetlenül beléfurakodott, megint és megint, beleszögezte a szeretkezésbe a másikat, és a lánynak szörnyen imponált ez az örökösen készenlétben lévő férfiasság, mindig tudtam, hogy ilyen pasasom lesz, nekem ilyen pasas kellett már kislány korom óta, egy ilyen szuperhapsi, pedig már az elhagyásán törte a fejét, és ezt tudta ő is, elnézte az árnyékok játékát a fiatal testen, búcsúzott minden simogatásban, de élt a lány teste és éltek az esték, az éjszakák, az álmos és szeretkezéssel kezdődő reggelek, a lány teste és az élet, fekete virágot látál, különös volt, tehát letépted

valamiért nem bocsátott meg neki a ledér isten, eldobta a trópusokra, ott volt valamilyen kiállítás, napokon át járta a lakatlan szigeteket, festett és megsemmisített mindent, ami a Dél Csillaga alatt a hirtelen feltámadt lázból született, éjszaka hívta fel a lányt, sörtócsában hasalt, üvegcserepek között, a lány hangja szomorú volt és fakó volt, több ezer kilométeres távolságból is meg lehet érezni egy nő hangjában a szomorúságot, mintha szelek költöznének olyankor a hangjába, mintha álmos, alkonyos ligetektől szólna olyankor hozzá, hiányzol és szeretlek, mondta a fakó és kétségbeesett hang, mondd háromszor, hogy szeretsz, de nem mondott semmit, kedvetlenül leejtette a kagylót a földre a sörbe, üresnek érezte magát és senkihez sem tartozónak, nagyon szerette volna, ha valakinek háromszor elmondhatja, hogy szereti, szereti, szereti, feltápáskodott, letántorgott az utcára, sápatag lámpák remegtek a párás meleg pálmái között, bágyadtan vigyorgó drogosok nyújtották feléje könyörgőn reszkető kezüket, egy fekete nőt akart, némát és feketét, talált is hamar a harmadik utcácska kőkerítésének támaszkodva, feketét, mint az ébenfa, nem beszélt hozzá, de maga elé engedte a falépcsőn, kurva nagy volt, de árnyos, és nem elhasznált, mellei feszesek és súlyosak, és a combja se rakódott meg még hússal, lehányta magáról a ruháit, és rögtön hanyatt feküdt, alázatosan várt, a férfi a Rákóczi térre gondolt, amikor autóval körözött a kurvák között, soha nem vette fel egyiket sem, szerette érezni a lányok tekintetében, hogy kellene nekik, ha már le kell feküdni, legalább egy ilyen izgalmas férfival, mint

ő, a kurvák lelke nyilván hasonlatos a művészekéhez, folyton a bűnt ismerti és másra hagyja, másnak adja a feloldozást, ez az izgalmas bennük, a lelkifurdalás, amely utána kapja el az embert, igen, a lelkifurdalás, a lányok már ismerték, nevettek rá és integettek neki, csókokat küldtek és haverkodtak vele, nem tudta pontosan, miért volt szüksége ezekre az autótutakra, ezekre a lányokra, akiket soha meg nem érintett, mi hiányzott neki, valami nagyon, nyilván, s valami nagyon taszította is ebben a világban, ruhástul feküdt rá a hosszú feketére, a nő felnyögött, csukd be a szemedet, mordult rá, amaz megtette, miért ne tette volna, gyakorlott mozdulattal nyúlt a férfiért és segített neki a behatolásban, föl-emelte a csípőjét és apró magas hangokat hallatott, és nevetett, amikor a férfi hörögve, rángatózva elélezett rajta, húsos szája belecsókolt a nyakába, szokatlan dolog volt ez kurvától, talán megérezte a másikon a nyomorúságot, azután lekászálódott róla és kifizette a nőt, majd egy kósza, később is tisztázhatatlan eredetű sugallatra, felcsatolta a fekete karjára azt az aranyláncot, melyet a lánynak vásárolt a kikötőben, a fekete tűnődve nézte a különös ajándékot, nem volt nagy érték, de a mozdulat sokat árult el arról, aki adta, azután sóhajtva ismét lefejtette magáról a ruháit, és felmászott a hanyatt fekvő, hangtalanul síró férfira, és eljátszott rajta, vele reggelig, akkor bement a fürdőszobába, lemosakodott, az arany karláncot előbb bele akarta dobni a vécékagylóba (milyen szép is lett volna, ha megteszi, istenem! gondolt vissza rá később), de a nő meggondolta magát, megelégedett annyival, hogy krárogott egyet és beleköpött a kézmosóba, a láncot pedig a blúza zsebébe gyúrta, ott ragyogott a kis aranyfolyam a nehéz fekete mellék fölött alkonyatig, akkor levetette a blúzát a fekete kurva, s bedobta a szennyesek közé, a szerencsétlen lánc kipottyant a repülő, verejtékszagú ruhadarabból, másnap reggel a takarítónő felvette, felvette és eltette, hazavitte és nekiadta a tizenhárom éves mosolytalan lányának, aki boldog volt, és hordta éveken át, nos, a kurva dünnyögött, elmenőben hosszú mutatóujjával megérintette a szétdobált lábbal, hanyatt alvó férfi esendően lecsüngő farkát, lágyan, kurvalágyan, s behúzta maga mögött az ajtót

hunyorogva lépett be a füstös helyiségbe, sörszag, fingszag, bagófüst, zaj, roncsok, az életalattiság installációi, táncoló nyomoroncok összekapaszkodva és véresen vágyakozva valamire, amit a háromtagú zenekar zenét imitáló hangzavara idézett fel bennük, átvergődött a lábakon, a táncolókon, a részegeken, s fuldokolva lépett ki a kertbe, ahol foszladozó napernyők alatt ücsörögtek a szerencsések, akiknek jutott kint hely, leült egy szabad székre, nem kérdezett semmit, foglalt-e, szabad-e leülnie, nem szólt érte senki, a szomszéd asztalnál a Népszabadság újságíróit ismerte fel, hangosan vitatkoztak, ahogy az entellektüeleknek kocsmában illendő vitatkozni, okosak voltak, és a törzsvendégek babonás rémülettel hallgatták őket, minden ötödik szavukat értve csak, hátat fordított nekik, egykori cimboráinak, örült, hogy nem ismerik fel, később persze döbbenetesen vette észre, hogy ha felismernék, se ismerik fel, elnéznek a tekintete mellett, ugyanolyan haszontalan és kellemetlen kocsmatölteléknek tartják, mint a többit itt, az okádékukban alvókat, sört ivott, rögtön három korsót hozatott, ebben is volt valami, valami végleges elhatározás, hogy a vörösborokat sörré cserélte fel, a vörösboroknak méltóságuk van, a sörnek nincs, a sört csak inni kell, nem kell enni se hozzá, akkor jobban és gyorsabban hat, ha-

marébb butít el, a vörösborok mindig feldobták, kitágították az agyát, nagyon tudott festeni néhány pohár után, a sör mellett nem kívánt semmit, még nő sem, csak ülni, belebámulni az ernyők közé ereszkedő csillagokba, akkor már két hete megérkezett a trópusokról, azóta sem találkozott senkivel, ki se mozdult a lakásából, legfeljebb a boltig vánszorgott el, ahol vett magának pár üveg bort és kenyeret, vörösborot evett kenyérral két hétig, néha gyümölcsöt is szerzett hozzá, azt is csak azért, mert félt, hogy a vörösbor kenyérral megöli, valahol azt olvasta, hogy az arabok a foglyaikat vörösborral itatták és birkahússal etették, és csak ezzel a kettővel, s a foglyok heteken belül éhenhaltak, ezt pedig nem akarta, éhenhalni semmiképpen sem, feküdt és itta a borokat, nem engedett be senkit a lakásba, nem csinált semmit a hanyattfekvésen kívül, a telefont is kitépte a falból, maradék vásznai szétrombolásán már túl volt, leszedegette a falról a barátai ajándékképeit, azokat is beleaprította a szemébe, később lehúzta a rolót, nem volt már mit nézni a lakásban, a szükséges utakat a klozetig vagy a hűtőszekrényig sötétben is megtalálta,

de ez még nem a rátalálás volt

ez még az eltévelyedés bizonytalankodó kezdete volt

az ember szíve még tele értékes és mély és zengő bánattal, a kocsmába véletlenül tévedt, a levelesládájában talált levél volt az oka, a borítékon a lány írása, a lány írásával az ő neve, kicsit megdöbbsent, amikor meglátta a nevét a borítékon, szembesülnie kellett azzal a ténnyel, hogy neki neve van, ő van, létezik tehát, ez pedig szörnyen kiszolgáltatottá teszi a világ felé az olyan nemlétezni akaró embert, amilyen ő, reszketeg kézzel markolta a levelet, nem tudott vele mit kezdeni hirtelen, csak megrázta, majd elindult a bolt felé, de a bolt zárva volt, a lakásán pedig nem volt ital, a bolt zárva van, visszhangzott az agyában a reménytelenség, a bolt zárva van, ez a levél meg itt a markában gyűrötten és verejtéktől elkoszolódva, a bolt zárva van, ismeretlen és megoldhatatlannak tetsző dilemma volt ez, hogy a bolt, amely mindig nyitva volt eddig, és kongott az ürességtől, most zárva van, tanácstalan volt és ha lehet, még boldogtalanabb, mit kezdhet az ember egy bezárt bolttal és egy levéllel a markában, akkor meglátta szemközt a kocsmát, a kocsmát, amely mindig is ott volt szemközt, de nem volt miért meglátnia eddig, félenken az ablakához vánszorgott, bent kurjongatás, vigalom, részeg élet, összeszedte minden erejét és lenyomta a kilincset

csak egy kis tüzet, öngyújtót, ha szabad, nyiszorgott a mellette ülők felé, odalöktek elé egy lila reklámgyújtót, felkattintotta, a levél sarkához tartotta, de a papír nehezen gyulladt meg, talán a verejték áztatta el túlságosan, verejték csorgott végig az arcán, érezte, hogy nézik, sikerülnie kell, különben fel fogja egyszer bontani azt a kurva levelet, és mi lesz akkor, ha elolvassa, mi lesz akkor, ha ismét meglátja a nevét leírva, végre lángot fogott a papír, kesernyés, kékes lánggal égni kezdett a boríték, valahonnan előkerült egy tagbaszakadt pincérfiú, aki kiragadta a kezéből az égő borítékot, a földre dobta és eltaposta, hatalmas talpa alatt a még mindig drága kéz írása, ha még egyszer gyújtogatsz itt, szétrúgom a tőködet, sziszegte a fülébe a hatalmas legény, aztán engedékenyebben: na, nem kell úgy beszarni, haver, kapsz egy sört fájdalomdíjúl, vigyorgott, megütötte erősen mindkét vállát, és ő érezte, ha csak átmenetileg is, de megérkezett

EGY ELLENZÉKI IRODALMI MASZKJAI

Andrej Szinyavszkij

Szinyavszkij a hírhedt 1966-os Szinyavszkij-Danyiel-perben, az utolsó szó jogán, a *Phenc* című elbeszélésére hivatkozva, így beszél önmagáról: „Az egyik még ki nem adott elbeszélésemben van egy mondat, amelyet önmagamra is érvényesnek érzek: »Gondold csak el, azért, mert én *más* vagyok, mint a többi, miért kell engem ezért gyalázní?« Igen, én csupán *más* vagyok, mint a többi, nem vagyok ellenség...”

Szimptomatikus, tragikus és groteszk is egyben, hogy a másság természetes jogának, az individualitásnak a kinyilatkoztatása éppen a bíróságon történik. Egyébként, bármely furcsán hangozzék is, ez a szörnyű *per* – jelképesen éppúgy, mint a maga fantazmagorikus konkrétságában – Szinyavszkijnek nem csak életrajzi ténye, de tág értelemben – mint metafora – irodalmi munkásságának része is. A *mátság* problémája, ennek kinyilvánítása, irodalmi formába öntése, stilisztikai és politikai elvvé tétele, életszemléletté, sőt, vallási meggyőződéssé váló stilizálása Andrej Donatovics Szinyavszkij életútjának és irodalmi útkereséseinek vezérmotívuma.

Szinyavszkij fiatal kutatóként, a Gorkij Világirodalmi Intézet tudományos főmunkatársaként az 1950-es évek végén és a 60-as évek elején az orosz költészet nagy korszakával, az 1910-1920-as évek irodalmával foglalkozik. Az ő nevéhez fűződik a modern Paszternak-kutatás megalapozása, könyvet ír Picassóról, ismert irodalmi kritikus, cikkei az „olvadás” éveiben a Tvardovszkij-féle *Novij Mir*ben jelennek meg. Voltaképpen „esztétikai okokból” került szembe a hatalommal: mint szakmailag jól képzett kritikus, aki nem tud önnön stílusára nem reflektálni, mikor megkezdí szépirói tevékenységét, világosan látja, hogy éppen *stílus*a nem helyénvaló az akkori idők szovjet sajtójában, nem illik bele az adott konvenciók rendszerébe. Ezért juttatja el műveit külföldre. Szinyavszkij stílusával lényegében a *totalitárius* szó ellen lázad, annak nehézkességével, egyjelentésű mivoltával a szó többjelentésű lényegiségét, asszociativitását szegezi szembe, a komolykodó szigorúságot az iróniával és a groteszkkal váltja fel, a megmerevedett közhelyeket pedig a szójáték eredetiségével állítja ellentétbe. Már első művei írásakor megteremti szépirodalmi maszkiát – az irodalomtörténész Szinyavszkij alteregója *Abram Terc*, a szabad művész. Ezt a nevet Szinyavszkij az odesszai városi folklórból veszi; „Abraska Terc” egy városi dal figurája, a „kis zsebtolvaj, akit mindenki ismer”. A „stilisztikai ellenzéki” szerzői arca több szempontból is a másságot húzza alá. Egyfelől, valahonnan a mélyből, a nem hivatalos kultúrából, a szubkultúrából vétetett, másfelől zsidó név, s hogy éppen zsidó, ez abban a jelentésben fontos, ahogy Marina Cvetajeva a költőre vonatkoztatva használja. „Ebben a legkeresztényibb világban / A költők – zsidók”. Vagyis mások. A Szinyavszkij-Terc alteregó-kérdés nem lélektani rejtély, nem a XIX. századi orosz iroda-

Az itt következő két tanulmány előadás formájában hangzott el 1994. március 12-én Pécsen, a Tanulmány Kiadó *Mai kelet-európai gondolkodók* című konferenciáján, melynek szervezői és szerkesztői Takáts József és Gállos Orsolya voltak, s amely a Soros Alapítvány East-East Programja, Pécs Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága és szerkesztőségünk támogatásával zajlott. Július-augusztusi számunkban néhány további előadást közlünk a konferencia anyagából.

lomban oly gyakori hasonmás-alak egy újabb változata, hanem intellektuális tett, az író-irodalomtörténész Szinyavszkij tudatos alkotása – reflexió saját stílusára. Talán ez az oka annak – mivel Szinyavszkijban végtelenül erős a reflektáló hajlam –, hogy igazán jó és eredeti alkotásai nem a közvetlen fikcióra épülő elbeszélései, hanem azon művei, melyekben kibontakozhat tudósi erudíciója is, vagyis „szépprózája a szépirodalomról”, Puskinról, Gogolról, Rozanovról, Remizovról, Zoscscenkórol írott esszé-prózája, aforizmái, szabad asszociációi. A Terc-Szinyavszkij megkettőződést tehát Szinyavszkij egyértelműen az irodalom, az esztétikum, a stílus hatáskörébe vonja: „... ez a »megkettőződött személyiség« nem az én egyéni lelkialkatom kérdése, hanem inkább az Abram Terc által alkalmazott stílus problémája: az ironiáé, a fantasztikumé, a groteszké.” Sőt, ironikus önreflexió gyanánt megalkotja alteregója portréját is: „Lényegesen fiatalabb nálam. Magas növésű. Sovány. Kis bajsza van és simlis sapkát visel. Zsebbe teszi a kezét, miközben ringó járással sétafikál. Bármely pillanatban kész arra, hogy hátra szúrjon – na nem késsel, hanem élccel, kiforgatott közhelyekkel, hasonlittal. A Terczel való eset bonyolultabb annál, mintha holmi álnévvel volna dolgunk. Terc – tárgyiasított stílusom, melynek alanya így néz ki.”

Terc-Szinyavszkij egyik első műve – nem véletlenül – a *Mi a szocialista realizmus?* című esszé, amely 1957-ben íródott, s mindmáig a legelmélyültebb elemzés e torz, ideologikus képződményről. Feltárja a kommunizmus egyik fő jellemzőjét – a cél fetiszizálását, s ennek következményét, a teleologikus társadalom és művészet utópiáját, s ezzel felmutatja a kommunizmus mint ideológia és gyakorlat paradox jellegét. Jól látja az úgynevezett szocialista realizmus fő ellentmondását: „A szocialista, vagyis a célirányos, vallási indíttatású művészetet nem lehet a XIX. századi irodalom, az úgynevezett »realizmus« eszközeivel megalkotni. Az élet tökéletes, valóság-hű képét (a köznapi élet, a lélektan, a portré, a táj stb. részletezésével) a teleologikus spekulációk nyelvén nem lehet leírni. A szocialista realizmusnak szakítania kell a realizmussal.” A megmerevedett stílus, a kincstári nyelvezet helyébe a „fantazmagorikus” művészetet, a cél helyett a hipotézist, a realizmus helyett a groteszket ajánlja a XX. századi orosz irodalom másik útjaként. Lényegében ez is lett a XX. századi orosz irodalom (elsősorban az emigráns orosz próza) másik útja, a már e téren meglevő hagyományokra – az 1910-es, 20-as évek orosz irodalmára – támaszkodva, az 1970-es évektől kezdve.

Szinyavszkij esztétikai nézetei, a másság jogának védelme, a más stílus használata az uralkodó stílussal szemben, a „totalitárius” szóval való szembenállása 1966-ban bírósági per tárgya lesz. A hatvanas évek második Szovjetunió-beli íróperét – az első „próbálkozás” e téren a Brodskij-per volt 1964-ben – rendkívül „kifinomult” módszerek jellemzik. Magától értetődő: a *más* – eleve *ellenség*, sőt, a „nép ellensége” (a perben feltámad a jó sztálini hagyomány), viszont e „perkultúra egyedisége abban áll, hogy maguk az irodalmi művek kerülnek a vádlottak padjára, s tulajdonképpen az eljárás során, a „szocialista realizmus” szellemében, nem több és nem kevesebb, mint „bírósági műelemzés” folyik. Ennek a bírósági műelemzésnek sajátos „antiesztétikája” van: „benne a költői kép elveszti szimbolikusságát, mert a vád szó szerint értelmezi azt, a bírósági ügymenet szinte hozzánő a szöveghez, mint annak szerves folytatása”. Hiába bizonygatja Szinyavszkij az utolsó szó jogán, hogy a „szó nem tett, a szó, a költői kép fikció, s hogy a szerző nem azonos a hőssel.” A bíróság ítélt: Szinyavszkijt hétévi, Danyielt ötévi lágerbüntetésre.

A láger, minden szörnyűsége ellenére, Szinyavszkij irodalmi munkásságának megújulását jelenti. Itt jön rá arra, hogy a másság nem individuális elv csupán – a *másság sokaság, a másik Oroszország*. A lágerben megismerkedik a tolvaj argóval és folklórral, azzal a szubkulturális léttel, melyben még mindezideig megőrződtek a hiedelmek szintjén a pogányság és a népi vallásosság elemei. E felismerés gyökeresen megváltoztatja világlátását. A lágerben három könyvet ír, pontosabban: feljegyzéseket készít, illetve felesé-

gének levél formájában küldi el könyvei egyes részeit. Végérvényesen könyvvé a *Séták Puskinnal*-t, az *Egy hang a kórusból*-t, s a *Gogol árnyékában*-t csak az emigrációban formálja. A „szerzői én” e könyvekben a kórusból, lentről, a szubkultúra világából tekint a magas kultúrára, s innen fedezi fel szinte újra az irodalmat, s e nézőpont által az idők folyamán közhellyé merevedett klasszikusok felfrissülnek, miközben Szinyavszkij megütközteti alakjukat korunk abszurdításával. Megújult szemlélete és írói módszere visszatérést jelez a XX. század elejének orosz irodalmi és bölcséleti hagyományaihoz, főként Rozanov, Remizov és Sesztoz világszemléletéhez és stílusához. Szinyavszkij „szépprózája a szépirodalomról” egyfelől Alekszej Remizov úgynevezett „pereszka”-aira emlékeztet, a régi történetek, legendák, sőt, egyes irodalmi művek „újramesélésére”, s ezáltal bensővé, intimmé tételére, bekapcsolásukra az önéletrajzi legenda fikciójába. Másfelől Vaszilij Rozanov prózájára, a naplójegyzetekből, feljegyzésekből és más intimitásokból összeálló lírai tudósításokra, a kosarakba (fejezetekbe) gyűjtött „lehullott levelekre”. Tulajdonképpen mind Puskin, mind Gogol a szerző irodalmi maszkja, ahogy egyik kritikusa szellemesen, bár nem igazán jóindulatúan megjegyezte: „tercizált” Puskinnal és Gogollal találjuk magunkat szemben.

E könyvei közül különösen a *Séták Puskinnal* váltott ki ellentétes indulatokat,* mind az emigrációban (Szinyavszkij 1975-ben emigrált Párizsba, ahol mindmáig a Sorbonne orosz irodalom professzora; a mű ott jelent meg először 1975-ben), mind Oroszországban az 1989-es első folyóiratközlés után. Némely oroszországi kritikusa a *Séták...*-at Salman Rushdie *Sátáni verseivel* hasonlította össze, mivelhogy a könyvben a nemzeti géniusz megsértését látták. Még az emigrációban, a mű megjelenését követően, Szolzsenyicin kritikájában mindközönségesen Puskin körüli „táncnak”, sasszézásnak nevezte Terc-Szinyavszkij regényét.

Szinyavszkij Puskin-könyvében valójában modern legendát teremt. Puskinhoz a szubkultúra, a Puskin-viccek, a Puskin körüli mitológia talajáról közelít, hogy végül a tiszta művészet, a szabadság apológiáját adja – a *Dubrovlagon*, s ez egyáltalán nem elhanyagolható tényező, hisz ott született a könyv. Hogy „Puskin karcsú, erotikus lábacskaikon siklott be a nagy költészetbe és ott riadalmat kellett” – e mondatot több kritikusa a legszörnyűbb szétségtörésnek vélte –, végeredményben csupán Szinyavszkij azon törekvését mutatja, hogy az ő Puskinját valóban a magáénak tartja, domesztikálni, tercizálni akarja (ahogy Marina Cvetajeva is ezt tette *Az én Puskinom* című esszéjében). Mindennél azonban jóval érdekesebb az a szabadságfelfogás (a művészet szabadságának és a szabadságnak mint emberi jognak az összekapcsolása), amely a regényből kibontakozik. A szabadság fogalmát Szinyavszkij mintegy a *negatív teológia* szemszögéből közelíti meg. Innen értelmezhetők azon kijelentései, hogy „Puskin fő tartalma az üresség”, s „a zseni vampirizmusa”. Ahogy a *Felvillanó gondolatokban* írja: „A szabadság mindig valami negatívum, valamilyen hiányt, valamiféle ürességet feltételez, amely arra vágyik, hogy mielőbb kitöltessék.” (Soproni András fordítása) Ez a szabadságfelfogás szintúgy esztétizált, mint a másság fogalma Szinyavszkijnál. A *Séták Puskinnal* utolsó mondatai megerősíteni látszanak mindezt, a szinyavszkiji értelemben vett tiszta művészetéről szóló meg-hitt, bensőséges vallomás formájában: „A puskini út, tág értelemben, a művészet mozgékonyosságát, megfoghatatlanságát valósítja meg, amely hajlamos a kitérőkre, és ezért nem tartja magát azokhoz a szigorú szabályokhoz, melyek meghatározzák, hová és miért kell menni. Ma ide, holnap oda. A művészet kószál, sétafikál. Milyen megható, hogy Puskin a sétálás jogát szabadságfelfogásának, alkotmányának különleges paragrafusában kodifikálta.”

* A könyv magyar kiadása az Európa Kiadó Mérleg-sorozatában április végén került a könyvesboltokba. – A szerk.

A *másság* az emigrációban Szinyavszkij számára egyre inkább az ottani orosz közegben a *másként gondolkodás* jogáért való kiállást jelentette. Miután a fő ellenfelének és vitapartnerének számító Szolzsenyicin a tekintélyelvű gondolkodást képviselte annak egyre paranoidabb formájában, vele szemben – mint a szovjet bírósággal szemben egykor – Szinyavszkijnak újból ki kellett nyilatkoztatnia a mássághoz való jogot és az irodalom szabadságát. Szinyavszkij emigrációs publicisztikájában a disszidens mozgalom mint eredendően intellektuális mozgalom pluralizmusa mellett áll ki, s mint az úgynevezett liberális-demokrata irány képviselője elutasítja a tekintélyelvű nacionalizmust, a szolzsenyicini prófétálás „esztétikáját”, s a sztálinizmussal már diszkriminálódott „nép elensége” megnevezés újabb változatát – a ruszofóbiát. A *disszidensség mint személyes tapasztalat* című, 1982-ben írott esszéjében újból összegezi életútját, s megfogalmazza a másként gondolkodás írói-esztétikai credóját: „Az irodalom szemléletéből adódóan mindig »másként gondolkodás« (a szó legtágabb értelmében) az uralkodó nézetekhez képest. Az író másként gondolkodó elem az olyan emberek közegeiben, ahol a gondolkodás uniformizált, egyeztetett. Az író – eretnek, kidaszított, a föld törvénytelen gyermeke. Hiszen a többség véleményével szembeszállva ír és gondolkodik (...) Az írói lét az élethez képest mindig »másként gondolkodás«”.

E cikkével egyidőben jelenik meg könyve V. Rozanov *„Lehullott leveleiről”*. Rozanov Szinyavszkij stílus-ideálja, s a rozanovi jelenség vizsgálatával mintegy tudatosodik benne saját írói-emberi-szerzői arculata is, s megtalálja azt a metaforát, mellyel szembeállíthatja az általa képviselt mentalitást és stílust Szolzsenyicinnel, az orosz kultúra, s bizonyos mértékben az ortodox kereszténység határain belül.

Rozanov az orosz vallási reneszánsz egyik legjellegzetesebb figurája, a filozófia „Marmeladovja”, ahogy kortársai nevezték. Remek publicista, aki sajátos stílust alakított ki magának, művei szándékolatlan műfaj-nélküliek; töredékekre hasonlítanak, a napló, a filozófiai reflexió, a napi feljegyzések keverednek bennük merő szubjektivitással, stílusában a hosszú körmondatokat aforizmákkal vegyíti. Fő témái: a vallás és a nem (a szó tág értelmében, mint miszteriális eredő), s az Őszövetség, mint az „élet vallásának” szembeállítása az Újszövetséggel, a „halál vallásával”. Rozanov tagadta az ortodoxia egyes dogmáit, a kereszténységet mint a szív vallását értelmezte. Paradoxonokban gondolkodó filozófus volt, aki az eleven hit, az irgalmasság és a lelki melegség nevében elvetette a moralizálást, minthogy az a szív kiszáradását, az eleven hit elvesztését jelenti. Szerinte a moralizáló alkatú gondolkodó és művész (így például Lev Tolsztoj is) képtelen a legfőbb keresztényi tette, az alázatra, mert büszke gőgjének áldozata. Rozanov sokat foglalkozott a különféle szektákkal, a népi vallásos tudattal. Filozófiai műveltsége ezzel egyidőben európai léptékűnek nevezhető.

Miért fontos Szinyavszkijnak Rozanov? Egyfelől stílusa miatt; pontosabban stilisztikájában megnyilvánuló *cinizmus*a miatt, miután Szinyavszkij ellen is az egyik legfőbb vádpont a cinizmus volt. A rozanovi cinizmusról a következőket írja: „Valójában ezt a cinizmust a *szenvedés* okozza. És nem csak a szenvedés elfedésére szolgál (mint a forma vagy a burok). Egyúttal annak módozata is, hogy minél teljesértékűbben és nyíltabban lehessen a szenvedésről beszélni.” Szinyavszkij tehát módszeresen felfedi a stilisztikai burok jelentését, s egyre mélyebb szöveg- és kultúra-régiókba hatol be hőse apropóján. Rozanov szerinte a *lefokozás* művésze. Prózájának alanya szándékolatlan a leghétköznapibb ember, írói maszkja a prózaiság tökéletes megvalósulása. Vonzódik mindenhez, ami kicsiny, megnyomorított és megalázott. S végül: Szinyavszkij szerint a rozanovi cinizmus a *szent együgyűség* (a „*jurogyivoszty*”) formájává válik, hiszen a szent együgyűek a lefokozás legnagyobb mesterei. Majd ezt írja Rozanovról, valójában a rozanovi írói maszkról: „És mikor mindezen cinikus manírok után az Istenről, az imádságról és a felebaráti szeretetről beszél – hiszünk neki. Ily módon a rozanovi cinizmus annak az igaz-

ságnak a megerősítése lesz, amiről beszél. Hasonlóképp a szent együgyűhöz, akinél az, hogy nem törődik külsejével, a benső szentség megőrzésének az eszköze lesz.” Lényegében Szinyavszkij a profétával, a kanonizált szenttel, áttételesen a szolzszenyicini típusú elhivatottsággal egy másik, gyökeresen orosz értéket állít szembe – a szent együgyűséget. Tulajdonképpen a magas kultúrával szembeállítja a szubkultúrát, az orosz századforduló hagyományainak folytatójaként. A szent együgyű – ahogy Rozanov alakjában felmutatja – nem csak az ellen-kultúra, de az „ellen-stílus” képviselője is – tulajdonképpen ő a stilisztikai ellenzéki. A szent együgyű nem viselkedik, artikulálatlan hangokat hallat, maga a megszemélyesített formátlanság. Szinyavszkij éppen ezért Rozanovot *formátlanságában* tartja nemzetinek. Szerinte az orosz nemzeti génusz lényege a formátlanság, amely éppúgy megjelenik az életben, mint a kultúrában. Rozanovnak mint a szent együgyűség kulturális archetípusa megtestesítőjének van még egy, Szinyavszkij számára rendkívül fontos ismertetőjegye: nem akarja eszméit realizálni, úgy tartja, elegendő csupán elgondolkodni rajtuk, vagyis ábrándozni. A cselekvés helyett a szemlélődésre helyezi a hangsúlyt.

Terc, az író, és Szinyavszkij, az irodalomtörténész, Rozanovban találta meg a számára leginkább autentikusnak tűnő írói maszkot. A szent együgyű maszkja voltaképpen saját dilemmáinak, paradox gondolatainak – másság, kiválás és elvegyülés dilemmája, az individuális lét és a „kórushoz” tartozás ellentmondásai – tárgyiasítása. E maszkkal fel-leli a kultúrának azt a rétegét, amely orosz talajon a nem hivatalosságot reprezentálja, az alternativitást jelenti – a szent együgyű alakja összekötő kapcsolatot jelent az egyház és a népi hiedelemvilág között.

1985-ben tanulmányt ír másik kedvenc írója, Alekszej Remizov irodalmi maszkjáról. Remizov önéletrajziságát – az író által alkotott önéletrajzi legendát – elemelve megnevezi legfontosabb maszkjait: a népmesei bolondét, a pojácáét (*sut*) és a tolvajét. A maszkok sokaságában és gyors váltakozásukban látja annak a stilisztikai tűzijátéknak a kulcsát, amely Remizov prózáját jellemzi.

Mindezek után szinte logikusnak tűnik, hogy Szinyavszkij legutóbbi könyvének a következő címet adta: *A bolond Iván. Az orosz népi hitvilág vázlata*. A könyvben a Szinyavszkijtól szokatlan himnikus, ünnepélyes stílus keveredik a rá oly jellemző élcélődéssel, aforizmákkal és szójátékokkal. Valójában ez a könyv – a benne levő gondos, filológiai kutatásokkal együtt – nem más, mint Szinyavszkij eddigi téziseinek, vezérmotívumainak az „igazolása”, a tekintélyelvű fundamentalizmussal való szembenállásának apoteózisa. Szinyavszkij szerint a néphit nem a középszert, hanem az *extremitást* állítja a középpontba: a népi tudat a formával szemben a formátlanságot részesíti előnyben, a mesében számára az esztétikum a fontos, nem annak erkölcsi-tanító jellege. Mindez rimel Szinyavszkij kereszténység-felfogásával, melyről így ír a *Felvillanó gondolatokban*: „A mai kereszténység vétke a jólneveltség. Folyton azzal törődik, hogy ne piszkítsa be magát, hogy ne mutatkozzék tapintatlannak. Félt a piszoktól, a durvaságtól, az egyeneségtől és a világon mindennél többre tartja az akkurátus középszert. (...) Holott a kereszténység kötelessége, hogy bátor legyen és nevén nevezze a dolgokat. Ideje lemondani a koszorús angyalkákról, hogy az angyalok erősebbek legyenek az aeroplánoknál. Szuperaeroplánok. Nem azért, hogy illeszkedjenek a kor stílusához, hanem, hogy fölébe kerekedjenek. Ezen az áron könnyen az eretnenség vétkébe eshetünk. De az eretnenség nem olyan veszedelmes, mint a teljes kiszáradás...” (Soproni András fordítása).

Szinyavszkij az orosz néphitből példaértékűnek tartja *Alekszej, az Isten embere* alakját, aki önkéntesen választotta a szent együgyű útját a világban. Felhívja a figyelmet arra, hogy az orosz, apokaliptikus eredőjű extremizmus akkor fenyegető és veszélyes, ha *kifelé* irányul. Alekszej példája viszont azt mutatja, ha ez az extremizmus *befelé* irányul, valódi

értékeket hoz létre. Jelképesen ez a „belső emigráció” útja, amely éppoly tipikus Oroszországban, mint a mindent azonnal tárgyiasítani akaró maximalizmus.

A könyv központi fejezete *Az író mint bolond Iván* címet viseli. Szinyavszkijt az óhitűekben és a szektásokban főképp a tehetség problémája, az úgynevezett „alkotó másként gondolkodás” foglalkoztatja. Nyelvi alkotó-teremtő képességük (például Avvakum protópópa és Kondratyij Szelivanov esetében) szerinte a kegyelem legmagasabb szintű megnyilvánulása. A népmesei bolond Iván az írónak a *nyitottságra, a konvenciók teljes elvetésére* mutat példát. Ugyanis a bolond, a bölcshez és a filozófushoz hasonlatosan, az érzékeny és fogékony passzivitás állapotában leledzik, s feltétel nélkül rábízva magát a Fölötte Álló Erőkre, abszolút nyitott minden benyomás előtt.

Ha visszatérünk a Szinyavszkij és Szolzsenyicin közötti mentális és esztétikai különbözőségekre, belátható, hogy a szolzsenyicini tekintélyelvűség és a szinyavszkiji „plebejus demokratizmus” egy töről fakad, egy és ugyanazon kultúra talajából nő ki, annak két végletét testesíti meg: a próféta és a szent együgyű modelljét. Vagyis sem Szinyavszkij „liberalizmusa”, sem „másként gondolkodása”, sem stilisztikája nem értelmezhető szekularizáltan, az orosz vallási tudat paradigmáján kívül, s azon az orosz kulturális dilemmán kívül, mely szerint Oroszországban az író több kell hogy legyen, mint író.

EDVARD KOCBEK

Kilencven éves volna ez év szeptemberében Edvard Kocbek költő, szerkesztő, műfordító, politikus. A szlovének e századának legerőteljesebb, a nyolcvanas évek, a függetlenné váló Szlovénia legtöbbit citált gondolkodója. Életútjában és gondolkodásában népének jellegzetes végleiteit integrálta: kereszténységet és morális vilájobbítást, ennek párbeszédét a marxizmussal, részvételét a partizánháborúban.

Amennyiben a magyar párhuzamot keressük, a vajdaságiakra érdemes hallgatnunk. Tolnai Ottó 1986-os *diptichon*jára például: „próbáld elképzelni / a szöges bakancs már cinnegelében / már ott a kitüntetés is / fazonzsebében a cink-kanál / próbáld elképzelni pilinszkyt / mint partizánvezért” (*kocbek*). És a következő sorokra: „akik a végtelen teleken / a puha fehér barrikádokon keresztül / magával az istennel beszélgetnek / hógolyóznak” (*még négy sor szlovéniából*). Végel László ugyanebben az időben írja a következőket: „Törekeny és bensőséges eszméid vetik fel benned a kérdést: kiben nincs ma legalább egy parányi szlovén nosztalgia. A szellemi helytállás, a demokrácia makacs és szívós tisztelete, a minőség gondos nyugtázása máshol esetleg hevesebb, de a szlovén kultúrában érzed leginkább ennek kiegyensúlyozottságát. Feltételezed, hogy a kultúrának valami belső, viszonylag autonóm mechanizmusa, életének titkos módszertana van, ez óvja a túl kockázatos egyéni alkotói kalandokat és ügyesen kibúvik a pillanat hatalma alól és ezzel együtt a hatalom pillanatából is. Okos és józan emlékezet ez, amely oltalmazza a kultúra eretekeit. Ha nagy szellemi feladatokat maguk elé tűző barátaid szövegeit olvastad, mindig érezted, figyelmük Ljubljana felé terelődik. Sokszor gondoltál még arra is, miért nem onnan jöttél – akkor, ha nem is jobban, de legalább előbb megismertek volna másutt. S éppen a legjobbak, a széles jugoszláv látókört keresők fogalmazták meg úgy szellemi topográfiájukat, hogy azon a szlovén világ okvetlenül helyet kapjon. A ljubljana-i laudatio közkinccsé, állandó visszatérő vezérmotívummá lett. Te is ezzel az érzéssel tájékozódál a szlovén kultúrában, be kell ismerni, először zavartan, nehezen mindaddig, amíg a Kocbek-művekkél nem találkoztál. Akkor hirtelen helyreállt a rend, feltáruult előtted egy kultúra bonyolult rendszere”.¹

Kocbek életének alappillére a kereszténység: „Nemcsak hogy megőriztem hitemet – írja 1965-ben –, hanem edzettem is a modern gondolkodók, köztük a kortárs ateizmus felismerésin... Ifjúságom és férfikorom végigharcoltam a kereszténység evangelizációjáért, egyházi intézményesítése ellen. E küzdelemben rájöttem, hogy Isten mint a végső feltételnélküliség iránti szeretet csak legfelsőbb foka a világ és az ember iránti szeretetnek.”²

A másik magyar párhuzam Bibó István lehet, amennyiben Kocbek ideálja is a keresztény erkölcs által átmoralizált hatalom. Egyazon korban éltek, és hittek abban, hogy létrejöhet a korrekt társadalmi szerződés, a hatalom humanizálása. Kocbek is egyetértett volna Bibó azon nézetével, miszerint minden társadalomreform végső célja a kölcsönös szolgálatok társadalma, melyben „a politikai hatalom birtokosai erőszakos halál és vesz-

1 Tolnai Ottó: *diptichon*. In: *Gyökérrágó*, Forum, 1986. és Végel László: *Bevezetés az elbeszélésbe*. Jelenkor, 1986. 4. 295-297.

2 Edvard Kocbek: *Kdo sem*. In: *Svoboda in nujnost*. 1974. 274.

tőhely nélkül tudják átadni helyüket olyanoknak, akik erre az adott pillanatban alkalmasabbnak látszanak, és ilyen mértékben lehetővé tegye a népnek, hogy döntő pillanatban a kedvére nem való hatalmasoktól megszabaduljon”.³

Kocbek a hatalom kellős közepéből üzetik ki 1952-ben. Börtönbe nem kerül, és bár tíz év elteltével ismét publikál, interjúkat ad, élete végéig a közélet peremére szorítva él, ahogyan Bibó István. 1981-ben bekövetkezett halála után, a nyolcvanas évek folyamán neki is hasonló reneszánszban van része. Nem csupán tanulmányaira, tételeire van szükség, hanem erkölcsi példájára is, ahogyan nálunk Bibó István esetében. A társadalomelemző és a morális lény szellemi hagyatéka válik nélkülözhetetlenné. Szlovéniában újszólván Kocbek halálával egyidőben gyorsul fel az a folyamat, amely elvezet a társadalom demokratizálásához, 1991-re pedig a köztársaság függetlenségéhez. Kocbek elemzései, a szlovén kérdésre, a társadalom formálására vonatkozó elméletei hasonló módon épülnek a nyolcvanas évek felpozíció reformmozgalmaiba, ahogyan Bibó Istvánéi Magyarországon. Csak míg Bibó írásai a szamizdat útján terjednek sokáig, Kocbek teljes nyilvánosságot kap hazájában. Sok ezren olvassák az 1982-ben alakuló *Nova revija*ban 1951-52-es naplóit. A nyolcvanas évek Szlovéniájában, a *Newsweek* publicistájának szavaival, „a szabadság szigetén” a nyilvánosság foka ugyanis összehasonlíthatatlanul magasabb volt, mint bármelyik környező „szocialista” országban, és a fordulatra a legteljesebb nyilvánossággal, vagyis valóban társadalmi méretekben készülődtek.

Kocbek portréját markáns vonásokkal rajzolják meg szakításai és választásai. Életének első nagy konfliktusát akkor éli át, amikor otthagyja a maribori teológiát, mert úgy érzi, „a laikus közelebb áll a kereszténységhez és az alkotó élethez”. Alig huszonekét évesen világos nézeteket vall a kereszténységről és a marxizmusról: „A marxizmushoz való személyes viszonyom kíváncsi, ugyanakkor megrendült, mindenekelőtt totális és újszólván abszolút, szüntelenül nyitott és felelős viszony. (...) Nemmarxista és nemkommunista lévén az a szerepem, hogy ugyanarra a hitelességre kényszerítsem a marxistákat és a kommunistákat, amelyre engem maga a marxista vízió tanított. Mindeközben felesleges vitákba ütközöm, és tragikus félreértéseket élek át”.⁴

Romanisztikára iratkozik Ljubljanában, francia ösztöndíjasként Lyonban megismerkedik a perszonalizmussal, amely egész életére meghatározza világnézetét, irodalmi és politikai munkásságát. A világ, a történelem eseményeiben cselekvő részt vállaló keresztény ember eszméjével látja megvalósíthatónak „az új történelmi kereszténységet”, amely szüntelen harcban áll a totalitárius rendszerek és az idealista monizmus okozta elidegenedéssel. Termékeny barátságot ápol hosszú éveken át Emmanuel Mounier-vel, a francia perszonalizmus vezető alakjával, az *Esprit* című folyóirat szerkesztőjével.

E szellemben alakítja tovább saját eszmevilágát: az emberről mint egyszeri személyiségről (egzisztencialista álláspont), akinek meg kell vívnia a társadalmi viszonyok megváltoztatásának forradalmát. A forradalomnak azonban elsődlegesen az ember lelkében, a társadalom átalakításának pedig a keresztény eszmei és etikai rendszeren belül kell lejátszódnia. A perszonalizmus által a keresztény egzisztencializmussal is kapcsolatba került.

Zemlja (Föld, 1934) című első verseskötetével és a *Dom in svet* című folyóiratban megjelenő esszéivel rövid idő alatt a fiatal katolikus értelmiség egyik fő alakjává válik. „Talán valami világosság felé közeledünk az emberi tapasztalatban, talán új eszmei diktátúra, pánfasizmus felé, amely még több embert fog magába szippantani. Európa kulturtráger kommunistáinak légiói követni fogják szomorú dialektikájukat. A kommunizmus

3 Ludassy Mária: *Bibó István és Félicité Lamennais*. In: *A hatalom humanizálása*. Pécs, 1993. 230-232.

4 Edvard Kocbek: *Marksizem in krščanstvo*. In: Križ. 1926. 148.

széthullása magánál a kommunizmusnál is szörnyűbb lesz, gyakorlatának kritikája szükségyszerű kritikája lesz magának a tannak. A horror vacui már érzékelhető” – írja 1937-ben, André Gide *Visszatérés a Szovjetunióból* című könyve kapcsán.⁵

Elmélkedések Spanyolországról (Premišljevanja o Španiji) címmel 1937-ben esszét ír a spanyol köztársaságiak mellett, és egyben vádiratot a faszizmusnak behódoló egyház ellen. Émiatt súlyos konfliktusba kerül a szlovén katolikus egyházzal, állásfoglalása tartós megosztottságot vált ki a szlovén katolikusok körében. A keresztényszocialisták veszik védelmükbe Kocbeket, aki 1938-ban saját folyóiratot indít gazdasági, kulturális és politikai profillal, és szerkeszti azt Jugoszlávia megszállásáig, azaz 1941 tavaszáig. A lap címe *Dejanje*, azaz cselekvés, tett – a perszonalizmus szellemében. Kocbek a kereszténység dekleralizálásáért száll síkra, a szabad és etikai szempontból felelős személyiségért. Hangsúlyosan foglalkozik a szlovének politikai helyzetével (a monarchista szerb diktatúra idején vagyunk Jugoszláviában), és világnézeti különbségektől függetlenül valamennyi demokratikus erő összefogására szólít fel. A szlovén kérdés legkiválóbb korabeli elemzéseit, sőt cselekvési programjait adja közre folyóiratában.

A háború kitörése előtt két hónappal, 1941 tavaszán itt jelenteti meg kétségbeesett bizakodással megírt programját, miszerint „napjaink szellemi emberének tudnia kell, hogy sok függ az ő döntésétől is. Ezért mielőbb ki kell állnia az új rend mellett, de nem szabad azonosulnia egyetlen ideológiai irányzattal sem, ezek közepette kell megmaradnia szabad személyiségnek, az események alkotó központjának. Az igazi szövetség nem a doktrínának való behódolást jelenti, hanem az ember felszabadítását és megvalósítását, persze csak történelmi és nem pusztán ideológiai értelemben.” (*Razumnik pred odločitvijo* – Az értelmiség válaszut előtt).

Jugoszlávia 1941. április 18-i kapitulációját követően április 26-án Hitler Mariborba látogat, és azt mondja, „tegyétek nekem ezt a földet ismét németté”. Véletlen egybeesés talán, mindenesetre másnap Ljubljánában Antiimperialista Frontot alakítanak a kommunisták, a keresztényszocialisták, a szokol mozgalom balszárnya és a baloldali gondolkodású értelmiség. Összesen 18 politikai és világnézeti csoport lép koalícióra. Másutt Jugoszláviában csak akkor indítják meg az antifasiszta ellenállást, éspedig kommunista vezetéssel, miután Sztálintól jóváhagyást kaptak, illetve érvénytelenné vált a Sztálin-Hitler megneemtámadási szerződés. Az AF, később Felszabadítási Front konstitucionális jelentőségű. Politikatörténetük ekkortól számítja a független szlovén állam legitimitását. Az alapítók egyetértettek abban, hogy nemcsak politikai szervezetet hoznak létre, hanem ugyanilyen mértékben kulturális egyesülést is. Megalakulásukkor döntenek a fegyveres ellenállás szükségességéről – ezt június 22-én, a Szovjetunió megtámadásakor kezdik meg.

Kocbek pár hónap múlva, július 28-án csatlakozik az FF-hez, és a keresztény csoport képviselőjeként a Végrehajtó Bizottság tagja a háború befejezéséig: „A Felszabadítási Front létrehozásában való részvételt életem talán legerőteljesebb sorsfordulójaként éltem át. Elkötelezettségem a csúcára ért, talán vakmerőbb és mélyebb volt az addigi életemmel való teljes szakítás, mint a többi kereszténynél és a kommunistáknál, döntésem megalapozottabb szövetséget jelentett, a szlovén nép, az emberiség és a kereszténység melletti egyidejű tanúságtételt, forradalom-felfogásom komplexebb és kimerítőbb volt. Mindez eredeti fogalmak és formulák kutatásával, felelős tisztségek vállalásával járt, sorsdöntő fellépésekkel és a halállal való szüntelen szembesüléssel.”⁶

A ljubljánai illegálisból 1942 májusában kimegy a hegyekbe. Mindenütt lapokat szerkeszt a katolikusok számára és fontos alaptételek kidolgozásában vesz részt. Így

⁵ *Dom in svet*, 1937. 560.

⁶ Edvard Kocbek: *Kdo sem?* In: *Svoboda in nujnost*. 1974. 269-289.

1943 februárjában az úgynevezett *Dolomiti nyilatkozat* egyik megfogalmazója és aláírója. Ez a dokumentum vet véget az FF eredeti koalíciós jellegének, tagjai, így a keresztényszocialisták is önként feladják a partneri viszonyt, és elismerik a kommunista párt vezető szerepét.

Minden jel arra mutat, Kocbek szabad akaratából írta alá a *Dolomiti nyilatkozat*ot. Más politikai erőkkel együtt azért kereste a kommunistákkal való együttműködést, mivel egyedül azok voltak jártasak a konspirációban, a földalatti harcban. A kommunisták elnyésző, csekély hatású csoportot alkottak a háború előtti Szlovéniában, így a többi politikai erő is azon a véleményen volt, a háború után sem lesznek képesek felerősödni, a közös koalícióban pedig engedni fognak szélsőséges forradalmi módszereikből. Kocbek jól ismerte a sztálini Szovjetunióban történeteket, mégis úgy vélte, az FF-ben meg tudják győzni a kommunistákat, és a háború után is egyenrangú felekként fognak együttműködni. Nyíltságuk hasonló nyíltságra talál a másik oldalon. Azonban a szlovén kommunisták sem alkottak kivételt, és ők is mindenestül felolvadtak az akkor egyeduralkodó sztálinizmusban.

Ekkor még Kocbek sem érzékelte, hogy a kulisszák mögött Szlovénia teljes szovjetizálásának (értsd: jugoszlavizálásának) tervét szövök, vagyis ami következik, ugyanúgy a beolvasztást programozza, mint a történelem folyamán minden addigi politikai hatalom. Hogy a háború után rövidesen megfosztják saját hadseregétől, papírforma marad a függetlenség, a szabad kiválás lehetősége. Mindaz, ami aktuális volt 1991. június 25-ig, a független Szlovén Köztársaság kikiáltásáig – Kocbek halála után tíz évvel is.

A *Dolomiti nyilatkozat* a keresztényszocialistákat és magát Kocbeket is ellehetetleníti, s elindítja kiszorításukat a politikai színtérről. A következő lépés, hogy Kocbeket elküldik Boszniába, a jugoszláv partizánvezetésbe, és gyakorlatilag három évre kivonják Szlovéniából. Nincs jelen a döntő eseményeknél, a háború befejezésénél sem: 1943 novemberében érkezik a szlovén küldöttséggel a boszniai Jajcába, az AVNOJ (Jugoszlávia Népei Felszabadító Antifasiszta Tanácsa) 2. kongresszusára. Ez volt a háború utáni szövetségi Jugoszlávia alakuló formációja. Az útra készülődvén, 1943. november 28-án ezt írja naplójába: „Mi az, aminek szlovénként tudatára ébrednek ezekben a napokban? Hogyan használhatnám ki a sors adta lehetőségeket? Mi a tulajdon felelősségem?”

Nekünk, szlovéneknek most kell leraknunk az alapokat eljövendő életünkhöz. Civilizációs atmoszféránk, jogérzékünk, földrajzi elhelyezkedésünk szerint közép-európai nép vagyunk, de a szláv népek jelenkori nagy ébredése déli vérrokonainkhoz köt bennünket. A jelen történelmi szükségszerűsége a jugoszláv népfelszabadító mozgalom részesévé tesz, és ebben a délszláv népek felszabadítása együtt jár a szuverén nemzeti individuumban tiszteltetés tartásával, mert az ilyen együttélés az egyedüli feltétele annak, hogy a felszabadítás társadalmi és belső folyamatai helyes irányt vegyenek.

Kifejezett arculattal, kiművelt nyelvvvel és kiformált szellemmel bíró nép vagyunk. Az Alpok között élünk, de ágaink kinyúlnak a pannon síkra és a Tengeremellékre; földi javakban gazdagon, sorsszerű behatároltságban, történelmünk gubancjai közepette tapasztalatainkból sorsszerű individualitás született, nép, amelynek nemzeti karaktere van. Két elem próbált szinte külön-külön kifejlődni bennünk: Aquileia és Bajorország, Szent Cirill és Metód keresztény műveltsége, a lutheranizmus és a katolikus barokk, ennek előtte pedig a humanizmus reneszánsz civilizációja a szubjektív és az objektív szférára helyezett más-más nyomatékkal: egyfelől az individuumban, a világnézet, az artizmus és a demokrácia, másfelől pedig a kvantitás, a tudás, a haszon és az ideológia hangsúlyával. Ám az őserő erősebb volt a voluntarizmusnál. Fantasztá realistákká váltunk, erős érzékkel a finom részletek iránt. A gyámoltalan spiritualizmust hitvány naturalizmussal egyesítettük. A rabság és a fantázia, a szegénység és a tehetség, a provincializmus és a magasrendű felismerések között nálunk sohasem volt éles a határ. Évszázadokon ke-

resztül festettük a templomok falaira Szent Kristófot a gyermek Jézussal, és róttuk a szomorú népi bölcsességeket a méhkaptárak fedeleire. Eljártunk minden haláltáncot, és vétkeztünk minden zarándokúton. Mélabús és alkalmazkodó, ugyanakkor szorgalmas és találekony, ambivalens hangulatú, tragikusan meghasonlott, megváltatlan néppé lettünk. Eddig még soha senki sem tudott rajtunk segíteni, csak a legnagyobbakkal való öszszecsapás adott most számunkra belépőt a történelem arénájába. De felismertük a mi óránkat, és úgy siettünk, mint még soha. Fegyveres lázadással láttunk hozzá kisebbségi érzésünk felszámolásához. Meg kell valósítanunk önmagunkat és egységbe kell forrnunk.

Szegény nép vagyunk, proletár nép, ahogyan azt első ízben Ivan Cankar fogalmazta meg. Megfosztottak bennünket identitásunktól, munkánktól, emberségunktől, most kezdünk önmagunkra ismerni a sajátságok és különbözőségek által. Még saját polgárságunk sem volt, hogy – mint az a nagy népeknél történt – a nép vállára támaszkodva kiépítse a szlovén kapitalista társadalmat, iparral, trösztökkel, bankokkal és a tulajdon anyagi erejével.”⁷

Kocbek ilyen szent hevülettel vesz részt a jajcei konferencián, ahol Titótól személyes garanciát kapnak a háború utáni demokratikus berendezkedés, a saját szlovén hadsereg, a vezényleti nyelv, a szuverenitás kérdéseire. Kocbek az AVNOJ művelődési biztosa lesz, őt küldik 1944 szeptemberében a Vatikánba, hogy elfogadtassa a jövődjő jugoszláv politikát. A jugoszláv kormányban Szlovénia minisztere 1945 márciusától 1946 februárjáig – ekkor tér haza, s lesz a szlovén parlament alelnöke.

Keresztény perszonalistaként képtelen elfogadni a korabeli politikai gyakorlatot és a marxizmust mint integráló eszmeiséget. Hat évvel a háború befejezése után is úgy fogalmaz az FF 2. kongresszusán, 1951 áprilisában, amikor Goli otok börtönszigete már csúcsporgalmat bonyolít, mint aki a bajtársaival vitázik: „A felszabadulást megvalósult és teljes érvényű szabadsággá kell átalakítanunk oly módon, hogy minden pillanatban kötelezzenek objektív és szubjektív feltételei (...) A történelmi szükségyszerűség ürügyén megkövetelt vasfegyelem, az állandó szükségállapot kétségbeesett visszalépést jelent az igazság hiányának állapotába, a misztifikációba, és a rettenetes sziszifoszi kínokba, ahogy azt a Szovjetunióban átélük...” Mindezek után érett meg a KPS-ben a döntés, hogy Kocbeket politikai szempontból lehetetlenné kell tenni. Ehhez egy irodalmi alkotást választottak: *Félelem és bátorság* (*Strah in pogum*) című négy novellát tartalmazó kötetet, amely 1951 októberében jelent meg. Az első néhány kedvező kritika után szervezett ösztűz zúdult rá egykori bajtársai részéről is. 1952 tavaszára az „akció” befejeződik, Kocbeket nyugdíjba kényszerítik, és ő a hatvanas évek elejéig eltűnik nemcsak a politikai, hanem az irodalmi életből is.

A négy novella filozofikus meditatív prózájához a korabeli irodalomkritikának eleve nem volt meg az eszköztára. Ahhoz főként nem, ahogy Kocbek a partizánháborút az evangéliumi kereszténység szemszögéből láttatta. A francia perszonalista antropológia (Emmanuel Mounier) és a misztikus keresztény gondolkodás (Charles Péguy) alapvetésével egzisztencialista szellemben, továbbá az egzisztencializmus előképei, főként Sören Kierkegaard filozófiája alapján.

Egyetlen szót cserél fel Kocbek, és a *Félelem és bátorság* Kierkegaard *Félelem és reszketés* című fiatalkori művére vetül, amit Kocbek a háború előtt olvasott, és szerzőjéről egyik legfontosabb esszéjét írta 1935-ben. Kierkegaard címe arra utal, hogy „az emberi lény a választás állandó feszültségében, aktivitást, tettet feltételező drámájában fogalmazható meg”, mint Balassa Péter írja a 1986-os magyar kiadás⁸ utószavában, az egzisztencia-

7 Edvard Kocbek: *Listina*. 1982. 523-525.

8 Sören Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. Budapest, 1986.

bölcsseletek és a perszonalizmus alapművének nevezve Kierkegaard ifjúkori művét. Amikor Kocbek a mérleg másik serpenyőjébe nem a reszketést/rettegést, hanem a bátorságot helyezi, élete nagy választására utal: a szorongásból, a félelemből a cselekvés, a tettek mezejére lépő ember ideáljára. A bátorság itt a partizánháború „fedőneve”, Kocbek életének legnagyobb kihívása. A lehetőség társadalomjobbító programjának megvalósítására. Amikor felveheti a szó szoros értelmében vett harcot a világot fenyegető gonosszal, központi életfilozófiája jegyében megvalósíthatja, amire egész életében készülődött.

Kötete filozófiai mű, amennyiben egy-egy különleges létállapot megértésére irányul. Akárcsak az eszménykép Kierkegaard, Kocbek is történetekben, sorsokban gondolkodik, amelyek egy-egy nagy morális kérdést mutatnak föl. Kocbek is azt kérdezi, miképp menthető meg az etikai általánosban felmorzsolódó egyedi. Felfüggeszthető-e ideig-óráig az etikum – például egy szabadságharc idején, amely egyúttal polgárháború, továbbá szocialista forradalom.

A négy novella hősei a történelem sodrába vettek, vagy szabad akaratukból léptek ki „a történelem pástjára”. Kocbek (elsődlegesen Mounier) eszménye a történelemben cselekvő ember, aki tudja, hogy emberi mivolta „idősebb a történelemnél”. „Nem lehetek pusztán történelmi szempontból hasznos és használható – emberként is függetlennek és szabadnak kell maradnom” – mondja ki a könyv legfontosabb, a maga korában legbotrányosabb tételét egy totális háború és társadalmi forradalom közepette Damjan, az orvostanhallgató, amikor kiszemelik egy áruló likvidálására. „Jól tettük, hogy összefogtunk a gonosz ellen, és rosszul tettük, hogy felébresztettük a gonoszt” – olvassuk másutt.

A *Tűz* című novellában a halálraítélt ellenállót gyóntató kollaboráns káplán is tudja, hogy bűnösebb annál, mint akit gyóntat. Idős paptársa feladja az utolsó kenetet a halálraítélt partizánnak az ostromlott falusi templomban, gyászmisét mond a kivégzett felett a bombazáporban, és mire a mise véget ér, a *templom* maga alá temet partizánt, megszállót, papot, mindenkit. A metafora arra utal, miképp fordult össznemzeti tragédiába az a program, amelyben a keresztényszocialista, perszonalista Kocbek élete beteljesülését látta kezdetben.

Hazájában ugyanis nem különböző nemzetiségek, hanem szlovének csoportjai között folyt az öldöklés, fehérek és vörösök, partizánok és domobranok között. Európa egyik legkisebb népe önmagát tizedelte 1941 júniusától 1945 júniusáig, a fehér gárda lemezszárlásáig, és még utána is. A mai napig sem ültek el a viták afelett, vajon kinek nagyobb a felelőssége e nemzeti tragédiában: azoknak-é, akik mint Kocbek is, megindították 1941-ben a fegyveres ellenállást, és úgymond, a kommunisták kezére adták a szlovén ügyet, vagy azoké, akik 1944 áprilisában felesküdték Hitlerre, és akikre a hivatalos szlovén egyház az áldását adta.

Kocbek ezt írja a *Félelem és bátorság* megjelenése utáni exkommunikációról: „Megkezdődött tízéves, kívülről szemlélve igen küzdelmes privát létem, valójában azonban életem, sorsom új szabadsága és egy magasabbrendű fázisa. E bezártság alatt lefordítottam 15 francia és német művet, névtelenül közreműködtem (...) Jugoszlávia háború utáni első átfogó keresztény folyóiratában. Csak 1961-ben, amikor ha tetszett, ha nem, tudomásul kellett vennünk írásaim konstruktív tartalmát, térhettem vissza a nyilvánosság azon szférájába, amit kultúrának nevezünk.”⁹ Publikálni kezd a folyóiratokban, harminc év múltán 1963-ban megjelenik második verseskötete, a *Rettenet (Groza)*, amiért megkapja a legfőbb szlovén művészeti díjat. A *Pentagram* ciklusában ekkor adja közre a háború alatt írott verseit.

Költészetének központjában az egyén áll felelős emberségében és teljes szabad-

9 Idézi Andrej Inkret: *Utószó. Strah in pogum*. Ljubljana, 1984. 403.

ságában. Azzal az imperatívusszal, hogy a történelem nem kebelezheti be teljes egzisztenciális mivoltában. Verseiben is különleges figyelemmel és megrendültséggel fordul az ember e „transzhisztorikus”, metafizikai dimenziója felé.

1974-ben, hetvenedik születésnapján ismét felkorbácsolja a kedélyeket, mert egy trieszti interjúban nyilvánosságra hozza a keresztény csoport konfliktusát a Népfel szabadító Háborúban, a saját háború utáni sorsát, és megtöri a csendet a szlovén domobranokról, akiket az angolok adtak vissza Titónak, hogy az cserébe lemondjon Karintiáról és Triesztről. A domobranokat, mintegy 15 000 embert a partizánok bírói ítélet nélkül belelőtték Kočevski rog karsztbarlangjaiba. Ismét súlyos vádak hullottak Kocbek fejére, és nemcsak a kommunista, hanem az egykori keresztényszocialista partizántársak részéről is.

További három verseskötete jelenik meg, majd az 1977-es összegyűjtött, és halálának tizedik évfordulóján, 1991-ben a hátrahagyott versek. A vers mellett másik autentikus megszólalási módja a negyven éven keresztül vezetett napló, amely természetesen nem pusztán eseménykrónika, hanem tartalmazza Kocbek meditációit is, morálról, filozófiáról, társadalomról.

Kocbek nem volt politikus – költő és gondolkodó volt elsősorban. Más vélemény szerint politikus volt, aki politikai vereséget szenvedett. Eretnek volt mindkét oldal, a katolikusok és a kommunisták számára is, hiszen a legkényesebb pillanatokban exponálta a spanyol polgárháborúban való egyházi szerep, másfelől a sztálini, a titói tisztogatások kérdését – mondhatni, a század legsúlyosabb etikai konfliktusainak javát. Ezért végül teljesen magára maradt. Sorsában a politika és az autentikus művész közötti örök párharcot figyelhetjük meg. Az etikus lény konfliktusát, aki az emberbe vetett hitével a szlovén partizánmozgalom etikai tisztaságáért harcolt teljesen hiába. Személyiségének alapvonása az integráló szándék, amellyel kora eszméi, cselekvési, megszólalási formái között keresett közös nevezőt, és amely szándéknak kétségbeesett nagyszerűségét Kocbek életének és gondolatainak sorsa példázza leghívebben.

A KALLIGRAM JÚNIUSI SZÁMÁNAK TARTALMÁBÓL

Václav Černy tanulmánya a pánszlávizmusról

Wolfgang Kraus: *Jövők Európá*

Juraj Špitzer: *A történelemből fakadó szomorúság*

Bodor Béla *A szabadulás művészete* című poémája

Tom Robbins, Grendel Lajos és Talamon Alfonz prózája

Egy szám ára 45 forint.

Magyarországon terjesztik a Magyar Posta és az alternatív terjesztők.

A DRÁMAI NYILVÁNOSSÁG ALAKULÁSA ÖRKÉNY ISTVÁNTÓL NÁDAS PÉTERIG

(1.)*

„A játzó és a szemlélő egysége napjainkban új jelentőségre tesz szert.”
Hans-Georg Gadamer¹

Történelmi és színházi kontextus

„A dráma a nyilvánosság műfaja. Története ennél fogva szoros összefüggésben van a nyilvánosság történelmi változásaival.”² A nyilvánosság a dráma és a színház számára azért különösen jelentős tényező, mert a színház mint művészi forma – más tömegkommunikációs médiáktól és művészeti ágaktól eltérően – csak a közönség nyilvánossága előtt hozzáférhető. Ez a feltétel visszahat a szcenikus szövegre, jelen van formaelvében és a drámai világképben.

Míndez azt is jelenti, hogy „minden színházi-drámai fellendülés közös történelmi rugója a nyilvánosság.”³ A magyar dráma hatvanas-hetvenes évekbeli állapota és színvonala is szorosan összefügg a társadalmi nyilvánosság akkori sajátosságaival. E sajátosságoknak, illetve a társadalmi és drámai nyilvánosság összetett kapcsolatának feltárását régióink második világháború utáni történelme meglehetősen bo-

nyolultta teszi. Noha ehelyütt nem vállalkozhatom a korszak nyilvánosságtörténetének feltérképezésére, néhány meghatározó jegy felvázolásával jelezni kívánom azt a hátteret, amely a magyar dráma történelmi és színházi kontextusát adta.

A nyilvánosság terminusa Jürgen Habermas monográfiája nyomán vált ismertté, aki szociológiai szempontú elemzését adta a feudális és a polgári társadalom eltérő nyilvánosságának, a publikusságban bekövetkező szerkezetváltozásnak.⁴ A fogalom jelen van a kommunikációelméletben, a szemiotikában, a szociológiában, a pszichológiában és más diszciplínákban is. A drámaelemzés számára a terminus legfőbb aspektusai a következők: alanyi oldalról nézve, a nyilvánosságot „a közönséggé összegyűlt magánszemélyek világaként foghatjuk fel”;⁵ tárgyi oldalról pedig a közönséget érintő információk és hatalmi döntések hozzáférhetőségét jelenti. A tárgyi aspektus tovább tagolható a tö-

* Jelen írás részlet egy terjedelmesebb tanulmányból. Második, befejező részét július-augusztusi számunkban közöljük.

1 Gadamer, Hans-Georg: „The festive character of theater.” In: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press, Cambridge, 1986., 63. l.

2 Fodor Géza: *A polgári dráma és drámaelmélet kezdetei*. In: *Zene és dráma*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1974., 10. l.

3 *A magyar irodalom története 1945-1975*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. III/2 kötet, 1323. l. – Almási Miklós megállapítása.

4 Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. (Ford. Endreffy Zoltán) Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1971.

5 i.m. 44. l.

megkommunikációs eszközök nyitottságára, illetve a közösséget érintő ügyek megközelíthetőségére. „A nyilvánosság formái oldala azt mutatja, hogy a közéletileg fontos és aktuális kérdésekből mi a megközelíthető, tartalmi oldala viszont arra is kiterjed, hogy mi az, ami egyáltalán nem kap publicitást.”⁶ Ezek nyomán nem szükséges külön hangsúlyozni, hogy a nyilvánosság politikailag (is) releváns kategória, a vizsgált periódusban pedig különösen az.

Nyilvánosság nincs kommunikáció nélkül, de a társadalomban a kommunikáció döntő része nem a nyilvánosság előtt, hanem a magánszférában folyik. A nyilvános kommunikáció lehet egy- és többirányú. Az egyirányú kommunikáció során az üzenet küldője nem vár választ, információit, döntéseit pusztán közzé teszi. A többirányú kommunikációban az üzenetküldői és -befogadói szerepek nem rögzülnek, hanem cserélődnek. A feudális és a szocialista társadalom nyilvánosságát az egyirányú kommunikáció túlsúlya jellemzi, mely során a hatalom reprezentálja, illetve artikulálja önmagát, de e politikai-verbális gesztus nem igényli (a szervezett ünneplésen és helyeslésen túl) a nyilvános válaszreakciót.

A kommunikáció három legfontosabb csatornája a személyes, a csoport- és a tömegkommunikáció. Ha a társadalomban egy kérdésről a lényeges információk többsége csak a személyes és csoportkommunikáció csatornáin hozzáférhető, „akkor a nyilvánosság az adott témában korlátozott.”⁷ Noha a nyilvánosság teljes hiánya sohasem valósulhat meg, a hiány igen nagyfokú lehet akkor, ha a polgárok tájékoztatásából nemcsak a tömegkommunikáció, hanem a fórumszerű csoportos csatorna is kimarad, ha fontos információk titkossá minősülnek, s ha elsősorban személyes csatornákon lehet hozzájutni a közönséget érintő információkhoz. „Ha ilyen a nyilvánosság szerkezete, a fórum jellegű és a tömegkommunikációs csatornák presztízse, hitelessége és hatékonysága

csökken, az emberek közéleti érdeklődése mérséklődik.”⁸

A középkorban nem mutatható ki a társadalmi nyilvánosság jelenléte, ehelyett a hatalom nyilvános reprezentációjáról beszélhetünk, amikor a reprezentatív nyilvánosság az uralkodó vagy arisztokrata személy attribútumaihoz kapcsolódik. Oly módon, ahogyan az például Shakespeare IV. Henrikjének első részében megjelenik.⁹ A polgári társadalomban kialakuló nyilvánosság a drámaforma számára radikálisan új helyzetet teremt. A társadalmi alaphelyzet az, hogy „a kifejtett polgári nyilvánosság a közönséggé összegyűlt magánemberek tulajdonosi és tisztán emberi szerepükben megnyilvánuló fiktív azonosságán nyugszik.”¹⁰ Mindez azt jelenti, hogy a dráma vagy fenntartja ennek a fiktív azonosságnak a látzatát (ahogy azt a populáris regiszter műfajában teszi), vagy pedig szembenéz ember és polgár egy személyen belüli kettéválásával (mint például Schiller *Don Carlosa*¹¹). A színházi nyilvánosság funkciójában olyan változás következik be, hogy a színház lesz „az a fórum, amelyen a polgári társadalom morális kritikát gyakorol a politikai hatalom felett.”¹² A huszadik század európai civilizációjában a technikai fejlődés teremt új helyzetet a társadalmi és a színházi nyilvánosság számára. Ez egyfelől a városépítésben, a lakótelepek architektúrájában és az egyes lakások belső elrendezésében jelenik meg. „A magánszférának és a nyilvánosság biztosított megközelítésének elvesztése jellemzi ma a városi lakáskultúrát és életmódot.”¹³ Másfelől a tömegkommunikáció elterjedése hoz változást, melynek médiumai eltüntetik az üzenet és a közönség közötti distanciát, és „megcsonkítják a befogadói reakciókat.”¹⁴ Ezekről a nyugat-európai és amerikai folyamatoktól részben eltérően, részben azokkal egyezően változott a kelet-közép-európai régió társadalmi nyilvánosságszerkezete. A változás kezdetét a második világháborút követő évek hozták el, amikor Kelet-Közép-Európa szovjet

6 Angelusz Róbert: *Kommunikáló társadalom*. Gondolat, Budapest, 1983., 25. l.

7 i.m. 33. l.

8 i.m. 34. l.

9 Fodor Géza: i.m. 11-12. l.

10 Habermas: i.m. 84. l. – az eredetiben végig kiemelve.

11 A *Don Carlos*ról lásd Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969., 30. és 96-112. l.

12 Fodor Géza: i.m. 35. l. – az eredetiben végig kiemelve.

13 Habermas: i.m. 227. l.

14 i.m. 246. l.

érdekszférába került, s a negyvenes évek végére kommunista pártok vették át a hatalmat. Ekkor a társadalmi nyilvánosság addigi szerkezete alapvetően megváltozott. A szovjet mintát követve, a politika Magyarországon is behatolt a magánéletbe, kiiktatta és eliminálta a civil társadalmat. E periódus sajátosságai között több olyan található, amelyik a nyilvánosság és a színházszerűség különös jelenlétére utal. A személyi kultusz „bálványimádata”, a koncepciók perек teátrálitása, a hivatalos nyilvánossághoz képest alternatív nézetek artikulálóinak politikai börtönökbe és munkatáborokba vezénylése jelzi e korszak társadalmi nyilvánosságának patológikus jellegét.

A dráma műnemének szempontjából az ötvenes évek legfontosabb vonása a társadalmi nyilvánosság (disz)funkcionálásának módja volt. E nyilvánosság részét képezte az orwelli „newspeak”, a sztalinizált marxizmusra épülő bürokratikus retorika. A politika nyelve elvesztette valóságreferenciáját, a nyilvános közlések hitelét pedig nem a tapasztalat, hanem a beszélő politikai-hatalmi pozíciója volt hivatva biztosítani. A kommunikáció, a retorika a politikai legitimáció eszközüvé vált, és a nyilvánosság előtti közlésekben (a sajtóban, irodalomban, oktatásban stb.) a hatalom semmilyen más nyelvet nem tolerált, csupán a homogén pártdiszkurzust.

Mindezt az átpolitizált nyilvánosságot egy bizarr teátrálitás kísérte, ami Sztálintól és az ő „politikai színházából” eredt. Az egészségesen működő polgári nyilvánossággal ellentétben itt a közönség spontán reagálása kiiktatózott, és szervezett reakcióval helyettesítőtt. Ennek a változásnak az eredete a húszas évek elejére tehető, amikor „Sztálin a központi bizottsági plénumok, a pártkonferenciák és kongresszusok találkozóira föllállította a maga éljenző csoportját. A közbeszólóknak ez a csoportja bármelyik pártvezető beszédét félbe tudta szakítani...”¹⁵ A későbbiekben előbb csak Sztálin hívei, majd a pártapparátus egésze számára minden nyilvános eseménynek egy előzetes tervet kellett követnie. Ha egy nyilvános eseményen spontán reakcióra került sor, akkor az apparátus és a politikai rendőrség azt kutatta,

hogy ki szervezte meg a közönség reakcióját. Ez a jelenség a hitleri birodalom politikai gyakorlatát és tömegszínházát is jellemezte, ez azonban az itt tárgyalt darabokat övező társadalmi környezetre nem volt hatással. A szervezett színházi közönségreakciót, az utóbb klakknak nevezett éljenző tapsoncok szerepét pedig már a görögök is ismerték.¹⁶

A (filmre vett és rádió közvetített!) koncepciók perек mutatják a legrézketesebben, hogy miként deformálódott és vált manipuláció tárgyává a társadalmi nyilvánosság, és miként integrált magába egy abszurd teátrálitást. Ezeket a tárgyalásokat egy színházi bemutató előkészületeinek megfelelő szervezés előzte meg, íródott egy „darab”, melynek szerepeit, a különböző beszédeket a tárgyalás résztvevői megtanulták, többször elpróbálták és végül előadták. Ha a nyilvánosnak szánt per során valamelyik vádlott meggondolta magát, és nem a betanult szerepet mondta, akkor az „előadás” visszaminősült próbává. Voltak perек, ahol több „próba” előzte meg az „előadást”, mire az összes vádlottat sikerült megtörni.¹⁷

Magyarországon az 1956-os forradalmat követő megtorlások után a hatvanas évek közepére következett be a társadalmi nyilvánosság bizonyos fokú átrendeződése. Ez a kultúra és az irodalom területén három jelentős változást hozott. A korábban a vasfüggönyön kívül tartott nyugati hatások bizonyos előzetes ideológiai-politikai szűrés után megjelenhettek a kulturális életben: több fontos filozófiai és irodalmi mű került lefordításra és kiadásra, a színházakban korábban tiltott nyugati darabok kaptak színpadot, s hozzáférhetővé váltak (kezedetben csak egyéni csatornákon keresztül) művek az eredeti nyelvükön is. A kulcsos hatás mellett a két belső változás egyike a kultúrpolitika azon lépése volt, hogy a szocialista realizmus esztétikai doktrínáját feladva a kifejezésformák gazdagabb, sokszínűbb megjelenésére adott módot, másrészt a nemzeti irodalomnak az ötvenes években tabuá telt és elfojtott korábbi irányzatai – mindenekelőtt a két világháború közötti avantgárd és polgári hagyomány – hozzáférhetővé váltak.

A konszolidáció időszakának kezdeti tole-

15 Antonov-Ovseenko, Anton: „The Theater of Joseph Stalin.” In: *Theater*. XX. 3. (Fall 1989), 47. l.

16 Vö.: Segesvári Gabriella: „A klakk.” In: *Színház*. XXII. 9. (1989. szeptember), 46-48. l.

17 Ilyen volt a Rikov-Buharin per, melyben a valódi tárgyalásra négy „főpróba”, négy előzetes kísérlet után került sor, amikor a vádlottak már nem próbáltak eltérni a rájuk kényszerített szereptől. Vö.: Antonov-Ovseenko: i.m. 48. l.

rancijáról és relatív nyitottságáról azonban a hetvenes évekre kiderült, hogy az a demokratizálás és organikus társadalomszerveződés helyett az előző rezsim nyilvánosságszerkezetének bizonyos értelemben a reciprokát képviselte és váltotta valóra. Az ötvenes éveknél a privát szférát is átpolitizáló egyközpontú nyilvánossága a „puha diktatúrában”, a hatvanas évtizedtől egy depolitizáló és privatizáló nyilvánosságnak adta át a helyét, ami az egyént a társadalmi cselekvéssel és véleménynyilvánítással szembeni passzivitásra készítette és kényszerítette.

Ennek a folyamatnak lett a következménye az a jelenség, amit a hazai szociológiai elemzések a hetvenes évektől a *második társadalom* kategóriájával írtak le. A második társadalom megteremtette a maga második nyilvánosságát is, mely egyrészt az első társadalom publikus és rejtett szférájára reflektált, másrészt saját közegét tükrözte.¹⁸ Ez a változás a dráma számára is új helyzetet teremtett, és a hatvanas évek bővülő nyilvánosságát egy szűkebb és rejtettebb publikusság felé fordította. A második nyilvánosság természete ugyanis nem feltétlenül kedvez(ett) a dráma első társadalomhoz kapcsolódó homogén nyilvánosságának, mivel a második nyilvánosság ott van jelen, „ahol híresztelések és hírek keringenek, ahol az emberek megpróbálják kiszűrni a hivatalos tájékoztatásban és retorikában mégiscsak benne rejlő igazságtöredékeket.”¹⁹ Vagyis ott, ahol az első nyilvánosság nem organikusan és szabadon működik, hanem egy központi akaratnak alárendelve és tilalomfákkal benépesítve. A magyar első nyilvánosságban fontos szerepet játszó, noha hivatalosan be soha nem is-

mert *cenzúrának* a színházakat és a drámairodalmat érintő működéséről különféle források tanúskodnak, az eufemisztikus megjelöléstől,²⁰ az érintettekkel készített interjúkon és a betiltott, helytelenített drámák lajstromán át,²¹ a cenzurális befolyásolást tanúsító, publikált levelezésig.²² A cenzúra fontos tényezője a korszak társadalmi nyilvánosságának,²³ de nem közvetlen tárgya a jelen elemzésnek.

A színházi nyilvánosság részben a társadalmi nyilvánosságot reflektálja, részben saját, belső tényezői által meghatározott. E tényezők egyik legfontosabbika a színpad és a nézőtér viszonya, mely az előadás helyszínéül szolgáló épület függvénye. Lehet színházat játszani mozi-teremben, művelődési házban, sportcsarnokban, szabadtéren, de a magyar hagyományok szerint színházat egy meghatározott – e célra készült – építészeti-esztétikai objektumban lehet a legmegfelelőbben működtetni.²⁴ A magyar színház épületeit a milleneumi időkből örökölte. Ezen épületek mindegyike az „udvari színház”, a „kukucsáló-” vagy dobozszínpad típusába tartozik. Ez az Európában a tizenhetedik században kialakult térszerkezet²⁵ lben fellépéséig úgy funkcionált, hogy „a nézőtérnek mint megfigyelőpontnak s a színpadi világnak mint egy szemlélt, vizsgált valódi világnak a jellege”²⁶ volt az uralkodó viszony. A modern dráma ebben a viszonyban olyan fordulatot hozott, hogy a kívülről szemlélt színpadi világ valóságillúziója helyére a közönség világát helyezte, azzal a céllal, hogy a néző „ne másokat figyeljen, elemezzen és értékeljen, hanem elsősorban önmagát.”²⁷ Ez az önismeretre illetve szembesítésre irányuló törekvés azonban nem járt együtt egy új színházi architektú-

18 Hankiss Elemér: „A második társadalom” In: *Diagnózisok 2*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986., 254. l.

19 i.m. 272. l.

20 Például Czimer József pécsi dramaturgi működése kapcsán említi, hogy „ugyanabban az évadban készült el színházunk számára Csurka *Deficitje* és Weöres Sándor *A kétféjú fenevadja*. Egyik sem juthatott bemutatóhoz.” Czimer József: *Függöny nélkül*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985., 210. l.

21 Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Dovin, Budapest, 1991.

22 Örkény István: *Levelek egypercben*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1992. A könyv 228-230. lapján két, Aczél Györgynek szóló levél található, melyekben Örkény a *Forgatókönyvben* Aczél által kifogásolt részek átirásáról számol be.

23 Lásd erről részletesebben Haraszi Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991.

24 P. Müller Péter: *Sopianae színpadain*. Pannónia Könyvek, Pécs, 1992., 7. l.

25 Pfister, Manfred: *Das Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1988. 42. l.

26 Bécsy Tamás: „A színpad és a nézőtér viszonya.” In: *Színház*. XII. 12. (1979. szeptember), 7. l. 27 i.m. 9. l. – kiemelés az eredetiben.

ra általános elterjedésével. Ezért ha egy önismereti intenciójú modern darab dobozszínpadra kerül, az a nézőt „nem önmagának, hanem az előtte lezajló eseménysornak, vagyis másoknak a megfigyelésére, elemzésére, megítélésére készíti.”²⁸ Ez a dobozszínpadi térszerkezet a szocializmus társadalmi-politikai rendszerében konzerválta a „reprezentatív nyilvánosság” bizonyos vonásait, a színpad és a nézőtér merev elválasztásával, az előbbinek emelvényként való elhelyezésével, s az egyirányú kommunikáció gyakorlatával. Ez a színházszerkezet az előadás szociálpedagógiai és propagandisztikus jellegét emelte ki, ami különösen az ötvenes évek avulékony drámai műfajain hagyott nyomot.

A színházi nyilvánosság specifikuma, ünnepi jellege is áldozataul esett a kornak, mely a tömeges spontaneitásnak – régiókban – egyetlen formáját hagyta meg, a sportot. „A modern sport is kialakított egy olyan tömeges látványosságot, ami ünnepi természetű, de ennek semmi köze a művészethez.”²⁹ Az inautentikussá tett színházi nyilvánosság a politikai teátrumokban, a tribünökön és a csarnokokban nyert vissza valamit elvesztett hitelessége torz tükörképeként. Ugyancsak ebben az időszakban tűnt el a színház egy másik lényegi jegye, közösségi szelleme, ami – Gadamer szavával – „a színház valódi erejét jelenti.”³⁰ A politikailag deklarált közösségelv a gyakorlatban az egyénekre izolált és egyedekig elidegenült társadalom kialakítására törekedett, s ehhez nem volt szükség a színházra mint kollektív intézményre. Az individuális érzületekből spontán módon megszülető közösségi élmény helyén a brosúráktól nemigen különböző tandarabok együgyű „igazsága” vagy az apolitikus kispolgári operett giccs-effektusa működött.

A hatvanas években a nagyszínházak intézményi keretein belül, részben próbatermekből átalakítva jöttek létre a kamaraszínházak és a stúdiók, melyek lehetőséget adtak egy megszürt nyilvánosság nagyobb szabadságára. (Nyugaton is ebben az időben jelenik meg a

„Little Theatre movement” mint törekvés.) Az itt vizsgált korszakba tartozó darabok jelentős része ebben, a méretében és közönségszámában szűkített vagy korlátozott, de művészi lehetőségeiben viszonylagos szabadságot élvező kamara- illetve stúdió-közegben kapott színpadot. Ez a nyilvánosság azonban voltaképpen azt jelentette, hogy a kultúrpolitika maga szorította bele a magyar dráma új törekvéseit a beszűkített és másodlagossá tett nyilvánosság szférájába. A kamaraszínház potenciális intimítása, a játékhoz hozzáfertt és annak virtuális részesévé avatott néző lassan jelent csak meg a drámaforma összetevőjeként. Ugyanakkor nem jelentéktelen fejlemény, hogy ebben az időszakban „az ötvenes évtized színpadról *kifelé* beszélő, egyirányú játékmódjával szemben a magyar dráma maga is kezdi felfedezni a nézőt, az előadás instanciájaként értett publikumot.”³¹ Erre az időszakra esnek azok az alternatív színházi törekvések is, amelyek a hatvanas évek végétől a színházi tér radikális felbontására vagy alternatív terek felhasználására törekedtek (például lakásszínház, kirakatszínház stb.) Ezt képviselte – többek között – az Orfeo és a Stúdió K. együttes, továbbá Halász Péter csoportja.

A drámairodalom európai történetének alaptendenciája a kultikus, ünnepi nyilvánosságtól a szekularizálódó és privatizálódó nyilvánosság felé való átalakulásként is leírható. Dráma és színház kapcsolata ebből a perspektívából azt jelenti, hogy a drámák nyilvánosságszerkezetéből következtetni lehet a társadalmi nyilvánosság sajátosságaira, s a nyilvánosság drámabeli közlésformái lehetőséget adnak arra, hogy a drámák fiktív dialógusaiból következtessünk a létrejöttükkor használatos társadalmi közlésformákra.³² A drámai diskurzus elemzése egyben „felveti a társadalmi státusznak, a funkciónak, a párbeszéd szerkezetének és a mindennapi életben betöltött helyének hermeneutikai rekonstrukciója iránti igényt.”³³ Ugyanakkor a dráma színházi és társadalmi kapcsolatai más összefüggésekbe is

28 Uo.

29 Gadamer: i.m. 58. l.

30 i.m. 63. l.

31 Kulcsár Szabó Ernő: „Játéknyelv és világkép. Vázlat a magyar dráma 1945 utáni évtizedeiről.” In: *Jelenkor*. XXXVI. 1. (1993. január), 55. l.

32 Vö. Hess-Lüttich, E. W. B.: „Towards a Semiotics of Discourse in Drama.” In: *Kodekas/Code*. VI. 3-4. (1983), 187-201. l.

33 P. Müller Péter: „Színházelméleti kérdések a nyolcvanas években.” In: *Színház*. XIX. 11. (1986. november), 44. l.

beilleszthetők. Ilyen az irodalmi dráma „műfaja”, mely elvileg szabad a szcenikus tételezettiségtől, s ilyen a társadalmi teátralizációsformák és a színházi előadás kölcsönviszonya, mely viszont a drámaformát hagy(hat)ja érintetlenül.

A hatvanas évektől kezdődően a magyar dráma számos jelentős alkotása látens vagy manifest módon érintette a társadalmi nyilvánosság kérdéseit. A legkorábbi mű, mely a manipulált politikai nyilvánosság, a magánszférát publikussá tenni kívánó hatalom problémáját felvetette, Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című darabja volt. A hatvanas évek elejétől, az elsőként megírt *Ki lesz a bálányától* és az elsőként bemutatott *Színhóztól* kezdődően az első nyilvánosság területeinek kérdése folytonosan jelen van Csurka István színműveinek háttérében vagy előtérben. Örkénynél a *Tötéktől* a *Forgatókönyvig* több variációban bukkan fel a publikusság jelensége. Szerepe van az erdélyi irodalom „hitvitázó” drámáiban, megmutatkozik az *Adáshibában* és Eörsinél, foglalkozik vele Hernádi és Gyurkó, többször előkerül Schwajdánál és Bereményinél. Mindez a nyilvánosság tematikus felbukkanását és előfordulását illeti. De legalább ilyen fontos a drámák formaelvében, dramaturgiájában jelenlévő nyilvánosság-konceptió, az a műnemhez tartozó vonás, hogy a színházi nyilvánosságot tételező szövegben a nyilvánosságnak milyen sajátosságokkal felruházott előfeltevése rejlik. Az elemzés során mindkét szempont érvényesítésére törekszem: elsőként mindig a tartalmi-tematikus, másodszer a dramaturgiai-formai összefüggésekre összpontosítva.

1. A manipulálttól a színházilag reflektált nyilvánosságig (Örkény István)

A drámai nyilvánosság számára a legnagyobb kihívást és korlátot az ötvenes évek átpolitizált, diktatórikusan kontrollált és működtetett társadalmi nyilvánossága jelentette. Az első kísérlet, mely szembe próbált nézni ezzel a helyzettel, Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámája volt. E korai törekvés ellenére az ötvenes évek nyilvánosságának drámai feldol-

gozására és e torz nyilvánosságszerkezetnek a drámaformában való hiteles megőrkítésére csak az itt vizsgált időszak végén, Örkény István *Forgatókönyv* című darabjában került sor. Örkény drámaírói pályáján, groteszk korszakának kezdetétől, a nyilvánosság kérdése mindvégig műveinek előtérében állt. Darabjaiban a társadalmi és a drámai nyilvánosságszerkezetnek különböző típusait igyekezett megragadni, a korszakban a legmagasabb esztétikai színvonalon és egyre eredetibb dramaturgiai módon. Mivel Mészöly darabja több ponton kapcsolódik a két évtizeddel későbbi *Forgatókönyv* nyilvánosság-problémáihoz, és a nyilvánosság-megjelenítés és tematizálás szempontjából bizonyos mértékig az Örkény-dráma előképének tekinthető, ezért elsőként *Az ablakmosót* érintem.

1.1. Központosított, egycsatornás nyilvánosság

Mészöly Miklós *Az ablakmosót* 1957-ben írta. A művet 1963. március 15-én Miskolcon mutatták be, Ruttkay Ottó rendezésében. A produkció másnap éjjel tizenegykor még megért egy előadást, de azután lekerült a műsorról.³⁴ A darab szövege ugyanabban az évben a *Jelenkor* szeptemberi és októberi számában látott napvilágot.³⁵ Ezt követően 1988. november 11-én került sor a következő bemutatóra a pécsi Nemzeti Színházban. (Mészöly másik drámája, az 1959-es *Bunker* is hasonló sorsot ért meg: 1964-ben Miskolcon és 1968-ban Veszprémben csak felolvasták, 1981-ben Békéscsabán és 1985-ben a Népszínházban pedig stúdióban játszották.) Mindkét drámának volt néhány európai premierje is.³⁶

Az ablakmosó az egycsatornás nyilvánosság: a központi információelosztás és a társadalmi átpolitizáltság mechanizmusát ábrázolja. A mű a totalitárius rendszernek arra a sajátosságára mutat rá, hogy ezekben a fejük tetejére állított társadalmi rendszerekben a közélet csupán pszeudo-nyilvános közeg, a magánélet viszont csak a nyilvánossága révén kap legitimitást. Ezért kell lemosni a darabban a bepisz-

34 Forrás: a Magyar Színházi Intézet dokumentációja.

35 Mészöly Miklós: *Az ablakmosó*. In: *Jelenkor* VI.9. (1963. szeptember), 790–806. I. és VI.10. (1963. október), 925–939. I. A darabból vett idézetek ebből a kiadásból valók. Itt jelent meg Mészölynek a darabhoz fűzött kommentárja, „Jegyzet a darab ürügyén” címmel. In: *Jelenkor* VI.10. (1963. október), 939–945. I.

36 Ezeket megemlítve lásd: *A magyar irodalom története 1945–1975*. i.m. III/2., 1360–1361. I.

kolódott ablakot, ezért jön el az idegen, hogy kívülről (felülről) láthatóvá tegye: mi is történik Tomi, a fiatal, állástalan színész, és Anni, a felesége otthonában.

Hogy itt valóban a hatalom voyeurségéről van szó, azt pontosan jelzi a darab intonációja. Tomi így szólal meg először: „Paraván... öreg, kopott jószág, de azért megteszi.”³⁷ Az ablakmosó első szava ez: „Szarvasbőr.”³⁸ Tomi paravánja és az ablakmosó szarvasbőre ugyanahhoz a tárgyhoz és ugyanahhoz a problémához kapcsolódik. Az ablaküveg a civil lét szempontjából nem védi kellőképpen az intimszférát, a másik oldalról viszont még az üveg is túl sokat takar. Hiszen a totalitárius rendszer (így az általunk átélt és ismert sztálinizmus) az intimszférát olyan alvilágnak tekinti, ahol valami titokban, s ezért ellenséges szándékkal történik. A magánélet (és a magánlak – amire Tomi a darabban hivatkozik) csak az illegalitás közege lehet, s ezért be kell oda hatolni, le kell leplezni: mi folyik ott. Az *ablakmosó* erről a patológiáról, a hatalomnak a privátszférával szembeni paranoiájáról, gyógyíthatatlan gyanakvásáról és a magánszféra szétrombolásáról szól. Ez a rombolás nem tárgyi, hanem alanyi természetű: a történet során a személyi kapcsolatok és a pszichikus struktúrák omlanak össze és válnak manipulálttá, miközben az „objektív közeg” érintetlen marad.

Az ablakmosó a rombolást nem erőszakkal, hanem manipulációval éri el, aminek következtében a szereplők meghasonulnak és kifordulnak önmagukból. Tomi, aki öt évig elvből nem vállalt szerepet, most kijelenti: szerződést vállalok. A képezet által gazdagon bebűtorozott lakás lecsupaszkodik: „közönséges egyszobás kriptá...”³⁹ lesz belőle. Összszavarodnak az emberi viszonyok is: az elvirágozott házmester né elcsábítja Tomit, Anni odaadja magát az idegennek, a házmester felakasztja magát. A mű végén azonban Mészöly ad még egy esélyt. Mint a darabhoz fűzött jegyzetében írja: „A darabzáró dialógus és Tomi végszava: hangsúlyban és szándékban is a madáchi utolsó szó.”⁴⁰ Ez az ablakmosóra vonatkozó, és az áldott állapotban lévő Annihoz szóló mondat így hangzik: „Többet nem jöhet vissza!”⁴¹ Ezt a reményt

azonban a dráma sorsa és a rá következő három évtized nem igazolta.

Az a tény, hogy Tomi színész, s hogy az ablakmosó elsődleges célpontja a hivatásában és egzisztenciájában a társadalmi nyilvánosságtól függő személy szuverenitásának és autonómiájának felszámolása, a drámai-színházi nyilvánosságra vonatkozó önfleksióként is értelmezhető. A darabban felidézett világ környezeteként feltételezett kontextus úgy működik, hogy megszünteti a nyilvánosság alacsonyabb szintjeit: nemcsak a privátszférát, hanem a Tomi alakjával jelképezett színházi nyilvánosságot is eliminálja. Mészöly a mindent gyarmatosító hivatalossággal voltaképpen az *alternatív nyilvánosság vákuumát állítja szembe*. A magánéletbe és állástalanságba visszavonuló színész rezisztenciája az a gesztus, ami a hiány, a nemcselekvés, a kívülmaradás révén leplezi le a kor hivatalos nyilvánosságát. A színháznak ebben a helyzetben nincs legitimitása. A szerepet vállaló színész a hallgatás morálját kénytelen feladni a manipulatív külső erőhatalom hatására.

A mű dramaturgiája az ablakmosó mint világmozgató elvére és szerepére épül. A dráma nyilvánosságszerkezete azt az előfeltevést reprezentálja, hogy az ablakmosó ugyanazt teszi a szereplőkkel, mint a befogadókkal. A darab sorsközösséget tételez a nézőtér és a színpad között, amit már a mű nyitánya mutat, amikor Tomi a közönséghez intézi a szavait. Ő és Anni több esetben közvetlenül a nézőket szólítják meg. Az *ablakmosó* ily módon túllép az ötvenes évek színházi viszonyrendszerének egycsatornás típusán, és az önismereti jelleg megteremtésével egy új típusú színházi nyilvánosság – akkor még távoli – lehetősége felé mutat.

Témájában és szemléletében, az ötvenes évek nyilvánosságát megidéző voltában Az *ablakmosó* hoz legszorosabban kapcsolódó darab a korszak túlsó pólusán, a hetvenes évek végén született. Míg Mészöly a magánszférát penetráló és annak intimításában kutakodó hatalmi arroganciát idézi meg, addig Örkény István az 1979-es *Forgatókönyvben* a másik végletet, a koncepciók perék nyilvánosságmechanizmusát viszi színre. A dráma egésze a közönség nyil-

37 Mészöly Miklós: *Az ablakmosó*. i.m. 790. l.

38 i.m. 792. l.

39 i.m. 800. l.

40 Mészöly Miklós: „Jegyzet a darab ürügyén.” I. h. 942. l.

41 Mészöly Miklós: *Az ablakmosó*. i.m. 939. l.

vánosságon keresztül történő manipulációjának kérdésével foglalkozik. Fogadtatásában, melyet *Az ablakmosó* egykori egyöntetű hivatalos elutasításától eltérően a szakmai és politikai megítélés ellentmondásossága jellemzett, vélhetően ennek a mozzanatnak is szerepe volt.⁴² A mű előzménye a *Pisti a vízivatarban* egyik jelenete, melyben az 1956-os forradalmat követően a főhóst a magatartás-Pistik egy handzsa nyelven lefolytatott gyorsperben elítéli. A dráma címe két, egymással és a nyilvánosság kérdésével összefüggő tényezőre utal. Egyfelől a filmhez (egy másik, a közönség nyilvánosságát feltételező művészi formához) kapcsolódik, s az annak dialógusait és képi beállításait rögzítő szövegkönyvet jelöli, másfelől a koncepciók pereknek, ezeknek a politikailag kontrollált és manipulált nyilvános eseményeknek a totális szervezethez tartozását jelzi.

A *Forgatókönyv* a Fővárosi Nagycirkuszban játszódik, ahol a Mester jutalomjátékára kerül sor, aki ezzel a műsossal „tündökölni akar a régi bajtársai előtt.”⁴³ Az ünnepi alkalom és a válogatott közönség egyszerre jelzi a helyzet rendkívüliségét (a per mint szélsőséges megnyilvánulás révén) valamint a társadalom egészével szemben gyakorolt hatalmi játék hétköznapiságát. Ez a kettősség *Az ablakmosót* is jellemzi, ahol a darab azt az évenkénti egyszeri alkalmat jeleníti meg, amikor az idegen látogatására sor kerül, ám ennek az egyszeri látogatásnak a hatása egész éven át érvényesül. A *Forgatókönyv* két részéből az elsőben a Mester személyes vendégeit fogadja, majd néhány kisebb akaratátviteli mutatványt hajt végre; a másodikban a cirkusz átváltozik bírósággá, ahol a varázsló pályájának „legnehezebb próbája következik”,⁴⁴ egy koncepció per bemutatása.

A darab első részében szereplő mutatványoknak két típusa van, az *akaratátvitel* példái (Novotninak a dohányzásra, Marosinak az alkohol visszautasítására való kényszerítése), és a huszadik századi történelem néhány eseményének megidézése (az októberi forradalom, a zsidók deportálása, az első atombomba ledobása.) A második rész ezt a két típust a perben

egyesíti. Történelmi méretű és jelentőségű akaratátvitel zajlik tehát, amikor Barabás perére sor kerül. A Mester alakváltozásainak döntő szerepe van a figura azon funkciójában, hogy a mű világán belül az események mozgatójaként, a helyzetek, vélemények és a nyilvánosság manipulálójának alakjában tűnhet fel. Ez a vonása az ablakmosóval közös. Átváltozásainak során előbb mutatványosként ráveszi Barabást, hogy a perben vállalja el a vádlott szerepét, majd a tárgyalást elnöklő bíróvá válik, s végül Littke alakját ölti magára, hogy Barabást a beismerő vallomásra rávegye. Ez utóbbi metamorfózisa a legitimitébb magánzféréba való behatolást, a baráti bizalomba való beférkőzést jelenti, azt, ami *Az ablakmosónak* is tárgya. A mutatvány sikeréhez azonban erre van szükség, mert nélküle a nyilvánosság számára és manipulálására konstruált per nem volna működőképes.

A cirkusznak és a (kirakat)pernek az összekapcsolása és egymással való azonosítása a sztálinista nyilvánosság manipulatív természetét fejezi ki. Ennek a manipulációnak az volt az egyik alapvető vonása, hogy kialakított egy „mértéktelenné fokozott félelmet az ellenségtől, kémektől, diverzánsoktól, melyből a titkolózásnak olyan túlfeszített rendszere jött létre, amely mindenre kiterjedt, aminek valami köze volt az államügyekhez.”⁴⁵ Ez a manipuláció viszonylagossá tett mindent és mindenkit, és ennek nyomán bárkiből egyik pillanatról a másikra lehetett bűnös, bűnbak vagy áldozat. Így válik a *Forgatókönyvben* Barabás nemzeti példaképből hazaárulóvá. Ez a nyilvánosságra irányuló politikai manipuláció „tényeket hoz létre vagy tüntet el, embereket és tetteket szükség szerint tesz létezővé és érvényessé, vagy semmisíti meg őket.”⁴⁶ A nagy nyilvánosság előtt lefolytatott vagy – a rádióközvetítés, illetve a filmre történő rögzítés tanúsága szerint – az elé szánt koncepció per valódi üzenete a polgárok számára tehát nem az, hogy a vádlott bűnös, hanem az, hogy bárkiből bármikor az lehet.

A darab toposzaként megjelenő cirkuszt fenti vonásai részben az ötvenes évek nyilvános-

42 A szakmai fogadtatás áttekintését lásd: P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990., 70-72. l.

43 Örkény István: *Forgatókönyv*. In: *Drámák*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982., II. köt., 300. l. A darabból vett idézetek ebből a kiadásból valók.

44 i.m. 379. l.

45 Lukács György: „Válasz a Nuovi Argumenti körkérdésére.” In: *Kritika*. 1983. január, 26. l.

46 Uo.

ságával rokonítják. De a *Forgatókönyv* emellett hordoz egy sajátos paradoxont is. Az adott korban a mindennapi életet és a művészetet a teljes *átpolitizáltság* jellemezte. Nem így a cirkuszt, ahol a mutatványok ekkor is elsősorban nem politikai, hanem attraktív irányultságúak voltak. Azzal azonban, hogy Örkény ezt a politika tárgyú darabot éppen a cirkusz közegébe helyezi, az elnyomódés és manipuláló hatalmi mechanizmus működését markánsabban mutathatja meg. A mindent átható politikának és a művészi közszereplés hatalmi korlátainak jelenlétét Örkény azzal az ironikus mozzanattal jelzi, hogy Misi bohóc trombitaszámát betiltották, mert „megbolondítja a nézőközönséget, mert megszóraltatta a csöndet, szóra bírja a szólni nem merőket, kimondja a titkaikat, föl-támasztja elfelejtett és eltemetett emlékeiket.”⁴⁷ A totálisan szervezett első nyilvánossággal szemben tehát ott a társadalmat jellemző totális *hallgatás*. Az, amit Tomi állástalansága jelez *Az ablakmosóban*, s ami csak a Mester machinációi révén törik meg a vendégközönség körében.

A cirkusznak mint sajátos teátralitásformának nem csupán jelképes, hanem konkrét értelemben is vannak olyan vonásai, amelyek a totalitárius nyilvánosság teátralitását jellemezték. A hihetetlen elhíthetése, az objektív törvényszerűségek felfüggeszthetősége, a közönségből kicsiholt ámulat és a mutatványok ünnepelettése tartoznak ide. A nyilvánosság szerkezetében itt a nézőkre-polgárokra osztott szerep a csodáló apológiáé. A *Forgatókönyv* szerkezete pontosan követi a cirkuszi előadás dramaturgiáját, amelyre az a jellemző, hogy „mindig a legkönnyebb gyakorlattal kezdődik, és a legnehezebbel végződik. A megindító kezdőgyakorlatoknak persze a maguk formájában elég intenzíven hatónak kell lenniük, elég komplikáltaknak és súlyosnak kell látszaniuk, hogy a közönség érdeklődése már az első percben életre keljen, mert – épp a rendelkezésre álló idő rövidsége miatt – szükséges a rögtön támadó kíváncsiság.”⁴⁸ A nézőnek „az utolsó és befejező gyakorlat után pedig, mikor a függöny már legördült, feltétlenül azt kell éreznie, hogy ezután már semmi több, újabb és érdeke-

sebb nem következhet.”⁴⁹ Ez a zárt számok egymásutánjára épülő, körkörös szerkezet, mely az egyre növekvő feszültség dinamikáját működteti, egy másik formaelvel is kiegészül. Ez pedig a mű dramaturgiájában rejtlő ironia, ami „a darab látható jelentésszintje – a nagyszabású cirkuszi produkció, a Mester jutalomjátéka – árulójának ... szerepében lép fel. Ez az *ironikus* dramaturgia a *Forgatókönyv* igazi »porondmestere«, ugyanaz a szerepe, mint Hamletnek a színjátszó jelenet irányításában. Demiurgosz. Mindent szabályszerűvé tesz, minden – a szertartás lényege követeli ezt meg – hibátlanul »funkcionál. Éppen ez az ijesztő. Az, hogy funkcionál, és a funkcionálás egyre további funkcionálásokra törekszik.« (Martin Heidegger a technikáról a *Spiegel*-nek adott híres interjújában.) Ezt biztosítja az ironikus dramaturgia. A szertartáshoz szükséges szabályszerű és hibátlan funkcionálást. Ezért válik ijesztő hatalommá. Az egymást kiváltó funkcionálások ... árulják el a Mester jutalomjátékát, a cirkuszt, a porondot és alakítják át a mutatványt és látványoságot tetemrehívássá.”⁵⁰ Erre az ironikus dramaturgiára azért van szükség, hogy *publikus lehessen* az, ami a valóságban a legnagyobb titokban zajlott: a koncepciók perek vádlottjainak beismerő vallomásra való kényszerítése, a megtérés, a befolyásolás folyamata.

A színpad és a nézőtér viszonyának több változata jellemzi a *Forgatókönyvet*, hasonlóan a film-, cirkusz-, drámavonatkozások, a bírósági és cirkuszi teátralitásformák egyidejű szerepeltetéséhez. A szereplőket (partnereit, Sztelán és Misin kívül) a Mester hívta meg, s őket kéri fel a jutalomjátékban való közreműködésre. De Barabásnak ezt nem engedi meg. Így szól a porondra indulóhoz: „Csak te ülj vissza, kérlek, a második sorba, az édesanyád mellé.”⁵¹ A Mester a dráma első részének végéhez közeledve egy kollektív mutatványt hajt végre, amit a következőképpen jelent be: „nemcsak a porondon szereplő kedves vendégeimet, hanem önöket mind, a nézőtérben ülő nagybecsű publikumot fogom akaraterőm büvőkörebe vonni.”⁵² Ez a spektakulum teremt meg azt a csapdahelyzetet, amely az addig néma Bara-

47 Örkény István: i.m. 448. l.

48 Bálint Lajos: *Színészek, táncosok, artisták*. Gondolat, Budapest, 1979., 276-277. l.

49 i.m. 277. l.

50 Bányai János: „Az egérfogó.” In: *Híd*. XLIV. 9. (1980. szeptember), 1085. l.

51 Örkény István: i.m. 308. l.

52 i.m. 344-345. l.

bást (a 18. képen) bevonja a játékba, akiből rövidesen a per vádlottja lesz. A bírósági részben a szereplők a tanúk padján kapnak helyet. Az egyes tanúvallomások az első, cirkuszi rész akaratátviteli mutatóványait idézik.

A *Forgatókönyv* éppúgy sorsközösséget tétel a nézőtér és a színpad között, mint *Az ablakmosó*, de amíg Mészölynél az emberek csupán tárgyai a címszereplő képviselte manipulációs mechanizmusnak, addig Örkénynél egyszerre áldozatai és közreműködői annak. Igaz, hogy a Mester vonja be őket a játékba, de jelenlétük – Barabást kivéve – nemcsak az áldozaté, hanem a résztvevőé is. A nyilvánosságnak ez a szerkezete már nem csupán az elvont hatalom mesterkedését láttatja, hanem azt is, hogy miként van jelen az emberi viszonyokban az igazodás törekvése és kényszere. A csoportdinamikát az a cél működteti, hogy – miként a Mester mondja – „akik még nem félnek, félni kezdjenek, és akik már félnek, még jobban féljenek.”⁵³ Az illyési *Egy mondat...* lírai létélményét itt Örkény a maga összetettségében és a nyilvánosság sajátos drámaformáján keresztül ragadja meg. Ez a sorsközösség, mely a színpadot és a nézőteret összekapcsolja, már nemcsak az áldozatok sorsközössége. Mészölynél az ablakmosó ugyanazt teszi a szereplőkkel, mint a befogadókkal. Örkénynél a megfelelés fordítva is igaz: a nézők ugyanazt teszik (tették), amit a Mester asszisztensei.

A *Forgatókönyvben* a színházi önreflexió különösen hangsúlyos, hiszen a dráma egy cirkuszi előadás (és benne egy bírósági tárgyalás) nyilvánosságára épül. Ez azzal a következménnyel jár, hogy a darabnak nincs „kulisszák mögötti” része, a műben nincs titok, nincs színpalak mögötti történet (az utcai eseményekről szóló tudósítások sem azok, mivel ezek csak Barabás magatartása szempontjából, s nem önértékükben kapnak jelentést). A darab tehát a *teljes publikusságot* reprezentálja, de most nem (csak) a hatalom lát bele a privátszférába, hanem a néző lát bele a „pörök mechanizmusába”. Nyilvánossá válik valami, ami eredetileg rejtve volt. De a teljes publikusság csak látszólagos. Mert a Mester már kész forgatókönyvvel bukkan fel, s a történeteket ez a mű kezdetét megelőzően kitervelt stratégia határozza meg. A per mint kész tény, s nem mint kialakuló

terv jelenik meg, vagyis éppen az nem válik nyilvánossá, ami korábban is rejtve volt: a per előkészítése.

1.2. A civil szféra egyenileg manipulált nyilvánossága

Örkény István első groteszk drámájában, a *Tótékban* a majdani *Forgatókönyv* hármas idősíkjánál korábbi időpontot jelenít meg, a második világháború periódusát. A darab a megírása előtt negyed századdal játszódó történetben a korabeli és a hatvanas évekbeli társadalmi nyilvánosságszerkezet sajátosságait egymásra vetíti, és a mű egyik legfontosabb jegyévé emeli.

Az Őrnagy érkezése nemcsak Tótéknak esemény, hanem az egész falunak, a vendég városa és fogadása a közösség nyilvánossága előtt folyik. Az előkészületekbe bekapcsolódnak a szomszédok (a lajtos, Lőrincke, Gizi Gézáné), akik a busz érkezésére is összegyűlnek. A falu nyilvánossága előtt kerül sor Tót első megalázkodására, arra, hogy a szemébe húzza a sisakját. S épp így a szomszédok érdeklődő jelenléte, a pap és a prostituált kíváncsiskodó látogatása vezeti be a családnál elkezdődő őrnagy nyaralást. Amikor a dráma második részében Tót a megaláztatások (azaz az Őrnagy jelenléte) elől menekülni próbál, akkor a falu szellemi „elitjének”, előbb a papnál, majd a professzornál keres menedéket, s csak végül zárkózik be – utolsó lehetőségként – a budiba. Mint a darabról korábban kifejtettem,⁵⁴ az Őrnagy érkezése előtt Tót volt a falu informális vezetője, a mindenki által szeretett és a lakosok által maguk közül valónak érzett (tűzoltó)parancsnok. Az ő idejében a nyilvánosság működésére természetes spontaneitás és őszinteség volt a jellemző. Tót tekintélye a nyilvánosság előtt tett és a köz véleményét artikuláló megnyilatkozásaiból eredt. Ahogy azonban az Őrnagy átveszi Tót vezetői szerepét, a tűzoltó élete kifordul sarkaiból, a családja és a falu előtti megaláztatások elviselésére kényszerül, elveszti pozícióját és identitását. A vezető személyében bekövetkező változás azonban nem okoz megábrándítást a falu nyilvánosságának, most az Őrnagy iránti feltétlen lojalitás érvényesül – az elmegyógyászt kivéve, aki az Őrnagy majdani fölakasztásáról beszél.⁵⁵ Ezt azonban kény-

53 i.m. 472. l.

54 Müller Péter: „Műnem és világgép összefüggései a kétféle *Tótékban*.” In: *Literatura*. VII. 3-4. (1980), 535-545. l.

55 Örkény István: *Tóték*. In: *Drámák*, i.m., I. köt., 273. l.

szerebbyban teszi, és így a megnyilatkozás nem a közvélekedés része, hanem elszigetelt és megbélyegzett magánvélemény marad. A falu közösségének korlátolt nézőpontja nem teszi lehetővé számukra a nyilvánosságszerkezetben bekövetkező változás érzékelését, a folyamatok rajtuk kívül, az ő ellenőrzésüktől függetlenül zajlanak.

A nyilvánosság tényleges kontrollját a falu bolondjának szerepét is betöltő postás gyakorolja. A levelekkel folytatott manipulációja (a jó és rossz hírek szelektív továbbítása, a szövegekbe való belejavítás), a nagyvilágból a falu és a családok közösségébe érkező információk megszürése egyfelől a háborús propagandával analóg ténykedést jelez, másfelől a hatvanas évek tájékoztatáspolitikáját és -gyakorlatát jellemző machinációnak felel meg. A kor nyilvánosságának groteszk megítélését az adja, hogy Örkény nem intézményesített ügyködést mutat be, hanem a politikai nyilvánosságkontrollt egy félhülye hírvivő irracionális magánmotivációjával jelöli. Amiben természetesen az a tapasztalat is kifejezésre jut, hogy a postás nem szolgáltatást végez, hanem hatalmat (nyilvánosságkontrollt) gyakorol a címzettek és üzenetküldők felett. Ez a szerep a postást egyszerűen kapcsolja a szereplők világába és a közönségébe, s ez a kettősség pontosan megfelel a figura dramaturgiai funkciójának. A postás – a *Tóték* többi szereplőjétől eltérően – kétféle kommunikál: a nézőket és a mátraszentannaiakat egyaránt megszólítja. A dráma világán belüli szerepe az, hogy a levelekkel folytatott manipulációi révén közvetve beavatkozik az eseményekbe. A nézőkhöz kötődő szerepe a darab epikus előzményével is kapcsolatban áll. A novella-változat narrátorának bizonyos funkcióit kell hordoznia, mindenekelőtt azt, hogy a befogadókat olyan információkról tájékoztassa, amelyek a mű szereplői számára nem valnak ismertté. Ami az epikus verzióban elbeszélői kommentár, mindenekelőtt az Órnagy érkezésére és a postás ténykedésére vonatkozó reflexiók, az itt a postás által a közönséghez címzett információ formájában jelenik meg. Ezeket a híreket Örkény úgy adagolja, hogy vagy egy-egy jelenet előtt értesül a néző az Órnagy bizonyos szokásairól, amit Tóték nem tudnak (például, hogy nem szabad a feje felett elnézni, az ásitás idegesíti), s ebben az esetben beavatottságunk a helyzetkomikum egyik fontos ténye-

zője lesz, vagy pedig megtudunk valamit, ami a situáció megítélésének egészére gyakorol hatást (Tóték fiának halálát), illetve ami a postás „filozófiájába” tartozik. Ez utóbbi ismeret révén Örkény voltaképpen ugyancsak beavatottá teszi a nézőt: azzal a tudással látja el, hogy milyen elveken és milyen módszerekkel működik a nyilvánosság manipulációja egy irracionális rendszerben, egy olyan társadalmi berendezkedésben, amelyik nemcsak a hadseregben épül a totalitarizmusra, hanem a béke-civil életben is, és nemcsak a huszonöt évvel korábbi háborús időszak sajátja, hanem a jelené is. Hogy ezt a situációt mindmáig könnyebb volt csupán a fasizmus korszakával azonosítani, azon nem kell csodálkoznunk, hiszen ez a vakság is része volt a hatvanas évek társadalmi nyilvánosságszerkezetének.

A *Tótékkal* rokonítható, a megszürt, illetve átminősített információt az első nyilvánosság alapjávé tevő hetvenes évekből Örkény-darab a *Kulcskeresők*, amelyben immár nem az egy-csatornás publicitás áll a középpontban, s nem is egy irracionális manipuláció önkénye, hanem az az individuálissá fejlődött szükséglet, hogy a tények az egyén érdekében és hasznára értelmezhetőek. A *Kulcskeresők* fogadtatása arról tanúskodik, hogy az elemzők (bizonyára részben a darabhoz írt előszó hatására is) a kudarcot tekintették a darab központi kérdésének. Nézetem szerint azonban ez a dráma első-sorban nem a kudarc vagy a siker, hanem a tények és a hozzájuk rendelt értelmezések konfliktusával foglalkozik. Ezt a problémakört képezi le a mű szerkezete, melynek első részében következik be Főris landolása, a másodikban pedig ennek a ténynek (és a hozzá rendelt sorsfordulóknak) az átértelmezése. Erika ezzel a különös leszállással veszíti el évtizedek óta várt Nobel-díjas szerelmét, Katinka Bodóját az erről a földetérésről készített riport miatt rúgják majd ki a Rádiótól, Nelli pedig e miatt a landolás miatt veszíti el – immár végérvényesen – a férjébe és a nyugodt élet lehetőségébe vetett reményét.

A darabban az átértelmezés manővere a Bolyongó alakjához társul, akinek az az elve, hogy „egy illúzió nemcsak haladék, hanem vigasz is, hogy tovább lehessen élni.”⁵⁶ Vele szemben áll Bodó, aki az ellenkező magatartást és beállítódást képviseli, és aki így reagál a mesterségesen gerjesztett eufóriára: „Álmo-

dók! Önhitegetők! Világboldítók!", majd hozzát teszi, „a tények beszélnek.”⁵⁷ Örkény paradoxonokból építkező drámai világára és a nyilvánosság kérdésének előtérbe helyezésére jellemző, hogy a szerző éppen a sajtó munkatársának szájába adja ezeket a szavakat, holott éppen a sajtó, a tömegkommunikáció az, ami a társadalmat pszeudotényekkel és kváziinformációkkal árasztja el. Bodó azonban nem „igazi” riporter, hiszen ő éppen a valódi tényeket szeretné bemutatni a sajtóban, amiért viszont mindig kirúgják az állásából. Folytonos eltávolításának oka az, hogy az adott társadalmi nyilvánosságtól eltérő, azzal ellenkező tevékenységet próbál folytatni. A dráma végén ő az, aki a Bolyongó vezette átértelmezés után (amikor Fóris leszállásából hőstettet csinálnak) visszatér a tényhez, a „visszaértelmezéshez”, ám ezzel az igyekezetével magára marad, sőt – a zárókép tanúsága szerint – ő is e kollektív önáltatás kényszerű foglyává válik. Az ő kudarcai és Fóris bukásai között van egy lényeges különbség, amit Nelli így fogalmaz meg: „a Bodóddal biztos baj van, az apáddal viszont, ne adj Istent, csak lehet!”⁵⁸ Fórisral azért „csak lehet”, hogy baj van, mert ő időnként „ki akar tenni magáért” – ahogy ezt Nelli többször is elmondja,⁵⁹ s az előtte álló két alternatíva közül, melyből „a szabályos leszállás az egyik, ahogy azt minden átlagpilóta csinálja”, ő „a másik, szebb, de merészebb” megoldást választja.⁶⁰ Bodó viszont nem saját dicsőségére vállalja az összeütközést és a kockázatot, hanem azért, hogy igazát érvényre juttassa, hogy valóságfeltáró riportjaival igazolja és a társadalom nyilvánossága elé tárja azt az álláspontját, miszerint: „itt semmi sincs a helyén, és senki sincs a helyén, és nem nekik, hanem nekem van igazam...”⁶¹ Hogy itt nem csupán Bodó monomániás igazságkereséséről van szó, az a Nobel-díjas nyilatkozatából derül ki, aki tulajdonképpen ugyanazt mondja a riporter magnetofonjából, mint amit Bodótól az ímént idéztem, s akinek a – csoport által kinevetett – véleményére Bodó így reagál: „És az itt nem szúr szemet

senkinek, hogy ennek az embernek igaz van?”⁶²

Az átértelmezés, a tény illetve az arra vonatkozó információ átminősítésének folyamata a Bolyongó alakjához kötődik, ő indítja el és vezet végig a szereplők egyéni és kollektív önáltatását. Drámabeli funkciója inkább egy mechanizmus működésének érzékeltetésére, semmint egy karakter bemutatására szorítkozik. Dramaturgiai szerepét tekintve „Bolyongó tehát nem »ki«, hanem »mi«?”⁶³ Már a mű kezdetén azzal a funkcióval lép fel, hogy Nelli kényes egyensúlyát a rosszat sejtés irányába elmozdítsa. (Ami itt nem az ő intenciója, csak ténykedésének következménye.) Ő hozza be a lakásba a Nelli által a liftben felejtett kenyeret, s ő szerelteti be a telefont. A későbbiekben ő lesz a karmestere és sugalmazója a kudarcot sikerré átminősítő önáltató csoportdinamikai folyamatra. E folyamat színpadi hátterét a rossz lámpabekötés miatt beálló színpadi sötét és a pezsgőzés adja. Az eseményeket ebben a helyzetben „Bolyongó viszi a narkotizált önáltatás irányába”, s az ő varázsszere a pezsgő.⁶⁴ Ő kezdeményezi az italozást, ám az üvegek felbontásának ötlete Benedektől származik, aki a dugókat mécsesek készítésére akarja felhasználni. A mécsesek sejtelmes fényét és a pezsgő bódulatát Örkény a manipulatív átértelmezés külső motivációjában összekapcsolja, s így nem pusztán a szereplők belső kényszeréből ered a Bolyongó vezette átértékelés sikere.

A nagy átértelmezési manőver közvetlen előkészítését a dráma második részében Bolyongó *előszűgása* jelenti, aki háromszor adja Benedek szájába a soron következő mondatot, amit a jelenlévő szereplők egyike sem vesz észre. A „nagy mutatvány” során (ami lebonyolítását és dramaturgiai módszerét tekintve a Mester produkciójával rokon) szinte egyidejűleg kerül sor Fóris földek éresének megismerésére és e tény átértékelésére. A folyamat első szakaszában a pilóta maga keres mentséget, de Bolyongó rögtön fölmenti azzal, hogy „én magát ezentúl is parancsnok úrnak neve-

57 i.m. 179. l.

58 i.m. 110. l.

59 Például: i.m. 111. és 127. l.

60 i.m. 155. l.

61 i.m. 164. l.

62 i.m. 179. l.

63 Bécsy Tamás: „A győzelem kulcsa.” In: *Jelenkor*. XIX. 9. (1976 szeptember), 808. l.

64 Kocsis Rózsa: „Örkény István dramaturgiája a Kulcskeresők tükrében.” In: *Kortárs*. XXII. 5. (1978 május), 975. l.

zem.”⁶⁵ A második szakaszban Bolyongó *célzött (irányított) beszélgetés* keretében tárja föl a repülés részleteit, mely során egyrészt lehetőséget teremt Fórisnak, hogy mentséget találjon (ez lesz a „pöff”), másrészt szembeállítja őt a többi pilótával, mert amit Fóris csinált, az „szébb, de merészebb”.⁶⁶ Végül a harmadik szakaszban megtörténik a direkt átminősítés, ahol Bolyongó már úgy fogalmaz, hogy „amit a parancsnok úr végbevitt, az hőstett.”⁶⁷ A kudarc sikerré retusálásának, a nyilvánosan megtapasztalt ténytől eltérő manipulatív átértelmezésnek a jelentőségét Örkény azzal is hangsúlyozza, hogy Bolyongó saját szerepét (az átminősítés folyamatát) analógnak látja Fóris tevékenységével. Bolyongó (a nyilvánosság manipulálását megtestesítő funkció) szempontjából a végrehajtott manőver ugyanolyan *döntési* felelősséggel jár, mint a pilóta munkája: „Egy hibás szó, egy rosszul feltett kérdés, és minden összeomlik, mint egy kártyavár...”⁶⁸ Mindez rávilágít a Bolyongó által betöltött dramaturgiai funkcióra: az ő aktivitása nem önmagára, hanem a többiekre irányul. Ez a determináló hatás a mű folyamán egyre erősebben érvényesül: miután a parancsnok szakmai kudarcát sikerült győzelemmé minősíteni, a magánéleti csőd felszámolásának kezdetén Fóris már annyira a Bolyongó hatása alatt áll, hogy mindent csak annak utasítására tesz meg. Bolyongó jelenléte immár létfeltétellé vált.

Míg a *Tóték*ban a postás jelenletére mindekelőtt dramaturgiai okokból volt szükség, a *Kulcskeresők*ben a Bolyongó a társadalmi nyilvánosság elemi tartozékaként, a mű publicitás-szemléletét döntően meghatározó tényezőként van jelen. Az általa vezetett átértelmezési manőverben, melyben egyéni kudarcok kerülnek olyan megvilágításba, ami sikerré avatja őket, Örkény – a *Tótékkal* egyező módon – ismét át-tételesen szól kora társadalmi nyilvánosságának működéséről. A „pangás éveinek” tájékoztatáspolitikája voltaképpen a Bolyongóban testesül meg, aki a belülről el nem hagyható la-

kásban ugyanazt teszi, amit a hivatalos nyilvánosság tesz társadalmi méreteken: győzelemnek hazudja a kudarcot (vagy a semmit), és a sikerpropaganda révén a tapasztalatoknak elletmondó álvalóságot, egy, a hivatalos nyilvánosságot uraló fikciót teremt. A *Kulcskeresők*nek a privátszférára összpontosító jellege sem fedheti azonban el a darabnak azokat a fent említett mozzanatait, amelyek a Fóris-lakás világába a társadalmi valóság tényeit beemelik (a sajtó, a Nobel-díjas nyilatkozata, s az átlagpolgárok „hazugságigénye” stb. révén).⁶⁹

1.3. A dráma mint színházilag reflektált nyilvánosság

Az egycsatornás nyilvánosságban működő hatalmi manipuláció és a civil szférába beépülő átminősítő és átértékelő mechanizmusok mellett a társadalom fenntartotta a nyilvánosság olyan intézményeit is, amelyek feltételezik a tömegesen összegyűlő emberek jelenlétét. Az örkényi életművet lezáró *Forgatókönyvben* a cirkusz, a bíróság, a film (s a mindezt megjelenítő színház) intézményi formájában mind a nyilvánossághoz kötődik. A drámában formaelvként megjelenő színházi önreflexió azonban nem itt, hanem a *Pistiben* és a *Vérrokonokban* tűnik a legerősebbnek, ahol nem egy, a közönség jelenlététől függetlenül zajló történet megjelenítésére kerül sor, hanem a nézőtér hozzátértett komponense a drámának, a publikum a játéknak közvetlenül is megszólított részese. E színházi elgondoltság érvényesülése azonban nem kizárólagos, mivel a két drámában a nyilvánosság tartalmi szerepeltetése még előtérben áll.

A *Pisti a vérzivatarban* egyik jelenete előképe a *Forgatókönyv* koncepció perének, és ugyanez a mozzanat felbukkan a *Vérrokonokban* is, de ott nem megjelenítés, hanem elbeszélés formájában. A per Miklós alakjához kapcsolódik, akit az ötvenes években olyan cselekmény elkövetésével vádoltak, amit nem tett meg, majd

65 Örkény István: i.m. 149. l.

66 i.m. 155. l.

67 i.m. 162. l.

68 i.m. 158. l.

69 Mindez más feudalista és szocialista társadalmakra is jellemző volt a hatvanas-hetvenes években. Ezt illusztrálja az alábbi interjúrészlet. „Domány András: Emlékszem a könyvből Hailé Szellasszié egykori tájékoztatási miniszterére, aki minden vereségből győzelmet tudott csinálni. R. Kapuściński: Nálunk is így ment az úgynevezett sikerpropaganda korában. Csakhogy az ilyen manipulációk általában tragikusan végződnek.” Domány András: „Vendégünk Ryszard Kapuściński.” In: *Élet és Irodalom*. 1983/45., 6. l.

rehabilitációjakor – amikor már ő ragaszkodott a bűnösségéhez – kiderült, hogy a tettet el sem követhette. (A vád szerint eltüntetett egy szerelvényt két település között, de felmentésekor kiderül, hogy a két község között nincs és nem is volt vasúti pálya.) Miklóst a per megfosztotta a tájékozódó képességétől, azóta „mindent összetéveszttek” – mondja, s hozzáteszi, „azóta félek magamtól, nem tudom, mi a helyes, mi nem...”⁷⁰ A *Pistiben* a per végén a vádlottat, Barabáshoz hasonlóan, kivégzik, de Pisti – mint a darab folyamán mindvégig – feltámad és új szituációk felé indul. Rajta a per nem hagy nyomot.

A *Pistinek* több jelenete közvetlenül is artikulálja a nyilvánosság problémáját. A nyitóképben két Pisti (a címszereplő és a Tevékeny) bemutatkozik a közönségnek, a Féltség pedig kísérletet tesz a nézők megszólítására. Ebben a gesztusban a színházi elgondoltság reflektálódik. A darab további jelenetei többnyire változtatják a privát- és a publikus színtereket. Ez utóbbiak sorában Pistit először egy rendőrségi tárgyalóteremben látjuk, ahol poligámia gyanúja miatt faggatják. A városligeti jelenetben a halálraítéltek kivégzésére a rivaldánál kerül sor, amit a kollektív és parancsnoki döntéshozatal hosszú, nyilvános előjátéka vezet be. Az első rész végén Pistinek a falu nyilvánosságára van szüksége ahhoz, hogy az iker szerepet (a németbarát és az ellenálló kettősséget) demonstrálhassa. A második részben a lét-ragyári jelenet munkásgyűlése és kitüntetési ünnepsége utal az ötvenes évek társadalmi (munkahelyi) nyilvánosságának működésére és sajátosságaira. Később Pisti egy elegáns étterem közönségét zavarja meg azzal, hogy az ablaküvegre sarlót és kalapácsot fest. A nyilvános jelképhasználat korlátozottságának groteszk kritikája jelenik meg itt. S végül a Féltség idegenvezetőként kalauzolja végig a szereplőket (és a nézőket) az egyszerre békebeli és háborús Budapesten.

A nyilvánosság kérdését egy újabb motívum az identitás problémájához is hozzákapcsolja, ami az apróhirdetések szerepében mutatkozik meg. A Mama említi, hogy rendszeresen olvasa az apróhirdetéseket, s a darab vége felé közli Pistivel (a férfit a rák gyógyszerének felfede-

zójeként, cirkuszi halálugróként, Messiásként köszöntő ünnepelők körében), hogy megtalálta a fiának címzett hirdetését. „Itt egy Pistit keresnek, édes fiam!”⁷¹ Ezt az utolsó példát és a darab nyitójelenetét kivéve valamennyi olyan jelenet, amelyben a nyilvánosság kérdése előke-rül, magába foglalja a hatalom, az erőszak, a manipuláció és az elnyomás sajátosságait. A darab mozaikszervezete révén ezek a sajátosságok nem kerülnek kifejtésre, inkább csak felvillannak, de ezek a pillanatok hiteles képet adnak a társadalmi nyilvánosság ezen korszakának kelet-közép-európai és magyar tapasztalatairól. A dráma első része a harmincas-egyvenes évekre utal, a második rész pedig az ötvenes éveket a *Forgatókönyvéhez* hasonló nézőpontból jeleníti meg. A történelmi jelene-tek szabályosan váltakoznak a magánszférára összpontosító színekkel.

A mű dramaturgiáját alapvetően meghatározó sajátosság, Pisti megsekszorozódása, a befogadói viszonya is hatással van, és ez különös módon juttatja érvényre az Örkényi drámai életművét jellemző önismereti jelleget. A *Pistiben* „a világ azáltal, hogy a főalak megsekszorozódik, a szó legteljesebb értelmében 'én'-né válik, s ennek a felismerése a befogadóra rákényszerített tevékenység.” E folyamat eredménye pedig „azonossá tesz engem azzal a világgal, amely a történelmet jeleníti meg.”⁷² Ezt a sajátos befogadói viszonyt a mű színházi elgondoltsága is erősíti. A színházi elgondoltság és ennek drámabeli önreflexiója egyrészt a stációdramaturgia, a sok apró, autonóm szituáció körülhatárolása és egymáshoz kötése alapján, másrészt a jeleneteken belüli teátráliselv nyomán válik láthatóvá.

A darab – a bevezető instrukció szerint – az előadás kezdetére, az érkező nézők szeme látára készül el, s a szereplők a befejezett oldala-
kat kézről kézre adva olvassák. Ez az előjáték a nézőkhöz címzett beköszöntővel folytatódik, melyben a reáttralizált drámát Örkény mint életjátékot nevezi meg, amikor Pistivel a következőket mondhatja: „Amit látni fognak, amúgy sem hasonlít a többi színdarabhoz. Úgy állt össze (...), ahogy az ember összeül a barátai-
val, és elbeszélget az életéről (...) Ezeket a gondolatokat fogjuk most bemutatni, ahogy

70 Örkény István: *Vérrokonok*. In: *Drámák*, i.m., II. köt., 65. l.

71 Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*. In: *Drámák*, i.m., II. köt., 272. l.

72 Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülnék és megölnék.” *Az önismeret kérdései Örkény István drámaiban*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1984., 136. l.

eszünkbe jutnak, minden hókuszpókusz nélkül, amilyen az élet, úgy.”⁷³ A *Pisti* a formaelvében azonban éppen a színházszerűséget hangsúlyozza és teszi a kompozíció alapjává. Ez a technika adja a szabad jelenetváltás és -átvezetés lehetőségét, és azt, hogy a beleélésre korlátozó illúziószínház helyett a darab a szemlélés és átélés, azonosulás és távolságtartás kettősségeivel játsszon. A teátralizásvl oly módon is érvényesül, hogy a néző nem egy előre megkonstruált és végzettségében megsejtetett folyamatot kísérhet nyomon, nem a drámai végkifejletre összpontosít, Brechttel szólva: a figyelem tárgya nem a kimenetel, hanem (az epikus színházra jellemzően) a *figyelem tárgya a menet*, azaz a drámai folyamat.⁷⁴ Ez a technika az illúziószínházról eltérő színpadnézőtér viszonyt és drámai nyilvánosságot teremt, a színpad a *rámutatás távolatába kerül*.⁷⁵ A rámutatás voltaképpeni tárgya azonban a néző maga. Az egyes jelenetek belső dramaturgiája, a szituációk felépítése ebben a nyilvánosságszerkezetben nem teszi lehetővé, hogy a néző mindentudó, előre beavatott legyen, mert a konstrukció – a darab bevezetőjében is deklarált módon – épp itt és most jön létre. A néző együtt halad a darab menetével, s az előreutalásokat legfeljebb Rizi balul sikerült jóslatai biztosítják.

A *Vérrokonok* nyilvánosságszerkezetében is a színházi elgondoltság a meghatározó, de itt sem jelentéktelen a nyilvánosság kérdésének tematikus szerepeltetése. Ez a leghangsúlyosabban Miklós alakjához kapcsolódik – részben a már említett koncepció per révén. Ugyancsak Miklós az, aki a jelképes szervezetben, a vasútnál betöltött vezetői szerepe következtében abban a helyzetben van, hogy hatalmi döntéseket, a szervezet – és az azt övező társadalom – életét meghatározó határozatokat hozhat (mint azt a pápai átutazás példája mutatja.) A dráma azonban közvetlenül nem a nagyközösség közegére reflektál, hanem a kisközösség szféráját teszi láthatóvá. A darab első

része a szereplők egyéni problémáit ábrázolja, a másodikban pedig „művészi közösségdynamikai vizsgálat”⁷⁶ folyik. A csak a háttérben és utalásokban megjelenő első nyilvánosságnak a privátszférához és a csoportnyilvánossághoz való viszonyát az jellemzi, hogy e szintek kapcsolata a társadalomban hierarchiává torzul. A nyilvánosság hozzáférhetőségére és jellegére is érvényes az egyik Bokor megfogalmazása, miszerint: „Mi csak emberek vagyunk, de a vasút az vasút, annak megvan a rendje, és tudja, mit csinál...”⁷⁷ A hatalmi és a kisközösségi szint viszonyát képezi le egyén és csoport kapcsolata, mert az egyén a csoportnak alárendelt. Ahogy Miklós mondja: „mi egész életünkben azzal vagyunk elfoglalva, hogy Bokorok vagyunk, ebből indulunk ki, ide térünk vissza, és ha tudnánk se akarnánk kilépni ebből a körből...”⁷⁸ Ebben a hierarchiában az egyén és véleménye eltűnik a csoportban, s a kisközösség felszívódik a makroszerkezetben. Miklós vezetőként közli Péterrel: „Figyelmeztetem: egy Bokor és a vasút: egy!”⁷⁹ Az első nyilvánosságból származó azon igény, hogy az egyén és a csoport *azonosuljon* a hivatalos publikussággal, a két, vasút felé törekvő Bokor sorsában is demonstrálódik. A tökéletesen felkészült Péterrel a Miklós képviselte intézmény nem tudást, hanem *lojalitást* vár el. Az egyén ismereteiben implikálódó különvélemény lehetősége, az individualumnak a hivatalossággal szembeni alternatívája a „vasút” számára elfogadhatatlan. Juditnak, a darab legfiatalabb szereplőjének a darabon végigvonuló törekvése az, hogy bekerüljön a Tájékoztatóba – ami végül sikerül neki. Am csak azon az áron, hogy egyúttal lemond saját egyéniségének megeremtéséről és identitásáról, hiszen csak *mint fiút* veszik fel a vasúthoz.⁸⁰ A *Vérrokonok* társadalmi nyilvánosságszerkezetében a hivatalos publikusság hegemoniája érvényesül, ami igyekszik maga alá gyűrni a csoportnyilvánosságot és a privátszférát.

A drámaformában megjelenő színházi nyilvánosságszerkezetében is a színházi elgondoltság a meghatározó, de itt sem jelentéktelen a nyilvánosság kérdésének tematikus szerepeltetése. Ez a leghangsúlyosabban Miklós alakjához kapcsolódik – részben a már említett koncepció per révén. Ugyancsak Miklós az, aki a jelképes szervezetben, a vasútnál betöltött vezetői szerepe következtében abban a helyzetben van, hogy hatalmi döntéseket, a szervezet – és az azt övező társadalom – életét meghatározó határozatokat hozhat (mint azt a pápai átutazás példája mutatja.) A dráma azonban közvetlenül nem a nagyközösség közegére reflektál, hanem a kisközösség szféráját teszi láthatóvá. A darab első

73 Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*, i.m. 196. l.

74 Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. (Ford. Walkó György) Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1969., 89. l.

75 Vö. Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. (Ford. Almási Miklós) Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1979., 120. l.

76 Mész Lászlóné: *Vérrokonok*. In: *Mai magyar drámák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1977., 163. l.

77 Örkény István: *Vérrokonok*, i.m. 85. l.

78 Uo.

79 i.m. 88. l.

80 i.m. 79. és 92. l.

vánosság szerkezet a *Vérrokonokban* a *Pistivel* rokon. A darab ezúttal is bemutatkozásokkal kezdődik, s a szituáció színházi térben és a szereplők viszonyrendszerének erőterében van elgondolva. Mint Örkény a bevezető első mondatában írja, a darab hősei „megszállottságuk mágneses erőterében mozognak.”⁸¹ Ez a teatrális reprezentáció „eltávolítja a dráma egész világát a természetű ábrázolás szintjétől, létrehoz egy olyan közeget, amelyben a dráma csak itt és most érvényes törvényei uralkodnak. A személyek sem kelthetik valóságos emberek illúzióját. (...) a dráma menete nem egy oksági lánc kibontásából, hanem magatartási minták bemutatásából épül fel.”⁸² Ez az utóbbi jegy ugyancsak a *Pisti* dramaturgiájával rokon. A teátralitást képviselik a bohóctréfyszerű jelenetek (a rúddal és a ponyvával folytatott játékok), a jelenetek egymáshoz kötése, s a látható tér, amiről Örkény így ír: „A színpad üres. Vagy mit tudom én? Az a fontos, hogy ne ábrázoljon semmit.”⁸³ A darab egész konstrukciójának és a színpad-nézőter viszonyának legeredetibb vonása az, hogy a szerző a művet hangsúlyozottan és deklaráltan a *behelyettesítés* befogadói mechanizmusára építi. Noha az analógias viszonyteremtés minden recepció folyamat része, ebben az esetben ez a viszony reflektáltan és tudatosítottan van jelen. „A behelyettesítő játékokra épít Örkény – (...) egyszerű fordítási művelettel kínálja meg a nézőt(...)”⁸⁴ A dráma előszavában közölt behelyettesítési instrukció

a darab egész nyilvánosság szerkezetét meghatározza. A játék voltaképpen parabolisztikus demonstráció, egy – a *Pisti*hez hasonlóan – a rámutatás távlatába helyezett folyamat. A behelyettesítés nem a nézői mindentudás látszátára épül, a befogadó ezúttal is együtt halad a darab menetével. Az előreutalások – a „mutatvány dramaturgia” következtében – oly mértékben rejtettek, hogy a néző nem a végkifejletre, a kimenetelre, hanem az egyes szituációkra, a menetre összpontosít.

Örkény ebben a két drámájában (az epikus színház bizonyos szemléleti és formajegyeit követve) a drámai nyilvánosságnak olyan típusát alakítja ki, amelyik – a korábbi daraboktól eltérően – a drámát mint színházilag reflektált nyilvánosságot jeleníti meg. Az életművet záró *Forgatókönyv*, noha tartalmaz bizonyos mozzanatokat ebből a reflektáltságból, mégsem sorolható ebbe a típusba, mert Örkény ott a politikai-szemléleti aspektus előtérbe helyezése révén a nyilvánosságnak nem a drámaformáló jegyeit, hanem a tartalmi-tematikus oldalát hangsúlyozza. Ezt azonban nem szükséges visszalépésnek minősíteni, mivel a *Forgatókönyvben* Örkény arra is kísérletet tesz, hogy a kor társadalmi nyilvánosság szerkezetének alapjait, az ötvenes években gyökerező mechanizmus belső jegyeit megragadja, s ezt az itt tárgyalt színházi önreflexió típusában azért nem tehetné volna meg, mert a megidézett korban a színházi nyilvánosság nem a *Vérrokonokban* és a *Pisti*ben feltételezett és a drámákhoz hozzáfertt módon működött.

(Befejező része a következő számban)

81 i.m. 7. l.

82 Mész Lászlóné: i.m. 182-183. l.

83 Örkény István: i.m. 11. l.

84 Almási Miklós: „Örkénytől – Örkényig.” In: *Kényszerpályán*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977., 347. l.

A KÉPALKOTÓ ÜZENETE*

Rába György: *Kopogtatás a szemhatáron*

„Az irhájába bújok, feltehetőleg azt remélve,
 hogy megtudok valamit.”

Beckett: *Malone meghal*

Az utóbbi idők egyik legeredetibb, legtartalmasabb és legigényesebb kötetét tartja kezében az olvasó. Látszatra vékony füzet ugyan, mindössze nyolcvanhét oldalas. Vonzó kiállítású, mint az Orpheusz kiadó kötetei általában, borítóját frappánsan díszíti Kassák fekete és fehér, üres és kitöltött mértani formák által roppant feszültséget sűrítő metszete. Olyan szerkezetet látunk, amelynek egyensúlya bármely irányba elmozdulhat, és mivel az előtérben egy figuratív alaksejtelmet képező, fekete foltkompozíció magasodik, ennek helyváltoztatása – elvonulása? letűnése? – tiszta rálátást ígér a geometrikus világgal meghatározható egyenlőtlen téglalapokra. Csakhogy a feketeség a fehérről nem mozdul. Szembenézünk egy paradoxális perspektívával, mely a feketeség távozásának vágyát kelti, egyúttal pedig nyilvánvalóan a feketeség jelenlétére alapozódik, nélküle nem léteznék.

Kassák alkotását képi mottóként használni kiáltvány értékű, mégpedig elvben a modernség, az újítás szolgálatában. A meglévőn túljutás szándékát jelen esetben nem csupán a négy és fél jambusával kopogtató cím jelzi, hanem a trocheusaival módszerváltást és ellentétet bejelentő alcím is: *prózaversek*. Újat hoz a költő eddigi gyakorlatához képest, melyre ugyan jellemző volt – s amelyben megrendítően hatott – egyfajta távolodás versírásunk nyugatos szépségeitől a nyelvi aszkézis felé. Mindazonáltal a „szegényítő” szándék eleddig megtorpant a szabadvers határánál. Ezen most a prózavers túllép, egyúttal azonban a táj, melyet megnyit, váratlan nyelvi dúskálásra nyújt lehetőséget.

Elvben kevésbé magától értetődő a prózavers általánosabb újítás-értéke. Nyugaton a XIX. században terjedt el ez a műfaj, magyarul a XX. században honosodott meg: Babits pedzette, Weöres formakálájában természetesen felbukkant, Bakucz József és Thinsz Géza rendszeresen kísérletezett vele, Czilczér Olga ugyancsak. Ám Határ Győzön kívül, aki álmoleírásait gyűjtötte egybe, egyikük sem szentelt ennek külön kötetet, egyikük sem komponálta önálló egységbe, vagyis egy adott időszakban alkotói képességeik megvalósítását nem bízták kizárólagosan erre a sajátos kifejezési eszközre. Úgy, ahogyan a híres elődök, Baudelaire és Rimbaud tették valósággal korszakalkotó módon – legalábbis az utókor szerint. Rába választásának jelentősége éppen akkor világlik elő, ha azt tekintjük, hogy a kopogtatást a szemhatáron, vagyis az érzékelő észlelés ismeret-tágítását, a vele való számvetést a verseléstől idegen közeg felhasználásával, e gesztus kockázatainak vállalásával igyekszik megvalósítani.

Mert a prózavers más és több, mint a szabadvers. Neve szerint is az ellentétek egysége, egymást elvben kizáró erők arénája, hol a próza terjeszkedő tárgyszerűsége, logikai következetessége ütközik meg a versbeszédhez szokott líra alanyiségével, időmértéknek

* Ezzel a tanulmány-jellegű kritikával köszöntjük a hetven esztendő Rába Györgyöt.

alávetettségével. Ez az a küzdőhely, ahol a költészet önmagának határesetévé válik, azonosságában, létében megkérdőjeleződik. De egyúttal ez az a hely, ahol az alany, a világ és maga a művészet egymást tagadva, egymásba olvadva szüntelen változásra, félelmetesen vajúdó megújulásra ösztökéli egymást. A prózavers szívében az alkotás paradoxonjai vernek; aki a maga gyakorlatában levonja ennek következményeit, az szembe-sül a jelentésválsággal – mely modern korunknak szerencséje és balszerencséje is egyúttal – és nem csupán visszhangot, de hangot is ad neki.

Rába vállalkozása demonstratíven torkollik a kötetzáró szöveg groteszk szójátékai-ba:

Szélkakasviadal csörömpölt a cserepeken teléjjel. Nappal az ellenkezeslábasok sarképeimet szétrajzolták a szélrózsa minden szirmára, és szertefújták. Képvásott pépmá-somat végül egy repülőgépig szórólaponok a városra fárasztotta, és én futáromra széledtem utánuk.

(Az ellenkezeslábasok)

Roppant nagy ennek a Rábánál oly szokatlan nyelvi azonosságvesztésnek a helyzeti értéke. Olyan summa ez, melynek érdemes szemügyre venni jellegzetesebb összetevőit, hogy kirajzolódjék valamennyire a hozzá vezető út, hogy pontosabb képet kapjunk a kö-tet kompozíciójának kihívásáról. Mielőtt még mások másképpen elmerülnek a szövegek rendkívüli gazdagságában, a jelentéssel kell megbirkóznunk, melynek lehetőségét a költő eleve, vagyis a *Végig oroszlán* című kötetnyitótól kezdve kérdésesnek tünteti fel.

Oroszlánsörénybe takaródtam évtizedeken át, álmom egy mozgó erőd álmai, kérdése-im felelete riasztó üvöltés.

Fölbredve rámosolyogtam az emberekre. Rémulten hőkölte hátra. Csitító szavakat morogtam, s feldörögtek a sziklák, felebarátaim szétrebbentek.

Az egyes szám első személyű megnyilatkozás miatt rögtön felvetődik, hogy vajon a költő nyilatkozik-e metaforikusan önmaga kommunikációs nehézségeiről, avagy az a fajta ember szól, aki „évtizedekig” elidegenedve élt egy konformista társadalomban? Nem kétséges az sem, hogy a származása miatt kiközösített panasza hangzik. Az utolsó két mondat azonban váratlan irányba tágítja az értelmezési kört:

Az igazmondók elégedetten csivognak, sörény pedig nem létezik, ha szóba sem ele-gyednek a húsevővel. A beszéd kerítése mögött laknak, akik már egyszer fölegyenesedtek.

Magával a kétlábra állt emberiséggel kerül szembe a négylábon járó „dúvad”, kinek szava az őstermészetét közvetíti, az ösztönvilágét, a tudattalanét, amellyel a tudatos em-beri nyelv érintkezni képtelen. Amelyet nem tekint emberi nyelvnek. Amely nyelv ilyen-formán nincs is, de amelyre a költőnek égető szüksége van, ha a szemhatáron túleső je-lenségekkel ismerkedni akar. Más szóval az ismeretlen felderítésének, megélhetésének esélye eleve nyelvi-kommunikációs problémaként jelentkezik, és magától értetődően az ismeretlen beépül magába a költői beszédbe, ki nem fejtett és nem könnyen kifejthető ér-telem formájában. Amit csak bonyolít, hogy a lírai én, jelen esetben a „végig oroszlán” mindazonáltal azonosítható a fent említett költővel, az elidegenedett/kizárt emberrel.

A prózavers használata még inkább felhívja a figyelmet Rába egyébként is jellegzetes eljárására, a jelentés visszafogására. Ötvenhét szöveget foglal magába a kötet, és java ré-szük egy vagy több esemény elbeszélése körül szerveződik. Megrögzött szokása szerint ilyen esetben az olvasó arra vár, a történést magától értetődően felvilágosítja, hogy miről

is olvas. Többnyire azonban e felvilágosítást nem kapja meg, a szabadvers megtagadja, hogy egyszerű olvasmánynak kezeljék. Kettőzse bár meg ezek után figyelmét az olvasó, teljes bizonyosság-érzetét csak ritka esetben szerezheti vissza. Sorra találkozik az álmnyelv fogásaival – a sűrítéssel, a kihagyással, az értelem-csúsztatással, a megszemélyesítéssel, az össze nem illő dolgok egymás mellé rendelésével – azt viszont már nehezebb tisztáznia, hogy az álmnyelv álomtematikáról beszél-e vagy egyenesben valóságélményről.

Egyik is, másik is további találgatásra ad okot. Lehet, amiként a *Sós keserűvel* példája mutatja, hogy teljesen onirikus eseménysort kapunk. Az első kép egy régiségkereskedést idéz fel, ahol egy félig maláj, félig japán vevő több egymásba helyezett színezüst domborművet vásárol. Elvásárolja a költő elől? Vagy magáról a költőről van szó hajdani egzotikus alakmása képében? Jogos az álomfejtés kérdését felvetni, annál is inkább, mert egy irodalmi utalás is efelé terel: Mallarmé onirikus prózaverse, *Az analógia démona* szintűgy a régiségkereskedők utcájában játszódik.

Rába szövege azonban folytatódik. Második kép. Mivel „ólom volt erei”-ben, a költő nem társaloghatott egy életen át „a varázslat edényével”. Felejteni barátjával „egy ivóba” lépett:

Sonkát rendeltünk nyers tormával. Sóst keserűvel. Ismételtünk és ismételtünk.

Élénk tették a számlát. Tárcámból folyóvást raktam papírpénzt az asztalra: ropogós pengeélt, gyűröttet, szakadtat, lekerekültet. A fizető várt. Aligha fizettem meg már a számlát. A számlához újabb számokat írt, más színű követelést hajított elém.

A kifizethetetlen számla lidércnyomásává fajul el a jelenet, egyúttal azonban elveszti megfejtésre váró álom-jellegét:

Nevem írva vagyok, de nem úgy szabad költözési jogom. Elfutottam, de keresztbe gurítottak a lépcsőn, a vaskorlát indáiba keveredett a lábam. Visszaráncigáltak magaslati koromból. Aki rábukkant a világra, élve búzáló tetemet talált. A főúr folyóvást várákozott. Szíves vendégből csalóvá öregedtem.

Hiába onirikus, e főúrbán immár fölösleges lenne a költő alakmását keresni, annyira nyilvánvalóan a zord végzet alkalmazottjaként várákozik; annak a végzetnek, amely a bűnösséget a becsületes emberi számítással kiismerhetetlen vagy az emberiségen magát túltevő törvény nevében sújtja, illetve taszítja ki és bélyegzi meg. Mármost az ivóhelyiség épp olyan álomkép, mint a régiségkereskedés: mégsem lehet ugyanabból a szemzőgből faggatni, s ezt a pompás bizonytalanságot ez a prózavers, és sok másik a kötetben, éppen azzal teremti meg, hogy az álmnyelv megbillenti az olvasás irányát. Azt is mondhatnánk, hogy a költő esztétikai stratégiáját ugyanaz az önkény irányítja, amely erkölcsi téren felháborodást vált ki belőle.

Átvitt értelmű utalás mellett azonban egyenesben is szólhat az álomtudósítás:

Épp álmodtam. Valami rémítőt. Osztályterem vett körül. Fölkeltem és a láthatatlanoknak harsogtam, ami évek óta a torkomat szorongatta, amitől fuldokoltam. Múkedvelőket, írástudatlanokat, szótagolókat szabadítottak ránk, betűírókat neveztek ki fölénk. Tépdű csőrű fogyatékosokat süvegettettek velünk, mint lángelméket, sületlenségeiket tapsoltatták, mint kinyilatkoztatásokat. A cégéretet tegnap kicserélték, de a szürkék hegedűse még ma is a hónap bálványja

(Lidércnyomás)

„Miért ez az álom?”, hangzik el a kérdés, holott fél évszázad magyar történelmi valóságáról van szó. Színtűgy álomképekben idéződik fel és személyesítődik meg az a véletlen-sorozat, melynek a költő a második világháború munkaszolgálatos poklában a rá duplán törő halál ellenére életét köszönheti (*Az ismeretlen ismerős*). Pedig ez semmi módon nem tartozik a képzelet világába. De megeshet, hogy az álom metamorfózisa a valóságosnak bemutatott valóság falát töri át. Egy ágról csüngő rigótetem látványának tárgyszerű leírása jövendőlfő látomásba csap át:

Egyszer küszöbömön lesnek rám, hónaljon ragadnak, fejemet kökénybokorba verik. Attól kezdve bogyót, pajort, rügyeket kosztolok, zörgetem az avart, idegen közegben röpködök.
(Rigósorban)

Az olvasó betájolásához szükséges információkat alaposan megszűrő, az újra meg újra bizonytalanságot szülő álomnyelvvvel együtt érvényesül a tér és idő gyúrhatósága.

Ezek az álombeli lépcsők valamerre mindig vezetnek

mindegyik valamilyen más helyre, más „történelemhez”, minden szöveg elvben más helyen játszódik. De egy szövegen belül sem könnyű követni a helyváltoztatás higanyszerű működését:

*Milyen is volt a hegymenet?
Egyetlen nekifutás.
A görgeteg kavicsokat kikerülve, talpát a föld kifordított bélgumóin megvetve, ereszkedett lefelé a tizenharmadik.*

A helyszínek egymás mellé rendelése az idő szinkópáit vonja maga után. Három, nem csupán térben, hanem korban is egymástól különböző színben ismétlődik az a játék, amely abból áll, hogy egy kocsi vonó ló vagy számár fejére kell ügyes dobással egy szalmakalapot borítani. A negyedik, az ős-színhely egy fényképen látható, ahová a vers eljut, ahonnan a kalap tovább pörög vissza vagy előre a többi térbe és korba (*A szalmakalap*).

Ó, hányféleképp lehet az időn áthaladni.
(Hangok nagy tanára)

Mert az idő meg a tér, ezek a tudat kategóriák, a látszatvilágban léteznek, melyen a költői gesztus az onirizmus segítségével igyekszik túllépni. A szomszédban bólogató diófa látványa „kalandos határátlépés”-t ígér (*A sajtár*) – az „odaát” viszont, az „oda-kint”, az „odabent”, a „küszöb”, a „ketrec”, a „szögesdrót kerítés” stb., mind valamilyen elválasztó jelenlétéről árulkodik, amelynek egyik hangsúlyosra kidolgozott változatát Az *Alpok* leírásában olvassuk:

Ott szakad alá durvára mintázva a sziklák redőnye, a heglánc függőnye, függőlegesen megfagyott szántás, kikeményített lobogó, kőorgona, a teremtés tiltó pulánkja.

De jelen van a rajta áthatoló erő, a vágó vagy legalábbis a kíváncsiság.

Félretolták a falat,

így kezdődik a *Vendégbőrök*,

a falak tágultak előttük,

olvassuk *A bűvészen*. Az elválasztó akadály mögött szabadulás, megismerés, hiteles élet ígérkezik,

A sövénnyen túl másik életem, a lehetőség
(A szomszéd élet)

A lírai én mindannyiszor enged a kísértésnek, sőt azt is mondhatjuk, e kísértés szüli újra a prózaversek egymásra következő kalandjait.

Én egyhelyben járok, de belőlem egy rész másik életet él valahol (...)
(Álombeli lépcsők)

Kafka írt erről a megkettőződésről a *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Landeban*, prózai kísérlet kapcsán. De ott egyetlen írásról volt szó, itt viszont egy vagy másfél oldalanként új szöveg kezdődik, mégpedig a vesssel szintézisbe lépő próza igénye szerint megannyiszor új szereplővel, aki hol első, hol második, hol harmadik személyben jelenik meg – nem is szólva a többes szám változatos használatáról. Vagyis ezzel kapcsolatban beszélhetünk az én csodálatos elszaporodásáról, ami következik a tér s idő képlékenységből, és jellegzetesen illik is hozzá.

Ennyi álarc felöltése azonban egyenlő ugyanennyi álarc mögötti elbújással, és ha mégis sorszámlálást tartunk, az egyén kidomborítása helyett inkább az egyén roppant kiszélesítéséről beszélhetünk. Végső soron ez az eljárás is az onirizmus gyakorlatához tartozik, s mint ilyen része a jelentés megszürésének, ám ha az idő, a tér, a személy határainak következetes kitolását tekintjük, az is világos, hogy a jelentés bizonytalansága, hagyományos olvasói szokással való megragadhatatlansága olyan tágasságot teremt, amely az egész országot, sőt még szélesebben az egész századot magába fogadja, s az ezekről szerzett hatalmas tapasztalatról tájékoztat.

Elvben ez a roppant és nyomasztó tapasztalat állásfoglalásra, a tanulságok levonására készlet. Rába különben is hangsúlyozottan moralista alkat, maga a prózavers pedig, mely hajlamos a gondolatok dramatizálására és „színre vitelére”, minden nehézség nélkül ölti magára az allegória, a példabeszéd, illetve a tanmesze alakját. Ez irányba tereli azt, ami belé átszakad a novellaformából, mely az *exemplum*tól is származtatja magát. S ha kiszakitanók a kötetből és ilyen szempontból kommentálnók, meglehetősen sok szöveget sorolhatnánk ebbe a kategóriába. Az *Atlantisz* a hírnév maradandóságába vetett hit balgaságának a parabolája, a *Ki kicsoda?* az egymással keveredő ellentétes fajták viszonylagossá váló azonosságának az allegóriája, mely a kizárásos viselkedést bélyegzi meg, vagy például *A fénylopó madár*, *A tizenharmadik költőtípusok*, illetve költői magatartásformák áttételes jellemzései. Igen gyakoriak a szentenciák: „Minden kései nap zsákutca.” (13. o.); „Bezzeg az embernél a róka is bölcsőbb!” (15. o.); „Minden meglepetés új élet.” (31. o.); „A gyöngédség bajjal jár” (34. o.); „(...) a valóság az álomnál kísértetiesebb hajszá” (47. o.); „A világ nem más, mint odúk és odúkeresők”, „Örökké messzin túli a cél” (71. o.) stb.

Ez a tanáros tájékozódás azonban megreked a részletek szintjén, amelyek az álomnyelven hangzó álomtematikában legfeljebb mint afféle csalóka háromszögelési pontok bukkanak fel és burkolóznak ismét ködbe, ha tőlük várjuk az ország és a század tapasztalatainak erkölcsi minősítését. S ennek nem csupán a „totalizálás” elvi lehetetlensége

mond ellent, hanem következik abból az egyenletből is, amelyet a prózavágy megismerés vágya és a megismerés nyelvezte között állít fel. Ilyenformán a kutatás tárgya egybemosódik a kutatás eszközével, s minden, ami e szövegekben leíródik, vonatkozhat hol a megjelenített élményre, hol az élmény irodalmi megnyilvánulására (megkonstruálására), hol analogikusan mindkettőre.

Bűbájam fohászokodás, az én igém ráolvasás.

Csupán az országút fogott ki rajtam. Motyómba gyúrtem, a többi szalag közé, de kibújt és elinált, amerre a szem lát, s azon is túl. Magyarázhatom, mi lett vele, ki lett belőle, de csak rám sandítanak, s füttyörészve továbbállnak. Pedig meglehet, igazat mondok.

(Alakoskodás)

Miről van itt szó? Az országút mesés eltűnésének mesés következményeiről-e, avagy arról, hogy aki beszél, valóban ismeri a következményeket a mese síkján – vagy pedig csak az alkotás síkján, amennyiben a költő önmaga által nem ellenőrizhető tevékenysége – vö. az elinált országút – a szemhatáron túli, azaz nem látható, s ezért ellenőrizhetetlen világba vezet? Meglehet, hogy csakugyan igazat mond, meglehet, hogy nem. Attól függ, hogy az állítást melyik részizgászra értjük.

Hasonlóan bizonytalan egyensúlyban találjuk a *Rigósorban* lírai narrátorát, miután a kert valóságának szemlélődéséből átsodródott a rigóvilág fantazmagóriájába:

Hirtelen árnyék kanyarog a bokrok közt, fölvoillan a kendermagos bakó. Kézevezője rebben, intésére rigósorban haladok prédaországába. Gondtalan ugrálok utána, mert a karvaly madárkoponyát lékel meg. Én tudom, sorsom túléli az erdei dalosok halálát.

Talán igazat mond ez az „Én”, de ahhoz, hogy hihessünk neki, előbb el kellene dönteni, ki beszél. Márpedig az átváltozás nagy törvénye, hogy az azonosság kicsúszik minden meghatározási törekvés markából. Az igazság helyébe az ironia lép.

Mindezekről az átjutási, szabadulási vágy nem csökken. Legnosztalgikusabban, legkövetelőbbben a címadó szövegben jut szóhoz, melynek alanya, Komjáthy Jenő élményét osztva (Rába írt e századvégi költőről remekbe szabott bevezető esszét, amely saját szándékait is megvilágítja) homályban tapogatózik (persze a beckett-i persona módján is) és kijutásról álmodik:

És ott minden más: ragyogás vakít, és nincs sötét, a díszletek alakíthatók, s van jövő, mintázható jövő.

(Kopogtatás a szemhatáron)

Ám a kijutáshoz vajon a legalkalmasabb eszközöket hívja-e segítségül?

Légkalapács himnusza, autóduda bölcsődala, csókacsárogás imája: törjétek föl a terevesztett, hangjafosztott fénytelenység gubóját!

Mindez, fájdalom, alig elviselhető kakofónia. Amilyen a ráolvasás, olyan lesz a szabadulás, és olyan, kevésbé kívánatos lesz az odakint és a róla szereshető ismeret. Paradoxonok halmozódnak szövegről szövegre, rációlvola a kiinduló szándéokra, meghíúsítva az ítélezést, az öntudatlan kelepécibe csalva a tudatot, az igazmondás lehetőségét, vagy akár a kívülrőlállást. Hiába „lidércnyomás” a század, az ország tapasztalata, hiába hangzik a tiltakozó panasz:

Nyomban elhangzik az önvádoló vallomás, az abszurdé, a tehetetlenségé:

Gégémen a szorító kéz enyém.

Az öntudatlant magába építő, öntükrözésre mindig kapható, többértelműségében bújócskázó prózavers csak játszik a beavatkozó kezdeményezés, a vélemény érvényesítés kínálataival. Ha nem venné rossz néven, azt is lehetne mondani, igazi cselekvési terepe a játék. De persze a játékot sem vállalja ellenézés, gúnyos idegenkedés nélkül.

Mert a játék magát a személyiséget teszi kérdésessé. A költőt, az emberét, a korét, amelyben a költő, az ember benne élt.

A kövezen egyensúlyoznak lépteid, egyik kezedből esőt, a másiktól napsütést szórsz a magasba. Ki sejti, mikor melyiket kapod el, te mutatványos?

(Hegymenet)

Ha egyszeri lenne az ilyesféle, cinkosan szemrehányó megszólítás, akár titkolt büszkeséget is kihallhatnánk belőle. Lám a költő örül meglepetést elővárásol képességének: a természet egyszerű kellék, amellyel kénye-kedvére labdázik.

Csakhogy a megszólítás a kötet vége felé hangzik el. Idáig jutva már sokszor és bizony inkább előnytelen vagy visszás beállításban találkoztunk a mutatványossággal és a hozzá tartozó tematikával.

Bábszínházi ugrabugrálás mögé bujtattam felelősségemet, dróton rángattam hetvenkedésemet.

(Alakoskodás)

A költő magatartása pojácaság, tevékenysége pedig vészjósoló szemfényvesztés:

Kabátujjamból labdákat pörgettem elő. Színes gömbök röpködtek a levegőbe, egymásnak ütközve egyik a másikat pattintotta följebb. Egyszer azután fönnakadtak a magasban, észrevehetetlen fonatra bogozva tündököltek olajsárgán, békázölden, rézgálickeken, a gutaítés rikoltó színében. Gonosz jóslatuk lebeg fölöttünk a látvány éghatárán.

(A bűvész)

Leginkább mégis akkor nyugtalanító az alakváltoztatás játéka, amikor az emberi mivolttal asszociálódik, emezt amazzá szűkíti le. Kabátfajták felsorolása idéz fel egyszerre egyedi esetet – vélhetően munkatáborit – és ismétlődő sorshelyzetet: mindkettőben az adott formához meghatározott szerep tartozik, amelyet a környezet, tágasabb értelemben a társadalom erőszakosan elvár, és amelyet a rákényszerülő lény elárulásaként észlel. Bonyolító és súlyosbító körülmény, hogy kabát, malaclopó, ködmön, körgallér, suba, köntös, bekecs vagy köpeny nélkül biztos a fagyhalál. Ám az elidegenedés sem viselhető el. Megoldás pedig nincsen:

Kisuttyantam vendégbőreimből. Azóta csupasz irhában didergek. Mégis olyasvalakinek hisznek, aki nem én vagyok.

(Vendégbőrök)

Valóságosan elszenvedett, de nem egészen hitelesen megélt élet a komédiásé, a szó

XX. századi értelmében. Rába a méltóságától amúgy is régóta megfosztott világszínház képzetét a világcirkuszban fokozza le, ahol a néző szeme dönti el, hogy ki kicsoda és hogy mit ér, mennyire befogadható:

A szigorú tekintetből megtudhatod, te vagy a másik. Az alany, aki elszenvedi a cselekvést.
(Ki kicsoda?)

De az egyént hitelétől nem csak a társadalom észjárása foszthatja meg. Az emberi kiszolgáltatottságot megteremtheti a játékszabályok szeszélyes felrúgása, ami a törvény karkai kiismerhetetlenségének cirkuszi szemszögbe állításaként fogható fel. Döbbenetes a tréfamester porondra lendülése: neki az lenne a szerepe, hogy mulattassa a nagyérdemű közönséget, s egy ideig fantazmagorikus akrobata fogásai nem szakítanak alapvetően a szokásos bohóc alakítással. Csakhogy a lágoló karikákon keresztülugráló „mester”:

Hirtelen közénk perdítette az égő gyűrűket, s eszeveszetten fejeseltünk a lángok közt. A páholyokból, a zsöllyékből, a pótszékekről a tűz jegyesei vetődtek jobbra-balra, a magasból a mélybe, a sátorvásznon át a kövezetre. Tűznyelvek közt pattogunk azóta, szöcske emberek, ingyenc fogsásl egy bomlott izlésű nagybelű terítékén.

(A tréfamester)

Nem igazán rokonszenves képzettársítások sora köti hát a költőt a mutatványoshoz. Mindazonáltal tagadható-e, hogy ennek az embertelennek éreztetett, tengelyéből kifordult világnak a látványa roppantul érdekfeszítő? Tagadható-e, hogy a mutatványt *mutatis mutandis* rokonszálak fűzik a prózavers „természetellenességéhez”? Szerkezeti szempontból vajon ez a keverék műfaj nem teszi-e magát túl a játékszabályokon ugyanolyan kétértelműen, mint a cirkuszban handabandázó tréfamester? Nos, amikor ezeket a kérdéseket kikényszeríti az olvasóból, akkor tárul fel Rába „mutatványának” gazdagsága és mélysége. Mert a világról való ítélkezés kísértése ugyanúgy része a prózavers alkotási folyamatának, amiképpen a világ láttatásáé. A költőnek igent is kell mondania, amikor nemet mond, fel kell idéznie, ábrázolnia kell mindazt, amitől az élet kálváriás élmény lesz és változatosabbnál változatosabb lidércnyomás. S a mai költő a mai igényes olvasó előtt nem titkolhatja el tevékenységének paradoxonjait. Valósággal erkölcsi kötelessége érzékeltetni, hogy a szövegében felidézett eseménnyel egyidőben zajlik magának a szövegnek az esztétikai eseménye, hogy emerre épp olyan fontos figyelmeznii, mint amarra, és hogy mindkettőnek a jelen kötetben a képalkotás az egyik leghatásosabb, legjellegzetesebb megvalósulási formája. Márpedig a képalkotáshoz a látnoki képesség mellett kivételes beleérző és szerepjátszó képesség szükséges, leleményesség a látszatok megteremtéséhez.

Égbolt festés mesterlevelével hasas zsebemben mennyeket pingáltam magam fölé. Föl-nézhetek, önkezemmel színeztem ki boltozatomat. Ebben a házban lakozom, itt tartok törvénynapot.

(Égboltok)

Hogyan viszonylik a látszatok teremtése a *Kopogtatás a szemhatáron* ismeretelméleti vállalkozásához? A mutatványos-téma kanyargó útjain érkezünk el a válaszhoz. Semmi féleképpen nem tartja feladatának a költő az ismeretek egyértelmű megnevezését, racionális közlését. Ő csakugyan Irisz álmodója, ahogyan Babits, a legfőbb példaképe, aki mindent, ami a világról és „teljes enmagá”-ról megtudható (vö. Babits *Himnusz Iriszhez*), azt „Mája fátyla”-ként bontja ki és *tesztésíti meg* onirikus káprázat alakjában.

Vagyis indoklása, mégpedig Schopenhauer, Nietzsche és Bergson vitalista filozófiájából kiszűrhető esztétikai indoklása van a feltűnő nyelvi gazdagodásnak, melynek beható elemzése azonban, mint említettük, egy másik tanulmány tárgyát képezi. Itt csak távirati stílusban néhány jellegzetességéről, főleg a dúsító szorongásról. Rába itt megváltozó írásmódja azt a benyomást kelti, hogy kevés mondatban nem kíséri egy vagy több jelző a főneveket, módhatározó az igéket. Sokszor olyan méretű zsúfoltságot teremt ez a halmozás, amihez szüntelenül metaforikus kifejezőmód szándéka járul, hogy a sűrűben szinte utat kell törni a bemutatott helyzet, illetve elbeszélte esemény megértéséhez. Ez utóbbiak maguk is egy-egy filmkocka vetített jeleneteként sorjáznak a képzelet vagy az emlékezet vetítőernyőjén. A képnyelv egyben szorongó álomnyelv, melynek *perpetuum mobilis*-ét egy, a beláthatatlanságában személytelenként felfogott ösztönvilág burjánzása kényszeríti ki:

Hancúrozik, pörög a világkerék, más-máásszínű, folyvást sebesebben, szilajabban forgó küllői sose álmódott káprázatot piacoznak össze. Egymással szemben két fácánkakas tépked húsos leveleket. Kipusztíthatatlan ez az osztályrész, és ki tudja, a csőrök hányadik nemzetsége ez? Egyik nemzetség elmegy, a másik eljő, de nem fakul a fű, harsog a levelek nedves szája.

(Égboltok)

Jobbra érdemes iparkodása ellenére az egyén pusztá játékszere a vak világerőnek, mely keresztülhúzza legbiztosabbnak tetsző számításait. Személyes tapasztalatok sora tanúskodik erről a kisgyerekkortól az életút további állomásain át vezetve. Nem csupán az öntudatlan birodalmának tágitására szolgál az álomnyelv: a maga áttételes módján tájékoztat sorsfordulatokról és emberi kapcsolatokról, tényleges tapasztalatokról. Alighanem a szerző egyik legkevésbé rejtőzködő kötetéről van itt szó. Ám, ha a költőnek nem lenne érzéke a humorhoz és a hátborzongató groteszkhez, a feszességből, a kifogástalan kidolgozásból, a pontosságra és mindenről értesültségre való törekvésből áradó szorongás válna egyeduralkodóvá a mutatványosbódéban. Szemben a századeleji esztéta Babilscsal, úgy tetszik, Rába „Mája fátylát” nem az „unalmas-egy-való világ”-gal szemben választja, hanem annak érzékeltetésére, hogy a „Mája fátyla” se nem illúzió, se nem esztétikai kárpótlás, hanem cirkuszi díszlete a cirkuszi létnek, a voltaképpeni valóságnak, amelynek szemhatára ugyan tágítható, amelyből azonban kiút nincsen, vagy ha mégis, akkor egy másik, szintén elfogadhatatlan valóságba vagy akár magába a tébolyba. Következhetne ebből a felismerésből szenvedő magatartás és lemondás. Rába rendkívülisége azonban éppen a dinamikus újrakezdés, az erkölcsi indítású, bár erkölcsi elégtételre nem számító tanúskodás hősi szolidaritása:

Magamért tettem, és megemlékeztem rólatok.

(Égboltok)

Az a kevés, amit a kötet nyelvezetéről elmondtunk, elvben nem kedvez a fantasztikumnak, legalábbis nem a hatásának, amelybe, akár tetszik a kortárs teoretikusoknak, akár nem, a félelem szervesen beletartozik. Mégis a szabadvers meghatározó elemeként a szerző a fantasztikumot állítja előtérbe, holott ő nem fél – Rába a bátrak túl kicsiny csapatához tartozik – hanem szorong, ami nem ugyanaz. Elkerülhetjük a félreértést, ha a jelenkorban kiteljesedett gondolati fantasztikumra hivatkozunk, mely egyfajta művészi képesség arra, hogy lázálomként megélt helyzetből az ésszerűség eszközeivel keressük a kiutat – zsákutcából zsákutcába bukdácsolva –, amíg csak fel nem fedezzük a lázálom valóságát. A Rába-féle prózavers ezt a lidércesen megvilágosító valóságot építi fel és

sokszorozza külsőt és belsőt bűvészién tükröző képsoraival. Rosszallásnak és részvételeknek egyaránt tanúi vagyunk, és a minden mozdulásával új bepillantást nyújtó kötet szerkezet a lírai ént az írásban munkáló ellentmondásos erők minden oldalán megidézi. Ő a jelentésválság hőse és áldozata, ő a megfigyelő szem és az, akit ez a szem megfigyel, a szüntelen metamorfózis megtestesítője, személytelen személyességében cselekvő, szenvedő, általános alanya. Gyakorlatilag immanens. Kelléktárból magától értetődően előbukkan az ördög álarca is (*Változat népmesére*).

Amit a hajdani mesemondó harmadik személyben adott elő, azt itt az ördög első személyben mondja. Miután leváltott egy fagyoskodó őrszemet, a pokoli helyettesítő hangyagul látja el feladatát, ám az őt büntetésből deresre húzó felettesei is ordítognak a fájdalomtól és hamarosan egymást kezdik el csépelni. Mert persze az agnosztikus immanencia világa bármikor a feje tetejére állhat. És a tótágasban a mulatságos nem különböztethető meg a keservestől. Visszalapozhatunk ezek után első idézetünkhöz, melyet a kötetzáró *Az ellenkezeslábasokból* vettünk. Aki mondja és ahogyan mondja, azt tanúsítja, hogy leszűrte az élet és a történelem képtelenségeiből a lényegyet, hogy végiggondolta a prózavers logikáját, és hogy rákényszerül mindennek megtestesítéseként a nyelvi törésre, értelemzavarra és elidegenedésre. Bizonyos szempontból szédületes kísérlet a kor-szellem teljességének megszólaltatására, amelybe az a makacs vágy szintén beletartozik, hogy lehessen mégis a visszafordíthatatlant ellenkező irányba terelni:

Bár láthatnék olyan világot, ahol a folyamatot akasztják a vontatóra.

Ezzel az utolsó sorral nyitottan zárul a mű. Nem foglaltatik-e a vereségben a győzelem esélye? A költészet önbírálatából nem hangzik-e a költészet felmagasztalása? És az az eltökéltség, amellyel a kötet magába fogadja és hagyja eluralkodni a tudatos énünkbe még távolról sem beépített, titokzatos törvényű élőképvilágot, vajon gazdagodás-e avagy szegényedés?

Ezek a kérdések izgalmas kihívást jelentenek az olvasónak, aki egyedül hivatott válaszadásra. Nem kisebb feladat hárul rá, mint hogy a prózaversek üzenetét fogva nekilásson képességének, fogékonyságának és szorongattatásának mértéke szerint kopogtatni a saját szemhatáran, és a maga módján előhívni a fekete alaksejtelmeket, melyek ígérnek és akadályozzák rálátását egy „mintázható jövőre”. Mert végül is ennek a festett ég alatt kigöngyölt és nyomasztó emlékekkel benépesített körképnek, úgy véljük, legérdekesebb újítása az, hogy szüntelenül serkent a megjelenés, az öntudatlan, a költészet és a társadalom illeszkedési pontjainak felkutatására a személyiség szabadulásának távlatában. (*Orpheusz*, 1993)

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai e hónapban
az Ünnepi Könyvhét eseményein,
június 2 és 5. között
várják a folyóirat és a kiadó ügyes-bajos dolgai
íránt érdeklődő olvasókat, barátait,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit Budapesten.
A megszokott helyen, az Írók Boltja könyvsátráinál is.

„...LESZ MÉG EGYSZER (HA VOLT!) (?) »IDENTITÁS«”

Ferencz Győző: *Két ív*

Ferencz Győző költészetében első kötetétől kezdve egy hagyományosnak mondható alapállás mutatható ki: mégpedig a stilizált lírai személyiség nyomatékos, el nem hanyagolható jelenléte. A nyelvhasználat és a versfelület csakis ennek az „axiómának” a relációjaként értelmezhető. Művészetének dinamikája a szövegből kitörölhetetlen lírai én problémaköreit követi, miközben egy olyan karakteres és felfejthető utat jár be, amelynek igen hangsúlyos állomása, bizonyos értelemben fordulat is a *Két ív* című verseskötet.

Ferencz költői arcélét kétirányú kötődése, vagyis a következő versalkotó elemek összjátéka rajzolja meg: egyfelől a tradicionálisan megőrzött, *tiszta formák* használata, másfelől pedig az ebben a hagyományos keretben megszülető, alakuló, tapasztaló, a lírai tartalmak és alakzatok konnotációjában is egyre érettebbé váló *személyiség bonyolultsága*. A klasszikus versformák magabiztos használata, valamint a változatos ritmus- és rímkezelés szemmel látható erénye e művészetnek. (A *Két ív* klasszikus stórfái és lassított jambusai, valamint magyaros ritmusban megírt költeményei Ferencz formaérzékenységéről tanúskodnak, de a rímkezelésben is tettenérhető igényességre figyelhetünk fel számos helyen, így például a *Kisleány mondja* című vers tökéletes rímrendszerében, amelynek pontfrozása az utolsó sor szaggatott felkiáltásának kinyíló keretcíme: „*Lepkebáb legyek, gubacs; ... Védve, ne fejtsd le, ne bánts!*”) Mindemögött pedig az angolszász metafizikus-intellektuális vershagyomány beleérző elsajátítását vélhetjük, amelyet Ferencz számos műfordítása bizonyít (így például Donne-kötete), és amely jelen esetben a *Két ív* bevallott programjaként lép az olvasó elé: a szerző tizenkilenc verse mellett ugyancsak tizenkilenc, angolszász szerzők tollából született költeményt olvashatunk, a misztikus Donnetól a „klasszicista” Eliotig, Wordsworth-től, a „zöld filozófustól” (Hamvas Béla találó kifejezése) kései örökségig, Theodore Roethke-ig. (Az angol és amerikai líra 1945 utáni formabontói már nem értek be a Ferencz által érvényesített lírai tradíció kereteibe.) Eme klasszikus örökség talaján teszi fel a folytonos változásban és bizonytalanságban „egzisztáló” lírai én a maga kérdéseit, amelyeknek ívét egy rövid visszatekintésben próbáljuk felvázolni.

Ferencz első kötete, a *Ha nem lenne semmi nyom* már megfogalmazta e líra alapproblémáit: a klasszikus forma és a modern léttapasztalat feszültsége a költőből a megmagyarázások és közbevágások kényszerét hívta elő, aminek nyelvi (és nyelvtani) következményei az értelmezés nehézségeihez vezettek. Eképpen a módosító- és viszonzyszavak, valamint a ragok hasonló szerepet kaptak Ferencz kötetében, mint Tandori korai verseiben. Az érzések és benyomások rejtjelezése az önkifejezés és önértelmezés komplikáltságait tükrözi: „*Ha a fogalmazás nem »releváns«: / az alap-élmény ilyen felemás.*” (Az *alap-élmény*) Az alap-élmény pedig két jelentős formát hívott életre: a szerző hosszúverseit, amelyek bizonyos élettények, események aprólékos elbeszélései, valamint szonettjeit, általánosító meditációi terepét. E két irány mentén az érzések, benyomások és helyzetek egy önmagára figyelő (reflektáló), magát (át)alakító nyelvi közeggé változtak, ahol a lírai hagy-

mány és a saját hang egybeképződése adott esetben a shakespeare-i szonettel való torzított párhuzamban mutatható ki. A shakespeare-i szonett élményének kibontását Ferencznél az élmény feloldarolása váltotta fel. A szonettforma két utolsó sorának párrimmel összefogott paradoxonai Ferencz műveiben erre a poétikai-szemléletbeli fonákásra, vagyis a forma átértelmezésére utalnak, például: „Az alapjaiban hibás, de... / nem csinálhatok mást, és tudni sem / tudhatok egyebet, csak ezt, csak ezt: / minden megfog és rögtön elereszt.” (Az alapjaiban hibás, de) A Shakespeare-szonettek feloldhatatlanságukban megrázó paradoxonai ebben az összefüggésben olyan feloldandó paradoxonokká váltak, amelyekben a költői tradíció a zárt formákon belül értelmeződik át, a személyiség „újabb keletű” problémái megválaszolásának reményében. A második verseskötet, az *Omlásveszély* a személyiség eme szolamát viszi tovább, miközben a „lírai hős” időnként a szonett másik „szereplője”, a „te” felé fordul. Azonban a viszonylagos pozíciómege erősödést („Már én is én maradok csak”) az én újbóli felbomlása és elbizonytalanodása követi, de már nem az első kötet kereső előretekintésében, hanem a visszaemlékezés állapotában. A *Ha nem lenne semmi nyom* olykori hetykesége helyett az *Omlásveszély*ben megjelenik Ferencz költészetének új szolama, amely rezignációba hajlik, és egy sajátos feloldás reményét sejteti. (A két kötet megjelenése között nyolc év telt el.) Ez a hangsúlyeltolódás segíti a Ferencz költészetében kezdtek óta jelentkező világirodalmi dimenziók megerősödését, aminek látványos eredménye a *Két ív* című verseskötet.

Ugyancsak reprezentatív kötettel állunk szemben, amelynek formája, nyomda- és kötéstechnikája, valamint alacsony példányszáma (ötszáz példányban jelentette meg a Belvárosi Könyvkiadó) valamely látványos gesztusra engednek következtetni. Talán a kortárs honi költő teszi tiszteletét a világirodalom halhatatlan, vagy erre érdemesnek látszó alakjai előtt? Lefordítja verseiket, és megtoldja a maga „szerénykéivel”? Nyugodtan válaszolhatunk igennel erre a kérdésre. Miért is ne jellemezne ilyesfajta szándék egy aktív műfordító válogatta verseskötetet? De a tizenkilenc fordítás tényét némiképp, sőt alapvetően módosítja egy másik hangsúlyos tény, nevezetesen Ferencz tizenkilenc saját verse. A *Két ív* ugyanis Ferencz pályájának szerves része, miszerint a költő (aki műfordító is) dialógusba bocsátkozik tizenkilenc általa választott költeménnyel. Mondhatni lefordítja és „újra költi” azokat. A kötet szerkezete a két erőter összevonásából adódik, vagyis a lefordított költemények alkotta horizont egyszersmind Ferencz költészetének problémáit és esélyeit is hordozza.

Az egymásnak párhuzamosan megfeleltethető, kétszer tizenkilenc költemény fogalmi, szerkezeti és képi megfelelései mentén feltárul a költészet „mint olyan” megannyi dimenziója: Így létezésének módusza (például: 1. – *Elvetélt teremtések*; Robert Penn Warren: *Illés Kármel hegyén*), annak személyes vonzatai (például: 19. – *Folytatás nélkül*; W. S. Merwin: *Halálom évfordulójára*), vagy éppen „interszubjektív igazsága”, „ereje” (például: 2. – *A hit túldolalán*; T. S. Eliot: *Kórusok „A sziklá”-ból*); mindezeket túl alany és tárgy viszonya (például: 17. – *A látás tárgyköréből*; Theodore Roethke: *Sötét időben*), másképpen: kép és gondolat kettőssége (például: 6. – *A pillanat ünnepe*; Dante Gabriel Rossetti: *Mária lánykorában*); de fellelhetjük a költészet egy „archetipikus” témáját is: a romantikus tájélményt (15. – *Télre vált az ősz*; Nikolaus Lenau: *Téli éj*); mindezeket túl fontos szerepet kap néhány költeményben a formaprobléma (például: 13. – *Egy régi dal hangja visz...;* Roethke: *Dugványok*), akár tematizálva is (11. – *Könnyűfémszerkezetek a költészetben*; John Berryman: *[Henry építés közben Henry volt valóban]*); továbbá a lírai művek igen fontos síkja: hangütése és hangulata, dal-jellege (10. – *Könnyű magyar tízesek*; John Donne: *A sírásról*), illetve ennek „eszmei alapja”, a tréfa (12. – *Merlin*; William Butler Yeats: *A sarkantyú*). E kissé elnagyolt felsorolás után – amely csupán érzékeltetni szeretne volna a Ferencz-kötet sokrétegűségéből szövőődő teljességet, amely a triviális bagatellek és a nagyívű gondolati-önmarcangoló formák közötti (oda és vissza is) bejárható utat formálja –, tehát mind-

ezek után érdemes megvizsgálnunk, miféle viszony, illetve feszültség észlelhető a megfelelő verspárok között, miként kötődnek Ferencz saját versei világirodalmi alter-egójukhoz (az első ív darabjai a másodikéihoz).

A fentebb részletezett módusok (így például a hangütés, a téma, a formálás, vagy akár a líra látásmódjának kategóriái) mentén a költemények között legalább *ötféle igazodási módot* mutathatunk ki, amelyek fokozatos elkülönöződéshez, más szóval Ferencz identikus költői világának kiépüléséhez vezetnek. E folyamat legelső foka (1) a helyelközzeli *analógiás kapcsolat*. A 17-es sorszámú versek – *A látás tárgyköréből* és a *Sötét időben* című Roethke-mű – például az alany és tárgy kettősségét meghaladó problémakört egyaránt hatalmas ívben bontják ki, miközben mindkét gondolati költeményt hasonló „poén” zárja le: „*A szent egység: a tárgy ahogy a kép. / Itt összefut, ott megnyílik az ég.* (Ferencz); „*Az elme Isten, önmagába tér, / S az egy az Egy, szabad, bár tépje szél.*” (Roethke) Felismerhetünk bizonyos (2) *kifejtő, bővítő viszonyt* is; az *Álom és revízió* című versében Ferencz például „szószátyár” módon, egy bolondos anekdota kapcsán fejt ki – miközben alá is stilizálja – párdarabja, Updike *Kozmikus üzenetének* problémáját: látszat (ábránd) és a valóság (tények) antinómiáját. Illetve fordítva, Ferencz olykor (3) *szűkíti, tömöríti*, adott esetben szonettformában összpontosítja világirodalmi párját, mint például a *Könnyűfémszerkezetek a költészetben* című versében a Berryman-mű építészeti kategóriákká objektívált anyagforma / rész-egész kérdéskörét. Sajátosan (4) *ellenpontozó, feleltető viszonyba* állítható néhány költemény; a *Montázs* című Ferencz-darab muszáj-magyar hőse például izgalmas párbeszédet folytat a George Barker vers őse-egójával. Legérdekesebbek talán Ferencz (5) *áthangszerelése*i, például amikor a Lenau-költemény romantikus külső-belső tájélményét pusztá, néhol könnyed hangulati tájleírássá transzformálja. A röviden felvázolt kapcsolatrendszer, amely a kétszer tizenkilenc verset kötetegésszé fűzi, nyitja fel azt az igazán tág játékkeret, amelynek feltérképezése megbízható közelítési módokat nyújthat a *Két ívben* kibontakozó „beszélő” dilemmáinak megértéséhez.

„*Kedvem szegi némileg az előszó, főképp / Zárómondata: mintha épp ellentéte mindannak, / Amit a szövegek maguk mondanak. / Föltehető-e, hogy titkok hordozója / E tény, vagy épp e köztes viszony rejt / A megfejtést...*” – olvashatjuk e sorokat a kínai filozófiai hagyományt egybe-egyítő kötetről szóló *Álom és revízió* című versben. A *köztes viszonyok* iránti érzékenysége, és ebből fakadó „lételméleti kételye” meghatározza Ferencz kötődését a jelen kötetben tematizált költői hagyományhoz. A klasszikus formák mögötti hagyományos lírai kérdéseket egy elbújó, elbizonytalanító, ugyanakkor kereső pozícióból teszi fel, ahol esély nyílik arra, hogy a költői nyelvhasználatból kifejlő jel-jelölt viszony visszakerüljön egy érzelki-metafizikus jelentésszefüggésbe: „... *A szent egység: a tárgy ahogy a kép...*” Ennek a törekvésnek az ára a magány, Ferencz költészetének útja és karaktere, amely nem illeszthető bele az alanyt redukáló, sőt negligáló versértelmezés mostanában körvonalazódó, részben a Ferencz nemzedékén iskolázott, egyre általánosabbá és használhatóbbá váló kódrendszerébe. Ferencz művészete ehelyett új kihívások elé állítja eme teoretikus elvárásokat – de nem visszamaradott kövületként, hanem érvényes és megfejtendő beszéd-módként, amelynek döntő szituációja a *költői személyiség tévesztése a költészeti hagyomány – és nem a relativizált nyelvjátékok! – javára*.

A lefordított költemények előterében, vonzásában tehát lényegesen *másként* – egy igen „erős” lírai tradícióba ágyazódva – értelmezhetők Ferencz versei. Eme lírai hagyomány folytonossága, használhatósága viszont együtt jelentkezik azzal a tapasztalattal, amely a kötet első darabjában, az *Elvetélt teremtetésekben* ekképpen olvasható: „*Lüktet-tágul edényemben a vonzás; És elszakadok és azonosulok...*” A személyiség előző kötetekben kibomló megoldhatatlanságai a *Két ívben* is szerephez jutnak. Így például a *Halálom évfordulójára* című Merwin-versre rímelő *Folytatás nélkülben* is, ahol az önmagára záruló lírai én felbomlása a viszonzyszavak hálójába gabalyodott, megtört dikcióban érhető tetten:

„Igen, hát úgy már nem lehet. / Mert úgy már soha többet; / És ahogy az emlékezet – / Már az is csak sötétebb.” Az elbizonytalanított nyelvi közegre vonatkozó reflexió egyéb helyeken kifejtve is fellelhető: „Ha betelt készletet, elmosva szósáv, / Jel-gát, s pattan burok, török keret...”; „A horpadt metrum, tört rag, ígétő, / Pár alkatrész...”; „Idő-jel, szótő, kering, ütközik.” „Az idő-sátor szétszakadozottsága” utáni állapotokat érintik A látás tárgyköréből és A tárgy látkörében című versek, valamint ezek angolszász párdarabjai. Ugyanezen tapasztalat rajzolódik ki néhány vers ingatag és bizonyos vonatkozásaiban talányos térbeliségében (például: „Hogy átjutok, nem kétséges, de innen?... Megbízhatatlan segédeszközök: / A határhelyzet közöttes egét / Nem észlelik, csak ezt a láthatatlan / Falat tapogatják – hátha, talán;”) vagy például a Merlin című szonett tévoa-tréfás zárókérdésében („... s persze nem szeretkezett. / De mégis, mit képzelt a vén hülye?”), vagy éppen ebben a provokatív szójátékban: „De a falnak támasztva ott a létra, / Ahogy képzeletem létre hívta.” Ferencz költészetének észlelhető tendenciája a személyiség – nyelvhasználatban is tetten érhető – esetlegességeinek a mélyítése, „kiélesítése” – de nem csupán, sőt főként nem a nyelvi relativizmus és a jelszóródás kiterjesztése és abszolutizálása révén, hanem sokkal inkább egy sajátosan tradicionális jelentésrögzítés, nyelvi-formai alakítás és képzés segítségével. Ennek köszönhetően a hagyományos értelemben vett „vallomások” helyett – anélkül, hogy a versek kibilennének egy lefokozott, lírai értékvonzatoktól megtisztított absztrakt térbe – számos esetben egyfajta könnyedség vagy elegancia biztosít medret a költeményeknek, például a Régebbi ujjgyakorlat és az Újabb gyakorlatok címűeknek. Vagy éppen eme hangütés stilizált változatát figyelhetjük meg az Egy régi dal hangja visz... tömör veretességében. Vagyis e művek feszültsége már nem az oszladozó-foszladozó személyiség szólamában, hanem a formában (például a dalformában), a versek témájában (például a természetelményben), vagy valamely „ismeretelméleti dilemma” (teszem azt a jel-jelölt viszony) kifejtésében ragadható meg igazán. Hiszen a kötet sajátosságait megalapozó költészeti tradíció szinte kimeríthetetlen formai áttétellel szolgál a versalkotó én pozíciójának árnyalt kialakításához. A személyiség problematikusságával együtt jelentkező, a kifejezésben és formálásban megmutató gondok tehát a költészet témáinak és formáinak (írásunkban már korábban kifejtett) gazdagságában nyernek feloldást. Ezek szerint – megigézve egy választott lírai hagyomány csábításától – elfordult volna Ferencz korábbi kötetei dilemmáitól? Vagy számára, pályája e pontján a megtalált identitás lenne az egyetlen választható út? Vagyis valamely alapvető lírai tendencia – a hagyomány általi megszólíttóság – ideiglenes térnyeréséről beszélhetünk, aminek az ára a költői személyiség térvesztése? Ily módon lehet-e Ferencz pályájának szerves része ez a kötet? Vagy leginkább egy korábbi állításunkhoz lenne üdvös visszazokorni, miszerint a Két ív pusztán a műfordító tiszteletnyilvánítása az általa előnyben részesített költői hagyomány irányába? Az utóbbi állítás azonban ilyen szélsőségesen nem lehet igaz. Legfeljebb annyit mondhatunk, hogy a tiszta formák és a bonyolult személyiség artikulálásának feszültségében, amely oly tág játékeret biztosított Ferencz eddigi köteteinek, a Két ív inkább a tradíció pólusához közelít, egysége és értéke ebben a határozott gesztusban rejlik. És ez „szabad választás” eredménye, egy út a sok közül. Ferencz számára mégis talán az egyetlen. Korának és kora irodalmi ízlésének kihívásaira Ferencz egyenes és félre nem érthető választ ad. Művészete nem valamely szembenállásból eredezteti energiáit (mint például az úgynevezett „posztmodern” irodalmi tudat, amely csakis a „modern” ellenében értelmezhető és igazolható). Ily módon nem élődsi és pimasz – ehelyett inkább visszanyúl és merít. Ferencz költészete talán azért korszerű, mert nem úgy mond újat, hogy valójában csupán ellentmond. (Hiszen elkerülhetetlen, hogy a folytonos ellentmondás – túlságosan is figyelve önmagára – előbb-utóbb semmitmondássá ne váljék.) Ferencz az ellentmondás (posztmodern) gesztusán túli utak egyikét járja, mégpedig egy olyan terepen, ahol a kérdésekre már nem további kérdések következnek, hanem határozott, de nem agresszív

válaszok. A kötet prózai bevezetőjében az ezredvégi létező problémáit olvashatjuk, amelyekre már elégtelenek az ilyesfajta feleletek: „igen, de...”, „nemigen”, „talán”, „nem, de ha...” De milyen nehéz is olyan kérdésekre felelnünk, amelyekre senki sem tudja a választ! Ha valaki mégis azt állítja, hogy tudja, akkor az durva és hazudik, vagy legalábbis gyáva és keneteljes. De mi a helyzet Ferencz költeményeivel? Azok bizony semmit sem állítanak, csak vannak, pontosabban azt állítják, hogy vannak. Még pontosabban, van-asuknak megfelel az állításuk: ami nem a hagyománnyal való következetes leszámolás, hanem a hagyomány következetes használása, vagyis az egységteremtő folytonosság manapság talán egyetlen járható útja.

A fenti értelemben vett megszilárdult pozíció eltérő módusait figyelhetjük meg két költeménytípusban. Az első típushoz a kötött formában megírt játékos darabok tartoznak, legyen az magyaros tízesekbe öntve, mint a *Régebbi ujjgyakorlat* vagy a *Könnyű magyar tízesek*, vagy éppen szapphói versszakokba tördelve, mint az *Újabb gyakorlatok*. Az esetenként szatirizált „bagatellek” kiváló lehetőséget nyújtanak a visszafogott személyesség látványos és élvezetes tárgyiasításához, amely a Ferencz művészetében rejlő dilemma (klasszikus forma és szabálytalan élménykör kettőssége) feloldásának egyik járható útja. De még inkább értékesebbnek tűnnek azok a költemények, amelyekben ugyanez az otthonosság, biztonság és alaposság már egy úgynevezett „érettebb” formát kap, így például az *Egy régi dal hangja visz...*, *A közelítő ősz*, *A karácsonyi ünnepkör dallamaiból*, vagy éppen az *Álmodott rím verse szerkesztése* című költeményekben. Talán éppen ezek a kötet legsikerültebb darabjai. A távolságtartó lírai én és a letisztult, rövid formák egymásra találása az úgynevezett tárgyversek szikárságához közelít. Más szóval a modern vagy modern utáni élménykör „archéját” ismerhetjük fel e költeményekben, amelyek a kötött formájú versépítkezés egyik utolsó védállását is jelenthetik.

A lírai személyiség a fenti példákban sem a fogalmi-leíró nyelvhasználat és az ezzel párhuzamosan kiépülő versvilág kifejtettségének kritikáján át értelmezi önmagát. A nyelvhasználat itt is a klasszikus, kötött formákban megképződő beszédmód függvénye. A lét- és versértelmezés problematikussága más összefüggésben, a tiszta formák és a bonyolult személyiség elegáns összeszikráztatásában, nem pedig a jelentő-jelentett viszony szétváló kettősségében keresendő. Noha a fenti szempont részproblémaként jelen van Ferencz műveiben (ahogyan erre korábban néhány példát hoztunk), de sokkal fontosabb ennél a kötet azon szólama, amely inkább tematizálja és érzékíti, semmint absztrahálja vagy „disszeminálja” ezeket a dilemmákat.

Vizsgálódásunk végéhez közeledve, két rövidebb verset idézünk, mégpedig a 13-as sorszámú költeménypárt, mindezt annak bizonyításául, hogy Ferencz mily értő alázattal és mégis öntörvényűen nyúl az általa lefordított költemények problémahorizontjához:

*Jövőbe látni nem tudok,
Nem érdekelnek jóslatok,
De az alámerülő képzelet
Úgy hozza föl az eltemetett
Ős emlék-darabokat,
Mint mélyre szállva
A gyöngyhalász, ha
Túlontúl hosszan lent marad
Vagy mély a mélység még neki,
S fülemből, orrlyukamból vér folyik.*

(Ferencz Győző: *Egy régi dal hangja visz...*)

*Száraz ágak kényszerű, gyötrő feltámadása,
Vágott száraz kánjai, hogy megvessék lábukat,
Melyik szent vergődött ennyit,
Gyűrközött, mint ezek a tört tagok új életre?*

*Hallom a mélyből a szívdást és szörcsögést,
Ereimben, csontjaimban érzem –
Kis nedvek szívárognak föl,
Feszes magvak végre fölszakadnak.
Ha sarjadzik a csíra,
Síkosan mint a hal,
Leborulok, kezdetekbe merülök, burok-nedvesen.*

(Theodore Roethke: *Dugványok*)

Mindkét költemény a személyiség vizionárius-metaforikus tárgyiasítására épül. De míg Roethke versének hagyományosabb szimbolizációja során a mű képeségének szintjén olvad össze a jelentett lírai én és a jelentő természeti vízió, addig Ferencz rövidebb alkotásában hasonlat formájában válik szét a két sík, mintegy felelgetve egymásnak („... *de az alámerülő képzelet...*”). Csakhogy az utolsó sor birtokjelében összeolvadjanak végül, lezárván azt a nyelvi (nyelvtani)-képi viszonyrendszert, amely immár finom abroncsként fogja össze a tízsoros remekművet. A modern nyelvi tapasztalat és jelentéshasználat ebben a darabban tehát éppen hogy nem elbizonytalanító, hanem megerősítő szerephez jut – mégpedig egy hagyományos költői eszköz (a hasonlat) egyéni átértelmezése révén. A közölhetőségben rejlő identitás-dilemma tehát nem a nyelvhasználat és a poétika destrukciója által, és nem is a személyesség pusztá kritikája során, hanem a kettő ellenkező előjelű („igenlő”) összevonásában, vagyis a személyiség – hagyományos költői eszközt – egyénítő – objektiválásában észlelhető.

Ferencz kötetében a költészeti hagyomány kihívásaira megszülető klasszikus versépítkezések, képek és formák nem a lírai hős önidentifikációja helyett, pótlólagos reprezentációként értelmezendők. E mozzanat a személyiség esetlegességeinek kifejtésén túli egységet – a forma és a benne tárgyiasuló én egységét célozza, miközben a választott lírai tradíciót egyaránt felhasználja és értelmezi. A Ferencz művészetébe mégis belopakodott jel-jelölt viszony újrendezésére tett kísérlet ekképpen összefügg a reflexióban ilyen módon is objektivált költői és megnyilvánulásának tradícióihoz igazodó, viszont következetességében egyéni formáival.

A *Két ív Legfőképpen* című előljáró beszédének kérdéseire, amelyek a költő pozícióját szögesen szembe helyezik környezete leképezhető jelenségeivel (például az élők világának pusztulásával, a környezetszennyezéssel), nem kínálkozhatnak feleletül oly megoldások, amelyek a szövegvilágba leszűrődő külvilág alapvető megosztottságának további – noha már nyelvi síkon történő – differenciálására épülnének. Ferencz kiinduló problémái így csak egy mélyebbre nyúló rákérdzésnek szolgálhatnak alapul, amelynek címettje a töredezettségében is helytállóan bizonyuló költészeti hagyomány kikutatható egysége. És talán Ferencz számára itt, lírai önértelmezésének e pontján „... *lesz még egyszer (ha volt! (?) »identitás«*” (részlet egy korábbi költeményéből). Ezen út érvényességét és járhatóságát lesz hivatva bizonyítani Ferencz soron következő, majdani negyedik verseskötete, amely feltehetőleg világirodalmi „példatár” nélkül is megállja majd a helyét. Mindenesetre a *Két ív* alapján nem tűnik elhamarkodottnak e jóslat. (*Belvárosi Kiadó, 1993*)

EGY IRODALOMTÖRTÉNET SZÍNE ÉS VISSZÁJA

Rónay László: *Erkölc és irodalom. A magyar irodalom rövid története*

Egy irodalomtörténetet sokféle szempontból közelíthetünk meg. Az adatok pontosságának ellenőrzésén kezdve egészen az irodalomelméleti, filozófiai háttér megrajzolásáig. Az, hogy melyik módszert részesítjük előnyben, mindenekelőtt magán az elemzett művön múlik, hiszen másféle vizsgálatot ír elő egy irodalmi kronológia, és megint mást egy viszonylagos teljességre törező tanulmány.

Rónay László irodalomtörténete számomra abból a szempontból volt érdekes, hogy milyen irodalomszemléletet tükröz. Egyrészt azért, mert maga a mű látszólag egyáltalán nem erre a vizsgálatra van predesztinálva. Egy alig több mint háromszáz oldalas könyvben az egész magyar irodalom történetét (a kezdetektől a sokat vitatott mai szerzőkig) kísérli meg összefoglalni az író. Következésképp a tényeken kívül – gondolhatnánk naivan – aligha jut másra hely. Csakhogy éppen az adatok szükségszerű szelektálása, a tömörségre törekvés (ami inkább az egyéni meglátásoknak kedvez, mint a hosszas ismeretetéseknek), az összetett folytatások leegyszerűsítésének követelménye egy látásmódról árulkodik. Másrészt azért tartom fontosnak, milyen tudat határozza meg Rónay László könyvét, mert a szerző nem rejt véka alá pedagógiai szándékát („Könyvemet a fiataloknak és irodalmunk minden barátjának – tanárának és olvasójának – ajánlom.”). Persze nem állítom, hogy az *Erkölc és irodalom* tankönyv lenne, csak azt, hogy a szerző szándéka és a tárgyyszerűsége való törekvés, az egységes szemlélet erre alkalmassá teszik.

Ennek az irodalomszemléletnek a kulcsszavai a haladás, az igazság, a nemzet, és mindezeket a címben foglalt *erkölcs*. Ezek a fogalmak a szövegkörnyezetből kiragadva talán túl általánosnak, ennél fogva esetleg semmitmondónak tűnhetnek az olvasó szemében, pedig tökéletesen körülírják azt a gondolkodásmódot, ami az egész tanulmányt áthatja: „Arra törekedtem, hogy azokat a törekvéseket állítsam középpontjába [a művemnek], amelyek az erkölcsi igazságok művészi megjelenítésére irányultak” – írja Rónay László a fűlszövegben. Ebből a mondatból is kitűnik az az egész könyvre jellemző vonás, hogy a szerző hisz az egyetlen és oszthatatlan igazság létezésében, aminek mibenléte evidencia, nem szorul meghatározásra. Ez az igazságfogalom, illetve ennek megközelítése szabja meg az irodalom fejlődését. Sőt haladását, abban az értelemben, hogy efelé az igazság felé masírozik az irodalom. Erről a látásmódról nemcsak a tények találása árulkodik, hanem még a szóhasználat is: „Balassi és Csokonai szerelmi költészete szintén megragad magas hőfokával, Petőfi azonban őket is meghaladja...”, „A kőszívű ember fiaiban, amelyben (Jókai) *bebizonyította...*”, vagy József Attiláról: „A magány köreiből is volt ereje az egész világot értelmezni, hogy egy *értelme-sebb, etikusabb jövőkép* sejtelmét rajzolja kortársai és sokszor megidézett utókora elé.”

Ez az igazságfogalom azt eredményezi, hogy az irodalom külső szempontoknak rendelődik alá. Elsősorban történelemszemléletünk minősíti a műveket. Ez a kérdésfeltevés onnan származik, hogy Rónay elemzésének középpontjába helyezi a magyarság irodalmi öntudatának, énképének vizsgálatát és a történelmi eseményekkel való összevetését. Kézai *Gestájá*tól figyelemmel kíséri a hun eredet mítoszát és az ebből következő hamis illúziók romboló

hatását, ezzel pedig szembeállítja az öncsalástól mentes magyarságképet megrajzoló szerzők sorát. (Erről először a *Hibás történelemszemlélet* fejezetben ír: már a cím is Rónay igazságértelmezését tükrözi.) A következőtösen végigvitt történelmi tudat-vizsgálat a könyv egyik legfőbb erénye. Gondot az okoz, hogy a helyes-hibás kritériumát az irodalomra is vonatkoztatja a szerző. Ebből következik (tanulmányról lévén szó) az elég meglepő „másként is történhetett volna, ha...” fordulat. Meglepő egyrészt azért, mert nem történelmi helyzetelemzéssel vagy fikcióval van dolgunk, de még meglepőbb azért, mert ez a gondolat az egyes művek konkrét hatásával kapcsolódik össze: „Talán másként alakult volna az egész magyar történelem, ha Forgáchot (Ferenc) nemcsak történelmi kútfőnek, hanem szemléleti mintának is tekintették volna politikusaink...” Ez a fordulat fényt derít arra, hogy Rónay László az irodalom hatását sokszor nem a befogadás összetett mechanizmusa értelmében fogja fel, hanem közvetlen ráhatásként értelmezi. Azaz nem esztétikai, hanem etikai, sőt néha még ennél is konkrétabb, praktikus tanácsadást jelent számára: „Megrendítően hitelesek és átgondoltak a regénynek azok a részei, amelyekben Eötvös a nemzeti önbírálat eszményét igyekszik szolgálni, arra *kényszerítve* nemesi osztály tagjait, hogy a múltban játszó, de jelenlegi énjüket ábrázoló történet tükrében *önmagukba tekintsenek, s vegyék észre* azokat a hibákat és bűneiket, amelyek megvallása, megbánása és jóvátétele nélkül...” – írja Rónay a *Magyarország 1514-ben* kapcsán.

A hatás-értelmezés is az abszolút igazságfogalomból fakad. Mivel a szerző az irodalmi művet ennek fényében vizsgálja, és ahhoz képest alkot róla ítéletet, mennyire közelítette meg az igazságot, az esztétikai és etikai szempontok összefolynak. Egy irodalomtörténetnek természetesen nem is célja, hogy mélyreható műelemzéseket végezzen, hogy kimutassa a magyar irodalom valamennyi remekművéről, miért zseniális. Ez már csak terjedelmi okokból is lehetetlen lenne. Problémát az jelent, hogy ennek ellenére a tanulmány igyekszik választ adni arra a kérdésre, miért éppen ezeknek az íróknak és költőknek ezek a művei lettek klasszikusok. Ennek háttérében a szerző nem leplezett pedagógiai szándéka áll. Csakhogy a könyv adta keretek között ez a probléma túlon túl leegyszerűsödik, és ahogy az igazság fogalma is meghatározatlan volt, úgy ez a kérdés is elmosódik abban a válaszban, hogy azok a művek maradtak fenn, amelyek az igazság felé tettek újabb lépéseket. Ezt az ellentmondást csak ritkán sikerül feloldania. Ezek egyike a *Bánk bán* interpretációja, ahol Rónay elválasztja egymástól a hatás és érték, illetve az igazság és érték fogalmát.

Ebben az elemzési sémában alig-alig jut hely a strukturális és a stilisztikai problémák felvetésének. Ha a tanulmány tárgyát az író-mű-közönség-közeg kommunikációs irodalommodell alapján próbáljuk behatárolni, akkor arra a következtetésre kell jussunk, hogy a tényezők közül éppen a műre esik a legkisebb hangsúly.

Ennek a látásmódnak azonban vannak előnyös módszertani következményei. Mindenekelőtt az extenzív teljességre való törekvés. Ez a vonás elsősorban a pedagógiai funkció szempontjából fontos. Az adatközpontúság alapvető jellemzője Rónay László tanulmányának, annyira, hogy már-már kézikönyvnek is használható. (Ettől a tudományos apparátus és a tárgymutató hiánya választja el.) Azt kell mondanunk azonban, hogy paradox módon maga a művet meghatározó irodalmi tudat is a tárgyszerű szemléletet támogatja. A könyv azzal, hogy történelmi, társadalmi, stílustörténelmi folyamatoknak rendeli alá az irodalmat, úgyesen kikerüli a felmerülő irodalomelméleti problémákat. Azzal, hogy evidenciaként kezel egyes fogalmakat, leegyszerűsített irodalomképet tár az olvasó elé, amelyben a tények dominálnak. A kérdésfeltevés tehát a *történetre* és nem annak elvont tanulságaira vonatkozik.

Az *Erkölc és irodalomra* jellemző adatszűrűség és a történelmi nézőpont azt eredményezi, hogy a kötetnek azok a részei a legjobbak, ahol a téma ezt a leírási módot kívánja meg. Az irodalmi kérdések történelmi, művelődéstörténelmi háttérének megrajzolásakor, a kevésbé jelentős szerzők csoportosításánál és életművük egy-két mondatos összefoglalásánál, általában a rendszerezésben, a korok és korstílusok komplex bemutatásánál, egyes műfajok, műformák meghatározásában. A jelentős szerzők és azok klasszikus műveinek

elemzések azonban, amikor ki kellene lépni a tárgyszerű, evolucionalista bemutatás keretei közül és a műközpontú vizsgálatra rátérni, megmutatkoznak ennek a szemléletnek a korlátai. Mindenekelőtt gyakorlati-terjedelmi problémák merülnek fel: az addig érvényesülő extenzív bemutatást itt az intenzitásra való törekvésnek kellene felváltania.

Csakhowy ez nem valósítható meg, ha a cél a magyar irodalom rövid történetének megírása. Akkor viszont, ha minden szerzőnél csak egy-két művet emelne ki az író, ellentmondana a történelmi kívánalmaknak, amelyben az életrajzi szempont is helyet kér. Ezt tetézi az a gond, amelyet mű és irodalomtörténet összekapcsolásának módja jelent. Az intenzitás-extenzitás, mű és közeg ellentmondást Rónay ugyanis úgy oldja fel, hogy tökéletesen alárendeli az esztétikai értéket a történelemnek, stílusnak, erkölcsnek. Azaz nem analizál, hanem illusztrál. Ez a módszer a próza esetében jobban beválik, hiszen a regény vagy a novella története alkalmasabb jelenségek ábrázolására, mint a líra. Azonban még ez esetben is fennáll az a probléma, hogy a fikció világa nem különül el kellően a történelemtől, társadalmi folyamatoktól... Ennek következtében az arányok eltolódnak és mintegy optikai csalódás következtében az elemzés azt a benyomást kelti, hogy a művek értéke az ábrázolás pontosságának függvénye. A kötet egyik leggyakoribb szava a *hiteles*. Ez a szó a kétféle látásmód közti ellentmondást igyekszik áthidalni: egyszerre jelenti azt, hogy a történelmi stb. realitásnak megfelel a mű, és azt, hogy koherens világot teremt a fikción belül.

Az értékítélet és történelemszemlélet kétlényegűségét tükrözi az is, hogy míg a művek történelmi, társadalmi háttere, morális üzenete fejtegetések tárgya, addig esztétikai értékükre a jelzők, illetve a velük kapcsolatban használt szavak stílusértéke utal: „sejtelmes nagyságának tudatával töltötte meg...” (Ady) „bámulatos megjelenítőerővel ábrázolta” (Móricz), „a korszak legzseniálisabb tehetsége” (Karinthy), „zseniális íráskészség”, „kivételes témaérzékenység” (Kosztolányi) és így tovább. A bírálat is hasonlóképpen fogalmazódik meg. Herczeg Ferencet (akit a fejezetcím *Egy anakronisztikus írónak* titulál) azért marasztalja el Rónay, mert hamis képet fest a valóságról („Íróságának egyik legfontosabb jellemzője, hogy kerülte az élet mélyebb drámáit...”). Ezt a véleményt támasztja alá a megfogalmazás módja, teszem azt: „kellemesen csevegve igyekezett bemutatni”, „Herczeg abban a balga hitben élt...”, társadalombíróként szánt alkotások”.

Rónay László tanulmányának az a vonása, hogy az ítéletet az elemzés elébe helyezi, ahogy előre halad az időben, egyre több gondot okoz. Ez alól az irodalomtörténet-írás céljainak nagyon megfelelő, mind a szerzők kiválasztásában, mind bemutatásukban a közmegegyezést tükröző szemlélet alól kicsúszik a talaj, ahogy az egyre több vitás kérdést felvető, egyre kevésbé kanonizált modern irodalomhoz közelít. Hiszen a szerzőt az a szándék vezérli, hogy ne csak adataiban, hanem szemléletében is egységes, megbízható, eligazító legyen; mértékadó, amihez képest minden olvasó megfogalmazhatja a maga véleményét. Ez az igény azonban tarthatatlan a kortárs magyar irodalommal szemben, és mivel a tanulmányt éppen az egyéni rendszerteremtő szempontok háttérbe szorítása, az objektivitásra törekvés jellemzi, ezért a válogatás tárgyilagosságának látszatát Rónay kénytelen az erős szelekcióval és a többé-kevésbé külső tényezőkkel (nemzedékenként, irányzatonként egy-két szerző) biztosítani. Ennek következtében a *Kisebbségi és szórvány irodalmunk* címszó alatt például mindössze két nevet említ meg: Határ Győzött és Sütő Andrást az emigrációs, illetve a határainkon kívül rekedt irodalom képviselőiben.

A tárgyilagosság természetesen viszonylagos. Erre utal Rónay László a fülszöveg ajánlásában, ahol tudatosítja munkája nézőpontját. Ez a szemlélet nemcsak a kiválasztásban, a leírásban játszik szerepet, hanem egészen az elemzés és a jelzőhasználat szintjéig meghatározza a művet. Az objektivitás kifejezés azért használható mégis Rónay László irodalomtörténetével kapcsolatban, mert egy jól körülhatárolható irodalmi tudat nevében fogalmazza meg véleményét. Az önmagában is tárgyiasítható szemlélet pedig elhatárolható a szemlélődés tárgyától, magától az irodalomtól. (*Vigilia*, 1993)

A TÜKÖR ÉS A LÁTVÁNY

Mórocz Mária: *Survive*

A lélegzetvétel fullasztó csendjének relikviái, (fenn)maradványai Mórocz Mária *Survive* című kötetének írásai. E mondat nem más, mint a kötet címét adó rövidpróza egy mondatának nyelvtani transzformációja, parafrázisa. A megfoghatatlan pillanat mint az ember létezésének alapszerkezetét feltáró s ugyanakkor történetként-történekként is megmutatkozó világszerűség megragadása e súlyos lélegzetű írások legfőbb téje.

A tükör és a látvány „...Eszternek furcsa élményt jelentett találkozása a tükörrel. Az történt, hogy amint letette a tükröt, nem emlékezett önmagára. Így szembesülése a tükörrel újra és újra az ismeretlen élményét nyújtotta, ami hozzájárult ahhoz, hogy Eszterben egy teljesen bizonytalan kép alakult ki önmagáról, melyet képtelen volt meghatározni és behatárolni.” (*Epilógus*) A kötet novelláinak, rövidprózáinak meghatározó és metaforikus eleme a tükör, a tükörben látvánnyá váló (ön)kép és az, ami a tükrön (tehát a látványon) túl van. Világképi és e próza működéséről, létezési módjáról egyaránt valló – művelődéstörténeti kontextusától független, mert egyéni hitellel és történettel előadott – metafora a tükör. Aki tükörbe néz, felfedezni, keresni, kutatni indul. A tükörben való szemlélődés alaphelyzet: a kérdezés, a faggatódzás alapszituációja, s a kérdez(get)ésben benne rejlő lehetőség, a válasz reménysége. A felelet lehetősége azonban eleve a látványon túlrá /túlra irányítja a tekintetet. A fogódzótól, konkrétumaitól megfosztott nézés csak önmagába tud visszafordulni, vagy a semmibe merül. „A magára maradottság. Valós és bevallott. A tükörkép ellenére. Hiszen az csak hangsúlyozza a kitölthető teret, s az ámitást. (...) Megfoghatatlan. Akár a tükörkép. A Kettő találkozásának pillanata?! Vagy állapot?” (*Színház*) A tükörben létrejövő látvány csak utal arra, amiről mindössze annyi mondható el, hogy valami, ami a tükrön túl van. A novellák (rövidprózák, kisp prózák) e konkrétumokon túlrá való irányultság jegyében fogantak. A látvány (ami fogható, s bizonyos, hogy van) tehát, mint határ, elrekeszt és visszatart; bizonyosságként szolgál, ám úgy, hogy határjellegével éppen azt prezentálja, amittől elzár. Ezért e novellák (rövidprózák, kisp prózák) szereplőinek kétségbeesett hadakozása a tükörrel. A nyitó írás (*Az elvetélt*) író hőse a formálandó mondatok közegeállását próbálja meg legyűrni, de nem jut tovább az önmagukra irányuló szavak (a pusztá, értelmezés nélküli látvány) ördögi körénél. Felmerül a kérdés, hogy a látvány, a kép mennyiben válik e próza építőkövévé, tartalomhordozójává. A *Szövevségek* című kisp prózában a beszélés helyzetét egy mozgó jármű okozta folyamatos perspektívacsúszás határozza meg. A látvány generál és egyben analógiát nyújt, apópoú szolgál és hasonlatként funkcionál. A látvány éppúgy az értelem megragadásának, felfejtésének lehetséges eszköze, mint ahogy a történet is csak annyiban érdekes, amennyiben a dolgokat átható (?) értelem feltárásának módozatává válik. A kép pillanatnyiségében kimerevedő élet epikus teljességet hordoz, a mozdulatlan és egyszeri látvány történetét rejt magában, történe ssé válik. „A kérdéssel feltevés ritmuselem. S ez nem kevés. Egy mozdulat. Ettől eddig. A történet. Tehát a kép.” (*Makro[Tájkép]*) A minimalizmus parabolaívú teljességéről van szó. Mindez a kötet formateremtő eljárásainak, műfaji viszonyulásának problémakörébe vezeti az olvasót.

A történet megtartásának, illetve elvetésének finom egyensúlyát teremtette meg írásaiban Mórocz Mária. Az alapeljárás nem a képi eredőjű leírás, nem is a történet-törté-

netforgács mondása vagy ezek valamilyen arányú elegye, hanem az összefüggések fel-
térképezésére irányuló, lankadatlan figyelmű analízis. A kötet írásainak hátterében egy,
a jelenségeket a szigorú fegyelmű figyelem által egybelátó és ugyanakkor a részletek
iránt végsőkig érzékeny szerzői tudat (világlátás) áll. Az egyes írásokban e szerzői tudat
más-más transzformációi állnak előttünk, jelentékeny műfaji sokarcúságot teremtve ez-
zel. Az elhagyást, a sűrítést, tömörítést alkalmazó, s ezáltal a versnyelvbe hajló *Színház*
című írástól, *Az utazó*, a *Pincék fénye* című rövidtörténeteken át, a reflexív fejlődésregényt
redukált formában imitáló *Epilóguson* keresztül az *Állapot*, a *Makro(Tájkép)*, a *Falak* kis-
prózáján, az *Anyám története* című klasszikus ívű novellán át, az alcímében magát forga-
tókönyvként definiáló *Szecesszióig* terjed e formai-műfaji sokrétűség.

„A nagy-nagy összefüggések jegyében.” (Survive) *Az analízis lényeglátó világképe*

Mórocz írói világának alapgesztusa a részletekre irányuló figyelem s az egészet átlá-
tó értelem együtteseként valósul meg. Ezért csomósulnak egyetlen középpont köré az
írások: a tudás, a megismerés lehetőségei, illetve lehetetlensége izgatják a szerzőt. Eb-
ben az összefüggésrendszerben vizsgálva válik érdekessé a történet megtartása, vissza-
szerzése illetve leépítése, mely problémakört az 1986 utáni próza (ön)meghatározó je-
gyeként kezel a prózakritika. Mórocz cizellált műgonddal, kényes egyensúlyérzékkel
egyéni utat teremtett a maga számára, noha az írások mélylén erőteljesen ott munkál a
magyar próza egyik megkerülhetetlen, élő hagyománya. Az Albert Camus-höz és Nadas
Péterhez való viszony egy-egy mottóval ki is mondódik, ám éppoly fontosnak tűnik, be-
nyomásom szerint, a néven nem nevezett Mészöly Miklós írásművészetével való kapcsola-
t. E kapcsolódás az „...érzéketesbe exponált mozdulatlan mozgásnak, az álló helyzet-
be sűrített epikának mikro-világegyeteme”-gondolat mentén írható le, ahogy Mészöly
Camus-ról szóló esszéjében mondja. Mert ez a gondolat természetesen nemcsak Mészöly
Camus-höz való viszonyát értelmezi, hanem éles megvilágításban tárja elénk Mórocz
Mária prózájának működési elvét. Az írások anyagát adó események, helyzetek, állapo-
tok, hangulatok, hangulati áttűnések, érzetek, észleletek, látványok, az embert környező
tárgyi világ, a belső reakciók mikroelemzése az a kiinduló alaprétég, melyről elrugasz-
kodva lehetségesnek tűnik a momentumok szövevényének értelmet tulajdonító össze-
függések felismerése. „Mindent figyelnem kell, bármilyen apró részlet fontos lehet. Le-
het, hogy a lényeg benne lesz egy tétova mozdulatban. Egy kéznyújtásban. Egy lépés-
ben. Meg kell tudnom. Ezt a lehetőséget már nem szalaszthatom el.” (Némi pátosz). (...)
Látnom kell az összefüggéseket. Most már minden pillanatban megtörténhet...” (*Pincék
fénye*) „Az idő elvárja tőlem, hogy az összefüggésekre figyeljek.” (*Az utazó*) Az írásokban
feltáruló világot az összefüggések keresése rendezheti el emberi szerkezetűvé, az össze-
függések felismerésé válása adhat értelmet az életnek. De a dolgok egymáshoz való vi-
szonyának megszállott, dühödött vagy éppen monomániás keresésénél nem lehet tovább
jutni. A részletek részletként prezentálják önmagukat, de létük egyértelmű utalás a raj-
tuk túllévőre. Ám ez a túllévő ugyanúgy nem fogható meg, ahogy a tükröbéli látvány
sem nyújt önnön konkrétságával az utalás tényénél többet. Az *Anyám története* hősnője
ennek a felfedezés-élménynek a jegyében kutatja önmagát a tükröbéli. „Úgy mered saját
testére, ahogy a számára felfedezetlen, új tárgyakra, mozzanatokra szokott. Szeme azzal
a titokzatos izgalommal, fáradhatatlansággal barangolt a saját testén, az arcán, ahogyan
a szerelmesek fedezik fel egymás rejtett zugait. Valójában azonban a mai napig nem tu-
dom, hogy ez a nézés látott-e, vagy csak elmerült a semmibe, pontosabban a valamibe,
amit látni akart – talán a tükrön túl.”

A látvány lejegyzése szükségszerűen analízáló módszerű. A kép néven nevezése, ele-
mekre bontása a szó által időben történik, noha a leírás éppen a leírandó időtlenségének
megérzékítésére tör. Az idő létének/nem létének, érzékelhetőségének/nem érzékelhető-
ségének e különös, lüktető feszültsége hatja át a kötet írásait. *A Tájkép és a Makro(Tájkép)*

kisprózák címükkel az önmegnevezés értelmező gesztusát hajtják végre (ez egyébként gyakori eljárása a szerzőnek, ld.: *Allapot, Epilógus, Hangtalan beszámoló, Mese, Recenzió, Kerettörténet*). A leírás/lejegyzés szigorú tárgyyszerűsége, a nyelvezet nominalizmusa az idő nélküli, az időben való létezés kényszerétől nem korlátozott látvány létező megjelenítését célozza. Ám a tömondatok fullasztó sűrítettsége a mondatok közötti félelmetes terű ürre irányítja figyelmünket. A szöveg megtelik, a látványon messze túlnyúló dimenziókra nyit távlatot. Nem egyszerűen a kimondhatóság problémájával való küzdelem válik ezáltal láthatóvá, hanem a mondás tartalmának problematikusságát is jól érzékelhetően kitapinthatóvá teszik ezek az írások. Mindennek illusztrációjául álljon itt egy idézet: „Felületek. Közéletek: kő a betonban. Szemcsék. Simaság? Erezet. Az ív. Szelíddé tesz. Maradok a kőnél; bár a háttérben ablak, majd csipke. A minta. A fehér emléke. Csapódik a bejárati ajtó, a bámszokódó érdeklődés kifejezése. Csozogás. Kövek. A képbe lép. Lassan zárul a bejárati ajtó, halkul az utcazaj. A kő.” (*Makro|Tájkép*)

A *Tájkép* című rövidprózai szöveg kapcsán Mórocz írói világának egy meghatározó eleme szeretném irányítani a figyelmet. Ezt, a formálásmódot is alapvetően befolyásoló jellegzetességet, jobb híján, a visszafogottság sztoikumának, a rezignáció méltóságának nevezhetnénk. A rezignációnak azonban szigorúan határoljuk el a „belenyugvás” és a „beletörődés” értelmét, csak az előbbit értvén alatta, s a beletörődés pedig, mint a megadás tartás nélküli formáját, kirekesztve jelentésköréből. Mert e vonásnak éppen a tartás a lényege; a „közlés fájdalmának” (*Szerepek és lépések*) a legyűrése, a felülemelkedés, a fölébe magasodás. E tartás egyfelől a szöveg közeiben, a kiválasztás logikai struktúrája mögött érhető tetten, másfelől az ábrázolt, felvillantott emberi kapcsolatok-kapcsolódások milyenségében rajzolódik ki. A *Tájkép* egy ablakból feltáruuló látvány lírai ívelésű rögzítésének, s a látottakat a beszélőben kíséző rezdüléseknek kifinomult arányú elegye. „A bizalmas melegség pillantása. Ezt akartam kimondani már napok óta. Amikor megtörténik” – hangoznak a látványt kíséző reflexió mondatai, de az írás nyomasztó (és felemelő) súlyát attól a „bizalmas melegség pillantásán” túli tartománytól nyeri, amely másként nem idézhető meg, csak e leheletfinom rezdülések utaló, önmagukon túlírányuló felmutatásával. „A bizalmas melegség pillantása. / A szél. Istenem, milyen tehetetlenek vagyunk.”

A *tükör és a látvány* A könyvet a szerző saját fotográfiai illusztrálják. De nem tematikus értelemben működik ez az illusztráció, hanem a verbális ábrázolás módját a vizualitásba mintegy átfordítják a fényképek. Valódi szövegeképpé lesznek (de természetesen nem csorbul ezáltal fotó-létük autenticitása). A szöveg és a fotográfia lényegi kapcsolatban áll, természetük legbensőbb vonásai fonódnak egybe. A fényképek látvánnyá teszik azt, amit a szavak csak vizuális auraként tudtak érzékeltetni. A hangalak mögötti térre nyitnak ablakot. Ahogy a szavak csak felidézni, utalni és rámutatni képesek ebben az írói világban, ugyanúgy a fotográfiai is témáik redukciójával közölnek olyan tartalmakat, amelyek a verbalitás hálójába nem befoghatók. Félreértés ne essék: e nyelv hihetetlenül feszes és pontos, kimért, erős fogalmiságú és áttintellectualizált. A nyelv és a látvány eszköztára különbségének kihasználásáról van szó: a fotográfia közvetlenül a szövegjelentés mögötti mélyebb jelentésre irányítják tekintetünket. A kritika elején felvázolt tükör – látvány – és az azon túli hármasságban a fotók az „azon túlival” való közvetlen kapcsolat jegyében állnak.

Zárásként a címadó írás befejező szakaszát idézném, mely metaszinten magára a prózára vonatkozik, s ezáltal ars poeticaként olvasható, s egyben a szerző világlátását koncentráló probléma megfogalmazása is. „Azt hiszed, hogy próbálok magyarulkodni? Egyszerű válaszokat adok. Együgyűsített válaszokat. Mondhatnám azt is, hogy az igényeknek megfelelő, de ebben szerencsére nem vagyok egészen bizonyos. Szóval így. Figyelem, hogyan hangzik a számból egy-egy válasz. Igyekszem csökkenteni az arányeltolódásokat. Talán ezért kellett minimalizálni a megnyilvánulásokat – a követhetőség miatt, de ez már spekuláció.” (*Kaligrafia*, 1993)

ELHAGYOTT CIPŐ, TÁRGYIASULT LÁBNYOM*

Új megvilágításba kerülnek a dolgok, felülvizsgálatra szorulnak fogalmak és konvenciók, kitágulnak – és egyszerre elhomályosulnak – jelentéskörök: valószínűleg ez a lényege az Első Magyar Látványtár eme szobrászati, vagy inkább: szobrászatinak nevezett kiállításának.

A gyűjtemény nem reprezentál, nem illusztrál – mint afféle gyűjtői ars poetica –, hanem mintegy alkotótevékenységet kifejtve funkcionál: értelmező, meghatározó, szemléletalakító tényezőként jelenik meg. A kollekció beavatkozik, a gyűjtemény lényegi kérdéseket érint.

A szobrászat hagyományos, tartalmi és formai vonatkozásainak, egyezményeinek megkérdőjelezéséhez és felbontásához vezető úton századunkban valószínűleg a legfontosabb lépés a talált tárgy műalkotássá avatása volt: a kiemelés, a kitüntetett pozícióba állítás, az új környezetbe helyezés az addig ismeretlen és felismerhetetlen értékekre és szépségekre utalás az eredeti, funkcionális tényezők, a lényeg megváltoztatása által történt: a tárgy nemcsak megidézetté, hanem megigézetté is vált. A szokványos történeti eszme-futtatások szabályai szerint most természetesen Marcel Duchamp-ra, palackszárító-jára és piszoárjára kellene hivatkoznunk, de most inkább egy kevésbé ismert, ámde annál félelmetesebb párhuzamra utalnánk: ha minden igaz, Apollinaire vélekedésére, amely szerint a modern szobrászat legtökéletesebb plasztikájának a guillotine ítéltető. E vezérfonalat követve most félve pislantunk körbe a teremben a tárgyak egykori és lehetséges funkciója után kutatván; a magyar anyagban fellelhető-e ilyen háborzongató párhuzamok?

Ha nem leselkedik semmi veszély, akkor az e művek által felvetett másik, a modern szobrászat elszakadásszerű gesztusának problémáiról, jellemzőiről próbálkozhatunk meg elmélkedni: nem az anyag, a technika és legfőként nem térproblémákkal foglalkozik már ez az ágazat, amely természetesen régen nem lelhető meg a hagyományos ágazat határai között. Az anyagátalakítás, az anyaghasználat kérdése sokdrangú problémává silányult – a szabadság maximális, matéria minden lehet, minden társítható mindenhez, lényegtelen a tartósság, sőt, a megmaradás dilemmája is –, és a tér meghódítása természetszerű akcióvá vált; ahogy a valóságos dimenziók birtokba vétele, ugyanúgy a látszatok, a látszólagosságok megteremtése is magától értetődő. Mindezek helyébe a tárgyválasztás és tárgyalakítás mágikus, rejtelmes, misztikus vonatkozásainak megteremtése, illetve ezen vonatkozások felerősítése lépett: az önálló, független, öntörvényű tárgy-világ létrehozása, a konkrét utalásoktól való távolságtéremtés, távolságtartás. Az Első Magyar Látványtár szobrászatinak nevezett kiállításának műtárgyai között talált tárgyak és

* Elhangzott 1994. május 2-án Pécsen, a Művészetek Háza Tetőtéri Galériájában, az Első Magyar Látványtár *Szobromajális* című kiállításának megnyitójaként. – Itt emlékeztetjük olvasóinkat arra, hogy májusi számunkban Gyökér Kinga, Mújdricza Péter és Vörösváry Ákos beszélgetését adtuk közre a Látványtár céljairól, e kiállítás megszervezésének körülményeiről. A beszélgetés folytatását őszi számaink egyikében olvashatják majd.

eszközök, névtelen, vagy ismeretlen mesterek szakrális, kultikus alkotásai, és jól, vagy kevésbé ismert kortárs magyar művészek kompozíciói találhatók meg: önmagukban is különös, rejtélyekkel telített művek, ám együttessé, kollektívá formálva sugárzásuk a magyar művészet és áttételesen az élet eddig csaknem teljesen ismeretlen tartományára irányítják figyelmünket. A tárgy-létrejövés és a tárgy-létrehozás révén született munkák egymás mellett, egymással kapcsolatba kerülve furcsa villódzásukat indukálnak. A látványtár-egyedeket különálló darabokként szemlélve-vizsgálva talán a legfontosabb jellemző jegyként állapíthatjuk meg, hogy nem kifejezések, nem ábrázolások, hanem megtestesítések, amelyek szédítő ismeretlenségeket tárnak elénk. Mindezekon túl figyelemzetnünk kell egy fontos tényezőre, amely szinte észrevétlenül van jelen ebben a kollektívában: az időre. Az idő jelöli ki a dolgok helyét, s az időfolyamba való csendes illeszkedés, az idővel való hiábavaló szembefordulás, vagy az idő mindent egybemosó áramlásából való kiemelkedés-szándék teremt apró, ámde jótékony zavarokat, jelöl meg kulminációs pontokat. Sokszor csak az idő dönti (vagy mossa) el a tárgy és a műtárgy közötti különbségeket. A dolgok természetes rendje oly sok természetellenes jelenség ki-egyenlítődéssel születhet meg.

Pécs városa, ahová immár oly sok örökérvényűvé vált művészeti és szobrászati alkotás kötődik, ahol a szobor-tárgyak és a szoborrá válás lehetőségeinek bővedje szemlélhető, minden bizonnyal magától értetődő természetességgel fogadja be ezt a gyűjteményt. S ha visszaindulnak majd Budapestre az Első Magyar Látványtár darabjai, a lenyomatok itt maradnak – névhez kötődően, vagy csak személytelenül, de meditációra ösztönző elemekként, vagy csak mint egy elhagyott, gazdátlan cipő: valakinek a lehetséges, tárgya-sult lábnyoma.

E gondolatokkal ajánlom figyelmükbe Vörösváry Ákos Első Magyar Látványtárának mágikus kiállítását.

A Pro Pannonia Kiadói Alapítvány pályázati eredményhirdetése

A pécsi székhelyű Pro Pannonia Kiadói Alapítvány 1993 novemberében meghirdetett pályázatára több mint félszáz pályamű érkezett a legkülönbözőbb műfajokban.

A pályázók közül a kuratórium 1994. május 3-i döntésével az alábbiakat tartotta érdemesnek arra, hogy 1994-ben vagy 1995-ben a Pannónia Könyvek sorozatban megjelenjenek:

- Fehér Péter: *Einstein és a magyarok (Eötvös Lórándtól Teller Edéig)*
- Kézdi Balázs: *A negatív kód (Kultúra, kommunikáció, mentálhigiéne)*
- Marafkó László: *Helyben a világ*
- Nagy Imre: *Bertók László (Beszélgetések, elemzések)*
- Nádor Tamás: *Pécs zenei életének krónikája (dokumentumgyűjtemény)*
- Páva István: *Trianon – Belvedere – Hadbalépés*
- Tüskés Tibor: *Kedves Professzor Úr! (Írások Fülep Lajosról)*
- Várkonyi György: *Martinszky János*

Az alapítvány várja mindazok erkölcsi és anyagi támogatását, akik a Pro Pannonia Alapítvány céljával – a szellemi értékek a helyi könyvkiadás révén történő minél szélesebb körű közzétételével – egyetértenek. Az alapítvány kezelője a Konzumbank Rt. Pécsi Fiókja, számlaszáma: 249-98934 (K 02 16641).