

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- PETRI GYÖRGY verse 225
ESTERHÁZY PÉTER: Harmonia caelestis (*regényrészlet*) 226
BERTÓK LÁSZLÓ versei 230
VILLÁNYI LÁSZLÓ verse 235
ANDRÁS SÁNDOR versei 236
LOVAS ILDIKÓ: Meztelenül a történetben (*Részlet egy készülő regényből*) 239
VISKY ANDRÁS versei 248
TÉREY JÁNOS verse 250
PAYER IMRE verse 252
PEER KRISZTIÁN versei 253
GERGÉNYI ATTILA: A Novella Múzeum (*novella*) 254
SZÁLINGER BALÁZS: Zalai passió (*részlet*) 259
PETŐCZ ANDRÁS: Néhány szó Seymour Glass versei elé 264
SEYMOUR GLASS versei (*Petőcz András fordításában*) 267
JÁNK KÁROLY versei 269
LÁZÁR BALÁZS versei 271

*

- HANNES BÖHRINGER: Semmi különös (*Előadás a fluxusról*) 272
PETER BÜRGER: Ha a jelen sziklája szétzúzatik (*Megjegyzések a mai interpretációs nehézségekhez*) 277
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Az idegenség poétikája?
(*Az avantgárd költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez*) 281

*

- FORGÁCH ANDRÁS: Örökpetri (*Petri György: Amíg lehet*) 305
NAGY IMRE: A papír színeváltozása (*Bertók László: Dongó a szobában*) 322
THOMKA BEÁTA: Históriaból poézis, imaginációból történelem
(*Darvasi László: A könnyemutatványosok legendája*) 328
N. HORVÁTH BÉLA: Visky András: Goblen 334

2000

MÁRCIUS

Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Város Önkormányzata
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.
A Jelenkor rendezvényeit Költő József (Villány) támogatja.

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencsek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54. – **Mosonma-**

gyaróvárott: Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – JATE bölcsészkar könyvtár – Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekeşszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1. – **Tabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

BUDAPESTEN: Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

<http://jelenkor.c3.hu/>

JELENKOR

160,- Ft



9 770447 642002

JELENKOR

XLIII. ÉVFOLYAM

3. SZÁM

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305.

e-mail: jelenkor@mail.matav.hu

web-oldal: <http://jelenkor.c3.hu/>

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig a
Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),

a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,

a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata

és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál

és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságnál (HELP) – 1900 Budapest,

Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,

illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 960,- Ft, a II. félévre 800,- Ft,

egy évre belsőre: 1760,- Ft, külföldre: 5800,- Ft.

KRÓNIKA

TOLNAI OTTÓ nyerte el az 1999. évi Szinyei Júlia-emlékdíjat a *Jelenkor* tavalyi évfolyamának legjobb publikációjáért, a folyóirat januári, februári és márciusi számaiban közreadott *π: pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készül meg-nemírni* című verséért, valamint az októberi számban olvasható *Tigristincs* című elbeszéléseért. Az évente kiosztott nívódíjban a mindenkori kuratórium döntései alapján korábban sorrendben Makay Ida, Bertók László, Takács József, Márton László, Darvasi László, Baka István, Csorba Győző (posztumusz), Závada Pál, Takács Zsuzsa és Garaczi László részesültek. A díj átadására március 31-én Pécsen, a Művészetek Házában a szerző felolvasóestjén kerül sor.

MÁRTON LÁSZLÓ ÉS VÖRÖS ISTVÁN képviselte Bukarestben, a Magyar Köztársaság Kulturális Központjában január 31-én a *Jelenkor* folyóiratot.

A LICHTUNGEN című grazi folyóirat a pécsi irodalmat bemutató számát ismerhették meg az érdeklődők február 1-jén Pécsen a Lenau Házban. Az esten részt vett *Markus Jaroschka* főszerkesztő, *Gerhard Csejka*, a tematikus szám vendégszerkesztője és *Dr. Barbara Lee-Stoerck*, az Osztrák Kulturális Intézet igazgatója. A Pécs-szám szerzői közül *Becker Róbert*, *Bertók László*, *Méhes Károly* és *Szakács Eszter* olvastak fel.

MÁRAI SÁNDOR-DÍJat adományoztak *Sándor Ivánnak* és *Závada Pálnak* január 21-én a Magyar Kultúra Napja alkalmából. Gratulálunk munkatársainknak!

DARVASI LÁSZLÓ volt a vendége a *Jelenkor* Kiadó és a Café Dante közös rendezvényének február 10-én.

AZ ÜZENET című szabadkai folyóirat bemutatkozó estjére került sor a Múcsarnokban február 4-én. A beszélgetés és felolvasás résztvevői voltak: *Balázs Attila*, *Beszédes István*, *Ladik Katalin*, *Lovas Ildikó*, *Mikola Gyöngyi*, *Tolnai Ottó*, *Utasi Csilla* és *Draginja Ramadanski*.

A BÁRKA folyóirat mutatkozott be a Múcsarnokban február 10-én. A lapról *Elek Tibor* főszerkesztő mondott bevezetőt. *Kántor Zsolt*, *GreCsó Krisztián*, *Hazai Attila*, *Kiss Ottó*, *Nagy Gáspár*, *Rott József* és *Zalán*

Tibor olvastak fel írásaikból. Közreműködött *Varga Zsolt* gitárművész.

A KÁNON/KULTUSZ/KARNEVÁL című előadássorozattal veszi kezdetét március 4-én a Múcsarnokban a JAK-farsang. Előadnak: *Babarczy Eszter*, *Menyhért Anna*, *Porkoláb Tibor* és *Milbacher Róbert*. A moderátor *Kálmán C. György* lesz. A jelmezes farsangon, melynek ceremóniamestere *Jánossy Lajos*, leány- és legénycsúfolókat írnak a szerzők: *Filó Vera*, *GreCsó Krisztián*, *Karafiáth Orsolya*, *Király Levente*, *Nagy Gabriella*, *Szilágyi Eszter Anna*, *Tóth Krisztina*, *Varró Dániel*, *Zilahy Péter*.

AZ IRODALOMTUDOMÁNY MŰHELYEI című sorozatban Karsai Györggyel, *A szép és a szörnyeteg* című tanulmánykötet szerzőjével *Kálmán C. György* és *Jankovits László* beszélgetett február 17-én Pécsen, a Művészetek Házában.

A BALKON művészeti folyóirat román nyelvű társlapja, a *Balkon/Cluj* első számának bemutatójára került sor február 11-én a Ludwig Múzeum előadótermében.

A SÉTATÉR című pécsi folyóirat harmadik születésnapja alkalmából rendeztek felolvasóestet a szerkesztők január 28-án Pécsen, a Kulturális Központban.

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK – *Pécs 2000* címmel rendeztek kiállítást a Pécsi Galériában március 2-án. – *Csoszó Gabriella* fotóművész tárlata látható a Pécsi Kisgalériában március 9. és április 9. között. – *Július Gyula* festőművész munkáiból nyílt kiállítás február 7-én Pécsen, a Művészetek Házában.

BUDAPESTI KIÁLLÍTÁSOK – *Lugossy Mária* szobrászművész kiállítása nyílt meg a Dorottya Galériában február 11-én. – *Beöthy Balázs* inetraktív installációját tekinthetik meg az érdeklődők a Ludwig Múzeum kistermében február 3. és március 12. között. – *Egy kiállítás az Európáiról* címmel kortárs magyar képzőművészek és *Samu Géza* szobrászművész munkáiból nyílt tárlat a Budapest Galéria Kiállítótermében február 24-én. Ugyancsak a Budapest Galéria Kiállítóházában január 21. és február 13. között volt látogatható a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület tagjainak csoportos kiállítása.

PETRI GYÖRGY

Sírig tartó szerelem

(rekurzív függvény)

*Egyre ingerültebb vagyok attól, hogy haldoklom,
Mari egyre ingerültebb attól, hogy én egyre... ad infinitum.
De a temető szép lesz.
A pázsitfödte sír a napsütésben.
Burjánzik a papsajt, a laboda.
Mari meg rájön arra, hogy nem is
volt olyan rossz velem – mindent összevetve.
Hogy néha nevettünk,
és néha összeért a föld az éggel.*

Harmonia caelestis*

Édesapám nehezen adta meg magát, mert nem bízott igazán a fiában. Az meg csak ütötte, ütötte.

*

Egy reggel, mikor apám kitántorogván a konyhából, mert szinte elájult a dögszerű elmosogatlan edények akkora tömegétől, különösképpen egy ezüst-, de inkább alpakka tálcától, melybe teljesen beleragadt a sárgás tojásmaradék, s bemenvén a fürdőszobába nem találta a fogkefáját, a fogmosópoharát, a borotváját s a WC-kagylót, és nem találta az arcát a tükörben, majd onnan a belső szobába imbolyogván látta az ágát feltúrva, benne a sárga hajú kis nőt, mint egy macskát gömbölyödni, akkor odament az íróasztalához, rádült kissé s egyben megtámaszkodott, majd erősen a fia szemébe nézett (a fényképen a fiú tekintete szigorú volt, szája csücsörítve), és azt mondta. Elúrhodott, nagyfőnök, rajtad a kevélység.

*

Maga derűs és megértő és belátó és elnéző, egy intelligens társalgó, egy színes valaki, aki mindenben keresi a szükségszerűt, aki nem akarja megváltoztatni a világot, hanem elfogadja, elfogad mindent, ami létező, és eszébe sem jut, hogy a világ lehetne másképp is, pontosabban nem ez jut az eszébe, magát kielégíti a létezés gazdagsága, ez az, amit elfogad, ez a gazdagság, ahol a rossz, a csúnya nem kiegyenlíti a jót, a szépet, nem semlegesíti, hanem növeli, nem emezeket, hanem egymást – és mindez azért van így, mert nem állt még sose kivégzőosztag előtt, mondotta édesapámnak a kivégzőosztag vezetője, munkaidőben.

*

Édesapám már rég nádor volt, aranygyapjas és belső titkos, midőn elismerte, soha nem volt képes szabadulni attól a gyanútól, hogy a teremtés célja nem etikai természetű, nem lehet az, ezt a gondolatot soha nem bírta magából végérvényesen kiűzni, vagyis nem úgy járt el, mint az Úristen az első emberpár esetében, meglehet, nem azonos pozícióból kellett az ügyeiket intézniök.

*

* Részlet a szerző azonos című, a 2000. április 21–23. között megrendezendő Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon, a Magvető Könyvkiadó gondozásában megjelenő regényéből.

Édesapám volt a püspök. Van ilyen. Egyszer egy jobbágyokból álló deputáció járult elé, hogy a rossz termésre való tekintettel engedné el apám a tizedet. Apám nem akarta elengedni, jó termés esetén is tizedet kap, nem többet, mi a faszt akar-nak, tessék inkább rendesen dolgozni, nem pedig az állam, jelen esetben a püspök-ség, in concreto az apám csöcsét színi. Mindazonáltal szerette a tréfát, és megkér-dezte. Melyik kendtek közt a legokosabb? Előállt erre a bíró. Én volnék, ha volnék! Hát ha egy kérdésre meg tud felelni, elengedem a tizedet. Hány szál haj van a fe-jén? Úgy hinném, vakarta meg a tarkóját a bíró, legfőnnebb ha kilenc. Mert ha tíz volna, a tizediket régen elvette volna méltóságod. Nem rossz, húzta el apám a szá-ját, de nem engedte el a tizedet. Ez is hozzátartozott a tréfához, a tréfássághoz, a történelmi mókához, mert más egy jópofa mondat és ismét más egy zsák búza. Másfelől II. József, midőn Egerben időzött, természetesen apám vendége volt, nem állhatták egymást, de mivel együtt kellett működniök, együttműködtek. Apám ráolajozott a kapcsolatra, nagy pompával vette körül a császárt, s egymás után adta a fényesebbnél fényesebb ebédeket. Valahogy vacsorát sose. Aki ételt-italt adott, annak neve legyen áldott. Vagy túlette magát, vagy kötekedő kedvében volt II. József (vagy mindkettő), mert így szólt. Püspök úr, kegyelmed az apostolok utódja, csakhogy az apostolok nem éltek ám ily gazdagon. Hé-kám! Teve, túfoka, he?! Apám nagyot nyelt (evett), és hallgatott. Másnap azonban, midőn az ebédet jelentették, tálalva, mondta Thomas, apám hú embere sértetten, apám a császárt egy szűk szobába vezette, cellaszerűségbe, hol még csak az udvari pap volt jelen. Az asztalon agyagtányér, fakés, favilla. Az ebéd három tál egyszerű ételből állott. A császár, ki jobban tisztelte a gyomrát, mint a magyarokat (vagy, tegyem hozzá, az osztrákokat!), csak várta, várta, hogy e furcsa kezdetnek, miszerint antipastá-nak mi leszen a rafinált folytatása. Hiába, mert bizony nem hoztak még üres tálal-t sem. A császár nem palástolhatta bosszankodását. Püspök úr! Miféle tréfa ez? Semmi tréfa, fenség, mondotta apám szigorúan és kissé kedveszegetten. Tegnap gróf, itt apám neve következett, vendégelte meg felségedet, ma pedig az egri püs-pök, az apostolok szegény és méltatlan utódja. Mit volt mit tenni. Közbevetésül: apám tudományának nagy híre lett külföldön is, és amikor egy itthoni fia-talemler a híres németországi professzort, Detlef Groebnert látogatta meg, az épp édesapám egyik (vagy másik) könyvét lapozgatta. Él-e még, itt apám neve követ-kezett?, kérdezte a professzor. Él, de folyvást iszik. Hát aki nem iszik folyvást, mért nem ír ilyen könyveket!, szólt bosszúsan a becsületes Detlef. Valahogy szíve-sen turkált II. József apám zsebében. II. József, császár ide, császár oda, nem volt arisztokrata, több is volt, kevesebb is volt. Ezért is fürdött be végül is: nem volt he-lye. Az egri líceum, amelyet édesapám épített, kivívta a kalapos király bámulatát is. Quanta costa? Ki van fizetve, felség, válaszolta, itt apám neve következik. (Köz-tudomású, hogy apám a fényesen fölszerelt, nagyszerű intézet költségeire vonat-kozó minden írást megsemmisített, hogy sohase tudhassák meg, mennyijébe, quanta, került a tudomány e csarnoka.) A császár faggatódni akart a főpappal. Szép nagy épület ez a líceum, jó lesz kaszárnyának, mondta farkasmosollyal. (Ami felettébb ízléstelen megjegyzésnek tetszik, hisz éppen az ő édesanyja volt az, aki Egertől, Barkóczy Ferenc primás javaslatára, ki a tervben a bécsi és a nagyszomba-ti egyetemmel szemben egy nemzeti irányzatú nevelési intézmény létrehozásának szándékát sajdította, megtagadta az egyetemi rangot; erre föl apám magára vállal-

ta a Consistóriumtól, tehát a káptalantól is, az építkezés összes költségeit, azonnal fölmondott a bécsi udvarhoz közel álló ifj. Gerlnek, Barkóczy emberének, és megbízta a megbízható Fellner Jakabot, aki nem volt egy Borromini, még csak egy Pilgram sem – aki Pilgrammal apám annak idején együtt rajongott Róma szépségéért, apám mint a Collegium Germanico-Hungaricum nagy reményű növendéke, Pilgram meg fiatal építészjelöltként –, de szolid, lelkiismeretes szakember volt, egy férfi, akire számítani lehetett; Barkóczyt látszik igazolni, hogy apám sz-es alakban írta a nevét, hogy ezzel magát megkülönböztesse a család aulikus ágaitól, erre jegyezte meg édesanyám éleselméjű gonoszkodással: Meglehet az „sz” nem aulikus. Ám hosszú ez a név.) Felsőes uram, ezt nem a püspök, hanem a gróf építette, válaszolta apám kevélyen. Végrendelete úgy is szól, hogy a líceum, ha valaha elvonnák eredeti tudományos céljától, szálljon vissza a, itt apám neve következett – családra. Item: mikor a templomba léptek, József császár (és király) levette a kalapját, édesapám pedig, aki eddig födetlen fővel szerényen követte az uralkodót, föltette birétumát. Felső, mondta halkán, fenyegetően, gőgösen, itt én vagyok a fejedelem. Item: Nézegeti a császár a címerünket. Már megint szórakozik. Hát az mi csoda állat benne?, kérdi apámat. Griffmadár, felsőes úr. Aztán mondaná meg kend, hol a bujdoslóban teremnének ezek a madárok? Ott ahun a kétfejű sasok, tromfolt apám, majd meggyóntatta a császárt. A császár megvallotta, hogy nem hisz Istenben, legalábbis nem ebben a személyes, az egyház által kiközvetítettben. Az egyházat ne is említsd, fiam, háritotta el apám az esetleges mentegetőzést. A hitetlenségben pedig ne bízz olyannyira. A hitetlenségnek is vannak rossz napjai. Fogsz te még térden állva könyörögni Uradhoz, Istenedhez. Fenyeget, püspök úr? Ugyan, legyintett apám bosszúsan, őszintén. Erre meg a császár legyintett, hamarabb meghalok én annál. Kurta csönd lett. Azután édesapám egy utánozhatatlanul lágy, bölcs mozdulattal megfogta a császár csuklóját, finoman, két ujjal, könnyen és szomorúan, akár egy régi, családi ékszer, úrmutatót, Szilassy János lőcsei ötvösmester munkája 1752-ből, tűzben festett zománcképei Mária és Krisztus életéből vett jeleneteket ábrázolnak, aranyozott ezüst, magassága 77,5 cm, és gonosz, primitív mosollyal visszatette a császár kezét az ő combjáról a sajátjára. Édesapám a fejét csóválta. Akkor még mindig ott a halálos ágy, visszavonni, megtérni. Item: Nem állotta a németet, édesapám. Egyszer a Dunántúlon utazva, egy kisvárosban kora reggel zajra ébred. Mi baj van, kérdi inasától. Semmi, kegyelmes uram, csak egy német vándorlólegény felakasztotta magát a fára. Bár minden fa ilyen gyümölcsöt teremne, sóhajtotta apám, az embergyűlölő Timon görög bölcs híres mondását idézván. El is vitték Sopronkőhidára, együtt ült Zsilinszkyvel meg Jávor Pállal, akinek többször is begyulladt a fogínye.

*

Meglazult a nautiluszkagylós díszserleg (Németország, XVII. század második fele; aranyozott ezüst, trébelt, öntött, cizellált díszítés). Édesapám némileg megcupfolta a nagy nürnbergi ötvös, Hans Petzolt munkáját, fentről leszerelte (elővigyázatosan) Prudentia allegorikus alakját, alulról meg a delfinen lovagló triton plasztikus figuráját. Az edénytetest képező, amúgy felbecsülhetetlen értékű gyöngyházkagylót azután úgy hasznosította, miként állítólag a rövid pihenőt

tartó kamionosok a kulcscsomót. Délutánonként, akár Nagy Sándor, csak ő elefántcsontgolyóval, kezében a gyöngyházkagylóval tért nyugovóra, s ahogy elszendergett, kisvártatva kiesett a kagyló a kezéből, ő fölriadt, s máris dolgozhatott tovább, műanyag csatokat kellett vacakolni, darabbérbe, egy maszeknál, aki szívésségből munkát adott édesapámnak, mert ő hivatalosan nem bírt elhelyezkedni, pedig nem csinált semmit 56-ban, igaz, gondolni gondolt, ami egy forradalomban túl kevés, forradalom után pedig túl sok.

*

Édesapám beleszeretett a kvantummechanikába. Anyám őrjöngött, kipirult, lefogyott, meghízott, csapkodott. Apám színes selyemnyaksálakat kezdett hordani, angol playboyok sálkötési módszereit vizsgálván; órákat töltött a tükör előtt, ennyit addigi életében összesen nem; minden nap új inget, új zoknit, új alsónadrágot kért, idáig evvel sem volt ennyire aggályos, és új boxer-alsókat is vett. Anyámat állandóan a vasalással vegzálta. Mégiscsak túlzás, fintorgott anyám. Apám ájtatosan homlokon csókolta. Se beszélni, se hallgatni nem tudtak egymással. Édesapám fölismerte, hogy a newtoni mechanikával ellentétben a kvantummechanika törvényei elvileg nem zárják ki, hogy a szobánkban álló asztal (apám írógépével, a Hermes Babyvel) egyszerre csak minden külső hatás nélkül fölemelkedjék a levegőbe. Az asztal minden egyes elemi részecskéjének a helye véletlenszerű, így elvileg előfordulhat, hogy egy bizonyos pillanatban éppen mindegyik egy magasabban levő helyen találja magát, amitől, hopszasza, az asztal fölemelkedik. De ugyanevvel az erővel, pontosabban szólva, fáradsággal az asztal egyik pillanatról a másikra akár griffmadárrá, akár Einsteinné, annak reinkarnációjává is átrendeződhet, amennyiben, apám bűbájosan mosolygott, mint egy fiatal káplán, midőn ékesszólóan és cáfolhatatlanul bebizonyította a nála alig fiatalabb ifjakkól álló csoportjának Isten létezését, amennyiben van benne ehhez elegendő mennyiségű elemi részecske. Vagy te. Hogy az asztal átváltozik énné vagy belém vagy hogy? Te gyári hülye vagy, így anyám. A káplánt nem rendítette meg a sátán beszéde. Kedvesem, elvileg ennek még sincs akadálya. A statisztika törvényei sem akadályozzák meg, csak rendkívül valószínűtlenné teszik. Annak valószínűsége, hogy ez az asztal egyszerre csak magától fölemelkedjék, jóval kisebb, mint annak, hogy egy majom megalkossa az Odüsszeiát, miközben véletlenszerűen veri egy írógép billentyűit. Anyám odaugrott a Hermes Babyhez, kitepte belőle a papírt, reccsenve, indigóstu, beletekert egy újat, és püfölni kezdte a billentyűket. Potyogtak a könnyei. Apám lopva az órájára pillantott. Édesanyám befejezte a gépelést, lassan fölállt, játékosan egy majmot kezdett utánozni, a földig lógatta a kezét, imbolygott, vakarta a fejét, vigyorgott. Apám türelmetlenül legyintett, akár egy gyerekre. Erre a mamám rávetette magát az apámra, egyed, üvöltötte, egyed meg, a kurva anyádat, vagy beléd tömöm!, s tömte beléje a gépelt papírt. Lihegték. Édesapám kiszedte a szájából a papírgombócot, széthajtogatta, olvasta. *Férfiuról szólj nekem, Múzsza, ki sokfele bolygott / s hosszan hányódott, földülőán szentfalu Tróját.* Vállat vont. Két sor még nem bizonyíték. Anyám mindent inkább akart, mint bizonyítani. Csak már nem bírta a katolikus kusst.

Kert

1

*Az eb egyszer csak
úgy tett, mint aki sántít.
Sajnos, megfogtad.*

2

*Az elfelejtett
félelem kísértete
járja a kertet.*

3

*Pöfeteggomba.
Mérges verseivel szúr
lógó orrodba.*

4

*A fájdalomban
részenként szól a test, de
az egész ott van.*

5

*Hogy romlik benne,
ő maga jelentgeti:
a bomló elme.*

6

*Hatoanöt év mi?
Hogy a hatvanadiktól
nem kell már félni?*

7

*Évszázad? Ezred?
Örökkévalóság, ha
van még egy perced.*

8

*Boldog karácsony,
húsz század pelenkái
lógnak a rácson.*

9

*Mikor a poklok
fenekére érsz, jössz rá,
hogy a menny megvolt.*

Gyufásdobozra

1

*Fényes üresség.
A képzelt falakról is
pereg a festék.*

2

*Gyufásdobozra
írná a verseit, ha
gyufája volna.*

3

*Kiesett csapszeg,
fénylik a lebukó nap,
de csak egy nagy segg.*

4

*Mohó repedés.
A holdra csúszó felhőt
átüti a mész.*

5

*Mért Arany János?
A lócsiszár akkor is
előbb volt sáros.*

6

*Nincsen másik nő.
Csak tűz, csak kanál, fazék.
A világ így fő.*

7

*Kövek és csontok.
Időtlen havazásba
veszik az égbolt.*

8

*Elnyel a kotyvasz.
A rend értelmetlen, ha
nem trehánykodhatsz.*

9

*Három kilences.
Jövőre három nulla.
Nagyobb klozet lesz?*

Happy end, 1999

(Haikukák a Jelenkor „Happy End”-estjére)

1

*A happy endet
akkor jó kitalálni,
amikor nem megy.*

2

*Hogy happy end-e,
attól függ, honnan nézel
deres fejedre.*

3

*Hogy happy end-e,
attól függ, hogy jövőre
Jelenkor lesz-e.*

4

*Ha happy endig,
legalább juss el egyszer
hétfőtől keddig.*

5

*Ó happy endek!
Mikor a királylányon
átmegy két ezred.*

6

*A happy endért
meg kéne jutalmazni,
mondjuk, húsz rendőrt.*

7

*A happy endre
az a legjobb rím mégis,
hogy Ady Endre.*

8

*Ha happy end, hát
vigyék a disznóolat,
ide a sonkát!*

9

*A happy enddel
leül szépen az ember,
s hé, pincér!, rendel.*

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Három haiku

Baránszky László emlékének

*Koporsón a pók
meg-megállva írja le
egy lány mell ívét.*

*Egy másik őszből
csorognak át a könnyek –
lány mell melege.*

*Piciny pók zuhan
s leng a meleg szélben –
lány zokogása.*

hihetetlen

hihetetlen milyen munkaigényesek a halottak
állandóan foglalkozni kell velük
akarva akaratlan
nem is annyira a formalin mint inkább a portörölő
mert egyre csak fekszenek ez az egyik trükkjük
nem lehet őket csak úgy magukra hagyni
és ha megfeledkezik róluk az ember
(„ebbe a szobába pedig nem lépek”)
(„fényképeket pedig nem veszek kézbe”)
(„Pista cipőjét a szemétkébe dobom”)
akkor a legkülönbözőbb pillanatokban
például a banánfagyaltton keresztül
az egyik összezsugorgott zokniiban
vagy Platón Charmidészében két lap között
egyszerre csak ott vannak
mint egy döglött bogár egyiptomi fétis
a fagyaltoskanál megkoccan
sietve fel kell állni
mert ha kézigránatként felkapja az ember a fagyaltos kelyhet
és odavágja a földhöz
az elfolyó sokszínű lötytyben
a halott továbbra is ott fekszik a padlón
rálépni nem lehet menekülni kell
de hiába mert másik trükkjük a légtorna
többnyire platánfák között szeretnek táncolni
bár akadtak még a rózsabokrok fölött is
a hatodik emelet magasáról nem is beszélve
kinézel az ablakon a szürkületben
és a szomszéd házat hirtelen elékteleníti
az előtte bukfencet hányó elszenderült
vagy spirális piruettjeivel a széttronsolt fejű
még a feljövő holdfényben is tovább járja
és ha lehúrod a redőnyt kitekeredik belőle
a halottak felettébb leleményesek
még a véccélhúzás zajából is előmaterializálódnak
ott állsz kiszolgáltatva papírral a kezeden
fenekeden szárad a szar
de most ugye vele kell hirtelen foglalkoznod

*le kell nyírnod a szakállát mert így nem szeretted
arcáról le kell törölnöd az undok mosolyt
amiért valamikor régen belérúgtál
ki kell tépni kezéből a könyvet
amelynek olvasásával megalázni akart
szájába kell dugdosni a kedves szavakat
amelyek párját azóta is várod
míg olykor csak le kell kaparni
a nemzetiszínű plakátfestményről
amellyel odasettenkedett a konyhafalra
hogy rántottasütés közben a hazafiság
pátoszos rejtélye következtében
ehetetlenne ne sózzad az ételt
embertelenül munkaigényesek
állandóan a helyükre kell tenned őket
de hiszen nincsen igazán sehol helyük
és állandóan igénylik az egy igaz arckifejezést
amire többnyire csak halála pillanatában akadhat az ember
akkor is csak ez a baj látszólagosan*

szerelem

*kilépek a fekete ajtón
és akkor hozzád vezet az út
ájjulatösvény
zúduló álmaim peremvidékén
ahol neved hangjaira gyúlnak a csillagok
és két gyönyörű combod hajnalán
hangtalan úszik a csónak a kelő nap felé
sötét tavon már megfürödtünk benne
egy sohanemvolt életre tisztítottuk a testünk
és lelkünk megnyíló szakadékait
álom álom álom
visszhangozzák a szakadék mélyén nyíló paloták
derengő ablakai*

*megparancsoltam a halaknak hogy énekeljenek
a fáknak hogy sortüzeik zongoraversenyét
a magasba küldjék ahonnan
csöndes mosolyod lankáira rebbennek
a szitakötőszárnyú álommadarak*

*ez egy megkezdett óda
nemzedékek folytatják majd
íratlan vágyak tintájából merítve a megbízatást*

*addig is hadd dicsérjem hajad erdejét
titkos vadak táncolnak benne koboldtáncokat
amitől is összeér a föld meg az ég
és sóhajod illatától megrészegeznek
a körülöttünk sündörgő naprendszerek
mert képzelhetetlen az ölekezésünk
csak távolatai vannak és megélhetőbből
megélhetetlenbe derengő hangulata
legalább is ezt mondják azok az ősködök
amelyekből a világ alakult egykor
és amelynek mi vagyunk most a végkifejlete*

Meztelenül a történetben*

Minden emberben külön pokol a szenvedély. S ha így van, akkor mégsem tudhatta senki, mit szeretnénk. Akárha zárdalány lettem volna, úgy tettem: mintha bárki tudhatná, milyen annak vágya, hogy meghallgassanak. És hogyan alakul át pokollá. Hiszen mindenki tudja: magában. Talán nem is a meghallgatást, az odafigyelést szomjazzuk, csak beszélni szeretnénk: valakinek. Leginkább annak, akit szeretünk. Aki viszont az iránta érzett felfokozott érzéseinkért szeret bennünket (és fordítva), tehát csak ritka pillanatokban hajlandó arra, hogy meghallgassa mindazt, ami nem róla szól.

Minden az én hibám. Amikor azt mondom: „megszakadt bennem a történet, segíts nekem, érints meg, hogy tudjam: vagyok akkor is, ha nem írok,” akkor a lehetetlent kívánom. Hiszen neki csak akkor vagyok, ha nem írok. A történetek tánca magányos tangó. Hosszú lépéseit csak megzavarni lehet. Így azt se tudhatja senki, milyen, ha megszakad a történet, leáll a tánc, és a veritékes test fázni kezd. Amit elmondani se lehet, mert az nem lenne más, mint egy újabb történet.

Nem tudtam, hogy így van. Nem hittem, hogy a történet megszakadása is csak egy újabbnak a kezdete, amiről úgy fogalmazok később, hogy *akkor este született az első történet utáni történetem*. Nem tudtam, hogy így van. Különben nem vágtam volna neki az éjszakának. De sötét volt bennem, a valóság viszonylagosságával való szembesülés sötét süketségbe taszít, „ilyen lehet Ausztrália”, erre gondoltam, távolságot kívánva a hosszú szabadkai utcákon, amelyek mindig ugyanoda vezetnek, akár eső után a vízpatakok. Én voltam Szabadka, de Ausztrália szerettem volna lenni: nem egy irányba vezető vízerekkel, amelyek csak föltételezései egy valamikori igazi víznek: folyónak, pataknak, hanem körbefogó, hatalmas és védelmező vízzel, ami legalább annyira kiemel, amennyire alámos. Az, hogy meghallgasson, vigasztaljon vagy elvágja a nyakam, akár egy csirkének, nem a maradás vágya volt, hanem a menekülésé, és nem előle, hanem önmagam elől; ahogyan azt mindenki szeretné megtenni, ha pokolként élnek benne a szenvedélyek.

A paradicsomfőzés valódi szentség. Láz, ami piros pettyekkel együtt jelentkezik, és azzal a belső paranccsal, hogy újabb kiló paradicsomok levéből préselje, szűrje ki a nedvet. A pettyek a passzírozás nyomán kerülnek az elérhető testrészekre: az arcra és a kézre, de nem csökkentik a lázat, ellenkezőleg. A konyhákban, a fürdőszobákban és a kerti csapok környékén literes és félliteres, karsú üvegek sorakoznak, vére szomjazó segédek. A csapvíz patakokat képez, eláztatja a konyhát, a fürdőszobát és a csap körüli fűcsomókat. A veríték hasonlóképpen a nőket. Lucskos konyhákban, lucskos hajú nők gyilkolják, préselik,

* Részlet egy készülő regényből.

csorgatják üvegebe a paradicsom véréit. Férfias keménységű zöldpaprikákat darabolnak csíkokra, és kéjes élvezettel nyomkodják befelé az üvegek száján: megizesíti a paradicsomot, mondják. És levezetik energiájukat. Minden sérelmük egy-egy piros petty lesz az arcukon, kezükön. Minden megbántásért, oda nem figyelésért keménytagú paprikák lelik halálukat. Jól van.

Éppen azon gondolkodtam, hogy nincs-e túl késő ahhoz, hogy kimenjek a piacra paradicsomot venni, és az se volt mellékes, hogy duzzadt volt a szemhéjam. De dolgozni is kellett volna, hivatalosan elismerhető munkát végezni. Akkor szólalt meg a telefon. Olyan fáradt voltam, hogy mielőtt fölemeltem volna a kagylót, beleroskadtam a fotelba. Egy ismeretlen ember hangját hallottam. Azt mondta, gyorsan kérdezzek, mert siet: Ausztráliába utazik.

– Hát mondja, nem gyógyulnak a lélek sebei? – ezt kérdeztem tőle, mert csak ez járt a fejemben, meg különben se tudtam, milyen kérdést vár tőlem egy ismeretlen, aki nagyon siet a lassú szabadkai augusztusban, mert várja Ausztrália.

*

– Hát mondja – türelmetlenkedett Amál néni –, mit csináljunk vele?

Olyan fáradt voltam, hogy nem is figyelmeztettem: mi nem konzultálunk. Azután az átolvasott éjszaka után, aminek egyetlen szépségét a vádlimhoz simuló narancssárga-zöld kockás takaró jelentette, minden más – de különösen a városra megállás nélkül szitáló homok és por – riasztó volt, a legkevésbé sem volt szükségem egy idegen nő történetére a valamikori kórház pincéjéről, annak halottjairól, diszkójának fényeiről, lila hagymáról és bársonykáról, diákkések alatt fröccsenő marhahúsról. Hiszen magam is oda jártam táncolni. Aztán meg a placra levegőt szívni.

– Meséljen nekem Szabadkáról, maga elég öreg ahhoz, hogy legyenek emlékei.

Úgy láttam, hogy ezzel igen nagy örömet szereztem Amál néninek, de közel is engedtem magamhoz: rágyújtott és megütögette a cigarettásdoboz tetejét. Ez zavart. Nem illett hozzá.

– A szüleim Csantavérről költöztek a bajai szőlők rejtekére. Állítólag azért, mert az apám nem tudott ellenállni a gyöngyberakásos biliárdasztalnak. Egyikük se tudta megszeretni azt a környéket, mert örökösen szitált a por. Mindent belepett. Azért tudom, mert nekem kellett minden nap letörölni a rádió tetejét. Nyáron, amikor a gangon volt a tűzhely meg a katlan, abban főztük literszámra a paradicsomot – a bátyám örült is neki, mert naphosszat a padláson tanyázhatott azzal az ürüggyel, hogy további üvegek után kutat –, anyám fehér lepedőket feszített a gang boltozatába, hogy felfogja a széllel érkező homokszemek támadásait. Minden este sárgán karcoltak a lepedők. A paradicsomot különben, 50 kiló rendelésre, Gulyás György szállította házhoz, az apám találta meg a hirdetését a Bácskai Hírlapban. Nem is tudtam, milyen a város, engem nem vittek magukkal, ha sétálni indultak vasárnap délután. Nem is mentem volna, mert azt mesélte a szomszédasszony, az egyik piaci kofa, hogy átok ül a Városházán. Márpedig akörül zajlott az élet: ott volt a piac, a legszebb boltok, de a kávéház is, aminek tükreit anyám apám fején szerette volna darabokra törni, mint annak idején a gyöngyberakásos biliárdasztalt. Nem hiszem, hogy oka volt rá, oda – a Sztipics Márk kávéházába –

mind finom úriemberek jártak, a Kőbl doktorért is oda kellett szaladnom néhány évvel később, ha különös és halaszthatatlan dolog történt, egyszerűen csak nem állhatta, ha apám elment hazulról. Tehát azt mesélte a szomszédasszony, hogy egyik nap, amint az eget kémlelte kosarai közt ülve, azt érezte, hogy dől a városháza. Szó szerint emlékszem, hogyan mesélte:

– Dől a torony! – kiáltottam fel kétségbeesetten – mesélte –, amitől azonnal hihetetlen zűrzavar keletkezett.

Az emberek pánikba esve menekültek, feldöntve a kosarakat és pultokat, az asszonyok jajveszékelték, a gyerekek sikítottak. A tér egy pillanat alatt kiüresedett, a hír pedig vilámssebességgel terjedt.

A torony szerencsére nem dőlt le sem akkor, sem máskor. Az ijedelmem okát pedig meglették, amint minden lecsendesedett. Az történt, hogy felnéztem a hatalmas palotára, amihez még nem szokott hozzá a szemem, és ahogy a magas toronyra pillantottam, ami mellett felhők úsztak, kicsit megszedültem, és úgy tűnt, nem a felhők mozgását látom, hanem a torony dől. Az új Városházával már az ég kémlelése se olyan volt, mint azelőtt.

Ezt a mondatát nagyon jól megjegyeztem. Mondtam is a bátyámnak, furcsa egy helyre keveredtünk: nem elég, hogy állandóan poros a rádió, még a városi palota is – városi székesház, így hívták akkoriban –, ami csak egy egyszerű ház, akkor is, ha hatalmas, befolyásolja az életet. Tán még az eget is, hisz' hallhattad, már az se olyan, mint azelőtt. A bátyám mélyen hallgatott, nem csoda, mikor a Waschmann Jenő drogériájában dolgozó kereskedő lány után húzta a szíve, az üzlet meg éppen ott volt, a városháza földszintjén.

De legjobban akkor rémültem meg, amikor apám azt mondta valakinek, mégiscsak jól tette, hogy a homokból olyan szép városházát épített, legalább megértik a népek, hogy tisztelet kell ahhoz, hogy valaki belépjen azon a kovácsoltvas kapun, amit különben a Pukkel Pali készített.

Mert homokból én építettem várat, amikor a szőlőtőkék körül matattam, mintha dolgoznék, valójában meg álmodoztam, és közben a nedves homok karcolta a tenyerem, rátapadt, talán a bőröm alá is került belőle, azért is maradtam álmodozó, mintha mindig ott guggolnék a szőlőtőke tövében. A homok illatába a kékkő szaga vegyült, csípte az orrom. Ez is olyan érthetetlen: miképpen lehetséges, hogy olyan gyönyörű szónak, mint a kékkő, szaga van, a homoknak meg, ami olyan semmitmondóan hangzik, illata. Kérdeztem is az ügyvéd urat, kértem, magyarázza el nekem, hogyan történnek meg a szavak, de nem tudta vagy nem akarta, csak forgatta a poharát, és azt mondta: Amál, maga javíthatatlan öregasszony, mindig felesleges dolgokkal törődik. De most mondja meg maga, hiszen tanult nő: nincs igazam, ha azt gondolom, hogy a kékkőnek egy darab eget kellene jelentenie? Könnyedén lebegő, puhán guruló égdarabot, a határtalan, tiszta levegő illatával, amire ha ráakad valaki, boldogságot érez? Mint ahogy a homoktól – ami nedvesen a kezünkre ragad, szárazon meg a fogak közé, cipőbe, ruha alá szivárog, alattomosan szúr és bizserget – mérges dühöt kellene érezni és nem álmodozásra hajtó, izgató illatot. Látja, ezektől a megoldatlan kérdésektől vagyok leginkább ideges, és minél tovább gondolkodom rajtuk, annál kevésbé értem: nemcsak a szavakat, de az életet is, amitől az idegesség szomorúságba csap át, végeláthatatlan szomorúságba. Ilyenkor szoktam a férfiakra gondolni. Azt mondják rólam, bolond vagyok, hiszen a férfiak nélkül mit

sem ér az élet. De én azt mondom, addig, amíg a szavak mellé rendelt illatok és szagok miéértjére nem kapunk választ, addig a férfiakkal is csak hadakozás lesz még az ölelés is, mert nem egyforma a szaglásunk: azt olvastam az ügyvéd úr feleségének egyik tarka borítós újságjában, hogy a legjobb illatú kölniket a férfiak találják fel, mert sokkal érzékenyebb az orruk, mint a nőké, és jóval több szagot tudnak megkülönböztetni. De akik ilyeneket írnak, azok nem törődnek a lényeggel, nem kérdezik meg a kölnigyártó férfiakat arról, hogy tudják-e, miért van szaga a kékkőnek és illata a homoknak.

Azon a délelőttön is a szőlőtőkék tövében bújtam meg, nehezen szoktam hozzá az új otthonunkhoz, a rádiót naponta ellepő porréteghez, és a bátyámmal se tudtam megosztani a torokszorító érzéseket, mert ő csak a városi székház földszintjének drogériájára tudott gondolni, ettől is féltam, mert szerettem őt, és még nem hallottam olyan homokból készült várról vagy palotáról, ami előbb-utóbb ne omlott volna össze, és arra gondoltam, mi lesz velem, ha éppen akkor dől össze a hatalmas városi székház, görbül százfelé a kovácsoltvas kapuja, amit a Pukkel Pali készített, amikor a bátyám is ott lesz, a Waschmann Jenő üzlete előtt álldogál, a zárásra várva. Megpróbáltam figyelmeztetni, de elhessegett, akár egy legyet, ehhez nagyon értett, azt mondta, Amcsika (mert így hívott), te vagy a legszörnyűbb lány a világon, azt mondod, engem féltesz, de arról beszélsz, hogy mi lesz teveled, ha rám dől a városháza, menj inkább a szőlősbe és ne félt engem, vasárnap elviszlek villamosozni, és majd meglátod, hogy milyen is a városháza, igazi cifra palota, tetszeni fog neked, és elhiszed végre, hogy nem homokból épült, hanem kőből, ahogyan kell, és római cementből készült a habarcs, ami összefogja, soha nem fog összedőlni, eredj játszani. Nem mertem ellenkezni, de azt gondoltam, hogy a bátyámnak a szerelem elvette a józan esztét, mert az mégsem lehetséges, hogy az apánk, aki ácsmester, és annyi építkezésen részt vett, rosszul tudja, viszont a bátyám a papokhoz járt külön-órákra a bunyevác körbe, és az ő egyik tanára – már nem emlékszem annak a papnak a nevére – szentelte meg a keresztet, mielőtt felhúzták a városháza tornyába, hát lehet, elképzelhető, hogy a bátyám is jól tudja, de még sincs az rendjén, hogy egy olyan hatalmas épületről, amit a villamos is hosszú perceken keresztül kerül meg (lelassul az idő, mondta a bátyám, majd meglátod, ülsz a villamoskocsiban és nem váltakoznak az épületek), ennyi mendemonda keringjen, és senki ne tudja az igazságot, hát milyen városba jöttünk mi lakni, ha még a székházáról se tudni semmi biztosat.

Mérhetetlenül szomorú voltam hát azon a délelőttön, amikor a bátyám szavának engedve elvonultam a szőlőtőkék közé, úgy tettem, mintha dolgoztam volna, de valójában szimatoltam: a homokot, a szőlőleveleken megpihent kékkövet, amikor a szomszéd Jelo néni félretaposott papucsában jajgatva végigrohant a fekete salakkal megszórt keskeny utcán, inkább köz volt az vagy zsákutca, úgy tűnt, ahogy felemelkedtem a szőlősor fölé, mintha a világból akarna kifutni, az arca is olyan volt, csak egy nagy fekete lyuk látszott, a hatalmas, fogatlan, tágra nyitott szája, amiből jajgatásával egyidőben kifröcsögött a nyál, amit nem láttam ugyan, de úgy tűnt a délelőtti napsütésben, mintha szikrák pattogtak volna ki a szájából, biztosan a nyálba akadtak bele a napsugarak, a mi házunk felé rohant, de mert az utca véget is ért a házunkkal, azon túl csak kóró,

szántófield és a távolban a Mérgecs felé tartó sánc volt, úgy éreztem, arrafelé rohan, az égbolttal találkozó sínek felé. Anyám kockás törülőruhával a kezében sietett a zöld deszkakerítéshez, ugyanolyan félretaposott papucsban kacászott Jelo néni felé, amilyenben ő rohant eszeveszett mozdony módjára anyámhoz, furcsa volt, mert az én szandálba bújtatott lábam meg teljesen elmerült a homokban, mozdulni se tudtam, csak bámultam a kékre pöttyözött szőlőlevelek és kunkori indák mögül, amelyeket a cifra palota falára képzeltem éppen, amikor felhangzott a jajgatás, azóta se tudom különválasztani a kettőt, a városi székes palotáról, kacskaringós mintáiról mindig a homokba szorult lábam tehetetlensége jut eszembe és kétségbeesem, félek: valami rossz fog történni, valaki jajgatva rohan elő valahonnan.

Jelo néni lánya, a Kristo, a legszebb bunyevác lány volt, sárga selyemszoknyájának ráncai is nevettek, amikor vasárnap elindult a templomba, olyan jókedvű volt és boldog, mert szépnek lenni öröm, a Kristo nem kelt fel reggel, és már soha többé, mert rézgálicot ivott. Amikor végre kiszabadítottam a lábam a homokszemek közül és beértem a házba, anyám rögtön kiküldött, a temetésre se vittek magukkal, azt mondták, valakinek a házra is kell vigyáznia, de én hallottam, amikor apámmal arról beszéltek, hogy aki olyanokat mond álmában, mint én, az nem elég erős ahhoz, hogy részt vegyen egy temetésen, így csak akkor tudtam meg az igazat, amikor Kristo arcához nem érhetett többé fény, legfeljebb a sárga selyemszoknyájából áradó, mert olyan ügyetlenül helyezték be a sírba, hogy majdnem fölborult, kint ültem a gangon, amikor a konyhában erről puszogtak a szüleim, és azt képzeltem, hogy a részeg sírásók annyira megbilblentették a koporsót, hogy a szoknyája az arcára került, a szorosra zárt koporsó meg a szűk hely ellenére is, és ennek nagyon örültem, mert féltettem az arcát, a rézgálictól sebesre mart száját, féltettem a sötétől. No, akkor tudtam meg az igazat, a gangon ülve: hogy a rézgálic a kékkő másik neve. Vagyis, hogy a Kristo kékkövet ivott. Minden összezavarodott bennem, annyira, hogy vasárnap nem is mentem villamosozni a bátyámmal, már nem érdekelt a városi palota se, érte, ugye érte, hogy miért. Hát hogyan lehet elviselni, hogy a kékkő gyönyörű szava nemcsak rossz szagot, de halált is jelent, és nem könnyedén lebegő, puhán guruló égdarabot, a határtalan, tiszta levegő illatával. Hát ezért szoktam én, ha eszembe jut, hogy nem értem a szavakat és a mellékrendelt szagokat-illatokat, a férfiakra gondolni. Ha azt mondják is, hogy bolond vagyok. Mert a Kristo is egy férfi miatt itta meg a kékkövet, engedte le a torkán a csípős buborékokat. És közben lehet, hogy az égre gondolt, ami egy éjjel úgy borult rá, fűrésztötte meg az arcát, mint soha azelőtt.

– Továbbra is azt szeretné, hogy meséljek Szabadkáról?

– Talán igen. De Szabadkáról, és ne a bajai szőlőkben történt családi tragédiáról.

(Mi történt velem? Hiszen a terápia lényege éppen az, hogy a páciens megnyíljon, és önmagáról, emlékeiről, szorongásairól beszéljen, mert másként nem tudunk segíteni rajta. Éveken keresztül azért küzdöttem a kollégáimmal együtt, hogy a nyugtatók beadása, a statisztikák gyártása helyett valóban a betegekkel foglalkozzunk. És most, amikor erre valóban sor kerülhet – nem mintha olyan nagy változások történtek volna, még mindig azt kellene bizonyítanunk, hogy a

kóros lelki elváltozásoknak csakis egyéni okai lehetnek, hiszen *itt* csodás az élet –, mert nem figyelnek ránk, mert nincs pénz gyógyszerekre, mert nem tudunk ágyat és ágyneműt biztosítani a folyton érkezőknek, én meg mindent elrontok, azt kérem a betegtől, hogy ne önmagáról beszéljen, hanem a városról. Mi történik velem?)

– Mondja, maga tanult, de igen száraz nő, mint ahogy már mondtam is, kérem ne haragudjék meg rám az őszinteségemért, a bátyám, később meg az ügyvéd úr folyton lehurrogtak, ha kimondtam azt, amit gondoltam, de maga nő, talán képes elviselni az igazat. Maga majdnem olyan, mint a megboldogult Kőbl doktor volt, akit éppen akkor vagonoztak a halálba, amikor végre teljes egészében kifizette a városházával szembeni házáat a város legkapósabb utcájában, a hajdani folyó partján. Különben nem ő volt az egyedüli ilyen háztulajdonos abban az utcában. Szóval maga, aki majdnem olyan, mint a Kőbl doktor volt, azt mondja nekem, hogy a Kristo kékköves halála vagy a Strossmayer utcai (a többi utca háztulajdonosairól nem tudok, mert én csak a Kőbl doktorhoz jártam nap mint nap a bajai szőlőkől) zsidók pusztulása, nem Szabadkáról szól? Egy sárga selyemszoknya nevető ráncai a kínoktól eltorzult női szájon vagy a tulajdonosai nélkül maradt és mára már szétrothadt házak tégláinak magánya nem Szabadka? Nézze, kedves doktornő, mi innen, ebből a városból nem fogunk sehová se eljutni, nem fogunk elindulni és megérkezni, csak a halálba. Ha már a városházáról meséltem eddig, hadd maradjak továbbra is annak a környékén. Különben a bátyámat elhagyta a Waschmann Jenő drogériájában dolgozó lány, Palicsra ment férjhez, az ottani gyógyszertár gazdag és művelt tulajdonosának a fiához, de nem volt boldog, mert képtelen volt megtanulni németül, márpedig azok csak úgy beszéltek odahaza. A drogerista lány életének értelmét a fia jelentette, aki csodálatos ember lett, barátja a város szegénylegény költőjének, nem jut eszembe a neve, de arról az emberről van szó, aki azzal a híres festővel barátkozott, gyakran sétáltak a Gombkötő utcában – látja doktornő, minden történet a városháza felé kanyarodik, induljon akár Palics, akár a bajai szőlők felől. Talán Zákány volt a költő neve? Vagy Sáfrány? Bár az is lehet, hogy a festő volt a Sáfrány, viszont akkor a költőnek kellett valaki másnak lennie, szóval nem lehetett az a szegénylegény, akiről a drogerista lány palicsi fia verset írt, mert az nem igen mozdult ki a városból, de akivel a festő sétált, az a költő egyszer megszökött önmaga, a szerelme és az élete elől Újvidékre, de a felesége utána ment, és amikor hazajöttek Szabadkára, életük sok szép pillanatát a városháza egyik festőműtermében töltötték, kellemes italozással és énekeléssel. De az is lehet, hogy az már egy másik festő műtermében történt, vagy a műterem ugyanaz volt, csak a festő változott. Sáfrány? Vajon a városházán volt a műterme? És ki költözött oda őt követően festékeivel és ecseteivel? Látja, doktornő, nagyon sok kérdésre nem tudjuk a választ. Vagy maga tudja, hogy két költőről és egy festőről vagy éppen fordítva, egy költőről és két festőről van-e szó? Én nem tudom, és már semmi reményem arra, hogy megtudjam, pedig a bátyám első nagy szerelméhez nyúlik vissza ez a történet, a városháza földszinti drogériájához, és ugyanott fejeződik be, csak éppen a harmadik emeleten, a városháza ott kialakított műtermeinek egyikében. És maga azt mondja, hogy nem Szabadkáról mesélek?

Hát akkor miről? Vagy a városban bolyongó költők magánya és barátságai, a

festők szeme, ahogyan végigsimítja a városháza körüli tetőket, nem tartozik ide? De ha igen, akkor a bátyám odaadó rajongása is, amit a Waschmann-féle bolt által a városháza iránt érzett, és a szomszéd Kristo kékköves öngyilkossága is: mert nem azért telepítették a szőlőket a város köré, hogy megvédjék a központot a vadul rohamozó és homokot hordó szélétől? Érti ugye? Ha nincsenek szőlők, akkor nincs kékkő se minden házban...

De nem erről akartam beszélni. Csak azért tettem ezt a kitérőt, mert arról, hogy mi innen, ebből a városból nem fogunk sehová se eljutni, nem fogunk elindulni és megérkezni, csak a halálba, azok az örökké indulásban lévő költők és festők jutottak eszembe, akiket csak a bátyám elbeszéléséből ismertem – ő élete végéig nyomon követte a drogerista lány életének alakulását, és mert azt elég fiatalon elvitte a tüdőbaj, a fia életét figyelte, tanulmányozta –, no, a bátyám beszélt ezekről az emberekről, akiket lehet, hogy magam is láttam mint az ügyvéd úr bejárónője, de nem tudhattam róluk semmit, hiszen ki voltam én?

Mondom, innen, a szabadkai városháza környékéről (az egész város, minden környező település annak számít) sehová sem indulhatunk, csak a halálba, mint a Strossmayer utcából a Kőbl doktor és a többiek. Hányszor kértem a doktor urat, amikor éppen nem volt senki a rendelőben, hogy másutt vegyen házat magának, mert nem lehet jó vége annak, ha valaki olyan utcába költözik, amelyik ugyan nem zsákutca, de sehová sem vezet. Egyik vége egy térbe ütközött, a másik meg mézárszékbe, a közepén meg egy elföldelt, eltemetett folyó nyugodott. Érti ezt, doktornő? Úgy is lehetett volna, hogy a bajai utat – ahonnan én naponta jártam be –, ami a halasi útra torkollik, a Teréz-templom mellett elhaladva összekötik a Strossmayer utcával, nem tudom pontosan elmondani, de aki naponta végigmegy azon az útvonalon, és megteszi azokat a kerülőket, kacskaringókat, pontosan érzi, hogy másként is lehetne, egyenesebben, egyszerűbben, szebben, és úgy is lehetett volna, hogy a mézárszéknel ne szűnjön meg az utca, hanem vezessen egyenesen tovább a Kis-Palicsig, hát nem lett volna szép, mondja, doktornő, ha lánykoromban a bajai szőlők rejtekéről a Kis-Palicsig vilamosozhattam volna? Ám nem így volt. Mondtam a doktor úrnak, ne vegye meg azt a házat a térrel és a városházával szemben, nézze csak a tér ágyásaiba ültetett virágokat, a lila bársonykákat, biztosan rosszat jelentenek, a lila nem jó szín. A doktor úr azt mondta, hogy nekem, mint róm. kat. lánynak, tudnom kellene, hogy a lila az ádvent, a várakozás színe, éppen hogy jót képvisel. Képzelheti! Hát miképpen lehet jó dolog a várakozás? Hiszen az nem jelent mást, mint az elmúlást, a halált. Annak a színe a lila. És a tér, amit azóta eltüntettek, helyébe egy semmilyen kanyarulat került, ami se a halasi útra, se a bajaira nem vezet, de mióta az utcát is lezárták, betontömbök állják útját a közlekedésnek, a menésnek, a haladásnak, már a kanyarulat is megszűnt, az a tér lila virágokkal volt tele. Ez Szabadka, kedves doktornő. Azok a virágok nemcsak Kőbl doktor halálára figyelmeztettek, de arra is, hogy egyszer a városháza környéke nem lesz más, mint a megállt idő, a valahonnan valahová való eljutás lehetetlenségének emlékműve.

Csodálkozva néz rám, megértem. Hiszen soha nem hallott így beszélni engem, a maga régi ismerősét, Amál nénit, akit úgy ismernek itt az osztályon, mint egy lehetséges férfigyilkost, aki legfeljebb arról beszél, hogy hálások lehetnek a

férfiak, amiért nyakszirtjükbe nem kerül sarló, és hogy nincsenek női kéjgyilkosok. De gondoljon arra, hogy a gyerekkoromról se beszéltem, amíg maga nem kért arra, hogy meséljek Szabadkáról. Nem hibáztatom magát, amiért mindezt elmondtam. Nem állítom azt, hogy kisiklott életemért ez a város a felelős, a szőlőtőke, aminek kékkő szaga volt, Kristo anyja, akinek kétségbeesett jajgatása halálisan vésődött hatéves lelkembe, az örökké poros fedelű rádió, amit folyton törölgetni kellett, a bátyám tekintete, amivel a városháza földszintjén lévő drogériát bámulja, a segíteni akaró Kóbl doktor tekintete, amikor óvatosan megemeli beteget szoknyáját, a tér és mézárszék közé zárt utca. Nem állítom. De kedves, vézna szomszédasszonyom mai látogatása mindent fölborított bennem. Azt mondta, hogy a lila a várakozás színe, azt mondta, ez jó neki. Segítsen, doktornő, azért meséltem el mindezt, hogy segítsen neki, nagy bajban van.

Nem szoltam semmit. Úgy éreztem, miközben irodámat egyre inkább a hatalmába kerítette a környék házaiban kifőzött és passzírozott paradicsom bódító illata és az augusztusi kegyetlen hőség, hogy nem annak a vézna nőnek van szüksége segítségre, mert ő meglelt valamiféle egyensúlyt, hanem nekem, nekem, aki nem tudok megszabadulni attól a könyvtári könyvtől, amit a szomszéd utcabeli nő adott nekem, nem tudok megszabadulni egyre inkább hatalmukba kerítő kételyeimtől, amelyek azt sugallják, sulykolják belém, hogy valami nagy baj van ezzel a várossal, ahol legelőbb szemkórházat és elmeegógyintézetet hoztak létre, ahol a mindenkori statisztikák szerint legtöbb az öngyilkos, és ahol – újabban – egyre csak szaporodik a női betegek száma. És Amál néni se könnyítette meg a dolgom, ellenkezőleg, amit elmondott, csak fokozta a bizonytalanságom.

Nem tudom, hogy mi történik velem. A betegemtől várok segítséget. Azt hittem, a női lélek megbomlásáról van szó, amit az utolsó tíz év kegyetlen, a férfiakat sokszor közvetlenül, a nőket közvetetten érintő eseményei okoztak. Azt hittem, a férfi–nő kapcsolat mélységei tárulkoznak fel a betegeimmel folytatott beszélgetések során, amely mélységeket talán meg sem ismerhettünk volna, ha nem cserélődik fel a szerep, ha a határon túlra menekült, a háborúban megrokkant vagy munkahelyét elvesztett férfiak helyét nem kellett volna átvenniük a nőknek. Ami négy-öt évig működött is, de azután, hogy „beköszöntött a béke”, és látszólag rendeződött a mindennapi élet, a nők megtörttek; azt kívánták, hogy erejükért és lélekjelenlétükért cserébe kapjanak valamit. Talán azt, hogy ha álmatlanul üldögelnek ágyuk szélén egy késői órán, vagy hálóingük fehérségét maguk után húzva a konyhában matatnak, megöleljék őket, a szerelem azon mélységével, amelyről Schopenhauer így ír: „A mostani nemzedék összes szerelmi ügyei mind együttvéve nem egyebek, mint az egész emberiségnek komoly elmélkedése a jövő nemzedék létesítéséről, melytől viszont számtalan nemzedék függ. Az ügynek ezen kiváló fontossága, melyben nem egyéni kín és kéj, hanem az emberiségnek a jövőben való léte és speciális mivolta forog szóban, az egyénnek akarata tehát magasabb hatványban mint a fajnak akarata lép föl – ez az, amin a szerelmi ügyek pátosza és fensége, elragadtatásának és fájdalomának transzcendens volta nyugszik...” De már nem vagyok biztos abban, hogy így van. Nem vagyok biztos abban, hogy a bizonytalanság, a veszélyeztetettség, a félelem, hogy minden érzés, amit a bennünket is érintő, bár nem köz-

vetlenül körülöttünk dúló háború okoz, hosszú távon a párcapcsolatok felülvizsgálatának kényszeréhez vezet, ami különben lehet, hogy valóban nem más, mint eljövendő nemzedékeknek való életadás. De ha így van is, nem másként éli-e meg ezt az a nő, aki a félelemmel és veszélyeztetettséggel is terhes, azt is szoptatja, az is együtt nő a gyerekével. Vagy tán jobb lett valami ezen a vidéken? Hát már nem vagyok biztos abban, hogy így van.

Egyre inkább úgy hiszem, csak azért gondolkodom így, mert ebben a városban élek. Tudom, egyszerű volna utánajárni annak, igazam van-e. Csak körbe kellene telefonálnom a környék kórházainak pszichiátriai osztályait, megkeresni az ismerős kollégákat, megkérdezni őket, hogy az utóbbi években náluk is megnőtt-e a női betegek száma, és ha igen, hasonlóak-e az eseteink.

Csak ennyit kellene tenni. De nincs hozzá erőm. Félek a választól, félek attól, amit Amál néni mondott: „Nézze, kedves doktornő, mi innen, ebből a városból nem fogunk sehová se eljutni, nem fogunk elindulni és megérkezni, csak a halálba.”

Félek ettől a várostól.

Sokat kínlódom.

Későre járt, Amál néni már a kórházi ágyon ült, és minden bizonnyal arról beszélt szobatársainak, hogy a férfiak nagy szerencséjére nincsenek női kéjgyilkosok. Nem is hallottam, hogy kopogtak az ajtómon, csak a nyitódására kaptam fel a fejem, ami igen zúgott, az orrom pedig szinte beledagadt a környéken kifőzött több száz liter paradicsom illatába. A kórház alagsorában berendezett új laboratóriumban dolgozó barátnőm lépett be az ajtón, a kórház egyetlen szakképzett immunológusa. A félhomály ellenére is látta vagy érezte a bennem dúló feszültséget, hiszen nagyon régóta, egyetemista korunk óta ismerjük egymást, a Duna-parton felépített két új egyetemista otthon első lakói közé tartoztunk, számtalan palacsintásütéssel és beszélgetéssel eltöltött éjszaka volt már mögöttünk, így nem csoda, hogy köszönés helyett azt kérdezte, mi bajom van, mi történt.

– Ebben a városban semmi jó nem történik. Itt mindenkit megöl a homok meg a kékkő.

Szerettem volna folytatni, de a nevetése megakasztott. Élesen nevetett, teljes arccal.

– A homokról nem tudok semmit, de a kékkő nem mérgező, hogy is juthatott ilyen örültség az eszedbe. Egyszerű fungicid, vagyis gombaölő szer. Mésszel keverik, mert az ragadós és segít abban, hogy a kékkő megragadjon a levélen. Felkapcsolta a villanyt. Látta rajtam, hogy hosszú barátságunk alatt első ízben nem hiszek neki. Hiszen ő immunológus, kevés vagy éppenséggel semmi köze sincs a vegyészethez, honnan tudhatná. Szó nélkül rám csukta az ajtót, hadd fulladjak meg a paradicsomban. Örültem, hogy elment. Nem akartam panaszkodni, kiönteni a lelkem, érezni, hogy mellettem van, figyel rám. Az a depresszió legbiztosabb jele lett volna. Márpedig velem ilyesmi nem fordulhat elő. Csak a fejét dugta be az ajtón – ismert –, és az ajtó közelében lévő ágyra dobott egy könyvet. Nézd meg magad, mondta.

Igaza volt. Vagyis Amál néni hazudott. Mert az nem lehet, hogy ő, aki egész életét a bajai szőlők rejtékén töltötte, ne tudta volna, hogy a kékkő nem mérgező. Nem értettem, miért tette.

Kolozsvári anziksz. Kőkert utca

*A szomszéd megint áthozta halottait
a mi kertünkbe
Előbb a fiatal apát, azután a két fiút
az ágyások
Közötti ösvényen vonszolta őket a
gyümölcsös
Kőkerítéséig, az emeleti szoba ablakából
lőttünk rá
Az egész család, ne lőjjetek, kiáltozta
nincs élet
Bennük egy szemernyi sem, sorba
kitárta
Mindhárom férfi mellkasát, íme
üresek belül
Mint egy fényárban úszó színház
amelyben
Elfelejtették leoltani a csillárokat
a kora
Hajnalig tartó előadás után*

Kolozsvári anziksz. Kiegyezés

*A fűvész kert meredek utcája csontokból
rakott kies domb, az elme gyógyintézet
előtt emelt töltés, közadakozásból.*

*Vannak, akik beveszik mégis, arany banánok
félholdjaival integetnek a győztesek, érc zeng
és cimbalom, jönnek a sápadt látogatók.*

*Ide épült azután a tűzpiros krematórium is,
kéményéből szünet nélkül száll az emberi sitt,
anyag és szellem, más évszak nincs a határig.*

*De vannak még hasonló falloszok. Jött egy
álmatag angyal és visszavette mindenkitől
a félelem képességét, mint egy toronydaru.*

Széthordták téglánként a várfalat, keskeny
házakat építettek a feltámadás idejére,
gáz lett és víz, vidám albérlők érkeztek.

És ideköltöztek a kétkezi írók, legalább egy
delutánra, fordítóirodák nyíltak, utcánként
legalább kettő, és Isten, legalább egy.

„Nem lehet, hogy jelentünk valamit, hogy valami
összeáll, fogra fog, szemhéjak a saját helyükön,
valami összefüggés?” „Remek ötlet, valóban.”

Végre egy igazi

végre egy hóhér egy igazi szép hóhér mint
egy könyv a Monostori úton valami Miklós
vagy Nikoláj itt lakhat a negyedben valahol
itt lehet a hóhér szobája egy csalóka
Vladimir talán ahonnan a friss szalonmaszag
ahonnan a friss muskátliszag és az a
csak itt tapasztalható térerő amitől időnek
előtte megnyúlnak a gyerekek Az anyja
már az ajtó előtt áll amikor belép a szép
hóhér a lépcsőházba és villanyt gyújt Látja
a kezét ahogyan jön fölfelé függetlenül és
szabadon a fényes korláton Fölemelkedik
röviden szárnyal majd ismét visszaereszkedik
a vasra a kéz világító rátartja jobb a legfelső
emeletig Az utolsó fordulónál aztán ismét
összetartoznak a kézfej és a kar de akkor
föntről már a koponya uralja az érkezést
sokáig a fej a legnagyobb majd lépcsőfokról
lépcsőfokra egyre kisebb ahogyan közeledik
és teljes egészé összeáll a kép egyetlen szép
hóhérrá Amikor fölér Amikor belép a szobába
Amikor behúzza maga mögött a fehér ajtót
Egy ismerős kattanas fém a fémen visszhang
kialszik a fény a lépcsőházban Csend csend
tengert sose látni a szoba ablakából de nincs is
tenger Az ablak csukva mint egy régi könyv
Egymást méregetik a házak homályos szemekkel
emelet néz emeletet Mindegy mi jön csak jöjjön

Honvágy

*Midőn a Nemtörődömség,
ez a rosszarcú alisten
igájába vonta mindkettőjüket:
csönd lett az asztal körül.
Hajszálhoz ért a hamutálban
egy cigaretta, ama hajszál
dögletes bíze megcsapta az orrukat.*

Ezek ketten lopják a napot.
Minden jóra készen,
mégsem áldás alatt.
Egy test, egy lélek nem lesznek soha,
ügyüket nem vihetik ütközésig.

*Jellemző játék a lencsefolyadékkal:
ha táskájába rejtette az asszony,
alhattak ott, ahol elálmosodtak –
máskülönben csak a nőnél.
Ahány találka, ugyanannyi
előre megszabott keret.*

Gyöngyöt vajúdni a végtelenségig,
a Nemtörődömség országában is,
ahol meghal minden zsigeri kívánság.
„Ezek ketten szikrázzanak össze!
Emberpárrá nemesedjenek,
legyenek termékenyek és teremtők,
mint a többi, gyakorló keresztény.”

*A nő lábszárán megfeszült
a hófehér gyapjúharisnya.
Ez volt a jel. Készen álltak,
hogy elvégezzék árnyék-kötelességüket:
Villámgyorsan fölcsigázni,
ugyanúgy elaltatni az ösztönt.
Minden mozdulatuk pontos,
mint a falióra, amelyik
elüti a tizenkettőt.*

*Érett rutin, meglepően hasonlít
a tárgyilagossághoz, pedig ha valami
nem tűri a tárgyilagosságot,
akkor az a bujálkodás.*

Hazagondoltak, mikor megpihentek
– külön-külön hazákra persze –,
a nemtörődöm, jóllakott bolondok.
Nézte őket egy rosszarcú alisten.
Kis megváltása eltüntette,
de nem irtotta ki a gondot.

Elveszett illúziók

*Epizódfigura vagyok, tudom,
kirobbantom magam a könyvedből, Balzac!
Született párizsi lennék, de
sokszor néznek vidékinek.
... a dicsőség tizenkétezer frank ára újságcikkbe
és ezer tallér ára ebédbe kerül
– erre gondolok, amikor kilépek
a vizeletszagú kapualjból, s egy fiáker
hajszál híján nem üt el.
Sosincs szerencsém, csak megragadni tudok!
Poharat, női mellet, idő peremét.
Nem tud viselni a gond.
Nem tudom viselni ásatag zsakettem.
Rosszhiszeműen méregetem az efemer Rubempréket.
Földrengésről álmodom.*

*Tűzbe csak egyszer nyúltam. Háromévesen.
És éppen ennek a húsba maró fájdalomnak az emléke
villantja az agyamba – most! – negyven felé:
én kerülhettem volna, Balzac, kitüntetett figyelmedbe,
akkor még én lehettem volna az abszolút regényhős,
az Emberi színháték főszereplője, ha –
(s ebben a kötőszónyi létben van az igazságtalanság?
vagy a vak konstellációk megváltozásában? amiért, amiért
nem....) mégis, akkor még rám várt a
Palais Royal, a Champs-Élysées, nekem fénylettek volna
Párizs világló kandeláberei!*

PEER KRISZTIÁN

Írás után

*Örülnek ennek az egynek,
ha nem lennék több.
Ha tudnám, hogy elfogyhat,
azért zsarol.
Snecizés csúszós köveken,
miközben hömpölyög olajozottan
az életidő.
Vagy amikor ugyanilyen fényben
egyetlenegyszer kint felejtettek a sóderdombon játszani.*

Napút

*Ezen ábrázolják.
Ezen ott a keze nyoma.
Ez fehér.
Ez elment vadászni,
követi Isten árnyékát, a fényt.*

A szaunában

*Mosd ki a lelkem,
vesd ki magadból, hogy megtaláljam ezen a parton.
Mosd ki a lelkem, csak véres levegő,
de nagyon van. Komoly.
Mosd ki belőle, hogy kérem.
Teljesíts ki és felejtsem el.
Te öltözteted fel a halottakat.
Te ismered és te viseled
a lehetőségek gondját.
Egyedül te felelhetsz.
Mit bizonyítasz ezzel,
már tíz perce kéreted magad.
Mosd össze a lelkeket.*

A Novella Múzeum

Eszteendőkkel ezelőtt, a huszonegyedik század tízes éveiben, az a hír terjedt el, hogy az éppen csak hatalomra került kormány a Novella Múzeum bezárására készül.

Konzervatív, magát jobbközépnek nevező párt elnöke alakította azokban a napokban kabinetjét. Választási győzelmét kiválóan megtervezett kampányának köszönhető. Arculattervezői felismerték, hogy enyhén puffadt, jóságos hörcsögábrázatához, tudatlanul fénylő, angyalkék szeméhez pompásan illenek az „evangéliumi szeretet”, a „nyugalom és megbízhatóság”, a „jólétet mindenkinek” jelszavak, s így egy kiegyensúlyozott, elégedettséget sugárzó, bizalmat árasztó plébános képére formálták. Tévészereplésén, kampányfelszólalásain ezt a képet igyekezett megszilárdítani közönségében. Politikai ellenfeleit atyai kioktató hangnemben óva intette bűnös nézetei hangoztatásától, saját elveinek rendszerét az egyedül igaznak és követésre méltónak nevezte, mely az áldott jólét mezejére visz, beszédeinek végén pedig egyszer sem mulasztotta el kijelenteni, hogy ő oda tart, s lezárva szónoklatát, cinkos mosollyal, nagyokat kacintva kérdezte publikumát, vele tartanak-e.

Kormányra kerülésének első heteiben, amikor az ember a frissen szerzett hatalom birtokában még úgy érzi, övé a világ, azt tehet, amihez kedve van, megkísérelt előkészíteni néhány olyan intézkedést, mely összhangban volt a kampányidőszakban hangoztatott elvekkel. A kulturális intézményekről szóló törvény módosító javaslatának egyike azt mondta ki, hogy egyetlen múzeum sem állíthat ki erőszakos cselekedetet bemutató vagy ahhoz kapcsolódó tárgyat. Mindenki tudta, hogy ez a javaslat egyet jelent a Novella Múzeum megszüntetésével. Az újságok rövid tudósításokban, annak rendje s módja szerint be is számoltak e tervekről, ám, tikkasztóan meleg nyár lévén, az emberek a strandokon fürdőztek, lakásaik mélyén horkoltak, külföldi országokban vakációztak és vajmi keveset törődtek a politikai élet történéseivel. Szeptemberben aztán, amikor már-már parlamenti szavazásra került volna sor, mindenki a fejéhez kapott, rádöbbenvén, mi készül itt. Idegenforgalmi szakemberek, ellenzéki politikusok, művészettörténészek, kriminológusok és egyéb hozzáértők tiltakoztak a készülő döntés ellen, azzal nyitva érveik sorozatát, hogy eme nagy múltú intézmény évente több tízezer turistát vonz országunkba, s ez, mint tudjuk, számos gazdasági előnnyel jár. A kormányfő éles szavakkal vágott vissza. E bűnös építmény nyílt propagandája az agresszióknak, maga is erőszakra buzdít, kis túlzással a pokol földi kirakata! Megszüntetése jelképes kezdőlépés volna a bűn ösvényéről való letéréshez, melyen az emberiség, s benne parányi népünk is évszázadok óta menekül önmaga előtt! – érvelt dühösen gesztikulálva. Szavai azonban éppen az ellenkező hatást érték el. Aláírásgyűjtések kezdődtek a javaslat elleni til-

takozásul; „El a kezekkel a Novella Múzeumtól!” – feliratú kitűzőket kezdtek hordani az emberek; szakértők írtak különféle újságcikkeket és nyilatkoztak a tévének az intézmény jótékony pszichológiai hatásáról. Végül aztán, amikor tekintélyes nyugati politikusok is a múzeum bezárása ellen szóltak, a miniszterelnök sértett képpel, duzzogva visszavonta előterjesztését. Két évvel később, a múzeum megnyitásának harmincadik évfordulójára rendezett nagyszabású ünnepségnek már ő volt a fővédnöke, s üdvözlőbeszédében elismerően szólt „házánk eme dicső ékkövééről, mely méltán szerzett magának, szerte a világon, oly sok hívet, beleértve magamat is”.

*

A múzeum megalapítójáról, Fabrizio Novella arzachenai borszállítóról kapta a nevét. Alacsony termetű, fürgé léptű, kefehajú ember volt, akinek nyugtalan élete egyetlen biztos pontját az örökké kezében tartott lovaglópálca jelentette, ámbar ismerői szerint lovagolni soha nem tudott, s nem is kívánt megtanulni.

Az ezerkilencszázhuszas évek elején került Rómába, ahol szülei költségén jogot tanult. Szűk albérleti szobájában, álmatlanul töltött éjszakáin vissza-visszatérően foglalkoztatni kezdte az elmúlás örök problémája. Elviselhetetlennek találta a gondolatot, hogy halála után neve, s létezésének minden pillanata úgy múlik majd el, mintha nem is lett volna. A gondolat úgy befészkelte magát agysejtjeibe, hogy azután valamennyi fontosabb cselekedetét a maradandóságért folytatott harc szellemében végezte. Megszakította tanulmányait, s a *Settimana di Orlando* nevű hetilap munkatársa lett. Interjút készített Mahatma Gandhival, Grazia Deleddával, Neville Chamberlainnel; tudósított a berlini olimpiáról, a spanyol polgárháborúról, az olasz hadsereg bevonulásáról Abesszíniába. Amikor egy idős kollégája, aki a lap ötödik oldalának bal felső sarkában tette közzé másfél flekkes töprengéseit hétről-hétre, meghalt, s Novella a következő héten Mussolini egyik közeli munkatársának hazafias szellemiségű cikkét volt kénytelen olvasni a megszokott helyen, rádöbrent, hogy ez a munka csupán hitvány szolgálja a múlandóságnak. Kilépett a szerkesztőségből, visszatért gyermekkorának színhelyére, a családi birtokra, s regényírásba fogott. Másfél évi megfeszített munkájának eredményét, az *Il Palazzo* című kilencszázhetven kéziratlapnyi családregényt a befejezés másnapján elégette. Felvételét kérte az olasz hadseregbe, ám a fronton nem kapott halálos sebet, s így nem lett hősi halott, miként azt remélte. 1945 után megnősült, s a házasságból négy gyermeke született. Apja örökét átvéve ekkor már borszállítással foglalkozott. Sok éven át hasztalan próbálta rávenni a borokat előállító gazdaságok vezetőit, hogy italaik közül, melyek az ő tevékenysége nélkül soha nem jutottak volna túl Szardínia nedves határain, legalább egyet kereszteljenek át a Novella névre. Élete vége felé valahogy kezébe akadt nagytyja, a hazánkból elszármazott hajdani Garibaldi-katona, Alessandro Tot naplója. Egy 1911-es keltezésű bejegyzésben azt a véleményt fogalmazta meg a derék nanno, miszerint a jelenkor hálás lehet a múlt nagy pusztítóinak, mivel ténykedésük hiányában a Föld népessége már rég meghaladta volna a bolygó tűrőképességét, s ez fajunk kihalását eredményező háborúhoz, avagy az ugyancsak ezzel a végeredménnyel járó kollektív éhezéshez

vezetett volna. A pusztítók eszerint globális katasztrófát előztek meg, de legalábbis késleltettek azáltal, hogy különféle okokra hivatkozva módszeresen gyilkolták nemzõképes embertársaikat. „Minden állami szintû sterilizálási kísérletnél hatásosabban késleltették a túlnépesedést. Fájdalmas ezt bevallani, de mégis. Önélkülük tán mi sem élnénk” – írta Alessandro Tot.

„Márpedig akkor emlékezni kell rájuk” – gondolta a föllekesült unoka. Múzeumot kell létrehozni, mely emléket állít a világ gyilkosainak.

*

Önmagában nem bízva fordult a kor, a huszadik század végének embere a múlt felé, s a hajdan megfogalmazott eszméket és célokat próbálta megvalósítani. Cselekedetei újak voltak tehát, csupán az azokat kiváltó gondolatokhoz volt szüksége múltjának ismeretére. Úgy is fogalmazhatnánk, idõgépét a múlt használati utasítása alapján rakta össze a jelen alkatrészeibõl. (Jellemzõ, hogy egyetlen olyan magyarázatot sem lehetett azokban az évtizedekben hallani, melyet az érvelõ ne támasztott volna alá valamely klasszikus szerzõtõl vett idézettel.) Eközben persze majd megveszett az újdonságokért, és másra sem vágyott, mint olyan ötletek megvalósítására, melyek korábban még senkinek nem jutottak eszébe.

„Nohát. Ilyen még nem volt” – mondta tervét elõadva fiainak Novella.

A múzeum, mivel az ötletadó nagypapa hazánkából származott, a mi fõvárosunkban épült fel. A kétszintes, szerény küllemû építmény megnyitását Novella már nem érte meg. Nyolcvannégy évesen hunyt el, születésem évében, melynek utolsó havában végül is sor került az intézmény felavatására.

Az ország akkoriban, képletesen szólva, éppen egy jelentõs lakásfelújítás kellõs közepén tartott. El volt foglalva az ablakok cseréjével, a padlóburkolással, a régi bútorok átrendezésével, az új szobalányok felvételével. A múzeumot is tulajdonképpen a külföldi turisták fedezték fel, és az õ beszámolóik keltették fel bennünk is a kíváncsiságot.

Tizenkét évesen, egy délutáni osztálykirándulás során jártam ott elõször. Emlékszem, ahogy párokba rendezõdve, két sorban vonultunk idegesen hátrahátrapillantó történelemtanárnõnk vezetésével a szûk utcákon, majd a hirtelen elõbukkanó téren keresztül a múzeumépület felé. Nagy robajjal csörtettünk be az elõcsarnokba, lekaptuk kabátunkat, s mit sem törõdve tanárnõnkkel, aki csendre intett bennünket, ordibálva, ugrándozva indultunk neki a kiállításnak, melyrõl annyi izgalmas, hátborzongató dolgot hallottunk már odahaza, szüleinktõl. Mohón habzsoltuk a büfében vásárolt cukorkákat és nápolyikat zizegõ zacskókból. Néhányan felhõtlenül mulattak a teremõrök savanyú képén, és megpróbálták utánozni unott arckifejezésüket. Aztán hirtelen elhallgattunk. Úgy rémlik, a második terem egyik vitrinje elõtt csõndesedtünk el szinte varázslásra. Az elsõ teremben még csak végtelen terjedelmû bekezdések és fekete-fehér rajzok voltak láthatók, melyek a kegyetlenség hosszú, az emberiségével párhuzamosan haladó történetét ismertették. A valódi kiállítás a második teremben kezdõdött, ahol a tizenkilencedik század elejének rémtetteit mutatták be. A vitrin, mely elõtt elnémultunk, egy Marlon Robertson nevû férfi ezüst evõkanalát,

kopott velúrcipőjét, börtönben írt memoárjainak egy lapját tartalmazta. Marlon Robertson ínycenc kannibál volt. Embereket rabolt el, majd megfojtotta őket, levágta hajukat, meglékelte koponyájukat, kiemelte agyvelejüket, s jóízűen csemegezni kezdett. Előnyben részesítette az értelmiségi foglalkozásúakat, ahogyan ő nevezte, a „tudósokat”, akiknek agyveleje, mint írta, „az intenzív használat következtében fölötte ízletes és laktató volt”.

Egymáshoz préselődve, a vitrint körbeállva olvastuk Marlon történetét, nézegettük a tárgyakat, miközben lassanként leváltunk a másik testéről, észrevétlenül elkülönültünk, s egyenként, a magunk tempója szerint haladtunk tovább. Máskor nyíltan kötözködő, a testi küzdelmekben oly szívesen részt vevő osztálytársaim most zsebre dugott kézzel, szótlanul lépdeltek vitrintől vitrinig. Megszéppent arcukat félelemmel teli tisztelet és mohó kíváncsiság járta át. Én viszont, s még egy-két osztálytársam, akik az iskolai verekedéseket és éles szócsatákat rezzenéstelen arccal, távolról figyeltük csak, s ezért nyúlszívűekként, élheterlen álmodozókként voltunk számon tartva, most sokat sejtető bólogatásokkal jártuk végig a kiállítást, és a legszívesebben hangot adtunk volna afelett érzett örömünknek, miszerint a világ, lám-lám, ahogyan azt régóta sejtjük, minden ellenkező híreszteléssel szemben mégiscsak elveszett.

A harmadik teremben a gyermekgyilkosokkal ismerkedhettünk. A helyiség közepén, négy fémállványon egy üvegdoboz állt, melyben néhány csillogó evőeszköz, öt darab teáscsésze és egy közös állatkerti fénykép szerepelt a Hoffner családról. A házaspár, Birgit és Joschka Hoffner, arról volt nevezetes, hogy egy ködös novemberi napon elevenen megették mindhárom gyermeküket: reggelire a kétéves Konradot, ebédre a nyolcéves Katinkát, vacsorára pedig a négyesztendős Joachimot.

A következő terem az anyagyilkosokról emlékezett meg, majd a katasztrófák termén, a gyermekbűnözők termén, a panoptikumon és a videotermen mentünk végig. Az utóbbiban tizülékes fülkék voltak, s mindegyik fülke más-más videofilmet vetített. Az egyikben a közelmúlt érdekesebb gyilkosságainak bírósági tárgyalásáról készült montázsfilmet lehetett megtekinteni. Egy másikban katasztrófák képei peregtek. A helikopterről dolgozó operatőrök a dramaturgia kedvéért kiválasztottak egy az adott természeti erővel (árvíz, földrengés, vulkán) küzdő személyt, követték őt, míg meg nem halt, azután új szereplőt kerestek. A harmadik fülke háborús tudósításokat vetített, a negyedik utcai verekedést, az ötödik rejtett kamerával rögzített nemi erőszakot, ide azonban a bejáratot elálló ór nem engedett be minket.

A művészek terme következett ezután, ahol az esztétika embereinek, íróknak, festőknek, zeneszerzőknek a rémtetteit mutatták be. Egy üveglappal fedett tölgyfadobozra figyeltem föl különösképpen, melyben Miguel Cavallero sztárfotói, monogramos díszszekendői, szájjvízes palackjai voltak. Az egykor világhírű tenor azért került be a múzeumba, mert megölte hét kritikusat, majd amikor a rendőrség rájött, hogy ő áll a titokzatos zsurnaliszta-merényletek hátterében, magával is végzett (nyilván emlékeznek rá, torkon lőtte magát).

Señor Cavallero akár a következő helyiségben is helyet kaphatott volna, ott ugyanis a féltékeny gyilkosok szerepeltek. A legtöbben Francois Brünner, orléans-i termékmenedzser emlékvitrinje előtt tolongtak, amiben három giliszta, négy ko-

lorádóbogár, és két botsáska gombostűvel rögzített tetemét, valamint egy ujjnyomoktól maszatos laptopot lehetett látni. Francois-t az újságok és a tévéhíradók csak „a rovargyűjtő” néven emlegették, föltehetően azért, mert a lakására elcsalt kollégáit idomított rovarjai által pusztította el. Pucérra vetkőztette, s egy székhez kötözte a gyűlölt munkatársat, majd rászabadította az állatkákat, melyek a testnyílásokon bemászva halálra kínozták a szerencsétlen áldozatot.

Az utolsó előtti teremben voltak azok a tömeggyilkosok, akikre Novella nagyapja utalt rövid elmélkedésében. Az előző két évszázad diktátorai, Antikrisztusai, terroristái, „hamis prófétái és fenevadjai”, valamint ténykedésük eredményei tárultak a látogató szemei elé. Végül az újdonságok termét jártuk körbe, melyben a nemrég napvilágra került eseteket térképezhettük fel. Itt már olyan gyilkosok is ránk mosolyogtak a fotókról, akik kifejezetten abból a célból ölték embert, hogy helyet kaphassanak a múzeum egy jelentéktelen kis szegletében. Ilyen volt Kriszta János, gyomorbeteg férfi, aki több héten át gyűjtötte edénybe hányadékát, majd egy téli estén addig etette vele feleségét és leányát, míg azok bele nem pusztultak a kényszerétkezésbe.

*

Később a Novella Múzeum egyszerű hétfégi időtöltésből, pusztán szórakozásból fokozatosan a barbár ösztönök, gyilkos vágyak leküzdésére összefogott emberiség terápiájának egyik elemévé változott. Azokban az években történt ez, amikor a jólétben élő európai és észak-amerikai embernek az életét veszélyeztető külső ellenségtől, idegen ország megalomán hódítóitól, azaz a klasszikus területszerző háborútól már rég nem kellett tartania, mindenki önmagát tekintette önmaga legfőbb veszélyeztetőjének, s nem győzte emlékeztetni önnön pusztító hajlamára saját magát.

Denevérarcú, sápatag égimeszelő volt az akkori kormány feje, s ő írta alá hazánk nevében a Nemzetközi Erőszakellenes Nyilatkozatot. Ebben a társul országok arra vállalkoztak, hogy különféle helyi programok beindításával megkísérlik kiirtani, de legalábbis visszafogni, elfojtani az emberben eredendően ott szunnyadó gonoszt. A Nyilatkozat tizenhatodik pontja kimondta, hogy valamennyi csatlakozó országnak létesítenie kell a Novella Múzeumhoz hasonló intézményt, hogy „elrettentésül bemutassák, mire képes az emberben lakozó vadállat.”

E szépreményű, ám kissé gyermetes elgondolás végül a jól ismert természeti katasztrófák miatt nem valósulhatott meg. Maga a Novella Múzeum pedig egy olyan cselekmény következtében tűnt el a föld színéről, melynek kiagyalója méltán kerülhetett volna be az intézmény gyűjteményébe. Editha Bibel, a Jogot az Erőszaknak nevezte terrorszervezet tagja szervezte meg, s hajtotta végre néhány társával a múzeum felgyújtását. Égő fáklyákkal az épület előtti térre vonultak, felolvasták erőszakra buzdító nyilatkozatukat, majd meghemperegtek a fáklyák tüzeiben, lángolva, fájdalomtól ordítva berontottak a múzeumba, s míg erejük engedte, elterjesztették odabent a tüzet.

Másnap reggelre, mire a savas eső esni kezdett, már porig égett.

Zalai passió

(részlet)

Előszó

Az elmúlt száz esztendőben nagyon sokan meghaltak. Azonban a huszadik század erkölcsi fertőjét még jobban kihangsúlyozta annak az igazságtalanságnak a ténye, mely igazságtalanságot Kolon vármegyének, későbbi nevén Zala vármegyének, mai nevén Zala megyének kellett elszenvednie. Ennek területét többszörösen megcsonkították hol nyugati nagy-, hol pedig magyar hatalmak. Főként az 1949. évi területelcsatolás ütött mély sebet Zalának a történelem keresztjére szögelt, fájdalomtól égő testén: az azelőtt hozzá tartozó Balaton-felvidék egésze az ipari Veszprém megyéhez került.

Harminc szűk esztendő kellett, hogy sajtógtól eltompult érzékei ismét működni kezdvén jelezzék: Zala nem élhet majd egy évezredig öntejével táplált városai és falvai nélkül, s az elindult népi mozgalom eredménnyel járt: Veszprém hamar és ingyen jött zsákmányából Zala visszakapta a Balaton fővárosát, Keszthelyt és még néhány (köztük három Balaton-parti) települést, mely megoldás viszont – és én látom ezt – csupán részmegoldás volt.

Azonban az elmúlt évtizedek népbudító propagandája folytán teljesen kivetszett a köztudatból azon időszaknak a képe, mikor még a fél Balaton és három folyó (Zala, Mura, Dráva) mosta Zala partjait. Így állhatott elő az a szomorú helyzet, hogy az országban már nemcsak hogy senki sem kívánja visszarendezni az 1000 és 1949 közti területi állapotokat, de a földműves Zala és az elcsatolásokon szépen meghízott ipari Veszprém megye népe között még a legapróbb jele sincs a haragnak, tanújelét adván a megyei öntudatok országos méretű elsekélyesedésének.

Ezért én, azzal a nemes céllal, hogy a köztudatba vonjam szűkebb pátriám nevét, vállalom az első magyar zalai-revizionista költő nehéz szerepét és az ezzel járó kellemetlenségeket, hogy az ősi kolonéz öntudat csíráit ültessem el az ifjú szívekben. Költeményemben a hatalmi szóval kikényszerített területcsonkítás során fellépett szomorú állapotokról, az azok mögött sajnós csak megbúvó érzelmekről kívánok írni, hogy példaként állítsam hős nagyapámat, Kolon Istvánt az új nemzedékek elé.

**Fejezet,
melyben a zalai költő elfogulatlanul elmeséli, miként indult meg Kolon felé
szörnyű serege Veszprém megye népének**

*Mint a futótűz, úgy szállt százfele híre Kolon meg
Vazsmegye önzetlen nászának. Senki előtt sem
volt már nagy titok: érkezik ősz nagyapám, Kolon István,
hogy hanyagolt, szűz dombokat újra az ősi reménynek
szép veteményeskertjévé szántson seregével.
Nagy riadalmak lettek s éhségstrájk a Bakonyban,
vájárnépei zúgtak a tárnák mélyeinek, s lám
több ezren szerszámmal a kézben gyűltek az Ajkát
elkerülő műúton. Háboru nélkül a vájár,
hitték, nem több egy kubikosnál. Még lobogót is
varrattak, hogy a patriotizmus (mit Zala népe
szült meg szívéükben) vizuális módon is éljen.
Nagyhangú vezetőjük, ihászok sarja, az elvett
termőföldekről jött. S megjárván Budapestet,
horgonyt vetve a bolyban végül pártkatonásdit
kezdett játszani. Így lett aztán hű aparatcsik,
kit küldtek most, légyen Veszprém hőse, vitéze,
s rettentő seregének kardját félje rebellis,
bősz Zala, mint szörnyű Hunyadink erejét a török nép.
Kurjantott nyers hangján, füstös nyállal a forró
aszfaltútra köpött, és meglengette a szélben
Veszprémnek lobogóját. Hangszórókból üvöltő,
rút munkásmozgalmi ütemre az egyszerű lábak
meglendültek. S léptek kettőt, hármat, ötöt s még
többet is. Aztán végül nem mozdultak a csizmák.
Csend lett. Felleg alól csak a hadtestek vigyorogtak.
Fel, fel az ég fele, honnan az Isten nézte vidáman
(s mind több gonddal) e hordát, mely törvényei ellen
véteni készül. Most kezdődik – tudta az Isten.
Lent gyülekeztek a szebb, iparibb napok emberei,
s mind csatasorban. Három hadtest állt hadirendbe.
Turhanyelű vájárok a csákányvégre sorozván,
némelyikük fütyörészve (de rúd-dinamittal a zsebben,
tűzkészlettel, mázsás csilléket lovagolva).
Bamba üvegfúvók, lopván a huták paraszából,
és a világítótestek búrúit azon több
percig tartván alkottak gyilkos csodafegyvert.
Végül a négy-négy ujjal bíró gépkezelők, kik
szétszedvén néhány helikoptert, vad rotorokkal
készültek kolonézék vérét ontani bőszén.
Még pár asszony komplett étkészlettel, a kondér
mélyén lúggal, s néhány gyermek a szűzlapu tankönyv
súlyos, nagy fedelét becsomózáván szörnyű golyókká.
Ott voltak mind. Hetyke vezérük, ihászfia Artány*

szónoki percet készült kezdeni. Ámde az égből Isten karja könnyöklött rá a beszédre borongós felhőknek képében. S villámok retorikját kellett hallván ez rít népség nemhogy a bűnös terveket átgondolva a tárnák mélyire süllyedt volna, de egyre zajongott. És szónoklata nélkül egymaga Ártány indult útnak a csendben. A nép meg folyt csak utána, akár télvíz idején le a gáton túlra a hólé. Bamba üvegfüvök hada elcsent és táplált paraszával. Görgő vaskerekkel, csillén taknyanyelű vájárok. Gépezetek is, négy-négy ujjal bőszen markolván a rotort meg. Hát jó – súgta az Isten az angyali karnak a mennyben –, légyen bajvívás, ha akarják. Ámde megóvnom nem kell már őket. Segitettem volna, hogy érdes, nagy sújtásu tenyérbe ne fussanak. Így Kolon István irgalmazhat csak nekik. Ó, ki a harcba' kegyetlen!

Fejezet,

melyben a zalai költő leírja az ütközet előtti kolonéz istentiszteletet, majd azt, hogyan lett az áhítat szörnyű öldökléssé egyetlen pillanat alatt

*Páhok temploma híres freskóktól csuda ékes.
Ez Kolon István érdeme, zengte a templomi kórus,
tudván, hogy nagyapám sváb őse lehelte a falra
minden színét. Ünnepi istentiszteletet száz
jó kolonéz pap tartott Páhokon, és a seregből
minden férfi az oltárhoz járult, a segítség
szentségét hogy az isteni kéztől kapja, ne pusztán
fegyverek által. Az első sorban jó nagyapám ült.
Jobbján bajszos Tóni vitéz, aki gyermeki arcát
majdani nagy haditetteihez mérvén diszítette
férfiuhoz méltó és nem mindennapi ékkel.
Balján ült két hú kolonéze, a marcona Nimród
ostort morzsolgatva a jó kalapácsnyi tenyérrel,
és a poéta Kököröcsin, akit hogy tábori költő
is legyen, engede műértő nagyapám maga mellé.
Ámde a templomtérnek a legnemesebbje az Isten
volt. Ki a véres harcba igyekvő hősokeket egytől
egyig az isteni búcsúban fűrdette, ahogy rég
Szent Jánoska lubickolt gyermeki fejjel a tisztán
örvénylő Zala vízében, hogy a monda regéli.
Órségből küldöttség jött a misére. A szétszórt
székely fajzat legnyugatibb fiait ma Kököröcsin
üdvözlötte a Kézdi, az én Bakonyom című verssel.
Orgona szólt és könnyek gyűltek a szembe a lírát
hallva, a vékonytestű poéta a tapsra a pennát*

újra az íópapirosra vetette s a szörnyü sereget
tiszteletére megírta a Csak Zala szép című ópuszt.
Művelt szerkesztők a revizionista lapoktól
úgy rohamozták meg, mint éhes, szürke egérnép
búzaigérettel teli zsákokat este a pékség
udvara sarkán. Majd a misét a papok hada híven
folytatta. S fölcsendült végre a harci zsolozsma.
Háboru lesz itt, látta az Isten a mennyezetéről
házának. S nagy kedve a bős dalban biza úgy telt,
hogy fényárral kente be lakhelye nappaliját. Sőt
vékonytestü Kökőrcsin Jézust vélte a csöndben
hallani! Minden súlyos fegyver, amit berakodtak az oltár
által megszentelt helyiségbe, nemes színezüst lett.
Majd elmúlt a varázs. A toronyból férfiuhangon
harci üvöltés hangzott. Ez nem az Úr – a Kökőrcsin
így szólt, míg a harang megzendült. Ostora végén
nagy kavicsokkal a marcona Nimród kelt föl először,
és sietett ki a templom elé, hogy a zajnak okára
megfelelően, eréllyel rákérdezzen. A lépcsőn
szertekintvén látta, a szentandrászi magaslat
megtelt bamba üvegfúvókkal. S ott vicsorogtak.
Mint a Bakoryban a vasfűrészektől a juharfák,
hívó, marcona Nimród úgy dőlt el, szeliden. Tűz
által felhevített üveg érte a hősi fejet. Tűz
lobbant rajta, serényen elégetvén a husát. Tűz
hunyt ki szemében a templom márványlépcsője mellett,
ott, hol gránit kegyhelye áll majd, mit kikerülni
jámbor népeknek lehetetlen, s új kapu kell, hogy
Alsópáhok mégse maradjon szentmise nélkül.
Egy perc kellett, s Tóni vitézünk, Vazsmegye gyöngye
szent riadót fújt. Ott álltak hadirendben a később
hősnek számító kolonézek. Nyalka Kökőrcsin
ihlettől elaléltan a pennát fogta marokra,
és hat-nyolc verset belevéselt majdani súlyos
könyvekbe. S míg szörnyü tüzes bírúkkal a légben
hetyke szekercések hadakoztak, jó nagyapámnak
fontos dolga akadt a lovaknál. Huncut a sors, hogy
őt, ki a harci vezérek krémje, a nagy viadalban
ostoba munka köti! S hogy a bajban társai mellett
álljon, mély levegőt vett, és őszinte imáját
elmondván hosszan csutakolta lovát. A reménynek
kis madarát deli vállán érezvén, hisz' jószívü Isten
termett szent Zala tájain, és nagyapám biza tudta,
egy ima többet mond száz dolgoz béres erőtl
izzó karjánál. Ám nem volt rá magyarázat,
mért kelt furmányos láng hirtelen addigi józan
szívében. Már senki se tudja okát, nagyapám hogy
mért ment vissza a harcba a pajzs nélkül, csak a halvány

isteni jelre hagyatva. Üvegfúvók parazsának
éjjeli büngübogárként elsuhanó ezerétől
mit se zavartatván úgy lépdelt át az süvölgő
téren, mintha a tenger száraz belseje tárult
volna fel olcsó bőrcsizmáját nem bevizezve.
Így ment, s egy fa alatt iratokkal lelte Kökörcsint,
ájultan. Lehajolt és vállra emelte a költőt,
kit dinamit sújtott, de az élet benneszorult még.
Majd eszmélt nagyapám. Hogy' a francba került ide? Vállán
nyalka poéta pihez, s ő éppen a frontvonal élén
táncol, a bajnak kelletlen közepén, s a lovaknak
nincs aki abrakot adjon. Vette a bátorságot,
s futván tette meg útját egy fahidig. Hol a füstben
szózatot intézett a vezér, ősz, jó Kolon István.

Kolon István szózata

„Ózi Piroska, ki boldogan élsz, s biza engem
kis híján a dicsőségem beköszönte előtt, csak
egyetlen s tán elhallott szavad által a végnek
rút, ölelő karjába taszítottál, te segíts most!
Vagy hagyj esnem a harc mezején el, a trombita érces
hangja s a ló dobogása a szívemig érjen e szörnyű
percben. Lásd, a te hangod hívom e vérszagu konyhán.
Lásd, a szakácsomnak hívlak. Főzhetsz ma belőlem
krémjét népszerű ám hamar elbomló süteménynek,
és kikeverhetsz hőst, aki végül megfutamodhat,
s átállhat, ha a pajkos kukták vicce varázslat.
Lásd, ez a vékonytestű poéta, ki vállamon ájult
álomban nyert percre menekvést szörnyű időktől,
egyre erősebben vagyok én. De az álom az éber
létbe' gyökérik s érzem, etetsz még szép kezeidből.
És kényerem lesz lényed, a morzsáiddal a számban
halnom nem szomorú hát. Szeljen akár tebelőled,
s kenjen akár zsírral s édes vajjal, ki ma Ajkán
tart a paneltömbnek tizedik szintjén, a kalickád
mélyét szórja akár gyémánttal. Mert csuda-lelked,
érezem, titkon visszavadul, s az a csempe leánya
egy percig még visszakiván, lobogót terit énrám,
üljek akár győzelmi emelvényen, vagy a sírban
kínáljam föl bestébb férgeknek puha testem.”

NÉHÁNY SZÓ SEYMOUR GLASS VERSEI ELÉ

Harmincegy évesen, 1948-ban halt meg Seymour Glass amerikai költő, korának egyik legfontosabb lírikusa.

Floridában, ahova feleségével együtt nyaralni utazott, szállodai szobájában egy 7.65-ös kaliberű automata pisztollyal lőtte főbe magát, miközben a felesége aludt ugyanabban a szobában.

Halála elsősorban barátai és családja számára volt sokszerű, az akkori amerikai irodalmi elit tudomást sem vett a tragédiáról, a rádióhallgatók pedig Seymour Glass halálának híret hallva nem is sejtették, hogy a korábbi *Okos gyerek* című műsorban Billy Black néven szereplő kedvencüket veszítették el.

*

Rövid életében rejtélyes és rejtőzködő alakja volt kora háborús Amerikájának, csak szűkebb környezetében ismerték kivételes egyéniségét.

Kilenc tagú családja legidősebb gyermeke volt, a fiatalabbak számára legendás alak, akinek mindennapjairól íróvá lett testvére, Buddy Glass (írói nevén Jerome David Salinger) számolt be hitelesen. Buddy számára Seymour nem egyszerűen az idősebb testvért jelentette, akire fel lehet nézni, és aki nagyobb tapasztalatával mintegy második apaként irányítja és befolyásolja életét, hanem mitikus alakot, gurut, *megvilágosodott személyt* is, aki a valóság *lényegét* látja, képes a dolgok *mögé* vagy *mélyére* tekinteni.

Mindez egyértelműen kiderül a különös családi történetekből, amelyekről szintén Buddy számol be. Ilyen többek között annak a taoista mesének a felolvasása, amelyben egy kínai herceg lovat akar vásárolni, és olyan valakit keres, aki „ért” a lovakhoz, vagyis képes felismerni az igazi „táltost”. A történet szerint Seymour a síró, alig tízhónapos húgának olvasta fel a mesét, és a csecsemő csodálatos módon megnyugodott, majd álomba merült annak hallatán.

A mese tanulsága szerint csak a megvilágosodott ember ismeri fel az igazi adottságokat, és Seymour – Buddy szerint – ilyen ember volt, hiszen „azóta, hogy (...) végérvényesen visszavonult a színtérről, még senkit sem sikerült találnom, akit szívesen küldenék helyette lovat vásárolni”.

A hosszú évekig varietészínészként vándorló, majd New Yorkban letelepedő félig ír, félig zsidó származású Glass-szülők sokszínű kulturális és vallási világot hagytak örökül gyerekeikre, és ehhez a sokszínűséghez egyaránt hozzátartozott a keresztény motívumok, a zsidó identitás és a keleti tanok iránti vonzódás. Ezeket emelte mintegy szintézisre a legidősebb fivér, a költő Seymour Glass, ezeket tanította, és tanításának, pontosabban a tanítás által létrejött megvilágosodásának terhet viselte magán. Ahogy Buddy többször is hangsúlyozza írásaiban, Seymour *küldetéses ember* volt, olyan valaki, akinek jelenléte már önmagában *kegyelmi állapot*.

Nyilvánvaló, hogy az idősebb testvér az érzékeny fiatalabb számára teremthet kegyelmi állapotot. Ilyen módon érthetőbbé válik Seymour Glass Buddy által mitizált alak-

ja. Maga Buddy is hangsúlyozza, hogy Seymour elsősorban ember volt, érzékeny és sebezhető, aki sebeket is ejtett, sértett is, de mégis, oly mértékben önmaga tudott lenni, annyira autonóm személyiség volt, hogy környezete számára megingathatatlanul biztos pontot jelentett, mércét, akihez lehet alkalmazkodni, akihez mérni lehetett saját tevékenységüket, és aki mindig, minden pillanatban válaszolni tudott feltett és *fel nem tett* kérdéseikre.

Szükségünk van a hozzá hasonló egyéniségekre. Kiben nem fogalmazódott még meg a meghatározó barát, mester, apa iránti vágy?

Buddy Glass a *Magasabbra a tetőt, ácsok* című munkájában így ír: „A sok fölényeskedő újságíró közül (...) egyetlen egynek sem volt fogalma róla, hogy Seymour igazában mi csoda. Költő, az isten szerelmére. Még ha nem is írt le soha egyetlen verssort sem, a pusztán szempillantásával is ki tudta fejezni, az orra hegyével, a füle cimpájával meg tudta rögtön értetni az emberrel, hogy miről is van szó.” (Buddy nyilvánvalóan a fiatal Seymourról, vagyis Billy Blackről, a rádiós sztárról beszél, akinek versei ekkoriban még nem jelentek meg nyomtatásban.) Valószínűleg ez a „megértetni, hogy miről is van szó” volt Seymour Glass igazi vágya.

A távol-keleti, elsősorban japán versformákhoz való vonzódása is ebből fakadt, ezekben a rövid formákban találta meg a jelszerűség lehetőségét, ezekben tudott igazán talányos, sokértelmű, rejtélyes és rejtőzködő lenni, amilyen életében is, sőt halálában is volt. Miközben környezete – ahogy erről Buddy beszámol – újabb és újabb kéziratok után vádászott, versei revelációkként hatottak, másolatban vagy akár élőszóban terjedtek, aközben Seymour maga kifejezetten idegenkedett a nyilvánosságtól, bármilyen szereplésre is csak nagyon nehezen lehetett rábírní. Költőként alig-alig ismerték. Sorsa nagyon hasonló Kavafiszéhoz vagy akár Erdély Miklóséhoz.

Tény, hogy ez a nagy jelentőségű költő mindösszesen 148 verset írt, legalábbis ezek létezől van tudomásunk. Rövid terjedelmű munkáinak gondolatiságát néhányan a zenbuddhizmus tanításaira vezetik vissza. Más értelmezések szerint Seymour Glass az amerikai beatirodalom egyik korai előfutára, ugyanakkor, ha költészete gyakorolt is némi hatást Ginsbergre, Corsóra vagy Kerouac-ra, csak áttételesen, nehezen kimutathatóan.

Azok a japán versformák, amelyekben Seymour Glass otthon érezte magát, ismertek itthon is, köztük a háromsoros *haiku*, de a költő kedvelte a hatsoros *sedókát*, az ötsoros *tankát* is, sőt Buddy információi szerint kísérletezett a száz soros *nagautával* is, ennek kézírata azonban megsemmisült vagy lappang. (Bizonyos családi feltételezések szerint háborús bajtársainál van, akik Seymour kérésére hivatkozva nem akarják kiadni a kezükből, állítólag sértené egyes családtagok, elsősorban a jog szerinti örökös, a feleség szüleinek érzelmeit.)

*

Befejezésül ismét Buddy írásából idézek, kitűnik belőle Seymour sajátos *tudása*, családtagjai feletti misztikus befolyása:

„Egy napon, késő délután (...) a házunkkal szemben nyíló mellékutca csendesebbik részén golyóztam egy Ira Yankauer nevezetű fiúval. Nyolcéves voltam. (...) És ebben a csendben, mondhatnám teljes összhangban ezzel a csennddel, egyszer csak Seymour szólított. (...) Megfordultam, szinte megpördültem, és azt hiszem, Ira ugyanígy. (...) Seymour pedig ott állt a járdaszélen, velünk szemközt, a túlsó oldalon, az úttest szegélyén egyensúlyozott, kezét bélelt báránybőr kabátjának zsebébe dugva. Mivel a fények mind mögöttem gyúltak ki, arca árnyékban volt, mintha elúszott volna az alkonyattal. Tízéves volt. (...) – Nem próbálnád meg, hogy ne célozz annyira? – kérdezte tőlem, még mindig onnan a járda széléről. – Mert ha célzol és találsz, az csak véletlen. – Megszólított, de sza-

vai nem törték meg a varázst. – Hogy lenne *véletlen*, ha *célzok*? – feleltem én (bár itt most kurzívval írom) egyáltalán nem hangosan, de azért ott rezgett valami irritáltság is a hangomban, és éreztem is. Ő egy pillanatig nem felelt, csak ott állt a járda szegélyén himbálózva, és – legalábbis úgy éreztem – szeretettel nézett. – Mivel – mondta –, ugye, *örülnél*, ha a golyóját, Ira golyóját eltalálnád, vagy nem? Ugye, *örülnél*? És ha már *örülsz*, hogy eltalálsz egy golyót, hát akkor nem nagyon számíthattál rá, hogy csakugyan eltalálsz. Kell mégis valami szerencse a dologhoz, kell egy kis *véletlen* mindenképpen. – Kezét még mindig kabátja ferde vágású zsebében tartva, lelépett a járdaszegélyről, és odajött hozzánk. Egy gondolataiba mélyedt Seymour azonban nem jöhetett át gyorsan az úttesten, az alkonyatba hajló utcán, legalábbis nem úgy festett a dolog. Ebben az alkonyi fényben inkább mintha csak úgy vitorlázott volna felénk.”

*

Seymour Glass három évvel a második világháború után, 1948-ban halt meg. A háború alatt egy B-17-es légitámaszponton teljesített katonai szolgálatot Kaliforniában.

Családtagjai közül néhányan abból eredeztették öngyilkosságát, hogy nem tudta kiheverni a sereg okozta megrázkódtatásokat.

De az is elképzelhető, hogy nagyon nem akart felnőni.

Talán úgy érezte, hogy három évvel katonai szolgálatának vége után már végképp nem egyensúlyozhat azon a képzeletbeli járdaszegélyen.

Tíz év

*Még ma is látom,
ahogy lehajolok, és
még most is éppen
úgy hajolok le azért
a kőért, teljesen úgy.*

Baleset

*Az ablakon ki
hajolt az ősz hajú fér
fi, kezéből ró
zsa hullt alá, hómocskos,
szürkékellő kövezetre.*

A Kővér Hölgy

*És nem látom már
az erkélyen a Kővér
Hölgyet. És soha
többet nem látom, ahogy
a kezével int felém.*

A Kövér Hölgy virágot kap

*Az egészben az
a fantasztikus, hogy nem
tudunk semmit a
virágról, amit kapott,*

mondta Franny mosolyogva.

Sziámi macska

*Balkezed beköt
ve, ó, jaj, ismeretlen,
biztosan sziámi macs
ka harapta meg.*

A Central Park macskája

*Mozdulatlanul
őrzi helyét: végtelen
házak árnyékában.*

Taoista költemény

*Árnyék és fény
között, ha úton volnál,
ne állj meg soha
utadon, maradj csak
örökké mozdulatlan.*

PETŐCZ ANDRÁS fordításai

Levél helyett

*Hiába szólítasz. Már nem találhatsz rám.
Elágazott az ösvény, összedőlt a naptár.
A helyek, ahol voltunk, ezentúl mindig zárva
lesznek. Elvarázsolva, zsákba varrva, megfo-
gyatkozva – mint a vesztes. Akárhogy forgatom,
kevés már, ami emlék. Fordított Szent Iván-éj,
leégett a térkép. Indulni kellene. Tudod,
a feledés is ragályos lehet, mint a járvány.
Neved már csak a pelyva közt, a rostán.
Újra felveszem varázsköpenyem,
hová felhők gyűltek, ott eső is legyen,
kié a várakozás lett, van ideje, várjon,
s ha valahol megveti a lábát,
ezentúl két lábbal álljon.
És akinek itt az útja balra ment el,
mától kevesebb legyen egy függőlegessel.
A feledés ragályos, mint a járvány. Holnap
új dallamok zizegnek kinn a régi nyárfán,
holnapután itt a tavasz.
Radírgumival törölöm ki a maradék foltokat.*

Helyreigazítás

*Bizonytalan regényünket megírni egy
részeg hajnalon nem kisebb feladat,
mint a király kalkulációit fontolgatva,
lírai magányban tölteni néhány hónapot,
vagy beérni egy szűnyogderekú, soványka
románccal. Időnként – ha lehúzzuk
a poros ablakok valamelyikét – rálátni
egymás szerelvényeire. Ilyenkor egy-egy
közös stációig, nem tovább, visz el a
huzat. Holott tudjuk: céltalanul
járni a várost békekampányok és nyári*

*sportversenyek idején eléggé unalmas
dolog, vagyis külön-külön lenni
a kerekékpí horddal, persze gondosan
kerülve az alkalomszerűen összeverődött
kutyafalkát. Viszont kiegyezhetnénk
a műholdak világában száguldó
távlatokkal, mert nincs szaguk.
Tudom, tudom, lelki nyugalmad érdekében
készzen állsz engem is meghallgatni.
Pedig nem emlékszem olyan történetre, ami
nem az angyalok zöld szemével verne meg.
Mától csak a bukott nők érdekelnek.*

Vonalakká majd pontokká

*Az éjjel geometriája.
Sokszögű kocsmák, szabálytalan alakok.
Az egyiken sebhely: angyalpiszok.
Tekintetem hegyesszögében
egy laza halmaz, macskatetem.
Hazafele indulok,
s a valódi utat keresem.
Próbálok átjutni a
test, lélek, szellem háromszögén,
de minden gondolatom egy saját magammal húzott
párhuzamos egyenes.*

Derékszögben süt a hold.

*Vonalakká majd pontokká a tér, ahogy
az éjjel geometriáját csodálom meg,
mint neutrínó a teremtéshez készülő Istent.*

Olyan istenség

*Árnyékom valósága vagyok.
Aki lépeget helyettem,
olyan istenség,
kit ember szült, bár
sebhelyes tündérek
keresztelték cickányszeműnek, s
holdtöltek a vágy sötétjében
ők mossák fürtjeit, olyan
gőzölgő elragadtatással, mintha
kentaurok bámulnának egy lovat.*

SEMMI KÜLÖNÖS

Előadás a fluxusról

1962-ben egy fiatal amerikai művész, George Brecht megjelentet egy *Water Yam* címmel ellátott kiadványt. Egy papírdobozban kártyák vannak, rajtuk feliratok. Például ilyenek:

„Three Telephone Events –

When the telephone rings, it is allowed to continue ringing until it stops.

When the telephone rings, the receiver is lifted, than replaced.

When the telephone rings, it is answered.

Performance note: Each event comprises all occurrences within its duration. 1961.”

Csaknem negyven évvel később érezzük a történelmi távolságot. Régóta hozzászoktunk ahhoz, hogy a telefon csengése állandóan félbeszakít bennünket. Nyugalmunk megóvása érdekében már nem kell felvennünk és visszaraknunk a telefonkagylót. Az automatikus üzenetrögzítő révén szabadságunkban áll hívásokat fogadni anélkül, hogy azonnal válaszolnunk kellene, és hogy udvariatlanul megszakítanánk azokat. Miként az üzenetrögzítő kicsiben, úgy a történelem is distanciát és szabadságot kínál a jelennek szemben. Már nem tapadunk hozzá. George Brecht játékot kínál, egy játék partitúráját. Amit tennünk kell, abban nincs semmi látványos, nem kell a telefont a falhoz vágni vagy csellózni rajta. Az – akkoriban – egészen szokványosat kell tennünk, semmi különöset.

A telefon cseng. Nincs ott senki. Vagy nem akarjuk elmulasztani egy tévéfilm utolsó perceit. A telefon cseng, míg végül abbamarad a csengése. Vagy éppen egy heves beszélgetésbe bonyolódunk, amikor megcsörren a telefon. Már csak ez hiányzott! The receiver is lifted and replaced. Végül is a legszokványosabb, hogy a telefon megcsörren. Az ember felveszi a kagylót és beszél.

A telefon csengése mindegyik esetben megszakítás, jelzés: valaki beszélni akar velem. Valami történt. A hívás egy hír. Jó hír vagy rossz hír? Sohasem állunk fölötte annak, ami történik. Még ha benne vagyunk is az események sűrűjében, horderejüket akkor is csak később tudjuk felmérni. Az esemény és megismerés között mindig is fennáll a különbség, a késleltetés.

Ezen a késleltetésen alapul az antik tragédia. Például a *Perzsák* Aiszkhülosztól. A perzsa király udvara híradást vár arról, hogy a perzsa hajóhad legyőzte-e a görögöket. A késleltetett, elkésett hír fokozza a feszültséget és a félelmet. A félelmetes esemény már megeseett, ám az általa érintettek remélik és félik még mindaddig, amíg a hírnök meg nem érkezik. És akkor a megrendítő bizonyosság. Felnyitunk egy levelet vagy rohanunk a telefonhoz. Pillanatnyilag közömbös, hogy mi történik körülöttünk. Már csak annak az eseménynek a hírére gondolunk, ami éppen megtörtént. Csak még éppen nem tudjuk, milyen kimenetele lett.

Ebben sincs semmi különös. Szinte semmikor sem a jelenben, hanem mindig egy lehetséges jövőben és a múltban vagyunk, noha jelenleg élünk. Lenyűgözve attól, ami volt és ami lehetne vagy kellene, hogy legyen, képesek vagyunk eltekinteni attól, ami éppen van és körülöttünk folyik. Ezért halljuk a telefon csengését és nem halljuk. Csak egy hír bejelentéseként halljuk, ami elkövetkezik.

Amikor George Brecht kitalálta a Three Telephone Eventet, John Cage közzétette előa-

dását a „Semmiről”. Brecht részt vett Cage kurzusain a New York-i New School of Social Research-ön. „Itt vagyok” – kezdi Cage előadását – „és nincs mit mondanom. Ha Önök közül bárki meg akar érkezni valahová, az inkább menjen el bármikor.” Valahová elérni, valamire törekedni – a várakozások, szándékok, intenciók azt jelentik, nem itt lenni, hanem máshol, még a befejezett munkánál vagy gondolatban már a telefonbeszélgetésben, amikor megcsörren a készülék, a csengést nem meghallani, hanem csak felszólításként érteni: a kagylót felvenni. Intenció helyett attentió – annak érdekében, ami történik. Az esemény jelenében többé már nincsenek célok és okok. Mindaz, ami történik, egyaránt fontos, egyaránt érvényes. Az eseményeknek a jelentésük, a súlyuk, a hatásuk szerinti megkülönböztetése a jelennel való kapcsolat elvesztését jelentené; a kapcsolatot azzal, ami történik. Cage példát mutat arra, amit csendnek (silence) nevez, iránytalan figyelemnek: vonattal Kansasen keresztülutazni és kinézni az ablakon, semmi különöset sem látni, semmi olyat, amire a figyelem irányulhatna, mivel festői, impozáns, nagyszerű, szép vagy rettenetes volna. Minden elvonul. Fluxus. Áramló figyelem. Semmit sem rögzít, *semmit* sem. A sebességnek és a fel nem tűnő tájnak köszönhetően nincs mit rögzíteni.

Nincs szükség a figyelem fókuszára, csak egy keretre, egy mozgó vonat ablak-kivágatára, a távolodásra a hétköznapitól – és a szilárd dolgok és szándékok világa folyékonnyá válhat.

Cage híres zongoradarabja, a 4'33" is egy keret. A hallgatóság előadást vár. A zongorista megjelenik. Ám rövidebbel azelőtt, hogy kezével megérintené a billentyűket, megáll és csendben marad 4 perc 33 másodpercig. A hallgatóság egy szokványos koncertet vár, de várakozásukban csalatkoznak. Ám ekkor a hallgatóság hallani kezdi saját zenéjét, a zajokat, melyeket maguk keltenek. Nincs már – vagy legalábbis szinte semmi – különbség a hallgató és a pianista között – valamennyien csendesek és hallják a súrlódás, zörgés és csicsérgés pianóját –, aközött, aki hangokat kelt, és aközött, aki hallgatja, a szólítást elfogadja; a művész és a nem-művész között.

Visszatérve Brecht „Three Telephone Event”-jére: három különböző előadást javasol, melyek a keretét képezik a figyelmesség mezejének, amin belül mindaz, ami történik, a játék részét képezi. A telefoncsöngés éppúgy esemény, mint a kagyló felvétele, miként a belebeszélés vagy valamilyen zaj is az a kijelölt keretek között. Az előadás és az esemény közti különbség áteresztővé válik. Brecht eventjei koncepcionálisak és performatívak (noha akkoriban a *performansz* és a *concept art* fogalmi még ismeretlenek voltak), mivel a partitúrákat nem kell eljátszani. Elég csak elolvasni, elképzelni azt, hogy miként történhetnének meg. A hétköznapi életben (az automatikus üzenetrögzítő korszaka előtt) egyébként is maguktól megtörténnek. Ugyanis a telefonnal kapcsolatos szokásos eljárások: hagyni csengeni, ameddig csak szól, a hallgatót felvenni és újra lerakni, vagy felvenni, hogy beszéljünk. Az event-partitúrák és az egyébként is megtörténő közötti különbség minimálissá vált: irányítatlan figyelem. Többé már nincsen különbség jó és rossz előadás között. Egy partitúra keretei között úgyis az történik, ami történik. Mít is jelenthetne itt a jó és rossz? Milyen tekintetben jó és rossz? Ez a figyelmet megint valami meghatározottra irányítaná. Jó és rossz, esemény, előadás, koncept, partitúra indifferenssé válik.

George Brechtnek jó barátja volt Robert Filliou, ugyancsak fluxus-művész. Az ő egyik híres munkája abból állt, hogy piros zoknikat rakott sárga dobozokba. Ezt többször elvégezte, méghozzá különböző módon. Ez volt az ő koncepciója. Előszörre jól csinálta, másodjára rosszul csinálta (egy piros zokninak egy sárga dobozba helyezését). Harmadjára – nem csinált semmit. És mindig így tovább: jól csinálva, rosszul csinálva, sehogy sem csinálva. Ebből vezette le aztán „egyenértékűségi princípiumát”: a jól csinálva, rosszul csinálva, sehogy sem csinálva, franciaül *bien fait, mal fait, pas fait* egyenértékűségét, melyben a *pas fait* és *parfait* (tökéletes) fonetikusán nem különböztethető meg. Vagyis: amennyiben arra a felismerésre jutottunk, hogy nincs különbség a jól megcsinált, a rosszul megcsinált és a nem

megcsinált között – és ezeken a lehetőségeken kívül más nincsen, mert ha középszerűen megcsinált, az a művészetben rosszul megcsinált –, ha ezeket a különbségeket szakadatlan ismétléssel, mondhatni, ledolgoztuk, akkor a végére és tökéletességre jutottunk, perfektül csináltuk. Vagy másként mondva: a tökéletesség Filliou szerint a tökéletlenséggel való nemtörődés. A tökéletes semmi különös, nem válik el ellentététől. Feltételezi, hogy az ember a jól, a rosszul és a nem megcsináltat mindvégig megkülönböztette, de a különbségeket, a differenciákat maga mögött hagyta. A tökéletesség az indifferencia, a közömbösség; a jól, a rosszul és a nem megcsinált különbségeinek megszűnése.

Cage, Brecht és Filliou egyaránt mélyen belemerült a buddhista gondolkodásba. Bizonyos tekintetben a buddhizmus pótolta számukra azt, amit korábban az európai művészeknek az újplatonizmus adott. Úgy vélem, Schopenhauer volt az első, aki észrevette az újplatonizmus és a buddhizmus strukturális hasonlóságát: elképzeljük, kasírozzuk magunknak a világot. Ezáltal megtévesztőbbé, materiális látszattá válik. A figyelem valami látszólag meghatározottra irányul, leválasztja minden másról és bírni akarja. „Vágyakozás és szenvedés” (Plótinosz). A vágyott ugyanis nincs jelen, hanem leválasztva, valami különösként van. A megismerés ezért a csalatkozás, a megtévedés, az elválasztó megkülönböztetések megtévesztő látszatának megszűnése, az indifferencia ismerete, az én és a másik közti megkülönböztetés megszűnése. Ez az eggyé válás ugyanakkor egyszerűvé válás, visszatérés a szokásoshoz. Szinte semmi sem különbözteti meg ezt az egyszerűséget a szokásos élettől, azon a felismerésen kívül, hogy ne legyen semmi különös, és ne tegyen semmi különöset. A *szinte semmi* a kettős tagadás az indifferencia és a semmi különös fogalmában. A filozófiában mint művészetben szokásos az általánosnak a különösben való megjelenítése. Brecht tovább élezi ezt a gondolatot: az általános csak a különösben jelenik meg, amennyiben a különös nem különös. Csak ekkor válik az általános valóban általánossá és szokásossá.

A semmi különös az én és a világ, látszat és lét, szellem és anyag, szent és profán, művészet és élet között megszüntetett dualizmus. Lévéen éppen az a különös a létben, a szellemenben, a szentben és az életben, hogy *semmi* különös sincsen benne, hanem megfoghatatlan, folyékony, fluxus.

A tökéletesség mint valami különös, mindazt, ami történik, tökéletesre és tökéletlenre osztja. Azonban a tökéletesség célja – és ez az újplatonizmus értelmében mindig a szép és a jó is – nem lehet az, hogy a világ maradékát a tökéletlenek és rossznak áldozza fel. Ellenkezőleg: a tökéletesség és szépség részesülést engednek természetükből; méghozzá úgy, hogy transzparenssé válnak, áttűnnek a tökéletlenen és csúnyán. Nem kizárnak, hanem magukba foglalnak.

George Brecht a „nothing special” fogalmát Alan Watts *Bevezetés a zenbuddhizmusba* című könyvéből merítette. Watts egy régi kínai verset idéz:

*Mount Lu in misty rain; the River Che at high tide.
When I had not been there, no rest from pain of longing!
I went there and returned... It was nothing special.
Mount Lu in misty rain; the River Che at high tide.*

Amint itt az indifferencia ködben és esőben válik érzékletessé, úgy a tradicionális európai festészet az újplatonizmust követi a fénynek mint a legfőbb, ragyogó egység és tökéletesség kép nélküli képének a metaforájában. Megfoghatatlan fluidumként a fény minden különöst és egyedít körülvesz és eláraszt, és így részelteti a szépségben.

Az újplatonikus gondolkodás fluxusa a német idealizmus identitás-filozófiájában és Bergson életfilozófiájában bukkan fel. Az identitás, mondja a fiatal Schelling, a differenciákból keletkezett indifferencia, a produktivitás és a produktum, a natura naturans és a

natura naturata indifferenciája. Ezt az „alkotó” indifferenciát – Bergson „alkotó fejlődést” mond – fogja Filliou a *Création Permanente* névvel illetni. Az újplatonizmus az élet-filozófián keresztül éri el a fluxus-művészetet; művészet és élet, produktum és produktivitás határvonalán. Brecht művészettelfogásában az esemény egyszerre produktum és produktív.

A filozófusok a tartósságot, az időtlent és az örökkévalóságot mindig is előnyben részesítették az idővel, a változóval, az átmenetivel szemben. Az események kisiklanak a felfogó kezéből. Tévetegeten és könnyen egyfajta dolognak, szilárdnak és világosan körülhatároltnak tekinti őket az ember, mint egy útszakaszt. De mikor kezdődnek és mikor fejeződnek be események? Az események birodalmába tartoznak-e a dolgok vagy valami különösök? Az *event* (latinul *eventus*) szó szerint kijövés (Brecht: *come out*). A dolgok is események: az, ami kijön abból, amikor valamit csinálnak vagy valami keletkezik. Végül megint szétesnek, szétmennek erőszakos rombolás révén vagy maguktól, és elenyésznek.

Ki lehet az események előidézője (netán Istenen kívül)? Események történnek. Hogyan történnek? Sok minden összejön anélkül, hogy előre látnánk vagy láthatnánk. Az ember meghatározott szándékkal csinál valamit. De sosem az jön ki belőle, ami szándékában állt. Azt ugyanis, amit az ember csinál, nem lehet elszakítani attól, ami körös-körül történik. Amit az ember csinál, az semmi különös. Szándék, várakozás és eredmény között mindig differencia támad: meglepetés. Az események meglepetésjellegén alapul a történelem. Az ember csak azt tudja elbeszélni, ami megesett.

George Brecht egy művet nem dolognak tekint, hanem az események előre nem látható sokféleségének, foglalatnak, doboznak, ami az események korlátlan sokaságát rejt, *eventeknek*, melyek megestek és még megeshetnek a partitúrák által kijelölt és behatárolt mezőben; események, melyek a művel való találkozás során esnek meg. Ez éppúgy érvényes a szokásos műre, mint a fluxus-*eventre*. De akkor mi különbözteti meg a művet valamilyen másik dologtól? Minden dolog felfogható mint *eventus*, mint annak eredménye, ami megesett és mint eljövendő *eventek*, az azzal való találkozás eseményeinek foglalatja. Brecht erre azt válaszolhatná, hogy a művészet semmi különös. Alapjában nincs különbség művészet és nem-művészet, a művészet-események és más események között, legfeljebb annyi, hogy a művészet intézménye ideiglenes keretet kínál az iránytalan, áramló figyelem, kivágot egy behatárolt tapasztalat számára – mindaddig, amíg az ember már erre a segédletre sem szorul. A művészet, az élet hétköznapijának kiemeltje és megkülönböztetettje, lehetővé teszi az átmenetet a különösből a semmi különösbe. Ez a szükséges közbenső lépés a szokásos és a *nothing special* tökéletes szokásossága között.

Az esemény brechti értelemben egy monád: egyszerű és komplex egyidejűleg. Egyszerűségében a világot tükrözi, a foglalatát mindannak, ami megesik. Az esemény egyetemleges, univerzális, mivel semmi különös. Minden megesik.

Brecht másik *event-partitúrája*: *A Vase of Flowers on(to) a Piano*. Egy virágvázát a zongorára vagy akár egy virágvázát a zongorába (tenni).

Megint csak semmi különös. Például egy zongora egy lakásban. A lánynak meg kellett volna tanulnia zongorázni. De már régóta nem használják. Bútorrá vált, a lány fotójának vagy egy virágvázának a talapzatává. Egy virágváza megint csak a hagyományos festészet foglalatja, egy virágcsendélet a természet utánzása: régtől fogva a művészet feladata, amit számtalan alkalommal csinált, jól csinált, rosszul csinált, nem csinált.

Egy virágvázát virággal vagy anélkül egy zongorára tenni vagy, abban az esetben, ha már van rajta egy, rajtahagyni – megint egy egyszerű és kicsiny *event*. Az esemény már nem különbözik egy csendélettől. Semmi sem elengedhetetlen a figyelmen kívül. A figyelemnek azonban támaszra, támasztékra van szüksége. A művészetnek általában szüksége van valamire, ami megtámogatja, megkülönbözteti, nyomatékosítja: múzeumra, „fehér kubusra”, oszlopra, talapzatra, keretre. Ebben az esetben ez zongora. Az ere-

deti név – pianoforte – túl hosszú volt. A hangos *forte* el lett hagyva. Minél halkabbá válik az ember, annál hangosabbá és érthetőbbé válik az, ami történik: a zajok, az események. Erre gondol Cage a „Semmiről” szóló előadásában: a csend teszi lehetővé a zene meghallását, a zene szüntelen eseményének meghallását. A csend az események csendéletében való részvételt jelenti. Ez megint csak a csendet, a csendéletet, egy zongorát mint a figyelem támasztékát feltételezi. A zongora metaforikus jelentésében nyomatékosítja a virágcsendéletet, ami egyben a csendnek és a zenének a metaforája. A csendes zongora a semmi a semmi különösben, a semmi, ami valami különöset emel ki és megint visszahoz az esemény múltékonyságába.

A képzőművészet talapzata a zene. A zene mindig is az első művészet volt az európai hagyományban, szoros rokonságban a matematikával és kozmológiával. A régi görögök felfedezték a matematikai arányok, a hangintervallumok és a kozmikus szférák közti analógiát. Szférák zenéje: a világ harmonikus, a világ semmi mást nem jelent, mint harmóniát. A művészek ennek képeit keresik. Még Kandinszkij is úgy hitte, hogy absztrakt festményeiben a hangzó világot képezi le. A színek és formák az ő számára a kozmikus zenének a látható világra történő fordításai voltak. Így a hagyományos és a modern művészet formanyelve közti törés ellenére meglepő folytonosság mutatkozik az eszmékben.

E tekintetben Brecht *A Vase of Flowers on (to) a Piano* című munkája megbékítési kísérletnek tekinthető, mely az avantgárd művészetét a tradícióval, és a művészetet mint valami különöset a hétköznapi élettel törekszik megbékíteni, anélkül, hogy modernitását feladná: egy kis event partitúrája, ami alátámasztja a világ harmóniájára irányuló figyelmet. Miként a világ, úgy a harmónia is diszsonanciák konszonzanciája, széthangzások egybehangzása, semmi különös. Benne minden különös feloldódott. A különös, a művészet csak ugródeszka, a vészkijárat, a kijövés (eventus) a semmi-különöshöz.

Brecht partitúrái abba a körbe tartoznak, amit néhány évvel később konceptművészetnek neveznek. Filliou „*Bien fait – mal fait – pas fait*”-jából Lawrence Weinernél ez lett: „1. The artist may construct the work. 2. The work may be fabricated. 3. The work need not to be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.” A telefoncsengésből és a kagyló felemeléséből az adó és a vevő szemiotikája lett. Az absztrakció révén azonban eltűnt az a szentiment, ami olyan hétköznapi dolgok velejárója, mint a vázák, zongorák vagy telefonok, és szimbolikus jelentést, és azzal esemény-jelleget ad nekik.

A szentimenttel együtt tűnik el a humor. Brecht éppen hogy olyan áthidalhatatlan ellentéteket kísér meg összebékíteni, mint a hétköznapot és a művészetet, a modern és a tradicionális művészetet, és ezt kis, jelentéktelen eventek partitúráival kísérli meg. Ez az aránytalanság humorral teli. A humor tulajdonképpen folyadékot jelent. A régi gyógyászati folyadék-tan értelmében a humor volt a hangoltság, a test folyadékainak keveredése. A folyadékok azonban folyékonyá teszik a merev ellentéteket és ellentmondásokat: fluxus. A fluxus fedőneve alatt humor jelenik meg a művészetben. Az eventek az idő humorára utalnak, arra a differenciára, amely a szándékok, várakozások, cselekvések és akózt mutatkozik, ami „kijön” az események révén. A folyadékok folyama feloldja a merev ellentéteket, folyékonyá válnak, de nem tűnnek el. Közömbössé, egyaránt érvényesé, indifferenssé válnak. A viszonyok sem kerülnek egyszerű átfordításra azáltal, hogy a *nothing special* különössé válik. Szinte semmi sem történt, és a tökéletes már nem zárja ki ellentettjét.

TILLMANN J. A. fordítása

HA A JELEN SZIKLÁJA SZÉTZÚZATIK

*Megjegyzések a mai interpretációs nehézségekhez**

Ahogy Hegel sokat vitatott mondata a művészet végéről nem azt állítja, hogy a polgári társadalomban többé nem hoznak létre művészetet, úgy Hans Belting a művészettörténet végére vonatkozó kérdése sem a művészettörténeti tevékenység végét jelenti. Mindkét esetben sokkal inkább egy jelentős változásról van szó. Hegel felteszi a kérdést, mi lehet még a művészet azután, hogy „a gondolat és a reflexió túlszárnyalták a szépművészetet”, Belting pedig a következőképp érvel: ha „a mai művészet ugyan a művészet ismert történetére reflektál, de nem »előlről« kezdve folytatja azt”, ezáltal a művészettörténet is „megszűnt a történeti művészet kötelező ábrázolási modellje lenni”.** Belting nem hegeli értelemben kíván beszélni a művészet végéről, a szoros összefüggés azonban, melyet a jelen művészeti produkciója és a művészettörténet között megszab, ebbe az irányba kényszeríti. Kérdése a következőképpen hangzik: mit jelent a művészettörténet számára, ha a jelen művészeti produkciója leválik a haladás, a fejlődés paradigmájáról? Kézenfekvő, hogy a kérdés döntő jelentőségű az irodalomtudósok számára is. Ezt mint a művészeti és irodalomtudományos tevékenység jelenére vonatkozó kérdést általánosságban kívánom tárgyalni. Minden jel arra mutat, hogy e tevékenység egyre problematikusabbá válik. Ennek legszembetűnőbb ismertetőjegye bizonyára a magát lavinaként tovább-továbbgördítő vak interpretációs gyakorlatban rejlik.

Az arra irányuló követelés, hogy „a kortárs művészetre tekintettel levő” művészettörténetet gyakoroljunk, hogy „a művészettörténet és a művészeti produkció, valamint, hogy a tudomány és a művészetkritika közötti elidegenedést” megszüntessük, a „kortárs művészet” pontosan körülhatárolt fogalmát előfeltételezi. Ám éppen ez az, ami manapság a posztmodern „stíluspluralizmus és értékpluralizmus” jegyében nehézkessé vált. Amíg a modernitás művészete egészen napjainkig a különböző művészi technikák és eljárások állandó megújulásának folyamataként tüntette fel magát, az is lehetséges volt, hogy az elért fejlődési fokot egy olyan konstrukció kiindulópontjának tekintsük, amelyből kiindulva a múlt művészete mint a jelen művészetének előtörténete konstruálható. Adorno „érzékeny materiák” fogalma szintén egy ilyen konstrukciót szolgál. Abban a pillanatban azonban, amikor az aktuális művészet (az egyes szám nem véletlen!) pontos körülhatárolhatóságába vetett hit meginog vagy akár szertefoszlik, a továbbiakban aligha lehetséges „a kortárs művészetre tekintettel levő” művészettörténetet létrehozni. Belting arra vonatkozó javaslata, hogy miként is kellene ma művészettörténetet írni, a modernitás folytonosságtudatát az újdonság jegyében tünteti fel, aminek tartosságában és érvényességében azonban maga is kételkedik. Ezt az ellentmondást azonban nem annyira Belting írásának gyengéjeként, sokkal inkább egy objektív probléma indikátoraként kell értelmeznünk.

* Peter Bürger: „Wenn der Felsen der Gegenwart zerschellt – Anmerkung zur Schwierigkeit des Interpretierens heute”, in: *Kunst ohne Geschichte?*, Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (szerk.), München, Beck, 1995, 65–70.

** A szövegben található Hans Belting-idézetek a szerző *Das Ende der Kunstgeschichte* című művéből (München, Beck, 1995.) származnak – a ford.

A történelem a jelennek íródik. Ha a tények „antikizáló” felhalmozásánál nagyobb jelentőségre kíván szert tenni, a „Jetzzeit” (Benjamin) fogalmát kell előfeltételeznie. Ez annyit jelent, a történésznek meg kell állítania a jelen, hogy ezáltal úgy pillanthasson a múltba, hogy e tevékenység eredményei megváltoztassák a jelen önértelmezését és alakítsák a jövőt. Max Horkheimer és Theodor W. Adorno *A felvilágosodás dialektikájában* Odüsszeuszról, akinek történetét a modern szubjektum allegóriájának tekintik, a következőket mondja: „számára a múlt árja megtörik a jelen szikláján, és a jövő ködösen nyugszik a horizonton”. A „jelen sziklája” a hely, amely biztonságot ad, épp azáltal, hogy élesen elkülönül múlttól és jövőtől. De mi történik akkor, ha a jelen már nem szikla többé, hanem végtelen kiterjedések felülete, amelyen vakító fényben nélküli tárgyakat észlelünk? A szubjektum feltehetően úgy éli majd meg e jelen valóságát, mint váltakozó pillanatok egymásutániságát, anélkül, hogy azok más nyomot hagynának benne, mint a vágy vagy a kedvetlenség tovatűnő érzéseit. A jövő többé nem ködbe burkolózó vagy élesen körülrajzolható horizont, hanem a most végtelenbe való meghosszabbítása. A múlt pedig a pillanatnyi emlékek most-jává változik. E „posztmodern” szubjektum nem tud mit kezdeni múltjával, ami segítségére lehetne önmaga és jelene megértésében, mert nincs mit megérteni többé. Ekkor valóban elérnénk a művészettörténet végét, ami a gyakorlat folytatásával magától értetődően a leginkább összefér.

Ezt a forгатókönyvet, amit egyesek a boldog média-korszak víziójaként tüntetnek fel, amelyben minden csak átmeneti állapot az állandóan növekvő információáradat számára, amelyet e kor előhív, majd másképp elrendezve visszajuttat a végtelen kommunikációs hálóba – ez a forгатókönyv nem realitásunkat, hanem annak egy lehetséges fejlődési tendenciáját írja le. Még választ is adhatunk rá. Hogy milyen választ, arra Belting írása is javaslatokat tesz. Az mindenesetre szembetűnő, hogy ezek a válaszok precízebbek a feltehetően már jól bevált kritikában, mint programmatikájukban. Ez is szituációkat tükrözi vissza (*mi* itt azt jelenti, mindazoké, akik az ötvenes–hatvanas években, a háború utáni modernitásban nőttek fel, és mindinkább olyan tapasztalatokra tesznek szert, amelyek azt igazolják, hogy nem a modernitás, de egy modernitás historizálódása megkezdődött.)

A művészet- és irodalomtudományi munka kritikája nem tud elég mélyre hatolni, hogy ezt leleplezze és egy feltehetően objektív tudománnyal helyettesítse, de e kritikai tevékenységét tudatosíthatja. A műalkotások nem úgy adóttak számunkra, mint a mindennapi élet dolgai, hanem mint olyan tárgyak, amelyek azt, amik, annak a diskurzusnak köszönhetik, amin keresztül az intézmény jegyzi őket mielőtt még konkrétan színre lépnének. Róluk szerzett tapasztalataink szintén a velük kapcsolatos észlelésünkön alapulnak, ám ezek az észleletek a maguk egyediségében először az intézményes diskurzuson keresztül lehetségesek. Ezt mutatják az olyan komplex kategóriák, mint amilyen a művészi formáé. Az esztétikai tapasztalat közvetlensége látszólagos. A művészet lényegére irányuló kérdés figyelmen kívül hagyja ennek történetiségét. Itt nem a művek történetiségéről van szó, ami nem lehet kérdéses, hanem az intézményéről, ami meghatározza, mi művészet, mely normáknak alávetett, s milyen funkciót tölt be a társadalomban. (Az itt elhangzottak kifejtését ld. Belting Vasari-tanulmányában.) Kétségtelen, hogy a művészet intézményesülésének történeti változásai jelentős kutatási területet képeznek. S természetesen nehéz helyzetbe kerül a saját korával foglalkozó művészettörténész. Kényszerítve érzi magát, hogy két különböző és egymással nem kompatibilis perspektívát vonatkoztasson a művészetre. Mint a művészet intézményének történésze, kívülről szemléli a művészetet, mint recipiensnek, kritikusnak és értelmezőnek viszont az intézmény keretei között kell mozognia, mert e kereteken kívül a tárgyak, amelyeket művek-ké alakít, elnémulnak.

A művészet-, illetve irodalomtudósok dilemmája azáltal enyhül, hogy a modernitásban egy végeredményben lezárhatatlan vita alapját képezi annak meghatározása, hogy

mi művészet. E vitában társadalomtudósok, esztéták, kritikusok és művészek vesznek részt. Emlékezzünk csak a l' art pour l' art doktrína képviselőinek a saïnt-simonistákkal folytatott vitájára, akik a művészetet a társadalmi fejlődés eszközévé kívánták tenni, Heinrich Heine proklamációjára egy művészeti korszak végéről, amely a politikai művészet korának eljövételét eredményezné, vagy Charles Baudelaire modernitás-fogalmára, amely sokkal később, a második világháborút követően majdnem kanonikussá lett, vagy akár Stephan Mallarmé koncepciójára az abszolút művészetéről. Az ilyen és hasonló programmatikák nem csupán egyes szerzők önkényes meghatározásai: arra törekszenek, hogy döntően meghatározzák a modern művészet fogalmát.

A művészet- és irodalomtörténész abban a sajátos helyzetben vannak, hogy ezeket a vitákat egyfelől kutatásuk tárgyává teszik, másrészt éppen általuk foglalják el a vitában saját pozíciójukat. Egyiket sem tehetik meg a másik nélkül. Ez Belting írásán is megmutatkozik. Amikor mind az immanens interpretációval, mind a művek marxista, társadalmi ellentmondásokból levezetett interpretációjával szembehelyezkedik, és arra figyelmeztet, hogy a műalkotások formakarakterét és valóságvonatkozásait tartsuk szem előtt, úgy a vitában azon normatív elvek mellett foglal állást, amelyek a művészet intézményét szabályozzák. E pozíció jelentősége számomra abban mutatkozik meg, hogy a művészetéről való beszéd nehézségeit sem a forma oldaláról, sem a tartalom felől nem oldja fel, hanem a szélsőségek között feszíti ki a szálakat, ilyen módon téve fel a kérdéseket s boncolgatva a problémákat, amelyeket a mű-immanens értelmező és a visszatükrözés-teoretikus azáltal kerülnek meg, hogy a feltételezésükkel szembenálló pólust kirekesztik látókörükből. Természetesen az, hogy ténylegesen is sikerült-e a szálakat kifeszíteni és a mű formájában a megtapasztalt realitásra választ találni, csak magában az analízisben mutatkozik meg.

Térjünk vissza még egyszer kiinduló kérdésünkhöz: mit jelent a modernitás előregedése a művészettudomány számára? Egy lehetséges válasz így is hangozhatna: lehetővé teszi annak megismerését, mi is volt valójában az esztétikai modernitás. A hegeli Minerva baglya is csak alkonyatkor kezdi meg röptét. Elég, ha a választ úgy fogalmazzuk meg, hogy felismerhessük, hogy a modernitás számunkra nyilvánvalóan még nem fejeződött be. Róla kialakított képünk megváltozik, gazdagabb lesz, sokoldalúbb, ellentmondásosabb, mint Adorno vagy Hugo Friedrich számára. A modern művészet és irodalom *története* elérhetetlennek tűnik, nincs a láthatáron „a jelen sziklája”, ahonnan kidolgozhatnánk. De elbeszélhetünk történeteket a modernitásról, egymásnak ellentmondó fejlődések szálait egy hálózathoz csomózhatjuk – abban a tudatban, hogy sok szál elvarratlan marad, mert nem vagyunk képesek arra, hogy felgöngyölítsük őket. Annyi bizonyos, hogy szükségünk van elbeszélésekre: olyanokra, amelyek egy forma immanens fejlődését vizsgálják, de olyanokra is, amelyek egyes művek szövegeit más művek szövegeire vonatkoztatják, anélkül, hogy egyiket a másikra redukálnák, végül elsősorban azokra, amelyek az értelmezőnek az interpretált műhöz való viszonyát is az ábrázolás tárgyává teszik, így szakítva szét az egyedi értelmezés objektivitásának látszatát.

Hogy még mindig ritkán találkozhatunk az interpretáció utóbbi típusával, főként amiatt van, mert ez megköveteli az értelmezőtől, hogy máris történetinek tekintse tevékenysége eredményeit, ami annyit jelent: ismerje el azok múltékonyságát. Ennek nincs köze a rezignációhoz, inkább az arra irányuló szándékhoz, hogy a számunkra történetivé váló modernitással folytatott vitából megismerést hozzunk létre.

Ha a jelen nem „mozdíthatatlan szikla” többé, ahonnan egy pillantást vethetünk a múlt alkotásaira, nem marad más számunkra, mint a viszonyt megfordítani: egészen a művekre hagyatkozni, abban a reményben, hogy észreveszünk bennük valamit, ami korábbi korok interpretátorai számára bizonyára rejtve maradt, és az észrevétel értelmezésében megpillantani saját korunkat, amit közvetlenül meglátni nem vagyunk képesek.

Természetesen még a kortárs művek értelmezése esetében is csak akkor ismerhetjük fel korunkat, ha azt ki tudjuk olvasni belőlük. Ha ma – nem úgy, mint az ötvenes években – Samuel Beckettben komikus szerzőt látunk, nem azt jelenti, hogy derűs korban élünk, hanem szükségünk van a nevetésre ahhoz, hogy el tudjuk viselni a jövő dimenziójának elvesztését. Hogy azt valóban elveszthettük, Sartre szövegeinek értelmezési változásai is mutatják. Sartre szabadságfilozófiáját az ötvenes években vagy a hatvanas évek elején úgy értelmezték, hogy az a szubjektumot teszi önnön meghatározottságának okává. Minden a saját döntésen múlt, s ez az eredendő választás határozta meg a későbbiekben az én jövőjét. Aki ma Sartre szövegeihez, például Genet-biográfiájához visszatér, sajátos tapasztalatra tehet szert. Amit Sartre választásnak nevez, nem alternatívák közötti döntést jelent, hanem valamiféle heroikus fatalizmust, a hajlamot, hogy magunkénak tekintsük azt, amivel szemben tehetetlenek vagyunk. Jean Genet-ről, akit Sartre analízise szerint mások pillantása tolvajjá tesz, a következőket mondja: „A legrosszabbat választotta, mert nem volt más választása.” – „Jobban” értem-e Sartre-t most, mint korábban? Aligha, csak ma másféle irányvonalaktól nem tudok szabadulni művének ellentmondásos egészében. Ezek az irányvonalak azonban korunk visszfényei. A modernitás számkra történetivé lett műveinek mai olvasata azt jelentené, hogy megragadjuk a visszfényt, nem mint a művek feltehetően időntúli tartalmát, hanem mint ennek mulékony igazság-nyomát a most-ban.

NAGY EDINA fordítása

AZ IDEGENSÉG POÉTIKÁJA?

Az avantgárd költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez

A hatástörténet kiszámíthatatlan autoritásának egyik páratlan s egyben nagyon ironikus bizonyítéka mutatkozik meg abban, ahogyan Baudelaire közel fél évszázaddal azok feltűnése előtt megfogalmazta az avantgárd irodalom önértelmezéseinek máig rendkívül tanulságos kritikáját.¹ Ez ugyanis nem egyszerűen azt támasztja alá, hogy a hatástörténet és a kronológiai értelemben felfogott történelem útjai mennyire különbözöek, hanem egyszersmind arra is rávilágít, hogy az irodalomértelmezés nyelve és praxisa mennyire képtelen elszakadni alkalmazott fogalmainak nyelvi természetétől. Baudelaire még nem rendelkezhetett az avantgárdista irodalmi programok tapasztalatával, mégis felfigyelt e kifejezés paradox teljesítményére az irodalomértelmezés diskurzusaiban. Minthogy a kifejezés esztétikai terminussá rögzült használata a 19. században értelemszerűen nem tekinthető adottnak, nem meglepő, hogy Baudelaire számára sokkal erőteljesebb szerepet játszik a szó jelentéstörténetének vonatkoztatási kerete, a katonai, illetve – a később előtérbe került – politikai nyelv. Annak a metonimikus folyamatnak az első példáit, amelynek során az „avantgárd” szó irodalmi folyamatok jelölőjévé vált, Baudelaire lényegében ellentmondásosnak látta, felfigyelvén a militáns metaforikában rejlő csapdára, amelynek eredményeként az „élcsapatot” kitüntető nonkonformizmus szükségszerűen hanyatlik vissza egyfajta katonás fegyelem vagy – rosszabb esetben – egy újabb konformizálódás fogságába.

Az avantgárd önértelmezéseinek ellentmondásai, iskoláinak gyors kudarcra ítélt sorsa aligha értelmezhető Baudelaire eme megfigyelésétől függetlenül. A visszatekintő történelmi perspektívával rendelkező értékelések inkább alátámasztják, mintsem érvénytelenítik a francia költőóriás kételyeit, amennyiben még az avantgárd hagyomány olyan kései szimpatizánsai, mint például Roland Barthes, Leslie Fiedler vagy éppen Peter Bürger, a nagy visszhangot kiváltó *Theorie der Avantgarde* szerzője – egyebek mellett a neoavantgárd kézenfekvő példáján keresztül – arra kényszerültek rámutatni, hogy az avantgárd, amely konzekvensen támadta a művészet intézményét („Institution Kunst”, ahogyan Bürgernél szerepel), követésre, elutasításra, átértelmezésre stb. készítő, többé-kevésbé definiálható művészeti hagyománnyá vált.² Ez persze nyilván nem teljesen független attól, hogy az avantgárd kifejezetten rászorult a művészet intézményes stabilizálásában szerephez jutó mechanizmusokra (iskola, irányzat, program, az irányzat identitását képviselő-megalapozó antológiák, almanachok, kiállítások stb.). Bürger fel is hívja a figyelmet arra, hogy az avantgárd művészetellenessége nemcsak abban a szokványos irányban értelmezhető, amely a programszerűségben az „új” iránti törekvések mindenhatóságát, illetve a valóság és a művészet realitásának egymásbaolvasztását, a műalkotásnak a valóságos jelen pillanatszerűségébe való „bevésésének” szándékát ismeri fel.³ A

¹ L.: Ch. Baudelaire: *Journaux intimes*, Paris, 1949, 76–77. o. Idézi M. Calinescu: „Avant-Garde”, in: *Literarische Avantgarden*, M. Hardt (szerk.), Darmstadt, 1989, 99. o.

² Vö.: uo., 108. o. és P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974, 79–80. o.

³ Ennek általánosérvényűségéről l.: Hardt: „Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde”, in: Uő. (szerk.), 166–167. o.

művészet intézményeinek folytonos provokációja ugyanis – másfelől – láthatóvá teszi azokat az elveket, amelyek a művet mint realitáscitátumot, „vehikulumot” vagy más értelemben vett tárgyiasságot művészetté teszik, röviden: a művészet mint intézmény művi karakterisztikáját.⁴

Az avantgárd művészeti törekvések minden széttartósága ellenére nem szűnő definíciókísérletek nyilván nem ok nélkül emelik ki újra és újra a kritikai funkciót mint az avantgárd legfontosabb jellemvonását, így például Pagliarani közismert meghatározása, amely a kifejezőeszközök, illetve a művészet funkcióinak kritikájában látja meg az avantgárd önértelmezésének legfontosabb mozzanatát.⁵ Ez a kritikai igény azonban – az itt szóba hozott értelmezések legalábbis ezt tanúsítják – több irányban is elgondolható, amelyeknek érintkezési pontja aligha lehet más, mint a művészet intézményszerűségének felismerése, illetve felértékelődése. Kérdés lehet persze, hogy ez mennyiben egyéníti az avantgárd önértelmezését. Adorno szerint például az izmusok a (művészeti) iskolák funkcióját veszik és alakítják is át, abban az értelemben, hogy előképükkel ellentétben nem a tradicionális-intézményes autoritás elvei szerint épülnek fel, hanem egy – az esztétikai vagy akár technikai jellegű kísérlet vagy feladat sikerének megjósolhatatlanságában kifejeződő – tárgyi autoritás tartja össze őket.⁶

Mindenesetre az avantgárd irodalom programszerű önértelmezésének legjellegzetesebb dokumentumai, a felmérhetetlen mennyiségben „termelt” s lényegében önálló műfaji ismérvekkel rendelkező manifesztumok vélhetőleg az avantgárd hagyomány mind teoretikus, de még inkább irodalmi-retorikai értelemben legesendőbb megnyilvánulásaiként foghatók fel. E rendkívül redundáns, ismétlésekre, némiképp üresen kongónak ható ellentétek és definíciók halmozására épülő szövegtípus egyik kitüntető jegye az, hogy a megfogalmazódó program kulcsszavai általában mind a szöveg argumentációs (?) stratégiájából, mind tropológiai rendszereiből mintegy kiszakadva, idegen vagy még meghatározatlan nyelvi „anyagként” uralják a manifesztum diskurzusát.⁷ Jól megfigyelhető ez már Kassák 1915-ös *Programján* is, amely az „új irodalom” negatív és pozitív definíciók formájában kifejezett célkitűzéseit sorakoztatja fel. A *Program* pontjait természetesen mindenfajta konvenció és hamisként vagy funkciótlanként leleplezett hagyomány elutasítása fogja össze, némileg saját műfaji identitását is félreértve ezek közé sorolva az „izmusokat” is⁸ (egy „program” közzététele aligha rendelkezhet más performatív „üzenettel”, mint a követésre vagy csatlakozásra való felhívásával). A *Program* feltételezhető célkitűzése egy „emberibb Ember” megszületése, ami ugyan felfogható utalásként Nietzsche „Übermenschére” ám az, hogy ez egyben „az erkölcsi periódus” kezdetét ígéri, legalábbis megzavarja ezen utalás orientálhatóságát.⁹ A manifesztum képhasználatának expresszionista dinamikája kiemeli a szöveg akció-jellegét, amit az is alátámaszt, hogy a pánantropomorf retorika a zárlatban – a jelszerűségétől megfosztott műalkotás avantgárd eszményének szellemében – átjárja az irodalom jelszerű materialitásának, azaz a betűknek a képzetét is („kérdő és felkiáltó csonka emberjelek”).¹⁰

⁴ Vö.: Bürger, i. m., 23–35. o.

⁵ L.: E. Pagliarani: „Für eine Definition der Avantgarde”, in: Hardt (szerk.), 69–72. o.

⁶ „Az izmusok mintegy ezek (ti. az iskolák) szekularizációját jelentik; iskolákat egy olyan korban, amely ezeket mint tradicionálisakat rombolta le.” In: Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1970, 45. o.

⁷ A manifesztum mint műfaj nyelvi-kompozíciós jellegzetességeiről l.: A. Marino: „Le manifeste”, in: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle. II.*, J. Weisgerber (szerk.), Budapest, 1984, 826. o.

⁸ „Az új irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem.” In: Kassák L.: „Program”, in: *Az expresszionizmus*, Koczogh Á. (szerk.), Budapest, 1964, 157. o.

⁹ Uo., 155. o.

¹⁰ Uo., 159. o.

Mint ismeretes, Babits jó szemmel az erő és a tett motívumaiban testet öltő cselekvés princípiumát azonosította a *Program* szervezőelveként, amelytől azonban elvitatta az „újszerűség” igényének minden létjogosultságát, és a manifesztum minden pontját a hagyományban már tartalmazottként leleplezve lényegében kiüresítette a „cselekvés” imperatívuszának bármifajta lehetséges értelmét. Babits tanulmányában nem is az a legmeglepőbb, hogy a hagyomány és a konvenció fölényét hangsúlyozva helyenként hihetetlenül formális és esendő irodalomtörténeti analógiák felmutatásával látta cáfolhatónak a fiatal költők „innovációjának” minden vélt eredetiségét, hanem az, hogy nem ismeri fel a „cselekvés” fogalmának értelemvesztését saját diskurzusában. Ezt jól láthatóvá teszi az, hogy kijelentését, mely szerint „a cél maga igen egyszerű, néhány prózai mondatban tudtul adható, aminthogy a program többszörösen tudtul is adja”,¹¹ ismét csak a cselekvés, az akció meghatározatlan elvének azonosítása igazolhatja vissza. Saját diskurzusa iránti vakságát persze némileg indokolja az, hogy Kassák válasza, azzal, hogy (a szabadon növekvő s így a természet realitásával érintkező fenyő képeinek a Babits kultúrtradicionalizmusára célzó „pálmaházzal” való szembesítésével)¹² áthelyezi a Babits hagyományfelfogását érzékeltető ciklikus-organikus metaforikát¹³ az „új irodalom” allegorikus megjelenítésébe, ismét képtelen értelemmel felruházni az irodalom újszerű performativitásának programpontjait, hiszen lényegében csak megismétli az „új” elve és az „élethez” való közelség egymásrautaltságának felismerését.

A meglepően szegényes argumentációval lefolytatott vita tehát lényegében a cselekvéssé váló műalkotás amilyen szilárd, olyannyira meghatározatlan elvét rögzíti, amely persze – feltehetően – saját eljövendő s pillanathoz kötött jellege miatt mintegy szükség-szerűen kell, hogy meghatározatlan maradjon. Az avantgárd manifesztumainak ezen sajátossága, a központi fogalmak indefinitív szituáltsága alighanem a műfaj egyfajta törvényeként is felfogható, annál is inkább, mert a dada manifesztumai éppen emiatt kezdték meg szándékosan kiüresíteni, illetve saját ellentétükbe fordítani a kifejezetten alapító gesztusokként prezentált meghatározásaikat. A dadaista manifesztumok központi „értékképzetei” így a „semmi” és a „közömbösség” fogalmaiban tárulkoznak fel.¹⁴ Huelsenbeck „új emberét” éppúgy az indifferencia és egy értelmét vesztett aktivitás tulajdonságai tüntetik ki,¹⁵ mint ahogy más szövegeiben magát az élet vagy a cselekvés fogalmát ruhazza fel e negatív attribútumokkal.¹⁶ Az 1918-as dadaista manifesztum zárata („Gegen dies Manifest zu sein, heisst Dadaist zu sein!”)¹⁷ egyrészt a programot a program destrukciójaként határozza meg, másrészt szétoldja az aláírások institucionális funkcióját, egyben mintegy vissza is vonva a dada megalapítását, pontosabban e performatív aktus ellenjegyzését. Ezek a radikálisan önfelszámoló gesztusok ironikusan világítanak rá a manifesztumokban rejlő ellentmondásra, ami a program meghatározatlan célja és megfogalmazásának aktusa között feszül, s pusztán egy szabad performativitás értelem nélküli kiemelésében ragadható meg.

¹¹ Babits M.: „Ma, holnap és irodalom”, in: Uő.: *Esszék, tanulmányok I.*, Budapest, 1978, 448. o.

¹² L.: Kassák L.: „A »rettenetes nagy hamu« alól Babits Mihályhoz”, in: Uő.: *Válogatott művei I.*, Budapest, 1983, 574–575., 578–579. o.

¹³ L. pl. az irodalmi staféta, a biológiai organizmusok vagy a kertművelés visszatérő képvilágát és szókincsét Babits tanulmányában, vö.: Babits, 434–436. o.

¹⁴ Vö.: pl. T. Tzara: „Vortrag auf dem Dadakongress”, in: *Dada*, R. Huelsenbeck (szerk.), Hamburg, 1964, 55. o. Huelsenbeck – meglehetősen filozófiai magabiztossággal – úgy értelmezi az ezt előidéző tapasztalatot, mint amely Heidegger egzisztenciálonológiáját előlegezi meg. Vö.: Huelsenbeck: „Dada”, in: Uő. (szerk.), 14–15. o.

¹⁵ Uő.: „Der neue Mensch”, in: Uő. (szerk.), 61. o.

¹⁶ L. pl. Uő.: „Einleitung zum Dada-Almanach”, in: Uő. (szerk.), 101. o.

¹⁷ „Dadaistisches Manifest”, in: Huelsenbeck (szerk.), 29. o.

Az „alapító” aktusok ellentmondásossága a tiszta performativitás lehetetlenségének belátására utalhat vissza. A dada „alapítói” a manifesztum egyetlen jelentéseként önnön manifesztum-voltát hagyják érvényben, azaz a programot lényegében annak „vehikulmával” azonosítják. Az ilyen ellentmondásokra alighanem legérzékenyebb Tzara manifesztumai reflektálnak is erre az apóriára, amennyiben a manifesztumok értelmetlenségét a lét megmagyarázhatatlanságával, a definícióiban szétoldott „dada” szót az étellel, ezt pedig a szójátékkal azonosítják, vagyis a manifesztum teljesítményét, alapító-programalkotó gesztusait a nyelv véletlenszerű működésének illúziójaként mutatják fel.¹⁸

Azzal, hogy a dada az innováció programját a programalkotás ellehetetlenítésében oldotta szét, lényegében negatív úton tárta fel az avantgárd önértelmezésében rejlő illúziót. Az *Ästhetische Theorie*-ban „az izmusok védelmében” felszólaló Adorno maga is megjegyzi, hogy az avantgárd fogalmában 20. századi történetét tekintve (mely során mindig az önmagát éppen a legelőrehaladotabbnak tudó irányok igyekeztek kisajátítani a kifejezést) „van valami az előregedett fiatalág komikumából”.¹⁹ Ugyanakkor mégis rámutat az avantgárd önértelmezések említett kritikai vonásának esztétikai-történeti hozadékára, amelyet az „új” és a „tartós” műalkotás közötti konfliktusból kibontakoztatva abban vél felfedezni, hogy az „új” központi szerepe az avantgárd önértelmezéseiben a mű örökkévalóságának s így a pusztulással szembeni rezisztenciájának hamis illúzióját oszlatja el, s ez a szekularizációként is felfogható esemény (melynek valós súlya az *Ästhetische Theorie* diskurzusában abban érzékelhető, hogy Adornót többek között ez a felismerés vezeti annak belátásához, hogy a történeti értelmezés is mindig függvénye a jelen kor művészetének) legjelentősebb érdeme annak a paradox viszonylatnak a feltárulkozása lesz, mely szerint a művészetnek mindig meg kell tagadnia saját fogalmát ahhoz, hogy hú maradjon hozzá.²⁰

Adorno ezen tétele érdekes összefüggésbe hozható azzal a lényegileg önpusztító jellegű folyamattal, amelyet Paul de Man a „modern” fogalmának paradox szituáltságát feltáró diskurzusok elemzésében mutatott be a *Literary History and Literary Modernity* című tanulmányában (Nietzsche második *Korszerűtlen elmékedésének* és Baudelaire *Guys-esszéjének* példáján).²¹ De Man a történetiség mozgásának valós természetét abban véli megragadni, hogy a modernitás örök igénye mint a jelen pillanatszerűségéhez való csatlakozás teljesülhetetlen vágya nem képes elszakadni e törekvés tradicionális jellegétől. Az irodalom arra tett kísérlete tehát, hogy szembeszegüljön önnön természetével, éppen legsajátabb attribútumának bizonyul. A „modern” (melynek fogalomtörténeti környezete – ellentétben az „avantgárdéval” – nélkülözi az erőszakos mozzanatokot) ezzel az irodalom önromboló definíciójaként szolgálhat, s ennyiben egy elérhetetlen, de egyben kiiktathatatlan igény jelöléseként is. Ettől az apóriától – mint látható volt – az avantgárd önértelmezése sem menekülhet meg, s az, hogy a kifejezés egyrészt visszamutat militáns „eredetére”, másrészt az előrefutás prospektív perspektivikáját képviseli, még inkább láthatóvá teszi azt, hogy valójában az irodalom egyszerre többirányú mozgásának egyetlen múlt pillanatát vagy momentumát igyekszik rögzíteni. Ez azt jelenti, hogy e többirányú mozgás megragadhatatlanságát annak egy kimerevített pontjaként reprezentálná, ami lényegében ideologikus gyakorlat, és visszaigazolhatja azt a gyanút, hogy az avantgárd mint az irodalmi folyamatok önértelmező metaforája e folyamatot annak egyetlen perspektívájára redukálja. Az irodalom önpusztító természete feletti elégedetlenségében tehát éppen azzal a performatív mozzanattal

¹⁸ Vö.: pl. Tzara, i. m., uo., ill. uő: „Dada-Manifest”, in: Huelsenbeck (szerk.), 47. o.

¹⁹ Adorno, 44. o.

²⁰ Vö.: uo., 48–51. o.

²¹ P. de Man: „Literary History and Literary Modernity”, in: Uő.: *Blindness and Insight*, London, 1983². L. ehhez még D. Martyn: „Die Autorität des Unlesbaren”, in: *Ästhetik und Rhetorik*, K.-H. Bohrer (szerk.), Frankfurt, 1993, 19–22. o.

igyekszik azonosulni, amelyet mindenfajta értelmezése szükségszerűen a meghaladni vélt apóriába taszít vissza.

S minthogy önértelmezése így az – irodalom önnön lényegiségéhez viszonyított – „kívültre” vonatkozik, a progresszív önprezentáció önelidegenítő retorikája valóban törvényszerűnek mondható: ami kívül kerül saját természetén, az csak idegenségként tételezheti önmagát. Ám – s ez talán a végső paradoxon – bármilyen kísérlet megértésére szükségszerűen leplezi le ezen önértelmezés ideologikusságát, amennyiben szükségszerűen viszonyba állítja saját megtagadott természetével.²² Az avantgárd programok önértelmezése tehát egy végletesen akommunikatív képletet mutat: a saját totális idegenségként való tételezése csak azáltal tartható fenn, hogy éppen az „idegenné válás” par excellence útját tagadja meg, a valamely másik általi megértés kommunikatív eseményének következményeit. Hogy az idegenség eme paradox önértelmezési stratégiái mennyiben függnek össze poétikai okokkal – a dolgozat a továbbiakban az erre a kérdésre adható válaszok feltételeit igyekszik megközelíteni.

Az avantgárd költészet első poétikai formációinak megjelenését általában olyan értelmezési minták veszik körül a 20. századi irodalomtörténetben, amelyek – több tekintetben is bizonyos társadalmi-politikai körülmények hatását hangsúlyozva – ismételten az irodalom vagy a művészet mint intézmény funkcióinak egyfajta krízisét nevezik meg az izmusok programszerű fellépésének kiváltójaként. Helga Finter kiemelkedő futurizmus-könyvének²³ bizonyos megfontolásai azonban e folyamat poétikai vetületére, illetve líraelméletileg is körvonalazható összefüggéseire is fényt vetnek, s ezek talán biztosabb kiindulópontot kínálnak az avantgárd poétikák önprezentációs logikájának megértéséhez. Finter az olasz futurizmus jellemző beszédmagatartási formáit a „jelenlét retorikájaként” foglalja össze, melyben a költői akarat, illetve a vers mint performatív energia szolgálnak mintegy a költészet poétikai önértelmezésének eszményeiként. Ez a magyarázat egy érdekes funkcióváltást feltételez, amely a futurizmus retorikáját a Mallarmé-féle „crise de vers”-re²⁴ adott korai poétikai válaszként szituálja: a versszerűség olyan hagyományos kritériumaira vonatkozó elvárások, mint a hangzás, a közvetlen megnyilatkozás, úgy termelődnek újra, hogy a beszéde által prezentált lírai én már nem az örökölt formai vagy akár szerepképletekből, hanem a költői szöveg új (már például a tipográfiában is megmutatkozó) akciószerűségéből nyerhető vissza.²⁵ Vagyis, továbbgondolva a fenti elképzelést, a hangzás jelöltségét a szövegben az érvénytelenedett hagyományos formák helyett a nyelv teremtőerejének új tapasztalata biztosítja. Elképzelhető tehát egy olyan magyarázat is, amely a korai avantgárd törekvéseket a kötött versformák (s az ezek által lehetővé tett „megszólaltathatóság”) válságára, illetve a lírai nyelv performativitása új lehetőségeinek kutatásaként interpretálja (ezt alátámaszthatja a különböző illokúciós aktusok fontos szerepe a futurista, illetve az expresszionista poétikákban is).

²² „A teljesen új, ami minden addigi tapasztalatot érvénytelenítene, éppoly kevésbé volna megtapasztalható, mint a teljesen más”, idézhető evvel kapcsolatban Hans-Robert Jauss hermeneutikai maximája. In: H.-R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984⁴, 665. o.)

²³ Vö.: H. Finter: *Semiotik des Avantgardetextes*, Stuttgart, 1980, elsősorban 159–190. o. Finter könyve a kínálatkozó lehetőségek közül az egyik legtermékenyebb kiindulópontot nyújtja az avantgárd poétikák – funkció történetileg is reflektált – újraértelmezéséhez, szempontjait, minthogy azok elsősorban az általa feldolgozott olasz futurizmus kultúrkritikai önértelmezésének rendszerében gyökereznek, itt mégsem célszerű követni.

²⁴ Erről l.: Szigeti Cs.: „A versválság és a formák”, in: Uő.: *A himfarkas bőre*, Pécs, 1993, 24–26. o.

²⁵ Az érvelés itt ki nem fejtett líraelméleti és -történeti kontextusához l.: H. Schläffer: „Die Aneignung von Gedichten”, in: *Poetica*, 1995/1–2, 56–57. o.

A vers hangzás általi teremtőerejének „visszanyerése” mint költészettörténeti tét felismerhető az expresszionizmus poétikai jellemzésének egy alapvető hagyományában is, amely már szinte az irányzat megjelenésétől kezdve arra a fundamentális kettősségre épült, amely egy feltételezett absztrakt költői nyelv („absztrakt” expresszionizmus), illetve egy – gyakran a „kiáltás” metaforájával jellemzett – „aktivista” poétikai önértelmezés ellentétére épül.²⁶ A költői nyelv akciószerűségként, „tisza” performativitásként való értelmezésének egy lehetséges történeti magyarázata tehát egyben azt is előrevetíti, hogy ez miért vezethetett – (irodalom)történeti szükségszerűségként – a műalkotás és a realitás azonosításának avantgárd ideológiájához (az érvelés itt nyilván arra építkезhetne, hogy az avantgárd tapasztalat szerint a művészet teremtőerejét önnön institucionalizálása akadályozza meg), amely később az avantgárd önprezentációs stratégiák alapvető illúziójának bizonyult. Mindenesetre a ’10-es években mind a „messianisztikus” attitűd, mind az „absztrakt” poétika láthatólag olyan (a lírai művek recepciófolyamata szempontjából a műnemtől talán eleve idegennek nevezhető) lehetőségeket dolgoztak ki, amelyek az én prezenciáját elutasítva vagy meghaladva kínáltak új biztosítékokat a lírai szöveg megszólaltathatósága vagy átsajátíthatósága számára. Az én-disszimilációnak vagy az én határtalanná válásának bejáratott interpretációs formulái²⁷ éppen ebben az értelemben közvetítik mégis egymáshoz a két említett paradigmát, még akkor is, ha a kozmikussá táguló én alakzatát például Iwan Goll vagy van Hoddis egyes költeményei maguk is gúny tárgyává tették. Az a tendencia, amely az ént mint a költői szöveg megszólaltathatóságát garantáló alakzatot más lírai hatásfunkciókkal igyekezett felváltani, megfigyelhető az expresszionista költészet mindkét alapformációjában, méghozzá nem pusztán ellentétes poétikai érdekek megnyilvánulásaként. Mindez persze nem vonhatja kétségbe azt az általános irodalomtörténeti vélekedést, amely az absztrakt expresszionizmus marandó teljesítményéhez képest viszonylag esendő korjelenségként értékeli (le) az expresszionizmus „messianisztikus” változatát (aligha jogtalanul), ugyanakkor – mint talán majd látható lesz – ez utóbbtól sem feltétlenül vitathatók el azok a belátások, amelyek az avantgárd költészet új önértelmezéséhez vezettek.

Silvio Vietta és Hans-Georg Kemper könyve megbízható összefoglalást nyújt az „absztrakt expresszionizmus” poétikai képlete mögött rejlő tapasztalatokról.²⁸ Elemzésük szerint a képalkotás jellegzetesen expresszionista elvei, a kontinuitás feloldása, az összefüggéstelen, diszparát szcenika, a sorakoztatás vagy a szimultaneitás kompozicionális szerepe az érzékelés folyamatának egyfajta spontaneitását, még inkább azonban elviselhetetlen túlterheltségét tükrözik. A szöveg így a realitás elidegenített aspektusát kínálja fel, ami meghatározza a lírai én létesülését is, amennyiben az expresszionista versekben megszólaló hanghoz a legáltalánosabb interpretációs sémák szerint a szubjektum különös dezorientáltságát, öntudata és határai felőli elbizonytalanodását szokás hozzárendelni, amit az örület motívuma iránti vonzódás is alátámaszt. Az expresszionista költészet egyik kiindulópontjának az érzékelés megváltozott kondíciói tekinthetők tehát, amelyek kétségtelenül nem tekinthetők függetlennek a modern nagyvárosi élet új tapasztalatától. Alfred Wolfenstein *Nacht im Dorfe* című verse ezt sajátos módon fejezi ki, amennyiben a természetbe vágódás toposzát az ellentétébe fordítva nemcsak a csendes

²⁶ L. pl. W. Paulsen *Expressionismus und Aktivismus* (Bern, 1935) című könyvének sokat hivatkozott „tipológiai vizsgálatát”. Ez a fundamentális kettősség – minden felmerülő kétely ellenére – az expresszionizmusnak szentelt későbbi nagy, összefoglaló igényű munkákban is rendre visszatér, vö. pl. U. Weisstein: „Expressionism”, in: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Uő. (szerk.), Budapest–Paris, 1973, 23–24. o.

²⁷ Vö.: pl. R. H. Thomas: „Das Ich und die Welt”, in: *Expressionismus als Literatur*, W. Rothe (szerk.), Bern–München, 1969, 25. o.

²⁸ S. Vietta–H.-G. Kemper: *Expressionismus*, München, 1975, 31–49. o.

falun töltött éj elviselhetetlenségét éneкли meg, a képalkotás természeti-kozmosz kódjának kiüresedéséről tanúskodva („Nichts als Sterne und hohlen Mond /– Halt ich nicht aus –“), hanem már a vers nyitányában is oximoronokká szervezi az érzékelés különféle attribútumait („Ich, an Lärmen unruhig gewöhnt, / Starre suchend rund:“).

Az énstabilizáció eme – Gottfried Benn által „szizoid katasztrófának” nevezett²⁹ – krízise „én” és „világ” viszonyának diffúzzá, bizonytalaná válásában manifesztálódik, ami elsődlegesen arra a poétikai felismerésre vezethető vissza, mely szerint az „én” a hagyományos (vagy inkább: a líraolvasás szempontjából műfajilag konstituens) értelem-ben nem rögzíthető a versszöveg megszólaltathatóságának tropológiai biztosítékaként. Ezt egyébként már az expresszionizmus kortárs recepciója is észlelte, ezt tükrözheti például az irányzat egyik önjelölt teoretikusának, Kasimir Edschmidnek az expresszionista képalkotás lényegét tömören összefoglalni vélő kijelentése, mely szerint e költők „nem láttak. Nézték.”³⁰

Ha „én” és „világ” viszonyának megbomlása az expresszionista líra alapvető tapasztalatai közé sorolható, akkor ez bizonyára nem független azoktól a – Vietta és Kemper által az expresszionizmus retorikai arculatának egyik legjellemzőbb vonásaként kezelt – komplementer deretorizáló mozgásoktól, amelyek a tárgyiasítás és a perszonalifikáció ket-tősségében ragadhatók meg (s amelyek az expresszionista retorikát a „sűrítés” tropológiai ideológiájával helyezik szembe, amennyiben a metaforikus helyettesítések stabilizáló szervezőelvét mintegy szétbontva a képek létrejöttének dinamikáját jelenítik meg, az „ént” sokkal inkább az érzékelés médiumaként, mintsem egy új esztétikai „realitás” létrehívójaként szituálva). Jól megfigyelhető ez az expresszionista tájleírás paradigmatisukban például Georg Heym vagy Trakl „tájverseiben”, amelyek gyakran pusztulásokban prezentálják a megragadott látványt, még hozzá úgy, hogy a nyelv „absztrakt” használata nem utal vissza egy adottként tételezett képi referenciára.³¹

Annak, hogy a – versvilágban – dezorientált én számára miként válik idegenné az őt körülvevő világ, egy sokat idézett példája Ernst Stadler *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* című verse. A klasszikus kompozíciós elveket felmutató³² vers első felének lát-

²⁹ L.: uo., 48. o.

³⁰ K. Edschmid: „Az expresszionizmus költőiségéről”, in: Koczogh Á. (szerk.), 194. o.

³¹ Az „absztrakt” expresszionizmus nem teljesen problémátlan fogalma aligha tekinthető teljesen függetlennek a deretorizáló poétika tapasztalatától. Meghatározásai ugyanakkor viszonylag általános szinten mozogva pusztán a nyelv mint szabályrendszer destruktívjának teljesítményével hozzák összefüggésbe: „Absztrakt az a vers, amely nem akarja megtartani annak a nyelvnek, annak az anyanyelvnek az általános grammatikai–szintaktikai–fogalmi összefüggéseit, amelyen beszél, s elveti e nyelv szelekciós rendszerét mint a tapasztalat médiumát is. Absztraktnak nevezem tehát azt a verset, amely nyelvében az összekapcsolás és szétválasztás, a kiválasztás és tagolás saját felépítményét teremti meg”, olvasható pl. Richard Brinkmann definíciójában. In: R. Brinkmann: „»Abstrakte« Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage”, in: *Der deutsche Expressionismus*, Göttingen, 1965, 90. o.

³² L. erről W. Kohlschmidt: „Die Lyrik Ernst Stadlers”, in: Steffen (szerk.), 40. o. A Stadler-vers „klasszikus” szerkezetéről itt nyújtott értelmezés végkövetkeztetése elfogadható, ám a bemutatott elemzés meglehetősen kétséges. A szerző két – egyaránt szonett-terjedelmű és -szerkezetű – részre, valamint egy kétszer háromsoros egységbe tagolódo (a zárósorokban egymásra rímelő) zárlatra osztja a szöveget, amely felosztást az teszi különösen látványossá, hogy a második „szonett” az „etwas muss kommen” kijelentéssel kezdődne. A vers felépítése azonban annyiban alighanem összetettebb ennél, hogy a második szonett „rímképlete” már nem illeszkedik Kohlschmidt felosztásába, illetve a versnek pontosan az első – a lírai én dezorientálódását megjelenítő, szaggatott mondatalkítású – fele világosan elkülönül a második, aposztrophikus modalitású résztől (ez utóbbit a szöveg egyes kiadásai idézőjelekbe is foglalják). Legalább két formaszervező elv összejá-tékról kellene tehát beszélni.

vány-katalógusa egy olyan széttöredezett vagy inkább megsokszorozódott perspektívára utal, amely nem rendelhető az én kompetenciája alá, hiszen – mint azt a fény/árnyék-motivika és az én érzékelésének hangsúlyozott passzivitása jelezheti („Und wieder alles schwarz.“; „Nun taumeln Lichter her... verirrt, trostlos, vereinsamt... / mehr... und sammeln sich... und werden dicht.“) – az egymást szinte filmszerűen váltó képek megjelenését a sötétben robogó vonat határozza meg. A költemény második felében, melyben feltűnően megfigyeltnek az igék, majd eltűnnek a különféle bővítmények is, az érzékelés eme személyn túlról vezérelt logikája által kiváltott mámor (melynek csúcspontját a nagyváros éjszakai fényeinek felvillanó látványa jelenti) egyre inkább a tagolatlan felkiáltás-mondatokban, ám (ezt a felkiáltójeleket nélkülöző központozás is hangsúlyozza) inkább a puszta megnevezés beszédmagatartásában fejeződik ki, mintegy azt sugallva, hogy a leírhatatlan vagy megragadhatatlan élmény a nyelv egyfajta (a zárlatnak az ünnepre utaló kifejezéseivel egyértelműsített) mitikus megnevező-, vagyis teremtő-erejének, performativizálódásának megtapasztalásával azonosítódik. A vers – az ismétlődő viszonyragok révén dinamikát, mozgást sugalló – zárlata („Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht. / Besinnung. Einkehr. Kommunion. / Und Glut und Drang / Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. / Zum Wollust. Zum Gebet. Zum Meer. / Zum Untergang.“) egyértelműen láthatóvá teszi, hogy itt valóban nem az expresszionista „kiáltás”, hanem inkább a megnevezés az, ami független a nyelv használatától, hiszen személyfeletti vagy személytelen ereje az, ami a vers önprezentációs kompozícióját szervezi. Az expresszionista költészet személytelen változata e ponton kötődik mégis szorosan a „messianisztikus” expresszionizmus személyfeletti megszólalás iránti vonzódásához, legalábbis a kiváltó poétikai okok tekintetében: az extatikus mámorzerű hatás immár nem az én mint individuum képzeletvilágának imaginárius teljesítményeként, hanem az énen túli erők megtapasztalásaként értendő, s ez az erő aligha lehet más, mint a költői nyelv, melynek újszerű prezenciáját az expresszionizmus tehát már nem a szubjektivitás formáihoz köti.

Jól megfigyelhető ez abban a valószínűsíthető fordulatban, amelyet az aposztrophé alakzatának sejtető funkciótörténetében az avantgárd költészet hozott. Annak ellenére, hogy a – jelenléti hangsúlyozásával retorikai feladatát betöltő – illokúciós karakterű beszédmagatartás, amely az expresszionista lírában oly gyakran előforduló beköszöntő, köszöntő, ünneplő, megnevező vagy éppen sajátosan imádságszerű formációkban felismerhető, a közvetlen közönségtől való elfordulás – a lírai szövegek szempontjából szinte konstitutív-nak tekinthető – gesztusaihoz illeszkedik, a megszólított, a veresszöveg által jelenléthez juttatott „Te”³³ elsődlegesen nem antropomorf képekben ismerhető fel (például az expresszionizmus szinte egyáltalán nem rendelkezik szerelmi költészettel). A költői létrehívás mint a nyelv performatív működésének teljesítménye itt sokkal inkább a szövegre magára irányuló kommunikativitásként ragadható meg. Alighanem az expresszionista költészet nyelvszemléletének e vonása felől érthető meg például az idézett Stadler-vers zárlatának extatikus hangvétele: a megnevezésben mint performatív aktusban a jelenlévő hang illúziója fedezhető fel, azaz egy olyan költői erő megnyilvánulása, amely létrehívja (éppen azáltal, hogy megszólítja-megnevezi) önnön, csak ezen az úton létesülő, referenciáját. A művet, a verset magát megszólító expresszionista gesztusokat is felidézve talán nem túl merész értelmezői lépés, ha az önmagát létrehívó aposztrophé speciális alakzatát jelöljük meg e jellegzetes nyelvi magatartásmód retorikai paradigmájaként.

A Stadleréhez képest csekély esztétikai kvalitással rendelkező Ludwig Rubiner *Die Stimme* című verse, amely a lírai ént egyfajta „kollektív individuummal” helyettesíti, litániaszerű megszólítás-sorozatnak tekinthető, amelyben a megszólított emberi attribútu-

³³ L. erről J. Culler: „Apostrophe”, in: Uő.: *The Pursuit of Signs*, Ithaca, 1981, 148–153. o.

mok között rendkívül sűrűn szerepelnek a különböző hangképző szervek (száj, ajak, nyelv). Mindez a vers azon felszólításából nyer funkciót, amely – a megszólalásra való buzdítás végső érveként – a képviselői líra hangvételének sztereotip képleteivel élve a „hang” követésének ígéretét (a megszólítottak megszólalását) fogalmazza meg („O Mündler, wie viele warten auf Euch, Ihr schallt und sie öffnen sich auch!”). Ezzel azonban egyszersmind feltárja a vers jelenetezésének önreflexivitását (a „buzdító” hangok a vers kollektív alanyát szituálják, „visszhangzásuk” mintegy előírja a vers egyetlen lehetséges – ismétlő-csatlakozó – modalitását) s így azt is, hogy az aposztrophé-sorozat megszólítottja lényegében maga a vers, illetve a versbéli akció: megszólító és megszólított itt tehát – többes számú létmódjuk ellenére – teljesen azonosulnak.

Az expresszionizmusnak oly magától értetődően tulajdonított „akciószerűség” eszménye tehát valójában a nyelvi performativitás ideáljában lokalizálható, abban az avantgárd gesztusban tehát, amely a szöveget akcióként, teremtet „valóságát” pedig a külső realitással véli azonosíthatónak. A nyelv ezen abszolút létesítőterébe vetett hit (amelyre a történeti avantgárd első hullámának egyik legkarakterisztikusabb önprezentációs stratégiája alapul)³⁴ nyújthat magyarázatot Stramm költészetének poétikájára (és a Wortkunst poetológiai teorémáira), amelyek az én szinte teljes „eltüntetésére” és a lehetséges mondatvariációk (szinte mágikus névként működő) szavakba sűrítésére épülnek, s amelyekben a szó mint a tiszta expresszivitás dogmája a legvilágosabban felismerhető.³⁵ Az expresszionizmus akciószerű önértéke (amely még a neves folyóiratok címeiben is visszaköszön: *Der Sturm, Die Aktion*) tehát a szó, a nyelv sajátos performativitásának feltételezésére alapul, amely a nyelv egyezményes közlési formáitól való elszakadásban egy új teremtetőbiztosítékát látja, s a költői megszólalás új, immár a lírai ént meghaladó teljesítményét vetíti előre (ezt a funkciót az expresszionista poétika szerint egy sajátos nyelvi dinamika hivatott betölteni). Az így fölvázolt poétikai önértelmezés esendő eleme (s erre már a korai avantgárd irányzatok dadaista kritikája rávilágított) az, hogy a nyelv totális performativitásként felfogott értelemalkotó működése, világteremtő vagy az új valóságot „megjelenítő” képessége csakis a költői kratülizmus fundamentális feltételéhez köthetően ragadható meg (ezt – jellemző módon – szinte egyedül, de mindenképpen a leghatározottabban Benn utasította el, már első, expresszionista „korszakában” is), ami éppenséggel visszautal egy, a klasszikus modernség poétikáiban nagyon is központi szerepet játszó elképzelésre.³⁶

Mint az az imént idézett Rubiner-vers példáján is látható, az expresszionizmus „kiáltás”-elvű, korhoz kötöttebb, sőt egyes vélekedések szerint kronológiailag is alapvetően korábbi³⁷ irányát egy messianisztikus önértelmezés jellemzi,³⁸ amely az én meghaladásá-

³⁴ Ennek futurista előzményeiről l.: Finter, 134–135. o.

³⁵ L. pl. H. Walden: „Das Begriffliche in der Dichtung”, in: *Expressionismus*, Th. Anz–M. Stark (szerk.), Stuttgart, 1982. E költői törekvés kortársi értelmezései általában azon megállapítás paradigmájába illeszkednek, amely szerint az új költői attitűd a valóság közvetlen tapasztalatának negativitására, azaz a világ idegenné válására vonatkozó reakció, l.: pl. O. Freundlich: *Die namenlose Welt*, uo., 565. o.

³⁶ „A szó is más tartalmat kap. A leíró, kutató szó elmarad. (...) A tárgy belső részébe hatol és ezáltal lelket ölt. A dolgok eredeti képe kristályosodik ki”, olvasható Edschmid idézett írásában (Edschmid, 198. o.) Ebből a szempontból különösen figyelemreméltó Mácza János 1919-es Stramm-kritikája, amely az expresszionizmus poétikai önértelmezéseit lényegében azzal vádolja, hogy mögöttük látenszen a költői szó impresszionisztikus koncepciója él tovább, vö.: Mácza J.: *August Stramm és a német expresszionizmus*, uo., 214. o.

³⁷ Vö.: pl. Paulsen: *Deutsche Literatur des Expressionismus*, Bern–Frankfurt–New York, 1983, 70. o.

³⁸ Ez az expresszionizmus kortárs önértelmezéseinek legáltalánosabb motívuma, amelyek – a programokat tekintve – ekkor még nem tettek különbséget „absztrakt” és „aktivista” költői törekvések között, l. pl. Kurt Pinthus írásait: K. Pinthus: „Előszó” és „Az Új Németország”, in: Koczogh (szerk.), 227–234., 242–244. o.

nak poétikai lehetőségeit, s a vers akciószerűségének, a nyelv performativizálódásának feltételeit nem a személytelen, mint inkább a kollektív megszólalás változataiban jelölte ki. Ez érzékelhető egyébként a befogadás új módozatairól alkotott elképzelésekben is, Stefan Zweig például – Verhaeren kapcsán – a következőképpen fogalmazza meg a tömegeket mozgósítani képes líra alapfeladatát: „Egy ilyen vers már nem lehet a magányos szentimentális párbeszéde egy másik magányossal valahol a távolban.”³⁹

A „kollektív én” új megszólalásformái közül kétségkívül az egyik legfigyelemreméltebb a „kórus” alakzatának újrafelfedezése, amely közismerten nagy vonzerőt jelentett a különféle avantgárd művészeti programok számára, Max Reinhardt színházától Palasovszky Ödön különböző „összművészeti” elképzeléseiiig⁴⁰ vagy a Kassák-féle szavalókórusokig. A kórus poétikai teljesítménye nyilván a lírai én valamifajta „személytelenítő” kitágításaként, s így a szubjektivitás eltávolításaként ragadható meg, erről tanúskodnak egyébként a modern magyar költészet ebből a szempontból szinte egyedül releváns példái, az avantgárdhoz ugyan csak eléggé szakadékony szálakkal köthető Füst Milán kórusversei is, amelyeket hagyományosan a költői szerepjátszás paradigmája szerint szokás értelmezni. Füst *Objektív kórusa*iban valóban felismerhető az én eltávolítására tett kísérlet, amit a kórus vagy kardal én-szólamának eleve implikált behelyettesíthetősége mellett alátámaszthat az is, hogy e versek központi alakjai a megszólítás által, te-ként szituálódnak, vagyis a vers „hangja”, a kórus által körülvéve, s így – a megidézett „görög” mintához idomulva – valóban (drámai?) szereplőként, elsődlegesen tehát szereppé távolítva. A kórus megszólalásmódjának sirató vagy éppen ünneplő modalitása félreismerhetetlenül egy performatív aktusra utalnak: a kórus mint egy sajátos aposztrophikus alakzat úgy hozza létre a lírai szubjektumot, hogy azt leválasztja mindenfajta reflexió lehetőségéről (s ez nem más, mint a kar Schiller által megszabott újkori funkciójának értelme), megnyilvánulását (vagy – pontosabban – megnyilvánítását) rajta kívüli instanciákra bízva.

A kórus modern költészettörténetben betöltött lehetséges poétikai funkcióira vonatkozó kérdést feltéve azonban nem árt felidézni az erre a hang-alakzatra vonatkozó teóriák újkori történetének néhány, ebből a szempontból releváns mozzanatát. Mint közismert, Schiller *A messinai menyasszony* előszavában a francia klasszicizmus drámaelméletét bírálva azt emeli ki a kórus lehetséges teljesítményeként, hogy az – ellentétben a helyére telepített bizalmas sematikus figurájával („die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten”)⁴¹ – képes érvényre juttatni a tragédia nyelvében egy már letűnt vagy hiteltelenné vált régi világ poétikumát, amely ma már nem fedezhető fel a természetben: lényegében egy „élő falat” von a tragédia köré, elzárva a költői mű ideális világát a valóságtól, s ezzel egyidejűleg „megtisztítva” a cselekményt a reflexiótól.⁴² Ennél is fontosabb azonban Schillernek az – az „esztétikai nevelés” szelleméhez bizonyára illeszkedő – gondolata, mely szerint a kar színre állításának azon sokat kárhoztatott szükségszerűsége, hogy az megtöri a kiváltott affektusok erejét („dass er die Gewalt der Affekte breche”), éppen hogy legfőbb erényének tekintendő, ugyanis ezáltal pontosan a kórus biztosítja a reflexió „szabadságát” és – a kiváltott szenvedélyekkel a reflexív szemléletet szembeirányítva – hozzájárul ahhoz, hogy a befogadó megőrizhesse ítélőerejének szabadságát, amely az érzelmek „viharában” veszendőbe menne.⁴³ Schiller tehát abban látja a kórus visszahelyezésének lényegi funkcióját, hogy az egyrészt

³⁹ S. Zweig: „Das neue Pathos”, in: Anz-Stark (szerk.), 576. o.

⁴⁰ Ezekről l. Deréky P.: *A vasbetontorony költői*, Budapest, 1992, 106–108. o.

⁴¹ F. Schiller: „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie”, in: Uő.: *Die Braut von Messina*, Marbach, é. n., 168. o.

⁴² Uo., 169–172. o.

⁴³ Vö.: uo., 173. o.

megőrzi a színpadon cselekvő alakok idealitását, másrészt viszont meggátolja az esztétikai hatás kiváltotta azonosulási kényszert azokkal.

E felismerés líraelméleti kontextualizálásához érdemes idézni Novalis egyik zseniális töredékét is, amely a lírai költeményt az élet és a világ drámájának kórusaként, a költőt pedig különböző emberi attribútumokból összeálló kórusként azonosítja.⁴⁴ Ez a kijelentés a lírai hangot vonja mintegy az élet és a valóság eseményei köré, ami ahhoz a következtetéshez vezethet, hogy tulajdonképpen (Novalisnál nem is annyira idealizálja, mint inkább) fikcionalizálja a realitást, amennyiben eltávolítja, hiszen – azáltal, hogy hangokból álló „falat” von köré – a reflexió távlatát felkínálva meggátolja a vele való azonosulást. Látható tehát, hogy az, amit Schiller a reflexió szabadságának biztosítékaként ismert fel a kórus tulajdonképpeni teljesítményét keresve, Novalis töredékében a világ esztétikai „aspektusaként” mutatkozik meg, ami különösen annak figyelembevételével nevezhető rendkívül mélyreható meglátásnak, hogy – egyrészt – a drámai műnem létrejöttének közismert története szerint a kardal volt az eredetibb, amelyet majd az első szereplők színpadra vitele követett (azaz a kórus eredendőbb, mint a dráma maga), valamint – másrészt – 1872-ben Nietzsche *A tragédia születésében* éppen ebben az összefüggésben fejt ki nevezetes tézisé, mely szerint „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását”.⁴⁵

A tragédia születése idevonatkozó passzusainak részletes elemzésére itt nincs mód, ám a fent jelzett összefüggés talán enélkül is belátható. Ahogy Nietzsche a „dionüszoszi” elvét először a líra ősi, eredendően nem a szubjektivásra épülő karakterében ismeri fel, s élesen szembeállítja a lírikus énjét „a dolgok lényegi alapjában nyugvó Énnel”, sok tekintetben emlékeztet Novalis lírai énjének „kóruszerűségére” („Képzeli csak el, amint e képek között *önmagát* is megpillantja, ám nem géniuszként, hanem a »szubjektumát«, vagyis a szubjektív szenvedélyeknek [...] forrongó sokaságát”).⁴⁶ A karról mint a tragédia eredetéről adott magyarázattal Nietzsche történetietlenként utasítja el August Wilhelm Schlegel azon elgondolását, amely a kórust az „eszményi nézővel” azonosítja,⁴⁷ s Schiller imént idézett gondolatmenete nyomán jut el annak megállapításához, hogy eredendően a kar volt a dráma „realitása”, s a cselekmény a „látomás”, amelyet a kar mintegy önmagából hozott létre: ennek következtében a tragédiát „immár úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki”.⁴⁸ Nem szabad természetesen szem elől téveszteni itt azt a megfordítást, amely Nietzsche szövegét meghatározza: míg a Schiller-féle kar funkcióját a reflexió tünteti ki, *A tragédia születése* diskurzusában már éppen hogy a jelenetek, a cselekmény értendők a képszerűség, a reprezentáció apollóni elvének megnyilvánulásaiként (ebből a szempontból nem jelentéktelen az sem, hogy Schiller a kar teljesítményének taglalása során viszszerzően képzőművészeti hasonlatokkal él).

Amennyiben tehát a dionüszoszi–apollóni fogalompáros – legalábbis ebben az összefüggésben – felfogható a szubjektumtól független teremtés performatív elve, illetve a mindig már reprezentációként, helyettesítésként és közvetítettségként megmutatkozó kognitív értelemalkotás ellentétéként (s az ezek mögött rejlő nyelvi modell metaforáiként), akkor legalábbis sejthetővé válik a kórus alakzata iránti érdeklődés a modern költészet bizonyos poétikáiban: akár csak a nietzschei lírikus, aki csak önnön szubjektivitásának utólagos, má-

⁴⁴ „Das lyrische Gedicht ist das Chor im Drama des Lebens – der Welt. Die lyrischen Dichter ein aus Jugend und Alter, Freude, Anteil und Weisheit lieblich gemischtes Chor.” „Fragment Nr. 27.”, in: Novalis: *Werke*, München, 1969, 382. o.

⁴⁵ F. Nietzsche: *A tragédia születése*, Budapest, 1986, 54. o. (Kertész Imre fordítása.)

⁴⁶ Uo., 51. o.

⁴⁷ Uo., 61. o.

⁴⁸ Vö.: uo., 73–74. o.

solszerű voltában tekintheti „énnek” magát, mintegy megfélekedve a tőle független alkotóerők dinamikájáról, a lírai én alakzata mint trópus hasonlóképpen a nyelv akommunikatív létesítőerejének kognitív „megszelídítéseként” (apollóni „kicsapódásaként”) tárulkozik fel. Ebben az esetben viszont a „kórus” dionüszoszi dinamikája az abszolút performativitás metaforája lehetne (s persze mint ilyen, létmódjában alapvetően illozórikus), amely a nyelvnek az éntől függetlenedő, ősi teremtőerejére emlékeztetne. Szemben az „én” kimondásával és végső referenciává emelésével, ami mindig már valamifajta megfélekedést jelent a nyelv önkényes létesítőerejéről, a kóruszerű megszólító formulákban egy olyan önértelmező logika ismerhető fel, amely a szöveget éppen ebben a nyelvi akciószerűségben véli prezentálni. Az, hogy az expresszionizmus mozgalmi önmeghatározásának dokumentumai szókinsükben bővelkednek a „dionüszoszi” attribútumokban,⁴⁹ megvilágíthatja a kórus alakzata iránti érdeklődésben megmutatkozó poétikai fordulatot.

Azt, hogy a „kórus” alakzata valóban általánosan jelentős szerephez jutott az avantgárd poétikák önértelmezésében, mi sem bizonyíthatja jobban, mint hogy az expresszionizmus „aktivista”, kollektivista vagy „messianisztikus” szerepfelfogásaitól távolabb helyezkedő vagy ezek reflektáltabb változatát képviselő alkotóknál is feltűnik. Brecht egyik állítólagos aforizmája szerint annak, aki színpadra akar állítani egy kórust, azt annak létrejöttében kellene megjelenítenie,⁵⁰ ami az idézett teoretikus megfontolások erőterében a szöveg (jelen esetben nyilván az előadásszöveg) akcióvá válásának eseményére vonatkozatható. A dada viszont, amely a nyelv performativitásának gyökeresen más aspektusait helyezte előtérbe, elsősorban a „poéma simultan” műfajának feltalálása kapcsán csatlakozatható ide. Hugo Ball, az első szimultán versek zürichi előadásait értelmezve az értelemnélküli emberi hangok és művi zajok kavalkádjában a világ hangjai és a „vox humana” szembesítésének gesztusát emeli ki, amely során „a zajok (...) az emberi hangot (...) felülmúló léthez jutnak”. A kórus alakzatának avantgárd változata alighanem itt jutott el teljes önleidegenedéséhez, illetve itt fordult szembe a legnyíltabban feltételezett teljesítményével, amennyiben – mint Ball leírásából kitetszik – ebben az esetben már a hang materialitásának tapasztalata kerül előtérbe, háttérbe szorítva a kóruszerű megszólalás értelemképző potenciálját: „A zajok jelenítik meg a háttérrel, az artikulálatlant, a sorsszerűt. A vers az ember mechanikus folyamatokkal való összeszővődését igyekszik megmutatni.”⁵¹ Az előtér és háttér viszonyának kiemelése persze itt is visszautal a kórus mint hangokból álló fal „térbeli” megjelenítésére, ám Ball éppen a kórus és a virtuális „színtér” hangjainak összeolvadására, tehát tulajdonképpen a kórus „szétesésére” helyezi a hangsúlyt, amiben a dionüszoszi kardal meglehetősen profán ellenpontjának képlete ismerhető fel. A történeti avantgárd második hullámának önértelmezése számára a kórus képlete már nem tűnik igazán operacionalizálhatónak, s különösen az olyan poétikák esetében nem (ez persze igaz az „absztrakt” expresszionizmus bizonyos formációira is), amelyeknél a szöveg- vagy írásszerűség és a hang prezenciája közötti ellentét meghatározó szerephez jut a költői megszólalás alakításában.⁵²

⁴⁹ Vö. ehhez E. Lohner: „Die Lyrik des Expressionismus”, in: Rothe (szerk.), 109–110. o.

⁵⁰ L.: K. Mickel: „Pelageja Messinowa”, in: Schiller, 18. o.

⁵¹ H. Ball: „Die Flucht aus der Zeit” (kivonatok), in: DADA total, K. Riha (szerk.), Stuttgart, 1994, 20. o.

⁵² E probléma teoretikus vonzatait illetően megvilágító erejű lehet az irodalom szöveg- vagy jelszerűségét előtérbe helyező posztstrukturalista diskurzus egyik mérvadó szövegének, Roland Barthes *S/Z*-jének egy a „hangok fala”-metaforával élő kijelentése, amely azt jelzi, hogy a nyelv hangzó voltának, a beszéd prezenciájának elvét fenntartó „kórus” éppen emiatt nem képes megszabadulni a megnyilatkozás intencionalitásától: „Át kell törni a hangok falán, hogy eljussunk az írásig; ez utóbbi nem ismeri el a tulajdont” (R. Barthes: *S/Z*, Budapest, 1997, 65. o.). Figyelemreméltó, hogy a kórus képzete itt a jelek cirkulációjának „színházát” implikálja, amivel a „kórus”-tematika kontextusában a Barthes-idézetben a kórus felbomlása a „jelölők játékának” következményeként szituálódik.

A kórus-alakzat poétikai problematikája természetesen az expresszionizmus önértelmezéseinek csak bizonyos jellegzetességeit vizsgálhatja meg, költészettörténetileg pedig még kevésbé tekinthető kitéüntetett fontosságúnak. Már csak azért sem, mert – jellegeből adódóan – mint beszéd szerep vagy hangalakzat éppúgy csak a szöveg antropomorfizációja révén ragadható meg, mint a „lírai én” bármilyen formája, s ezzel végső soron a költői hang tiszta performativitásának lehetőségét cáfolja meg. Minthogy a többes szám első személyű megszólalás sem tekinthető olyan grammatikai biztosítéknak, amely kizárólag kórusként engedi végrehajtani egy szöveg megszólaltatását (hiszen egyvalaki is megszólalhat többek nevében), gyaníthatóan nem lehet tisztán kórusversről sem beszélni. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy az expresszionista vagy az expresszionizmus jelentékeny hatásáról tanúskodó költészetben számos olyan szöveg található, melynek jelenetése inkább egy kollektív alanyra enged következtetni, mint egy – szokványos értelemben vett – lírai énré.

Am így sem nyerhetők igazán tiszta támpontok. Iwan Goll nevezetes *Der Panama-Kanal* című, öt változatban megírt versének például második verzióját sorolta a *Dithyramben* című kötetébe, az egyetlen prózában írottat tehát, amelyet – összevetve a többivel – „próza”, modern kifejezésekkel, fogalmakkal teli nyelve különböztet meg, illetve az, hogy szinte teljesen nélkülözi az első személyű formulákat és a megszólításokat. Bár – meglepő módon – ebből a változathoz maradtak az „ünnep” és a „felavatás” zárószakaszai, ezt az ellensúlyozza, hogy a „kardal”-változatot következetesen személytelen dikciója és az időviszonyokban domináns múlt idejűség, illetve egy lényeges tematikus súlypontáthelyezés (a megszemélyesített természet „szenvedései” helyett a csatornaépítéssel dolgozó munkások szenvedése kerül a középpontba, egy sajátos gondolatritmikus technikával is kiemelten; a zárlat itt ember és föld harcának örök visszatérését sugallja) a részvét, illetve talán a gyász modalitásaihoz irányítja, egyben a tragédia „kardalának” eredeti funkcióját is felidézve.

Kassák Lajos vitatott forradalmi „eposza”, a *Máglyák énekelnek* viszont, egy bevett értelmelési tradíció szerint, egy „kollektív individuum” megnyilvánulásaként interpretálható.⁵³ A terjedelmes szöveget át- meg átszövő és leginkább „realitáscitátumoknak” tekinthető kóruszerű megszólalásokban az ismeretlen hangokat, kiáltásokat általában az idézett vagy megjelenített közlés – más műnemekre emlékeztető – szabályos jelzése vezeti be („Aztán valamennyien”), más esetben viszont kevésbé szokványos kifejezések („Az anyáskodó lány szinte virágozott a szakállas ember körül”, „Elyomorított kezek rábotorkáltak a hivatalok kilincseire”), amelyek éppen azáltal kerülnek új összefüggésbe (pontosabban: válnak a hanghoz jutás allegorikus megjelenítéseivé), hogy egyértelműen idézett megszólalások követik őket. Egyik funkciójuk tehát az lehet, hogy lehetővé teszik a megszólalás eseményének plasztikus kifejezését, vagyis azonosítását egy – azáltal csupán allegorikusként érthető – jelenettel.

A forradalmi hangok „kórusai” Kassák (legalább annyi joggal drámainak, mint eposzainak nevezhető) művében egyfajta háttérként szolgálnak, s performatív teljesítményüket tekintve sajátos szerepet tölthetnek be az egymást váltó jelenetek alakításában. Kassák jellegzetes, elsősorban az antropomorfizáció elvére (s kevésbé valamiféle nyelvi absztrakcióra) épülő képalkotása, melynek struktúrája igazából felvetett metaforikus megfeleltetések elemeinek szintagmatikus mellérendeléseként fogható fel⁵⁴ (ez leginkább a *Máglyák énekelnek* talán sikerültebb I. részében figyelhető meg), leggyakrabban a

⁵³ L. pl. Rónay Gy.: *Kassák Lajos*, Budapest, 1971, 151. o.

⁵⁴ A helyettesítő-azonosító trópusok szintaktikai tengelyre vetített fölbontásának defiguratív stratégiája az egyik legjellegzetesebb avantgárd retorikai művelet. Ehhez a problematikához I. J. Dubois-F. Edeline-J.-M. Klinkenbergh-Ph. Minguet: „Avant-gardes et rhétoriques”, in: Weisgerber (szerk.), II. 885–888. o.

képek létrejöttének folyamatát hangsúlyozza, antropomorfizmusok vagy igésítés útján (például: „A nap hideg arannyal verte a várost”; „Fiatalabbik öccse lármázta be magát az ajtón”; „S egy óra múlva a rikkancsok szájából kiordított a diadal”; „A festőlány vörös liliomokat mesélt neki a gyűlés után”). Az, hogy ezt a metafiguratív dinamikát Kassák a kórosszerű „valóságcítatumok” előterébe helyezi, azért lehet fontos, mert ez utóbbiak performatív karaktere a tematika révén egy forradalmi aktivitásra utal, ami egy olyan értelmezést hívhat elő, mely szerint a képkalkotás dinamikája a valóságos, utcai, „forradalmi” kórusok „kicsapódása” volna, azaz a forradalom megjelenítése a forradalom nyelvi dinamikájával esne egybe. A kórus „élő fala” itt tehát maga a forradalom, ami természetesen a vers akciószerű önprezentációját erősítheti.

Ez a következtetés pedig – a kórus példáján keresztül – láthatóvá teheti, hogy a korai avantgárd törekvések jelentős része nem pusztán a programokon keresztül szolgált (vagy szolgáltatott) ki bizonyos ideológiákat(nak): ha igaz, hogy „amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és a természetes valóság (...) egybemosódása”,⁵⁵ poétikai praxisuk immanensen is ideologikusnak nevezhető. Az, hogy Kassák ’20-as években keletkezett dadaista versei (melyek retorikai karaktere már nem áll oly messze a *Máglyák énekelnek* késő expresszionista képkalkotásától) versszöveg és realitás azonosítását már egészen más úton vélik megvalósíthatónak, magyarázható ugyan a forradalmak bukásának bizonyára kiábrándító tapasztalatával, poétikai értelemben azonban sokkal inkább annak tudható be, hogy – ellentétben a *Máglyák énekelnekkel* – már nem vonatkozathatók egyetlen, jól azonosítható referenciális környezetre.

Az irodalmi avantgárd törekvéseinek második hullámában – ideértve elsősorban a dadát és a szürrealizmust – elsősorban már nem a költői hang problematikája vagy annak a szubjektivitás formációihoz fűződő viszonya határozza meg a lírai önprezentáció kérdéseit. Itt sokkal inkább a textus, a jel materialitásának, s így – részint – önfelszámoló karakterének költői lehetőségeiben keresendő a poétikák önértelmezésének feltételezett kulcsa. A művészet és a realitás közötti határvonal eltörlésének avantgárd programja itt a legerőteljesebben a jelszerűség funkcióváltásában érhető tetten, pontosabban abban a folyamatban, amit gyakran a műalkotás dezemiotizációjaként magyaráznak. S itt nem is annyira az üresbe futó jel paradigmájának – ebben a formájában akár a klasszikus modernséget tekintve is karakterisztikusnak nevezhető – metapoétikai alakzatáról van szó, hanem arról a – szövegek önértelmezésében tetten érhető – intencióról, amely a textus kommunikatív feltételrendszerének megszüntetését, s a – dadaista manifesztumok tanúsága szerint elsősorban elhasználtsága miatt elvetendő értelemközlő funkciójától megszabadított – nyelv materialitásának ellenállását igyekszik felmutatni. Ez a program természetesen részét alkotja a legtöbb avantgárd irányzat célkitűzésének, ám – mint az talán látható lesz – a dada teljesen másként képzei el, mint ahogyan például egyes expresszionista eljárásokban megmutatkozik.

Jauss az irodalmi modernség esztétikai tapasztalatának feltételrendszerében – szerinte – 1912 körül beálló korszakváltást Apollinaire szimultaneista poétikáját értelmezve igyekszik megindokolni, amely szerint nemcsak annak lehet példája, hogy miként alakul át a befogadói aktivitásra vonatkozó felhívások struktúrája, hanem a realitás feltételezettségének egy történetileg új formáját is felmutatja.⁵⁶ Ezt az új realitás-tapasztalatot a

⁵⁵ P. de Man: „Ellenzegülés az elméletnek”, in: *Szöveg és interpretáció*, Bacsó B. (szerk.), Budapest, é. n., 104. o.

⁵⁶ Vö.: H.-R. Jauss: „Die Epochenschwelle von 1912”, in: *Uő: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, 1990², 226–231. o. A modernség önértelmezésének történetiségében való kontextualizáláshoz l. Jauss „Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno” című tanulmányát, ugyanebben a kötetben.

Jauss által is citált Blumenberg szerint a megértésnek való ellenszegülés tünteti ki, vagyis az, hogy a valóság már nem áll eleve megérthetőként a szubjektum rendelkezésére. A műalkotás és a realitás közötti határvonal eltörlésének feltételezett lehetősége ebből a szemszögből szintén a fenti értelemben vett idegenség kitüntetető mozzanatát emeli az avantgárd műalkotás önértelmezésének központi elemévé, ami aligha gondolható el másként, mint a nyelv elidegenítésének, vagyis antikommunikativitásának hangsúlyozásaként. Persze nem volna szükség túl hosszas gondolkodási időre azon nyelv- vagy akár líraelméleti felismerések megtalálásához, amelyek rávilághatnának arra, hogy a kommunikációnak való ellenszegülés miért tekinthető eleve ellentmondásra vagy akár kudarcra ítélt irodalmi törekvésnek, ám – másfelől – elsősorban a dada irodalma számos olyan példával szolgálhat, amelyeket recepciójuk éppen az esztétikai kommunikáció totális gátoltságának tapasztalatában merevített pusztá – anarchikus, lázadó vagy éppen játékos – gesztussá.

Az „idegenség” önértelmező alakzatai – természetüknél fogva – a lírai jelentésképződés legkülönbözőbb módozataiban válhatnak felismerhetővé, éppen ezért nemigen nyílik mód szisztematikus feltérképezésükre. A dadaisztikus költészet egyik visszatérő eljárása, az identitás materiális „lenyomataival” való költői játék lehet az egyik olyan jellegzetesség, amely mentén e metapoétikai stratégia megközelíthető. Hans Arp *Kaspar ist tot* című verse a siratás beszédhelyzetének pragmatikai kontextusát idézi meg, a siratott halott különleges „képességeinek” sorakoztatása sajátos szóösszetételekben és olyan intenzitású szemantikai feszültségek mozgósításával valósul meg, hogy összetartozásukat egyedül a Kaspar név biztosíthatja. A szöveg rendkívül heterogén képvilágának és nyelvjátékainak visszatérő mozzanatai a leválás és az elrejtés/felfedés fogalomköréhez rendelhetők. Például a „jetzt vertrocknen unsere scheidel und sohlen” sor a „vom Scheitel bis zur Sohle” („tetőtől talpig”) frazémát bontja szét és oldja így el a többes szám első személyű megszólalás önmagára visszautaló funkciójáról. A halotthoz intézett – vallásos konnotációkkal is rendelkező – kérdés pedig („warum hast du uns verlassen. in welche gestalt ist nun deine schöne grosse seele gewandert”) a lélek képzetének materializálásával leválasztja azt és a kérdés után felsorolt metamorfózisait a megszólítotttól, mintegy a költői nyelv teljesítményére bízva a lélek „halhatatlanságát”. Az elrejtés/felfedés képei a megszólítottat valamifajta titkos tudás birtokosaként jellemzik, ami a „wer erklärt uns nun die monogramme in den sternchen” kérdésben csúcsonyul ki. A szöveg nemcsak ezzel a kérdéssel irányítja a figyelmet Kaspar név-voltára („die heufische klappern herzerreissend vor leid wenn man seinen vornamen ausspricht. darum seufze ich weiter seinen familiennamen kaspar kaspar kaspar”). Ez – párosulva a leválás képeinek hangsúlyos jelenlétével – megsokszorozhatja a vers címének értelmezési lehetőségeit, amennyiben ez olvasható a Kaspar név „halálaként” is, aminek a vers motivikáját tekintve van némi jelentősége.

A sorozatosan visszatérő „wer”-kérdéseket a megidézett beszédmagatartás válaszra nem váró költői kérdéseként stabilizálná, ám a név „ elvesztése” motiválja a szó szerinti olvasatot is, amennyiben ez a megszólított megnevezhetetlenségére vonatkozó reakció formáját fedezheti fel a kérdésekben. A kérdéssorozat retorikus olvasata pedig egyfajta válaszként dialógusba lépve a literális jelentéssel azt a felismerést közölhetné, miszerint a választ az teszi lehetővé, hogy a név szükségszerűen halott, amennyiben nem rendelkezik avval a mágikus vagy orfikus képességgel, hogy megelevenítse azt, akit a vers „sirat”. A szövegben megidézett vallásos metaforika,⁵⁷ illetve Kaspar mindenhatóságának attribútumai aligha teszik félreismerhetővé a cím egyik intertextuális javaslatát, mely szerint az nem volna más, mint Nietzsche Isten halálára vonatkozó nevezetes kijelentésének („Gott ist tot”) át-

⁵⁷ Vö. erről E. Philipp: *Dadaismus*, München, 1980, 201–202. o.

irata. Ez az intertextuális háttér azonban, amely ily módon Kaspar nevét, vagyis nyelvi jelölését az isteni mindenhatósággal kapcsolja össze, a kérdések jelzett kettős olvashatóságát is új megvilágításba helyezheti, amennyiben így – a kérdés referenciális olvasatának teljesítményét szem elől nem tévesztve – a „wer”-kérdések Kaspar névvel a nyelv megnevező, vagyis teremtőerejét siratják, illetve vonják kétségbe.

Az Arp szövegében kibontakozó önértelmező alakzat így tehát a név katakrétikus erejének leleplezésével a nyelv jelölőpotenciálját utasítja el, amiként Schwitters híres *An Anna Blume* című költeménye is a tulajdonnév defiguratív potenciáljához kapcsolja saját meta-poétikai arculatát. Ez a „szerelmes vers” a te repetitív szölongatását egyfajta agrammatikus dadogásként prezentálja, lényegében az egyes szám második személy teljes grammatikai paradigmáját végigjátszva („Du, Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, – wir?”). A szöveg beszédmódja evvel a dadogással a szerelmi élmény ritmusának nyelvi érzékeltetését célzó expresszionista eljárást ironizálja, sőt a te nevének ismételtetése egy – a nyelv anyagszerűségéig hatoló – lecsupasztás folyamatát ölti („Anna Blume, Anna, A–N–N–A!”). A szerelmi dadogás, a név szétदारabolása ezután egy metaforikus, bár meglehetősen prózai távlatot nyer: „ich träufle deinen Namen./ Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.” A név „csepegtetésének” képe egyben a jel teljes eltárgyasításaként is felfogható. Anna Blume ismételt megszólítása ezután már teljesen egybeesik a név mint szó vagy még inkább mint valamiféle „betűtárgy” megszólításával: „Du bist von hinten wie von vorne: / A–N–N–A.” A megszólított egybeesése saját nevével tehát egyfajta materializálódási folyamat végpontjaként fogható fel, s a te eme materializálódása csakugyan folyamatként ismerhető fel a versben (visszaautalva így a név monoton ismételtetésének rítusszerű értelemkiüresítő praxisára mint a versben idézett kommunikatív, de inkább akommunikatív kontextusra): a vers elején Anna még képileg, metaforikusan azonosítódik egy templomtoronnyal („Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht. / Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die / Hände”) s ezen azonosítás során nyeri el a megfordíthatóság attribútumát, s ezt a metaforikus azonosulást váltja le aztán Anna teljes azonosulása önmagával – a névvel.

A vers ezután a megszólított „reakcióját” is teljesen materiális folyamatként mutatja be. A csöpögő név a STREICHELN szó formájává alakulva hull az éne („Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.”),⁵⁸ amivel megismétlődik a materializálódás előző sémája: a simogatás azonosul saját jelölőjével, amivel a beszélőt retorikailag (a metonímia önreflexívvé válása révén), szemantikailag és materiálisan is „megérinti”. A vers zárlatában megismételt szerelmi vallomás („Ich... liebe – – Dir!”) agrammatikussága azonban némiképp destruálja e nyelvtani boldogságot, s ez fontos szereppel bír a versbeli én szituáltságának értelmezésében. Az én grammatikai hibákkal teletűzdelt diskurzusa ugyanis azáltal, hogy egy értelmét vesztett, teljes materializációjában megtapasztalt nyelvi anyaggal szembesül a Te megszólításakor, olyan önreflexív alakzatot tesz felismerhetővé, amelyben a te megragadhatóságának egyetlen útját az olvasás jelentheti, ám ez egy sikertelen fordítási folyamat formájában mutatkozik meg: egy értelem nélküli artikulálódó, idegen nyelv megszólaltatásának paradox műveletként.

Tekintetbe véve egyúttal azt is, hogy Schwitters verse utal August Stramm *Tropfblut* című kötetére, másrészt a német expresszionista több szerelmes versének jellegzetes eljárására,⁵⁹ a névmások gyakori, extatikus hatást keltő ismétlésére, az *An Anna Blume* fel-

⁵⁸ A vers egyes kiadásaiban (pl. Anna Blume, Hannover, 1919) a szó nincs ilyen látványosan – nagybetűs írásmóddal is elkülönítetten – kiemelve (mint pl. a *Das literarische Werk* [Köln, 1973/1.] kötetében), ám a sor agrammatikussága a fenti értelmezést kiváltó alakzatot ezekben a kiadásokban is felismerhetővé teheti.

⁵⁹ Vö.: pl. a *Wankelmut* című vers befejezésével: „Wirr/Wirren/Wirrer/Immer wirrer/Durch/Die Wirrnis/Du/Dich/Ich!”

fogható egy olyan poétika ironikus destrukciójának irodalomtörténeti eseményeként, amely elsősorban a szintaxistól eloldott szavak ily módon visszanyerni remélt kifejezőerejére épült. Vagyis az idegen nyelv olvasásának képletén alapuló önprezentációs alakzat Schwitters versében végső soron az Arpéhoz hasonló módon a nyelv kommunikativitásának elutasítására épül.

Természetesen nemcsak a név tropológiai teljesítményében válhat ilyen egyértelműséggel felismerhetővé az idegenség princípiuma, hanem akár a lírai én alakzatában is. Erre lehet példa a '20-as évek Kassájkával poétikailag igen szoros rokonságban álló Iwan Goll *Ein Gesang* című költeménye is.⁶⁰ A montázsszerűen építkező vers képalkotásában azért nem fedezhető fel az egész szövegre kiterjedő vonatkoztatási kód, mert az én azonosítását szolgáló trópusokat jelentésük – jellegzetesen dadaista – felfüggesztése vagy kiüresítése dezorientálja. Ez a vers egy idézőjelbe tett szakasszal – a cím egyik lehetséges referenciájával – indul, amely azonban leválik a szöveg énjéről, minthogy a következő versszakban kiderül, hogy ugyanezt a szerelmi dalt többen is éneklék. Az én meghatározása egyrészt a természettel való azonosulás lehetőségében bontakozik ki („Isabel, mein Blut ist dieses Meer”, „Doch fühle ich Lerchen gurgeln in meiner Kehle / Der Baum klagt in meinem Gerippe der jetzt mit dem Sturm kämpft”), ezeket azonban a profán képzetek általi defiguráció (például a tengerrel való azonosulást a szív „túlcsordulásának” lehetséges jelentésével az „eső” szó szerinti olvasatába való áthelyezése akadályozza meg: „Jeder Tropfen beklopfte mein Herz / Wieviel Tropfen starben in Nazissenkelchen und Gosseneimer / Wieviel Leben wieviel Sehnsucht der ganzen Welt”) vagy éppen a banális művi reprezentáció képei („Das Wohnzimmer meiner Mutter ist gelb und mit Blümchen tapeziert”).

A vers többször is tematizálja a valamivé válás lehetőségeit, ám ezeket az én sorra ironizálja („Man könnte auch Revolutionär werden / Misanthrop aus Menschenliebe / Das Wort Barrikade ist ultramarinblau und gefällt mir sehr / Ich sah einen Bettler auf den Fortifikationen / Ein gelber gestohlener Fisch hing wie ein Bart von seinem sauren Munde / Und doch war ein Heiligenschein um seinen Schlapphut / An jenem Tage wurde ich Sozialist / Gewiss das Bier am ersten Mai schmeckt frischer als im Hofbräu / Und die Arbeiterkinder haben Tuberkulose”), vagy mint szerepeket veti el („O Herr der Menschen, ich bin unfähig / Vera-Shoes an feine Damen zu verkaufen / Unfähig Isabel immer Semmeln mit Honig zu streichen / Unfähig zum Revolutionär der Bauern und Tiere / Ich bin unbegabt für Europa”). A szöveg litániaszerűen monoton ismétlődések formájában vissza-visszatérő eldöntendő kérdéseinek önértelmezési dilemmáira (például „Ich bin ein guter Mensch ich bin kein guter Mensch”) egy – az én egyik szerepköréhez kötődő – „kész” szöveg (reklámszlogen) kínál választ, ami azt jelzi, hogy ezekben a banális önmeghatározási kísérletekben a realitáscitátumban szereplő minőség („/ ... / Was ist das Beste?/»Vera-shoe ist der beste.«”) a maga referenciáitól megfosztott szó szerintiségében az új kontextusban olyan funkcióba kerül, amely ezt a szó szerinti jelentést is kiüresíti.

Az én megjelenési formái között különös szerephez jut a képpé (s ráadásul idézett, sokszorosított képpé: divatfotóvá) „válás”, ami a valóságcitátum imént említett dekontextualizálódási folyamatának a fordítottjára utal. Ennek azért lehet döntő szerepe az *Ein Gesang*ban, mert a vers zárószakaszának, amely a szerepektől való megválás hagyományos költői gesztusát és képeit implikálja, az újabb természeti analógia („Gut ist der

⁶⁰ Gollt általában nem szokás felsorolni a dadaizmus irodalmi reprezentánsai között, de Huelsenbeck pl. szerepelteti 1964-es dada-dokumentációjában (Huelsenbeck [szerk], i. m.). Goll hatását Kassákra Rónay György korábbra, még az expresszionista „korszakra” helyezi (Rónay, 133. o.), ám az (1921-es) *Ein Gesang* modalitása és szintaxisa oly mértékben emlékeztet pl. *A ló meghal...-ra*, hogy összevetésük alighanem a '20-as éveket tekintve sem nevezhető indokolatlannak.

Klee der die Blättchen auf- und zumacht / Der Klee ist einsam / Und einfach / Seien wir einsam / Und einfach”) ismét felidézi az én reprezentáltságának, jellé válásának kontextusát, amennyiben a szakasz első sora az én „összehajtságának” imperatívuszával („Wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten”), valamint az idézett természeti analógia érintkezése a könyvmetaforával („die Blättchen auf- und zumacht”) az én önprezentációját még erőteljesebben a „kész” szövegek dezindividualizáló motivikájába utalja, s így némileg érvényteleníti a vers zárlatának végső felszólítását, hiszen a célul kitűzött magányosság és az identitás reprodukálhatósága szükségszerű ellentétbe kerülnek (erre visszautalhat az, hogy a zárószakasz általánosító formulája már nem a „man”, hanem a többes szám első személyű megszólalás).

Az avantgárd költészet aposztrophé-alakzatainak rendkívül érdekes, bár még feldolgozatlan problematikája arra utalhat, hogy az elidegenítés hasonló stratégiái a „te” alakzatát sem kerülhetik el. Ehhez különhat adalékot a szürrealista költészet egy különleges szépségű darabja, Breton *Je reve je te vois* kezdetű szövege a *L'air de l'eau* című gyűjteményből. A lírai én szólama egy álom elmondásának beszédhelyzetébe illeszkedik, amivel mintegy értelmezési keretet biztosít saját retorikájának. A megszólított alakjának felidézése alakváltozatainak – ahogyan azt a szöveg több ponton is hangsúlyozza („Et en meme temps”, „Et la meme / Enfant”) – szimultán felsorakoztatásaként fogható fel. Az első ilyen alakváltozatot a vers a szó szoros értelmében is elmosódott képként interpretálja, amennyiben itt a te egyszerre a tükörben látható, illetve a víztükörben látszó képével szembesül. Az alakváltások metaforikus logikájának az a legfőbb jellegzetessége, hogy a megfeleltetések tulajdonképpeni alapját a szöveg nem kínálja fel közvetlenül, hanem – miként azt Michael Riffaterre a szürrealista metafora szerkezetét vizsgálva megállapította – az olvasóra bízta.⁶¹ Az alakváltások folyamatait és az álom logikáját így elsősorban a te egyes metaforái és az e metaforák feltehető létrejöttére utaló képek egymáshoz-irányításaként lehetne felfogni, amit ebben a szövegben alapvetően az egymást követő álmoképek folyton változó perspektívái nyitotta játéktér határoz meg, illetve nyelvi okok, bizonyos esetekben például véletlenszerűként ható összecsengések (a ‘mozgás’ és a ‘megszámíthatatlan sokaság’ jelentésmozzanatait a vers zárlatában feltűnő Siva-szimbólum egyesíti és interpretálja: például a vers megszólítottjával szembehaladó autók saját árnyékukká változásának képét,⁶² amely szintén egy széttördelt perspektívára utal [„Tu traverses la rue le voitures lancées sur toi ne sont plus que leur ombre”], az „ombre”-nak a hindu istenalak sokkarúságában való „megismétlődése” [„Tes bras innombrables”] teszi a te metaforájaként érthetővé).

Az alakváltások ezen, nyilván az álomszerűség hatását erősítően véletlenszerű logikája a lírai én azon kijelentésében válik motiválttá, amely a te szimultán sokféleségének mégis ellentmondva egy időbeli folyamatra (pusztulásra vagy átváltozásra) utal („Je cresse tout ce qui fut toi / Dans tout ce qui doit l’être encore”), s amely azt sugallja, hogy a szimultaneitás elve éppen hogy az álom imaginatív teljesítménye által áll elő, ily módon szembeszegülve a Te lényegi megragadhatatlanságával. A versnek ez az esztétikai szublimáció képlete szerinti önértelmezése ismét Siva szimbólumának a zárlatban végrehajtott „életre keltésére” vonatkoztatható („Ma fontaine vivante de Sivas”), hiszen Siva a

⁶¹ L. erről Bürger: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt, 1996², 163. o.

⁶² Sokatmondó az a hasonlóság és az a különbség is, ami e kép struktúrája és a magyar késő modern költészet csúcsteljesítménye, a Breton-verssel egyidős *Eszmélet* nevezetes zárójelenetének szerkezete között érzékelhető. Míg az elsuhanó árnyékok Breton versében a szemlélő széttördelt vagy képzeletbeli perspektívájának „termékei”, a József Attila versében „iramló” „kivilágított nappalok” látványa már a szemlélőt is magába foglalja, azaz nem hagyja azt egy külső perspektívával rendelkező „néző” szerepében.

pusztítás és az újjáteremtés istensége, akit leírásaiban a Breton-versben is előforduló kígyó társaságában, háromszeműként, illetve – miként ezt Hugo Ball egyik naplójegyzete is kiemeli – feje körül holttestekből álló koszorúval, hullamezőkön ábrázolnak.⁶³

A versszervező elvként kibontakozó aposztrophé struktúrája azáltal válik aszimmetrikussá, hogy – amint az a szöveg egy meglehetősen „próza” részletéből („Tu es étendue sur le lit tu t'éveilles ou tu t'endors / Tu t'éveilles ou tu t'es endormie ou ailleurs”) kiderül – a vers a megszólítottat magát is az álmok birodalmába vezényli, amennyiben azzal, hogy az idézett sorok összecsúsztatják a felébredést az elalvással, sőt felvetik a „máshol” ébredés lehetőségét, nemigen zárható ki, hogy e „máshol” a te képzeletére, illetve álomvilágára utalhat. Itt válik láthatóvá az, hogy a megszólított képzelete – amelyet a vers jelelten eltávolít az én szólamatól („Tu ne me reconnais pas”) – nem illeszkedik az aposztrophé mögött feltételezendő kommunikatív struktúra dialektikájába: míg a metamorfózisok sorozata így a te képzeletéhez is rendelhető, az alakváltozatok megőrzéséről tanúszkodó sorok csak az énhez mint beszélőhöz kapcsolhatók, s a megszólított számára irrelevánsak. Feltéve, hogy az átváltozások képei a te fantáziájaként is értelmezhetők, az álom, éppen ellenkezőleg, a te identitásának teljes széthullásához vezet, s ily módon a te idegenségét, önmaga számára való hozzáférhetetlenségét bizonyítja. A te idegensége így pusztán az álomképek által – véletlenszerűen (?) – előhívott Siva-szimbólumban szüntethető meg, ám ez – tekintettel örök változékonyságára, pusztulás és újjászületés végtelen összjátékára – egy üres identitás lehet csupán.

A vers legfontosabb képi szervezőelvként felismerhető montázs ebben a kontextusban (akárcsak Goll *Ein Gesang*ájában) talán joggal irányítható az allegória fogalma felé, amelynek Benjamin-féle felfogását Bürger Lukács nyomán hozza kapcsolatba a szürrealista montázstechnikával, amely az (ebből a szempontból Baudelaire-nél is releváns) „ennui” tapasztalatának megnyilvánulása volna (az összefüggés itt a mindig új keretbe helyezhető kép töredékszerűségének elvében kínálkozik).⁶⁴ S ugyancsak Bürger felismerését továbbgondolva talán nem tévedés itt a modern allegória egyfajta funkcióváltását feltételezni. Bürger ugyanis felhívja a figyelmet arra, hogy az avantgárd montázs esetében az allegorikus kép nemcsak egyszerűen mindörökké elszabadul egy feltételezett „eredeti” vonatkoztatási kerettől, s léphet így be újabb és újabb jelentés-összefüggésekbe, hanem eleve nem nyer új vonatkoztatási keretet. Ebben az értelemben az avantgárd szöveg allegorikussága szükségszerűen ruházódik fel egy aporetikus vonással: jelentésének létrejötte nem pusztán esetleges, illetve önkényes nyelvi folyamat, hanem létrejöttének pillanatában érvénytelenné is válik. A használati kontextusából kiszakított (s az avantgárd tapasztalata szerint elhasználandótlóságából csak így új életre kelthető) fragmentum megőrzi idegenségét és értelemlenküli (vagy – például bizonyos expresszionista elképzelések szerint – totális performativitással ellátott) akommunikatív materialitásként tapasztalható meg.

A montázs⁶⁵ szerkezeti elve nyilván előtérbe helyezi a műalkotás térbeli formájának jelentésképző szerepét,⁶⁶ ami nyilván nem független a befogadási folyamat idegenség-ta-

⁶³ Idézi Philipp, 158. o. Ball beszámolója szerint teljesen elbűvölte őt a Siva-megjelenítések víziószerűsége. Meglehet, pusztán véletlen egybeesésről van szó, mégis figyelemreméltó, hogy Siva egyik tulajdonsága Kassák *A ló meghal...*-jában is az én önjellemzésének egyik jelölőjeként szerepel („ó hát ki is törődhetne velünk szerencsétlen háromszeműekkel”).

⁶⁴ Vö.: Bürger, i. m., 167–171. o.

⁶⁵ A fogalom meghatározásait eluráló teljes terminológiai bizonytalanság megoldására nem vállalkozván a jelen tanulmány – célkitűzései számára relevánként – annak Wolfgang Iser használta, technikai-médiumfüggő funkcióitól eltekintő értelmét tartja szem előtt (vö.: W. Iser: „Image und Montage”, in: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, Uő. [szerk.], München, 1983², 378–393. o.).

⁶⁶ Erről I. J. Frank: „Spatial Form in Modern Literature”, in: *The Avant-Garde Tradition in Literature*, R. Kostelanetz (szerk.), Buffalo, 1982, 46–49. o.

paszthalatától. A dadaista költészet recepciós akadályai kapcsán Eckhard Philipp egy olyan olvasási modell – teoretikusan némiképp ingatag – javaslatával áll elő, amely arra a szükségszerűségre épül, hogy a szöveg jelentéspotenciáljának kibontásához el kell, távolítania az interpretációt a szövegtől.⁶⁷ Philipp ezzel a javaslattal nyilván a montázs formájának azon sajátosságához igyekszik alkalmazkodni, hogy az nem kínál értelemképző vonatkoztatási keretet saját összetevői számára. A jelentésképzés ilyen, a szöveget saját különböző környezetéhez irányító mechanizmusai persze – megvalósulásukat tekintve – rendkívül eltérőek lehetnek: szinte utolérhetetlenül gazdag kiaknázásukra lehet példa Eliot *The Waste Land*-je. A dada poétikája azonban – a nyelv teljes idegenségének ideájához ragaszkodva – az ilyen kommunikatív kapcsolatokat is elutasítja. Feltételezhetően ez az oka annak, hogy e szövegek önprezentációs alakzataiban gyakran felfedezhetők az olvasás, illetve az érthetetlen vagy olvashatatlan jelek, szövegek motívumai, ami – egy tágabb (s így persze önkényességi fokát tekintve esendőbb) irodalomtörténeti kontextusban – akár a „természet könyve” metaforikájának⁶⁸ kései újraértelmezéseként vagy destrukciójaként is felfogható volna.

A montázs, bizonyos értelemben, nem is igen gondolható el az olvasásmetaforika valamilyen formájú jelenléte nélkül, amennyiben az ilyen szövegekben az én szólama – az utólagosság s így az idézés szükségszerű feltétele miatt – egyben olvasásként, megértési kísérletként is szituálódik. Sok példa található erre Kassáknál is, aki alighanem joggal dadaistának nevezhető korszakában – például Schwittershez képest – jóval kevésbé számolt a nyelv radikális materialitásának szélsőséges gesztusaival, és az ekkori költészetét a recepció általános ítélete szerint jellemző „elvontság”⁶⁹ is némileg ellentétes például a számozott versek beszédszerűségével vagy a szintaxisnak a dadában szokatlan viszonylagos épségével.

Az allegorikusságnak a performativitásként, a jelen élő pillanatszerűségébe beíródni képesként prezentált mű önértelmezésében betöltött – némiképp destruktív – szerepe szempontjából figyelemreméltó lehet a 6. számú költemény. A vers nyitányában hangsúlyosan ismétlődnek a befejeződés, lezárulás jelentésmozzanatai („már az utolsó hordókat dudlizzák az őrmesterek /.../ bizony jó lesz ha mindenki aludni takarodik a tyúkokkal szörnyű éj szörnyű éj szörnyű éj”). Az ezt követően színre léptetett különböző hangképzeteket egyfelől – a Kassák e korszakára vonatkozó értelmezések egyik jellegzetes kifejezésével – a „káosz” vonatkozási keretéhez („süket karmesterek csőrömpölnek”), másfelől – egy metaforikus transzformációban felismerhetően („ordító címtáblákból”) – a hang dezantropomorfizálásának jellegzetesen dadaista kontextusához lehetne rendelni. Ez utóbbi kifejezés azonban – egészen a realitás és a reprezentáció közötti szakadék megszüntetésének programjával egybecsengően – egyben a (jelölten allegorikus szerkezetű, hiszen keret és ábra kettőségére célzó) képből, jelből valóságossá váló (antropomorfizálódó) alakok („kockok és az egérszagú vénasszonyok kiléptek az ordító címtáblákból”) „elnémulását” is feltételezi. Miként azt „a hold roppant ejtőernyőkkel hintázik az erdők felett” kijelentés és a szöveg más antropomorfizmusai is láthatóvá tehetik, ez a folyamat szükségszerűen valamely a hasonlóság elve alapján azonosító alakzat defigurációjával jár együtt (az idézett példában az ejtőernyő és a hold metaforikus azonosságának szétbontásával), ami az antropomorfizmusok vonatkozásában arra világíthat rá, hogy a képszerűség megszüntetésének a hangtól való megfosztottság lesz a következménye.

A nyitány apokaliptikus jeleneteit felváltó felkiáltásokat bevezető kép („főllalt az üvegtestű óra fordítások ki megavasodott irháitokat”) szintén olyan antropomorfizmus,

⁶⁷ Vö.: Philipp, 30–32. o.

⁶⁸ Erről I. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, 321–323. o.

⁶⁹ L. legutóbb pl. Derék, 109–111. o.

amely egy jelzésre szolgáló eszközt lát el emberi tulajdonságokkal.⁷⁰ A szöveg jellegzetesen performatív megnyilatkozásai (felszólítás, ünneplő modalitás) ismét ellentétbe kerülnek a defiguráció képleteivel. Az „előre hát toronyirányba” felkiáltást már eleve „deorientálja” az előző sor („toronyok beletérdeltek önmagukba és eljötték vörös sipkájukat”), amely a toronyok összeomlása mellett – talán némi allegoretikus önkény segítségével – a befejeződés egy banálisabb képébe, a cigaretta elnyomásába metaforizálható „vissza”. Az „éljen”-ek ismétlésével egybefogott szakasz pedig e kifejezés literalizálásával („éljen a relativitás nemtudásába belehalt apánk”) mozdítja ki azt a pusztán modalitást jelölő szerepéből.

Performativitás és defiguratív tropológia konfliktusa tehát az akciószerűség és a nyelvi elidegenítés szembenállásának koordinátái közé rendeli a szöveg önprezentációját. A vers közepén elhelyezkedő dátum („1920 december harmincegyet élünk”) egyfelől a valóságcítatú megismételhetetlen egyediségének konnotációjával rendelkezik,⁷¹ de egyben ez terem referenciális környezetet a szöveg számos elemének. A szilveszteri dátum kötheti össze az órára vagy metrumra utaló verskezdetet („Egy kettő Egy kettő”) az „utolsó hordók” képzetével, valamint – egyfelől – felerősíti a vers banális hétköznapi-ságra utaló rejtett motívikáját, bevonva ebbe a befejeződés és az újrakezdés korábban még inkább némileg apokaliptikusként megjelenített képzetét. Ez persze másfelől feltételezi a dátum beíródásának inverz mozgását is, ami ismét a szöveg önnön performatívizálódásának kontextusát hívja elő: ennek értelmében a szöveg felfogható a valóságba, a pillanat jelen idejűségébe való „belevésésének” eseményeként is. Látható tehát, hogy a vers montázsszerkezete olyan egymásrautalásokat épít ki, amelyek a hanghoz jutás képzetét nemcsak egyszerűen az antropomorfizálódással, hanem a szöveg jelen idejű tette, akcióvá válásával irányítja szembe. Ez a paradoxon teszi érthetővé azt is, hogy a dátum megjelölését követően ismét tematizálódik a megszólalás, a nyelv, a megértés és a jelen-tés fogalmköre, amelyek így egyrészt a hétköznapi élet profán, dadaisztikus montázsá széttördelt képeinek allegorikus kontextusára vonatkoztathatók, másrészt a szöveg önnön környezeteként sejtetett jelen idejű pillanat még körvonalazatlan potencialítására.

A dátum lejegyzését közvetlenül követő hangképzetet („a fejünk reménytelenül vonít combunkra nyomott pénztárcánkban”) szokatlan módon a kicsit később előkerülő áru/pérez-fogalmkör kontextuálja. Az egyre széttartóbb lexikában itt jelenik meg a „nyelv” („s most még nehezebb lesz nyelvünk alól kiszedni az enyvtáblákat”), méghozzá mindkét jelentésében, hiszen már a kép referenciális értelme is továbbvezeti a megszólalásra való képtelenség, a hangtól való megfosztottság már ismert mozzanatát. Szó szerint, az emberi szervezetre vonatkozó értelme szerint világos, hogy a „leragadt nyelv” miként illeszkedik e motívumokba, s ez feltehetőleg a nyelv másik jelentésénél sem okoz értelmezési problémát. Érdemes ugyanakkor a „ragadásnak” a metonímiára vonatkozó metafiguratív értelmét is szem előtt tartani, ugyanis a „nyelv” és az „enyv” szavak szoros érintkezése („ragadása”) egy meglehetősen materiális szinten, a betű szintjén is visszaigazolóódik. A „nyelv” szóként materializálódva kötődik („ragad”) betűihez, s a betűszerűség ezen hangsúlyozása nyilván ebben az értelemben is a hanghoz jutás lehetetlenségének, illetve itt a véletlennek való kiszolgáltatottságának látens motívumsorába illeszkedik. A vers folytatása szerint „egyedül a rózsavíz vagy a levágott ökrök segíthetnének de ők mélyen alszanak az áruházak pénztárcányveiben” (itt csenghet vissza a „ta-

⁷⁰ E kép egy lehetséges átértelmezéseként olvasható *A ló meghal...* alábbi részlete: „az a legbaldogabb, akinek kifordítható a bőre/ mert ki is nézhetne túl önmagán/ amit fölállítunk az föl van állítva/ de amit fölállítunk az nem jelent semmit”.

⁷¹ Jauss Duchamp-ra hivatkozva és Adorno nyomán a „ready-made” példáján mutatja be a realitáscítatú ezen teljesítményét, amely az elidegenítés s így az időbeli kontingencia tapasztalata révén egyszerűvé változtatja a megismételhető. Vö.: Jauss, 1990²a, 233. o.

karodó” a vers apokaliptikus nyitányából): az áldozatra, de az értéktelenségre is vonatkoztatható kifejezések „segítségét” az lehetetleníti el, hogy áruvá váljanak, sőt könyvekbe zárulnak. Az áru-motivika és a könyvbefoglaltság, vagyis a jellé válás hangsúlyossága miatt – már csak Benjamin allegóriefogalma által is motiváltan⁷² – itt ismét egy kifejezetten allegorikus képzet tárulhat fel. A valós attribútumaitól elszakadó, áruvá váló „áldozat” így magyarázhatja a pénztárcába zárt hang képét: a nyelv elszakítása saját jelszerűségétől – némileg marxizálva ezt az olvasatot – e hang „csereértékének” elégtelensége miatt bizonyul lehetetlennel, hiszen ez allegorikusan reprezentáltként, „könyvbe zártként” csupán egy újabb allegorikus helyettesítés vagy csere lehetőségét kínálja fel. A Kassák e korszakára oly jellemző „ó de mindez mit is jelent a mi érző keblünknek” kérdés⁷³ tehát a nyelv legmateriálisabb értelemben vett idegenségére vonatkozta tható, s így válhat a szöveg kitüntetett önprezentációs alakzatává.

A jellé válás szükségszerűségét a vers zárata sem rendíti meg. A könyv- és az általa előhívott olvasásmetafora megismérlése („Marx azt írta egyik röpiratában megkezdődött a kommunizmus kísértetjárása azóta tisztában vagyunk a helyzet értelmével”) ironizálja a vers saját performativitásának önreflexív alakzatait: a „helyzet értelmének” következményei („karcsú szociális gondolatokkal párnázzuk ki ökleinket véka alá tesszük a szemeinket”) azt sugallják, hogy e „megfejtés” az akcióra-performativitásra összpontosuló önértelmező retorika bukását, e performativitás „megszelídülését” ismerteti fel. Ismét előkerül az alvás motívuma („párnázzuk ki ökleinket”), ami így a felébredés (az újrakezdés) elmaradását implikálhatja, a hanghoz jutás helyébe az érzékelés, az akció helyébe a passzív megállapítás modalitása lép (érezzük / teljes intenzitással érezzük az ösvérek közelségét / akik fülük mögött új megváltókkal ácsorognak a jégcsapok alatt.”). A vers mozdulatlanságra utaló záróképe mintegy megdermeszti a szöveg önnön környezeteként értelmezett pillanatot, ám ez az állókép az olvadás konnotációjával (amelyet az „ácsorognak” igében elrejtett „csorgás” is hangsúlyossá tesz) mégis elmozdul, méghozzá az elmúlás, eltűnés értelmében. A vers, amely már első képsoraival összekötötte a kezdetet a véget, a „jégcsapokkal” végleg mintegy keretbe zárja önmagát, hiszen kezdete („Egy kettő Egy kettő”) ily módon már az olvadó jégcsap csepegését is megidézve bővíti ki az idő múlására vonatkozó izotópiasort. Ez azt is jelenti, hogy a vers önnön keretbe helyezésének megint csak allegorikusként felfogott műveletével sem képes megragadni a dátum megjelenésével is hangsúlyossá tett jelen idejű pillanatot, amely így egyszerre elérkezőként, éppen múltóként és végérvényesen elmúlóként érzékelhető csupán. A montázsszerkezet ebben az esetben az idő vagy a pillanat szétbontásaként, elidegenítéseként, ezek pedig csak szétdaraboltan megjeleníthetőként foghatók fel.

Kassák verse ily módon a szöveg realitásba vésésének illuzórikus voltáról tanúskodhat, amivel bizonyos értelemben saját poetológiai önértelmezését érvényteleníti, s e kudarc alighanem általánosan is jellemzi az avantgárd poétikákat. Az, hogy az allegória szimultaneista vagy montázselvű koncepciója megfelel a megfelel az allegóriát strukturálisan jellemző múltbeliségről vagy legalábbis az időbeli distanciáról,⁷⁴ feltehetően szintén a deszemiotizáció, a műalkotás mint performativitás szélsőségesen modernista projektumával hozható összefüggésbe.

⁷² „Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.” W. Benjamin: „Charles Baudelaire”, in: Uő.: *Gesammelte Schriften I./2.*, Frankfurt, 1991, 660. o.

⁷³ Pl.: „de bizonyos hogy ez sem jelent semmit nehéz időket élünk kinek a pap kinek a papné” (10. o.), „ez azonban nem jelentett semmit”, „ez már az öregség jele/ de nem jelent semmit” (*A ló meghal...*)

⁷⁴ Vö. ehhez P. de Man: „A temporalitás retorikája”, in: *Az irodalom elméletei I.*, Thomka B. (szerk.), Pécs, 1996, 31–33. o.

Az avantgárd megítélésének problematikája vagy bizonytalansága hasonlóképpen aligha függetleníthető ettől a félreértéstől. Feltűnő, hogy az avantgárd poétikák bizonyos törekvései milyen sok tekintetben megelőlegezték az irodalomértelmezés posztmodern feltételrendszerét. Az olvasó saját elkerülhetetlen aktivitásának tapasztalata például állandóan visszatér a különböző avantgárd iskolák reprezentáns szövegeinek értelmezéstörténetében.⁷⁵ Az, hogy a legtöbb avantgárd poétika mindig mintegy szükségszerűen a művészet vagy a költészet mint intézményes kód mibenlétére is rákérdez, immár szintén kikerülhetetlenül integrálódott az esztétikai tapasztalat századvégi formációiba. Az avantgárd második hullámának nyelvszemléletét pedig nehéz lenne nem összefüggésbe hozni a posztmodern nyelvfelfogásokkal, s egyáltalán az irodalomértelmezés azon előfeltevéseinek nagy részével, amelyeket posztstrukturalizmusként szokás definiálni. Jó példa erre, hogy a Weisgerber-féle komparatiztikai összefoglalás írásaiban állandóan visszaköszön egy Mallarmétól az avantgárdon át a posztstrukturalizmusig ívelő nyelv-és szubjektumfelfogásbeli hagyomány feltételezése, vagy az, hogy Bürger Breton nyelv-felfogását Lacanéval rokonítja. Ehhez képest értelmezői számára az avantgárd költészet sokkal inkább viseli a múlt idők nyomát, s inkább csak az tünteti ki, hogy bizonyos felfedezésein keresztül megelőlegezte, illetve lehetővé tette a késő modernség poétikáját. S bár az ilyen „történeti” érdemek aligha méltathatók eléggé (az avantgárd költészetben ezek közül talán a líra soknyelvűségének „felfedezése”, azaz a lírai kód exkluzivitásának lerombolása tekinthető a legjelentősebbnek), az avantgárd szövegekben még szakértők számára is van valami idegen, ami persze – az itt felvázolt érvelés értelmében – e poétikák önértelmezésének leglényegibb attribútuma.

E történeti értelemben vett elidegenedés okainak kutatását dolgozatom nem igazán tekintheti feladatának. Feltehető, hogy az idegenség mint önértelmező alakzat poétikailag szükségszerűen ellenszegül a líraolvasás retorikájának. Talán ez magyarázhatja Heinz Schlaffer kitűnő, újabbban sokat idézett tanulmányának rezignált zárlatát, amelyben a lírai művek befogadásának általa kitüntettként kezelt módozata, a hangkölcsonzés ellehetetlenülését konstatálja a 20. századi költészet modern – elsősorban avantgárdisztikus – fejleményeiben.⁷⁶ Ez a diagnózis feltehetőleg nem független az idegenség önprezentációjának egyik összetevőjétől, az avantgárd költészet akommunikatív karakterétől. Schlaffernél jóval korábban Käte Hamburger műfajelmélete szintén az avantgárd költészetben érzékeli a líra műnemi „határait”. Ponge költészetének példáján mutatja be, hogy az általa lírai szubjektum–objektum korrelációnak nevezett alapviszonylat az avantgárd szövegben azáltal érvénytelenedik, hogy nem jut funkcióhoz egy valóság-összefüggésben, amennyiben maga a műalkotás viselkedik a megnyilatkozás egyfajta tárgyaként.⁷⁷ Ez a felismerés ismét csak szituálható az idegenség önprezentációs paradigmájában.

⁷⁵ „A dadaista, dadaisztikus versek partján az olvasónak aranyosónak kell lennie, annyi az övé belőlük, amennyit sikerül kiszitálnia” – írja pl. a '20-as évek Kassák-költészete kapcsán Sík Csaba (Sík Cs.: *Kassák két évtizede*, Budapest, 1987, 9. o.). Talán ez is az egyik oka annak, hogy az avantgárd szövegek elemzései – kisszámú kivételtől eltekintve – olykor a szándék ellenére is átcúsznak a textuális analízisből a műalkotás, a művészet vagy a befogadás esztétikai kérdéseinek taglalásába. Az avantgárd szövegnek a kialakult értelmezési vagy értékelési stratégiákkal szembeni ellenállásáról l. Béládi Miklós megállapítását: „Az avantgarde próbára teszi ítélőképességünket, értékelő szempontjainkat, tudományos eszközeink teherbírását, de nem kevésbé ízlésünket, s valljuk be: szellemi befogadó, és azonosuló képességünket is.” Béládi M.: „Az avantgarde – irodalomtörténeti nézetből”, in: *Literatura*, 1982/3–4, 351. o. Az olvasói aktivitás kiemelkedő szerepéről vö.: Jauss, i. m., 226–227. o., Bürger, i. m., 160. o.

⁷⁶ Vö.: Schlaffer, 57. o.

⁷⁷ Vö.: K. Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1977³, 209–217. o.

Persze, mint minden irodalmi folyamatnak, az ilyen és hasonló kritikai ítéleteknek is nyelvi okai vannak, amelyeknek feltehetőleg az avantgárd szövegek önprezentációs alakzatainak aporetikus szerkezetében kellene láthatóvá válniuk. Ebből a szempontból is rendkívül tanulságosak az itt példaként szóba hozott szövegek önprezentációs „félreértései”. Arp verse például teljesen kivonja a pragmatikai alanyt mint a szöveg elmondásának végrehajtóját a megnevezés fundamentális lehetetlenségének következményei alól. Breton versén megmutatható, hogy az álom működésének látszólagos automatizmusát nem annyira a „véletlen” Bürger által is ideologikusan tartott⁷⁸ szürrealista elve, sokkal inkább egy kulturálisan meghatározott szimbólum jelentése irányítja a „te” alakzatának kiüresítéséhez. Kassák 6. számozott versében pedig – a bemutatott módon – a deszemio-tizáció stratégiájának fundamentális lehetetlensége tárja fel a mű realitássá válásának il-luzórikus voltát.

E példák alapján úgy tűnik, hogy az itt bemutatott önprezentációs alakzatok nyelvi pa-radigmája az értelmetlen vagy értelmetlen nyelv, a jelkarakterétől megfosztott jel lehet. Hogy ez általánosan is közel áll az avantgárd második hullámához, azt jól mutathatják pél-dául Schwitters és Huelsenbeck „szó nélküli versekként” felfogott hangkölteményei.⁷⁹ Ezek poétikai problematikájáról pedig sokat elárul az, hogy e hagyományt legérdekesebb újraértelmezői éppen azáltal alakították át, hogy – mint például Oskar Pastior – felismerték és kihasználták, multiplikálták a nyelv szükségszerű jelentő potenciálját, például anagram-matikus játékokkal vagy éppen kitalált nyelvek „poétizálásával”. A nyelvi jel, amelyet va-lóban nehéz volna kommunikatívként elképzelni,⁸⁰ soha nem fogható fel teljes idegenség-ként, mivel a nyelv tiszta performativitása is megragadhatatlan. Mindig már potenciális je-lentések egyfajta emlékműve, ami nem akadály, hanem éppen hogy feltétele e materiális idegenség megtapasztalásának. Ez az, amit az a késő modern költészet értett meg,⁸¹ amely éppen ezért tekinthető az avantgárd hagyomány valós örökösének.

⁷⁸ Bürger, 1974, 88–89. o.

⁷⁹ A kifejezés Balltól származik (vö.: Ball, 27. o.). Huelsenbeck szerint a nyelv pusztá hangokra va-ló redukciójában Ball az emberek közötti, komplikált félreértésekkel terhelt kommunikáció meg-újulásának esélyét látta (vö.: Huelsenbeck, 1964a, 11. o.).

⁸⁰ Vö.: de Man: „Sign and Symbol in Hegel’s Aesthetics”, in: Uő.: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, 1996, 96. o.

⁸¹ L. pl. Gottfried Benn *Ein Wort* című versének kettős „meghatározását”: „Ein Wort, ein Satz –: aus Chiffren steigen/erkanntes Leben, jäher Sinn,/die Sonne steht, die Sphären schweigen/und alles ballt sich zu ihm hin./Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,/ein Flammenwurf, ein Ster-nenstrich –/und wieder Dunkel, ungeheuer,/im leeren Raum um Welt und Ich.”

FORGÁCH ANDRÁS

Örökpetri

Petri György: Amíg lehet

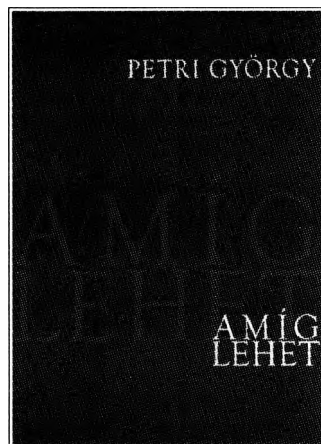
*„Mert az angyal a részletekben lakik.”
(Mosoly)*

Petri Györgynek van egy
jól bevált költői stratégiája:
csak akkor ír verset, ha nyomós oka van rá.

Üzemszerűen nem gyárt verseket,
ha megfigyelhető is, hogy szinte
sohasem ír egyet-egyedül *külön*,
hanem ha ír,
akkor már rögtön ciklusokat ír,
hogy ciklusnyi ihlete van többnyire.

Egyik vers hozza a másikat,
egészen addig,
amíg el nem fogynak a versek ott belül.

Ráérez arra,
hogy hol folytatható, amit korábban elhagyott,
hogy melyek azok az elemek a tárból,
amelyek mintegy újra kilőhetők,
és mi az, ami váratlan, kiszámíthatatlan,
s ezáltal *rálátást* biztosít
a korábban létezett versvilágra.



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 1999
104 oldal, 1290 Ft

Ha nincs rálátás, nincs új kötet sem:
ezt szögezzük le.

Életfordulatok kellenek ehhez mindig,
vagy – legyünk cinikusak – halálfordulatok.

A ciklusokra következnek azután újra a nagy elhallgatások,
a kisebb-nagyobb versírói szünetek,
illetve nem egészen,
mert ez a hallgatás valójában megint csak van,
magában és magáért.
Petri – mondhatni – hallgatás-ciklusokat ír.

A süket csönd is
elemi létszükséglete,
az ún. „költői ihlet” szilárd pillére,
de inkább ravasz fogás,
értsük pontosan:
a kétségbeesés és depresszió és halálvágy
mint *ravasz* szakmai fogás:
a totális kudarc vagy a semmi érzete
mint ügyes „trükk”.

Ugyan igyekszik például
bizonyos poétikai megfontolásból,
száműzni a „semmi”-t költészetéből,
talán mert elhasználnak érzi,
patetikusként vagy üresnek,
ám az mindig visszamászik a kisablakon
(az Istennel együtt).

Kéz a kézben, Isten semmivel.
(Nincs tenni mit:
a versnek *mindenről* kell szólani.)

Az ellenzéki lét
ennek a hallgatás-stratégiának,
hogy úgy mondjam,
kapóra jött.
Mert az életstratégia tudatos része ez is:
bizonyos versek nem-megírása.
Ez is közlés.

Hogy mit nem.
Csak éppen fordított értelemben.
(Köszönet cenzoroknak, személyi követőknek, házkutatóknak,
hogy szerkesztőként közreműködtek
az életmű megalkotásában.
A *kimondás* értékét hasonlíthatatlanul fokozták
értő beavatkozásaik.)

Tudjuk, hogy legelső verseskötete is egy
– akkor egy ideig végérvényesnek tetsző –

szünetjel után született.
A költő ugyanis a hatvanas évek közepén
hivatást készült váltani teljes komolysággal.
Orvos vagy filozófus szeretett volna lenni.
A költészetről letett.
Ez az életrajzi tény
fundamentális formai következményekkel járt.
A versekbe beépült ez a szünetjel,
időket átugró törésjelként.

(Gondoljunk a halottakat megszólító
versek tömegére, a pillanatot
ábrázoló versek és metaforák sokaságára,
„A költő: pillanatmegállító gép.”¹
arra, ahogyan a köznapi létezés
a maga esetlegességével
valósággal belegázol a versbe,
„De azért...!”²
gondoljunk a visszafojtott indulat sistergésére,
„kifakadok majd: sárga gyűlölet”³
egy-egy költeményben,
vagy hogy ezt írja le valakiről:
„Törésmutatója mosolyt váltózik”.⁴)

És a csend, a semmi, a végleges lemondás,
a nagy *nem* után
a szabály:
roppant bőségben a versek.
Jó is, rossz is:
mármint nem igazán rossz vers,
mert az *nem* megy,
csak önmagához képest *nem olyan*.

A lánynak mondom, hogy az anyós is értse:
Petri verse sosem az elvárás-horizonton kel fel.

Jobb észrevenni, hogy az ún. „rossz” versek
refinált struktúraképzők a habarcsban,
jobban kötnek, mint száz disszertáció.
Okos elemzők erre
évtizedes késéssel ébrednek rá csupán,
amikor ő már meglógott
a szajréval.⁵

¹ Szókoszorú Solt Ottilia sírjára

² A Dunánál

³ Ave atque vale

⁴ Maya

⁵ „Alamuszi macska nagyot ugrik” – mondta nekem Dunaalmáson a költő tizenhét éve, önmagát jellemezve.

Mi ez a szajré?
A világdarab maga, amit a többiek
(legyünk szerények: elég sokan)
mostantól úgy kénytelenek nézni majd,
mint ő.
A minta-alkotó művész csele ez.

Van Gogh égboltjához tudom hasonlítani.
Ez a tárgyasult szemléletdarab.
Tükör, szemüveg, pupilla, ablak és kép.
Az arles-i templomot talán
(legyünk őszinték)
nem abból a szempontból vesszük-e szemügyre,
hogyan Vincent képére emlékeztet-e?
(És így vagyunk a korszakkal is.)

A felejthető versek
benne vannak a matériában,
a nagy művek talapzatában, szerkezetében.
A felejthetőség szinonimáiként.
Miért, a felejthetőség talán nem érdekes?
El ne felejtsem:
a kósza ecsetvonások
struktúrává állnak össze.
Rembrandt nem szerette,
ha túl közel mentek festményeihez.
Csak annyit mondott
tudatlan látogatóinak:
"hogyan a festékek mérgező gőzöket bocsátanak ki magukból."
„Ez a kellő távol. Innen nézz.”⁶

De költőnek nem verset írni
egyben annak kipróbálása is,
hogyan pusztán élni, magában,
elég érdekes-e?
Ez is egy program:
„Ropogtatván, mint vaddisznó a makkot,
a férgestül is tápláló napokat.”⁷

Maga az élet, mondja Petri,
minden olyasmi, ami kívül áll
a versírásról és a művészetéről,
érdekesebb, fontosabb, megfoghatóbb,
mint a versírás.

Más is mondja, csak nem csinálja.

A szenvedélyes szakács,
a kocsmában időző törzsvendég,

⁶ *Oly ritka...*

⁷ *Radnóti Sándornak*

a krimiket újraolvasó, barátaival üldögélő
vagy szinte csak vegetáló,
a halálfélelemtől szűkülő lény lenne az igazi arc?
Aki egy percig nem tud egyedül megmaradni?

S amikor ez a program kifut
(„Hogy mi van a hallgatásom mögött?
Na, idefigyelj! Egy.
Nekem semmiféle alkotói válságom nincs.
Az elmúlt két évben,
de ezt úgy értsed, ahogy mondom,
minden áldott nap
legalább egy verset nem írtam meg,
ha esett, ha fújt.
De volt olyan példaul,
amikor három verset nem írtam
egy délelőtti leforgása alatt.
Hát persze az ilyen
én úgy nevezem »rohamok«
ritkák. Másrészt maga a kérdés is naiv.
Egy igazi hallgatás az nem olyan, ami mögött
valami van.”),⁸
akkor jön megint a versírás.
Megfelelni a várákozásnak,
ami nem felel meg semmilyen várákozásnak.
Igaz, képes a fordítottját is megélni:
„Mikor nem írok verset: nem vagyok.
Illetve úgy, mint hulla körme és haja,
valami nő tovább, de nincsen *valaki*,
nincs centrum, én, nincs »szervező közép«.
A versen kívül nincsen életem:
a vers vagyok. Tehát elég ritkán vagyok,
s elég ritkás, fogyatkozott e létezés:
füstölés, vedelés, szerelmeskedés, néha főzés
– az is mind ritkábban.”⁹

Épp ezért a halálos ítélet lebegtetése önfeje fölött
az első kötet óta megy.
Hogy bármikor kiiktathatja magát,
vagy kiiktatódhat az élők sorából
(mondjuk, halálra issza magát).
A versek szemléleti értékét ezzel
persze csak fokozza. (Ügyes.)
A versek néznek és mi nézzük őket.
Élűkre állítja mind, kifele bámulnak az életből.
Ez a haláljátzsma.

⁸ Interjúrészlet

⁹ *Vagyok, mit érdekelne*

Nyugodtan elmondhatjuk,
receptje van rá a költőnek:
miből mennyi kell ahhoz,
hogy művei megszülessenek.
Mennyi zsibbadt unalom, semmibe meredés, felejthető szójáték!
És mennyi alkohol, cigaretta!

A vers végül is játék az idővel.
Éld túl önmagad.

A név már ki van találva,
ha egyetlen szót nem írna le többé,
neve akkor is belefoglalódna a művészet annyi más névvel
fémjelzett folyamába.

Hívószó lett.

De ez a hívószó azt is tartalmazza,
hogy nagy elhallgatások után újra megszólal.
És hogy a megszólalások után elhallgat.
Negatív botrány: már megint nem csinált semmit.
Pozitív botrány: már megint írt valamit.
Nem rossz stratégia.

Mint ahogy tény az is,
hogy a kilencvenes évek óta
két-három évente megjelenik tőle
egy-egy kötet, ami normális.
Ezt hívják ugyanis irodalmi életnek.
De a nekirugaszkodás mindig ugyanaz:
csönd, hallgatás, testi funkciókra korlátozódás, rémület, időzés a
bizonytalanban.

Legföljebb talán
rövidült két kötet között az idő kicsit,
a körülmények kedveznek a költőnek:
időközben ünnepelt lett és ismert.
Az is ismeri, aki nem.
És átellenben kellően gyűlölik.

Így tehát az egyetlen értelmes kérdés,
ami ezúttal föltehető,
hogy *most*,
most mi lehetett az oka annak, hogy megszólalt,
hogy annyi verset megírt, amennyiből
egy rendes kis kötet – az *Amíg lehet* – így összeállt.
(Mellesleg maga az összeállítás már megint
nem a költő munkája, ő csak, mondhatni,
a mennyiséget szállította és az érzetet,
hogy ez már elegendő egy kötethez,
hogy íve van a dolognak:
az összeállítás és szerkesztés

– mint már évek óta, azaz a *Körülírt zuhanás* óta –, Várady Szabolcs munkája (illetve Réz Pálé): a mélyebb szerkezetet ők találják ki, fedezik fel és hozzák létre: ez a könyv részben tőlük *könyv*.)

Amíg lehet, mondja a kötet cím, jó, rendben van: amíg lehet, még ír majd verseket. Persze tautológia ez: mert amíg lehet, addig biztosan lehet. De *mit* lehet *amíg*?

Két szabályos szonett, szemtől szemben, a 28. és 29. oldalon: egy másik emberhez való kötődés, egy választott másik emberhez való kötődés, a párcapcsolat, és az élet mint olyan: „de addig itt a kocsmá és az ágy, addig legyen tivornya, buja vágy amíg lehet.”¹⁰

Na és? Mi ebben olyan rendkívüli? Talán „hogymost már minden utoljára van, hogy az öregség tele behavaz”?¹¹

Ez is közismert. Ám egy apró jelzés, és a versvégi vakító hófúvás: „toporgunk-tipegünk a tébolyult hóvihárban”,¹² a fölkelte elemek bosszúja valami drámára utal.

És valóban: amíg az *Amíg lehet*-ben csupán a költő „kis pimasz fiacskája” tesz megjegyzést, átellenben, a másik oldalon, az *Így kezdődött*-ben, „pletykás kis elitünk nem tűrte, hogy annyira elütünk a szokványtól” és: „Botrány, sok szóbeszéd s a földült lakás” és: „diszkrét félrebaszás helyett elkezdünk élni egy új életet negyvenhat évesen. Ez felelőtlen hóbort. Álstabilitásuknak ez provokáció volt.”

Mi történt?
Miféle provokáció?

Nyersen és durván kimondva: a költő múzsát cserélt. Ő maga mondja el ezt verseiben, a durvaság talán így megbocsátható. De mit jelent ez?

¹⁰ *Amíg lehet*

¹¹ Uo.

Maya, aki „Mayálkodik”,¹³ „külön csöndjébe gömbölyödve”,¹⁴
 aki „az összeszöbbinő”-höz¹⁵ képest az, ami,
 azaz az *egyetlen* nő, az asszony és a társ,
 „Fürdik az Örök Téma”,¹⁶ aki,
 mint Petri *Az utolsó szám*-ban írja:
 „Oh, a vad ifjúság, amikor fürödtem a fényben,
 konkrétan: a húgyban, a hányadékban, a szarban,
 s Maya kimosdatott, túrt, mint senkit előttem...
 De nincs már.”, Maya halott.
 És már korábban megfosztatott
 az egyetlenségtől.
 Miféle gonosz és különös tréfája ez a sorsnak?
 Petri mindmostanig
 a Kepes Sára verseket vonszolta magával,
 évtizedekbe telt, míg sikerült feldolgoznia:
 igaz, termékeny volt a kétségbeesés és megbánás,
 a „Sára-ügy” kezdetben,
 az első kötet idején maga volt a „kristályos fájdalom”,
 és minden rendű erkölcsi kérdésnek
 nagy súlyt adott,
 (a világ értelmetlensége is értelmezhető lett általa,
 ha nem is konkrétan, de a *rámutatással*),
 és a felelősség kérdését is egyszer s mindenkorra
 eldöntötte.
 „Persze, kedves jó Pál,
 te nem vagy hozzám hasonló Pató Pál.
 Igaz: van tüdővizenyőm, van légmellem
 (orvosi szóval pneumothorax)
 és különben is: „Főúr, fizetek, volt
 két rákom és egy életem, mit...” Viszont: „»én
 az útelágazásnál mindig tudtam, hogy
 kettőn áll a vásár...«, úgymint: rajtam és rajtam.”¹⁷

Sára vissza-visszajött,
 „Az a halott nő
 az a tizennégy éve halott
 ifjú nő
 átjárkál a szobánkon éjszaka”,¹⁸
 és: „jössz a szobán át
 (anyám a teakonyhában matat),
 gyermeki, bízó, csupafog mosolyoddal,
 felállok, nézlek, ideges mosollyal:

¹³ *Van Maya. Mi is van még?*

¹⁴ *Maya*

¹⁵ *Van Maya. Mi is van még?*

¹⁶ Uo.

¹⁷ *Az szakácsnak Marseillaise-e*

¹⁸ K. S.

– úristen, hogy mondjam meg?
Hiába... nem tudok veled élni.
Hiába támadtál föl.”¹⁹

A fájdalom végre elcsitult, és erre
a Maya-téma másolódik a *helyre*,
a Maya/Sára-téma, hogy pontosak legyünk:
„Hogy ötlünk szunnyadó minták nyomára?
Hogy lesz sok néma, szétszórt
pontból beszédes csillag-ábra?”²⁰

Bár nem az történt, és nem is ugyanúgy, ez a költőt
– prófétát egyébként –
(„A férgesedő férfi
utána lesz-e és miféle alkuknak már?
Milyen nyelven
olvassa az újságot?
Ugyanavval hál-e,
akivel máig ébredt?”)²¹
nem akadályozza meg abban:
hogy átélni majdnem ugyanazt élje át:
„Nagyon szerettelek.
Mégsem eléggé.”²²
Mi ez a hely?
A Maya/Sára-hely?
A szabad döntések helye.
A személyiség szabadságának helye.²³
A ránk mért szabad akarat helye.
A *másik* számára, a többiek számára esetleg
fájó és kellemetlen, esetleg tragikus döntések helye,
melynek következményeivel számolni illik.
Mentségeket pedig nem illik keresni.

Egy másik társ lép az eddigi helyébe, nem a pusztta úr,
új házasságban él és régi barátok között a költő,
talán nem is történt semmi különös,
mégis, itt van, megint túlléphetetlenül,
a rossz mint a szabadság szükséges feltétele.

Az „összesztöbbinő”²⁴ helyébe
„Csakamari”²⁵ lép,
„...a sírkőbongészdzében

¹⁹ Találkozás

²⁰ Barokk elégia

²¹ '80 telén

²² Maya emlékére

²³ Anekdota: a gimnazista költő egy zöldségboltban dolgozott. Lejárván a munkaideje, délután négy órakor az utca közepén hagyta a megrakott zöldséges kordét.

²⁴ Van Maya. Mi is van még?

²⁵ Csakamari

elindultalak fölkeresni.
Meg is találtalak. Kivártam,
amíg odafagy a talpam a talpbéléshez²⁶
helyébe
a „Próbáltam a Mayát kicsalogatni a sírból;
raktam egy tálcára libamáját, kaviárt, lazacot...
...Meg whiskyt. De ő az egészre legyintett.
Azt mondta:
Jobb neki már odalent.”²⁷

lép,
és mostantól majd nem Mayára vár otthon,
„Órá várnék
most ebben a szobában, ha el nem
kezdem ezt írni, hogy ne várjak,
s ne akkor kívánjam majd, hogy ezt írnam,
amikor majd nem kell már órá várnom.
Rögzítsem most tehát: a Múza – távollét.”²⁸
hanem a másik nőre:
„Miért nem jössz már?”²⁹

Ilyen könnyen behelyettesíthető
volna a személy a személlyel?
A „végérvényes, bár esetleges”³⁰
egy végérvényessel, bár esetlegessel?

Legnagyobb versei egyikét akkor írja –
Maya és Mari között, félúton
(miközben itthon is épp fordulni kezd a világ) –:
a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* címűt,
amelyhez a halálon át érkezett,
egy bonni kórházban feküdt a halál közvetlen közelében,
(ugyanabban a kórházban, ahol Schumann állítólag,
szegény bolond, a saját ürülékét megette),
mert kétoldali tüdőgyulladást kapott télen egy hotelszobában,
ahol nem tudta bekapcsolni a radiátort,
annyira részeg volt,
de ez más lapra tartozik.
(Tényleg, a halál is!
Erre még visszatérek.)

A Maya/Sára-ügyben egy ponton
minden hasonlatosság véget ér.
Mármint Maya és Sára között,
vagyis aközött, amit jelentenek.

²⁶ *Ami azóta történt*

²⁷ *Álom*

²⁸ *Invokáció*

²⁹ *Utálok várni*

³⁰ *Csak egy személy*

(Közjáték: „Végre egy nő, akinek a halálában abszolút véten vagyok”³¹ – a modell működik, ez egy harmadik személy.)
Mert Maya aztán végképp nem
„valamelyik »te«, biankó”³²
hanem Maya maga az élet, a biztos pont, társ a legnehezebb időkben,
„Sima, tömör, egynemű, telített:
mint a méz. Mint egy kavics,
külön csöndjébe gömbölyödve.”³³

A tagadása sem lehet az élet tagadása.

Íme, a centrális téma:
a valakihez tartozás témája,
a fogódzó az élethez, a társ,
a megélt pozitívum,
együtt egy nagy *negációval*, tehát:
a valakitől elszakadás témája
egybekötve a valaki máshoz kötődés
témájával, a választás témájával.

Szabadság, szerelem?

„Azok helyett is,
azokért is”?³⁴

Vegyük csak észre,
milyen kemény feltételekbe van ágyazva
ez a negáció.

Mellékszál:
hogyan az „amíg lehet” (= szabadság) szakterminust
Petri költészetében
pontosan értsük (hogyan meg tudjuk, hogy a
„lehetőség” szó miféle lehetőségeket rejt magában),
hadd nyúljak vissza
a költő első kötetéhez ismét:
(mint egyik kritikusa írta,
az „elvonatradikalizmus”³⁵ világába):
„...életem s szabadságom érdekében
döntöttem: magamat bővíteni
a lehetőségek kísértetcsarnokává.”³⁶
és:
„Most lakásokban járunk.
Ez inkább játék.
Esetleges és átrendezhető.

³¹ Göröngy

³² Nyaraló férj a feleségéhez

³³ Maya

³⁴ Hozzád, ki olvasod

³⁵ Fodor Géza

³⁶ Strófák ***-hoz

Próbáld megtestesíteni a
negatív testet
melyet a sokféle bútor kimetsz
s ha hozzá még magadba-érezed
a rejtett bővítéseket
melyek a fiókokban rejtőznek főleg
de az ajtók nyitásában is
akkor íme te vagy
szabadságuk és lehetőségük is
te vagy a hely
sokféle ténykedésük színhelye
amelyről ugyan alig vesznek tudomást.³⁷

Tehát vegyük csak észre, milyen kemény
(azaz pozitív)
feltételekbe van ágyazva
ez a negáció (amelyről, mi többiek, ugyan alig veszünk tudomást).

Három példát mondok. Az első:
„Én majd november 4-én ünnepelek.”³⁸

A költő *áthelyezi* az ünnepet
huszonharmadikáról negyedikére,
a forradalom kitörésének napja helyett
a forradalom leverésének napját
– „*Akkor* dőlt meg a rendszer.”³⁹ –
választja,
és ezzel a finom súlypontáthelyezéssel,
ezzel a határmódosítással
válaszol a kurzuslovagok
álságos szólamára.
Ünnepek iránti averziója
eddig is ismert volt,
„Az állami ünnep
elhülyült csöndje nem különbözik
a katolikus vasárnapokétól.
Tömeges lézengésben
az emberek még ellenszenvesebbek,
mint célba fogva.”⁴⁰
de most még ennél is továbbmegy, és
mint a negációban rejlő pozitívumot
(már maga az időpont szilárd kijelölése,
jól értsük meg, azáltal, hogy ilyen
keményen beleíratik az egyes szám
első személybe, olyan szilárdan áll,

³⁷ *Séta egy ház körül*

³⁸ 1956

³⁹ Uo.

⁴⁰ *Hála*

mint cövek egy felmért parcella szélén)
a korábban személytelennek mondott
Nagy Imrét (ez szimptomatikus)
„Személytelen voltál, mint a többi zakós-
szemüveges vezér”⁴¹
beemeli a személyesség legközepébe,
még kurzivál is: „*Személyes* kapcsolatom van
Nagy Imrével, annak ellenére,
hogy sohasem találkoztam vele. Sajnos.
Sokat tanulhattam volna tőle.
Érzelemgazdagságot, bölcsességet.”⁴²
– és, lám, erre a sorsra jut,
minden költők közül
Arany János is:
„egy királyrák fontosabb, mint Ady Endre.
Kivétel: Arany János.
Tőle tanultam a türelmet,
vagyis hogy: a *magam* módján
legyek azzá – ami voltam.”⁴³
A forradalom után meghúzódo
„gyáva” Arany
az (úgymond) radikális ellenzéki bárd
egyetlen példaképe.

Értsük pontosan: Petri összegez.
Kegyetlen elutasításai mögött
tisztá és egyértelmű állítások rejlenek.
Miközben a leépülés fokozatait („voltam”),
klinikai pontossággal rögzíti:
„A faszom lóg, elittam az eszem,
de mindennapi szeszem beveszem”,⁴⁴
könnyörtelenül kimondja, ki ő
most („Még hogy egy
ilyen koszlott, szőrös, szürke
szörnyeteg.”)⁴⁵
nem késlekedik kijelölni, hogy ki és mi volt
számára fontos, nem titkolja el, hogy miféle állítások
rejlenek a tagadásban.
Miközben a közbeszéd hazugságait
egyetlen időpont-eltolással leplezi le.
(Na jó: nem leleplezi, hanem *rámutat*,
utal rá: nem vezércikket ír, hanem verset.

⁴¹ Nagy Imréről

⁴² 1956

⁴³ *Elmegyünk*

⁴⁴ *Rímek*

⁴⁵ *Paradise lost*

„13 éves voltam,
úsztam boldogan
a törtéző elembe.
Tíz napig éltem.
Azóta? Semmi.”⁴⁶

A „márciusi vén” a „kizökkent időről” mesél
(„Az időről, amelyből kizökkentünk
végérvényesen és mindörökre.”)⁴⁷
és kimondja, hogy ez az idő nem az ő ideje már,
de éppen ezért megadatik neki
a tisztánlátás könyörtelen adománya,
a tiszta állítások egyetlen terepe,
a direkt beszéd, az egyenes szó,
mely a mellé-nem-beszélés feltétele.

Kezére játszik újra a korszak:
visszakapta kedvenc játékszerét,
amit tíz éve kaptak a kezéből,
s a nyelv, a határkijelölő,
amelyet imígyen maga ellen fordít,
megint kezébe adja a megszólalás és kimondás
gyönyörét: az egyetlen, amiért érdemes írni:
hogy úgy és azt mondja ki
(ezúttal ötvenhatról, melyet már
eddig is annyiféleképp
próbált megfejteni – na jó, nem megfejteni,
csak *kimondani*), mit rajta kívül
– mert mindnek célja van vele,
mely alárendeli játszmák célzatának –
már rég nem képes senki sem.
(Jóleső túlzás ez részemről itt.)

Második:

„Jézus naiv volt. Vagy talán túl okos?
Állítólag föltámadt. Ha így történt, az modortalanság.
A halottak maradjanak helyükön:
a sírban.
Nem szeretem a ficánkoló hullákat.”⁴⁸
Milyen morbid gondolat,
folytatja az „Isten tömi Máriát”⁴⁹ – sorozatot,
a vallási érzület állítólagos megsértését,
mellyel már a magyar parlamentben is
oly nagy sikert aratott,
de ezt még megtoldja azzal, hogy

⁴⁶ *Októberi capriccio*

⁴⁷ *Kizökkent idő*

⁴⁸ *Maya emlékére*

⁴⁹ *Apokrif*

Mayára emlékezik így, akit
nagyon szeretett. „Mégsem eléggé”.
A fölnemtámadás kettős értelme,
a rá visszaháruló bűn
(„Már semmi sem lehet jó,
lévén, hogy én nem felejték,
és nincs bocsánat semmire,
a bűn az bűn marad.”)⁵⁰
teszik a gondolatot olyan szilárddá,
hogy rajta kívül ezt senki nem volna képes
így kimondani.
(S ezáltal megint *tér* nyílik számára a beszédhez.)
„aztán néha
mégis mégis
föllobbantja
a poézis”⁵¹

S a harmadik:
„Jövő nincs.”⁵²
üzeni tömören József Attilának,
„Én azt mondom, hogy NEM.
Hagyjunk már végre föl a reménnyel.
Lehet élni hit és perspektíva nélkül.”⁵³
(Miközben persze neki is
„Nagyon hiányoznak az *univerzálék*,
ha lennének még, talán talpra állnék.”)⁵⁴
Ismét egy határmódosítás.
Egy Trianon hozzá képest gyerekjáték.
„A múlt századi szép álmok:
Duna-konföderáció! Értelmesek voltak.
Éppen ezért elvetendőek. Térségünkben
soha nem tengett túl a racionalitás.
Ésszerű megbékélésre semmi remény.”
Szent dolgokat érint (a „reményt” sohasem
kedvelte, lásd „reménybe züllötnen”),⁵⁵
szemügyre veszi a Dunát, megmondja,
mi úszik benne és kit lőttek bele
(nem ismétlem el),
nem szépít. Ezt tudta, mindig is,
a szépítetlen valóságot közölni.
Látszólag milyen egyszerű:
valójában a legnehezebb.

⁵⁰ *Maya emlékére*

⁵¹ *Halálomba belebotlok*

⁵² *A Dunánál*

⁵³ Uo.

⁵⁴ *Szeretném tudni*

⁵⁵ *Új szerelem*

Még József Attila sem érdemel
kíméletet: ha azt kell kimondani,
ami *van*.

Nagy iskola. Érzelmek iskolája.
Száraz flaubert-i tempó.
Könyörtelen metódus.

Ahogy több mint szemtelen diákként
meggyötörte Protont, az utált fizikatanárt,
a kitelepített szerzetestanárt,
és annak egyetlen szavával: „menj helyre gyiriköm”,⁵⁶
elénk varázsolja az érettségi vizsgát,
ahol példátlanul hülyének tettei magát,
primitív bosszúból, és aztán
a tiszta, egyszerű leütés,
mint egy Bach-korál:
„Ő már meghalt. Én próbálok a helyemre menni.”⁵⁷

Nemcsak a személyiség leépülését
látjuk:
„öreg majom
motyog makog”,⁵⁸
hanem a fogyatkozó,
szűkülő baráti kört is az *Amíg lehet*-ben,
(novellák, tablók, regénykezdemények,
szcénák és visszaemlékezések tárgyát,
külön fejezet lenne e novellisztika
köteteken átívelő időtartományába elmerülni);
s a költő szemünk láttára
kiöregszik még a kiöregedésből is
– el ne felejtjük, hogy Petri eleve öreg költőnek indul:
egyik nagy *trouvaille*-ja ez, hogy túl van rajta,
mielőtt elkezdené, már akkor *túlél*,
mikor csak éppen vanni kezd.
A szűkülő baráti kör, a romló emlékezet,
a betegség mind erősebb támadása
furcsa mód, éppen az alapfeltételek
s a határok szilárd kijelölése okán,
épp annyi jó, mint amennyire rossz forrása lett.
A tisztázott paraméterek akarva-akaratlan
terelik vissza a jóhoz, a megragadhatóhoz. A költő
szinte úgy gyömöszöli magába vissza a boldogságot:
„nincs rá okom, nem elégedetlenkedem:
tartalmas és szép volt az életem.
s mint bársonyon smaragdok, jaspisok

⁵⁶ *Proton*

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ *Halálomba belebotlok*

drága hónapok ékköve ragyog
még káprázó, boldog szemem előtt
ajándék minden reggel, délelőtt,
kiélvezem a maradék időt⁵⁹

(Persze ez így túl szép lenne
Petrihez, s a vers, hozzá illően
így fejeződik be:
„mint ínycenc a húsos cubákokat
– csontig lerágom végnapjaimat.”)⁶⁰

Mert főz is barátainak, és mennyi
leplezetlen szeretettel ügyel a tálalásra:
„Tálaláskor mellékelünk hozzá tejfölt, dijoni mustárt, sós tejszínt,
baguette-et, rozskenyeret, félbarnát, és teljessé teendő a helyszínt,
az asztal közepére kerüljön ehető, azaz rántott bodzavirág.
És ehettünk máris! Ugye mégiscsak szép a világ!”⁶¹

Ezt ő írta le? Nem káprázik a szem?

Utóhang

Akhilleusz és a teknősbéka

Zénón rég megcáfolt paradoxonát
éli Petri: huszonöt éve pofázik a halállal,
kocsmái brahiból, meg csak úgy,
folyton visszabeszél,
(„gyere ki a havas útra”).

A zúgó stadionban a nagy vers-
enyen, halottak és az élők,
egyként szurkolók:
van aki neki, van aki a Másiknak.

Ő meg – a Hosszúlábú hiába fut utána –
minden *felezőpontnál* leül,
komótosan fogja magát,
meg a rosszul író golyóstollat,
amit még el is átkoz,
(„bassza meg!”),
s az ott heverő, összefirkált határidőnaptárok egyikére
(mihelyst a szemüveg előkerül)
ír egy újabbat. *Futja*
az idejéből.

Zénón zseni volt.

⁵⁹ Búcsúzás

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Az szakácsnak *Marseillaise-e*

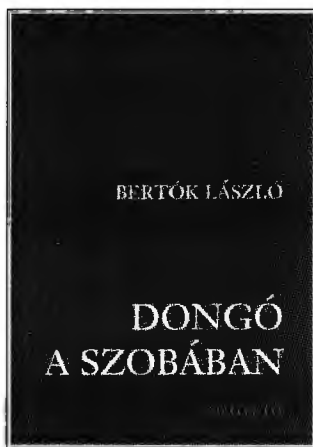
A PAPÍR SZÍNEVÁLTOZÁSA

Bertók László: *Dongó a szobában*

Bertók László *Dongó a szobában* című könyvében az 1983 és 1996 között, tehát mintegy másfél évtized alatt keletkezett prózai írásait gyűjtötte össze. Ezek műfaji megjelölésére a szerző a „közelítések” kifejezést alkalmazta, jelezve, hogy olvasói olyan elmélkedéseket vehetnek a kezükbe, amelyeket a felvetett kérdések fokról fokra, lépésről lépésre történő megértésének, erkölcsi szempontból is hiteles, vállalható tisztázásának szándéka inspirált, vagyis tárgyuk soha nem eleve kész válaszok előszámálása, hanem – mint az így értelmezett műfaj legértékesebb példáinál láthatjuk Epiktétosz és Marcus Aurelius óta – a megértés, a tisztázás folyamatának bemutatását foglalják magukban, a közelítésközeledés feszültségét, a tépelődő, kereső, önmagával viaskodó ember benső küzdelmének hevét sugározzák.

És bár szubjektív, olykor spontán reflexiók, személyes emlékképek és álmleírások hálozzák át a könyvet, amelyet mindvégig póztalan őszinteség jellemez, ám a lelki egyensúlyért folytatott harc fegyelme, az a tárgyyszerű rezignáció, amivel a szerző e közelítések során leszámol illúzióival, csalókanak bizonyult reményeivel, és mégis vállalja morálisan fel-fogott kötelességét, a kimondás, a leírás parancsát – mindez az egyéni vélekedés kompetenciájának körét meghaladó érvénnyel ruházza fel a lélegzetnyi fejtegetéseket. Talán ezért is kerüli az író az első személyű beszédmódot, s szívesebben alkalmaz második és harmadik személyű, sőt olykor többes számú alanyt. Ezáltal az *én*ről a *gondolatra* helyeződik át a hangsúly, amelynek vonzaskörében a beszélő érvelő, töprengő, vitatkozó *hangok* szólamára bomlik, és így olyan bensőséges, mégis nyitott kommunikációs tér képződik a szövegben, aminek a megszólított-megidézett olvasó is cselekvő részesevé válik.

A papírra vetett elmélkedések súlyát egy másfajta térélmény gravitációs ereje is növeli. Bertók László ezúttal is szigorúan megépített szerkezetbe rendezte írásait, szám szerint 243-at, amelyek három ciklust alkotnak, mindegyikben kilencszer kilenc szöveg-egységgel. Vagyis a kompozíció vezérmotívuma – mint a szerző ehhez hasonlóan megszerkesztett, s e prózai írásokkal jórészt egyidejűleg készült szonett-nagyciklusában – a *három az ötödiken* elve. E tényből kiindulva feltételezhetjük, hogy Bertók László most a gyűjteményes szonettkönyv tükörvilágát hozta létre: az anyag és a strukturáló idea lényegében azonos, az élmény rokon, de más az atomok felépítése, másféle logikával bomlik ki a gondolat, másképpen formálódik a nyelv. Úgy véljük, hogy a párhuzamos genezis biográfiai és alkotáslélektani szituációján túl e tükörmegoldás is parancsolóan fel-



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 1998
176 oldal, 1190 Ft

veti majd a későbbiekben a kritika, az életmű elemzői számára az „együttlátás”, az intertextuális olvasat igényét az érett Bertók László művei kapcsán, akár a szonettkönyv, akár a prózacyklus legyen is a vizsgálat közvetlen tárgya.

A szerkesztési fegyelem által megteremtett intellektuális tágasságnak, a differenciáló árnyaltság lehetőségének megfelelően, de az egységen belüli változatosság igénye szerint is, a kötet töprengéseinek iránya, a közelítések célja ciklusonként eltérő. Az elsőben az írás lehetőségei, a kifejezés nehézségei foglalkoztatják a beszélőt leginkább, a könyv középső ívében a bölcséleti problematika kerül előtérbe, míg a befejező elmélkedésfüzér – az öregezés élményének és az elmúlás felkomorló árnyának jegyében – az erkölcsi kérdéseket állítja középpontba, miközben ez a hármas horizont, az esztétikum, a filozófia és a morál szólama, más-más elrendezésben és hangsúlyokkal, végigvonul az egész kötetben.

A szerző elemzési metódusa, sőt látásmódja is lényegében azonos a különböző fogantatású és hangnemű elmélkedésekben. Egyszerre működik benne az elvonatkoztatás igénye és az egyszerű, hétköznapi cselekvésekből leszűrt tapasztalat. „Mint mikor bontja a ruhát, szedegeti ki a cérnát az anyagból. Nem gondol rá, hogy mi volt, mi lesz belőle, az ujjá közötti világra figyel. Bedugja az ollót, a bontótűt a cérna alá, elvágja, megfogja, kihúzza. Esik szét az egész. Épül a hiány, a kezdet, a hajdanvolt állapot. Ami csak nagyjából ugyanaz, s aminek már semmi jelentősége. Rengeteg a cérna, a varrás. Ilyenkor látszik, hogy a varrógép nagyszerű találmány. Sokkal gyorsabb volt összevarrni, mint szétbontani. S a cérna! Nélküle csak rácsavarni, ráteríteni, összefogni, kötéllel, hánccsal megcsomózni lehetett volna. A cérna, a se ez, se az, a más.” (94–95.) Ugyanígy a cserepezés folyamata, a kőműves vagy a fogatos munkája is merész reflexiók tápláló párhuzamává válik nála. Érezzük, hogy a beszélő ősi, preindusztriális információk és beidegződések birtokosa és hordozója, akinek például a vízforgató villanymotor zaja az egykori falusi otthonhoz, portához tartozó macska dorombolását juttatja eszébe, miközben mai élményekre, kihívásokra keres néha még kimondatlan válaszokat.

Állandó elemeknek tekinthetők továbbá a töprengések mélyén meghúzódó alapmotívumok, a verembe esés, a zuhanás rémülete, a belerázódás egy sötétlő csöbe, a zárt térből kiutat kereső dongó kiszolgáltatottsága, de, talán ellenpontként, a meder vissza-visszatérő képzete is egyre erősebb nyomatékot kap, hol az akaratlan-tehetetlen sodródás, hol az előrejutás, a béklyóktól való megszabadulás és valami nagy, titokzatos egészbe való beleolvadás sejtelmével. És talán nem véletlen (mert ha nem szándékolt megoldás is, a szerkezet tárgyias nyelve kiemeli az esetlegesség szférájából), hogy az egész kompozíció bizonyára legfontosabb, jelképes sugárzású metaforáját éppen a kötet közepén, a 86. lapon, a centrális helyzetű 14. fejezetben találjuk: „Mint a csillag, amit odaszegeztek az égre. Bizsereg, vibrál, ott van. Kicsit arrébb, kicsit másképpen. Ha valaki az egész égboltot nézi, nem is látja. De már az, hogy nem ott, hogy nem úgy, már az megérte.”

Az, igen... „a pici fény a gombostűkön, régi tollakon, ceruzákon”, „a toll sercegése, a papír színeváltozása”.

*

A Dongó a szobában című könyvnek a *Három az ötödiken* című szonettkötetrel való genetikus-szellemi rokonsága leginkább a beszélő szituáltságában figyelhető meg. *A Dongó...* szövegének ugyanis, mint jeleztük, állandó eleme a témává formált emlékképpel, észlelettel, élménnyel, gondolattal való kitartó foglalkozás, elemzés (aminek skálája az óvatos bibelődéstől, pontosabban: ennek mímelésétől az eltökélt viaskodásig terjed), a tárgyhoz való szüntelen közelítés dinamikus pozíciója. Ám ahogy a témája felé vonuló felvevőgép mozgása szakadatlanul módosítja a képsíkokat és folyamatosan átértelmezi tárgyát, a Bertók-féle elmélkedő próza is a beszédhelyzet erővonalainak állandó elmozdítására, át-

rendezésére készleti-kényszeríti az olvasót. A sokszor lazán odavetettnek tűnő, ám a közeledés szempontjából makacs következetességgel sorjázó mondatok mindvégig egy töprengő tudaton belül helyezik el a beszélő és a szöveg által szintén megkonstruált befogadó pólusait, ennek az elhelyezésnek a nyelvi formája azonban hol egy már-már semleges tárgyias epikus narráció-töredék (ilyenkor gyakran egy elmosódó körvonalú harmadik személyhez intézi szavait a hang birtokosa), hol az önmegszólító szövegek éntelenségében képződik a nyelvi forma, de az sem ritka, hogy a beszélő egy, a megszólítottéval azonosítható csoport nevében (ám nem feltétlenül annak tagjaként egyszerűen) szólal meg, hol pedig egy általános alany áttetsző közegeiben olvad fel, magával vonva a címzettet is.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy e grammatikai sokféleség következtében az, akit énként, alanyként definiálnánk, szintén változtatja – a megszólítottéhoz hasonlóan – hangját, cserélgeti maszkjait. Amire azonosítanánk, felismerve, hogy kicsoda valójában, már nem is az. Gyakran szerepet játszik, olykor valami közvélekedést idéz, s a rá jellemzővel vagy annak vélhetővel szemben valami ellentétes szólalom képvisel. Vagyis a *Dongó...* szövegében, annak feltételezhető centrumában egy különféle szerepekben elkülönült, mentális metszetekre és szemléleti aspektusokra szakadt én jelenik meg, s valószínűleg ebben ragadható meg a szonettkönyvvel való legfőbb s az életmű alakulása szempontjából legjellemzőbb párhuzam.

Megfigyelésünk jogosságát alkalmasint erősíti, hogy magán a szövegen belül is találunk reflexiót erre a problémakörre, azaz a *Dongó...* tematizálja legfőbb beszédjellemzőjét, a beszélő és a megszólalás kérdéses-bizonytalan szituáltóságát. Azt, hogy „nem határozta körül pontosan, végérvényesen és könyörtelenül a helyet és az időt, a testét kitöltő személyiséget, hanem állandóan változtatta a határvonalait, engedte, hogy átjárjanak rajta, helyet kapjanak benne a tőle idegen, az életéhez kötődő, de nem az életét jelentő erők, ügyek, személyek (...)”, aminek következtében „a világ nincs a helyén, azazhogy nem ott van a helye, ahol ő érzi, hanem annyiféle helyen van, ahány kapcsolata van, s egy másik körből, a többiek szemszögéből nézve ő nem is az, (...) mint amilyenek az eseti visszajelzésekből gondolhatta (...)”. (83–84.) Ismét megkérdézhajthatjuk, merő véletlen-e vagy tudatos elrendezés eredménye (hacsak nem az elemzőnek a racionális tagolás iránti vonzalmából fakadó „belelátása” a szövegbe), hogy erre az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú elmélkedésre a második ciklus középső darabjának ötödik „közéltetésében” kerül sor, vagyis a 142. szövegegységben, épp a kötet centrumában, mintha itt sűrűsödne, itt alkotnának gócpontot a könyv főmotívumai, az elmélkedések idegpályái. De bárhogy legyen is, nemcsak az interpretációnk által kiemelt problémakör jogosultságát erősíti a kompozíció feltételezett jelbeszéde, hanem mintha a szerkezet tengelyépítő biztonsága ellensúlyozná is egyben az alannyal, a beszélővel kapcsolatos (s szerintünk önmagában is igen inspiráló) határozatlanságot.

Ez a termékeny, Lyotard-i értelemben vett bizonytalansági tényező az alany pozíciójának átértelmezésén túl, de azzal összefüggésben, a beszélőnek a nyelvhez, a szóhoz való problematikus viszonyában, a megszólalás lehetőségének és érvényességének kritikusa latolgatásában is megmutatkozik. A könyv első lapjain olvasható, s tanácstalanságról, olykor nyűgös fontolgatásról tanúskodó kérdések után („Mi ez?”, „Mi lesz ebből?”, „Miért nem írsz zöld tintával?”) a megszólalónak nemcsak a kommunikációval kapcsolatos fenntartásait, ellenérzését kell leküzdenie (elmondja, hogy nehezebb esik papírra vetnie szavait, valójában gyűlöli az írást), hanem annak a felismerésnek a terhét is cipelnie kell – miközben már munkához fogott –, hogy a szó sokoldalú kocka, amely eldobva mindig alkalmatlan oldalát mutatja felénk, nem a kimondást, hanem a kifejezés kényszere elől való menekülést szolgálja, ennek következtében mindaz, ami igazán fontos lenne a beszélő számára, valójában közölhetetlen.

A közelítés útvonalának ezen a nehezen áttörhető szakaszán azonban elválik egymástól az elmélkedő-tudatos és az észlelő-ösztönös (spontán módon érzékelő, megfigyelő) író. Az előbbi megtorpanásra kényszerül, ám az utóbbi átjut az ingoványos terepen. Az elmélkedések hangja ugyanis elbizonytalanodik a nyelv problematikusságának tudatosulásakor, és a töprengő, mintha a megfogalmazhatatlanság küszöbéhez érkezne, megfordul és visszatér a racionalizálhatóság hagyományosabb formájának biztonságosabb talajára. Ilyen értelemben beszél Bertók (ezúttal helyesnek látszik a szerzői név használata) a tradícióhoz való viszonyáról (az I. ciklus 3. „kilencedében”), a magyarsághoz való tartozásáról (I. 7.), ennek mibenlétéről (nyelvi, állampolgári, kulturális és lelki vonatkozásairól), illetve esztétikai nézeteiről. Ezek a fejtegetések azonban nem lépnek túl a már ismert fogalmak tartományán, például a látomás és indulat Füst Milán-i viszonyának az eredeti gondolattal egyetértő jelzésén, bölcséleti szempontból pedig olykor beéri közvélekedéssé üledett megállapításokkal, így amikor a „Nagy Bumm”-ról és a „Nagy Reccs”-ről töpreng. Egy helyen pedig kételkedve beszél – éppen ő! – arról a nyelv-felfogásról, miszerint valójában nem mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv minket. E tájékozási pontról úgy látjuk, hogy a *költő* Bertók, aki érett poézisében nagyon is átengette magát a nyelv uralmának, azaz médiumszerepe a nyelvhez való viszonyára is kiterjedt, radikálisan meghaladta a *prózaíró* Bertók elmélkedő horizontját, és ezt nem az utóbbi rovására, hanem az előbbi javára hangsúlyozzuk. Már csak azért sem marasztalhatnánk el az írókat, mert gyakran szemléletesen találó, még a vitatkozásra hajlamos olvasót is lefegyverző megállapítások futnak ki tolla alól, így a posztmodern szövegek (általában érzékelt) túlflektáltságával kapcsolatosan, amikor az alkotói folyamat rögzítésétől mentes írásra szomjazó olvasó gyanítható panaszát idézi (rá jellemző módon egy konkrét élethelyzetről merítve a példát): „Uram, én fél kiló színhúst kértem, miért teszi bele a mócsingot is?”

Az emlékező, emlékeinek magát ösztönös közvetlenséggel átadó író azonban valami olyat is tud, amiről az elmélkedő nem látszik tudomást venni. A *Dongó a szobában* szövegét áthálózó, primér tapasztalatokból származó emlékképek által, amelyek többnyire a faluval, a családdal kapcsolatosak, az előbbi, azaz a múlttal találkozó személy eljut a kézszen kapott, átvett-átörökölt, sőt kényszerítően belenevelt értékrenddel történő tusakodástól az alapértékek vállalásáig, a „Dolgozz és imádkozz!” parancsának elfogadásáig, miközben tudomásul veszi (például a vései húsvéti tojásokra emlékezve) a régi, organikus falusi világ visszafordíthatatlan elmúlását. Valami mégis megmarad. „A parasztok, azok a parasztok, akiket én még gyerekkoromban, ifjúkoromban ismertem, anyám, apám nemzedéke nem a hatalommal, hanem a természettel voltak bizalmas viszonyban. A fűvel, a fával, a mennydörgéssel, az állatokkal, az Úristennel. Velük beszéltek meg örömeiket, bánatukat.” (45.) Gyanítható, hogy a Bertók-féle lírai ének a szonettekben kiteljesedő médiumszerepe ebben a paraszti magatartásban és attitűdben lelt támpontra és ösztönző-tápláló forrásra. „Az, ahogyan te megéled, tetten érni próbálsz, leírod, s amivel azt teszel, amit akarsz, mert benned van már elejétől végéig, mert ura vagy minden mozdulatodnak, szavadnak, álmodnak. Mert a sejtőmeg, ami benned egyszer összeállt, elpusztult, cserélődött, képes arra, hogy ne csupán tükrözze, jelképezze és érezze az egészet, hanem föl is fogja azt, s igazítani is képes rajta, mivelhogy egy vele. Ha csak egy pillanatra is. Ha helyrehozhatatlanul is.” (95.)

Az akaratlanul-elfogulatlanul észlelő, spontán sugallatokra, „ősélményeire” hagyatkozó Bertók ezért jut szükségképpen tovább a *csak* elmélkedőnél. A két szerep közötti (s mint utóbbi idézetünkéből kitűnik: nem áthidalhatatlan) tudáskülönbség a *Dongó a szobában* talán legtermékenyebb és minden bizonnyal legjellemzőbb eleme. A művészi látomás fentebb jelzett felemlítése, hogy egy szemléletes példával rávilágítsunk e produktív feszültségre, egy kép (emlékkép) megrajzolásához-felelevenítéséhez vezet (nők a

zuhanyozóban), ami a kötet domináns fény-motívumával kapcsolatos, és ez az összefüggés megemeli, egyénivé formálja a gondolatot. Bizonyára nem véletlen, hogy ez a motívum a szerző identitáskereső írásában (I. 8.) erősödik fel, ahol a fénynyalábok a kaszával levágott és kérébe kötött gabona képébe olvadnak át, majd az ölelés és a zuhanó ezüstlapok látványába mennek át, miközben az észlelő alany a médium intuitív-megsejtő szerepébe öltözik (habár itt találóbb lenne a „vetkőzik” ige). Megítélésünk szerint – és e prózakötet az 1995-ös Bertók-könyvünkben tett megfigyelés megerősítését szolgálja – ez az *átfordulás* a Bertók-líra domináns, folyamatosan ismétlődő eseménye. Alkalmasint e poétikai processzus kezdőpontját is kijelölhetjük: a *Savászana* című versben, amelyet a magunk részéről a jellegzetes, önmaga lehetőségeit betöltő Bertók-féle költészet első jelentős darabjának tekintünk, ahol, igen tanulságosan, a médium szerepébe való átlényegülés grammatikai szempontból azzal jár, hogy a beszélő átadja magát a nyelv uralmának, hagyja, hogy a nyelv beszélje őt. A *Dongó...* prózájában is tanúi lehetünk néhányszor e metamorfózisnak.

Ezért, a próza ezen átváltozásai szempontjából is különlegesen fontosak azok a metaforák (noha a vizsgált jelenség nem mindig a szóképek jegyében következik be), amelyek oly szerényen húzódnak meg e visszafogott, puritán, sőt nemegyszer, főként a hiányos grammatikai szerkezetek gyakori alkalmazása következtében, alulstilizált próza mélyén. Ezek igen gyakran a Bertók-lírában is meghatározó szerepet játszó négy őselemmel kapcsolatosak, amelyek közül e kötetben a víz képzei dominálnak (I. 1., I. 5., II. 9., III. 2., III. 3.), már csak azért is, mert a szöveg, saját önértelmezése szerint, maga is „meder, amelyben a víz a magasabb helyről az alacsonyabbra lefolyik, sőt maga a víz is, aminek semmi célja, csak ott van, oda esett, fakadt, s viszi a gravitáció, hogy összekösse a fentit a lentivel, az eget a földdel, s hogy tükrözze a napfényt és a felhőt, a pillanatot, amelyben oda-vissza minden benne van.” (121.) A víziót uraló víz-képzet szemantikai tere összetett és többirányú (annál is inkább, mert, mint korábban utaltunk erre, belevillan a meder-metafora üzenete is), egyaránt összefügghet a termékenységgel és a halállal, a születéssel és az elmúlással, mégis azt mondhatjuk, hogy erre a metaforikus víztükörré most leggyakrabban baljós árnyékok vetülnek, s ezek a Bertók Lászlónál ugyancsak termékeny jelentésű állatképzetek révén értelmezhetők leghitelesebben. Az itt megidézett állatok szinte mind kiszolgáltatottak, mint a fogságba esett (kötetcímadó) dongó, az ijedt madarak, a rettegő egér, a zaboszsák cselével megtévesztett szamár, a hiénafalka által üzött bölény vagy a földből fejét gyanútlanul kidugó vakond, sőt eleve pusztulásra szánt lények, mint az út közepén eltaposott csigák, a panaszos sírásukkal a macskát odacsalogató „tökösverebek” és a parti sziklák közé vetődött hal. Ez utóbbi jelenet (III. 1.) a víz- és állatképzetkör összekapcsolódásáról, jelentésgazdagító találkozásáról tanúskodik a fenyegetettség – a baljós árnyékok – jegyében. „S a nagy hal, ahogy beszorul a parti sziklák közé. Ahogy erőlködik, hánykolódik, préseli magát egyre beljebb, egyre mélyebbre. A víz sekély, az ijedelem fölmérhetetlen, de bármi megtörténhet még, ha az időt felpörgeti. Kérem, ez nem volt benne a programban! Mi az, hogy mit keres itt?! Minden nehézség, bonyodalom nélkül ki lehetett úszni idáig. Be lehetett úszni oda. S talán egy tétova, egy könnyelmű, egy boldog mozdulaton múltott csak. Úgy érezte, még sohasem úszott egyszerre ilyen közel az éghez is, a földhöz is. Belefeledkezett a végtelenbe, az ismeretlenbe, a kihívásba, s kihagyott egy pillanatra. A partról csak a víz szokatlan mozgása látszik, azt is csak a kíváncsiak, és az éles szeműek látják. (...) Már csak az hiányzik, hogy alkonyodik, a lebukó nap (a vér?) pirosra festi a vizet.” (116.)

A vizek felett azonban feltűnik – mint már rámutattunk erre is a magunk közelítésének első szakaszában – a csillag, „amit odaszegeztek az égre”, mondja a szerző talányosan, mert azután „(k)icsit arrébb, kicsit másképpen”, teszi hozzá, s éppen ez lenne az, ami *megérte*. Ez a metafora a kötet morális kontextusába helyeződik. Az efféle elmél-

kedő jellegű írások gyakran átmeneti, válságos korok termékei, mint ahogy a műfaj formaadó munkái, az *Enkheiridion* és az *Eisz heauton*, melyekben az erkölcsi attitűd a töprengő alany kritikus helyzetének következménye. (A műfaj klasszikus példáit természetesen nem az összevetés-összemérés naiv szándékával említjük, hanem kizárólag azért, hogy az adott szöveg vonatkozásában a korábbi szempontok után jelezzünk még egy lehetséges olvasási módot.) Bertók László közelítései ugyanígy nehéz, erkölcsi próbatételt jelentő, küzdelmes évekre vezethetők vissza. A megalkotás időtartamán belül a kötet írásai fokozatosan lassuló, ám a munka intenzitását éppen ezáltal növelő tempóban, időrendben születtek. Az első ciklus „kilencedei” tíz évet fognak át, 1983 és 1992 között keletkeztek, míg a második és harmadik ciklus darabjai két-két év termései, 1994–95-höz, illetve 1995–96-hoz köthetők. A bennük feltáruló morális értékrendnek – a jelzett epiktétoszi és Marcus Aurelius-i tradíciónak megfelelően – három főbb aspektusa van: távolságtartás a túlekedésektől, lemondás „a világ javairól”, az *anechu kai apechu* fegyelme, megértés és megbocsátás, ez az egyik tényező; bizakodás a világegészt átható titokzatos erőben, ez a másik; és végül egy olyan erkölcsi tartás támpontjainak kijelölése-kiküzdése a türelem, a koncentráció, az elszántság, a méltóság és az elfogulatlan szemlélődés jegyében, amelybe a paraszti magatartás, hagyomány értékei is meghatározó módon beépülnek. Ez a moralitás az identitás keresésében, megelégedésében (*Egy paraszt, aki még mindig él*) és az autentikus cselekvés vállalásában (*A fény a fogak között*) leli meg a maga belülről fakadó biztonságát.

Végző soron – a médiumszerep megtalálása mellett – ez a belső biztonság Bertók László válasza az ismeretelméleti bizonytalanságra és a beszélő szituáltságával kapcsolatos problémákra. Úgy véljük, ebben talál rá tápláló-magyarozó fényforrására a papír színévaltozása.

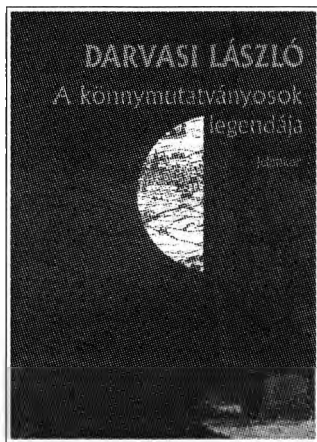
A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
mindig a hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát március 30-án, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a Kiadó munkája
íránt érdeklődő olvasókat, barátaikat,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrassy út 45.) teázójában.

HISTÓRIÁBÓL POÉZIS, IMAGINÁCIÓBÓL TÖRTÉNELEM

Darvasi László: A könnyemutatványosok legendája

Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* (1999) című, csaknem hatszáz oldalas regényében úgy halad eseményeken, csodatörténeteken, legendákon, mesei fordulatokon, álomelbeszéléseken keresztül kalandtól kalandig az olvasó, mint régi kedvenc olvasmányában. Szüntelenül az az érzése, a szerző olyan figurák mozgatására szánta el magát, melyeknek maga is szívesen ered nyomába, elbeszélője pedig e sok talált gyermekkel, gnómmal, törpével, pícaróféleséggel, kuruccal, hadfival, zsvivánnyal, bestiával, nőtény ördöggyel együtt születik, cimborázik, küzd, pusztul, újraéled, továbbáll, csavarog, *múlatja az időt*, majd belevész a jól ismert *európai méretű bizonytalanba*. Pedig nincs első személyű történetmondó, aki azonban harmadik személyben beszél, az mintha lelkében a naiv eposz ál-mával és egyéb álmokkal olyan világot kívánt volna létrehozni, melyben a könnyemutatványosok bolyongásaihoz, mint másutt Sutting ezredes kifürkészhetetlen lovaglásaihoz elbeszélő és olvasó is élvezettel csatlakozik. Az olvasás közérzetét izgalom, derülés, kíváncsiság, ráhangolódás, könnyedség és melankólia alakítja. Mindez a narráció velejárájaként képződik meg, mindezt átengedi magán a szöveg. Az olvasó képzelte univerzumának része lesz ugyanakkor az elborzadás is az *aljasság világtörténetének* a végeken zajló, lokális, kelet-európai, balkáni, kis-ázsiai változataitól. A Kárpát-medencének a regénybeli kronotoposza ugyanis a felvonulási terep, mozgásban levő csatatér, mégis egy helyben topogás, ciklikusan ismétlődő pusztulások, a keleti és nyugati birodalmak ütközőzónája virtuális jelentéseit egyesíti. Az átjárást, vesztést, rombolást állandósító történelmet imaginárius 17. századi helytörténetté változtatja a *járt már erre török, tatár* szolás epikus feltérképezése. A kilencvenes évek magyar prózájának megújult történelmi érdeklődése itt ismét alkalmat szolgáltat olyan kérdések újragondolására, melyeknek a hagyomány értelmében egyazon mű-

zsa, Clio a felelőse. Legyen szó akár irodalomról, akár történelemről, akár a kettő közös problémáiról, illetve a kritika értékes megfigyeléseiről, melyeket összefüggéseikről tett. Következtéseimet előrebocsátva, azt hiszem, a történelmi időknek, helyszíneknek Darvasi regénye különös jelentőséget tulajdonít, noha a történelmi imagináció egész rendszere a fikciós játéknak csupán *egyik eszköze*. Az elbeszélő nem áltatja sem magát, sem az olvasót semmiféle átfogó, a történelmi tudatot, historikus és epikai örökséget átértékelő nagyarányú kritikai gesztussal. Az invocációként működő első könyvoldal elég egyértelműen így re-



Jelenkor Kiadó
Pécs, 1999
576 oldal, 2500 Ft

flektál az elbeszélés lehetséges célkitűzésére: „Viszont sokra mégsem vágyunk. Csak annyira éppen, hogy úgy is legyen, ahogyan sohasem volt. Mégsem röptetjük a fantáziát. Csak éppen szabadjára engedjük, akár a szívdobogást. (...) Nem azt tudjuk, miért száll a szomorúság. Szavak és mondatok pusztaságában utazunk. És nem az út, és nem is a kedvünk lesz az, ami véget vet ennek az utazásnak. Talán csak egy semmi könnycsepp lesz. S akkor ez éppen elég is lesz.” (7)

Nemcsak a mű látomása (a nagy arányú kompozíció elutasítása, lehetetlensége, kivihetetlensége), hanem a retorizáltság is kirajzolódik e mondatokból, melynek a prózai konvencióhoz viszonyítva itt kifejezetten megnövekszik a szerepe. Szükséges azonban – Clio jegyében – még egy olyan vonatkozást érinteni, melynek a történeti és irodalmi narratívumban egyaránt sajátos jelentősége van. „Quelle est l’unité minimale en histoire? Est soit une question que les historiens ne se posent pas, soit un piège dans lequel les historiens ne tombent pas.” (*Trahir le temps*, 1991) Daniel S. Milo az „historème” fogalmával olyan alapegység meghatározására tesz kísérletet, amely döntő a történelmi kontextusok újrafogalmazásában. Két szövegösszefüggést különböztet meg, az egyik a történeti, a másik a retorikai kontextus. Az első a történetírásnak a világ felé, a világra irányuló *realista* motivációja, a másik a befogadóra összpontosító *retorikai* motiváció. Az irodalom terepére korlátozva a szemlélődést, Darvasi regényében különösen dinamikussá válnak a különféle ösztönzések (história *versus* retorika, ténybeli sík *versus* megformálás) viszonya. A mű retorikai, poétikai alakítása nemcsak a történeti anyag krónikaszerű, valószerű, kritikai vagy éppen példázatos működtetését ellenpontozza, hanem a regénykompozíció prózaepikai bonyolítását is. Nem az egybelátás szándéka mozgatja, hanem a személyes vízió fénytörése; nem a nagy szerkezetek sokrétű rendszere, hanem a csattanóra kihegyezett kis historémák érdeklik. Mindez ironikus viszonyt jelez műfajhoz, nagy formához, hagyományhoz és a világokat mozgató elbeszélői alaphelyzethez. Az utóbbi szelíd öniróniába vált át, amit a nagyon személyes látás- és elbeszélésmód az expliciten jelenlevő személyes elbeszélő nélkül is érvényesíteni tud. Eközben igen tudatos az olvasói kedélyállapot szemmel tartása, a hatásos képi, szintaktikai, nyelvi megoldások és ötletek gyors továbbítása, fokozása és megosztása a játékba bevont szubjektummal. A prózanyelv viselkedése tűzijátékszerű. A poénok, ötletek, a különös humor, hangutánzások, hangulatszók, regionális kifejezések vibrálásban tartják az elbeszélést.

A historéma, a történetírás Milo-féle minimális eleme az irodalmi szerkezetek leírásában a regényepizóddal vagy más cselekmény- vagy elbeszéléseggel állhat rokonságban, melyeknek láncolódása, lépcsőzetes, koncentrikus, alá- vagy mellérendelő elrendezése műfajtipusonként változik. A *könnymutatványosok legendája* strukturálódása nem fejezetek, cselekményszálak szövevényes kapcsolatára, hanem zárt, önálló, kerek kis tömbök sorjázására van bízva. A nagyepikai szerkezetek hagyományosan nagy időbeli kiterjedésű folyamatokat alkotnak és formálnak meg. Az időbeli kiterjedés/kiterjedtség különösen fontos a történeti tárgyú vagy történelmi eseménysorokra (is) építő, azokra referáló elbeszélő művekben, historikusban, irodalmiban egyaránt. A historéma gondolata a figyelmet a tagolás, illetve a többé-kevésbé zárt, lekerekedő megtörténések, helyzetek és a helyzet- vagy eseménysorok láncolódásának, kapcsolódásának módozataira irányítja. A *könnymutatványosok legendájának* fabuláris anyagát elsősorban egy hozzáadásos, addíciós, mellérendelő, bővítő eljárás módja rendezi el. A regénytörténetet jól körülhatárolt eseményegységek tagolják, amik novellák, anekdoták, helyzetrajzok körvonalait idézik. A szegmendumok általában nem egymásból, hanem egymásra következnek. A cselekményvázban időben előre haladó ív uralkodna, amit évszámok, történelmi dátumok is jeleznek. Az elbeszélő mégsem ragaszkodik a szigorúnak tűnő temporális sorhoz, sőt elérkezik egy pontig, amelyben végérvényesen felfüggeszti a historikus ív érvényességét.

Az időelv rendszerint az okságelvvel együtt uralja vagy nem uralja az elbeszélő-szerkezeteket. Az események egymásra következését meghatározó kauzalitás több okból sem működhet ebben a regényben: nem a – historiográfustól idézett – „világra”, tényre, történeti hitelességre irányuló igyekezet vezérli, ami a prózatörténetben a különféle realizmusok ábrázolási igényével, a dokumentálás szándékával, a tényszerűség hangoztatásával jár együtt. Ez azon formálásmódokat idézné, melyek szorosabban kapcsolódnak a történések térbeli, temporális meghatározottságaihoz, mint amilyen a *történelmi regények* hagyománya. Közelre hajolva azt észleljük, a szerző mindkét fogalomhoz (történelem, regény) igen kötetlenül viszonyul: alternatív regényszerkezete önállóan megálló epizódok, novellák, historémák sorozata. Nem egy összefoglaló legenda, hanem legendárium, nem hierarchikus belső szerveződés, hanem a történelmi imagináció által szőtt laza történetegyüttes. A bonyolult regénykompozíció kivihetlensége azonban ebben az esetben nemcsak epikai kérdés, hanem a történeti tapasztalattól és a történetfilozófiai koncepció árnyaltságától nem függetleníthető probléma.

Az elbeszélésben alapvetően kétféle tekintetet követhetünk nyomon. Az egyik a történelemre mint a história különféle *szövegalkazataiban* (krónika, feljegyzés, kódex, évkönyv, memoár, napló, útleírás [15]) megőrzött folyamatra, a másik az események, történeti figurák *képzelti alakzatokban* (mítosz, literatúra, népi képzelet, szóbeli hagyomány, mentalitás) fennmaradt formáira vetül. A regény kivételes szerepet szán az utóbbiaknak, a jóslat/beteljesülés, csodatörténet és álomelbeszélés nem oksági logikájának, a legenda, monda, hiedelem, mítosz és mese térdejeinek, alakteremtő lehetőségeinek. A motívumok, toposzok (mádár, fa, születés/újjászületés, ég/föld, fenn/lenn oppozíciók, szimmetriák) a képzelet archaikus rétegeire utalnak. Szélkiáltó Borbála énekében (158) mintha ráolvasás, lamentáció, átok, prehistorikus óda másolódná egymásra. A képzelet, irreális elem, túlzás, képtelenség, a pogányságot idéző folklór-alakzatok és a valószerűvel ellentétes kapcsolatok jelentősége korlátozza nemcsak a történelmi fikció konvencionális elveinek, hanem a regényszerű alakító eljárásoknak a szerepét is. Az alakok élnek, mozognak, követjük, majd elhagyjuk őket. Meghalnak, majd ismét felbukkannak régi vagy új alakban, s mindez nem rendkívüli annak a világnak a törvényei szerint, melyeket e regény felállít. Ha fennebb történelmi számokról beszéltünk, akkor arra is reflektálni kell, mi lesz a história alakjaival és eseményeivel, ha a róluk szóló elbeszélés nem következetes valószerűségük tiszteletben tartását illetően. Első közelítésben részei egy történelmi összefüggésnek vagy kvázitörténelmi historémának, majd váratlanul elszakadnak attól, és a kontextus, melyben tovább működnek, az a „szépírást”, fikció, a folklór, a poétika, sőt a poézis szabályaihoz alkalmazkodik. Mindez egy olyan alternatív elbeszélő rendet, elrendezést és logikát érvényesít, melyben a históriás elem is alárendelődik a nem historikus, hanem irodalmi vagy mesei, mondai világrendnek. A költés újraköltés lesz, a történelmi idő nem mérhető kiterjedésű, követhetetlenül csapongó, mitikus időlélménnyé alakul, a térség kitágított, a valóság egy csodákban és képtelenségekben, mesei fordulatokban és mitikus arányokban körvonalazódó panoráma elemévé válik. A közelképeket és egyben a nagylátószögű látképeket is a metaforikus logika és a költői alakításmód teremti.

Viszonylag állandó tényezőként működik a narrátor hangvétele, dikciója, a történésekhez való viszonya, kiegyensúlyozottsága. Az együttest a központi figura, Pilinger Ferenc alakja és a történés előterébe szüntelenül visszatérő öt mutatványos fogja össze. Pilinger Ferike a talált gyermek, újraélesztett kisedd, ellenhős, a pícaróhoz hasonló sorúsú, mégsem kópé figura felnövekedésének, emberré válásának kalandja az egyik regényvonulat: a 17. századi erdélyi udvarház oltalma után a véres, gyilkos megpróbáltatások, hányattatások sorozata lesz a sorsa és mindeközben a méla szemlélődés. Az elbeszélő *fiunknak, testvériünknek* szólítja, magához közelállónak tartja, már-már alte-

regóként kezeli: „Megretten a testvérünk a szegedi éjszakában. Alatta a föld terül, fölötte a csillagos égbolt csikorog. Forog a mindenség. Hallja élni a világegyetemet, ő, a semmi, porszem. Remegve ül a fűben.” (417) Minthogy az elbeszélői képzelet rábukkant néhány különös toprongyos figurára, akik maguk is majdnem annyifélék, ahány lép ezen a terepen évszázadok óta erejének összemérésével, hadviseléssel vagy éppen kóborlással van elfoglalva, miért ne billentené őket át a históriás síkból a meseibe, onnan pedig a szimbolikusba. A könnymutatványosok csodatevő, csirkefogó alakjai mintha egy novellából vagy novellába illő frappáns ötletből pattantak volna ki. Eleinte a cselekmény, történes tényezői a fura, jövő-menő, a történelmi Magyarországot és a határain kívül eső birodalmakat fáradhatatlanul végigpásztázó, titokzatos figurák. Váratlan felbukkanásaikkal rendszerint fordulatot visznek a bonyodalomba, helyenként egy-egy konfliktusos helyzet megoldásában segítik a fabula mozgását. Vagy éppen a felismerést képviselik, tehát a drámai és/vagy epikai szerkesztésben, tematikus tényezőként pedig a cselekmény bonyolításában és a rejtélyesség növelésében is szerepet vállalnak. Később módosul, bővül szerepük. Az elbeszélő többször nekilendül epikus funkciójuk meghatározásának, mintha maga is csodálkozva nézné, mivé válnak, hogyan vesznek föl mind több allegorikus vagy jelképes jelentést. Fokozatosan előre nem látott összefüggéseket, variációs lehetőségeket ismer fel az alakok között, az alakokban, vagy további módosulásra alkalmas kapcsolatokat és jelentésbővüléseket. Lassan növekszik a ponyvás szekérnek, a ráfestett kék könnycseppnek és utasainak mint címadó, központi motívumegyüttesnek a teherbírása. A regény közepe táján olvassuk: „Pilinger Ferenc néhány nap múlva arra jön rá, hogy ez a rémesen karattyoló, kicsi alak [Pep Velimir] is kapcsolatban áll valamiképpen a könnymutatványosokkal. Akárcsak a jó Absolon Demeter úr vagy a drága Rudica. Kellemetlen érzés fogja el a kuruc férfit.” (283) Száz oldalal később: „Jozef Bezdán titkosított gondolata szerint a mutatványosok száma éppen öt, és emberfeletti dolgokra képesek. Varázsolnak, csodákat tesznek, ám ez a megjelölés nem egészen kielégítő. Azt is mondhatni, hogy legendákból, álmokból, ködből és hajnali párából, éjszakából és az alkonyat véréből, a bölcselet hordalékából és a hit pernyéjéből vannak összegyúrva, ám ez újfent kevés, esetleg hazugság. (...) S mintha nem lenne életkoruk. Voltak és vannak, és megint lesznek. Már a 923-as esztendőben, a mohácsi diadalnál föltűnnek (...) A könnymutatványosok bárhol és bármikor fölbukkanhatnak az ég alatt. Ha várják őket, akkor is jönnek. Ha nem várják őket, akkor is eléd kerülnek. Ha menekülnek előlük, szemből érkeznek. Jól van, jól van, ebből elég. Meg kell nézni, kik is ezek a könnymutatványosok!” (382–383.)

Le kell szögeznünk, sosem fogjuk megtudni, kik is valójában, csupán azt, hogy amíg a cselekvésre közvetlen hatással vannak, átmenetileg a sajátosan értelmezett historikus regényréteghez tartoznak. A mutatványosokkal továbbdőlő szekér azonban nemcsak tematikus elem, hanem szerkezeti tartópillérként, kompozíciós támasztékként is funkcionál. Előremozgató narratív poétikai eszköz, a fabuláris és a szimbolikus műalkotássík között ingázó tényező. Amint a figurák misztikuma, időn és történelmen kívülsége nyilvánvalóvá válik, befellegzik a történelmi tényeknek, a történelmi regény-koncepciónak és olvasásmódnak is. A legkülönfélébb helyeken és pillanatokban felbukkanó mutatványos ördögi kompánia a történések determináltsága, a sorsszerűség, a történelmi ciklikusság jelentéseit kezdi magára öltetni. A szüntelen kóborlás, a vándorlás cselekvést, teret és időt egyesítő kronotoposza a regénynek. A *meg nem állapodás* azonban nemcsak a fabuláris sík jellemzője, hanem kiterjed az alakok, cselekvők rétegére is. Itt mint az identitások változtatása s az önanonosságok közötti közlekedés jelentkezik. „Vajon mi más lenne, a história lényege, mint valamely életből beleszületni egy másik, mélyebb értelmű, gazdagabb és tágasabb létezésbe.” (426) A transzformációk, *alakoskodások*, alakváltások és megkettőzések nemcsak a regénybeli figurákra és a közöttük levő viszonyokra jellemzők. A

transzfigurációs „mutatványba” más művek szereplői is be vannak vonva. Ha csupán a hangsor ismétlődne például Cseprikálovics Borbála és Szélkiáltó Borbála keresztnévben, s nem fedeznének fel egyéb rokonságot Darvasi és Mészöly boszorkányos nőalakjai, újraelestett figurái, a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* című történetben az idők tanújának nevezett lotyó között, nem érzékelnék e könyvborítókat egymásba nyitó játéknak a jelentőségét.

Darvasi könyvének textuális hálójában más textusok szálai is felbukkannak. Nem erőlteti a játékot, mégis meggyőzőek gesztusai, a szövegközi csereberéket nem kötelező feladatként eszközli. Nem kizárólag poétikai, hanem érzelmi mozzanatok is vezérlik annak megválasztásában, hogy hogyan olvassák egymást a könyvek, hogyan hívják elő magukból egymást, egymásból magukat, a régi anyagból az újat. Hogyan vállalja a tematikus és/vagy műfaji *déja vu*ket, az anyaggal és elbeszélői beállítottsággal összefüggő kulturális emblémákat, toposzokat, történeti, epikus archetípusokat, irodalmi, nemzeti/nemzeti, fikciós/tényszerű előképeket és a kortárs irodalmi imaginációból eredő ösztönzéseket. Szövege az oldottságnak, lazaságnak, könnyedségnek, fokozott érzékiségnek, merész képzelőerőnek a déli elbeszélőkre és a keleti mesélőkre jellemző vonásait idézi. Azt az affinitást, amely Darvasi László elbeszélőművészetét a kelet-európai, balkáni legendáriumok, kis-ázsiai világutazók leírásai, Evlia Cselebi, Danilo Kiš tapasztalata, Milorad Pavić, a „kazár kultúrtörténeti örökség” és annak posztmodern közvetítése vagy a Rabelais-féle epikus erőteljesség, világteremtő vaskosság, Marquez, Borges, illetve dél-amerikai szürrealista/realista látásmód iránt fogékonyra teszi, más jelenkori magyar szerzőknél nem tapasztaljuk. A könnyek jelentősége, íze, az álomelbeszélések, álomkiégésítések (405), a keresztyén, zsidó, muzulmán szájak, alakok, helyszínek összeszővése a *Kazár szótár* motívumait és misztikumát idézi. Darvasi képzeletvilága megtermékenyül annak a kulturális, nyelvi és szellemi örökségnek a sokszínűségétől, melyet a térség történelme vagy éppen a nemzeti történelem mint tágon, színekdochésan, metonimikusan felfogott földrajzi kategória hagyományoz arra, aki érzékenységet tanúsít iránta.

Az indító gesztusok a Mészöly Miklós által megsejtett televényből származnak, amely potenciálisan tartalmazza az olyan kibontható, burjánzó, áradó folyamatok lehetőségét, mint amelyet *A könnymutatványosok legendája* terjedelmileg is produkál. Formálásmódja révén Mészöly nem nagyepikába, hanem különös tömörségű töredékekbe, sűrítmenyekbe ötvözte a térség történeti látomását, a hosszú időtartamú folyamatokat pedig lenyomatokba, nyomjelekbe, mint amelyenekből az *Anno* (Albumkép a régi időkben) című prózáját szövi. Az 1974-es *Kortárs*-beli közlés címe *Gondoljunk Kumria rác apácára*. Darvasit nyilván később érheti az az emlékezetes hatás, amelynek ösztönzése regényének modalitásán, látásmódján, tablóinak nyelvi, képi energiáján érzékelhető. Regényében mintha együtt fejtene ki hatást, erőt Mészöly világa és a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* című szövegebe írt Wesselényi, a *Sutting ezredes tündöklésébe* rejtett Jókai, a Mészöly által sokat emlegetett *Erdély öröksége* című művelődéstörténeti gyűjtemény anyaga. Termékenynek tűnik az az egyidejű párbeszéd is, melyet a könnymutatványosok elbeszélője az elmúlt években írott új történeti és kvázi történeti magyar prózával folytat. Ennek megvitatására más alkalommal szeretnék kitérni.

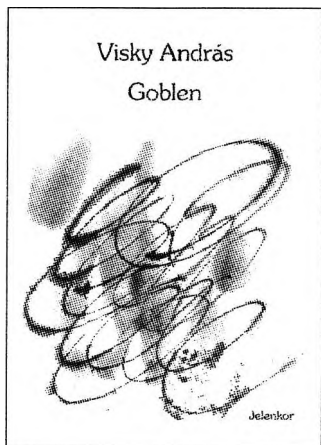
Különös energiákat rejt a szókincsben, s még inkább a gondolkodásmódban, nyelvi reakciókban érvényesülő alföldi paraszti észjárás, az egyidőben földönjáró és égenjáró képzelőerő, a tájnyelvi fordulatok tobzódása, az ingázás egyfelől a közönséges, pajzán, vas-kos, durva, másfelől a törekenység, becézés, kicsinyítés, szelídség pólusai között. Rabelais-t, túlzásait és Gargantuáját idézi a testiség forszírozása, míg a nyelvi hajlékonyság ellenkező végpontján a leheletnyi finomságú természeti képek, mikroészletek, tárgy-

közeli megfigyelések karcai, rebbenésnyi mozdulatok, pillanat-terjedelmű mozzanatok, leheletek, rezdülések közelképei sorjáznak. A csataképek, zsánerképek, helyzetrajzok, portrészzerűségek, a testi szükségletek hiperbolisztikus megjelenítései a groteszk torzítás, humor, irónia, önirónia, paródia, hiperbola, megbotránkoztatás gesztusaival építkeznek. Ez egyben azt jelenti, az elbeszélő féktelenül ironizál eszmével és eszményképpel, nemzeti és epikus hősi múlttal, hiányzó mitológiával, ősmondával és a kihagyásos történeti tudattal is. A karikatúra, szelíd gúnykép, komikus eposz-parafrázis lassan, ráérősen, terjengősen készül. A mesélő elidőz, tempósan bővíti a mondandót, vigyáz a beszélyességre, kerüli és kifigurázza a pátoszt. A mikrovilágok lassított felvételei ugyanakkor kivételes stiláris képességekről tanúskodnak. A nagytotálókba fogott látomásszerűségek, természeti látványok leírásai hasonlatok, metaforák, prózai miniatűrök együttese: „Amiként a föld pora, a csimbókos sár, az útmenti sziklák, a fák és az erdei kőpadok teli vannak az emberek és az állatok, a szél és a fagy nyomaival, úgy van ez az égi világban is. Még ha az emberek többsége nem tudja is. Szélcsendes, nyugodt időben, amikor a Nap háborítatlanul szórja a sugarait, millió madárnyom fénylik az égi rétegekben. Csőrök és karmok sebezte lebegő légdarabkák, szárnyak kavarta örvények, elhullott pihék nyoma csillámlik odafent. Vándorló madarak évezredes országútjai ragyognak fölöttünk. Nyomot hagy a légben a földobott kő, a lövedék, az angyal, a dzsinn s az emberi tekintet erősebb fajtája is. Nem könnyű tehát követni az éjszakában szálló madarat, de mégsem lehetetlen.” (413) Mindent egybevetve, a história epikus költészetet, az imagináció történelmet ír, a képzeteknek pedig nemcsak lírikusai, hanem epikusai, sőt történetírói is vannak. *A könnyemutatványosok legendájának* elbeszélője hol egyik, hol másik lehetőséggel él, közben az az érzésünk, mintha maga is valódi gazdag mesefától származna. Ebből pedig olvasójának nem kevés öröme és rendhagyó olvasásélménye származik.

Visky András:

GOBLEN

Visky András verseinek poétikai újdonsága jól érzékelhető, sokszínűsége zavarbaejtő. Rejtőzködő költő, a modernség hagyománya szerint, eltünteteti magát alakváltozataiban, filozofikus, metafizikus szövegszerkezetekben, hogy aztán váratlanul felvillanjon karakterisztikus szemléletmódja egy-egy motívumban, sorvégi visszautalásban, belső idézetben. Zavarbaejtő a beszédmód, a már-már klasszikus homogenitás és a feltűnő versvilág bonyolult rétegzettségé közötti (látszólagos) ellentmondás is. Újabb költészetünkben ugyanis meglehetősen ritka ez a képszerűséget visszavevő, tényekben mozgó, azokra hagyatkozó, ám mégsem antipoétikus versbeszéd. Visky András kötetében jól megfér egymás mellett a modernből visszaalakított szöveg, s a hagyományos lírai eszközökből építkező közlésmód. Olyan természetességgel szólalnak meg a legkülönbözőbb témák is műveiben, a szövegformálás olyan elemi belső ereje érvényesül, ami könnyen átjárhatóvá teszi az egyébként modern – ritkán posztmodern – versszerkezeteket. Álljon itt például egy ropant szellemes, egyébként Visky költészetére és létszemléletére igencsak jellemző versrészlet a *Herakleitosz-rondó*ból:



„Homéroszt el kell tiltani,
Ha Mérték nincs, barátom, könnyebb.
A villám kormányoz, a bölcs-Egy,
Tisztiátalan a Sok. Aki

Tanít, s tudása isteni,
Felold és összegyűjt és jön-megy, –
Homéroszt el kell tiltani:
Ha Mérték nincs, barátom, könnyebb.”

A *Goblen* „újracsomózza” a Visky-kötetekben korábban is jelenlevő motívumokat, így azok karakterisztikusabb formát nyernek, rendszert is alkotnak, s ebben a reflexív viszonyban nyilvánvalóan szemantikai többlet-höz is jutnak. Már a *Partra szállás*ban, majd a *Hóbagoly*ban is meghatározó motívumként jelentkezett az egész-rész filozofikus kérdésköre, amely az új kötetben cikluscímként is megjelenik. Valójában a világ apró, tűnékeny elemei, az emberi létezés ideig-óráig látszó, aztán elmosódó nyomai azok, amelyek az egészről való nézetünket kitöltik, s amelyekre e poétikus formákban ráismerünk. Visky verseiben talán nem az egészen mint hipotetikus vagy vágyott beteljesülésen van a hangsúly, hanem a részek, az egységek teljességén. Azoknak az idő egészéből, folyamatából kimeetszett töredékeknek a „magában valóságán”, amelyek rendkívüliek, ihletetten átpoétizáltak, csak épp önmagukban jelentéktelennek tűnnek. „És egyre mélyebb, egyre sötétebb/az est. Föltarthatod magad elé emelheted./Befejezetlen. Tört-egész. Miként egy véletlen/és váratlan versvég: vég-érvényesen.” – ismerhetjük fel a számos helyek egyikén (*Ezredvég*) az átélhető és megtapasztalható poétikus jelenségekben a megkísértett lényegét. A tejjesség, az egész keresése persze valószínűleg nemcsak a modernség nosztalgikus kísérlete, hanem az emberiség örök vágya. A kérdés az, vajon az egyre mélyülő estében, a sötétségben homogenizálódó világban észrevesszük-e a rendkívülit, a létezés egy pillanatának teljességét át tudjuk-e élni. S vajon a létezés csak arra szolgál-e, hogy a létre vonatkozó kérdéseket feltegyük. A *Goblen* különböző témákat megszólaltató verseiben választ

Élő Irodalom sorozat
Jelenkor Kiadó
Pécs, 1998
88 oldal, 680 Ft

talál az olvasó. A *Don Juan fest* címűben így: „ne legyen szebb a kelletténél/a mindig végleges//ahogyan van éppen: holtpont/s ha már nem folytatható/megy tova/széthull szerte-foszlik/hámlik egyre/és nem fogy el.” A *festő halálában* pedig illyesfélét: „Különállónak/tud szerelmet és halált, nem látott még/találkozni szekérnyomot a régi/pincser előtt, ahol a minden élők útja/elvezet.”

Az egész-rész probléma egy sajátos vetületeként értelmezhető a szövegeket szervező intertextualitás, illetve másképp a versek önreflexiója. A szó, a kimondás és a megértés toposza, ugyancsak része ennek a rendszernek. „Ne válaszoljanak, szavaktól én már/semmit nem remélek.” – olvasható a kötet címadó *Goblen*-ben, ítéletet mondva a közlés, a megértés lehetőségeiről. A vers egy más helyén ugyanez a gondolat, a szó eltávolító ereje erőteljesebb formát nyer: „Szavak álltak közénk. Értelmüket/nem ismerem azóta sem.” Ez a modernségben gyökeredző kétely, a közlés miértjére, mikéntjére és lehetőségeire vonatkozó székepszis láthatóan megerősíti az egyes versek, szövegek önszerveződését. Erre utalnak az önreflexivitás példái. Az *Ezredvég* töredékeket, emlékeket, látványokat idéz, múlt századvégien szecessziósokat és korunk natúr valóságát. A versben többértelmű a mű és valóság reflexív viszonya. Egyfelől az óriásplakát felidézte látvány a létezés önreflexiója, a gép alkotása, amely így befejezett egész. De lezárt az idő is, hisz fakul a plakát, el fog tűnni a kép s vele a képszerű valóság, a megmaradó fehér papíros valóban nem más mint „kodak-exitus”. A verstárgy és az alkotás folyamatainak, mondhatnánk, műhelygondjájának némiképp ironikus viszonyát illetően árulkodóan pontos az alábbi részlet:

*„Minek elgondolni egy erkélyt s rajta nőt,
Körös-körül szelíd Monarchiát, ha semmiből
Nem éppen így következik a semmi?
S ha – ez is, az is – másként eleven?
Vagy még rosszabb: csak műveltségelem.
(Ahogy az exitusra rá a »Szent Vitus« –
üres fazékra csattanó fedél...!)”*

Visky András verseiben természetes módon tűnnek fel vendégszövegek. Nemcsak egy másik művel való korrespondenciáknak a lehetőségeit teremtik meg így, hanem a költészetnek, a létről való beszéd e sajátos, megkülönböztethető formájának a rendszerét, valamiféle egé-

szét is tételezik. E szövegek közül némelyek alkalmi vendégek, amint az *Áhítatok. A kertész kutyája* több részletében kimutatható. Már maga az indukált cím is, aztán a „teremtés köztes idejére” való hivatkozás, az „emelje négy százados” hamleti parafrázisa, s a biblikus utalások, az Úrral folytatott párbeszéd. Más szövegek azonban úgyszólván állandó vendégek. A kötetben szinte ciklusnyi vers szerveződik az *Áhítatok* cím köré. Az Istennel folytatott párbeszédnek, a hallgatás belső csöndjének formája ez, az áhítat. E verstípus tárgy motívumai, jelenségvilága a Bibliát idézik, olykor szüzszerű biblikus elemek töltik ki a létezés reflexiójaként feltörő kérdések, fohászok közti teret. E kérdések „végső” értelme maga is kapcsolatba hozható mind a Bibliával, mind a kereszténységgel, ha a teremtés – születés, bűnhődés – halál, s közte a várakozás, a szenvedés nem lenne olyan túlságosan is demitizált, transzcendencia nélküli, világszerű. Az azonban vitathatatlan, hogy a biblikus motívumok ilyen erőteljes jelenléte sajátos értelmezési teret is kijelöl, utalva nemcsak a létezés folyamosságára, hanem a létszerűség, az emberi lényeg örökkévalóságára is:

*„és mindig a hegytetőn. Kialusznak
a lámpák, a csipkebokrok pihenni
térnek. Leoldott sarukra hajtják
ragyogó, fáradt fejüket”*

(Áhítatok. A minden élők útja)

Az imaformák, a megidézett szövegrészek és grammatikai alakzatok kiszélesítik a versidőt is: a jelenbe ékelődik a múlt, szinte végtelenítve a folyamatot. A *Goblen*t alkotó versek egy részének határozott jelen ideje van, bár valamely álomszerű lebegés szinte az egész kötetben érződik. Mintha a történettel bíró versek jelen ideje, a vallomások és az anizkszok pillanatszerűsége csak alkalom lenne, tünékeny jelenés. A versek másik, határozott részében feloldódnak az utalások, kitágul az idő, s az egyén gondolja, a történelmi aktualitás szervesül a végtelen időbe. A *Miatyánk* 95 korhoz, évszámhoz, aktualitáshoz köthető imáját áthangolja az örök egyéni és kollektív vágy („országod jöjjön el ha van”), és színezi az egyéni fohász is, amely azonban szövegszerűségében, utalásaiban ugyancsak örökkévaló.

„FELISMERSZ KÖNNYEDÉN,/
EGY GÖDRÖT ÁSOK,
MAJD RAJTAM LESZ A KEZDETEM S/
A VÉGEM.
SOKAN VAGYUNK, DE MEGTALÁL SZ,/
MINT RÉGEN,
MERT ŐK IS ÉN VAGYOK, S NEM/
LESZNEK MÁSOK,
HA ERRE JÁRSZ, URAM, HA ERRE/
JÖNNÉL.”

Visky András erdélyi, kolozsvári költő.
Versei egyéni színezetét, karakterét azonban

nem a transzilvanizmus, nem az erdélyi szí-
nek, hangulatok adják. Kérdései a létre vonat-
koznak, függetlenek országtól, állampolgár-
ságtól, politikától. Kolozsvári mivolta csak
egy-egy utalásban tűnik fel. Mint a Kolozsvári
irodalomtörténetben:

ÁVANTGÁRD
TRANSZAVANTGÁRD
HÁZSONGÁRD

N. HORVÁTH BÉLA

Kedves Jelenkor-olvasó!

A folyóiratunkat megjelentető
Jelenkor Alapítvány immár több mint
három éve működik. Ezzel
a törvényben előírt feltételnek lapunk
is megfelel, s Önnek idén első ízben
van módja arra, hogy személyi
jövedelemadójának egy százalékaival
támogassa a Jelenkort. Amennyiben
úgy dönt, hogy hozzá kíván járulni a
lap fenntartásához, kérjük,
rendelkezzen a következő adószám
javára:

18308884-2-02

Jelenkor Alapítvány.

Köszönettel: a szerkesztőség