

HOLMI

XIV. évfolyam 5. szám

2002. május

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),
Fodor Géza, Szalai Júlia

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Domokos Máttyás,
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László, Ludassy Mária,
Rakovszky Zsuzsa, Vásárhelyi Júlia.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Orbán Ottó:* Az éjnek rémjáró szaka • 555
Rába György: Versenytársam, az idő • 559
Egzotikus útirajz • 559
Mít ér a nappal, mit az éj? • 560
Tóth Krisztina: Angyali üdvözet • 560
Utassy József: Ámulat • 562
Intettek engem • 562
Szenteste • 562
Hajlék hajléktalanoknak • 563
Zümmögő kórus • 563
Ritoók Zsigmond: Márai és Homéros (Jegyzetek a *Béke Ithakábanhoz*) • 564
Kányádi Sándor: Bajor Andor kései elsiratása • 574
Támás Ferenc: Két maszk • 575
Hajléktalan • 576
Úgy negyvenöt • 576
Gábor György: A felhők közt tündöklő íj • 577
Joszif Brodskij: *** • 585
Zarándokok (*Kántor Péter fordításai*) • 586
Pósfai György: Tanulságos történetek • 587
Ferdinandy György: Szerecsenfej • 593
Csordás Gábor: Találkozás • 596
Kőríz Imre: Ha most kellene elkezdeni élni • 600
Krúdy Gyula átutazik
Sinistra körzeten • 601
Carl Dahlhaus: Az abszolút zene mint esztétikai
paradigma (*Zoltai Dénes fordítása*) • 601

- Peskó Zoltán*: Giacinto Scelsi – Lediktálta és távozott
(*Nádori Lúdia fordítása*) • 612
- Heller Ágnes*: Korszerű operarendezés mint
összművészet és hermeneutika • 621
- Bodor Béla*: Szabadban • 633
Csereakció • 634
- Csengery Kristóf*: Harminckettő, negyvennégy • 634
Inverzió • 635
- Kőbányai János*: Ámos jelenései • 636
- Villányi László*: Egy másik lány • 653
Egy másik iskola • 655
- Gerevich András*: Karácsony New Yorkban • 656
- Mann Lajos*: A svankról • 657
- Hans Sachs*: A bolondok feredője • 661
Szent Péter és a kecske (*Mann Lajos
fordításai*) • 664

FIGYELŐ

- Bolonyai Gábor*: Platón összes művei
kommentárokkal • 669
- Lackfi János*: Partra vetett versek (Déri Balázs:
Az utolsó sziget) • 677
- Bodor Béla*: Vengerográf-diagramok (Bratka László:
Felhős) • 681
- Csűrös Miklós*: Szegi Pál: Játék és lelkiismeret • 683
- Hoppál Mihály*: Fél Edit: Régi falusi társadalmak • 687

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok
és a Sziget Rehabilitációs Szövetkezet
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 960, egy évre 1920 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00
Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

Orbán Ottó

AZ ÉJNEK RÉMJÁRÓ SZAKA

Tizenöt dal

„Most van az éjnek rémjáró szaka [...] Most hő vért meginnám.”

(HAMLET, DÁN KIRÁLYFI,
Shakespeare – Arany János)

Dal a szélhámos reményről

Operált koponyámhoz mind közelebb robban a gránát,
Madarakként röpdösnek a leszakadt végtagok;
Így törlesztem az életem árát,
Azt, hogy még itt vagyok,

És ereimben keringhet a hő vér,
Bár előttem egy meredek gleccserfal áll –
Jeges lepedőjén szeretkezni hív a két fekete nővér,
Szívhalál és Agyhalál.

Dal az idő fölemelt ujjáról

Hova lett, mondd, a Balaton-parti nyár; a téboly?
Mi érte utol a tegnapi nagymenőt?
Miféle kukákba gyűrték a Playboy
Címlapján vadító, meztelen nőt?

Aszály jön ezután, örök aszály,
Mutatja az idő fölemelt ujjá.
Amott kerekedik egy szél járta száj,
És gyertyánkat elfújja.

Dal a mindennapos vereségről

Mindennapos vereségünk a test, e
Lyukas zsák, ahonnét elfolyik az élet,
Ha beborít a világvégi este,
Melyből vérivó denevérek vijjogása éled,

És a sok apró szájban a pokol fogsora
Hozza-viszi a hírt, a füstöt és az égett hús szagát,
Hogy eddig bármi volt is, többé már soha
Nem lesz más napszakod, csak éjszakád.

Dal a fagyban lobogó lángról

A dolgok kezdetén sötétlő szén virága
A párzó sejtekből kihajtó szerelem.
Emberi, tehát vak és veszélyes a drága,
És a bolondját járhatja velem,

Mert túlél minket, mint az idegek kémiaiáját az eszme,
Mely születőben oldott vegyszerként habzik az agyban.
Most kezdődik minden, nincs semmi veszve,
Lobog a cingár láng a világvégi fagyban.

Dal a kockázatról és a mellékhatásról

Egy cérnaszálon függ az életed.
Számold csak össze, hányféleképp, hányféle veszély
Mondhatja ki ránk a halálos ítéletet;
Túl sok ahhoz, hogy mindegyiktől félj.

Életben tart fiatalságunk maradék könnyelműsége,
E vizet árasztó és füvet sarjasztó erő.
Egy hazard játékossal beül az öreg kártyások körébe;
Tizennyolcra lapot kér – és ő a nyerő!

Dal a korszak jövőképeiről

Szarrá ment megváltást prófétáló rögeszménk,
Hogy össze kell fognunk, s megjavul a világ,
És rossz történetünknek jó vége lehet még,
Ha ezután nem feszítjük meg Isten fiát –

Ember többé nem lesz embernek farkasa,
Mely prédáját bombákkal tépi szét.
Éjszaka jön, a holdnak nincs hasa,
Sötét van, vak, csillagtalán sötét.

Dal az egymást váltó nemzedékekről

Fölködlének az egymást váltó nemzedékek,
De én maradok az, aki –
Nevelőim háborús évek,
Koponyám sebész bicskája faragta ki.

És nem lesz új világ, sem még egy esély, sem jobbik változat.
Az agyakban buján tenyészik a mérges eszme.
Reményünk semmi. Köznép, hóhér, áldozat
Fejest bucskázik a méstől sístergő verembe.

Dal a megrendült eszményekről

Már nem tudok másfajta verset írni,
Csak olyat, melyben a halál kaszája cseng.
Az elszalasztott esélyt nincs mód visszasírni,
Bár rémült szívdobbanásomtól döng a csend,

Míg bénán bámulom, hogy egyenlőség, testvériség és szabadság,
Minden megrendült, amiben valaha hittem.
„Repülni tudsz!” hitegetett a szikrázó magasság,
És most a föld nyüvei zabálnak föl itt lenn.

Dal a gyilkosokról

Gyilkosoktól nem védhet meg a szellem,
Páncélban él, aki rögeszméinek kábulatában él.
A legjobb érv sem hatásos fegyverek ellen,
Főképp, ha olyan markolja a fegyvert, aki fél.

Mindig támad vezérnek egy vérengző őrült.
És bárkiből lehet még „idegen elem”.
Nem okulunk. A torony helyén, ahol hajdan a géppisztolyos őr ült,
Régi dicsőségünkéről hazudozik a történelem.

Dal a zöld levélről

Az emberférgék fürgén tekeregnek,
Harsog a zöld levél: *néger, cigány, zsidó!*
Túl bonyolult gondolat az a legényes keretnek,
Hogy puskagolyóikat megelőzve ér a helyszínre a szó.

A sikerorientált élősdi, ha magasra jut, megrohad a hatalomban,
Mindegy neki, mit használ föl, aljas ösztönt, konstruált pert.
Legvégső esetre egy multifunkcionális megoldást tart talonban:
A bunkósbotot, mellyel Káin agyoncsapta Ábelt.

Dal a heverőről és az óceánról

A heverő, hol napjaim nagy részét fekvé töltöm,
Tengerjáró hajó és munkaasztal.
Verseim szédüléstől szédülésig imbolyogva költöm,
Szavakkal zárva fejsebem, mint sebtapasszal.

Lassúdik, ami korábban gyorsan kapcsolt, az agy –
A sugallatnak mintha ólomból volna a lába.
Lekottázom, hogy csontjaimban mit recseg a fagy,
És alámerülök a jeges óceánba.

Dal a keserű ízről

Gyerekkorom csontkeze keményen kifosztott;
A légópince lépcsőjén le és föl.
Ágyamhoz tálcán hozták a kórházi kosztot,
Keserű volt a szenvedéstől.

Keserű volt a víz is, amit ittam,
Keserű a bűnpártoló törvény.
Keserű, hogy minden rohad, ami itt van,
És vérhabos sarába fojt a közép-európai örvény.

Dal a test fáradtságáról

Hatvanöt év, majd hatvanhat,
A versem lassan megtelik halállal.
Anyagfáradás ellen nem hat
Sem buzgó ima, sem duhaj madárdal.

Jön a fűfrizurás tavasz, de nem nekem,
Hozzám kopasz jegével a tél köszön be,
És eltemetem éneke
Az üres szóközökbe.

Dal a teremtett világról

Hallod-e, te Öregember?
Ez volna a te teremtett világod?
Ez a sötét kozmosz, teli rejtelemmel,
Hol szupernovákkal gyűjtasz világot?

A mítosz a két lábon járó majomember álma.
A légtérben nem szállnak angyalok.
Isten van vagy nincs. Küszködve, meg-megállva
Tartok a sír felé gyalog.

Dal a semmiről

Sötét Vak Kilátástalan Sötét Sötét
Vak Kilátástalan Nem látni semmit
Sötét Vak Kilátástalan Nem látni semmit
Vak Kilátástalan Sötét Sötét Sötét

Rába György

VERSENYTÁRSAM, AZ IDŐ

Diákéveim véget sose értek
fürkésztem lestem elemeztem
ha mást nem egyet megtanultam
hogyan futóbajnok az idő
soká nem hittem verhetetlen
úgy próbálgattam kitalálni
hátaról melyek praktikai
csak inál ma is senkitől
sem tart folyvást előretör
vissza az istennek se nézne
üldözője sejttessem végre
lankad-e megelőzhető
nagy versenytársam az idő

EGZOTIKUS ÚTIRAJZ

Kutatóút volt vakmerő
csatangolnom történetemben
szem nem pihent itt még a tájék
félelmemre földerítetlen
természeti csodák helye
dús élettere kártevőknek
hajnalban hazard szívem űzött
csalogató emelkedőnek
térképtelenül sose tudtam
kaland vár avagy fogadó rám
menetervembe kukkanthattam
éppen csak egy-egy nap utolján
most hogy motorom ki-kihagy
tekintek elképedve hátra
sorsom ezt az egzotikus
utirajzot csak úgy találta

MIT ÉR A NAPPAL, MIT AZ ÉJ?

Álmaim hasznavehetetlenek
letaglózó nyarat kínzó fagyot
s főként fölingerlő embereket
álomban tovább nem lapozhatok
csak hajkurászik engem szaporán
véget nem érő lépcsőfokokon
ám ha orvul támad valaki rám
gonoszul nyűgözi nyelvem karom
amikorra kivilágosodik
istenalakok rajzanak körül
ézés hála papírvirágait
kínálgatják porló emlékjelül
estére arcuk sérült csupa szenny
torz vonásuk esendő mimika
s amire nappalom cserélhetem
csakis a tetszhalálos éjszaka

Tóth Krisztina

ANGYALI ÜDVÖZLET

I

Nem kéne senkit gyűlölnöd – susogtad.
De láttam őket a járdán imbolyogva
duzzadni lassan, mint a teliholdat,
vagy fölszállni a tömött villamosra
tehén szemükben álmatag derűvel:
aludj, aludj, még minden lehet újra,
gonosz osztálytárs, aki kezében túvel
jár a padok közt és mindet kiszúrja,
valahogy csupa léggömb volt az utca,
az enyémet meg egy üres pillanatban
elengedtem és gázzal telefújva
visszahúzta a csillagközi katlan –
ne nézz utána, mondtad, és lefogtad,
aludj inkább, a szemem, sose lesz meg,
dehogy nem, mondtad – bámultam a holdat,
súlytalan úr párnás öblén a terhet.

II

Ahogy forgott és keringett a vatta,
páragomolyból íródta a frontok,
alig látszott, hogy a jobb oldal arcra
emlékeztet, hogy az örvény a homlok
közepe lesz, hogy ahol a fagy tolja
maga előtt a langyos áramlást, a
törésvonalnál kezdődik az orra,
alatta meg az a kerek az álla.
(Zápor. Zivatar. Időnként még a szél is
megélénkülhet.) Ez az egyetlen képem,
hordom magammal, mint valami fétist,
a pénztárcámban. Össze kéne tépnem,
számok a bolygóközi időből,
ahol most ázik (tényleg, volt-e haja?),
fotó a percről, mikor kivált a ködből
és látható lett az Úrnek anyala.

III

Hideg, hideg. Átmelegedni nem bír,
és telni sem. Hanyatt fekszik a kádban
a test, aki vagyok, lebeg a melle, kört ír
hasa körül és megfordul az áram,
fekete lyuk, a tudat lefolyója,
mi kötözi a lélegző világhoz,
egy fém köldöksinór, a végén zuhanyrózsa,
zubog, zubog, nem is vagy itt, csak álmodsz,
hetek óta, képzeld, sötétet vérzek,
mintha az éjt kellene szűrni rajtam,
aludj inkább, hadd ússzanak a részek
helyükre vissza, minden a víz alatt van,
ontja egy arc, mintha az orra folya,
egy krómangyal, az úr klóros vizét:
nézed hosszan, lélegzet-visszafojtva,
nézed piros-kék, talányos íriszét.

Utassy József

ÁMULAT

Ha tóra nézel, égre látsz,
vonuló nagy vizekre.
Napot fáraszt a vén halász,
fölé feszül az este.

És fúj a szél, és leng a nád,
egy sirály vízre csattan.
Micsoda csók, micsoda vágy,
micsoda alkonyat van!

INTETTEK ENGEM

Intettek engem, óva intettek:
ne vegyelek nőül, Erzsikém,
mert hozzám különb feleség illik,
úgymond: nagyasszony illenék.

Persze mindegyik magára gondolt.
Láng lövellt szemükből, sárga láng.
Hírnév hizlalta hiúságukat.
És várt az ágy, és várt az ágy.

Én már azt hittem, nincs innen kiút!
S rugdalá hasad mennyboltját fiunk.

SZENTESTE

Egész életében
csalt, lopott, harácsolt.
S most ő kíván nékem
szent, boldog karácsonyt!

HAJLÉK HAJLÉKTALANOKNAK

Szél villog. Február fagya
dideregtet még, vacogtat.
Födél kéne, meleg égbolt:
hajlék hajléktalanoknak.

Gyere, ne késlekedj, tavasz!
Arcuk fakó, szemük bágyadt.
Tizedeli őket a tél:
úgy hullnak el, mint az állat.

Süss föl, kikeleti szép Nap,
melengesd szívüket ingyen!
Térdre rognak színed előtt,
mert nekik már te vagy Isten,

már csak te vagy nekik Isten.

ZÜMMÖGŐ KÓRUS

Zümm-züm: nektárodért jöttem. Imádlak!
Darázs duruzsol így a dáliának:
zümm-züm, nektárodát lopom. Imádlak.

És zeng a kert zümmögő kórusa, zeng:
áldott minden perc, minden pillanat szent,
mert zeng a kert zümmögő kórusa, zeng!

Őrizek egy vidám képet anyámról:
haja, szemöldöke csupa virágpör.
Fényesítsd emlékét, májusi zápor!

Rám a kakukk immár hatvanszor kiált.
Hogy megöregedtem, te megúnt világ!
Takarodót fújnak a petúniák.

Ritoók Zsigmond

MÁRAI ÉS HOMÉROS**Jegyzetek a BÉKE ITHAKÁBAN-hoz**

„Hosszú és fölösleges fontoskodó kísérlet lenne felsorolni mindazok nevét, akiktől adatokat kaptam, lényegeset és részleteset tanultam. Minden könyvnek mérhetetlen sok őse van. Azt hiszem, leghelyesebb, ha a költők őseinek köszönöm meg, amit e helyen köszönni kell. Homérosnak mondok köszönetet.”

(A regény UTÓÉNEK-éből)

Bár a latin nyelvnek az iskolában Magyarországon mindig nagy szerepe volt, s a görög jelentősége sem volt – legalábbis a Thun-féle tanügyi reform és a XIX. század vége között – kicsiny, bár a görög és a római irodalom a XVIII. század végén és a XIX. elején többféle vonatkozásban is ihletőleg hatott az új magyar irodalom megteremtésében, és bár irodalmi művekben és politikai beszédekben egyaránt sok utalás található a görög-római mitológiára és irodalomra, írók mégis csak ritkán választottak műveik tárgyául görög vagy római mítoszt, s ha születtek is ilyen alkotások, ezek közül szinte egy sincs, amely irodalomtörténeti jelentőségű volna. Ez érthető. A nyelvújítás korában, mikor a nemzet csinosodása volt a cél, a modern nemzeti öntudat kibontakozásának körülményei között, mikor – mint Kelet-Európa számos más népénél – a nemzeti mitológia kutatása vagy teremtése, illetőleg a tárgyát ebből a mitológiából vagy a nemzeti történelemből merítő eposz állott előtérben, a görög mítoszok feldolgozása nemigen érdekelte az olvasókat.

Megváltozott a helyzet a XX. századra. Az óorkutatás a historizmus bővületében, mely az ókort önmagában, a jelentől elszigetelve kívánta vizsgálni, nagy eredményeket ért el (részben ma is ezekből él), de elszakadt a jelenkor kérdéseitől, kívülállók számára érdektelenné vált vagy csak kuriózumot jelentett. A problémát természetesen nem a szakemberek vették először észre, hanem „disszidensek”, mint Nietzsche, kívülállók, mint – felszínesebben – Hatvany, és költők, akik nem foglalkoztak ugyan elméleti, elvi kérdésekkel, de a mítoszokat a maguk korának szellemében értelmezték, mint Hofmannsthal vagy már korábban Swinburne. Ez más viszonyulás volt a mítoszhoz, mint a filológusoké. A mítosz nem pusztán forrás volt, amelyből régi korok egészen más gondolkodásmódját lehetett kiolvasni, hanem forma, amelyben egy adott vagy általános élethelyzet jut kifejezésre, szerkezet, amely egy adott és/vagy általános emberi (annak tartott) helyzethez alkalmazva mindig újraértelmezhető, újraalakítható. Ez a viszonyulás („visszanyúlás”) a mítoszhoz lehetőséget kínál az egyesnek általánosként való ábrázolására, arra, hogy valaki magáról beszéljen anélkül, hogy magát „cédán, levetkőzve” mutogassa, arra, hogy a mítoszt a jelenből s a jelent a mítoszból értelmezze.

Példaképpen csak két Babits-versre utalok. Nem kétséges, hogy az égből ledobott és a nagy óceán mélyén művészi ékszereket készítő Héphaistosról szóló szonettben a költő Fogarasra „ledobott” s ott mégis művészileg alkotó önmagát ábrázolta (vö. SZONETTEK). De a versben a költőről egy szó sincs, s aki életrajzát nem ismeri, a költeményben

egy ismert ILLIÁS-hely (18, 394–409.) szép parafrázisát láthatja, esetleg a kiközösítetten, magányban alkotó művész ábrázolását ismerheti fel benne, vagy – magára gondol.

Más eset a Danaidáké. „Lenn a csöndes alvilágban, szellőtlen, bús alvilágban” töltögetik korsajukat – megtölteni sose tudják, mindig a gyilkosságra kell emlékezniük, amelyet elkövettek, s mind hasztalan próbálják ennek emlékét, „*lelkeikbe visszajáró, féligértett félelmékét*” elfojtani. A költeménynek van a magyar irodalomban előzménye: Agnes asszony, aki szintén férjgyilkosságban volt vétkes. Külsőképpen tehát a helyzet hasonló. Arany költeménye meghatározott eset, egy általa is látott férjgyilkos asszony művészi és lélektanilag megragadó ábrázolása. Babits azonban mitikus lényekről ír, s ezáltal költeménye többről szól, mint egy konkrét esetről: mitológiai példa, paradeigma lesz, melyen az olvasónak el kell gondolkodnia, amelyet magára lehet vonatkoztatnia. Nemcsak a Danaidákról van szó, bár a költő csak róluk beszél, mint a szonett csak Héphaistosról, az emberről van szó általában, mint büntudattól gyötört lényről, aki a büntudatot, a nyomasztó emléket talán elfojtja – megszabadulni tőle nem tud. Ez esetben nyilvánvalóan már a XX. század, a mélylélektan, Freud hat.

Az ókori mítoszok közül azonban kétségkívül az Odysseus-mítosz tette a legnagyobb hatást. Nem csupán a magyar irodalomban – elég máshol a sok közül csak két nagy műre, Joyce regényére és Kazantzakis nagy költeményére utalni –, de a magyar irodalomban is. Egy novella (Babits), két dráma (Móricz, Devecseri), számos lírai költemény (Rónay György, Rába György stb.) és egy regény bizonyítja ezt. Ehhez a regényhez, Márai BÉKE ITHAKÁBAN című regényéhez kívánok az alábbiakban néhány megjegyzést fűzni.*

*

A regény 1952-ben jelent meg, előbb német fordításban, mint magyar eredetiben.¹ Márai fontos művének tartotta, meg volt elégedve vele.² A mű nem könnyen készült, 1950-ben kezdett hozzá,³ ősszel újraírja a Nausikaa-fejezet utolsó lapjait, és küzd a

* A regényt az Akadémiai és a Helikon Kiadó kiadásában megjelent szöveg (1991) szerint idézem, az oldalszámok a szövegben zárójelben; az EGY POLGÁR VALLOMÁSAI-t is az ugyanebben a sorozatban megjelent szöveg szerint, de jegyzetben (PV és oldalszám); az AMI A NAPLÓBÓL KIMARADT 1949-et a Vörösváry-féle kiadás szerint, Toronto, 1999 (ANK, 1949), az AMI A NAPLÓBÓL KIMARADT 1950–1951–1952-t ugyancsak a Vörösváry-féle kiadás szerint, Toronto, 2001 (ANK és oldalszám). Más Márai-művek címét kiírom. – A BÉKE ITHAKÁBAN foglalkozik Szegedy-Maszák Mihály: MÁRAI SÁNDOR. Bp., 1991. 142–145.; Lőrinczy Huba: MÁRAI-TANULMÁNYOK. Szombathely, 1993. 212–220.; Rónay László: MÁRAI SÁNDOR. Bp., 1998. 196–197. Korábbi Márai-könyve (Bp., 1990) csak az emigrációig tárgyalja Márai életét és műveit. Itt köszönöm meg Rónay Lászlónak, hogy az Odysseusról szóló lírai versekre, köztük édesapjára is, figyelmemet felhívta.

¹ ANK, 311.: „Németországban megjelent a »Béke Ithakában« német kiadása.” Ugyanazon az oldalon, rögtön utána: „Londonból elküldik a »Béke Ithakában« magyar kiadásának korrektúráit.” 314.: „Megérkezett a »Verzauberung in Ithaka« német kiadásának első példánya.” Az első fejezet német fordítását már 1950-ben megkapta: ANK, 128.

² ANK, 173.: „Életemben először érzem – írja 1951-ben, mikor már a mű befejezésén dolgozik –, hogy – minden alkati hibával – azt írtam meg, amit akartam. Ezért talán érdemes volt az írat megfizetni, amibe került.” (Utána persze mindjárt fenntartásait is hangoztatja.) – 178.: „Befejeztem a Télegonost. Azt hiszem, most azt és úgy sikerült megírnom, ahogy terveztem. Ezért hálás vagyok Itáliának, a Posillipónak.” Vö. 314., a német fordítás elolvasása után írt szavakat.

³ ANK, 70. Ekkor még VIZONTLÁTÁS ITHAKÁBAN címen említi. A téma azonban korábban is foglalkoztatta. Az 1949. év első naplőbejegyzése így hangzik: „Nápoly. – A Parco Virgilio magaslatáról minden reggel megnézem azt a zöldmohás sziklafokot, melyet a tenger fehér tarajjal öblít. Ez az ubyssei küszöb a világba. Ilyesmit mond az ember néha a jóhangzás miatt. De valószínűleg így érzem: itt kezdődött valami, e fehér tarajjal öblített, zöldmohás küszöbnél. Itt kezdődött Európa.” (NAPLÓ, 1945–1957. Zürich, 1990. 97. Vö. uo. 111., 115., 137.) 1950 elején: „Azt a három könyvet – »Viszontlátás Ithakában«, »San Gennaro vére« és »Posillipo és vidéke« most már meg kell írni. Mert minden bizonytalan, de egy egészen biztos: ez a három könyv az én feladatomban a földön.” (ANK, 56.) Hamarosan úgy érzi, összeállt a könyv terve (uo. 63.). A zürichi rádióban már korábban felolvasott egy ITHAKAI LEVÉL című írást (ANK, 49., 69.).

Kalypsó-jelenettel,⁴ 1951. újév napján válik világossá előtte, hogyan tagolja a művet,⁵ tavasz felé látja, hogy nem tud mindent beleírni a könyvbe,⁶ de még azon a tavaszon befejezi a regényt.⁷

A téma Márait régóta foglalkoztatta. 1947 elején jegyzi fel, hogy Devcseri lefordította az ODYSSEIA-t, hamarosan olvasni kezdi a fordítást, nemsokára el is olvassa,⁸ és egyike lesz az öt könyvnek, melyet az emigrációba is magával visz.⁹ Mikor Nápolyban megtelepszik, érzi, mennyire kötődik az Odysseus-monda e tájhoz (már ókori hagyomány szerint is itt élt Kirké), s erre többször is visszatér.¹⁰ Nemcsak az ODYSSEIA-t olvassa újra meg újra, később száz-százötven soros adagokban,¹¹ hanem komoly tanulmányokat is folytat: elolvassa a Pauly–Wissowa-féle REALENCYCLOPÄDIE DER KLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT számos, olykor könyv terjedelmű cikkét,¹² Gruppe görög mitológiáját, Bérard képeskönyvét Odysseus bolyongásainak feltehető színtereiről, Wilamowitz régebbi ODYSSEIA-könyvét, Rohde PSYCHÉ-jét, C. Robert mitológiáját, de megnézi a nápolyi múzeumban látható pompeji falfestmények ODYSSEIA-ábrázolásait, és hat rá egy Nápolyból Szicíliaba és vissza megtett hajóút élménye is.¹³

⁴ ANK, 126., 128.: „A jelenetet nehezen, nagy ellenkezéssel írom.” Vö. 130. Pedig közben át is rendezi a fejezetet: „ami fölösleges lenne ebben a szakaszban, azt későbbre hagytam...; most egyszerre van helyem írni, mozogni a történeten belül. Ezek a belső térfogatok titokzatosak és éppen olyan valóságosak, mint egy szoba térfogata”. 129–130.

⁵ ANK, 175.: „Megértem, mit kell csinálni a »Télegonos«-szal (Összevonnai, három ének terjedelembé, az egész anyagot.) Vannak ilyen váltó pillanatok, mikor minden értelmes és egyszerű.” Korábban inkább „fejezetek”-ről beszélt (126., 128.), bár 101. „ének”-ről. Talán az „ének”-et tagolták volna „fejezetek”-re?

⁶ ANK, 175.: „Sok minden nem fér el a kéziratban, átkívánkozok egy másik kötetbe. Például Menelaós emlékiratai. Tehát pontosan úgy, ahogyan az újkori tábornokok, a Ludendorffok, Eisenhowerek írják a maguk viselt dolgainak történetét” stb. (A továbbiak sem tanulság nélkül valók.)

⁷ ANK, 178. Nem sokkal későbbi bejegyzés: „Ötvenegy. Még nem öregszenek, de már nem vagyok fiatal.” Márai április 14-én töltötte be 51. életévét.

⁸ ANK, 1947. Toronto, 2001. 15., 52–53. Közben is említi: 35–36., 43., 44., 47., 48.

⁹ ANK, 1949. 8.

¹⁰ ANK, 1949. 8.: „Ebben a környezetben... ez kötelező olvasmány – Odysseusnak itt, csak itt más értelme van, az élethez tartozik, szervesen.” ANK, 84.: „Valószínűleg nem véletlen, hogy ezen a helyen, ebben a környezetben Ulyssesről kezdtem könyvet írni... amit írnom kell [Márai kiemelése].” ANK, 1949. 85.: „Az Odysseia itt mindinkább kezd a tájhoz, a helyzethez tartozó szerves olvasmány lenni.” Vö. még ANK, 1949. 39., 73–74., 85., 87.

¹¹ ANK, 61., 74., 77., 78., 83., 87., 117.

¹² ANK, 1949. 188.: említi, hogy elolvasta a REALENCYCLOPÄDIE-ben (a továbbiakban RE) a BESCHWÖRUNG címszót. Ilyen címszó azonban nincs. Valószínűleg a MAGEIA címszót olvasta, RE, XIV (1928), 301–393. Hopfner-től. Amelyeket az ANK-ban megnevez, a következők: ODYSSEUS: RE, XVII (1937), 1905–1996., W. Wredétől, az Ulysses névalak „Fényhozó” értelmezése: 1909 (34., 63., 87.); ODYSSEUS címszó nincs a pótkötetekben, csak ODYSSEUS: RE SUPPL., VII (1940), 696–768., P. von der Mühlhltől; TELEGNOS: RE, V A (1934), 314–320., Scheringtől (39.), Márai TÉLEGONEIA címszót említ, ilyen címszó azonban nincs. Nem említi, de nyilván elolvasta a pár oldallal arrébb levő TELEMACHOS címszót: RE, V A (1934), 325–354., H. Hertertől. – NYMPHAI: RE, XVII (1937), 1527–1600., F. Heichelheimtől (76.); HELENE: RE, VII (1912), 2824–2835., E. Bethétől (76.); LOTOPHAGEN: RE, XIII (1927), 1508–1510., H. Lamertől, vö. LOTOS: uo. 1515–1532., Steiertől (76.); AIOLOS: RE, I (1893), 1036–1041., K. Tümpeltől (83.); KIRKE: XI (1921), 501–505., E. Bethétől (87.); KASSANDRA: RE, X (1919), 2290–2293., E. Bethétől (131.), a fülnyalás: 2291.; HERMES: RE, VIII (1912), 738–792., S. Eitremtől. A mákonyra vonatkozólag (28.) valószínűleg a MOHN címszót olvasta: RE, XV (1932), 2433–2446., Steiertől, a kozmetikára vonatkozólag (136.) a SALBEN címszót: I A (1920), 1851–1866., Hugtól.

¹³ O. Grupe: GRIECHISCHE MYTHOLOGIE UND RELIGIONSGESCHICHTE. München, 1906 (Hermésszel kapcsolatban); ANK, 162.; V. Bérard: DANS LE SILLAGE D'ULYSSE. Paris, 1933; ANK, 84., 164. Az utóbbi helyen nem érdekelten a megjegyzés: „Érdekes könyv, de nem kapok semmiféle ösztönzést a fényképektől... ez a látható, vizuálisan érzékelhető valóság nem ad látomást, sem ösztönzést. A »valóságot« egyedül kell »látanom«, szemközt az üres kéziratpapírral.” U. v. Wilamowitz-Moellendorff: HOMERISCHE UNTERSUCHUNGEN. Berlin, 1884; ANK, 1949: 159., 166., 190., 192., 196–197.; E. Rohde: PSYCHE. Berlin, 1898 (2. kiadás, nem tudom, Márai melyiket használta); ANK, 1949. 131–139., 150. (ez különösen nagy hatást gyakorolhatott rá); R. Preller–C. Robert: GRIECHISCHE MYTHOLOGIE. 1894–1924.: ANK, 1949. 159. Más könyveket is említ, mint amelyeket el kell olvasni. (ANK, 1949. 188.) – A múzeumi látogatás: ANK, 91.; a hajóút: ANK, 84.

Így gyűlt össze az anyag a regényhez. De ez csak a nyersanyag volt. Annak kimutatása, hogy honnan mit merített, s mivé formálta azt, egy a regényhez írt folyamatos kommentárt igényelne. Én csak néhány példára hivatkozom. Márai azonban nemcsak anyagot merített Homérosból, hanem bizonyos szerkesztési megoldásokban is követte őt.

A regény három „énekből” áll, s mindegyik szinte szó szerint azonosan végződik: „*Most mindent elmondtam róla. Vagy legalábbis mindent, amit én tudok. Azt hiszem, ilyen volt vagy ilyesféle. De a valóságban nem tudhatom, milyen volt – mert én csak a felesége voltam.*” „...*Én csak a fia voltam.*” „...*Én csak a gyilkosa voltam.*” (76., 156., 266.) Ez persze olybá tűnhetik, mint az egységnek valamilyen külsőséges hangsúlyozása. Hogy nem az, hamarosan kiderül. Mint ahogyan az ismétlődő kifejezések, sorok Homérosnál sem csak a szóbeli költészet gyakorlatának továbbélései.

Nem is csak a zárószavak ismétlődnek, hanem bizonyos cselekmények is. Így az evés. Ulysses¹⁴ és Pénélopé együtt eszik. Pénélopé válogatott ínycsalatokat tálaltat fel, Ulysses azonban rosszkedvű, kicsinyli az asztalra kerülő étkeket, és hiányolja a lótsuzt. Ki is oktatja Pénélopét, hogy az a lótsuz, amelyre ő gondol, milyen és hogyan hat (36–38.). Mikor Télemachos megérkezik Alkinooshoz, és körülnéz a teremben, ahol egykor apja mesélt a phaiakoknak, egy szolga aranytálban lótsuzmagvakat nyújt a királynak, aki „*e csemegeből ujjheggyel vett néhányat, s társalgásunk során ezt a csillapító mákonyt szopogatta*” (93.). Ami a phaiakoknál mindennapi, szinte mellékes csemege, a szegényes Ithakában ismeretlen. Ezt élvezhette Ulysses Skherián – így válik viselkedése érthetővé otthon.

De nem csak Ulysses eszik Pénélopéval, eszik Télemachos és eszik Télegonos is. Amaz Nausikaával, emez Skyllával, amit mindkettőjük esetében szeretkezés követ. Mint ahogyan Ulysses és Pénélopé nyomasztó vacsoráját is egy éjszakai beszélgetés követi, miután „*a vendégek szóltlanul és ijedten elmentek*” (38.). De mint az étkezés, ami utána következik is más. Pénélopé válogatott ételeket szolgáltat fel, Ulysses fitymálja azokat, szerelmeskedésről szó sincs. Ulysses tele van bosszúvágygal, féltékeny gyanúval és – félelemmel. Beszélt Agamemnónnal az Alvilágban (Od., 11, 387–466.), s fél, hogy mint Klytaimnéstra Agamemnónt, szeretőjével Pénélopé is megölheti őt, ezért küldi el a kérők leölése után Pénélopét Ithakából. Nausikaa szintén kitűnő ételt tálaltat fel Télemachosnak, s miután „*a hercegnő parancsára mindenki mélyen meghajolt és hátrálva hagyta el a termet*” (101.), az étkezést boldog szerelmes együttlét követi, majd Nausikaa elküldi őt Skheriából. Skyllának Télegonos ad enni (tehát ezúttal a férfi a nőnek), sőt minden falatot előre megköstöl, mert Skylla fél, hogy Kirké az étellel vagy itallal átváltoztatja őt valamivé, a közös étkezést kábult szerelmes éj követi, de reggel Kirké Télegonosra a disznókhoz zavarja, és Skyllát tengeri szörnyé változtatja, mert féltékeny Glaukosra.¹⁵

De nem csak az ifjak ölelkeznek szenvedélyesen. Kalypsó is, az istennő – akit a féltékeny Pénélopé „*elvetemedett öregasszonynak*” (21.), „*szipirtónak*” (22.) nevez, noha szépségét és vonzerejét nem vesztette el –, még ő is, az étkezés után elkíséri Télemachost

¹⁴ Az egyetlen, aki mindig ezen a latinból ismert néven van nevezve.

¹⁵ Nem állhatom meg, hogy meg ne említsem: Márai itt nagyrészt Ovidius elbeszélését követi (METAMORPHOSES, 14, 1–74.), csak míg Ovidius az ODYSSEIA-ban szereplő hatfejű szörnyé való változással fejezi be a történetet, Máraínál valami rákszerű szörnyeteg lesz Skyllából, s így válik Hermés és Kirké lakomájává. Ugyancsak Ovidius a forrása a csak mellékesen említett Picus-történetnek (MET., 14, 323–440.). Kirké egy további áldozatának, Kalchosnak (Máraínál Kalhoz) Parthenios (ERÓTIKA PATHÉMATA, 13) a forrása. Mivel azonban Partheniosnak tudomásom szerint akkor nem volt modern nyelvű fordítása, ismereteit valószínűleg a RE KIRKE, ill. KALCHOS (RE, X [1919], 1554., Herb. Meyertől) cikkéből merítette.

a hálókamrába. A kiábrándítóan megöregedett Helené is hajlandó volna valami hasonlót tenni, ha Télegonos meg nem szökik. És enni sem csak az emberek esznek, hanem az istenek is: embereket esznek, saját teremtményeiket. „*Nem tudtam még* – mondja Télegonos, aki szemtanúja volt, amint Hermés és Kalypsó a disznóvá, ill. tengeri szörnyé változtatott és azután megsütött Glaukost és Skyllát elfogyasztja –, *hogy végül az emberek is felfalják az isteneket... idővel megemésztik őket az öntudat és a feledés csatornáiban.*” (220.) Hermés az evés után mindenesetre Kirké házában marad éjszakára...

Mindezek a jelenetek tehát egymáshoz vannak hangolva – azonos formai elemek (evés, szeretkezés) azonos sorrendben, de eltérő színekkel, hangsúlyokkal, tartalmakkal –: ugyanannak a témának a változatai. Ez ugyanaz az eljárás, mint amely a homérosi eposzokban és a szóbeli epikákban megfigyelhető, csak hogy ami az *oral poetry*-ben tudatosan alkalmazott módszer az egyes jelenetek felépítésére, az itt (és a homérosi eposzokban) egy több jelenetből álló nagyobb egész szerkesztésének módszerévé válik, amely szerkesztésmód által a sokrétű nagyobb egész egysége és az alaphelyzet lehetőségeinek sokszínűsége mutatkozik meg. Ez a variációs módszer azonban itt még valamit érzékeltet: akárhogy van is, a vége csak egy: nem lehet együtt maradni, tovább kell mindig menni – egyedül.

Vannak azonban más „egymáshoz hangoltságok” is. Két ironikus eset: Pénélopé, aki saját szavai szerint negyvenkét éves (24.), azt állítja, hogy nincs szüksége szépítőszerekre (43.), holott korábban (12.) mellékesen megjegyezte, hogy Pallas Athénétől kapja a testápoláshoz és a szépészethez szükséges bizalmas szereket, és ezt mondja Pénélopéről Kalypsó is (126.). – A féltékeny Pénélopé ingerülten beszél arról, hogy Helené szépsége távolról sem tökéletes: Spártában együtt fürödtek, tudja, hogy „*pattanásos a háta, rossz az emésztése, döglletes a szájszaga*” (15.). Csakhogy Helené, ugyancsak az Eurótasban való közös fürdőzésre való hivatkozással majdnem pontosan ezt mondja Pénélopéről: „*termete nem tökéletes, háta szeplős, fogazata sárgás*” (253.). Már nem ironikus, de sokatmondó, hogy Nausikaa is, Kalypsó is Télemachosnak nemcsak szemét, hanem fülét is ismerősnek találja: Télemachosban mindketten apja folytatását látják, egyfajta *Ulysses redivivust*, hiszen egy ókori forrás szerint a név, melyet a hős az ODYSSEIA-ban a Kyklópsnak megad, az Útis név, nem hamis, hanem az igazi neve, csak hogy jelentése nem Senkisé, ahogy az ODYSSEIA értelmezi (Od., 9, 366., 410.), hanem a görög ús = fül szóval függ össze, s jelentése Füles, Nagyfülű.¹⁶

Vannak azonban súlyosabb jelentést hordozó ismétlődések is. „*Ez volt az a pillanat, amikor megértettem, hogy az istenek egyedül hagyják sorsával az embert. Megértettem, mit érezhettek e pillanatban Achilleus, Hektór és Patroklos, a pillanatban, amikor az ember megtudja, hogy sorsa betelt, és isteni szándék nem igazgatja többé lépteit*” – sóhajt Pénélopé, mikor Amphinomos szavaiból megéri, hogy Ulysses, miután győzött és visszanyerte őt, könnyű kézzel mindjárt el is dobta (64.).¹⁷ Ez a felismerés egészen személyes, és az

¹⁶ Talán nem kell külön megemlítenem, hogy ez a hellenisztikus filológustól, Ptolemaios Chénnostól származó tudálékos magyarázat tudományos szempontból téves. (Ezt bizonyítják a nyelvi megfontolásokon túl a Polyphémos-történethez hasonló történetek más népek folklórájában is.) Márai figyelt az Odysseus–Ulysses név etimológiáira, s tudatában volt annak, hogy az etimológia zavaros, „*a neve is eltűnt a ködben*”: ANK, 34., vö. Pénélopé szavai a regényben: 10., de ez természetesen nem akadályozta meg abban, hogy egyik vagy másik névmagyarázatot saját céljainak megfelelően használja.

¹⁷ Nem egészen bizonyos, hogy Achilleus esetében milyen helyzetre történik utalás, valószínűleg Il., 19, 404–424.-re, esetleg Quintus Smyrnaeus eposzára (3, 21–85.), akire azonban Márai sosem hivatkozik. Hektór esetében nem vitás, hogy Il. 22, 297–305, Patroklos esetében Il. 16, 787–822 az a hely, amelyre utalás történik.

ember számára szomorú. Amit Kalypsó a Logos lámpásával járó emberekről mond (148., vö. 144.), általában az emberről, de legalább az önállóvá váló emberről szól, s az ember számára örvedetesnek is értelmezhető. Hermés végül arról beszél, hogy a születés és halál felett az istenek rendelkeznek ugyan, „*de a születés és a halál két sarkcsillaga között az ember, ez a fellázadt teremtmény, a jövőben szabadon rendelkezik sorsával. Démonja elkíséri... de az ő gondja, hogyan boldogul a Sorssal*” (215.). Ez már általában minden emberre áll, kivétel nélkül. Ez az istenekre nézve szomorú. A kérdés azonban, hogy mi kinek és mennyiben szomorú, és hogy örvedetes-e valakinek – mint kérdések Márai regényében gyakran¹⁸ – nyitva marad. Pénelopé és Hermés szavai mindenesetre az egzisztencializmus szabadságfelfogása irányába mutatnak.

Hasonlóképpen nyitva marad a bosszú és az igazságosság kérdése is.¹⁹ Ulysses azt mondja Pénelopénak, hogy nem bosszút akar, hanem igazságot (34.). Az ő igazsága azonban irgalmatlan: a kérők lemészárlása, Pénelopé elűzése. Hermés azt mondja Kirkének, hogy az újkorban „*nincs bosszú, csak igazság van. Az indulatok által felkavart világrénd végül is anarchiába fulladna, ha a bosszú jogait beiktatjuk az isteni és emberi törvénykönyvbe... Sivár és unalmas idő következik: A Törvény ideje... A nagy kaland, a világ teremtesének kalandja véget ért. Emlékezzél csak, milyen nagy játék volt! Vadul, gyönyörűen és féltelmentesen játszottunk, istenek és emberek. Sajnos, most következik a Rend*” (215–216.). Szenvedélyes indulatok vagy unalmas Rend?²⁰ És az igazságosság?

Élete végén, sok vándorlás után Ulysses ismét hazamegy – meghalni. „*Ezt így akarják az istenek*” – elmélkedik Pénelopé a regény elején. „*A pillanatban, mikor szeretett mostani férjem, Télegonos kiontotta boldogult férjem vérért, csakugyan itthon volt Ulysses Ithakában. A halál pillanatában, az utolsó pillanatban a mienk volt, családjáé és az ithakai népé.*” (11.) És Télegonos a regény végén: „*Akármiről kezdünk beszélni: a szavakban mindig felbukkan atyám emléke. Mert most már örökké itthon van ő – itthon, bennünk, a vérsajtjeinkben. Ő a nagy hazátlan így talált örökös hazát.*” (266.) Így. Nemcsak külsőségekben („fűl”) – övéi egész valójában. Ez az ismétlés keretezi egybe az elbeszéléseket.

Márai azonban nem pusztán „anyagot” merít az ODYSSEIA-ból. Nem is csak szerkesztésmódját alkalmazza, hanem – szinte az ókori versengve utánzás módján – alkalmazza tartalmi elemeit más, rendszerint ellentétes értelemben, mint a homérosi költemény. Az ODYSSEIA így mintegy mögöttes szöveggént is jelen van: milyen volt a világ s mivé lett.

Márai is leírja Alkinoos kertjeit és házát, az arany- és ezüstkutyákat is megemlíti, és ezzel szándékoltan emlékezetünkbe idézi a homérosi leírást (Od., 7, 81–132., az aranykutyák: 91–94.). Márainál azonban a gazdagság „*szemvakító*”, a virágok „*buják és fojtogatóan illatosak*”, a pompa „*elkápráztat*”. Ezek közül a szavak közül Kalypsó szigetének leírásában (vö. Od., 59–73.) csak a „*buja*” jelző tér vissza, mert a phaiakoknál „*a pompa az ember kezének, cselszövő és kapzsi akaratának műve volt*”, Kalypsó szigetén viszont „*isteni pompa volt ez, emberi cikornya nélkül*” (108.). A leírások tehát nem öncélú remeklések csak azért, hogy Márai az ODYSSEIA költőjével versengjen, hanem a szerzői elgondolás egészéhez illeszkedők: az ellenszenvesnek ábrázolt phaiakok esetében az ODYSSEIA-ra való utalás a helyzet egésze különbözőségének kiemelésére szolgál, és előkészíti

¹⁸ Szegedy-Maszák, 119–120.

¹⁹ Márait a bosszú és az igazság kérdése a háború után sokat foglalkoztatta: pl. ANK, 1947. Toronto, 1993. 161–162.; ANK, 69.; ezeken a helyeken a két szó elő is fordul, de halálos ítéletekről máshol is.

²⁰ Nagy Sz. Péter: A KALANDTÓL A RENDIG: Lőrinczy Huba–Czetter Ibolya (szerk.): „ESTE NYOLCKOR SZÜLETTEM...” Szombathely, 2000. 111–112. Márainak a rendről alkotott felfogásához: ANK, 1945. Toronto, 1991. 43–44. A rend ebből láthatólag nem csak a „*filiszteri rendet*” jelenti – mint Hermés szavaiban kétségtelenül.

Télemachos egészen más fogadtatását Alkinoos udvarában, mint amilyen fogadtatásban apja részesült ugyanabban az udvarban, ugyanabban a teremben.

Az ODYSSEIA-ban Odysseus hazatérése után „*jobbjaival megragadva*” hallgattatja el Eurykleiát, a dajkát, hogy örömeiben el ne árulja őt (Od., 19, 479–481.), a regényben Pénélopé teszi ugyanezt. Csakhogy itt másról van szó: „*Az együgyű teremtés csaknem kimondta, amit a bűcsű pillanatában, de már előbb is, hetek óta – az egész házam népe gondolt, s magam is fontolgattam. Kimondta, hogy az emberi és isteni rendtartás szempontjából üdvösebb lett volna, ha dicső férjem, Ulysses, egyáltalán nem tér haza. Gyors mozdulattal befogtam a száját.*” (49.) A lábmosáskor Odysseus akart valami örvendeteset eltitkolni, távozáskor Pénélopé valami szomorút. Az azonos mozdulat a különbséget emeli ki.

A különbség néha ki is mondatik. Az eposzban Pénélopé egyértelműen hű, a regényben hűtlensége egyre világosabbá válik. – Az eposzban Kalypsó visszatartja ugyan a hőst, „*vágyva arra, hogy férje legyen*” (Od., 1, 15.), de ennek távozása után érzelemlről nincs szó; a regényben szívében változatlanul hű marad. „*Csak annyit mondok – így Kalypsó Télemachosnak –, hogy anyád, az erény magasztos példaképe, túlságosan szigorúan ítél más teremtmények fölött, akik talán nem olyan hivatalosan erényesek, mint ő, de a maguk módján hűségesek, és igaz szívvel voltak Ulysses iránt. – Kalypsó most komolyan beszélt*” – fűzi hozzá elbeszélésében Télemachos (129.). És amikor Kalypsó őt, Ulysses fiát a hálókamrába bevezeti, és fülének ismerős voltára utal, ezt a hűséget bizonyítja – a maga módján.

Van végül még egy vonás, melynek használata ellentétes értelmű az eposzéval. „*Dicső atya*” (23.), „*dicső uram*” (32.), „*dicső gazdád*” (68.), „*dicső menyem*” (75.), „*szeretett férjem*” (75., 79.), „*boldogult férjem*” (7.), „*boldogult atyám*” (77.), „*isteni Kírké*” (78.), „*isteni gyilkos*” (86.) stb. Ezek homérosi jelzők homérosian ismételve. A regényben azonban vagy ironikusan hatnak, vagy egyszerűen üresek. A világ megváltozott, és a hajdani eszmények, értékek üressé váltak. Ez Télegonosnak (nem Télemachosnak, mint az ODYSSEIA-ban!) Meneláosnál és Helenénél tett látogatásakor lesz egészen nyilvánvaló. Az elbeszélés az eposzban (Od., 4, 1–624.) megnyugtató, szinte idilli. Az elbeszélés a regényben tragikomikus, szinte groteszk. Csak egy szobor őrzi a „szép Heléna” múltba vesző emlékét.

Azonban van még egy „mögöttes szöveg”. Az ODYSSEIA-ban Odysseus Eumaios kérdésre, hogy kicsoda is ő, hamis életrajzot ad elő, mely szerint ő a krétai Kastór Hylakidés fia, aki különféle kalandokon ment keresztül (Od., 14, 199–359.). Ez a hosszú elbeszélés egészében hazugság, de számos eleme megfelel Odysseus igazi élet-történetének. Hasonlóképpen szó Márai önéletrajzi, önmagára vagy korára jellemző vonásokat Ulysses és Télemachos ábrázolásába, mint ahogyan az EGY POLGÁR VALLOMÁSAI-val vagy NAPLÓ-jával való összehasonlítás is mutatja.

Először csak egy apróság. Pénélopé közlése szerint Ulysses, mikor a trójai háború után hazatért, ötvenegy éves volt. A regény írásakor Márai szintén. Ez még elintézhető lenne azzal, hogy ez csak egy kis játék. Vannak azonban más hasonlóságok is.

Nem a legfontosabbakkal kezdem. Pénélopé említi, hogy Ulysses hazatérte után többet ivott, mint azelőtt (27.), Kalypsó pedig, hogy erről ő sem tudta Ulysseset leszoktatni (115.). A VALLOMÁSOK-ban Márai elmondja, hogy Frankfurtban kezdett inni, és Berlinben szabályos alkoholistává vált belőle.²¹

²¹ PV, 278. Persze a VALLOMÁSOK sem „tisztá” önéletrajz, és Márai egyébként is hajlamos önéletrajzi tények és kitalálás – talán a maga számára sem mindig szétválasztható összeszövésére. Vö. Szegedy-Maszácz, 7.

„Húsz év előtt vallásos embernek ismertem. Nem szaladgált minduntalan templomokba, de az ünnepeket megtartotta” – meséli Pénelopé, és hozzáfűzi, hogy hazatérte után Ulysses megváltozott, tartózkodóan nyilatkozott az istenekről, „áldozott nekik, de gépiesen és szertartásosan, minden buzgalom nélkül” (32–33.). A VALLOMÁSOK-ban ez olvasható: „Vallásosak vagyunk odahaza? Bizonyosan meglepődne mindenki a családban, ha váratlanul e kérdést intéznék hozzá. Az ünnepeket megtartjuk, minden szertartással, böjtnapokon soványat eszünk... Persze hogy vallásosak vagyunk; a vallást elismertük, az élet egyik nagy princípiuma, melyet tisztelünk... De hogy hiszünk-e?... Az iskola, a vallásos nevelés lassan elfojtja bennünk az eredendő vágyat a misztérium iránt.”²²

Télemachos ezt mondja Ulyssesről: „Atyám volt az első teremtmény, aki itt a középtenger nyugati peremén, ahol emberszabású emberek élnek – tehát nem laistrygónok, félszeműek, halfarkúak és más torz nyomorékok, akik Kelet felé benépesítik Poseidón birodalmának partjait – feltétlenül és minden következménnyel ember volt. Önző magatartása, mellyel a teremtmények és az istenek felé fordult, félreérthetetlenül emberi magatartás volt. Fölléptének ideje előtt másféle volt a világ: állatibb is meg istenibb is...” (85.) NAPLÓ-jában 1950 februárjában többek között ez olvasható: „Most ötven éves vagyok, s valóságosan elhagytam az otthont, és itt élek a Földközi-tenger nyugati partvidékén, a tenger partján.” A NAPLÓ-ból kihagyott feljegyzésekben pedig ugyancsak 1950-ben: „Ulysses nem akart isteni lenni, beérte az emberi sorssal – ez a Kalypsó-jelenet, de talán az egész Odysseia mítosz értelme.” (128.) És még egy mondat, már 1952 elejéről, tehát akkorról, mikor a regény már készen volt: „Valószínű, hogy az általános elbarmosodásban és tönkremenésben a Közép-tenger nyugati partja lesz az a sáv, ahol az emberszabású, tehát európai emberiség nyomai a legtovább megmaradnak.”²³

Idéztem Pénelopé szavait arról, mikor az ember úgy érzi, nem várhat már az istenektől semmit (64.). A NAPLÓ-ba be nem vett feljegyzésekben olvasható 1950 vége felé, tehát abból az időből, mikor Márai a regényen dolgozott, sőt az első részt (ANK, 101. szerint) már be is fejezte: „Mit is kérhettem Páduában a Szenttől? Elmúltam ötven éves, mindent elvesztettem, lehet, hogy rövidesen elhagyom Európát. Eljön a pillanat, mikor már kérni is nehéz az égietől. Ez Hektor és Achilles pillanata.” (ANK, 141.) A regényben megfogalmazott került az életbe vagy az életben megfogalmazott a regénybe?

Fontosabb azonban ezeknél az, amit Márai az ősről ír, ha arra gondolunk, amit Télemachos magáról, mint apja meghosszabbításáról, folytatásáról mond (75., 102–103.). A VALLOMÁSOK-at idézem: „Halottak közé megyek, csöndesen kell beszélnem. Néhányan e halottak közül meghaltak számomra, mások élnek mozdulataimban, fejformámban, ahogy cigarettázom, szeretkezem, mintegy az ő megbízásukból eszem bizonyos ételeket... Az »egyéniesség«, az a kevés, ami újat az ember önmagához ad, elenyésző az örökség mellett, melyet a halottak hagynak reánk. Emberek, kiket soha nem láttam, élnek, idegeskednek, alkotnak, vágyakoznak és félnek bennem tovább. Arcom anyai nagyapám mása, kezemet apám családjától örököltem, vérmérsékletem valamelyik anyai rokonomé.”²⁴

Tudjuk: mégis szakított családjával, hiszen tizennégy éves korában megszökött hazulról, s attól kezdve csak mint látogató járt a szülői házban. Ez a szakítás azonban nem egyszerűen a boldog lázadást, a meghaladott otthagytását jelentette számára. „Igazában nincs más »élmény«, csak a család; s nincs más »tragédia«, csak a pillanat, mikor döntened kell, megmaradsz-e a családban, s annak nagy, széles sugárkörben táguló változataiban, az

²² PV, 114.

²³ NAPLÓ, 1945–1957 (Zürich). (Bp.) 1990.

²⁴ PV, 64–65., de érdemes az egész részt végigolvasni. Másfelől ne feledjük a Télemachos füléről idézettek sem.

»osztály«-ban, a világnézetben, a fajtában – vagy még a magad útján, s tudod, hogy most már örökre egyedül maradtál, szabad vagy, de mindenki prédája, s csak te segíthetsz magadon... Fájdalmas élmények segítettek ezt a lázadási folyamatot, amely tizennégy éves koromban kitört rajtam, s azóta is tart, ütemesen ismétlődő visszaesésekkel; s tudom azt is, hogy most már így les, amíg élek. Nem tartozom senkihez. Nincs egyetlen emberem, barát, nő, rokon, akinek társaságát hosszabb ideig bírnám.»²⁵

Amit egy nagybátyjával kapcsolatban ír a szellemi ember gögjéről, „aki nem tud elhelyezkedni semmiféle kollektivitásban”, szilárd meggyőződése volt.²⁶ Kívülállóságát, magányosságát, úgy látszik, még feleségével szemben is szükségesnek tartotta megvédeni.²⁷ A regényből Pénelopé szavait idézem: „A családhoz – mint a nemzethez – nem volt igazi köze. Valahogy nem fért el a családban, sem a nemzetben. Mindig ideges volt, amikor e szent szavakat kimondták előtte.” (11.) És még három rövid mondat: „Az ő hazája Ithaka volt, igen. De volt egy másik hazája is: a Változás. Ott volt ő igazán állampolgár.” (10.)²⁸

A regénynek tehát több összetevője van. Egy a történet mint nyersanyag, amint az forrásokból összeszedhető volt, egy további az ODYSSEIA-hoz való viszony és végül a szerzőjéhez való viszony. Ez utóbbit illetően valamit nyomatékosan hangsúlyozni kell. Márai élete nagyobbik felét külföldön élte le, negyvenegy évet, mint emigráns. A húszas évek Párizsában, mikor az emigrációk szinte egymást váltották, megismerte, mi az emigráció. Láta az embereket, „akik Chiléből, New Yorkból vagy Rotterdamból érkeztek meg egy napon ebbe az egzotikus kikötőbe, tervük volt az életre, kíváncsian és naivul leültek a híres Döme kávéház egyik asztalához, s aztán ott ültek, várakozó pillantással tíz esztendő múlva is... várakoztak, itták a fine à l'eau-t, lassan elfelejtettek ígéreteket, családot és múltat, hazát és terveket” – mint a lótuszevők, tehetnők hozzá.²⁹

Az emigráció tehát nemcsak Márai személyes élménye volt. Felismerte, hogy a honatalanság, a vándorlás általános élmény és a XX. század egyik legfontosabb tényezője lett. Hiszen a tömeges kivándorlás már az első világháború után az orosz arisztokrácia és a trónfosztott uralkodócsaládok kivándorlásával megkezdődött – nem beszélve a századelő Amerikába vándorlóiról –, folytatódott a különböző országok szocialistáinak és kommunistáinak emigrációjával, azután a meneküléssel Hitler és a náciizmus elől tovább, tovább, azután a nácik menekülésével a számonkérés és a kommunistaelleneseké a bolsevizmus elől, a „gazdasági menekültekkel”, míg az egész napjaink új népvándorlásába torkollott. Éppen ezért azonban felmerül az azonosság tudat, az identitás kérdése. Mivel azonosul az emigráns? Azzal az országgal, amelyet elhagyott, vagy azzal, amely befogadta? Hol érzi magát otthon? És még ha nem emigrált is valaki, mivel azonosul a saját országa múltjából? A kommunizmussal? A náciizmussal? A világháborúk közti idővel? Az első világháború előtti idővel? Mindennel?

²⁵ PV, 154–155. Itt mindemellett talán az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Márai magán szemléltette egy élethelyzetet is ábrázol, s a képet ennek megfelelően alakítja, hiszen hosszú házasságát nem bontotta fel, hiszen Kosztolányival való barátsága mindvégig töretlen maradt stb.

²⁶ PV, 81. Ez a kérdés számos regényében foglalkoztatta, vö. Szegedy-Maszák, 118.

²⁷ PV, 284–285.

²⁸ Vö. ANK, 1947. Toronto, 1993. 203–204.

²⁹ PV, 323. Ulysses Pénelopé vacsoráján mondott szavainak talán a helyzeten túlmutató jelentése is van. „Tudnotok kell, a lótusz bűvös étel és ital. Aki eszik belőle, elfelejti a hazát és az otthoniakat... De én nem ettem belőle. Mert nem akartam felejtani.” (37–38.) Tudjuk, mit jelentett Márainak az anyanyelv, a magyar irodalom, tudjuk, mennyire félt, hogy elfelejt magyarul. És ebben az időben írta a HALOTTI BESZÉD-et. A „szegényes” Ithaka mögött is olykor a Nyugathoz képest szegényes Magyarország sejlik.

Semmiel? Pénélopé már a regény elején utal erre a problémára, mikor Kirkéről beszél, aki menyé és anyósa. „*Mindig megzavar, mikor meg kell határoznom ez utóbbihoz való viszonyomat.*” (10.)

Márai személyes tapasztalatait, élményeit általánosíthatta, hogy ezáltal a század élményét ragadja meg és – anélkül, hogy magáról beszélne – a mítoszban, Odysseusban látta meg azt a paradigmátikus alakot, akin keresztül – mint az eposz hősei a mitológus példákön keresztül – a jelent és fordítva, akit a jelenen keresztül értelmezhetett.

A három elbeszélés azonos befejezése – „*de valóságban nem tudhatom, milyen volt*” – tehát nem csupán formai eszköz a mű egységességének hangsúlyozása céljából, de nem is csak filozófiai, ismeretelméleti kérdés jelzése: az ember megismerhetetlen,³⁰ hanem annak beismerése, hogy Ulysses, az ember, azért megismerhetetlen, mert azonosága – „*milyen volt*” – kérdéses marad. Ulysses az idők folyamán változik. A trójai háború előtt „*hűséges és gondos gazda és türelmes király volt. Szegénységünkben is nagyvonalú. Mindig igazságos és szelíd*” – így jellemzi őt Pénélopé (14.) és az ODYSSEIA. A nagy háború után kapzsi, erőszakos, önző, gátlástalan – amilyennek a kyklikus eposzok és a tragédia ábrázolja.

A regényben azonban nem a mítosz változásairól van szó. A VALLOMÁSOK-ban Márai egyebek közt ezt írja családjáról: „*Bonyolult család volt, tele haraggal és önfeláldozással, lelki szegényekkel és önféjű egyéniségekkel, polgárok voltak, s mikor én közöttük kezdtem élni, már eljutottak a polgári állapotnak veszedelmes, válságos életszakaszába. Mindent nekik köszönhetek, s nagyon nehéz volt elfelejteni és megsemmisíteni magamban azt, amit tőlük kaptam. Egészen talán nem is sikerült.*”³¹ És még egy idézet a VALLOMÁSOK-ból: „*Szemléletemben, életmódomban, lelki magatartásomban polgár vagyok, s mindenütt hamarabb érzem otthon magam, mint polgárok között; anarchiában élek, melyet erkölcsstelennek érzek, s nehezen bírom ezt az állapotot. A sérülés régiebb, talán átöröklött, élet előtti... néha már azt gondoltam, hogy talán egy pusztuló osztály gyökértelensége hatalmasodott el bennem.*”³²

A regényben a polgárság változásáról van szó, a polgárságéről, értékeivel és eszményeivel, melyek lassan üreseké válnak, melyeket nem vesznek komolyan, a polgárságéről, mely kezdetben még szerzett, „*a nagy kaland, a világ teremtésének kalandja*” (216.) idején alkotott, azután megőrzött, de a „*veszedelmes, válságos életszakaszban*” már szétbomlóban volt. Az európai polgárságéről, amit Márai annak tartott, ami nem feltétlenül azonos azzal, amit egy marxista vagy egy mai szociológus annak tart. Gyermekedd dolog volna annak feltételezése, hogy egyes alakok egyes fokozatoknak felelnek meg – bár nem vitatható, hogy az utódok jelentéktelenebbek, mint az apa, és nem foghatók hozzá,³³ valamint az sem, hogy Ulysses szakított az istenek világával, ember akart lenni annak minden – nagyszerű, változó és visszataszító – következményével együtt.³⁴ A XX. századról van szó, ellentétes törekvéseivel, keresésével, szélsőségeivel, agresszív önmegvalósításaival és lemondó visszavonulásaival, nagyságával és erkölcsstelenységével, a polgári Európa alkonyáról – kérdésekről, melyekre nincs felelet.

³⁰ Lőrinczy Huba: MÁRAI-TANULMÁNYOK. Szombathely, 1993. 213.

³¹ PV, 107. Az I. kötet II. részének ez a 11. szakasza a H. Skirecki-féle német fordításban (München, 2001. 4. kiadás volt a kezemben) hiányzik.

³² PV, 155. (Ez a szöveg a 25. jegyzetben idézett szöveg folytatása.)

³³ Vö. Szegedy-Maszák, 144., Rónay (1998), 196–197.

³⁴ A regény, azt hiszem, nem egyszerűen a nyugati, vagyis európai individuumbot magasztalja és annak dicsőítését zengi – Márai szenved is ebben az individualizmusban, problematikusságát, erkölcsstelenységét szenvedti is, nemcsak nagyságát látta. Vö. a 25. jegyzetben idézett szöveget.

Kányádi Sándor

BAJOR ANDOR KÉSEI ELSIRATÁSA

Homéroszba kapaszkodva

ki elsirattam annyi jó barátot
téged siratni nincsen már erőm
csak illendőségből klapanciázok
helyezek néhány szál előre gyártott
hervadni se tudó nájlönvirágot
sírhalmadra végtisztességtevőn

miért tagadnám becsapottnak érzem
magamat de magunkat legkivált
bár sejtettük nem hittük volna mégsem
hogyan megszökhetsz az első résnyi résen
hová nekem is készül érkezésem
s hová megálljt már hiába kiált

földi lakó kinek meg nem születni
lett volna az eszményi állapot
a vén vak is emlékszel ezt kesergi
boldognak magát nem mondhatja senki
míg a ladik vele az odalenti
jól őrzött kapun által nem jutott

jó negyven évig együtt féldegéltünk
magunkba bízón tudva kik vagyunk
s bár parádékon nem döngött a léptünk
félvén se félve egyre csak reméltünk
akkor is ha évekre elsötétült
jövendőbe vezérlő csillagunk

lassan aztán megfogyva meg is törve
s görnyedezve egy átoksúly alatt
prófétánk lett a hét város szülöttje
s jöhetett már megkésve-sündörögve
a szabadság már csak a bölcs görögre
gondoltunk s neki adtunk igazat

de mióta a házsongárd göröngye
 reád dübörgött minden kis rigó
 kora tavasztól késő őszig egyre
 kitaróan egymással versenyezve
 azt fütyüli hogy élni volna jó
 miért mentél el bandi bandikó

Kolozsvár, 1991–2001

Tamás Ferenc

KÉT MASZK

1

Odüsszeusz-apokrif

Napra nap: vereség. Előbb a kikónok
 győztek le, undok támadót, rablót, mert
 kincseikre, szüzeikre vásott a fogam. Aztán
 saját megátalkodott kíváncsiságom
 miatt szenvedtem vereséget: kis híján
 odavesztem szirének hangjától, csábos
 alakjától. Cserbenhagyott a férfiasságom
 Kírké szigetén. „Már akkor itt maradsz,
 disznó” – zengette a sors hangját, mint a vércse,
 a nő. Valaha híres elmémtől szabadulni lótsz
 falnék, hol van a lótsz? Hájjasodó testem
 bámulom, Pénelopémről álmodozom, hiába.

2

H.-fragment

Lehet-e annál nagyobb ajándékot adni, mint
 mikor a mindent megjárt, mindenén túl
 lévő így szól: „Alkalmasnak tartlak”?

És lehet-e terhesebbet annak, akit
 betölt – mint szennylé az eldugult csövet –
 saját alkalmatlanságának tudata? Akit

a kétely rág, mint pecsétetes ruhát a
 szekrény meleg sötétjében a moly? Aztán

belefog persze. Mit belefog! folytatja a dolgát:
tehetne mást? Csőgörénye nincsen, molyirtója
se, az ajándékot meg őriznie kell (illik!).

Együtt rágja most már kétség és feladat,
ott duóznak benne, két féreg, fékez-
hetetlen, amíg –

HAJLÉKTALAN

Az önutálat roskadozó heverőjén fekszem,
költő, én, a huszonegyedik évszázad pirkad-
tán: most kél ki a ködből a rossz vizü, rossz leve-
gőjü táj. Az otthonom. Ez? Heverek csak, s nézem,
rút szibaríta. Minek vagy? mért ilyen éppen? honnan?
merre? Ezek jó kérdések voltak még nemrég:
ültek. Fekszenek ők is erőtlen, akár én, hangtalan,
ellapuló, szétmálló lom a telepnyi szemét közt,
súlyos üleppel a tájék rajtunk, roskadozok hát
rossz heverőmön. Nézem, amit lehet: műanyagot és
füstölő papirost, vak tévét, sitt-hegyeket, és
leskelek égre, időre, kezem nézem és lábam,
jó takaróm, tehetetlenségem. Mind oly távoli,
mindegyik oly közel. Óda? elégia? dal? Vers-
láb, szótag, betü, hang? Zörejek, recsegés, kaparászás.
Míntha a semmi redőződnék. Vagy a varjak sírnak.

ÚGY NEGYVENÖT

Advent, aranyvasárnap

Növénytelen, havas hegyek a rózsás alkonyatban:
mint naptárlapon. Vagy gigantposzteren.

Valaki befékez, kocsija kipördül,
negyvenöt fokos szöget mintázva áll meg.

Hogyha kamion döngetne erre vagy egy néma,
villanásnyi jármű (miniszteri, mondják,

mondják gyors halálnak, 260-asnak,
guillotinnak, sorsnak is, beszélnek mindent) –

Hogy ha? Hogy akkor? Jég és út? Nos, féknyomok
sötétlő csíkjai, szirénák, villanófény, mérőszalag, szürke zsák.

Tudod, mi történt akkor? Semmi. Képzeld, semmi.
Éppen az. Megállt a délután a délutánban.

Ferdén és élesen. Jól láthatón. Úgy negyvenöt fokot
bezáró szögben. Rózsaszínbe játszó, nagy hegyek nyugalma fenn,

és fentebb kékesszürke, tágas ég. Mértan. Mosolygó
intelem, megelőlegezett karácsonyi ajándék.

Gábor György

A FELHŐK KÖZT TÜNDÖKLŐ ÚJ

*„Emlékezetet szerzett az ő csodálatos dolgainak”
(ZSOLT, 111,4.)*

Az Iriszt megjelenítő antik vázaképek sokaságán a szívárvány istennőjének energikus lendülete fölöttébb pontosan vizualizálja azt a szóvivői szerepet, amely a Thaumasz tengeri istenség (görögül *thauma* = csoda, *thaumazó* = csodálkozom)¹ és az ókeanidák egyikének nászából született szárnyas leányra az olümposziak körében egykoron rászatott. Irisz, Hermészről eltérően nem végrehajtóként, hanem inkább amolyan szószólóként vált az istenek hírnökévé.² Zeusznak, Hérának s a többi halhatatlannak irigylésre méltóan könnyű dolga volt. Az isteneknek vagy a halandóknak szánt üzeneteiket a „széllábú sebes”³ Iriszre bízták, a „*tarkálló-köntösű*”⁴ „*arany szárnyú*”⁵ szépségre, aki az ég és föld között feszülő „*tarka fonálon*”,⁶ a szívárvány hídján járkált sietős lépteivel föl és

¹ Platón kifejezetten helyesli, hogy az, aki egykor Irisz családfáját megrajzolta, „*Thaumasz leányának nevezte őt*”. Platón: THEAITÉTOSZ, 155 d. In: PLATÓN ÖSSZES MŰVEI, II. k. 1984. 930. Fordította: Kárpáty Csilla.

² Kerényi fontosnak tartja megjegyezni, hogy a hírnöki tisztet betöltő Irisz „*nyelvünkön: angelos volt*”. Kerényi Károly: GÖRÖG MITOLÓGIA. 1977. 46.

³ APOLLÓN-HIMNUSZ, 108. In: HOMÉROSZ: ILLÁSZ – ODÜSSZELA – HOMÉROSZI KÖLTEMÉNYEK. 1967. 798. Fordította: Devecseri Gábor.

⁴ Ovidius: ÁTVÁLTOZÁSOK, I. 270. 1975. 16. Fordította: Devecseri Gábor.

⁵ DÉMÉTÉR-HIMNUSZ, 316. In: HOMÉROSZ: ILLÁSZ – ODÜSSZELA – HOMÉROSZI KÖLTEMÉNYEK. I. m. 818.

⁶ Ovidius: ÁTVÁLTOZÁSOK, XI. 632. I. m. 324.

le, s továbbította a szelíd napfényben sütkezéző, ambrózián és nektáron élő, boldog gondtalanságba burkolózó fenti lakók megfellebbezhetetlen végzéseit a lentieknek. Ebéli funkciójában jut el Eileithüiához, a szülések pártfogójához, hogy sürgősen segítségül hívja őt az Apollónnal terhes Létóhoz, így keresi fel a lánya miatt bánkódó Démétért, hogy megkísérelje rábeszélni az Olümposzra való visszatérésre, valamint arra, hogy tegye újra termővé a pusztuló földeket, így ered a boreaszok nyomába, hogy békét teremtsen köztük és üldözötteik, a Harpüiák között, így viszi a galád és végzetes felszarvazás hírért Menelaosznak Krétába, s így merészkedik a távoli, kétes hírű, magas sziklák alatti, ezüstszlopokon nyugvó palotába, hogy aranyserlegben hozza el onnan a Sztüx vizét, amelyre még az istenek sem tehetek hamis esküvést.⁷

A mitológia eleven szövetében, a benne élők és az abban gondolkodók az isteneket mindig *in concreto* észlelik: a hatalmasságok az emberrel együtt indulnak a csatába, hogy aztán a harcmezőn rendre ott jeleskedjenek egyik vagy másik oldalon, a halandóval közösen lakomáznak, tivornyáznak, ünnepelnek, vigadnak vagy búslakodnak, leányainkkal és asszonyainkkal nekik tetsző módon múlatják az időt, s a szenvedélyes pásztorórák és az apró kis légyottok „hozadécai” szintén mindig kézzelfoghatók.⁸ Az istenek üzenetei, szándékai, intelmei vagy útmutatásai, esetleges „dodonai” mivoltuk, talányos és homályos kétértelműségük ellenére sem válnak sohasem túllontúl absztrakttá: a hang mindig hallható, a gesztus mindig látható, a tett mindig tapasztalható, s még a Püthia közvetítette s a próféta tolmácsolta apollóni jósigék is – legalábbis fizikai-akusztikai valóságukban – egyértelműen érzékelhetők.⁹

Irisz maga hol a szívárvány megszemélyesítőjeként, hol pedig a remek színes ívet mintegy összekötő pallóként használva, a hírnöki tisztég látható attribútumával, pálcával (*caduceus*) a kezében közvetíti az üzeneteket az olümposzi „odafenn” és a földi „odalenn” világa között. A szívárvány lényegét tekintve tehát kötelék ég és föld között, kapocs, amely valóságos átkelést tesz lehetővé az egyik létmódból a másikba,¹⁰ világoszlop (*universalis columna*) vagy világtengely (*axis mundi*), amely – sok más nép mitológiai örökségéhez hasonlóan¹¹ – biztosítja az immár spirituálissá vált ontikus határok

⁷ Az alábbi utalásokat l.: APOLLÓN-HIMNUSZ, 103. skk.; DÉMÉTÉR-HIMNUSZ, 316. skk.; Apollonius Rhodius: ARGONAUTIKA, II. 288. skk.; Hésziodosz: THEOGONIA (magyarul: ISTENEK SZÜLETÉSE – MUNKÁK ÉS NAPOK. 1974. Fordította: Trencsényi Waldapfel Imre), 780. skk.

⁸ Xenophánésznek a 11. töredékben fennmaradt fontos „vallásméleti-vallástörténeti” megfigyelése – paradox módon – a mitológiai hagyomány félreértésén alapul, amikor megdorgálja Homéroszt és Hésziodoszt, hogy „mindent ráfogtak az istenekre, ami az emberre szűgyen: a lopást, a paráználkodást, egymás becsapását”. H. Diels: DIE FRAGMENTE DER VORSOKRATIKER. Berlin, 1906. 48.

⁹ L. ehhez: Th. Scheffer: HELLENISCHE MYSTERIEN UND ORAKEL. München, 1948; P. Amandry: LA MANTIQUE APOLLONIENNE À DELPHES. Paris, 1950; M. Delcourt: L'ORACLE DE DELPHES. Paris, 1955.

¹⁰ Babits különleges érzékenységét és klasszikus erudícióját dicséri, hogy HIMNUSZ IRISZHEZ című költeményében az istennőt „ég hídjá”-nak és „beszédes szíkapu”-nak nevezi.

¹¹ Egyebek mellett az ókori Kínában a szívárvány a jin-jang egyesülésének volt a jele; a hinduista és buddhista hagyományokban a szívárvány az elérhető legmélyebb meditatív állapotra utal; Buddha hétszínű szívárványlépcsőn ereszkedik le az égből; afrikai közösségekben a szívárvány az égi kígyóval azonos, amely az ég és föld között áramló energia szimbóluma; a közép- és dél-afrikai bantuk királyai és papjai a szívárványtól származtatják magukat; az inkáknál a szívárvány a Napisten megjelenési formája; a skandináv legenda szerint a szívárvány hídján jutottak el az elhunyt harcosok lelkei az istenek égi fellegrárába stb. Vö. M. Eliade: A SZENT ÉS A PROFÁN. 1987. 27–60.; Uő: KÉPEK ÉS JELKÉPEK. 1997. 47–70.; G. van der Leeuw: A VALLÁS FENOMENOLÓGIÁJA. 2001. 46–50. Greenler nevezetes könyvének elején kiemeli: „A legtöbb kultúra írott és szóbeli hagyományában találni mítoszokat és legendákat a szívárványról, továbbá a szívárvány és az emberi élet összefüggéséről.” R. J. Greenler: RAINBOWS, HALOS AND GLORIES. New York, 1980. 5. L. ehhez: A. R. Utke: A SZIVÁRVÁNY MINT A VÉG-SŐ ÉRTELEM ÉS VALÓSÁG EGYETEMES ÉS IDŐTLEN JELE. In: Világosság, 1997. 7. 49–59.

szabad átjárhatóságát. Lényegét tekintve azonos azokkal a természeti képződményekkel (hegyek, fák, sziklák stb.) vagy mesterséges alkotásokkal (oszlopok, tornyok, lépcsők stb.), amelyek egy-egy kivételes alkalommal lehetővé teszik a hierophánia csodáját, s közreműködnek abban, hogy az isteni és az emberi ismeret és tudás¹² között fennálló beláthatatlan távolság egy „kegyelmi” pillanatra áttetszővé váljék. Ennek a „létközi folyosónak” köszönhető, hogy a hallhatatlanok tér- és időbeli végtelenségének valamennyi titkát elfedő sejtelmes fátyla a lokálisan és temporálisan meghatározott ember előtt olykor-olykor, ha csak egy szemvillanásnyi időre is, de képes fellebbenni.

A héber BIBLIA transzcendens Istene a történelemben nyilatkoztatta ki önmagát, mindenható szuverenitását, s kijelentései és történelmi tettei révén, valamint anyagai (*maláchim*) és prófétái, szószólói (*nehim*, Geseniusnál: szóöntő) közreműködésével a történelem színpadán tartja kapcsolatát Izrael egész gyülekezetével (*kól káhál*). Az ön-maga létezésében „megbúvó” („*ehje áser ehje*” – „*vagyok, aki a lét vagyok*” – EXODUS, 3,14.), láthatatlan, rejtőzködő Isten (*él misztatér*) az égi hangot (*bat kól*) maga adja prófétája szájába,¹³ s jelenti ki, hogy „*én a te száddal leszek*” (EXODUS, 4,12.). De küldöttét, az angyalt is (*malách JHWH* – JHWH anygala, küldötte, futára)¹⁴ mindig konkrét feladattal látja el, így a közvetítő Isten megszemélyesített segítőként tolmácsolja az Örökkévaló üzenetét az egyes ember vagy Izrael egész közössége számára. Angyalok mentik ki Lótót a pusztuló Szodomából (GENESIS, 19,1. skk.), angyal áll az Egyiptomból kivonulók élére (EXODUS, 14,19.), angyal tartóztatja fel az Izraelt elátkozni kész Bileámot (NUMERI, 22,22. skk.), angyal szólítja fel Gedeont Baal oltárának lerombolására (BIRÁK KÖNYVE, 6,11. skk.), angyal jövendöli meg Mánoach feleségének Sámson születését (BIRÁK KÖNYVE, 13,3.), angyal szólítja föl Élijáhut, hogy fogadja Szamária követeit (KIRÁLYOK 2. KÖNYVE, 1,3.), és maga Gábiel tárja föl Dánielnek történelmi és történelmen túli apokaliptikus látomását (DÁNIEL, 10,5. skk.).

Noha JHWH angyaláról a bibliai hagyomány nem rendelkezett egységes felfogással,¹⁵ s a különböző elképzelések egyszerre sokféle tradícióból táplálkoztak, mégis nyilvánvalónak tűnik, hogy az angyal leggyakrabban és legletisztultabb alakjában¹⁶ JHWH egyik megjelenési formája, hiszen nevének, azaz lényegének hordozójaként az angyal *akkor és ott* maga JHWH: „*az én nevem van jelen benne*” (EXODUS, 23,21.).¹⁷ Értelmetlen

¹² „S most, Múzsák, ti beszéltek: olümposzi bércen éltek, istennők vagytok, s mindent jól látva ti tudtok, míg minékünk csak hírhallásunk, semmi tudásunk...”

(Homérosz: ILLÁSZ, II. 484–486. In: Homérosz: ILLÁSZ – ODÜSSZELA – HOMÉROSI KÖLTÉMÉNYEK. I. m. 37.)

¹³ „*maga adta ajkamra a szót*”. (JESÁJA, 50,4.)

¹⁴ A görög *angelosz* szó alapjelentése ugyanez: követ, hírnök, futár.

¹⁵ Vö. G. von Rad: AZ ÓSZÖVETSÉG TEOLÓGIÁJA, I. k. 2000. 228–229. Fordította: Görföl Tibor.

¹⁶ G. von Rad ezt nevezi „*tudatos teológiai, sőt szinte már spekulatív redakciónak*”. I. m. 229. Ehhez lásd Fr. Stier: GOTT UND SEIN ENGEL IM ALTES TESTAMENT. Münster, 1934; E. Langton: THE MINISTRIES OF THE ANGELIC POWERS ACCORDING TO THE OLD TESTAMENT AND LATER JEWISH LITERATURE. London, 1937; G. Heidt: ANGELOLOGY OF THE OLD TESTAMENT. Washington, 1949.

¹⁷ Maimonidész a MORE NEVUCHIM-ban (II, 6.) az angyalokat közvetítőknak nevezi, akiknek a révén mozgatja Isten mint legfőbb ok a mindenséget: „*minden hatóerő egy angyal*”. Az „*analogia entis*” a nevek síkján a legtagabb értelemben vett ontikus szintet hordozza. Az arisztotelészi hagyománynak a középkori teológiában való újragondolásához lásd B. Montagnes: LA DOCTRINE DE L'ANALOGIE DE L'ÊTRE D'APRÈS SAINT THOMAS D'AQUIN. Louvain-Paris, 1963; H. A. Wolfson: THE AMPHIBOLOUS TERMS IN ARISTOTLE, ARABIC PHILOSOPHY AND MAIMONIDES. In: *Harvard Theological Review*, 31 (1938). 151–173.; H. Lyttkens: THE ANALOGY BETWEEN GOD AND THE WORLD. AN INVESTIGATION OF ITS BACKGROUND AND INTERPRETATION OF ITS USE BY THOMAS OF AQUINO. Uppsala, 1952; B. Geiger: LA PARTICIPATION DANS LA PHILOSOPHIE DE SAINT THOMAS D'AQUIN. Paris, 1953; C. Fabro: PARTECIPAZIONE E CAUSALITÀ SECONDO S. TOMMASO D'AQUINO. Turin, 1960.

és felesleges lett volna tehát az, hogy a történelemben folyamatosan megmutatkozó JHWH önmaga spirituális lényének közvetítőit valamilyen ég és föld között ívelő pályán mozgassa. Jellemző, hogy Jákob, útban Hárán felé, álmában látja meg azt a létrát (*szulám*), amely a földtől az égig ért, s amelyen Isten angyalai fel és lejártak (GENESIS, 28,12.). Az álom képszerűsége, amely érzékletes módon jeleníti meg Istennek a közvetítői révén az egész közösséghez eljuttatott üzenetét, a képi valóság konkrét világában teszi felfoghatóvá, „láthatóvá” és „hallhatóvá” a spirituális tartalmat. A másik világból eredő értelmes üzenet átmenetése a saját világunkba¹⁸ az ismeret képi-érzéki és nyelvi-fogalmi jellegű tapasztalatai összességének lefordításával az embertől elkülönülő s az embernek megmutatkozó Istennek a mi világunkkal való „horizont-összeolvadását” (Gadamer) eredményezi. A sors üzenetét Hermész, az isteni küldött hozza, „*a hermeneuein az a gesztus, amely hírt továbbít, amennyiben lehetővé teszi meghallani az üzenetet*”.¹⁹ Minthogy a biblikus szöveg (az üzenet) egyfelől az elkülönülő két ontikus szféra (ég és föld) tartalmi differenciáinak és szintjeinek (lajtorja) egyszeri és pillanatnyi feloldására irányuló transzcendens gesztusa, másfelől az álom és ébrenlét kettős világának emberre szabott, immanens értelmezési-olvasási kísérlete (azaz az odafentről jövő üzenet álombéli érzékelése és ébrenlétbéli dekódolása), Gadamernek a hermeneutika „köztes” helyére utaló megállapítását a fentiek értelmében többszörösen is találnak érezzük: „*az idegenség és az ismerőség közötti hely*”, a „*távoli tárgyiaság és a hagyományhoz való hozzátartozás közti hely*”.²⁰ Mindenesetre Philón álomelméletének egy helyén remek exegetikai érzékkel helyezi Jákob álmát „*az álmok második csoportjába*”, ahol „*az Egyetemes Lélek hat az értelmünkre... és lehetővé teszi az eljövendő események előre tudását*”.²¹

Téves úton járnak azok a vallásfenomenológiai tipológiák, amelyek a Noéval kötött szerződés jelét, a felhőkön megjelenő szivárványt ugyancsak az ég és föld közötti közvetítőelemként, mintegy a két világ monumentális találkozásának érzékelhető fizikai manifesztációjaként kísérlik meg láttatni. Az ég többé már nem nyílik meg, a héber BIBLIA Istene az emberrel való kapcsolattartását a kozmikus birodalomból a történelem színpadára helyezte át.²² A szivárvány égi jele egy kozmikus-természeti esemény visszfénye, ámde Isten a pusztító vízözön után nem a történelem „sorsvakságát”, hanem éthosszal telítettségét adta tudtul a katasztrófát átélt embernek. A történelem innen kezdve – hiszen *innen kezdve* beszélhetünk csak történelemről – nem egyedi theophániák szeszélyes egymásra következése, hanem a kezdetektől a végéig az eseményeknek értelmet adó s az emberre feladatot ruházó, a mindenható Teremtő és a szabad akarattal rendelkező teremtmény közös világtörténelmi színjátéka. Korántsem véletlen, hogy a végső katasztrófa eseményének az elbeszélése Noénak, az igaz embernek (*caddik*) a bemutatásával, „története” (*toledot*) elmondásával veszi kezdetét. A kozmoszt áthidaló szivárvány természeti tüneménye aligha rendelkezik történelmi referenciával.

Ha a szó alapjelentéséből indulunk ki, héberül a *keset* (görögül: *toxon*) valójában újat

¹⁸ Ezt nevezi Gadamer a hermeneutika alapvető lényegének: lásd H.-G. Gadamer: ARTIKEL HERMENEUTIK. In: HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE. (Szerk.: J. Ritter–K. Gründer.) Basel, 1974.

¹⁹ M. Heidegger: UNTERWEGS ZUR SPRACHE. Pfullingen, 1959. 121.

²⁰ H.-G. Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. 1984. 210. Fordította: Bonyhai Gábor.

²¹ Philón: DE SOMNIIS, I, 190. L. ehhez: M. Petit: LES SONGES DANS L'ŒUVRE DE PHILON D'ALEXANDRIE. In: MÉLANGES D'HISTOIRE DES RELIGIONS OFFERTS À HENRI-CHARLES PUECH. Paris, 1974. 151–159.

²² Yerushalmi joggal írja, hogy „*ha Hérodotosz volt a történetírás atyja, akkor a zsidók a történelem értelmének atyái voltak*”. Y. H. Yerushalmi: ZÁCHOR. ZSIDÓ TÖRTÉNELEM ÉS ZSIDÓ EMLÉKEZET. 2000. 26. Fordította: Tatár György.

jelent, s másodsorban – ám az előbbiből következően, tulajdonképpen magát a fegyvert érzékeltetve – a megfeszített íj *ívét*. Erre tett már egyértelmű utalást Josephus Flavius is, amikor az Isten „*kegyelmem jele legyen ez a mennyei ív*” kijelentéséhez mintegy magyarázatként hozzáfűzi: „*vagyis a szivárvány, mert ezen a földön élők Isten újának nevezik ezt*”.²³ S valóban, a bibliai hagyományban a harcos kifeszített íja (ZAKARIÁS, 9,13.) a Seregek Urától (JHWH *cebáot*) származik (ZAKARIÁS, 10,4.), aki megtanította „*karomat érc íjat feszíteni*” (SÁMUEL 2. KÖNYVE, 22,35.). Az íj a győzelem jelképe (KIRÁLYOK 2. KÖNYVE, 13,18–19.), amely világosan utal a hatalomra, az erőre (GENESIS, 49,24.; JÓB 29,20.), ám szimbolizálja magát a harcot is (HABAKUK, 3,9–11.): a kifeszített íj elől menekültek az edomiták (JESÁJA, 21,15.), s az íj összetörése az ellenség megsemmisítésével vált egyenlővé (JEREMIÁS, 49,35.). De az árulók, a Baal felé fordulók, az idegen istennel, bálványokkal paráználkodók mind „*csalárd íj*”-nak neveztetnek (HÓSEÁS, 7,16.; ZSOLTÁROK, 78,57.), s Izrael újának összetörése rettenetes katasztrófát, a hűtlenné vált nép elkerülhetetlen pusztulását (HÓSEÁS, 1,5.) helyezi kilátásba.

Az akvatikus katasztrófa Izrael történeti és történelmen túli – „üdv-történeti” – tapasztalatába, valamint a próféták tanításába ágyazódva a végtelen gonosszá vált embernek és lakhelyének, a világnak a kozmikus méretű legyőzését és elpusztítását jelentette. Ámosznak a megsemmisítő ítéletre vonatkozó látomása²⁴ immár az egész emberiségre kiterjedt. JHWH pusztító fegyverével – amelyről egyébként a rabbinikus irodalom tudni véli, hogy a teremtés utolsó napján, sabbat estéjén, alkonyatkor teremtődött (PESZÁHIM, 54a) – legyőzte azt az emberiséget, amelynek megalkotását az Örökkévaló megbánta (GENESIS, 6,6.), s a katasztrófa a prekozmosz állapotot, a káosz (*tohu vábohú*) teremtés előtti világot reprodukálta: az ég csatornáit (*árubot hásámájim*) megnyíltak, a boltozat feletti vizek, „*az ég óceánja*” (*mábul*) és a mélység alsó vizei (*tehom*) összefolytak, újra élettelennek és alaktalanná, amorffá téve a földet. Az elkövetett bűnököt követő isteni felelősségre vonás, büntetés és megtorlás nyomában azonban – ugyancsak Izrael történeti és „történelmen túli” tapasztalataiból eredően²⁵ – a vízőzön elmúltával az Örökkévaló irgalma és szeretete (*hesed*) helyreállítja a kozmosz rendjét, hiszen az ember életre teremtett (*nefes chájá*). A történelmen kívüli Isten történelmen belülnek ismeri el az ember rossz hajlamát (*jécer horá*),²⁶ s a világ megsemmisítését a szövetség jele – JHWH kegyelmének szimbóluma – váltja fel. Isten, aki máskor ellenségként zúdította nyilait az emberre („*Kifeszítette íját, mint valami ellenség, feltartotta a jobbját. Ellenségként elpusztított mindent, ami szép és tetsző a szemnek*” – JEREMIÁS SIRALMAI, 2,4.), miként a harcosok a csata végeztével, immár leereszti fegyverét, az íj lefelé mutat: a hadi jelkép a béke jelképévé metamorfizálódott. „*Kásti nátáti be-ánán*” – mondja az Örökkévaló, „*Íjamat (ívemet) a felhőbe helyeztem (adtam)*” (GENESIS, 9,13.).

A kozmikus katasztrófa lezárásaként s egyúttal az új kezdet meghirdetéseként Isten szövetséget köt Noéval (*brit Noah*) s rajta keresztül az egész emberiséggel. A szövetség – a héber kifejezés egyébként nem állapotra utal, hanem ünnepélyes fogadalomtétele,

²³ Josephus Flavius: ANT. IUD., I,3.

²⁴ „*Láttam az Urat, állva az oltár mellett, és mondta: Üsd meg az oszlopcsúcsot, hogy megrendüljenek a küszöbök, és zúzd össze azokat, mindnyájuknak fejére, az ivadékat pedig karddal ölöm meg; nem futamodik közülük futamodó, és nem menekül közülük menekvő.*” (AMOSZ, 9,1.)

²⁵ A megsemmisítő ítélet fáj Istennek (HÓSEÁS, 11,1–11.), megbánja az általa kimért csapásokat (EXODUS, 32,14.; JEREMIÁS, 18,7–8.; 26,3.13.19.), s népéből meghagy egy maradékot (JESÁJA, 6,13.; AMOSZ, 7,3.6.).

²⁶ „*Nem fogom már többé megátkozni a földet az ember miatt, mert az ember szívének hajlama gonosz ifjúságától kezdve, és nem fogom már többé megverni mind az élő, amint cselekedtem.*” (GENESIS, 8,21.)

eskü vagy ígéret aktusára – Istenhez tartozását, isteni tulajdonban való létét fejezi ki a GENESIS 9,11. és 9,15. verseinek birtokos személyraggal ellátott *brit* szava (szövetségem), mintegy megerősítve, stílusosan is aláhúzva, hogy a szövetség megkötése nem függ az emberi akarattól, abban kizárólag Isten szuverenitása mutatkozik meg. A szövetség örök időkre szól (*brit olám*), s mivel az *olám* nem a határok nélküli végtelenségre vonatkozik, hanem olyan időt jelent, amely egyaránt magában foglalja a távoli, homályba vesző múlt és a végtelenbe nyúló eljövendő idejét, ezért okkal állítható, hogy a szövetség időtartama a teremtett világ idejével azonos. Az „*od kol-jmé haarec*” („*amíg a föld áll*”, tulajdonképpen: amíg az idők a földön) kijelentés tehát nem a szövetség időbeli korlátozására utal, hanem megerősíti, hogy míg világ a világ, addig ez a szövetség fennmarad. Minthogy a kozmosz teremtett, s a szövetség minden élőlényt, minden „*lelkes lényt*” (*kol nefes*) s valamennyi nemzedéket (*dorot olám*) megillet, ennél fogva a szövetség ideje a kozmikus idővel válik azonossá, azaz a szövetség időben és térben egyaránt univerzalisztikus.

A fentiekben utaltunk arra, hogy a szövetség nem függ az emberi akarattól, ámde Isten igényli az ember együttműködését: a szövegben szereplő „csak”, „de” kötőszó (*ák* – GENESIS, 9,4.) a feltételek egyértelműségét jelöli ki, s a hangsúlyos „ti” (*átem* – GENESIS, 9,7.) és az ezzel szemben álló, mintegy ellentétet képviselő „én” (*áni* – GENESIS, 9,9.) a „szerződő feleket” jeleníti meg. Minden adott tehát, hogy a szövetségkötés pillanatában alkotmányos értékű, „alaptörvény szintű”, azaz valóságos jogi szankciókat nélkülöző követelményrendszer hangozzék el, az ún. „hét noahi törvény”, Noé fiainak hét törvénye (*seva micvot bené Noah*).²⁷ A rabbinikus hagyomány szerint²⁸ az Izraelnek adott parancsolatok hatályát kibővítve a Noé leszármazottainak szóló „törvénykönyv” (bálványimádás tiltása, istenkáromlás tiltása, gyilkosság tiltása, szexuális erkölcsteleniségek tiltása, lopás tiltása) az újjászülető emberi nem egyetemes és általános törvényévé, az emberi civilizáció alapjává és meghatározójává lesz, s akik ezt betartják, azokat igaz pogányoknak (*gér tosáv*) kell tekinteni, minthogy előttük is nyitva áll az eljövendő világ (*olám hábá*) kapuja.²⁹ Így válhatott Noé a zsidó hagyományon belül az új emberiség fejévé, bárkája pedig „*az élet magjává*”,³⁰ s így lett a Noéval kötött szövetség az egész emberiség „kiválasztásának” történelmi (tehát katasztrófán túli) örök dokumentuma. A pusztítás és a teremtés komplementáris viszonya az új aión eljövételét jelzi, miként a kozmikus dimenziót a történelmi perspektíva váltja fel. A történelmen kívüliség kozmikus és a történelmen belüliség historikus eseményének találkozása egy „isteni pillanatba” sűríti össze a megtörténteket, ahol a narráció vége és kezdete egybeesik. Ha a népek „*kedvenc gondolata magukat az ősidőktől honosnak, földből születettnek, au-*

²⁷ L. GENESIS, 9,1–7.

²⁸ L. SZANHEDRIN, 56 b. Ami a parancsok számát és tartalmi részét illeti, a hagyomány nem mutat egységes képet. Elég, ha a SZANHEDRIN (56–60.), a HULLIN (92 a), a MIDRÁS TEHILLIM (21.), az AVODA ZARA (8,6.), a JUBILEUMOK KÖNYVE (7,30.) vagy az APOSTOLOK CSELEKEDETEI (15,20.) ide vonatkozó utalásait idézzük fel. Ehhez lásd H. COHEN: DIE RELIGION DER VERNUNFT AUS DEN QUELLEN DES JUDENTUMS. Leipzig, 1929. 135–148.; 381–388.

²⁹ Aligha véletlen, hogy a posztbiblikus irodalom Noé személyét megannyi különleges külső és belső tulajdonsággal látta el: több forrás mint prófétáról emlékezett meg róla (l. pl. JUBILEUMOK KÖNYVE, 8,18.; Philón: QUÆSTIONES ET SOLUTIONES IN GENESIM, 1,87.), vagy sorsát a prófétákéhoz hasonlította, ugyanis Noé tudta Isten szándékát, ám az embereket hiába figyelmeztette, azok nem hallgattak rá: gúnyolták és kinevették (l. pl. SZANHEDRIN, 108 b). Ő tanította meg az emberiséget új eszközök és szerszámok (balta, eke, sarló) használatára (JUBILEUMOK KÖNYVE, 4,28.), s vele kezdődött el a letelepedés és a földművelés új korszaka (Philón: QUÆSTIONES ET SOLUTIONES IN GENESIM, 2,66.).

³⁰ Philón: DE ABRAHAMO, 46.; HÉNOCH KÖNYVE, 67,2.

tochtonnak gondolni”,³¹ akkor itt a „vízből születettség” univerzalisztikus élménye adatik meg valamennyi népnek, az egész emberiségnek, s a történetben a mitikus elbeszélés „szelleme” a theogóniát etnogóniává változtatja át.

A történet valódi békekötéssel zárul, a megfeszített íj leengedésével, JHWH békéjének (*sáalom*) eljövételével, amely alapvetően két fél rendezett, harmonikus, meghatározott szövetségen alapuló viszonyát fejezi ki.³² JHWH megbocsátó kegyelme (*chén*)³³ azonban további feladatot ró a történet valamennyi szereplőjére, ugyanis az emberiségnek és az Örökkévalónak egyaránt emlékeznie kell az íjra. Hiszen a hatalmas ív akár pajzs (*mágén*) is lehetne, vagy azzá válhatna, az emberiség örök védelmét biztosító isteni eszközzé: aligha véletlen, hogy a héber Biblia a pajzs többféle jelentése közül a *mágént* az íjjal együtt említi,³⁴ mint ahogy elgondolkodtató, hogy JHWH a biblikus szövegben többször is „az övéinek pajzsa”-ként aposztrofálódik.³⁵

A mitikus múlt sűrű homályát és átláthatatlan ködét a mindkét oldaltól megkövetelendő jelenbéli folyamatos emlékezés (*záchár* = emlékezni)³⁶ oszlatja fel s jelöli ki azokat a perspektívákat, amelyekből a jövő „értelme”, emberre és népre szabottsága érzékelhetővé válik. Az özönvíz történetének lezárásakor elhangzó isteni ígélet („*ha az ív meglátszik a felhőben, akkor megemlékezem* – szó szerint: *zacharti*, azaz meg fogok emlékezni – *az én szövetségemről*”) transzcendens értelemmel telített történelmi távlatokat sejtet, ám az, hogy vajon az ív szemet kápráztató védőpajzsként borítja-e be a mindenséget, avagy újra megfeszített húrként veszi célba az ember lakhelyét, kizárólag a mindenkor emberen múlik.

Az égbolton feszülő pompás ív a maga megközelíthetetlen anyagtalanságával, csupán látható, de semmilyen más módon nem érzékelhető „spiritualitásával”, ritka, ámde annál csodálatosabb felbukkanásával nem véletlenül vált a különböző, térben és időben egymástól távoli népek mitológiai hagyományainak részévé. Noha a fentiekben inkább arról beszéltünk, hogy történelmi és vallásbölcseleti értelemben a héber BIBLIA vonatkozásában helyesebb – a szó eredeti jelentéséből következően – az ívként feszülő íjat látni benne, mégis – természetes módon – a bibliai hagyomány is tud a természeti jelenségről. Nevezük „mitikus poliszémiának” azt, amikor a hagyomány az azonos hangalakúságot (*keset*) mintegy kihasználva az íj konkrét, cseppet sem csodás, inkább nagyon is félelmetes „valódiságát” „összeolvassa” a ritka, tovatűnő, megkapóan szép, titokzatos jelenséggel, s ezáltal a nyelvi-jelentésbeli dichotómia, a félelmetes és a csodás „egylényegűvé” sűrűsödik. A mitológiai tudat nyelvi „játéka” nyomán ön-maga hozza létre azt a sajátos kapcsolatot, amelyet Otto kontrasztharmóniaként ír le: „*a »mysterium tremendum« felülről származó fogalmához hozzá kellett tenniünk, hogy az együt-*

³¹ F. Rosenzweig: A ZSIDÓ TÖRTÉNELEM SZELLEME ÉS KORSZAKAI. III: NEM HANG ÉS FÜST. 1990. 53. Fordította: Tatár György.

³² A KIRÁLYOK I. KÖNYVE Chiráam és Salamon viszonyát jellemezve együtt említi a szövetséget és a békét (5,26.). L. ehhez: G. von Rad: i. m. 113.

³³ A héber *chén* kifejezés nem teljesen felel meg a görög *kharisz*nak (kegyelem). Míg az előbbi a bűnös embernek vagy az emberiségnek tett gesztus, amely a megbocsátás szívességéből vagy pusztán jogi megfontolásból fakad, addig az utóbbi a *khara* (öröm) szóból származva utal a cselekedet örömből, jókedvből fakadó motívumára is.

³⁴ KRÓNIKÁK I. KÖNYVE, 5,18.; KRÓNIKÁK 2. KÖNYVE, 14,7.

³⁵ GENESIS, 15,1.; DEUTERONOMIUM, 33,29.; ZSOLTÁROK, 18,3.; 84,10.

³⁶ L. ehhez: B. S. Childs: MEMORY AND TRADITION IN ISRAEL. London, 1962; A. H. de Boer: GEDENKEN UND GEDÄCHTNIS IN DER WELT DES ALTEN TESTAMENTS. Stuttgart, 1962; Y. H. Yerushalmi: i. m. Az emlékezés „technikájához” lásd J. Assmann: A KULTURÁLIS EMLÉKEZET. ÍRÁS, EMLÉKEZÉS ÉS POLITIKAI IDENTITÁS A KORAI MAGASKULTÚRÁKBAN. 1999. Főként 193–223.

tal feltétlen *fascinans* is, és ebben az egyszerre végtelenül rettenetes és végtelenül csodálatos dologban rejlik a misztérium saját, kettős pozitív tartalma, amely az érzés számára nyilvánul meg”.³⁷ A *keset* szónak a héber BIBLIA által megőrzött poliszémikus jellege, mint a nyelvben rögzült numinózus benyomások verbális kifejeződése – Otto fogalmi rendszerénél maradván – megteremti az „Egészen más” (*das ganz andere*) antinomikus formáját, és érzékelhetővé teszi a tremendum és *fascinans*, az elrettentés és elbűvölés kontraszt-harmónia viszonyában a numinózum kettős jellegét.³⁸

Az íj-szívárvány mitikus szimbiózisa a zsidó hagyomány több helyén is fellelhető. Ezékiel látomásában a ragyogó szívárvány Isten attribútumaként jelenik meg, mint az Örökkévaló dicsőségének látszata, amely a pompás trónt öleli körül (EZÉKIEL, 1,28.). A deuterokanonikus BEN SZIRA a káprázatosan szép szívárvány láttán, amelyet „a Magasságbeli keze feszített ki”, s amely „átfogja fényével az égboltot”, annak alkotója dicsőségét zengi (BEN SZIRA, 43,11–12.). Noha a TALMUD egy helye – éppen az EZÉKIEL, 1,28. nyomán („*arccal a földre borultam*”) annak ad hangot, hogy a szívárvány Isten dicsőségének a reflexiója, ezért nem szabad belenézni a szívárványba, helyette inkább le kell borulni előtte (HAGIGAH, 16 a), mégis a rabbinikus hagyomány általában ettől eltérő álláspontot alakított ki. A szívárvány, amelynek megjelenése a közösségnek szóló fenyegető figyelmeztetés, mintegy utalva arra, hogy a nép nem bizonyult érdemesnek arra, hogy megkapja annak védelmét (KETUBOTH, 77 b), ám leborulni sem szabad előtte, hiszen ez a gesztus bálványozásnak hatna, de – s ez jelzi talán a legérzékletesebben, hogy a szívárvány mintegy közvetlenül az Örökkévaló dicsőségét jeleníti meg – egy áldást kell elmondani: „Áldott a mi Urunk Istenünk, a Mindenség királya, aki megemlékezik a szövetségről, aki hűséges a szövetséghez, és megtartja ígéretét” (BERACHOT, 59 a).

A poliszémikus jelenség, amely a zsidó tradíciók belül egységes egészzé szerveződött, a későbbiekben, főként a keresztény „kiábrázolás” érzéki jellegéből következően – természetesen módon – egyre mitikusabb, egyre kevésbé „intellektuális természetű” (Cassirer) öltött magára. Cassirer megállapítása tökéletesen ideillik: a mítosz nem intellektuális természetű, nem allegorikus (azaz nem képletes beszéd), hanem tautologikus (azaz „ugyanazon” beszéd), s a képmás nem reprezentálja a dolgot, hanem ő maga a dolog. A mítosz az érzelmi szféra része, s „a szellem a tények világával szembehelyezi saját képmásának világát... a mítoszeremtő sohasem észlel passzív módon... minden megfigyelése az érzelem és az akarat aktusaiból ered... Ha a vitális érzés... szeretet vagy gyűlölet, félelem vagy reménykedés, öröm vagy bánat képében fejeződik ki, akkor; de csak akkor érzékel el a mítikus képzelőerő az elragadtatás csúcására...”³⁹

Amikor a JELENÉSEK KÖNYVE – újra csak Ezékiel látomásának nyomán – arról számol be, hogy „egy trón állt a mennyben, és a trónon ült valaki. Az ott ülő tekintete jászpishoz és kárneolhoz hasonlított és smaragdhoz hasonló szívárvány trónja körül” (JELENÉSEK, 4,2–3.), s amikor Krisztus egyre gyakrabban válik láthatóvá szívárványon trónolva vagy szívárványos dicsfénytől övezve (például az V. századi thesszaloniki Hozsiosz David apszizmozaikján), akkor éppen a Cassirer által is említett folyamat válik megragadhatóvá. Természetesen nem – vagy legalábbis másként – vonatkozik mindez Turner 1843-as festményére, a FÉNY ÉS SZÍN (GOETHE ELMÉLETE) – REGGEL AZ ÖZÖNVÍZ UTÁN című képére, ahol a nap ragyogó látványa,

³⁷ R. Otto: A SZENT. AZ ISTENI ESMÉJÉBEN REJLŐ IRRACIONÁLIS ÉS VISZONYA A RACIONÁLISHOZ. 1997. 63. Fordította: Bendl Júlia.

³⁸ Mindez – ha nem is közvetlenül – kapcsolódik ahhoz a „szakrális félelemhez”, amely a héber BIBLIA nyelvhasználatában az Istenre vonatkozó antropomorf kijelentések formájában őrződött meg.

³⁹ E. Cassirer: THE PHILOSOPHY OF SYMBOLIC FORMS, II. k., MYTHICAL THOUGHT. New Haven, 1955. 23., 38., 69.

a szemet kápráztató vakító fény a szem megnagyobbodott *szivárványhártyáját* veszi célba. Azaz a kép nézőjének a perspektívájából tekintve a „külső”, a megfigyelő számára látható szivárvány eltűnik, s átadja helyét a „belső”, a néző számára láthatatlan szivárvány(hártyá)nak, immár bensővé téve azt, mintegy szoros párhuzamban a romantika korának jellegzetes filozófiai-esztétikai elképzeléseivel (mítoszaival), amelyekben minden individuális, minden szubjektív, minden rejtett emocionális megnyilvánulás prioritást élvez a külsővel, az érzékelhetővel és a racionálissal szemben.

Kétségtelen tény, hogy az érzéki-képi (mitikus) gondolkodás az absztrakt-fogalmi gondolkodás terhére erősödött. Ámde a cinizmusnak még a látszatát is elkerülve szögezzük le, hogy a teológiai gondolkodásnak kevésbé, az egyetemes művészettörténetnek annál inkább hasznára vált, hogy évszázadok képzőművészei nem tudtak héberül, s ezáltal a sejtelmesen szép, több színben pompázó, nemes és lendületes ívű, tehát vizuálisan jól megjeleníthető szivárvány került a vászonra. S mind a mai napig közvetlen vagy kódolt formában, pusztá „önmagaként” vagy akár a legősibb mitikus jelentésének, az ég és föld közötti közvetítésének a felidézésével arra (is) segíthet választ találni – amiről a teológia értelemszerűen csak hallgatni tud –, hogy „Isten halála” után van-e értelme a „fent” és a „lent” új kapcsolatai után kutakodni. Egyáltalán: vezet-e út még bárhová ezen a tündöklő égi pályán?

Mindenesetre HÉNOCH III. KÖNYVE-nek (SZÉFER HECHALOT) apokaliptikus víziója, ahol – egyebek között – arról olvashatunk, hogy minden élőlény fején kétezer korona, a koronák úgy ragyogtak, mint szivárvány a felhőkön, mint csillagok a hajnali égen, s a szivárvány gyűrűi szebbek és ragyogóbbak voltak, mint a nap vakító izzása,⁴⁰ nos ennek a képi víziónak a pikturális jellege aligha kérdőjelezhető meg.

Jozsif Brodskij



Zsidó temető Leningrád közelében.
Görbe kerítés korhadt falemezből.
A görbe kerítés mögött fekszenek egymás mellett
jogászok, kereskedők, muzsikások, forradalmárok.

Maguknak énekeltek.
Maguknak gyűjtögettek.
Másoknak haltak meg.
De előbb befizették az adókat,
tisztelték a hatóságot,
és ebben a reménytelenül anyagelvű világban
talmudot magyaráztak,
maradtak idealisták.

⁴⁰ Vö. HÉNOCH III. KÖNYVE, 21,4.; 22C,4.

Meglehet, messzebb láttak.
Vagy lehet, vakon hittek.
De tanították a gyerekeket, hogy állják a sarat,
és szívósak lettek.
És nem vetettek gabonát.
Soha nem vetettek gabonát.
Egyszerűen maguk feküdtek a hideg földbe,
magok gyanánt.
És örökre elaludtak.
Aztán pedig – földet szórtak rájuk,
gyertyákat gyújtottak,
és a Megemlékezés napján
éhes öregek magas hangon,
fulladozva a hidegtől,
kiabáltak az örök nyugalomról.
És ők meglették a nyugalmat.
Az anyag szétesésében.

Semmire se emlékezve.
Semmit se feledve.
A korhadt falemezes görbe kerítés mögött,
négy kilométerre a villamos végállomásától.

1958

ZARÁNDOKOK

Templomok, koktélbárok,
szentélyek, vívóterek,
mellétek, bazárok,
síkkos temetőhelyek,
keservek, bánat, béke,
Mekka és Róma – konok,
kék nap tűzében égve
mennek a zarándokok.
Púpos, csonka szegények,
éhező, rongyos, nyítt had,
szemükben alkonyi fények,
szívükben hajnal pirkad.
Mögöttük puszták dalolnak,
mögöttük villámló egek,
fejük fölé csillag horgad,

fülükbe rekedt madár recseg:
hogy a világ marad, mint rég volt,
igen, marad, mint rég volt,
vakító hóba burkolt,
kétes kényesre sulykolt,
marad hamisnak, mint volt,
marad öröknek, mint volt,
talán nem érthetetlen folt,
mégis végeérthetetlen bolt.
És aki hisz magában
meg Istenben – mindhiában,
mert csak illúzió, csak álom,
csak út van út porában.
És legyen a földön alkony,
és legyen a földön hajnal,
katona érte haljon,
költő mellette valljon.

1958

Kántor Péter fordításai

Pósfai György

TANULSÁGOS TÖRTÉNETEK

Házasságaim

Első feleségem egy lucfenyő volt. Azt hiszem, sudár természetébe habarodtam bele. Szál-egyenyes dereka, hibátlan alakja, kecses hajlékonysága elbűvölt, s fiatalos elhamarkodottsággal – nem törődve az esetleges kellemetlen következményekkel – rögtön belevettem magam a házasságba.

Egy öreg pap adott össze bennünket – szemrebbenés nélkül. Azt hiszem, látott ő már ennél különbet is.

Nagy hévvel láttam hozzá, hogy elrendezzem mindennapi életünket. Feleségem nem bírta a bezártságot, én viszont nem voltam olyan szívós, mint ő, így nagy bánatunkra le kellett mondanunk a közös ágyról: ő a kertben kapott helyet, én maradtam a hálószobában. Azért így is szinte minden időnket együtt töltöttük. Simogattam, öntözgettem, puszogtunk-susmogtunk, nagyon ragaszkodtunk egymáshoz, már csak a gyanta miatt is. Ha barátaim jöttek látogatóba, alig bírtam palástolni öntelt büszkeségemet: az ő feleségüket máris hervadtnak láttam, az én választottam bezzeg örökzöld!

Aztán persze elmúltak a mézeshetek, a szenvedélyek lecsillapodtak, s mint minden elkapkodott házasságban, jött a kijózanodás. Kezdtém apránként észrevenni, mennyi-

re különbözünk feleségemmel. Ő az autotróf táplálkozás híve, én megrögzött heterotróf vagyok. Nekem lételemem a mozgás, hetente legalább kétszer focizni megyek, ő inkább helyben ülő fajta, az ő műfaja a csendes tűnődés. A kezdeti nagy etyepetye a múlté lett, úgy éreztem, kapcsolatunk kiüresedett. Feleségem elfásult, és mintha egy számomra idegen világba zárkózott volna. Nem sikerült úgy felráznom, mint régen, sőt egyre szúrósabban viselkedett velem. Az sem tetszett, hogy egyre inkább a fejemre nőtt, mindjobban terebélyesedett, s előre láttam, hogy eljön majd az idő, amikor át sem tudom ölelni a derekát. És az az örökös susogás! Ami először annyira tetszett, az a hűvös, előkelő, halk fenyőágzúgás, most kezdett lassan az idegeimre menni. Olyan jó lenne néha nevetgélni vagy egyszerűen beszélgetni, de még egy kiabálós veszeke-dést se bánnék!

Persze a megromlott kapcsolatért csak magamat okoltam, és elhessegettem magamtól mindenféle szabadulási szándékot. De akárhogy igyekeztem is alkalmazkodni, rá kellett jönnöm, engem más fából faragtak.

Aztán történt valami, ami meghozta számomra az erkölcsi megoldást. Észrevettem, hogy feleségem mindinkább a szomszéd felé hajlik, és a szomszéd – nagy, szőrös állat – is kedvtelve méregeti a kerítésen túlról. Na, ha így állunk, én mosom kezeimet! Rövid úton megszabadultam a feleségemtől.

Utólag mindig okosabb az ember, de azt még ma sem értem, hogyan bódulhattam így el, hová tettem a józan eszemet. Hogyan lehet egy fát feleségül venni? Megáll az ész! Nem szívesen gondolok vissza első házasságomra, van egy kis lelkiismeret-furda-lásom is, de nyilván más is így van ezzel, ha tűzifának adja el a feleségét.

Azt hiszem, sokan vannak úgy, hogy egy rosszul sikerült házasságból szabadulva rögtön fejest ugranak a következő kapcsolatba. Én is így jártam. Következő feleségem egy pizstrángos patak volt. Alighogy megláttam, rögtön beleestem. Elkápráztatott a ragyogása, mindent elsodró lendülete, vad harsogása! Amilyen statikus volt az első feleségem, olyan dinamikus volt a második! Amennyit hallgatott az egyik, annyit locso-gott a másik! Megittasulva a vágtyól, teljesen elmerültem benne. Micsoda üdítő élmény volt! Csak úgy lubickoltam az élvezetben. Ezer arca volt a feleségemnek, és mindig másikat villantott fel belőle. Hol csendesen elringatott, hol vadul dobált, cibált, örvényeiben megforgatott! Teljesen elszédített, s megmaradt ifjonti hevemmel úgy gondoltam, életünk ezután már együtt folyik tovább.

És mi történt? Jött az újabb csalódás. Nem telt sok időbe, és feleségem lehütötte kedélyemet. Ellentmondást nem tűrően ment a saját útján, nekem nem volt semmibe beleszólásom, csak sodródhattam az árral. Szenvedélyessége ellenére mindig hidegen viselkedett velem, időnként (főleg télen) kimondottan fagyos volt köztünk a hangulat. De mindezen túltettem volna magam. Sokat kibírok, és hűsleges fajta vagyok. Hanem a halak! Ki tudna úgy a feleségével ölelkezni, hogy közben sikamlós halak csusszan-nak át a hóna alatt! Ezek az átkozott pizstrángok sportot úztek belőle, hogy kényes szituációkban neki-nekiütkezzenek izmos, nyálkás testükkel lábamnak, hasamnak, csipe-gették a szőrt a lábfejemem, és egyetlen villanással könnyedén kitértek, ha mérge-mben odacsaptam.

Nem akarok mindent a halakra fogni, a lényeg az, hogy kiábrándultam második feleségemből is, útjaink elváltak. Harag nincs, de halat nem eszem.

Meglehetősen elegendem lett a páros életből, és tulajdonképpen kezdtem is belenyu-godni, hogy nem nekem való a házasság. De a sors ismét közbeszólt.

Találkoztam egy lánnyal. Nem sokat tudok róla, de a haja sötét, a szeme kékeszür-

ke, van két keze, két lába. Néha hallgat, néha beszél, nagyon is okosan, ha szépet mond nekí, csillog a szeme, ha vidámat, együtt nevetünk. Ha vendéglőbe hívom, olyat eszik, mint én, vagy ha másfélét, megkóstolja az enyémet is. Tud olvasni, számolni, kibeszéljük közös ismerőseinket, kirándulásokat tervezünk. Éppen úgy öltözködik, ahogy én elképzelem, a minap is, amikor a fekete pólóban, piros szoknyában jött, rám volt írva a hódolat. Sétáltunk a nyárestében a várdombon, mentünk egymás mellett, mint-ha mindig így lett volna, közömbös dolgokról beszélünk, még a kezét sem fogtam meg. Később megálltunk, a mellvédre dőlve néztük a város eső utáni csillogó fényeit, hallgattuk a halk morajt.

Még nem mondtam neki, de feleségül fogom venni.

Én azt hiszem, ha az emberben van kitartás, nem hagyja el magát, és nem adja fel a reményt, végül révbe ér. Nem tudhatjuk, hány zsákutcába csal a balsors, de ha állhatatosak vagyunk, egyszer csak felkeres a szerencse, és mindenki megtalálja a neki való, mint zsák a foltját. Én bizakodó vagyok.

Hová?

Az a bizonyos nap meglehetősen hajszás volt, ebéd közben háromszor is pittyegett a telefonom. Átutalások, rendelések, megbízások – nincs üresjárat, résen kell lennem, mert lemaradok. Maga az ebéd is rövid létfenntartási aktussá redukálódott; azért is járok ide, mert itt azonnal kihoznak néhány bekapható falatot. Szóval ahogy egyszerre próbáltam a telefonba beszélni és nyelni, cigányútra szaladt a falat, és rettenetes fuldoklási roham jött rám. Kétrét görnyedtem, és már azt hittem, megfulladok, amikor egy jótékony hátba verés megszabadított kínjaimtól. „Lassabban a testtel, barátom! Hová siet?” A szomszéd asztalnál üldögélő őszes, tipp-topp öregúr volt a megmentőm. „Figyelem már egy ideje – folytatta –, rohan, kapkod, épp csak lenyel – lenyelne – valamit, és még közben telefonál is. Átutalások, rendelések, megbízások? Éles a verseny? Hallgasson rám, fiatalember, nem éri meg. Higgye el, tudok egyet s mászt az életről – s hozzátehetném: a halálról is. Tudja, harminc évig voltam kórboncnok.”

Na, most kellene felállnom és elmennem – gondoltam –, de valahogy jólesett az előbbi fuldoklás után ernyedten üldögélni; úgy döntöttem, kicsit még hallgatom a bogaras öreget. Intettem, hogy hozzanak egy kávét.

Az öregúr közelebb húzta a székét.

„Sokan elhúzzák a szájukat, ha szóba kerül a szakmám. Pedig én mondom, ez hivatalos, méghozzá léleknövelő, önismeretre nevelő, filozofikus mélységeket sem nélkülöző hivatás. Nem is alkalmas akárki erre. Jó megfigyelőképesség, biztos kéz, nemkülönben diszkréció és önkorlátozás kell hozzá, s persze tapasztalat. Nem dicsekvésképpen mondom, de szakmai körökben a proszektúra Paganinijeként emlegetnek. Hát nem is sokan csinálnak olyan harmincentis húsvágást, melyet mintha vonalzóval húztak volna...” – húzta ki magát kicsit öntelt elmélázással az öreg. „Biztosan azt hiszi – folytatta –, magányos ott az ember az alagsori, ablaktalan, karbolszagú, mindig hívós boncteremben. Pedig koránt sincs így! Nekem mindig volt társaságom, nekem mesélnek a halottak, nyitott könyv előttem mindegyik! Azt mondják, az arc a lélek tükre, a tenyérbe bele van rajzolva a karakter, és egész alkatunk árulkodik jellemünkről. Pedig ez még csak a felszín! Én mélyebbre hatolok, előttem feltáruznak a belső titkok. Egy pillantást vetek a vesére, epére, lépre, és megmondom, ki vagy. Hogy árulkodik a máj!

Cseresznyevörös vagy gesztenyebarna, duzzadt vagy aszott... Láttam én fiatal, rózsás tüdejű leánykát – mint fészkéből kiesett madárka szárnya, rebhent még a szíve –, aki első kábítószerkalandjába bukott bele, és találkoztam megfeketedett ujjú, középkorú férfival, aki válása után egyre lejjebb csúszott, üres gyomorral és összezsugorodott májjal tengette napjait, mígnem egy parkban végleg meggömbítette a kemény fagy. Jöttek friss kuncsaftok, kiket váratlan baleset irányított hozzám, és érkeztek pállott öregasszonyok, kikre hetekig senki nem nyitott ajtót. Voltak szilaj, tetterős jövevények és fonnyadt szépségek, dupla tempóban élők és takaréklángon pislákolók. Minden hűtött fiók egy külön sors, külön regény vége. És mégis milyen egyformák lesznek ott a tepsiben, milyen egyetértő a társaság! Ugyanúgy fekszenek, azonos a csönd, közös a sors, mindenkinek biléta lóg a lábujján. Tudja, volt időm gondolkodni, a lényegyet keresni, a nagy egységesülés üzenetét dekódolni. Amire ennyi év alatt rájöttem, amit megfigyeltem, röviden össze tudom foglalni: *nem láttam senkit, aki lekéste volna az utolsó tepsit!*

Hát gondolja meg, fiatalember, hová siet! Nem kellene néhány napot kivenni, horgászni, biciklizni, elutazni a hegyekbe síelni? Lehet, hogy veszít valamit az üzletein, de a végső stáció ugyanaz: egy tepsi a hűtött fiókban.”

Máskor lepergett volna rólam az ilyen alkalmi bizalmaskodás, és ügyet sem vettem volna az öregúr triviális igazságaira, de most – magam sem értem, miért – valami megfogott a hangjában, taglejtéseiben, egész megjelenésében. Amit mondott, belém szívódott, eltöltött, életem zárt burkán mintha rés hasadt volna, amin kitekintve filmélményszerű elragadtatást éreztem.

Új emberként léptem ki az étteremből. Aznap este rögtön ignoráltam egy unalmas színelőadást (feleségem egyedül ment el rá), másnap délután pedig értekezlet helyett beszereztem egy prima horgászokésztséget. A következő napokban új és új oldalaimat fedeztem fel. Kiderült, hogy ritka jó érzésem van a golfhoz, és új hobbimban, a természetfotózásban sem vagyok tehetségtelen. Mindez persze sok időt kívánt, kivált az új, kényelmes tempómban. Ki-kihagytam fél napokat, és hétvégén még véletlenül se mentem a hivatal környékére. Kollégáim nem tudták mire vélni a változást; szemükből irigységet véltem kiolvasni.

Egyébként közben újra láttam az én öregemet, ugyanabban a bizonyos étteremben pillantottam meg: egy ismert, fővárosi médiasztárnőnek magyarázott éppen nagy bizalommal. A szóke szépség csodálkozó szemmel bámulta. No, gondoltam, még egy megtérített.

Ahogy kitavaszkodott, egyszerűen megmámorosodtam, és szóltam a főnökömnek, hogy a következő két hétre befizettem egy karib-tengeri bűvárkodásra. A főnök emlékeztetett, hogy cégünknel mindenki augusztusban veszi ki a szabadságát a hatékony ügymenet érdekében. „A fenébe a hatékony ügymenettel!” – válaszoltam, s könnyedén megvergetve a vállát, távoztam.

Remekül telt a két hét az egzotikus szigeten, lebarapultam, ellazultam, nagyszerű sörs kompániára leltem néhány helyi fickóban. Hálával gondoltam az öregre.

Visszatérve fütyörészve csörtettem be a céghez – ahol a felmondólevél várt az asztalon.

Innen minden visszajára fordult. Feleségem elhagyott, munkám nem volt, bankszámlám kiürült, lakásomból ki kellett költöznöm, rövid idő alatt a nullára csúsztam le.

Hát most mit csináljak? Feküdjek mindjárt a tepsibe? Mihez kezdjek a nagy szabadsággal, ha nincs miből gyakorolnom? Fiatal vagyok még, előttem az élet, és itt állok lecsupaszítva, tehetetlenül!

Mindent előlről kellett kezdenem. Mint diákkoromban, most is újságot hordok, gyorséteremben mosogatok, plusz mindenféle alkalmi munkát elvállalok, naphosszat gürcölök. Egy-egy óvatlan barátomhoz beveszem magam egy-két hétre, ezzel is megtakarítok valamit. Fogamhoz verem a garast, hogy majd valami szerény vállalkozásba foghassak.

A minap megint láttam az öregot. Nagy atlétikai verseny volt a stadionban, mozgóárusként hűtött italokkal lótottam-futottam a lelátókon. Zúgott a biztatás, éppen a százméteres síkfutás döntője volt. A hangzavarból kihallottam az öregúr hangját. Az első sorban, a korlátan áthajolva a szembefutók felé üvöltötte: „Hová sietnek, uraim? Harminc évig voltam kórboncnok, és még nem láttam senkit...”

A többit már nem hallottam, sietnem kellett, kapkodták az italokat. Ez a délelőtt hoz egy kis summát, délután előkelőségek golfütőit cipelem, este felszolgálók egy bárban. Csak összegyűlik egy kis tőke, megpróbálkozhatok ezzel-azzal, vannak ötleteim. Futok még pár kört.

Egykutya

A kutya árnyékot keresett a déli verőfényben. Készen az elugrásra, alázatosan riadt szemmel nézett körül a kútház sarkánál – ma már kapott egy oldalba rúgást, amikor a bazárban sovány horpaszú sorstársaival marakodva a szemétkben turkált –, aztán óvatossan beoldalgott az épületbe. A jókora szobányi, négyszögletű, lapos tetejű építmény minden oldalról zárt volt, csak a bejárati nyíláson hatolt be a fény. Belsejében közepesen mélyült a kissé kiemelkedő karimájú ciszterna, melyet a falak mentén körbe lehetett járni. Kellemes hűvöset tartottak a vályogfalak. A kutya oldalt a falhoz húzódott, lassan körbefordult kétszer-háromszor, aztán karikába görbülve lefeküdt.

Nem sokáig alhatott, asszonyok jöttek vízért, kezükben méteres kötélre kötözött vödört lóbáltak. Hangos tereferéléssel léptek a kútházba, egyikük – inkább csak jelzésképpen – a kutya felé rúgott. Az reflexszerűen félreugrott, aztán szorosan a fal mellett a bejárat felé kullogott. Az asszonyok a ciszternába vetették vödruket, majd izmos karral felhúzták a kötélen. A kutya megállt az ajtónyílásban, mögötte vízlocsogás, hangos tereferé, előtte a vakítóan lezuhogó déli verőfény. Nem akaródzott kimennie a hűvösből a hőségbe. Aztán mégis megmozdult, kilépett a napsugarak záporába.

Hatalmas csattanás hallatszott, a talajon rándulás futott végig. Az asszonyokba beszorult a szó, ijedten néztek ki a kútházból. Ott feküdt a kutya a megrepedt kövön szétloccsant koponyával, vér és testcáfatok körülötte. Jókora, feketésre égett, füstölgő kő feküdt mellette.

„1911-ben az egyiptomi Nakhla városában nagy kő hullott le az égből, és agyonütött egy kutyát. Ez az egyetlen ismert kutyaszerencsétlenség, melyet kozmikus test okozott” – mondta szenttelen hangon. A diákok sorain halk kuncogás szaladt végig. „Kozmikus testek garmadája záporozik Földünkre nap mint nap, de szerencsére a nagy többség apró, porszemnyi, vagy ha nagyobb is, elég a légkörben. Kivételes az, amelyik eléri a földfelszínt.”

Az élet eredetéről szólt az előadás. Azt az elméletet fejtegette, mely szerint az ősi Föld annyira barátságatlan hely volt, hogy szinte elképzelhetetlen az életet megalapozó törékeny makromolekulák létrejötte. Lehettek viszont az űrben más, kedvezőbb helyek, és az ott létrejövő életcsírák meteoritokban utazva megtermékenyíthették a lehűlő Földet.

„Ilyen, életnek kedvező hely lehetett a korai Mars bolygó. Izotópvizsgálatok szerint a nakhlai meteorit – és még vagy másfél tucat ismert társa – ennek a bolygónak a követe, onnan szakadt ki egy gigantikus kozmikus becsapódás következtében, majd évmillióig keringett az űrben, míg a Föld vonzása be nem fogta.”

Beszélt aztán a nevezetes ALH84001 jelű marsi meteoritról, melyet az Antarktisz jegén gyűjtöttek, és amelyben az élet megkövült nyomait vélték felfedezni.

„A véletlen úgy hozta, hogy volt alkalmam személyesen találkozni az ALH84001-gyel. A NASA kollégámnak, a neves szakembernek küldte ki speciális vizsgálatokra. Nem tudtam ellenállni a kísértésnek, hogy egy idegen bolygót megérintsek: amíg ő az elektronmikroszkóppal bajlódott, a tefloncsikkal lezárt steril zacskóból csupasz tenyerembe ráztam a fényes kőmintát. Megbocsáthatatlan könnyelműség volt! Tudják, elég megtapogatni egy borítékot, megnyalni egy bélyeget, és a néhány odatapadt sejten ott marad genetikai ujjlenyomatunk, amit a mai, molekuláris módszerekkel elő lehet hívni. Szóval ha valaki az ALH84001-ből marsi géneket klónozik, ne izguljanak föl nagyon: én vagyok az a marslakó!”

Ismét a derűtség hulláma szaladt végig a hallgatókon. Időnként be szokott dobni egy-egy személyes anekdotát, amivel ismét felfrissíti az érdeklődést. Biztos hatása volt azoknak az adomáknak, melyeket Nobel-díjasokkal kapcsolatos saját élményeire alapozott. Ezeknél jobban csak akkor nyíltak ki a szemek – különösen a lányoké –, amikor kisgyerekek genetikai eredetű betegségeiről beszélt. Felmutatva egy apró, fekete csíkok mintázatát mutató Southern-blot-filmet, rábökött az egyik jellegtelen csíkra: „Az újszülött ikerpár fiú tagja mutációt hordoz ebben a génben, ő hatéves korára meg fog halni, lánytestvére viszont teljesen egészséges.”

Az órájára nézett, és elnézést kért, de pár perccel előbb befejezi az előadást. „Jövő órán folytatjuk – mentegetőzött –, tudják, véletlenül épp ma van a születésnapom, és ünnepi ebédre vagyok hivatalos.”

Lefelé menet a lépcsőn az járt a fejében, hogy ma minden a véletlenről szólt. A kutyaszerencsétlenség, a hihetetlenül valószínűtlen eseménysorozat, ahogy egy életcsíra a Földre jutott, ahogy az ALH84001-et megtalálták, rosszul címkézték fel, és később véletlenül került elő egy raktár mélyéről, az a tökéletesen vak genetikai mutáció, amelyik a gyerek halálát ítéleté jelenté... Egyáltalán, hogy ő most éppen itt van, minek köszönheti? Talán így tervezte? Ha nem kap nagynénjétől tizenkét évesen karácsonyra egy éppen akkor kiadott tudományos könyvet, soha nem lesz kutató. Ha nem kerül egy konferenciavacsorán későbbi főnöke mellé, soha nem hívják meg ide előadást tartani. Ha nem ugyanarra a buszra száll azzal a lánnyal, nem lett volna később a felesége. Ha nem így, ha nem úgy – hol az előrelátás, tervezés, célszerűség? Életének minden fontos eseménye onnan kezdve, hogy a sok millió spermium közül éppen az a genetikai variáns találta el a petesejtet, ami később ő lett, egészen az előreláthatatlan végpontig – hogyan fog meghalni? ágyban? balesetben? rákban? rablótámadásban? – csupán véletlenek sorozata. A világ vak, maga az evolúció is csak egy automatikus, véletlenekből válogató folyamat...

Az egyetemi épület előcsarnoka kellemesen hűvösre volt kondicionálva. Középen kis szökőkút csobogott, szendvicsmajszoló diáklányok vihogtak önfeledten a büfé előtt. Megállt a kapuban, mögötte vízlocsogás, hangos tereferé, előtte a vakítóan lezuhogó déli verőfény. Nem akaródzott kimennie a hűvösből a hőségbe. Aztán mégis megmozdult, kilépett a napsugarak és meteorok záporába.

Ferdinandy György

SZERECSENFÉJ

Azt, hogy nem mindenki olyan, mint mi, az én időmben csak véletlenül tudták meg a gyerekek. A napkeleti bölcsek egyike ugyan állítólag szerecsen volt, de ha lekaptartuk róla az ezüstpapírt, ugyanolyan lett ő is, mint a többiek.

Pool és Málinál is volt egy sütemény, amit úgy hívtunk: szerecsenfej. Itt, szemben a Károlyi-palotával, komplikálta a helyzetet, hogy a szerecsenfej mellett mindig volt a tálcán egy másik kávébarna krémes, az indiáner. Ezek szerint az indiánok sem olyanok, mint mi. Azok meg ilyen hogy is mondjam rézbőrűek.

Szerecsenek vagy indiánok! Csupa finom dolog jutott róluk az ember eszébe. Az egyetlen fehér sütemény a puncstorta volt, amit – ez, azt hiszem, közismert – nem szeretnek a gyerekek.

Mindez persze nem jelentette azt, hogy el is hittük a felnőttek meséit. A szerecsenkirályt is, mondom, elég volt egy kicsit megkaparni, és olyan lett ő is, mint a többiek.

Nos, azért voltak itt komolyabb dolgok is, nemcsak krémesek. Nagyanyám kredencében például fekete, öntöttvas figurácska áll lila, aranygombos egyenruhában. Tartja a markát, és vigyorog. Az ember a tenyerébe ejti a borraivalót, és megnyom egy bilentyűt a hátán. Ilyenkor nagyra tátja a száját, és belapátolja a pénzt. Mert ez itt egy persely, ez a *boy*. Számolatlanul nyeli a megtakarított filléreimet. Nem könnyű megérteni, hogy minél többet kap, annál gazdagabb leszek.

De a valóságot a könyvekből tudja meg az ember. Nagyszüleim polcán, mint minden valamirevaló polgári családban, ott sorakoztak Rákosi Viktor humoreszkjei. Az egyik kötetben – vajon jól emlékszem-e rá? Alig tízéves lehettem, és a remekírókat később a sárba tiporták a lovak – partra száll Amerikában egy Jobbadán Mihály nevű ember. Ott, a kikötőben lát életében először igazi, suvikszos képű szerecseneket. Komótosan megnyalazza az ujját, a történet ugye ismerős. Szegény *new comert* laposra verik a négerek.

Hát ezen én akkor nagyokat nevettem. Hogy kinek volt igaza, a jámbor Jobbadánnak vagy a feketéknek, azt itt, Rákosi Viktor kötetében, nem kellett eldöntennem.

Kamaszkoromban fogtam először pártjukat. Amikor megtudtam, Paul Robeson énekelte, hogy Amerikában *ütik-verik a négereket*. Úgy, mint ők szegény Mihályt. A szöveg azt is elárulta, miért: *mert azt mondják, hogy ők nem emberek*. Hát ez a magyarázat most így utólag nem túl hiteles. Ilyen apróságokért nem szokták megverni az embereket.

De akkor, keserű kamaszkoromban, készpénznek vettem az együgyű kis éneket. Nagyszüleim már elpusztultak a háborúban, romok alá kerültek remekírók és perselyek. És lám, rájuk is az amerikaiak terítették a bombaszőnyeget. Azok, akik *ütik-verik*... Mi sem természetesebb.

Az első hiteles adatot belga barátomnak, a kövér Freddynek köszönhetem.

– Nem mindenütt fekete a bőrük! – magyarázta az Escout partján ez a koravén gyerek.

Például az amerikai katonának, akitől a cigarettát szerezte, rózsaszínű a farka.

– A farka? – kérdeztem megrökönyödvé.

Freddy sejtelmesen hallgatott.

Mit tehettem: hallgattam én is. És jól megjegyeztem magamnak ezt az életízű részletet.

A Duna partján egy szál néger élt azokban az időkben. Egy öreg pincér a Frankel Leó utca sarkán, a Fényben. Az, hogy öreg, persze csak annyit jelentett, hogy volt néhány ősz szál a hajában. Hajnak viszont csak jobb szó híján nevezem a koponyáját borító göndör szőrzetet.

Gimnazistakoromban minden délután oda jártunk. Megbámultuk a négert, akit ütöttek-verték Amerikában, és akit itt, a Duna partján, mindenki szeret. Évekig borralóra (és feketére) költöttem a zsebpénzemet.

Volt egy foxtrott is, Zsolnay Hédi énekelte. *Az én babám egy fekete nő.* A folytatás pedig az, hogy *tetőtől talpig fekete ő*, de lehet, hogy ezt csak én költöttem hozzá, akkoriban reklámverseket írtam, és gyakran helyreporcoztam a döcögő slágerszövegeket. *Fekete haja, fekete faja, fekete körülötte a lepedő* – és ezen mindig nagyokat nevtünk.

Ki gondolta volna, hogy nem is olyan sokára egy ilyen ébenfekete lányhoz sodor egy Szajna-parti szerelem! Márpedig így történt a dolog. Úgy látszik, néha valóra válik, amiről túl sokat álmodoznak a gyerekek.

Párizsban – tudjuk – *huncut a nő. De comme il faut.* Ami azt jelenti: rendes. Ilyen volt a lelkész lánya, Blanka is. Pontosan ilyen. Persze amíg nem ismeri őket, addig mindenféle elképzel a hozzá hasonló Vénuszokról az ember. Hogy mi mindent, azt most talán nem is részletezem.

Akkoriban élt a Buttes Chaumont környékén egy barátom, akinek afrikai lány volt a felesége. Az, hogy a tizenkilencedik kerületben, azért fontos, mert ez a városrész, a Buttes Chaumont és a Porte des Lilas között szerecsennegyed. Pierre csak háztól házig és gépkocsin közlekedett.

Blanka, a lelkész lánya az ő ismerőseik közé tartozott. Ha nem lett volna ez az ajánlólevél, szóba sem állt volna velem.

Vészesen vidám voltam azokban az időkben: nem volt se házam, se hazám, mi több, nemrég ment tönkre a házasesetem. Ki tudja, miért, a nők szeretik az ilyen viharvert veteránokat; Blanka is pillanatok alatt belém szeretett.

Gyakran csöveztem Pierre-éknél, ha nem is rendszeresen. Volt egy matracom a hátsó, udvari szobában, és egy könyvekkel teli kizsekkofferem.

Párizsban nem könnyű csak úgy megmosakodni. Egy fogkefe lapult a farzsebemben és egy fiola: a kölnivizem. Fenyővíz: Blanka csak körülszimatolt a lakásban, és – hiába tagadtam volna le magam! – húzott a hátsó szobába.

Bombanó volt; az arca szép, a hangja mély és meleg. Olyan keblekkel és olyan csípővel, amit Sába királynője is megirigyelhetett. De én, meg kell hogy mondjam, főleg a tomporát szerettem. Az éket, amihez foghatót azóta sem láttam. Észrevette ő is a hajlamomat, amint kettesben maradtunk, odakínálta nekem. Én pedig, igen, szó szerint, elveszítettem a fejem. Ma sem értem: miért van, hogy egy ilyen szelíd, engedelmes lény ébreszti fel az emberben a legalantasabb ösztönöket.

Ami őt illeti, a lassú, halk szeretkezést részesítette előnyben. Még a pápaszemét is feltette ilyenkor, és – amíg el nem akadt a hangja – reponsumokat recitált nekem.

Északfok, titok, idegenség. Sok mindent nem ért egy ilyen kapcsolatban az ember. Blanka például nem akarta, hogy meglássák velem. Neki volt igaza, ma már belátom. De akkor! Azt hittem, kímélni akar. A férfiak néha nevetségesegek.

Tehát kijártunk. Nem tudtak lebeszélni róla, sem Pierre, sem a többiek. Amíg egy este a Porte des Lilas mellett körülvett minket egy galéri szerecsen:

- Jó nőd van – mondták –, kisapám!
- Szégyelljétek magatokat! – kiabálta Blanka.

Teljesen egyformák voltak, ahogy ott verekedtek: a lelkész lánya és a sísapkás sihederek. Csak én maradtam kívül a körön. Csak én maradtam idegen.

Átkerültem az Újvilágba, megcsináltam az életemet. Blanka még sokáig írt. Nagy, ákombákomb betűi voltak, sűrűn telerajzolta a kockás füzetlapokat. Várta, hogy beállítok, nyár elején, amikor visszajönnek Párizsba az amerikaiak.

De a repülőjegy drága dolog. Később pedig már fiam volt, feleségem. Egy idő után el sem olvastam, amit írt nekem.

Történt aztán, hogy meghívott Chicagóba egy magyar egyesület. Finnyás voltam, kikötöttem, hogy csak kísérővel megyek. Ők pedig a feleségemnek is küldtek egy retúrjegyet.

A repülőtéren várt rám, mert külön utaztunk: az én gépemen már nem találtak számára helyet. Mellette az egyik rendező. Nekem csak az tűnt fel, hogy sehogyan sem akar elindulni velünk ez az ember:

- Még egy részlet! – súgta a fülembe, és megszorította a kezem.
- Nem stimmel valami? – kérdeztem a mosdóban, mert oda is utánam türemkedett.
- Semmiség! – szuszogta. – Csak hát a feleséged! Meg kell hogy értsd: utólag adtuk össze neki a jegyet.

– Szóval?

Begomboltam a sliccemet.

– Szóval – sóhajtotta – nem ezt vártuk tőletek!

Nem értettem.

– A te feleséged – bökte ki – fehér! Átvertétek az egyesületet!

– Mi ebben az átverés?

– Hát nem érted? Az emberek szórakozni szerettek volna: azt hitték, szerecsen.

– Úgy kell nekik! – vontam meg a vállam. Eszembe jutott, hogy tényleg, a könyveimben mindvégig Blankáról mintáztam a feleségemet.

– És most mit csinálunk?

– Vissza kell fizetned – felelte – a repülőjegyet.

Amiről természetesen szó sem lehetett.

Némán ült mellettem a kocsiban. Éppen annyi időnk volt, hogy felmenjünk a szobánkba. Mire leértünk, már dugig volt a díszterem.

A botrányt szerencsésen elkerültük. A rendező valami buta viccel leszerelte az embereket.

– Sajnálom! – mondta a feleségem, és ezen mindenki üvöltve nevetett.

Úgy gondoltam, itt az alkalom, elmagyarázom: az ember ugye hozott anyagból dolgozik. Valahol máshol van elrejtve az igazság, nem szabad készpénznek venni a történeteimet.

Azután mégse beszéltem. Blanka, a lány, szelíd Blanka belenyúlt a zsebembe. Kifizettette velem, amit sajnáltam tőle, a repülőjegyet.

Elmúltak az évek. Visszatelepültem az óházába, eltemettem ezeket a régi történeteket. A világ nem sokat változott, a Duna partján ma sem élnek négerek. Feketéket csak akkor láthat az ember, ha valamelyik stadionban megfordul egy külföldi egyesület.

A szurkolók ugratják őket, nagyokat nevetnek:

- Pirított törpe! – kiabálják egy-egy apró afrikainak.
- Bezzeg Amerikában! – duzzognak az intellektuelek.

Hogy ott nem tegezük le a szerecseneket. A tegezés!

- Angolul – nyugtatgatom őket – nem lehet.

Milyen jó, hogy itt, a Duna partján ismeretlen a gyűlölet!

Engem néha faggatnak azért. Ha már onnan jövök! Hogy miért olyan nagy a szer számuk, és hogy hány centiméteres. Hát erről nincs adatom. Ha csak az nem, amit az Escaut partján a kövér Freddy közölt velem. És hát hogy hogyan is van azzal a fekete lepedővel? Igaz-e, és ha igaz, miért olyan bűdösek a négerek?

Én pedig erre sem tudok válaszolni. Nekem a fehérek izzadságszagától van hányingerem.

Hát igen. Nagyanyám mellett édes volt az élet. A tálcán krémes, szerecsenfej. A kredencben vigyorgó londinerek. Ezüstpapír, napkeleti bölcsek. Hogy melyik a szerecsenkirály? Az én időmben a Menyhért. Azért az én időmben, mert kezdetben ugye egyikük sem volt szerecsen. Ma már! – vigyorognak az amerikaiak. Ma már mind a három! Elszaporodtak a négerek.

Csupa ilyen ártatlan, együgyű tréfa. Az emberek Kafkát olvasnak és Balassa Pétert. Tudják, hogy az erények erénye a türelem.

Blanka öröksége se több már, mint valamiféle szorongás. Tompa ütés a gyomorban, ha szóba kerülnek a négerek.

Annak, aki belekóstolt, mindvégig fekete marad a szerelem.

Csordás Gábor

TALÁLKOZÁS

a frizurája mint a koszos vatta
hosszúra hagyva foszlottan libeg
egypár nőci biztos jól megszivatta
negyven fölött de sose érti meg

kordbársony farmer orkánanorák
magyartanárról vagy levitézlett bolsi
gyakran mondja hogy nincsenek csodák
bár hátha mégis a pusztaszabolcsi

resti előtt a pesti gyorsra várva
míg zümmögnek az ébredő sinek
melengeti mutatóujja sárga
körmét a csikk nevezzük Döminek

és akkor egy nő fiatal satöbbi
Simontornyáráról mint a lavina
a filozófiát halomba dönti
és véletlenül úgy hívják Tina

úgy együttvéve bájos rajta minden
bár külön-külön nem szép semmije
és hiába hogy nincs azon a szinten
hogy ne kelljen vonattal mennie

még vígan röpköd ég felé a lába
csöppet se kell hogy csalódott legyen
csak megáll néha a fürdőszobába
unatkozok hol van a köpenyem

egy szempárban kigyúl a sápatag láng
a nő meg szépen visszanéz neki
ha minden ilyen nézést összeadnánk
hány elfelejtett óra jönne ki

gondolja és ha mindig így kifesti
a pórusokat sajnós eltömi
nem lélegzik aztán kinyit a resti
és vilmoskörtét javasol Dömi

és mint aki ezt megengedheti
mikor a *garszon* az italt kitölti
lazán a lábát keresztbe veti
és emleget különös messzeföldi

szokásokat mint aki otthonos
ebben a zagyva elcseszett világban
hol napsütésben utazgat a fos
a színarany meg lent rohad a sárban

holott aki mindent jól megfigyel
hogy majd teljes mértékben profitáljon
annak kéne utazni higgye el
egy nő is más ha járt külföldi tájon

egy csomó rejtett képesség előtör
ha nem csak ül már bocs a punciján
ő meg harmincöt múlt mikor először
Párizsban járt egy konferencián

volt ott egy ilyen svéd nő egy szöszi
ne féljek mondta nem esik teherbe
de *merszi non* azt mondtam nem köszí
még menjünk el inkább a Szensapelbe

és minden óra hagyjon így nyomot
akkor egy nő nem parlagon hever
de hadd rendeljek még egy Gijjomot
volt egy ilyen nevű Apolliner

se nagybetűket se írásjelet
nem használt és ezáltal föltaalva
a szabadverset világhírű lett
jó példa hogy valamit *nem* csinálva

is véghezvihet nagy dolgot az ember
holott mindenki nyüzsög és nyomul
sok költő pont így volt a szerelemmel
épp azt a nőt akarta piszkosul

aki meg őt nem mocsok a világ
viszont ha mégse akkor hol a bánat
kit érdekel egy boldog apaság
vagy egy dugás hetente már bocsánat

bár a líráról tudna még dumálni
mert egy-két verset néha elkövet
nem azért mintha ebben lenne bármi
de ki meri hogy ő is *ön poet*

csak ha beküldi mindig visszakapja
vagy jobb esetben máskor meg *nuku*
mert akinek nem brancsbeli az apja
vagy legalább ott lent nem kétlukú...

na jó megint bocs mondjuk hogy popó
viszont hogy a témához visszatérjen,
mert ezt jelenti ám az *apropó*
és nem hogy úgy eszembe jutott éppen

a lengyeleknél van még franciás
műveltség itt-ott nyelvi katasztrófa
a tenger *mózse* de a partja *plázs*
és így jár minden ott kétfajta srófra

nem úgy mint itthon persze marhaság
a prospektus hogy *ungarise Pusztá*
de ez az ország tényleg pusztaság
csak bennszülöttek nem annyira gusztá

nagyon jól látta régen valaki
hogy aki nem mer innen disszidálni
az begolyózott vagy tök maradi
hát ő maradt nem mintha volna bármi

sőt egy időben mint virággyerek
Dubrovnikban Sopotban volt sokat
csak rá nem úgy hatnak a kábszerek
és hát ritkán köt barátságokat

miknek végét az ember ő Dömi
most egymás után sorra éri meg
mert úgy látszik a lét a földöni
a kelleténél hosszabb némileg

egy kutya túl rövid ideig él
hogy ne tudjon halálig ragaszkodni
amit én még nem láttam senkinél
vagy pszihésen olyan a génje vagy mi

mert más az őse farkas vagy sakál
hogy neki nem egy fogalom a húség
az ember viszont folyton variál
hogy például hamu lesz hogyha tűz ég

és amit gondolt ő is aszerint
érezte magát nem valami jól
és csak most kezdi észrevenni mint
dob vagy harang a szív is ütve szól

és akkor már nem jobb a szalmaláng
nagy lobbanások enyhe veszteséggel
mint későn jönni rá a mi hibánk
hogy kvázi ami volt egyszerre vész el

így hát nála annyi a barátságnak
ahogy barátként neki is viszont
de gyászoló pofát hiába vágnak
mert el tud még képzelni egy viszonyt

amihez régen volt néhány hasonló
amitől mindez zéró nulla sztornó
és ami már a legeslegutolsó
és zümmögni kezd a hangosbemondó

a zümmögést rövid csend töri meg
aztán felüvölt mint egy razzia
és Tina egy pusztit nyom Döminek
jól elment az idő most már szia

Kőríz Imre

HA MOST KELLENE ELKEZDENI ÉLNI

Ha most kellene elkezdni élni,
mindenekelőtt szabad kezet kérnék,
legalábbis annyira, mint mikor
plázát tervez az ismert építész.

Ha most kellene elkezdni élni,
lehetőleg pontos szerződés szerint
vállalnék mindent, előre kikötném,
hogy hány törülköző kell, hogy milyen
ásvány-, fürdő- és esővíz, s hogy a
forgatókönyvbe beleszólhatok,
sőt, egyszer talán rendezhetek én is
egy jelentéktelenebb epizódot,
és hogy aki velem beszél, az órát
nem hordhat, és nem mondhatja ki: csirke.

Ha most kellene elkezdni élni,
különben hogyan is lenne erőm
beszerezni minden kelléket és
letenni azt a sok vizsgát a boltban,
az utcán, liftben, hülye buszra várva?

Ha most kellene elkezdni élni,
udvariasan megköszönném a figyelmet,
és nem lennék olyan utálatos,
mint Szolón volt Krözussal, amikor
az derült ki minden történetéből,
hogy jobb minél előbb meghalni vagy
nem megszületni, mert ez nem igaz.

KRÚDY GYULA ÁTUTAZIK SINISTRA KÖRZETEN

Reggel ilyenkor már dér szürkül az erdő alján,
csipkebogyóérés idején tompulnak a színek,
egy-egy nyírfalevél rebegő sárgája ragyog csak.
Ősz közepén idegen hangoktól zeng a bozótos,
résnyire nyílik az árkok csöndje, a nyirkos odúkban
erjed a tészta avar, bogarak hemzsegnek a kőből
összerakott, mohabélésű pihenőhelyek öblén.
S míg a mezőkön még egyszer nekibuzdul az élet,
északról jön a tél, dermesztő széllel üzen be:
hogya temetnek az oldalban, csattognak a zászlók,
és a vivők vállán megroppan a tölgyfa koporsó.
Este a füst szaga száll még fel, szakadozva, a völgyből,
majd a szelek babrálnak a tűzhely holt hamujában,
majd jégverte üszök kéklík csak megkövesedve.
Távolodó, tornyoktól ékes, habszerű felhők,
elmerülőben az est lila leplei közt az időre
emlékeztetnek, vonulóban – vissza? előre? –
így múlik le az élet rólunk is, darabokban.

Carl Dahlhaus

AZ ABSZOLÚT ZENE MINT ESZTÉTIKAI PARADIGMA

Zoltai Dénes fordítása

A zeneesztétika nem valami népszerű stúdium. Zenészkörökben arra gyanakodnak, hogy elvont szószaporítás, amelynek nincs sok köze a zene realitásához; a zenehallgató nagyközönségnek nincs bizalma hozzá, mert olyan filozófiai reflexiónak véli, amelyet a beavatottakra kellene bízni, nem gyötörve az elmét fölös feladatok megoldásával. Ám ha érthető is az ingerült gyanakvás azzal az üres szócsépléssel szemben, amely zeneesztétikának mondja magát, mégis téves az az elképzelés, hogy a zeneesztétikai problémák valahol a kódos messzeségben lebegnek, túl a zene köznapi gyakorlatán. Józanul szemügyre véve, ezek a problémák teljesen megfoghatók, élők és a jelenhez kapcsolódók.

Aki túlzó és terhes követelésnek tartja, hogy hangverseny előtt el kelljen olvasnia Liszt Ferenc vagy Richard Strauss műsoron szereplő szimfonikus költeményének iro-

dalmi programját; aki egy dalesten legszívesebben sötét teremben hallgatná a zenét, ahol eleve olvashatatlanok a programfüzetben kinyomtatott dalszövegek; aki feleslegesnek tartja, hogy egy olasz nyelvű opera-előadás előtt emlékezetébe idézze a drámai cselekmény fő vonásait – más szóval aki a hangversenyen vagy az operában nem sokra becsüli a nyelv szerepét a zenében, az egyfajta zeneesztétikai kérdésben foglal állást; döntéséről ugyan azt hiheti, hogy saját egyéni ízléséből következik, ám valójában benne olyan általános, átfogó tendencia jut kifejezésre, amely az utóbbi másfél században vált elterjedtté, habár horderejét, zenei, kulturális jelentőségét máig sem ismerték fel igazán. Túl az egyénen és az egyén esetleges vonzalmain, itt nem kevesebbről van szó, mint a zene fogalmának mélyreható megváltoztatásáról; itt nem pusztán a zenei formák és technikák terén mutatkozó stílusváltásról van szó, hanem arról, hogy alapvetően átalakult maga a zene, mindaz, amit a zene jelent vagy aminek a zenét tekinteni szokás.

Azok a hallgatók, akik az imént leírt módon közelednek a zenéhez – Thomas Kuhn tudománytörténetből kölcsönzött kifejezésével élve –, egy zeneesztétikai „paradigmához” igazodnak: egy modellfogalomhoz, mégpedig az „abszolút zene” modellfogalmához. Mármint a zenei észlelést és gondolkodást irányító paradigmák, alapelképzelések kérdése az egyik fő témaköre annak a zeneesztétikának, amely nem vész a spekulációk ködébe, amely tisztázni akarja a mindennapos zenei szokások mögött rejlő előfeltevéseket.

Hanns Eisler, aki igyekezett komolyan venni a marxizmust a zenében és a zeneesztétikában, az abszolút zene fogalmát úgy jellemezte, hogy az a „polgári korszak” rögeszméje, azé a korszaké, amelyet ő maga megvetett és mégis örökségének tartott. *„A koncertzene és társadalmi formája, a hangverseny a zenei fejlődés egyik történeti korszakának terméke. Sajátosságának kiformalódása összefügg a modern polgári társadalom kialakulásával. A szavak nélküli, vulgárisan »abszolútnak« is nevezett zene uralkodó szerepe, a zene elválása a munkától, a komolyzene különválása a könnyűzenétől, a hivatásos zenészeké a műkedvelőktől: mindez tipikus vonása a kapitalista korszak zenéjének.”*¹ Habár a „modern polgári társadalom” igencsak homályos kifejezés, Eisler jól érezte, hogy az „abszolút zene” nem egyszerűen a szöveg nélküli, önálló, „zenén kívüli” funkciókhoz vagy programokhoz nem kötődő zene „időtlen”, történelem feletti szinonimája, hogy a szóban forgó terminus olyan eszmére utal, amelyben meghatározott történelmi korszak összegezte a zene lényegéről kialakított gondolatait. Eisler – eléggé meghökkentő módon – „vulgárisnak” nevezi az „abszolút zene” kifejezést; ennek kétségkívül gonoszkodó éle van: egyfajta bosszú a szóhasználatért, amelyben Eisler, egy filozófus apa gyermeke, jó érzékkel ismerte fel a fellengzősséget – azt a konnotációt, miszerint az a zene abszolút, amely az abszolútumot sejteti.

A XIX. század közép-európai zenekultúrájában – eltérően a kor olasz–francia zenekultúrájától – az abszolút zene gondolata olyan mély gyökereket eresztett, hogy – amint ezt a következőkben kimutatjuk – alapvető igazságáról még Richard Wagner is meg volt győződve, aki pedig szavakban magát az elvet elutasította. És túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy az abszolút zene fogalma alapeszméje, tartópillére a klasszikus-romantikus kor zeneesztétikája gondolatépítményének. Jeleztük már, hogy az elv tagadhatatlanul regionálisan körülhatárolt; elhamarkodott viszont az a következtetés, amely magában az elvben is provincializmust vél felfedezni; gondoljunk csak az autonóm hangszeres zene jelentőségére a XVIII. század végén és a XIX. században. Másfelől az abszolút zene XX. századi elterjedése és egyetemessé válása nem feledtetheti velünk azt a történeti tényt, hogy – társadalmi-történeti és nem esztétikai kritériumok alap-

ján – a szimfónia és a kamarazene a XIX. században pusztán enklávé maradt abban a „komolyzenei” kultúrában, amelyet az opera, a románc, a virtuóz mű és a szalondarab képvisel (hogya a triviális zenéről már ne is beszéljünk).

Hogy az abszolút zene fogalma (mérhetetlenül nagy zenetörténeti jelentősége ellenére, amelyhez azután a XX. században társult a külső, társadalmi-történeti jelentősége) a német romantikából származik, hogy pátoszát – a szövegektől, programoktól és funkcióktól „különvált” zene asszociálását az „abszolútum” kifejezésével vagy sejtésével – az 1800 körüli német költészetnek és filozófiának köszönheti, azt először Franciaországban ismerték fel teljesen világosan; Jules Combarieu 1895-ben megjelent tanulmánya kimutatja ezt. A „*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*” („zenében gondolkodni, hangokkal gondolkodni, ahogyan az író szavakkal gondolkodik”) elvét Combarieu szerint „a német fűgák és szimfóniák” ültették el a francia tudatban, amely mindig a zene és a nyelv kapcsolatából indult ki, ha „értelmet” akart felfedezni a zenében.²

Ennélfogva, ha az abszolút zene eszméje – függetlenül alapvető esztétikai jelentőségétől, amely az öt megvalósító művek rangja és történeti hatása okán megilleti – a maga regionális és szociális hatókörét tekintve kezdetben igencsak korlátozott, akkor az Eisler által felvázolt történeti jellemzése inkább túlságosan is nagyvonalú, semmint szűkkeblű. Aligha beszélhetünk az „egész” polgári korszak zeneesztétikai paradigmájáról. A „modern polgári társadalom” originális zeneesztétikájával, ahogyan az a XVIII. századi Németországban létrejött, éppenséggel szemben áll az abszolút zene eszméje; ennek az eszmének társadalmi jellegét nem lehet egyetlen egyszerű formulával kifejezni. A morálfilozófia álláspontjáról – vagyis a XVIII. századi gondolkodás autentikus polgári formájának álláspontjáról – Johann Georg Sulzer az ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE „zene” címszavában elmarasztaló ítéletet mond az autonóm hangszeres zenéről; ez a mereven elutasító ítélet sajtáságos módon eltér attól a nagyvonalúságtól, amellyel Charles Burney egyfajta „innocent luxury”-ról, „ártatlan luxus”-ról beszélt, s valószínűleg a feltörekvő polgárság morális vakbuzgóságával magyarázható, olyan vakbuzgósággal, amely különbözik az etablirozódott polgárság erkölcsi felfogásának lazaságától: „Az utolsó helyre állítjuk a zene alkalmazását pusztán időtöltés és mintegy a játék céljából. Idetartoznak a koncertek, a szimfóniák, a szonáták, a szólóművek, amelyek általában valamilyen mozgalmas és nem kellemetlen zörejt vagy finom és szórakoztató, bár a szívet hidegen hagyó csevegést reprodukálnak.”³ Féltreismertetlen itt a polgári morálfilozófus ellenérzése a zenei divertissement-nal szemben, amelyet feudálisnak és értelmetlennek tart. Ha Haydn ezzel szemben, ahogyan Georg August Griesinger közli, szimfóniáiban „morális karakterek” ábrázolására tett kísérletet, akkor ez az esztétikai szándék nem kevesebbet jelentett, mint a szimfónia rehabilitációját egy olyan korban, amelynek polgársága a művészetet – elsősorban az irodalmat, de a zenét is – a morál (vagyis a társadalmi együttélés) problémáinak megértésére és tisztázására szolgáló eszköznek tekintette, illetve – amennyiben a művészet ezt a feladatot elhárítja magától – mint gyanús, a polgárság feletti vagy alatti rétegekre jellemző, felesleges játékot elvetette.

Csak a Sulzer által képviselt, a morálfilozófiával összefonódott, originális polgári esztétika ellenében fogalmazódott az a művészetfilozófia, amely a magában zárt, önmagával beérő mű fogalmából indul ki. Karl Philipp Moritz, akinek tételeit Goethe habozás nélkül, Schiller némileg vonakodva helyeselte, 1785 és 1788 között írott tanulmányjaiban a l’art pour l’art elvét hirdette, mégpedig kiélezett formában, ami egyrészt azzal magyarázható, hogy megcsömörlött a művészettel kapcsolatos morálfilo-

zófiai elmélkedésektől, másrészt sürgető szükségét érezte, hogy az esztétikai kontempláció során megszabaduljon a munka és az élet – nyomasztónak érzett – polgári világtól. *„A pusztán hasznos tárgy tehát önmagában nem egész, nem tökéletes; ilyené csak akkor lesz, amikor bennem eléri célját, amikor bennem tökéletessé válik. – A szépség szemlélete során viszont a célt magamból visszafordítom magába a tárgyba: úgy szemlélem a tárgyat, mint olyasmit, ami nem bennem, hanem önmagában tökéletes, ami tehát önmagában egész, és ami nekem önmagáért véve szerez élvezetet; ilyenkor a szép tárgyat nem annyira magamra, mint inkább önmagára vonatkoztatom.”*⁴ De nemcsak a horatiusi „prodesse” minősül művészettől idegennek, hanem a „delectare” is; a döntő nem a művészet által nyújtott élvezet, hanem az általa követelt megismerés. *„Nem annyira nekünk van szükségünk művészetre, hogy az élvezetet szerezzon, mint inkább a szépnek van szüksége ránk, hogy felismerjék.”*⁵ A Moritz által posztulált, a műalkotáshoz egyedül illő magatartás az önmagáról és a világról megfélekedező esztétikai kontempláció, amelyet Moritz olyan bensőséggel ír le, hogy hangja elárulja a pietista eredetet. *„Miközben a szép teljesen magára vonja tekintetünket, egy időre elvonja a figyelmet önmagunkról, és odahat, hogy látszatra elveszünk a szép tárgyban; önmagunknak ez az elvesztése, ez az önmagunkról való megfeledkezés – éppenséggel ez a legnagyobb mértékben tiszta és önzetlen élvezet, amelyet a művészet szerez nekünk. Egyéni, korlátolt létezésünket átmenetileg feláldozzuk egy magasabb rendű létezés oltárán.”*⁶

Hogy az esztétikai autonómia gondolata, amikor az elsődlegesen a költészethez és a festészethez vagy a szobrászathoz igazodó általános művészetelméletből a zeneesztétikára is áterjedt, éppen a „zenén kívüli” funkcióktól és programoktól elvált hangszeres zenében találta meg a maga adekvát tárgyát – nos, ez utólag visszatekintve csaknem magától értetődőnek tűnik, ám akkoriban, amikor végbement, inkább meglepő volt. Mert a fogalom, objektum és cél nélküli hangszeres zene a polgári gondolkodás számára, amint ezt Jean-Jacques Rousseau invektívái és Sulzer megvető megjegyzései mutatják, semmitmondónak és üresnek számított – a mannheimiek Párizsban aratott sikerei és Haydn növekvő hírneve ellenére. És a hangszeres zene elméletének kezdetére jellemző az önállótlanság, az ellenfél kategóriáiban fogva maradt apologetika. Johann Mattheson 1739-ben a hangszeres zenét mint *„hangzatok beszédét [Klang-Rede] vagy hangnyelvet”*⁷ jellemzi. Ezzel a hangszeres zene igazolására tesz kísérletet: érvelése szerint a hangszeres zene „voltaképpen” a lényegét tekintve ugyanaz, mint a vokális zene. A hangszeres zenének is az a dolga, hogy meghassa a szívet, vagy hogy az értelmes beszéd másaként hasznosan működtesse a hallgató képzelőerejét. A hangszeres zene képes is erre. *„Ekkor élvezetet szerez! Ekkor több művészetet és élénkebb képzelőerőt igényel, ha szavak segítségével nélkül kell létrehozni ezt az élvezetet.”*⁸

Ha a hangszeres zene korai, még önállótlanság, a vokális zene modelljéhez igazodó védelmezése az affektuselmélet és az érzésetesztétika formuláira és toposzaira támaszkodik, akkor [...] a hangszeres zene önálló elméletének fejlődésében az a tendencia érvényesül, amely szembefordul a zenének „a szív nyelve”-ként történő érzelmes jellemzésével, vagy legalábbis ezeket a megfogható affektusokat „absztrakt”, lebegő, világtól elvonult érzelmekké értelmezi át; olyan tendencia ez, amely Novalisnál és Friedrich Schlegelnél egyfajta arisztokratikus beállítódással társul: polemizáló indulattal a XVIII. század végén uralkodó, bornírtnak érzett társas élet és érzésvilág kultúrájával szemben. Az érzelmesség jegyében létrejött érzésetesztétika – csakúgy, mint a vele szorosán összefüggő, morálfilozófiai jellegű művészetelmélet – sajátosan polgári jelenség. És csak ezzel az érzésetesztetikával – mint a haszonelvűség doktrínájával – szembefordulva jött létre az autonómia elve, amelynek társadalmi jellege ennek folytán el-

lentmondásos. Az autonómiaelv jegyében azonban a hangszeres zene – eleddig a vokális zene pusztá árnyéka és hiányos létmódja – zeneesztétikai paradigma rangjára emelkedett – mindannak foglalatává, amit a zene jelent. Ami eddig a hangszeres zene fogyatékoságának tűnt, e zene fogalom- és objektumnélkülisége, azt most előnyévé nyilvánították.

Túlzás nélkül beszélhetünk itt zeneesztétikai paradigmaváltásról, az esztétikai alapképzeléseknek a maguk ellentétébe fordulásáról. És egy olyan derék nyárspolgár számára, amilyen Sulzer volt, a hangszeres zene jelentőségének valósággal elképesztő megnövekedése (ezt a változást már a Johann Abraham Peter Schulzról származó SZIMFÓNIA fejezet jelezte Sulzer összefoglaló művében, az ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTÉ-ben) csak bosszantó paradoxon lehetett. Az „abszolút zene” eszméje – az önálló hangszeres zenét ettől kezdve „abszolútnak” nevezhetjük akkor is, ha maga a terminus csak fél századdal később honosodott meg – azt a meggyőződést jelzi, hogy a hangszeres zene, éppen fogalom-, tárgy- és célnélkülisége következtében, tisztán és zavartalanul fejezi ki a zene lényegét. Nem az a perdöntő, hogy létezik, hanem az, hogy minek tartják. A hangszeres zene – mint pusztá „struktúra” – önmagáért kezekedik; eltávolodva a földi világ affektusaitól és érzéseitől, „*önmagáért véve elkülönült világot*” képez.⁹ És nem véletlen, hogy ugyanaz a szerző, E. T. A. Hoffmann szól egyrészt elsőként a zenéről mint emfatikus értelemben vett „struktúráról”,¹⁰ és proklamálja másrészt, hogy a hangszeres zene a „vontaképpeni” zene, hogy tehát a nyelv a zenében bizonyos értelemben „kívülről jövő” kiegészítés. „*Ha a zenéről mint önálló művészetéről beszélünk, akkor mindig csak a hangszeres zenére volna szabad gondolnunk, amely egy másik művészet segítségével, egy másik művészettel való keveredés minden formáját elutasítva a művészetnek a csakis benne felismerhető vontaképpeni lényegét mondja ki.*”¹¹ Az a tétel, hogy a hangszeres zene – a funkció és program nélküli hangszeres zene – a „vontaképpeni” zene, időközben a zenével való mindennapos foglalkozást meghatározó trivialitássá kopott anélkül, hogy tudatosult vagy akár megkérdőjeleződött volna. Amikor azonban új volt, kihívó paradoxonként kellett hatnia, mivel élesen ellentmondott egy régebbi zenefogalomnak, amelyet évezredek hagyomány erősített meg. Ami ma magától értetődőnek tűnhet, mintha a dolog természetében lenne előírva: hogy tudniillik a zene hangzó jelenség és semmi más, hogy tehát a szöveg a „zenén kívüli” mozzanatok sorába tartozik, nos, az történeti jellegű, két évszázadnál nem régibb teoréma. És ezt a történeti jelleget azért hangsúlyozzuk, hogy teret nyissunk ama belátásnak, miszerint ami történetileg létrejött, az a jövőben is változhat, azt tehát nem kell természeti adottsággként elfogadnunk; vagy pedig azért, hogy ezáltal mélyebben értsük meg a ma uralkodó zenefogalom lényegét, tudatosítva eredetét, tehát azokat az előfeltevéseket, amelyek életben tartják, és hátterét, amelyből kiemelkedik.

A régebbi zenefogalom, amellyel szemben az abszolút zene eszméjének érvényre kellett jutnia, az az antikvitásból származó és a XVII. századig soha kétségbe nem vont elképzelés volt, hogy a zene – ahogyan azt Platón megfogalmazta – harmóniából, rhütmoszból és logoszból áll. Harmónián hangok szabályozott, racionálisan rendszerbe foglalt kapcsolatát, rhütmoszon a zene időrendjét (ez az antikvitásban a táncot vagy a megformált mozgást foglalta magában), logoszon a nyelvet mint az emberi ész kifejezését értették. A beszédnyelv nélküli zene ennek folytán redukált, lényegében korlátozott érvényű zenének számított: hiányos létmódja vagy pusztá árnyéka annak, ami vontaképpeni zenének tekinthető. (Ha a nyelvvel összefonódott zene fogalmából indulunk ki, akkor a vokális zenén kívül a programzene is igazolható: ekkor ugyanis a

programzene nem az „abszolút” zene másodlagos „irodalmiasítása”, a program pedig nem „kívülről jövő” kiegészítés, hanem emlékeztetés a logoszra, amelyet a zenének mindig magában kell foglalnia, hogy maradéktalanul önmaga legyen.)

Arnold Schering még a XX. században is ragaszkodott a régebbi zenefogalomhoz; ezzel magyarázható törekvése, hogy „rejtett programokat” fedezzen fel Beethoven hangszeres műveiben. Szerinte „csak 1800 körül jelent meg az alkalmazott (valami mással megtámasztott, máshoz igazodó) és az abszolút zene dualizmusának kísértete az európai zenetudatban, vészjósló módon és komoly konfliktusokat előidézve. Ettől kezdve már nem egyetlen, oszthatatlan zenefogalomról van tudomása az embereknek, mint volt az atyák nemzedékének, hanem kettőről, s hamarosan megindul a vita a két zenefogalom rangjáról és történeti elsőbségéről, valamint az őket meghatározó határfogalmakról és rendszerükről”.¹² Az abszolút zene eszméjének töretlen uralmáról nem beszélhetünk. Haydn és Beethoven ellenére a XIX. században egyes esztétikai írók, így Hegel, később Gervinus, Heinrich Bellermann és Eduard Grell továbbra is bizalmatlanok a nyelvtől emancipálódott, abszolút hangszeres zene iránt. Rossz szemmel nézik a hangszeres zene „mesterkélttségét” vagy „fogalomnélküliségét”: az előbbit a „természetességtől”, az utóbbit az „észől” való eltérésnek tartják. Mélyre nyúlik annak a hagyományos előítéletnek a gyökérzete, amely szerint a zenének, hogy ne váljon kellemes, de a szívet és az értelmet hidegen hagyó zörejjé vagy kifürkészhetetlen szellemnyelvvé: igazodnia kell a beszédnyelvhez. S amennyiben nem vetik el az „abszolút” zenét – vagyis azt a hangszeres zenét, amely megveti a hangfestészetet, s amely „a szív nyelvé”-nek sem tekinthető –, olyan hermeneutikánál kötnek ki, amely olyasmit erőszakol a „tisztá, abszolút zeneművészetre”, amitől az meg akart szabadulni: programot és jellemzést. Ha a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a *common sense* esztétái mintegy a nyelv *alatti* „kellemes zörejnek” tartották, akkor a művészet romantikus metafizikája már egy nyelv *fölötti* nyelvvé nyilvánítja. Elfojthatatlan azonban a vágy, hogy egy köztes szférába, a nyelv területére vonják.

Mindazonáltal az abszolút zene eszméje – fokról fokra és minden ellenállás ellenére – a XIX. század német zenekultúrájának esztétikai paradigmájává vált. A repertóár és a műkatalógus tekintetében a romantikus és a posztromantikus korszakban ugyan aligha beszélhetünk a hangszeres zene egyeduralmáról; az a hatástörténeti tény, hogy operákon, valamint néhány oratóriumon és dalon kívül elsősorban a hangszeres zene élte túl korát és őrizte meg mindmáig hatékonyságát, nem feledtetheti a vokális zene egykori túlsúlyának tényét. Másfelől kétségbevonhatatlan tény az is, hogy a kor zenefogalmára egyre inkább az abszolút zene esztétikája nyomja rá a bélyegét. Mi több, ha még Hanslick ellenfelei is úgy beszéltek a vokális zenén belüli szövegről, mint „zenén kívüli” elemről, akkor a „formalizmus” elleni csata elveszett, mielőtt elkezdődött volna, mivel Hanslick azzal a szókészlettel, amelyet a vele folytatott vitában ellenfelei használtak, máris győzelmet aratott. (A „tisztá, abszolút zeneművészet” egyeduralmához mint a zenéről való gondolkodás fő paradigmájához vezető fejlődés kezdetben semmiképpen nem volt korrelációban az irodalmi műveltség felbomlásával, mint a XX. században. Mint ezt a továbbiakban kimutatjuk, az abszolút zene eszméje a XIX. század első felében olyan esztétikához kapcsolódik, amelynek vezető kategóriája a „költőiség” kategóriája – a költőiségé, amely nem „irodalmiság”, hanem a különböző művészetek közös szubsztanciája. És ha Schopenhauer, Wagner és Nietzsche esztétikájában, tehát a század második felének uralkodó művészetelméletében a zene nem egyéb, mint a dolgok „lényegének” kifejezése, szemben a fogalmi nyelvvél, amely csu-

pán a „jelenségekhez” tapad, akkor ez az abszolút zene győzelmét bizonyítja ugyan a zenedráma doktrínáján belül, de semmiképpen nem jelenti azt, hogy a költészet elhanyagolható lenne azért, mert a zene pusztá vehiculuma.)

Az abszolút zene 1800 körül kialakult elmélete a szimfónia szemléleti modelljét tartotta szem előtt: Wackenroder A MAI HANGSZERES ZENE LÉLEKTANA vagy Tieck SZIMFÓNIAK című írásában csakúgy, mint azokban a vázlatos gondolatokban, amelyeket E. T. A. Hoffmann fejtett ki a zene romantikus metafizikájáról, Beethoven ÖTÖDIK SZIMFÓNIA-ját tárgyaló „recenziója” bevezető részében. És ha Daniel Schubart már 1791-ben olyan szavakkal jellemez egy hangszeres zenei darabot, amelyek E. T. A. Hoffmann Beethoven magasztaló ditirambusaira emlékeztetnek, akkor itt ugyanúgy egy szimfónia lobbantja fel a lelkesedés lángját, még ha csak Christian Cannabich szimfóniája is: a mű „nem holmi hangzavar, hanem [...] zenei egész, amelynek részei mint a szellem lávakitörése kapcsolódnak újra egésszé”. Kamarazenéről egyelőre nincs szó. „A hangszeres zene elismerten legmagasabb fokának”, mint ezt Gottfried Wilhelm Fink még 1838-ban is állítja Gustav Schilling ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN MUSIKALISCHEN WISSENSCHAFTEN-jében, a szimfóniát tekintették.

Másfelől az az értelmezés, mely szerint a szimfónia „egy szellemvilág nyelve”, „titokzatos szanszkrit írás” vagy hieroglifa, nem az egyetlen kísérlet volt arra, hogy megértsék az abszolút, tárgy és fogalom nélküli hangszeres zene lényegét. Ha Paul Bekker 1918-ban, egy republikánus érzelmeiktől túlfűtött korban azzal a szándékkal magyarázta a szimfóniát, hogy „a zeneszerző a hangszeres zenével egy tömeghez szóljon”,¹⁴ akkor ezzel – valószínűleg nem tudatosan – egy a klasszika korából származó értelmezéshez kanyarodott vissza. Heinrich Christoph Koch MUSIKALISCHES LEXIKON-jában 1802-ben, tehát az EROICA előtt már ez volt olvasható: „Mivel a hangszeres zene általában nem egyéb, mint az ének utánzása, azért a szimfónia a kórust helyettesíti, s ennek folytán célja ugyanaz, mint a kórusé: egy egész tömeg érzelmének a kifejezése.”¹⁵ Ellentétben a romantikusokkal, akik a hangszeres zenében a „voltaképpen” zenét fedezték fel. Koch, a klasszika teoretikusa ragaszkodik ahhoz a korábbi felfogáshoz, hogy a hangszeres zene a vokális zene „absztrakciója”, nem pedig fordítva, a vokális zene nem egyfajta „alkalmazott” hangszeres zene. (Carl Philipp Bach 1801-ben az *Allgemeine musikalische Zeitung*-ban közölt írása szerint kimutatható, hogy „a tiszta zene nem pusztá burka az alkalmazott zenének, nem attól elvonatkoztatott zene”.)

E. T. A. Hoffmann híres mondása, mely szerint a szimfónia „mintegy a hangszerek operájává lett” – ezt a mondást Fink még 1838-ban is idézi – látszólag ugyanazt állítja, mint a Koch-féle jellemzés.¹⁶ Félreértés azonban azt hinni, hogy Hoffmann 1809-ben, tehát egy évvel Beethoven ÖTÖDIK SZIMFÓNIA-járól szóló „recenziójának” megírása előtt meg lett volna győződve róla, hogy a hangszeres formákat, esztétikai megértésük érdekében, vokális modellekre kell vonatkoztatni. E. T. A. Hoffmann inkább azt akarta mondani, hogy a szimfóniát ugyanaz a rang illeti meg a hangszeres zenében, mint az operát a vokális zenében; másrészt arra céloz, hogy a szimfónia „egy zenei drámához” hasonlít.¹⁷ A „hangszerek drámája” kifejezés pedig Wackenroderre és Tieckre utal;¹⁸ Hoffmann láthatóan az ő közös művükhöz, a PHANTASIEN ÜBER DIE KUNST-hoz kapcsolódik, s nem másra gondol, mint a zenei karaktereknek egy szimfóniatételen belüli „szép kuszaságára” (Tieck szavai). Az affektusok káosza, amellyel Christian Gottfried Körner az éthosz egységének követelményét szegezte szembe, mindamellert pusztán felszíni jelenség. A felszínes szemlélet nyomán olyan benyomás keletkezik, mintha ilyenkor „teljesen hiányozna az igazi egység és a belső összefüggés”; a „mélyreható tekintet”

viszont látja, hogy egy szép fa, a rügyek és a levelek hogyan hajtanak ki egyetlen magból; ez pedig Hoffmann szerint közös jellemvonása a beethoveni szimfóniának és a shakespeare-i drámának, tehát a romantika számára paradigmatisz drámatípusnak.¹⁹ A „*hangszerek drámája*” kifejezés tehát esztétikai analógia, amely Shakespeare-re emlékeztet, és arra a „*magasfokú átgondoltságra*” utal, amely a szimfónia látszólagos rendetlensége mögött meghúzódik.

A szimfónia „*a hangszerek operája*”: az idézett mondást Fink 1838-ban némi habozás után tette magáévá, hogy aztán továbbgondolja vagy – mint ő maga vélte – pontosítsa: „*a nagy szimfónia egy dramatizált érzés-novellához hasonlít*”; a szimfónia „*pszichológiai összefüggésében kifejtett, hangokban elbeszél, drámai módon előadott történet egy lélekben egybeforrt tömeg valamely érzelmi állapotáról, amely tömeg egy jelentékeny esemény ösztönzésére, a népképviselő formáiban, az egész folyamatba bevont hangszerek közvetítésével egyénileg juttatja kifejezésre a maga lényeges érzését*”.²⁰ Fink eklektikus – a lírait, az epikait és a drámaidat egybemarkoló – jellemzésének szemléleti modellje nyilvánvalóan Beethoven EROICA-ja. És ugyanez a mű inspirálta Adolf Bernhard Marxot is 1859-ben az „ideálzene” elméletének kidolgozására. (Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy a romantikus-„költői” szimfóniaexegézis Beethoven ÖTÖDIK-ére, az ifjúhegelianus-„karakterizáló” exegézis a HARMADIK-ra, az újnómet-„programatikus” magyarázat pedig a KILENCEDIK-re hivatkozott.) Az EROICA Marx szerint „*az az alkotás, amelyben a zeneművészet önállóan – költői szóhoz vagy színpadi cselekményhez nem kapcsolódva – és egy önálló művel először lép át a megformálás és a meghatározatlan lelki rezdülések és érzelmek játékából a világosabb és meghatározottabb tudatba, ahol nagykorúvá válik, és a többi művészet egyenrangú testvéreként foglal helyet*”.²¹ (A zene „egyenrangúsága” a költészettel és a festészettel központi gondolat a programzene Liszt által megfogalmazott apológiájában is.) A Beethoven-interpretációt hordozó esztétikai-történetfilozófiai konstrukció Marxnál a „*képességpszichológia*” triadikus sémáján, a lelkierőknek érzékre, érzésre és szellemre való felosztásán alapul. A fejlődés első és primitív fokát ezek szerint „*a hangok pusztája játéka*” képviseli, a második, magasabb fokot „*a meghatározatlan lelki rezdülések és érzelmek*” kifejezése, ám a fejlődés szükségképpen túllép ezen az utóbbin is. A zene csak akkor éri el a saját története által eleve kijelölt célját, ha „*az érzelem szférájából*” átmegegy „*az eszme szférájába*”. „*Ez történt meg Beethoven művében*”.²² Az EROICA-ban beteljesül a zene története. Az az „*eszme*” pedig, amelynek „*érzéki látszása*” a szimfóniát egyáltalán a szó emphatikus értelmében vett művészetté emeli, Marx szerint nem más, mint „*egy pszichológiai, természetileg szükségyszerű fejlődéssé váló életkép*”.²³ A romantikus metafizikát Marx az ifjúhegelianizmus szellemében az égből lehozza a földre.

Az „életkép” kifejezés, amely mint a szimfónia jellemzésére szolgáló műszó Friedrich Theodor Vischer ESZTÉTIKÁ-jában újra megjelenik,²⁴ igazi kulcsfogalom lesz a szimfónia az abszolút zene poétikáját felváltó új elméletében. Először is: a bármiféle funkciótól, szövegtől és végül bármiféle affektustól is „különvált”, „abszolút” zene fogalmát – miután ez a fogalom az ifjúhegelianusok és az újnómetek felfogásában a Beethoven-interpretáció céljaira alkalmatlannak tűnt – Marx az érzéki mozzanatra redukált, „*pusztán formai*” zene képzetévé laposítja, olyasmivé, amelyben – a „*képességpszichológiát*” furcsamód a történelemre rávetítve – éppenséggel a zene fejlődésének első fokát vélték felfedezni. Másodszor: ha a zeneileg szellemi a hangszeres zene romantikus metafizikájának értelmezésében a „*tiszta, abszolút zeneművészetben*” mint a „*végtelen*”, az abszolútum „*sejtésében*” fejeződik ki, akkor Marx a „*karakterisztikus*” zene, Brendel pedig éppenséggel a „*programzene*” számára tartja fenn a szellemi jelleg kifejezését; ők

az ilyen zenében fedezik fel a „*haladást*” a „*meghatározatlan*” érzések kifejezésétől a „*meghatározott*” eszmék ábrázolása felé. (Tagadhatatlan, hogy a Marx-féle esztétika autentikus hagyományhoz kapcsolódik: a „*karakterábrázolásra*” való törekvéshez, Körner értelmezésében véve e szót; a „*karakterábrázolás*” ebben az értelemben a klasszikus szimfónia egyik fő vonása, Beethovennél csakúgy, mint Haydnnál.) A ködbe vesző „*költői jelleg*” helyett Marx a határozott körvonalú „*karakterisztikus*”-ban, Brendel éppenséggel a részletezően „*programszerű*”-ben kereste a szimfónia lényegét. (A hangszeres zene metafizikája 1850 táján halottnak és eltemetettnek tűnt; ám hamarosan új életre támadt a Wagner, majd Nietzsche által közvetített Schopenhauer-renaisszánszban.)

Az abszolút zene eszméje nem a vonósnégyes, tehát a par excellence kamarazene, hanem a szimfónia szemléleti modellje szerint fejlődött ki. Ennek alapja nem annyira a dolog természete, mint inkább egyfajta esztétikai reflexió, amely publicisztikaként a szimfóniára mint a nyilvános hangverseny műfajára orientálódott, miközben a magánjellegű zenekultúrához tartozó vonósnégyes árnyékban maradt. Beethoven a kvartettben, némi habozással ugyan, már a század elején azt az átmeneti formát kereste, amely a nyilvánosság felé mutat; az opus 59-be mintegy bele van komponálva a műfaj társadalmi jellegének megváltozása, míg az opus 95-ös QUARTETTO SERIOSO eredetileg nem a nyilvánosság elé szánt alkotás volt. És mégis: Robert Schumann MÁSODIK KVARTETTREGGEL című írásaiban (1838) az olvasható Karl Gottfried Reißinger egyik művéről, hogy az „*olyan kvartett, amelyet gyertyák fényében és szépasszonyok társágában kell meghallgatni – tehát szalondarab –, míg az igazi beethoveniánusok (Beethovener) lezárják az ajtót, és úgy izlelnek-élveznek a részletekben dúskálva minden ütemet*”.²⁵ Az 1830-as években beethoveniánusoknak nem egyszerűen a Beethoven-pártiakat, hanem elsősorban a kései Beethoven-opusok rajongóit nevezték. Ám az ezoterikusság, amely éppen akkor válik a vonósnégyes jellegzetességévé, amikor – eltérően a Reißinger-féle szalondarabtól – zavartalanul juttatja kifejezésre a „*tiszta, abszolút zeneművészet*” lényegét, egy ideig akadálya volt annak, hogy az abszolút zene eszméje, amely inkább írók, semmint zeneszerek eszméje volt, a köztudatban ahhoz a műfajhoz kapcsolódjon, amely belső kritériumok alapján erre predesztináltnak tűnt. Jellemző az is, amit Carl Maria von Weber írt Friedrich Ernst Fesca kvartetteiről: a zeneszerző már a műfaj megválasztásával bizonyítja, hogy őt: „*a művészet mai, felszínességre hajlamos korszakában ama kevesek közé számíthatjuk, akik komolyan veszik a művészet legbensőbb lényegiségének stúdiumát*”.²⁶ Másfelől azt mondja a „*kvartett-stílus*”-ról, hogy az „*inkább a művészet társas, háziisan komoly körébe tartozik*”.²⁷ Más szavakkal: „*a művészet legbensőbb lényegisége*” éppen ott tárul fel, ahol az ember elzárkózik a világtól, a nyilvánosságtól.

Ferdinand Hand műve, A ZENEMŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJA nem filozófiai igényességével vagy különösen mély zenei felismeréseivel válik történetileg jelentékeny munkává, hanem azért, mert a művelt emberek 1840 körüli „normáltudatát” képviseli. Hand ugyan még mindig a szimfóniában látja „*a hangszeres zene kulminációs pontját*”,²⁸ ám a vonósnégyest a következőkért tartja nagyra: „*az újabb zene kivirágzása, mert a harmónia leg-tisztább eredménye [...] Akit átjárt a harmónia lényege és hatékonysága, az egyfelől tökéletesen megalapozottnak tartja Weber mondását, miszerint a vonósnégyes a gondolati jelleg a zenében, másfelől belátja és elismeri, hogy egy ilyen művet a szellemi tevékenység teljességével alkot meg a művész, fogad be a hallgató*”.²⁹ (A „harmónia” itt a „tiszta kompozíció”, a művészet artifizciális voltának szinonimája.) Egy ideig a szimfónia, a hangszerek „drámája” még a hangszeres zene legfőbb műfajának tűnik (a drámához hasonlatosan, amely a legfőbb műfaj a XIX. század poétikájában). Ha viszont a vonósnégyes a „*gondolati jelleget*” kép-

viseli a zenében, akkor fokozatosan az abszolút zene foglalatává kell válnia, mégpedig abban a mértékben, ahogyan az abszolút zene eszméje egyre kevésbé a metafizikai mozzanatot, az abszolútum sejtését és egyre inkább a specifikusan esztétikai mozzanatot hangsúlyozza – azt a gondolatot, hogy a forma a zenében – szellem és a szellem a zenében – forma. Karl Köstlin szerint – ő írta Friedrich Theodor Vischer *ESZTÉTIKÁJÁNAK* specifikusan zeneelméleti részeit – a vonósnegyes „*a tiszta művészet gondolati zenéje*”: „*A két oldal, a formális és a materiális*” – vagyis a „művészi” és a hanganyagában „árnyyszerű” – „*végül egyesül egymással, s ez azt eredményezi, hogy ez a zene – a vonósnegyes – a lehető legszellemibb – szellemi pedig nem etikai értelemben, hanem a gondolatiság értelmében, az érzéken naturalista élettelenség ellentétéként; hogy ez a zene az élet zajos lármájából az eszményi lét csendes árnyékvilágába vezet át bennünket*” – a század kezdetére jellemző hívóvallásos metafizika itt már vigaszul szolgáló fikcióvá halványul –; „*hogy ez a zene az önmagába, saját rejtett érzelmi életébe visszavonult, ezt az érzelmi életet önmagával belsőleg szembeesítő szellem érzékiség nélküli világába vezet; hogy ez a zene a hangszeres zenének éppen ezt az eszmei oldalát realizálja, a tiszta művészet gondolati zenéjét képviseli, amelyből persze hamarosan visszavágyunk a hangokban naturalista módon gazdagabb dallamok teljes realitásába*”.³⁰ A „tiszta művészet” fogalmában, ahogyan azt Köstlin használja, módosul a „művészet” jelentése: a régebbi jelentés, miszerint a „művészet” a technikai-artificiális és „tudós” jelleg, a „tiszta letétmód”, a reiner Satz foglalatára, átadja helyét egy új jelentésnek, miszerint a művészet a zene esztétikai lényegének értelmében vett művészeti jelleg. És a szótörténet láthatóan egy eszmetörténeti és társadalomtörténeti változás reflexe: a szó formális értelmében vett „tiszta művészet”, aminek a vonósnegyest mindig is tekintették, az 1850-es években esztétikai értelemben vett „tiszta művészetnek” fogadják el, „*az eszme érzéki látszása*” (Hegel) tiszta kifejeződésének a zenében. Hanslick 1854-ben adta közre „*a zenei szépről*” szóló értekezését.

Amikor Hanslick a hangszeres zene romantikus metafizikáját a „*specifikusan zenei*” esztétikájává tompította, összekapcsolva azzal az axiómával, hogy a forma a zenében – szellem, esélyt és lehetőséget teremtett arra, hogy a vonósnegyes a „*tiszta, abszolút zeneművészet*” paradigmájaként jelenjen meg. Mindez nem jelenti azonban azt, hogy az abszolút zene eszméjében kihunytna a metafizikai mozzanat szikrája. A Wagner által közvetített Schopenhauer-renaisszánszban az 1860-as évektől kezdve újra előtérbe lép a metafizikai mozzanat. És Beethoven kései kvartetteiben – ezek nem utolsó sorban a Müller fivérek tevékenységének jóvoltából ugyanez idő tájt hatoltak a zenei köztudatba – az artificciális-eszoterikus mozzanat elszakíthatatlan a metafizikai-sejtelmes mozzanattól. Ezért Beethoven kései vonósnegyesei Nietzsche számára az abszolút zene legtisztább kifejeződései. „*A zene legmagasabb rendű megnyilvánulásainál akaratlanul is durvának érezzük bármiféle képszerűség és analógiaként előranciaigált affektus feltételezését: ahogyan például Beethoven utolsó kvartettei valósággal fittynek a szemléletesség bármiféle formájának, egyáltalán az empirikus valóság egész világának. A legfőbb, magát valóban kinyilvánító Istennel szemközt – Nietzsche itt Dionüszoszra gondol – már jelentéktelen, zavaró külsőség a szimbólum.*”³¹ 1870 táján Beethoven kései kvartettei az abszolút zene eszméjének paradigmájaként jelennek meg – annak az eszmének a paradigmájaként, amely 1800 táján mint a szimfónia elmélete jött létre, s amely szerint a zene éppen azáltal, hogy „különválk” a szemléletestől és végül még az affektívától is, az „abszolútum” kinyilatkoztatása.

Jegyzetek

1. Hanns Eisler: MUSIK UND POLITIK. SCHRIFTEN 1924–1948. Leipzig, 1973. 222. o.
2. Arnold Schering: KRITIK DES ROMANTISCHEN MUSIKBEGRIFFS. In: VOM MUSIKALISCHEN KUNSTWERK. Leipzig, ²1951. 104. o.
3. Johann Georg Sulzer: ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE. Leipzig, ²1973. Reprint: Hildesheim, 1967. III. kötet, 431. sk. o.
4. Johann Karl Philipp Moritz: SCHRIFTEN ZUR ÄSTHETIK UND POETIK. Herausgegeben von Hans-Joachim Schrimpf. Tübingen, 1962. 3. o.
5. Uo. 4. o.
6. Uo. 5. o.
7. Johann Mattheson: DER VOLLKOMMENE CAPPELLMEISTER. Hamburg, 1739. Reprint: Kassel, 1954. 82. o.
8. Uo. 208. o.
9. Wilhelm Heinrich Wackenroder: WERKE UND BRIEFE. Heidelberg, 1967. 245. o.
10. Klaus Kropfinger: DER MUSIKALISCHE STRUKTURBEGRIFF BEI E. T. A. HOFFMANN. Kassel, 1973. 480. o.
11. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: SCHRIFTEN ZUR MUSIK. Herausgegeben von Friedrich Schnapp. München, 1963. 34. o.
12. Schering: i. m. 90. o.
13. Gustav Schilling: ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN MUSIKALISCHEN WISSENSCHAFTEN. Stuttgart, 1838. Reprint: Hildesheim, 1974. VI. kötet, 547. o.
14. Paul Bekker: DIE SINFONIE VON BEETHOVEN BIS MAHLER. Berlin, 1918. 12. o.
15. Heinrich Christoph Koch: MUSIKALISCHES LEXIKON. Frankfurt, 1802. Reprint: Hildesheim, 1964. 1386. o.
16. E. T. A. Hoffmann: i. m. 19. o.
17. Uo. 24. o.
18. Wackenroder: i. m. 226. és 255. o.
19. E. T. A. Hoffmann: i. m. 37. o.
20. Schilling: i. m. 548. o.
21. Adolf Bernhard Marx: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Berlin, ⁴1884. I. kötet, 271. o.
22. Uo. 275. o.
23. Uo. 274. o.; vö. még A. B. Marx: DIE MUSIK DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS UND IHRE PFLEGE. Leipzig, ²1873. 52. o.
24. Friedrich Theodor Vischer: ÄSTHETIK ODER WISSENSCHAFT DES SCHÖNEN. München ²1923. V. kötet, 381. o.
25. Robert Schumann: GESAMMELTE SCHRIFTEN ÜBER MUSIK UND MUSIKER. Herausgegeben von Martin Kreisig. Leipzig, 1914. 338. o.
26. Carl Maria von Weber: SÄMTLICHE SCHRIFTEN. Herausgegeben von Georg Kaiser. Berlin, 1908. 337. o.
27. Uo. 339. o.
28. Ferdinand Hand: ÄSTHETIK. Jena, 1841. II. kötet, 405. o.
29. Uo. 386. o.
30. F. Th. Vischer: i. m. 338. o.
31. Friedrich Nietzsche: ÜBER MUSIK UND WORT. In: SPRACHE, DICHTUNG, MUSIK. Herausgegeben von Jakob Knaus. Tübingen, 1973. 25. o.

Peskó Zoltán

GIACINTO SCELSEI – LEDIKTÁLTA ÉS TÁVOZOTT

Az 1988-ban elhunyt olasz zeneszerző életművének hevesen vitatott keletkezési körülményeiről

Nádori Lília fordítása

Ledikáltta és távozott – Heinz-Klaus Metzger, a nemzetközi avantgárd egyik legélesebb szemű megfigyelője ezzel a lakonikus mondattal foglalta össze azt a vitát, amely az 1988. augusztus 9-én, közel nyolcvannégy éves korában Rómában elhunyt, az olasz nemesi almanachban az apuliai hercegnő fiaként, Conte Giacinto Maria Scelsi d’Ayala Valvaként ismert komponista zenéjének eredetisége körül robbant ki. Közel nyolc évtizednyi ismeretlenség után jutott viszonylagos elismertség a grófnak, igazi közönségsiker pedig csak élete utolsó négy évében – természetesen hazáján kívül. Elszört avantgárd előadások a hatvanas években, tiszteletteljes kritikák a hetvenes években – míg végül az AION című zenekari darab ősbemutatója 1985. október 12-én a kölni rádióban óriási sikert aratott, egy valóságos Scelsi-hullám első jeleként. A számos bemutatót 1986-ban, a Stájer Ősz rendezvénysorozat keretében monografikus hangversenysorozat koronázta meg.

Néhány nem olasz zenetudós Giacinto Scelsi zeneszerzői gondolkodását a zenetörténet legnagyobb fordulatának tartja Debussy óta, őt magát pedig a század egyik legjelentősebb zeneszerzőjének. Nem így hazájában, ahol egyáltalán nem játsszák a darabjait, és legkevésbé Rómában, abban a városban, amelyet utolsó évtizedeiben alig hagyott el, ahol azonban egész életében csaló hírében állt, aki a világhírt fizetett komponisták – a művészvilág zsargonjában „négerek” – segítségének köszönheti.

Noha Scelsi életművét – amelyet főleg (és mind ez idáig csak részben) New Yorkban és Párizsban, élete utolsó éveiben publikáltak – alig ismerik Olaszországban, annál közismertebbek viszont az életművet övező történetek. A szóbeszédből akkor lett kivégzés, amikor egy zenei folyóirat 1989 februárjában beszélgetést közölt, amely a nem éppen visszafogott SCELSEI C’EST MOI címet viselte, és amelyben közhírré tétetett, hogy több művének igazi szerzője Vieri Tosatti, egy szintén Rómában élő zeneszerző.

Az 1920-as születésű Tosatti úgy nyilatkozott, hogy tulajdonképpen egy szava sem lehet Scelsire, rendszeren meg is fizette, csupán kései világhírét és az azzal összefüggő misztifikációt tartja abszurdnak. Képtelenségnek tekinti továbbá, hogy egy ilyen értékelen zenét, amelyet Scelsinek írt, el lehet adni mint magas művészetet; ez egyébként – így Tosatti – a kortárs zene nagy részére igaz. 1947 és 1966 között, mint állítja, rendszeresen, később elszörtan dolgozott neki. Alkalmanként más „négerek” is beugrottak. Vieri Tosatti másokról is tudni vélte, hogy őelőtte és utána dolgoztak Scelsinek (csakugyan követte őt egy-két jóval tehetségesebb komponista), és Tosatti nyilatkozata után meg is nevezték néhányukat. Scelsi tisztelői és tanítványai (a legtöbben külföldiek, Olaszországban kimondottan kevesen) lekicsinylően nyilatkoztak ezekről a „négerekről”, Olaszországot nagy általánosságban művészeti provinciának titulálták, a

Scelsiről tudomást venni nem akaró zenei világot pedig maffiának, amely hecckampánnyal üldözte, és most, halála után meg akarja gyalázni az emlékét.

Első pillantásra minden gyakorló zenész úgy gondolja, tudja a választ, nevezetesen: teljesen mindegy, hogy valamely zenedarabnak ki a szerzője. Hatását tekintve egyedül a ránk maradt alkotás művészi szubsztanciája bír jelentőséggel. Hogy egy mű egy bizonyos zeneszerző munkája-e, egy másik zeneszerzőé vagy kettejük „négykezese”, hogy mi a neve a szerzőnek vagy a szerzőknek – mindez másodrendű kérdés.

Azonban éppen Scelsi példája mutatja, hogy ez a válasz kiegészítésre, elmélyítésre, sőt módosításra szorul: hogyan képes hatni egy zene például akkor, ha (különösen Olaszországban) be sem mutatják? Másfelől hogyan lehet elvárni, hogy olyan darabokat mutassanak be, amelyekről megállapítják, hogy „szerzőjük” egyszerűen más szerzőktől vásárolta őket, akik a nyilvánosság előtt úgy nyilatkoznak, hogy értéktelen kacatot adtak el neki? Azonkívül ezek a munkatársak különböző szintű tehetséggel és képzettséggel bírtak – ugyan ki ébreszthet bizalmat bárkiben ilyen életmű egyes darabjai iránt? Ha olyasvalaki hallja ezeket a kérdéseket, aki – ellentétben Scelsivel – nem hisz a reinkarnációban, megváltoztatná a véleményét, és azt mondaná: nem, az a titokzatos álarcos tért vissza, aki a szegény Mozarttól oly kísérteties körülmények között megrendelte a REQUIEM-et. Minden egybevág, ott is egy gróf jelent meg, pontosabban Franz von Walsegg gróf küldötte, aki még álarcban sem óhajtott személyesen mutatkozni, mert ismerősei előtt egész életében zeneszerzőnek adta ki magát.

Néhány dolgot kétségkívül soha nem fogunk megérteni ezzel a titokzatos élettel és művészbiográfiával kapcsolatban, hisz nemcsak ez a kicsi, szeretetre méltó öregúr tűnt el azzal a néha annyira különös, átható pillantással. Hanem magával vitt utolsó hosszú útjára olyan titkokat is, amelyek nélkül nem lehetséges a megértés.

I

Amikor személyesen megismertem Giacinto Scelsit, már keveset utazott, és ezek az utazások sem voltak hosszúak. Alig hagyta már el Rómát, amolyan előkelő helybeliként élt, aki alkalomadtán tisztelőit vagy műveinek előadóit fogadta. Magam is kompozícióinak előadójaként kerestem fel őt, aki addig – az AION ősbemutatójáig – ismeretlen volt számomra.

Amikor kinyitotta az ajtót, hirtelen eszembe jutott, hogy diákkoromban Rómában 1964 és 1966 között ott láttam ezt a furcsa keleti fejedőt viselő alakot szinte minden avantgárd koncerten: a RAI-ban, az egyetemen, az Accademia Filarmonica Romanán vagy a Franco Evangelisti által szervezett Nuova Consonanzán. Az első sorban ült akkor is, amikor a Living Theatre első ízben érkezett Rómába – valamennyi avantgárd művészeti ág aktuális helyzete és legújabb eredményei érdekelték. Nemcsak a zenei avantgárdot ismerte, hanem a kortárs irodalmat és képzőművészetet is – és úgy, mint rajta kívül kevesen. Több művészi kezdeményezést mecénásként is támogatott mint gazdag rajongó. Az is eszembe jutott, hogy a tragikusan korán elhunyt Cornelius Cardew, aki diáktársam volt a római Accademia di Santa Cecilia-n, Goffredo Petrassi zeneszerzőkurzusán, az egyik koncerten felhívta a figyelmemet a furcsa fejedős úrra. Nagyra értékelte őt, és az egyik órán keményen nekiment Petrassinak – már amennyire ez az angyali lélek képes volt ilyesmire –, mert véleménye szerint a római zeneszerző-társadalom (amelynek Petrassi a doyenje volt) nem támogatta eléggé, sőt feltehe-

tőleg szabotálta ezt a nagy embert és műveinek előadását. Petrassi kitérő választ adott: jelenleg nem visel olyan funkciót, hogy dönthetne ilyesmiről – lényegében hallgatott, és akkori hallgatásáért minden tiszteletem az övé. Semmi kompromittálót nem akart Scelsiről mondani. Ugyanis ő tudott messze a legtöbbet a munkatársak létezéséről. Több mint hatvan évvel azelőtt ismerte meg Scelsit (az ő zeneszerzestanáránál, Giacinto Sallustiónál vett magánórákat az ifjú gróf), és életre szóló barátság fűzte össze őket.

Az AION-ra vonatkozó kérdéseim megválaszolását Scelsi azzal kezdte, hogy leforgatott egy régi magnószalagot, amelyen ő maga játszott két „ondiolin”-on. Ez a ma már muzeális értékű, az „Ondes Martenot”-ból kifejlesztett elektronikus hangszer Scelsi utolsó alkotói periódusának legfontosabb munkaeszkövévé vált. Régi magnókon játszott le nekem ezeknek a nem mindig kifogástalan „vázlatoknak” egyikét, amely valóban tartalmazta az AION felépítését és legfontosabb elemeit. Mégis csodálkoztam, miért tartja ilyen fontosnak, hogy meghallgassuk a szalagot: nálam volt a partitúra, amelynek segítségével könnyen tisztázhattuk volna a kérdéseket. Ma úgy tűnik számomra, hogy nem a partitúra, hanem ez a hangzó vázlat volt a Scelsi teremtő harcából világra jött művészi gyermek, meghallgatásában emocionálisan vett részt, újra átélte saját zenéjét.

A címhez fűződő asszociációiról faggattam, hiszen a görög „aion” szó nemcsak korszakot, hanem világtörténelmi, kozmikus korszakot jelent, illetve később a halak jegyében álló kereszténység korszakát. Úgy véltem, összefügg Jung híres könyvével, de nem, Scelsi azt mondta, hogy Brahma egy napjának négy epizódja inspirálta, és Brahma egy napja egy korszak az emberiség életében.

Ezúttal azonban konkrétabb, a munkám számára hasznos és szükséges információkra volt szükségem, és további technikai magyarázatokra kértem a tempó, a speciális hangszerek és hasonlók tekintetében. Kérdéseimre többnyire pontos válaszokat adott – bár egyik válasza, amelyik az angolkürt partitúrabeli transzpozíciójára vonatkozott, kifejezetten félrevezető volt. Későbbi két találkozásunk alkalmával (Rómában, illetve a kölni koncert után) a hinduizmusról, a Zenről és általában a keleti gondolkodásról beszélgettünk. Világképét csakúgy, mint alkotótevékenységének utolsó szakaszát mélyen áthatották ezek a nézetek. Bölcs szerénység és a metafizikai értelemben vett végző bölcsességet kutató kíváncsiság sajátos elegyével, kissé gyerekesnek ható büszkeséggel (arra volt büszke, hogy akárcsak a királynőnél, a legnagyobb guruknál is járt már) hosszú indiai utazásai alatt szerzett élményeiről mesélt. Ekkor megértettem az egyik okát annak az óriási hatásnak, amelyet a Rómában élő vagy oda utazó, a hatvanas évek generációjához tartozó nonkonformista zeneszerzőkre (Cornelius Cardew-ra, Morton Feldmanra, Frederik Rzewskire és másokra) gyakorolt. Rájöttem, hogy ezek a többnyire angolszász, illetve fiatal német és francia muzikusok, akik a Villa Mediciből és a Villa Massimóból elzarándokoltak hozzá, Scelsiben annak a művésznek a megtestesülését látták, aki képes meghaladni a nyugati civilizáció technokratizmusát, aki mint istenáldotta látnok a túlvilágra szegezi tekintetét, és akinek meditatív művészete nemcsak példaképpé, hanem már-már egyfajta lelkigyakorlattá vált.

Amikor végül a feleségemmel együtt látogattam meg, már a legnagyobb rokonszenvennel viseltettünk egymás iránt. Alkalmunk nyílt megismerkedni női tisztelőivel, körülbelül tíz fiatal táncosnővel, akik egy rendkívül határozott hölgy vezetésével valahol Róma közelében kommunát alapítottak, hogy Giacinto Scelsi ötletei alapján ritmizált mozdulatokkal gazdagítsák zenéjét és gondolatait. A bájos csoportot egyszerűen mint háremét mutatta be a mester. Amikor a lányok elmentek, egy szigorú házve-

zetőnő még szigorúbb vegetáriánus vacsorát tálalt fel, és késő éjszakáig folyt a beszélgetés. Időközben tudomást szerzett arról, hogy Magyarországon születtem, és kifejezte afölötti örömét, hogy Ligeti György egyszer elismerően nyilatkozott a munkájával kapcsolatban. Scelsi kiválóan ismerte Ligeti munkásságát.

Kölnbe maga Giacinto Scelsi is elutazott, és az AION 1985. október 12-i ősbemutatója valóban nagy siker volt. Avantgárd előadások és elméleti tanulmányok is előkészítették ezt a sikert, ám ezekről akkoriban mit sem tudtam, és kellemesen meglepődtem. Bár délutánonként fáradt volt és nem hagyta el a szállodát, a koncertre eljött, és a közönség úgy ünnepelte, ahogy azt fiatalkoromban az öreg Strawinsky utolsó budapesti fellépésén láttam.

További két személyes római találkozásunkon kívül a kölni napok után körülbelül hússzor beszéltem Scelsivel telefonon. Legtöbbször ő hívott: további terveiről beszélt, amelyeket sajnos nem lehetett megvalósítani, noha minden egyes alkalommal biztosítottam róla, hogy a rendelkezésére állok. 1988 márciusában megszűntek a telefonhívások. Hónapokkal később, amikor újra Olaszországban voltam, megtudtam, hogy Giacinto Scelsi 1988. augusztus 9-én meghalt.

Személyes tapasztalataim alapján más zeneszerzők együttműködését sem kétségbe vonni, sem megerősíteni nem tudom. Annak alapján azonban, amit ma tudunk róla, kétségbevonhatatlan tény, hogy Giacinto Scelsi (valószínűleg egész életében) nem egyedül írta a műveit, hanem munkatársakat foglalkoztatott. Amit ehhez én magam hozzá tudok tenni: Scelsi zeneileg képzett nővére (aki 104 éves korában halt meg) Pálmóban röviddel halála előtt megerősítette, hogy már a tanulóévek alatt, Rómában neki jutott a feladat, hogy zongorázó fivére mellett ülve felírja annak zenei ötleteit. Noha tudott kottát írni, mondta, az arisztokrata műveltséghez tartozó számos egyéb feladat (vívás, lovaglás, nyelvtanulás stb.), amelyek a család férfi tagjaira nézve kötelezők voltak, illetve az időrabló írással szembeni lenézése volt az oka, hogy igénybe vette ezt a segítséget. Annak megállapítása, hogy a külső segítség a későbbiekben meddig ment, a zenetudomány számára lenne fontos – és ma már lehetséges is, filológiai adatok és bizonyítékok, például vázlatok, másolatok és feljegyzések segítségével. Mert a vita lényege az, hogy valójában ki koncipiálta ezeket a műveket. A szálak hol kuszák, hol világosak, a precíz tudományos vizsgálat mindenképpen szükséges. Az általam idáig átnézett nyomtatott kottákban Scelsi egyedül a Franco Evangelisti emlékére írt *IN NOMINE LUCIS*-ban említi valaki más közreműködését („*Adaptation pour orgue: Siegfried Natumann, registration: Erik Lundquist*”). A publikálatlan és ezért általam nem látott *TO THE MASTER*-ről, az 1974-ben csellóra és zongorára írt két improvizációról a műjegyzékben ott szerepel a megjegyzés, hogy a darab Victoria Parr közreműködésével jött létre.

II

Azok az érvek, amelyek több középkori és reneszánsz festő közös munkájára vagy munkatársakat foglalkoztató nagy zeneszerzőkre hivatkoznak (például Domenico Scarlatti, aki a szonátáit, Mozartra, aki a *TITUS* recitativóit, Wagnerre, aki a partitúráit jegyeztette le mással, vagy Prokofjevre, aki a hangszerelést bízta segédeire), Scelsi védelmében nem meggyőzők. Az ő esete nem hasonlítható össze ezekkel, mert a fenti alkotók mindannyian képesek voltak arra, hogy a publikálás minden részletét nemcsak ellenőrizzék, de ők maguk végre is hajtsák. Például teljességgel elképzelhetetlen,

hogy Richard Wagner rábízta volna Hans Richterre a partitúra kiírását, ha nem tudta volna, hogy Richter száz százalékig azt írta, amit a zeneszerző maga is írt volna. Ezzel szemben azok szerint, akik megvetik Scelsit, éppen az a kérdés, egyáltalán milyen mértékben komponált ő maga. Az a tézis is kevésbé meggyőző, hogy az autenticitás körüli vita azért lenne elhibázott, mert Scelsi nem volt a hagyományos értelemben vett zeneszerző, hanem sokkal inkább a concept art zenei képviselője. Emiatt, szól az érvelés, abszolút lényegtelen, ki hajtotta végre az utasításait és ki valósította meg az ötleteit, mint ahogy Christo esetében is lényegtelen, ki csomagolt. Legnagyobb sajnálatomra ezt a gondolatmenetet nem tudom követni: ebben a zenében semmi, de semmi nem emlékeztet a concept artra. Természetesen értem, hogy ezzel Scelsi gondolkodásának, „konceptiójának” fontosságát emelik ki. Ő maga azonban zárt műveket kívánt alkotni, ezért a darabok az ő szignójával jelentek meg, ugyanúgy, ahogy az elmúlt évszázadok nyugati zenéje a kottanyomtatás feltalálása óta.

Scelsit nem érdekelte sem a mesterségtől független koncepció, sem az előadásban szándékosan alkalmazott véletlen. Annál nagyobb súlyt fektetett a kizárólagos szerzősége a legapróbb részletekig. Állítólag – védői szerint – egész életében korrigálta műveinek lejegyzését. Több védője úgy véli, hogy a Scelsi által felvett magnószalagok közül sok minden realizálható lett mára a számítógép segítségével.

Lehetséges, hogy Giacinto Scelsi notációs problémái már csak a számítógépes kottairás jövőbeli fejlődése miatt is lényegtelennek és vitára alkalmatlannak bizonyulnak. Ma vitán felül áll, hogy az európai kottairás, a régi németalföldi mesterektől Pierre Boulezig a legapróbb zeneszerzői részletet is befolyásolta, és hogy a lejegyzést zenei kultúránk valamennyi kompozíciója folyamatosan fejlesztette. Azonban legkésőbb azóta, hogy Karkoschka lejegyezte Ligeti ARTIKULATIONEN-jét, világos, hogy az új zene keletkezésekor a zeneszerzői gondolkodásban megváltozott a hagyományos kottairás szerepe, és más technikákkal is helyettesíthető.

Scelsi zenei kultúrája azonban, kései műveiben is, nyilvánvalóan a klasszikus elektronikus zenét és a mai számítógépes zenét megelőző hagyományhoz kötődik, noha az ő darabjai később keletkeztek. A lejegyzés ugyanolyan fontos volt neki, ez jelentette számára a zeneművet (még akkor is, ha valamennyi előadójának előjátszotta az általa készített magnószalagokat), és valóságidegen beállítottsága ellenére részt vállalt kottáinak kinyomtatása és terjesztése ügyében. Nem úgy dolgozott tehát, mint egy programozó zeneszerző, hanem mint egy húszas években tanulmányait végzett muzsik, aki még az igazán új, kései zenéjét is hagyományos hangforrásokra, hagyományos lejegyzéssel akarta létrehozni.

Arról, hogy a legújabb időkig a zeneszerzői tevékenység lényegéhez tartozó kottairásra Scelsi mennyire volt alkalmatlan vagy mennyire idegenkedett tőle, csak nővére nyilatkozata alapján van tudomásom. Scelsi hívei ezenkívül egy rendkívül súlyos, hosszán tartó lelki betegségről és annak következményeiről beszélnek – ám egyiküknek sincs birtokában pontos klinikai leírás erről a betegségről. Mások szembetegséget említenek. A szkeptikusok hiányos zenei műveltségre és a zeneszerzői fegyelem dilettáns, arisztokratikus elutasítására hivatkoznak.

Tosatti úgy nyilatkozott, hogy részvétele a zeneszerzés folyamatában kimondottan önálló volt (több más „néger” is hasonló nyilatkozatot tett – legalábbis ami az 1955 előtti kompozíciókat illeti). Ezzel szemben Aldo Brizzi szerint, aki az utolsó években Scelsi műveinek előadását vezette, léteznek olyan kottavázlatok és zenekari műrészletek, amelyek a hangszerelésre vonatkozó utasításokat tartalmazzák, és amelyek ma Isa-

bella Scelsi, a zeneszerző általános örököse alapítványának tulajdonát képezik. Yvar Mikashoff, aki több zongoraművét mutatta be, szintén rendelkezik néhány eredeti kéziratral. Ebben a helyzetben alapos forráskutatás nélkül mind a vádak, mind pedig ezeknek felháborodott visszautasítása értelmetlennek tűnnek.

Vieri Tosatti (akit személyesen megismertem) egyébként jól képzett zenész volt, még ha csak a hagyományos zene területén is. Ha semmi mást nem teszünk, mint szidjuk őt, és ezzel ignoráljuk a nyilatkozatát, semmiképpen sem kerülünk közelebb az igazsághoz. Egyvalami viszont meglehetősen biztosnak látszik: vallomásának bombasztikus címe ellenére sem lehetett Vieri Tosatti a rendkívül érdekes késői művek egyedüli alkotója. Ezt az is alátámasztja, amit ő maga mondott: hogy számára ez a zene teljesen értéktelen, csupán egy életen át tartó gyerekes játszadozás lenyomata. Számára ez a zene nem éri el a műalkotás szintjét, magától soha nem írt volna ilyesmit. Mindez azt bizonyítja, hogy az a zenei gondolkodás, amely ebben a zenében valójában jelen van, nem az ő szellemi terméke. Ezeket az utolsó műveket nem Tosatti koncipálta, nem is ő álmodta meg, ez a zene az ő számára idegen és érthetetlen.

III

Radu Stan, a párizsi Salabert kiadó munkatársa segítőkészségének köszönhetően idáig Scelsi műveinek hozzávetőleg egyharmadát olvashattam (sok minden még mindig nem jelent meg), köztük néhány korai kompozíciót is, amelyeket később érvényteleníteni akart. Ez nem jogosít fel arra, hogy összefoglaló jellegű zenetudományi ítéletet mondjak ki egy szerzői életmű fölött. Statisztikailag mégis megengedhető egy – ahogy választáskor mondják – első nem hivatalos becslés. Eszerint megállapítható, hogy az idők folyamán, különböző, egymást átfedő hatások után 1958-ban kikristályosodó váltás következett be, amikor Scelsi már ötvenhárom éves volt. Tehát egy hosszú korai szakasról és egy jóval rövidebb kései korszakról beszélhetünk, mely korszakok minősége és fontossága erősen eltér egymástól.

A különböző hatások alatt írt első darabok zenei minősége először ingadozó, olykor egy művön belül is: az eltérések függetlenek az éppen befolyással bíró stílustól és a keletkezés idejétől is. Néhány korai darab szigorúbban van komponálva, például a zongorára írt *POEMI* (1934), amelynek négy része négy stílusirányzatot idéz, a legutolsó, Alban Bergnek ajánlott tétel pedig a dodekafóniát. Ezután ismét inkább improvizatív, olykor mintha kezdőre valló darabok, illetve darabrészletek következének, egyenes vonalú fejlődésről aligha beszélhetünk.

Az írásmód kezdetben késő romantikus, azután Szkrjabin hatása alatt vagy egyfajta leegyszerűsített schönbergi tizenkétfokúság jegyében áll. A tonalitás érzetéről körülbelül 1952-ig nemigen tudott lemondani; ez az egyik ok, amiért legjobb akarattal is nehezemre esik Scelsi bécsi tanulmányait alaposnak nevezni.

Zenéje csak az ötvenes években fejlődött és gazdagodott lényegesen. Ebben az időben szabadult meg a tonalitás otthonos érzésétől. A Nr. 8-as, a Nr. 9-es és a Nr. 10-es zongoradarabokban például (1952, 1953 és 1954) jóval szubsztanciálisabb zenei nyelvet találunk (egyébként a Nr. 9-ről meghallgathattam egy magnófelvételt is, amelyen Scelsi játszik, és amely bizonyítja, hogy képzett zongorista volt, nemcsak „*rugdosta a zongorát*”, ahogy Vieri Tosatti fogalmazott). Autentikus és egyéni stílussal azonban csak 1958 körül találkozunk, Scelsi élete második harmadának vége felé.

Az adekvát zenei anyaggal való kései találkozásról egészen biztos adataink vannak. Két tapasztalatról van szó, amelyek új zenei gondolkodáshoz vezettek. Az első a Rómában élő énekesnővel, Michiko Hiroyamával folytatott közös munka volt, aki által megismerte a régi japán és a kortárs európai énektechnikákat. Nemcsak szóló énekhangra alkalmazta a tapasztaltakat, kórusműveket is írt. Azoknak a konkrét motivikus befolyásoknak, amelyek a keleti zenéből származtak (a japánon kívül a kopt, indiai és tibeti zenére is gondolok, amelyekkel kimutathatóan foglalkozott), az általam áttanulmányozott kései művekben a nyomát sem találtam. Az énektechnikán kívül olykor az ütőhangszerek kezelése és még inkább az időbeosztás utal távolról ilyen hatásokra. Ezek azonban csak utalások, Scelsiben nem hagyott olyan mély nyomot az Európán kívüli zene, mint például a kelet-európai népzene Strawinskyban vagy Bartókban.

A második adat a már említett új elektronikus hangszerekre vonatkozik, amelyeket ő hozott létre, valamint arra, hogyan dolgozott hónapokig – a keleti meditatív vallási gyakorlathoz hasonlóan – hosszan kitartott hangokkal az „ondiolin”-okon (amelyek egyébként csupán munkaeszközök voltak; valódi elektronikus zenét soha nem írt). Itt – szemben egy Scelsiről írt dolgozat állításával – a hangsúly nem az egyetlen, hosszan kitartott hangon volt, amellyel a kései korszak hangszeres és zenekari műveiben találkozhatunk, és amely a *WOZZECK* óta a kortárs zene szótárának része. A lényeg az a mód, ahogyan Scelsi feldarabolt vagy más hangokkal szintetizált, a magasság, dinamika és szín különböző változataival dolgozott föl egyetlen hangot. Ezért a gyakori összehasonlítás Ligeti *CSELLÓKONCERT*-jének első tételével végső soron mégsem megvilágító erejű. Ott az egyetlen hosszú hang alkalmazása, a lehetséges analógiák ellenére, egészen más mentalitáson alapszik. A kései korszak zenei gondolkodása tehát valójában olyan információkra épül, melyek az ötvenes évekig csak érintőlegesen voltak ismertek (és az egyetlen hosszú hang használata a *WOZZECK* utáni negyven évben sem számított gyakorinak).

Scelsi az elsők között ismerte fel, milyen következményekkel jár az elektronikus hangszerekből nyert zenei anyag alkalmazása a hangszeres és zenekari komponálásban. Az emberi hang kezelése terén folytatott kutatásai is úttörőek. Kísérletei során az idegen zenei kultúrák talaján tenyésző gondolatiságról szerzett több évtizedes személyes tapasztalatai vezették, ugyanakkor ezeket sohasem használta zeneszerzői anyagként.

Hasonló tapasztalatok és megfontolások mentén változott a maga módján mégiscsak a Schönberg-iskolához tartozó John Cage gondolkodásmódja, még ha egészen más eredményekre jutott is. Joggal tekinthető Scelsi és Cage úgy, mint két emblematis zeneszerző, akik véget vetettek a totális szerializmusnak. Ebben az összefüggésben mindazonáltal meg kell állapítanunk, hogy az ötvenes évek vége felé több okból is megérett az idő erre a lépésre, és korábról is vannak példák (hogy csak egy művet említsünk: Iannis Xenakis *METASTASI*-ja 1953–1954 között, tehát Scelsi „fordulata” előtt keletkezett), sok más zeneszerző egymástól függetlenül és egymással szinte egy időben vagy röviddel később szereztek a szerializmustól eltávolító tapasztalatokat.

Ha összefüggéseket keresünk Scelsi 1958 előtt és után írt művei között, már 1956-tól kezdve felismerhetünk néhány összekötő vonalat, még ha ezeknek nincs is kényszerítő erejük a késői korszakra nézve. Az említett elektronikus hangszerek megalkotását és az ezzel egyidejű hangzástvizsgálatokat ezért (ha pontosak a műjegyzékben megadott évszámok) 1950 és 1955 közé datálhatjuk. Éppen ebben az időben jelennek

meg először az „ondiolin”-okra jellemző hangmódosulások: negyedhangok, glissandók, túlzott vibratók és az egyetlen hang variálása, ami később válik karakterisztikussá, például a harsonára írt *TRE PEZZI*-ben (1956), a trombitára írt *QUATTRO PEZZI*-ben (1956) és a csellóra komponált *DITHOMÉ*-ban (1957). Utóbbiban már a különböző húrok hangszínének kombinálását is kipróbálja, amint azt már az *ELEGIA*-ban használt új technika előkészítő tanulmányaiban is tette. Ezek az 1958 előtt komponált darabok azonban még tartalmazzák az ötvenes évek első felében írt zene harmonikus és melodikus gondolkodásmódjának alapelemeit, mindazonáltal kevésbé egyértelműen, mint a korábbi darabokban, ahol a figuratív makámtechnika közhelyeivel találkozunk.

A hangszerhasználat sokfélesége jellemzi ezt az immár önálló, 1958 utáni alkotói világot. A fordulat a brácsára és csellóra írt *ELEGIA PER TY* (1958) körül található, amelyben már egyéni stílus és különböző játéktechnikák figyelhetők meg (például időnként elhangolt húrok). Ezek a vonások a későbbi vonósnégyesekben érvényesülnek igazán: az 1944-ből származó Nr. 1-et messze felülmúló Nr. 2-ben (1962), a Nr. 3-ban (1963) és a Nr. 4-ben (1964). (Állítólag létezik egy idáig még nem publikált Nr. 5 is...) Ezek közül a kimondottan kevés hangból komponált Nr. 2 „szólamok belső ritmizálását” már viszonylag gazdagon, átgondoltan viszi végig, amire még visszatérek, és ami a késői művek egyik fontos jellemzője. A Nr. 3 a maga hallatlanul finom átmeneteivel az új stílus költői változata, a Nr. 4 rendkívül szuggesztív mű, és más fontos kompozíciók, mint a kamarazenekarra írt *QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLA* (1959), a zenekari *AION* (1961), a *HEGEDŰ-CELLÓSZONÁTA* (1965) vagy a kilenc hangszeres szólistára írt *PRANAM II* (1973) mellett hasonlóan központi jelentőségű, mint a *HARMADIK VONÓSNÉGYES* Bartók életművében. Melodikus munka a kései művekben csak a vokális darabokban fordul elő, ott is elhangolásokkal, negyedhangokkal vagy glissandókkal elidegenítve, mint például a négyzólamú vegyeskarra komponált *TRE CANTI POPOLARI*-ban (1958) vagy a nyolczólamú vegyeskarra írt *TRE CANTI SACRI*-ban (1958). (Kivételt képeznek a Jézus nevére írt *ANTIFONA férfikarra* [1970] és a három latin ima: *AVE MARIA*, *PATER NOSTER* és *ALLELUIA* szólóhangra vagy vegyeskarra [1970] – ezek hangsúlyozottan egyszerű gregorián idézetek, és tulajdonképpen nem is önálló műalkotások.) Az is említést érdemel, hogy a késői vokális technika párhuzamokat mutat az 1958 előtt komponált fűvös hangszerekre írt darabokkal és azzal, ahogy Scelsi ezeknek a hangszereknek az artikulációs lehetőségeit olykor a konkrét idézetekig menően vitte át az emberi hangra. (Vö. Hans Rudolf Zeller: *DAS ENSEMBLE DER SOLI*. In: *Musik-Konzepte Nr. 31*. 61–63. o.)

A melódia hiánya mellett a késői instrumentális művekben feltűnő a harmonikus gondolkodás szinte teljes hiánya: harmonikus képződmények igen ritkán, mintegy mellékesen jönnek csak létre, mint magányos hangok találkozása, nem pedig mint feszültség és oldás hordozói. Scelsi polifóniája sem megalkotott kontrapunktikus zeneszerzés: hol heterofóniaként, hol hangok egyszerű vagy igen komplikált egymásmellettségeként jelenik meg, gyakran ugyanabban a hangmagasságban vagy oktávtérrel (elhangolással kombinálva), egyetlen komplex hangzás elemeiként. A metrikusan elrendezett ritmikai világ helyett a hangok mesterséges, kitérített, olykor másodpercek töredékére szűkített „belső ritmizálását” dolgozta ki – ismét ugyanazon a hangmagasságon, gyakran elhangolva –, ami aztán hálózatszerű összefüggéseket képez a különböző szólamok között. Ezeknek a ritmikai „szűk keresztmetszeteknek” végtelenül sok variációjuk van a dinamikai változtatások kombinálásában is – hirtelen, eruptív jelenségek váltakoznak fel- és leépített alakzatokkal, és rendkívül intenzív drámaiságot hoznak létre a szó formai értelmében is.

IV

Hogy mennyire törékeny minden hasonlat és analógia, ha az időben túl kevésé távolodtunk el még a tárgytól, semmint hogy végleges ítéletet alkothassunk – ezt az a nézet is bizonyítja, miszerint Scelsi újításai ebben a században csak Debussyéihez foghatóak. Ha a korai műveket vizsgáljuk, evidens, hogy a dicsőítés kérdéses, az idő előtti kanonizáció pedig ingatag: a teljes életműre vonatkozó elszietett általánosítások csak eltakarják előlünk azt a valójában egyértelmű ténnyt, hogy legutolsó évtizedeinek darabjai szerzőjüket zenetörténeti rangra emelik. És anélkül, hogy lebecsülnénk a Scelsi kései gondolkodásmódja által bevezetett zenei látásmód jelentőségét, el kell mondanunk: Debussy után már voltak zeneszerzők, akik alapvetően újat tudtak mondani. Okosabb tehát, ha az idő által meghozott ítéletet nyugodtan és abban a meggyőződésben várjuk ki, hogy Scelsi hátrahagyott (vagy ha akarjuk: Scelsi és társai hátrahagytak) olyan műveket, melyek jelentősek, és azok is maradnak.

A végére két nehéz kérdésem marad – ezek alkalmasint megválaszolhatatlanok, feltehetően a jövőbeni kutatásoktól függetlenül is. És ez az oka annak, miért fog megmaradni a rossz közérzet mind a fenti vitával, mind Scelsi zeneszerzői módszereivel kapcsolatban.

Az első kérdés a munkatársak, a „négerek” fitymáló megjegyzéseire vonatkozik – és idetartozik Goffredo Petrassi vagy Roman Vlad hallgatása is, akik az ötvenes évekig a legtöbbet tudták Scelsi munkamódszeréről: miért hallgatták el polemikus álláspontjukat Giacinto Scelsi életében, aki így nem válaszolhatott, nem járulhatott hozzá a tisztázáshoz? Igaz ugyan, hogy valódi világhír csak utolsó éveiben övezte, de művei autenticitásának problémája – amely a halála után merült fel – egyáltalán nem volt előzmény nélküli: 1950-ben a *NASCITA DEL VERBO*-t hevesen vitatott körülmények között mutatta be Roger Desormière a párizsi IGMN- napokon, a polémia tehát már akkor zajlott.

Az olasz zsűri akkoriban nem volt hajlandó a benyújtott kompozíciót bemutatásra javasolni a nemzetközi szervezőbizottságnak. Noha a segéderők közreműködéséről a tanúk nyilatkozatai szerint több zsűritag is tudott, kizártnak tartom, hogy az olasz szekció elutasítása csak e pletykák következménye lett volna. Hiszen – jöllehet a partitúra kidolgozása professzionális – maga a darab több szempontból is gyenge. Azt ugyan nem tudom, mely darabokat választottak ki bemutatásra, az viszont világos, hogy a *NASCITA DEL VERBO* művészi színvonala meg sem közelíti az akkori olasz csúcskomponisták, egy Luigi Dallapiccola vagy egy Goffredo Petrassi zenéjét. A művet mégis bemutatták, mert a nemzetközi szervezőbizottságnak joga volt felülvizsgálni a nemzeti zsűri javaslatait. A grémium egyes tagjai, köztük a nagy befolyással bíró Heinrich Strobel, a szakmai köröket akkoriban uraló nézet hatása alatt álltak, miszerint Schönberg, Berg és Webern tizenkétfokúságának van a legnagyobb jelentősége a háború utáni időszak kortárs zeneszerzésének fejlődésére, és Giacinto Scelsi művében felfedezték ennek (valójában igencsak soványka) jeleit, míg a legtöbb olasz zeneszerzőnek ehhez az irányzathoz igen kevés affinitása volt. Scelsit mindenesetre ismerték a hazájában, a *POEMI*-t – a sorozat egyik darabját Alban Bergnek ajánlotta – Nikita Magaloff játszotta Rómában 1935-ben, ugyanott vezényelte Carlo Maria Giulini 1938-ban az akkor harminchárom éves zeneszerző *PRELUDIO, ARIOSO E FUGA* című zenekari darabját. És már e két bemutató kapcsán is titkos munkatársakról beszéltek.

Második kérdésem így hangzik: ha igaz is, hogy Scelsi a barátai körében nem titkolta el mások közreműködését, ez a naivitásától, valóságidegen beállítottságától és re-

akcióitól eltekintve rendkívül jól képzett és intelligens ember miért nem nyilatkozott soha nyilvánosan – sem általában, sem egyes esetekben – a munkamódszeréről? Miért tette gyanússá magát hallgatással és a copyright hangsúlyos megjelölésével? Miért jelentetett meg mindent saját kezű munkaként (két darab kivételével, ahol a hangszereket tüntette fel), ellátva aláírásával és a Zen-buddhizmusból vett „áruvédjeggyel”, ha egyszer hitvallása szerint – és ezen a ponton ráadásul annyira következetes volt, hogy fényképeztetni sem hagyta magát – csak az üzenet a fontos, nem pedig annak közvetítője?

A Scelsi útjának megértésére tett kísérlet során fokozatosan bontakozik ki előttem a szomorú gondolat, milyen érthetetlen és talán örökre tisztázhatatlan módon tud meghasadni valakiben a lélek és az öntudat.

Heller Ágnes

KORSZERŰ OPERARENDEZÉS MINT ÖSSZMŰVÉSZET ÉS HERMENEUTIKA¹

Ma már közhelyszámba megy, hogy a modern-posztmodern zenés színház (Musiktheater) a szó tág értelmében összművészetté (Gesamtkunst) vált. Egy mai zenés színmű a zene, szöveg, játék, fényhatás, mozgás – elsősorban pantomim-térrendezés, festészet, építészet, videoművészet összhatásában fejez ki filozófiai gondolatot vagy elképzelést, s gyakran különböző művészek közös alkotómunkájának terméke. Talán kevésbé magától értetődő, hogy az opera műfajának a 60-as években kibontakozó újjászületése rövid tetszhalálából az összművészet felé történő radikális fordulatnak köszönhető. Nagypaánk operája, mely gyerekkoromban még az én operám is volt, ahol az énekesek mereven álltak a színpadon, egymással nem kommunikáltak, nagyáriák éneklése közben a közönség felé fordultak, s ha utána a taps elég hosszú ideig tartott, a számot megismételték, már rég a múlté. Előbb kezdték az operaszerepeket színházi szerepeként eljátszani, helyreállították a dráma jogait, az áriákat nem ismételték meg, mivel az áriák maguk megszűntek öncélúak lenni. Ezután következett a rendezés időszaka. Már nem egyszerűen arról volt szó, hogy az operát drámaként adják elő, hanem egy bizonyos rendezői perspektíva szempontjából kellett őket előadni. Az interpretációs perspektíva egyre fontosabbá s ugyanakkor egyre idioszinkretikusabbá vált. Ekkorra már a képzőművészet is beavatkozott. Megjelentek a modern festők a modern színpadon, és a régi, félig meseszerű, félig naturalisztikus színpadképet felváltotta az absztrakt térformálás, az expresszionizmus, továbbá a szimbolikus, allegorikus, metaforikus jelek alkalmazása, s a naturalisztikus ábrázolás mind ironikusabbá és stilizáltabbá változott.

¹ Előadás a grazi Universität für Musik und darstellende Kunst DIE MUSIK ALS MEDIUM VON BEZIEHUNGSBEFINDLICHKEITEN, MOZARTS UND WAGNERS MUSIKTHEATER IM AKTUELLEN DEUTUNGSGESCHEHEN című konferenciáján. Minden hivatkozás a lábjegyzetekben a konferencián elhangzott előadásokra való utólagos reakció.

Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a régi módi rossz volt vagy alacsonyabb rendű a mainál. A mereven a színpadhoz cövekelt és áriáikkal a nézőkhöz forduló hőstenorok és dívák gyakran nagyszerűen énekeltek, és éppen ez volt az az opera-előadás, amit az emberek annak idején vártak és élveztek. Nem szabad elfelejteni, hogy akkoriban az operaház volt az egyetlen hely, ahol egy operát hallani – nem nézni! – lehetett. Gyakran ültünk olyan helyen, melyről egyáltalán nem lehetett látni. Mert az nem is volt igazán fontos. Ami ma az operaszínpadon történik, az szerintem sem nem jobb, sem nem rosszabb a régi opera-előadásoknál. Nincs itt szó sem haladásról, sem visszafejlődésről. Az operaszínpad az ösztömvészet irányában alakult, mert a régi módi nem felelt meg többé új igényeinknek. Így értelmezi Chéreau is saját 1976-os forradalmi Ring-rendezését: „*Ez nem egyfajta esztétikai hangulat, hanem szükségszerűség, mely ma egyszerűen a levegőben van...*” A korszellem volt az, mely a 70-es évek végétől számos filmrendezőt és színházi rendezőt az operák újrendezése felé fordított. Persze kölcsönhatásról volt szó. Új, friss szellem árasztotta el az operaszínpadot, de új szellő fújdogált az operákból is: a régi operák késznek mutatkoztak új kalandokra.

Richard Wagner próféta volt, mikor zenedrámáit ösztömvészetként alkotta meg. Ugyanabban az időben, mikor Wagner saját zenedrámáit a hagyományos operával állította szembe, egyes filozófusok a hagyományos operákat is – elsősorban Mozart operáit – zenedrámákként és ösztömvészetként kezdték értelmezni.² Wagner újrendezése és ezzel dekonstruálása pedig már Nietzschevel és Baudelaire-rel megkezdődött. Nietzsche szerint például a wagneri mitologikus hősök valójában dekadens francia polgárok és filiszterek. Wagner bizonyára nem gondolt erre. De az értelmezés mégsem mondott ellent Wagner szándékának. Hiszen – mint erre még visszatérek – azért választotta zenedrámáinak a mitologikus anyagot, mert a mitológia – szerinte – elég általános ahhoz, hogy a legkülönbözőbb korok különböző igazságai kifejezhetőkké váljanak általa.

Miközben a filozófia, Wagner saját elméleteit is beleértve, utat nyitott új értelmezéseknek, az operaszínpadon mindennek nyoma sem volt. Bayreuthban például Cosima Wagner mereven ragaszkodott ahhoz, hogy halott férje műveit úgy állítsák színpadra, ahogy azt a Mester állítólag elgondolta. Az efféle merevséget azonban nem lehet pusztán Cosima Wagner dogmatizmusának számlájára írni, legalábbis a kezdetekben nem. A múlt század vége felé a hermeneutikában a Schleiermachernek tulajdonított felfogás uralkodott, mely szerint hűen interpretálni annyit jelent, mint pontosan megismételni a Mester szándéka szerinti előadást, s hogy egyedül az ilyen értelemben vett hű interpretáció igaz. Ez a fajta hermeneutika már a XX. század fordulóján – részben Nietzsche hatására – gyanússá vált.³ Bár az akkoriban elterjedt gondolat, hogy az interpretandum fölötte áll az interpretálóknak, még a hagyományos bibliaértelmezés talajából fakadt, ebben az időben kritikai szerepet kezdett játszani. Ha ugyanis a szerző és mű viszonyára alkalmazzuk, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy a mű magasabban áll alkotójánál, hiszen a Mester saját művének pusztán egyik interpretálója, s nem illeti meg kivételezett szerep a többi, későbbi interpretálóhoz képest. Ebből a gon-

² Mint Ulrich Tadday előadásából értesültem, E. T. A. Hoffmann már a XIX. század elején újraértelmezte a DON GIOVANNI-t és különösen Anna alakját, akit a mű tragikus főhőseként elemzett.

³ Joachim Noller előadásában utalt Mejerhold század eleji TRISZTÁN ÉS IZOLDA-rendezésére, mely a mű modernista újraértelmezésén alapult. Bár a későbbiekben, zenekar híján, Mejerhold több Wagnert nem rendezett, sosem szűnt meg foglalkozni a Wagner-rendezés gondolatával.

dolatból szökken azután szárba a gadameri hermeneutika, pontosabban szólva annak a műértelmezésre vonatkozó változata (a Heideggertől származó általános filozófiai hermeneutikáról itt nem beszélhetek), mely szerint minden értelmezés saját jelenünknek a múlthoz való közvetítése és fordítva, azaz e kettő párbeszéde. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a korunkbeli többé-kevésbé ironikus és dekonstruáló zenedráma-rendezői gyakorlatban tudatosan nem kerül sor a horizontok összeolvadására.

Hadd ismételjem meg azonban, hogy egy ideig csak filozófusok, esztéták, írók, festők értelmeztek ebben a szellemben operákat és zenedramákat. A filozófiai nyelv, az értelmezés nyelve azonban nem a mű nyelve, inkább kiszakítja a művet saját értelmezési környezetéből, és fogalmi környezetbe helyezi. Ez történik Kierkegaard-nál, de ez történik a XX. században Adornónál és Blochnál, Thomas Mann-nál és Shaw-nál, Kandinszkijnál és másoknál is. Új interpretációs terek megnyitása az operaszínpadon lényegében más és új történet. A színpadon ugyanis az interpretáció saját közegében – mint öninterpretáció – jelenik meg. Pontosabban szólva a műnek azt a benyomást kell tennie, mintha önmagát interpretálta volna.

Nem minden opera alkalmas egyaránt arra, hogy modern zenedramává változtassák. Ezt, mint már említettem, Wagner felismerte, s éppen ezért választott zenedramái számára mitológikus anyagot. Történetileg minél kevésbé konkrét egy opera, minél inkább mitológikus történetet, mesét vagy áltörténelmi mesét dolgoz fel, annál nagyobb az esélye arra, hogy a modern-posztmodern színpadon mint ösztémvészeti alkotás jelenjék meg.⁴ Csak megemlíthetem, hogy a Monteverdi-renezánsz, mint később a Händel-operák renezánsza sokat köszönhet az új, ösztémvészeti interpretáció megjelenésének. A kvázi-történelmi vagy mitológiai jellegű Monteverdi-operák, ahogy a Händel-operák is, kitűnően alkalmasak voltak arra, hogy előadásukban a zenét, szöveget, mozgást, színpadképet, fényhatást videóval, festéssel stb. metaforikus vagy allegorikus értelemben s ugyanakkor ironikusan kombinálják, s ezzel a művet – gyakran dekonstruálva – a mai szellemben vigyék színpadra.

Mint már említettem: egy opera vagy zenedráma egyetlen aspektusának radikális megváltoztatása-átformálása az egész művet új fénybe képes állítani. Így például a berlini Deutsche Opernek a 80-as években bemutatott TRISZTÁN ÉS IZOLDA-előadásában (Kollo, Jones) a második felvonás szerelmi jelenete egyfajta paradicsomkertben játszódik, ahol Trisztán és Izolda mint Ádám és Éva jelenik meg. Így lesz a zenedráma az ártatlanság és a kettős magány drámájává.

Ezt polemikus célzattal mondom. Nemrég német filozófusok és esztétikusok vitájában többen – köztük például a kiváló Odo Marquard – az ösztémvészeti alkotást valamiféle totalitarizmussal hozták kapcsolatba. Az élet, a társadalom ösztémvésztetté alakításáról itt nem beszélék, főleg, mert nem nagyon értem, mit jelent. De ami a drámát, a zeneszínházat illeti, ennek éppen az ellenkezője az igaz. Ellenem vethetné valaki, hogy a Cosima Wagner igazgatása alatt dogmatikusan-mereven rendezett Wag-

⁴ Felfogásom szerint a posztmodern is modern, bár más perspektívából az. Művekről beszélék, nem elméletekről. A posztmodern elméleteket, akár történetiek, akár esztétikaiak, reflektívokra és reflektálatlanokra bontom. (Vö. A TÖRTÉNELEM ELMÉLETE című könyvem.) A reflektálatlan posztmodern elméletek ugyanolyan dogmatikusak és kirekesztők, mint ahogy azt a modernista dogmatizmustól megszoktuk. Ahogy a modernista dogmatizmus kirekesztette például a zenéből a hármashangzatot, a képzőművészetből a figuratív ábrázolást, úgy rekeszti ki a posztmodern dogmatizmus például az egységre vagy teljességre való törekvést, a művészi autonómiát. A reflektált posztmodernizmus nem rekesz ki semmit, ami nem jelenti azt, hogy ne helyezne súlyt a minőségérzékre vagy kizárná az ítéletalkotást.

ner-előadások totalitásra törekedtek. De ez csak interpretáció, nem maguk a művek, melyek számtalan egyéb interpretáció előtt nyitva álltak és állnak ma is.

A Wagner-, Mozart- vagy akár Monteverdi- és Händel-operák mai összművészeti fel-fogása és színpadra állítása – a XIX. és XX. század olasz operáiról ebben az összefüggésben nem tudok beszélni – pontosan az ellentéte annak, amit totalizációnak nevezhetnénk. Az összművészeti műalkotás (Gesamtkunstwerk) ugyanis pluralisztikus. A zene, szöveg, a mozgás, a térrendezés, világítás – ahogy a rendezés általában – többnyire kijátssza ezeket az elemeket egymás ellen, vagy legalábbis ezek segítségével emeli ki a műben a diszkrepanciákat, az eltolódásokat, a belső kérdőjeleket. Az összművészeti műábrázolás egyetlen aspektusának újraértelmezése, hangsúlyozása kérdésessé tudja tenni a többit, idézőjelbe tehet sok mindent, ugyanakkor kérdőjelet tehet ki sok minden után. Az összművészeti ábrázolás destabilizál, megrendít, fragmentál, gyakran dekonstruál, s korántsem totalizál.

Nem mondanám, hogy a megkérdőjelezés, idézőjelbe tevés, dekonstruálás minden mű színpadra állításánál sikeres. Mint mindig, vannak itt is szerencsésebb és kevésbé szerencsés vagy akár elfuserált kísérletek. Bár persze egyéni ízlésem is szerepet játszik abban, mikor egy előadást sikerültnek vagy kevésbé sikerültnek ítélek. Mindannyiunkkal így van ez. Mindnyájan értelmeztük már az operát a zene és a szöveg, gyakran csak a zene alapján. Mielőtt megnézünk egy előadást, nem üres elmével megyünk az operába. S természetes, hogy sikerültebbnek érzünk egy olyan előadást, mely inkább megfelel előre alkotott képünknek, mint egy olyat, mely annak ellentmond. A legszerencsésebb vagy legjobb értelmezéseknek azokat tekintem, melyek sokban megrendítették előzetes értelmezésemet, de melyeket látva-hallva-tapasztalva már nem tudom többé az operát, zenedrámát úgy értelmezni, mint annak előtte. Miután most csak két műről, Az Istenek Alkonyáról és a Don Giovanni-ról fogok beszélni, azokra az előadásokra fogok hivatkozni, melyek ezeket a műveket úgy prezentálták, hogy az előbbi, erős értelemben szerencsés rendezéseknek, előadásoknak nevezhetem őket. Az első Boulez–Chéreau jól ismert centenáriumi Ring-előadása Bayreuthban, a másik a Glyndebourni Fesztivál Opera Don Giovanni-előadása a kilencvenes évek közepéről, melyet egy nő – Deborah Warner – rendezett (és Jakov Kreizberg volt a karmester), mely kevésbé közismert. Sem a Ring, sem a Don Giovanni nem maradt számomra a régi emez előadások után. Nem a zenei tökéletességről beszélek – ha ilyen egyáltalán létezik –, bár a Chéreau–Boulez-féle előadásban erről is beszélhetnék – de elismerném, hogy például a Salzburgi Ünnepi Játékok Don Giovanni-ja 1954-ben, a bécsi operazene-karral, Furtwängler vezényletével és gyönyörű hangokkal előadva mint hanglemez sok vonatkozásban meggyőzőbb az említett glyndebourne-i előadásnál. De most nem hanglemezekről, hanem előadásokról, összművészetről beszélek.

Csak megismételhetem: az, hogy melyik opera alkalmas inkább vagy kevésbé összművészeti előadásra a modern-posztmodern színpadon, nem okvetlenül függ össze a mű tökéletességével. Mozart operái közül a Don Giovanni, a Così fan tutte és A varázsfuvola például tágabb teret nyújt a konstrukcióra-dekonstrukcióra, mint a Figaro házassága, Wagner esetében pedig a Mesterdalnokok interpretációs elaszticitása kisebb, mint például a Ring ciklusé. Kierkegaard erről a kérdésről is beszél, mikor azt írja, hogy egy mű akkor lehet egyedülálló, azaz ismétелhetetlen, ha mind a mű médiuma, mind pedig az eszméje elvont. Ezért, mondja Kierkegaard, a Don Juan Mozart egyetlen, ebben az értelemben megismételhetetlen operája. Médiuma a zene, mely mint médium, elvont, eszméje pedig az érzéki zsenialitás, mely a legelvontabb eszme. Mind-

ezt nem azért említettem, mintha értelmezni akarnám Kierkegaard elméletét. Az ő DON GIOVANNI-interpretációja nem az enyém, de ez nem is érdekes, hiszen nála az elemzés filozófiai összefüggésben jelenik meg, s így alá van rendelve a VAGY-VAGY filozófiai szerkezetének, melyről most amúgy sem tudnék beszélni. Amit szeretnék bemutatni, az a fontos érintkezési pont Kierkegaard és számára ismeretlen kortársa, Wagner között. Kierkegaard-nál az egyetlenség ugyanis annyit jelent, hogy amennyiben egy műnek mind médiuma, mind eszméje elvont, akkor nem hasonló művet fognak komponálni, hanem ezt a művet fogják minden időben konkretizálni. A különböző történelmi korok azért tudják a művet különbözőképpen konkretizálni, mert elvont. Mikor Wagner arról beszél, hogy az eszményi anyag számára a mítosz, mert az általános-meztelen emberi jelenik meg benne, akkor egy más fogalmi nyelven, de pontosan ugyanarra utal. „*Hogy lehet egy eszme konkrétta?*”, kérdezi Kierkegaard. És így válaszol a kérdésre: „*úgy, hogy a történelmi áthatja*”. Ez történik ma mind a wangeri zenedrámákkal, mind pedig legalábbis három Mozart-operával: a mai nézőpont, élettapasztalat hatja át őket a modern-posztmodern színpadon.

Azt vethetnék ellenemre, hogy mindebben nincs semmi új, hiszen mindig ez történik. Nem lehet egy zeneművet úgy eljátszani, hogy ne vinnénk bele játékunkba – jól vagy kevésbé jól – saját életérzésünket, személyiségünket, tapasztalatunkat s ezzel korunkat. Közhely, hogy minden előadás ebben az értelemben is újraértelmezés, még akkor is az, ha meg vagyunk győződve róla, hogy a szerző intencióit minden kis részletben híuen követtük. (Eddig – halljuk az értelmezés hangját – még senki sem szentelt figyelmet a tempóváltásoknak Beethoven harmadik, op. 59. kvartettjében, de most – végre – eljött az ideje, hogy odafigyeljünk.) De most nem erről, azaz nem csak erről van szó. Nem valamiről, ami úgyis megtörténik, hanem valami akartról, tudatosról. A modern-posztmodern ösztömvészet jellegű újraértelmezésnek éppen abban rejlik a pátosza, hogy direkt a jelen felé fordul, hogy a jelennek akar valamit mondani a művel, hogy azt valóban a jelen perspektívájából, a mi szemszögünkéből és élettapasztalatunk alapján értelmezi. Továbbá nemcsak a művel akar párbeszédet folytatni, hanem a közönséget is be akarja vonni – és be is vonja – ebbe a párbeszédbe. A konkrét-történelmi, melyről mind Kierkegaard, mind pedig Wagner beszél, ebben a több résztvevőjű párbeszédben, ebben a dialógusban jelenik meg. Ha ez a dialógus elmarad, akkor csak felületes modernizálással van dolgunk. Ha a történelmi kosztümöt öltönnyel vagy házi köntőssel helyettesítjük, önmagában még semmit sem mondtunk. Tudatosan közvetíteni a mai élet és a mű között annyit jelent, mint valamit az előtérbe állítani, valami mást a háttérbe tolni, mint ezt a korábbiakban szokásos volt, s ezzel a művet egy „aha élményt” kiváltó friss fényben megjelentetni. Ez történik ma az operaszínpadon, minden jó előadásban, minden érdekes rendezésben mindig másként, újra és újra.

Az absztrakció újratörténetesítése, a totalitás metaforikus-polifonikus módon történő dekonstrukciója már maga a mű konkretizálása. Az efféle dekonstrukciós konkretizálások ugyanabban az időben egész különbözők lehetnek, hiszen más-más rendezők, karmesterek, színpadkép-teremtők stb. perspektívájából folytatnak párbeszédet a művel a színpadon. Ami ma a termékeny filozófiákkal történik, az történik az operazenedráma-interpretációkkal is, ugyanis emezek éppen úgy, mint amazok, személyesek, mondhatnám idioszinkretikusak lesznek. Hasonlatosságok persze vannak, de általános értelmezési sémák nem adóttak többé az operák-zenedrámák színpadra állításához. A RING mitológikus isteneit, a Wälsungokat, a nibelungokat, a gibichungokat

stb. ugyan ma gyakran – Nietzsche interpretációjának szellemében – mint viktoriánus XIX. századi polgárokat állítják színpadra, de persze ez sem általános. Úgy is színpadra lehet őket állítani, mint a XX. század végének vagy a XXI. század elejének embereit, de rearchaizálni is lehet őket.

Jürgen Flimm RING-rendezésében – Bayreuth, 2000 – például az istenek, a nibelunokok és az óriások három multinacionális korporációt képviselnek, melyek a világhatalomért harcolnak egymással barátságosnak nem mondható eszközökkel. Ez persze már megint egy évszázaddal korábbi értelmezésre emlékeztet. G. B. Shaw szerint például a RING a kapitalizmus térhódításáról szól. Ez a fajta modernizálás csak akkor nem rosszízű, ha ironizált, mint ahogy az említett előadásban történik. A műben utóvégre hatalomvágyról, birtoklásvágyról van szó, s így rendben lévőnek látszik, ha ezeket az elvont mozgatórugókat úgy konkretizáljuk a jelenre, hogy egyben megkérdőjelezzük, ironizáljuk, idézőjelbe tegyük őket. De tudni kell, hogy az efféle konkretizálás – mint minden konkretizálás – az egész mű értelmezését érinti. Így történik ez a Flimm–Sinopoli-előadás esetében is. Ebben az ábrázolásban ugyanis az istenek és az istenek alkonyának története között egyrészt, az emberi szenvedés, szerelem, elárulatás története között másrészt, már nagyon gyengék az összekötő szálak. A színpadkép még ki is emeli ezt a kettősséget. (Mi, magyarok idézhetnénk: „*Az világ kint had-dal tele / De nem abba halunk bele.*”) Mindez semmiképpen nem abszurd. Dahlhaus például Wagner-könyvében arról beszél, hogy itt zeneileg is két vonulatról van szó. Ezt én nem tudom megítélni. De kétségtelen, hogy AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban a Wotan-tragédia – a nornák jelenete ellenére – már szinte semmi szerepet nem játszik, s a mitológiai háborúság nem több, mint világállapot, melynek előterében az emberek saját konfliktusaikat megélik.

Említettem már, hogy nem minden hasonló konkretizálás egyformán megnyugtató. Így például a Scala WALKÜR-előadásában – 80-as évek, Engel–Muti – a gyönyörű jelenetek mellett – mint például Siegmund és Sieglinde találkozása – olyan értelmezésekkel is találkozunk – mint például a lusta Wotan –, amelyekkel szerintem a rendező a későbbiekben nem sokat tud kezdeni. Vagy, ugyancsak a Scalában, az ugyanebből az időből származó DON GIOVANNI-előadásban Leporello már az első jelenetben úgy lép fel, mint Mephisto az ő Faustja (gazdája) mellett. Ez a koncepció végigvihető az első felvonásban, de csődöt mond a másodikban, ahol a rendező el is ejti. Kissé hasonló a benyomásom a Kupfer–Barenboim RAJNA KINCSE-előadásának egyik megoldásáról – Bayreuth, 90-es évek eleje –, mikor úgy éreztem, hogy a jól ismert kétértelműség a Walhallába való bevonulás zenéjében inkább elvész, mint poentürozódik, mikor az istenek modern lifttel mennek fel a Walhalla szállodába. Ugyanabban az előadásban azonban a Gulliver-istenek sikerültnek tűnnek, mert komikusak, ami detotalizálóan hat, anélkül azonban, hogy a Wotan-konfliktus tragikus mozzanata egészen veszendőbe menne.

Egy jó trükk, egy mulatságos ötlet még nem újraértelmezés. Komédiában jót tudunk rajta mulatni, anélkül, hogy valami újat látnánk benne. Így például a SZÖKTETÉS Covent Garden-beli előadásában a 80-as évekből (Moshinsky, Solti) Blonde – mint szabad angol leányzó – ötórai teát szolgál fel Ozminnak porcelánban. Ugyanakkor azonban része lehet egy újraértelmezésnek is. Hasonlót mondhatnék a képzőművészet megjelenésére az operarendezésben. Hogy az előbbi SZÖKTETÉS-nél maradjak: Sydney Nolan absztrakt-expresszionista képei nemcsak nagyon szépek, hanem a rendező mond is velük valamit. Ritkán fordul elő, hogy egy új és jó értelmezés elsősorban a mozgás, pantomim, gesztusok megformálásában jöjjön létre. Ez sikerült – szerintem

– Wilsonnak a LOHENGRIN metropolitenbeli legújabb előadásában (1999) Levine vezényletével. Wilson koncepciója azért volt szerencsés, mert sikerült a szereplők egymáshoz való viszonyát pantomimmal úgy érzékeltetnie, hogy a mozgás, a gesztusok zenei motívumokként jelentek meg a színpadon. Természetes, hogy ebben az előadásban – mint Wilson esetében mindig – a tér újrendezése, a világítás stb. is szerepet játszott. De itt mindez a mozgásnak volt alárendelve.

A következőkben vizsgálódásomat csak AZ ISTENEK ALKONYÁ-ra – persze a RING-ciklus egész üzenetét belevonva – és a DON GIOVANNI-ra fogom korlátozni, és kizárólag A NIBELUNGOK GYŰRŰJE Chéreau–Boulez centenáriumi és a DON GIOVANNI glyndebourne-i – Warner, Kreizberg (1995) – előadásaira fogom alapozni. Olyan értelmezésekről beszélek itt, melyeknek sikerült a mű idejét a jelen idővel úgy közvetíteni, hogy az értelmezés a dekonstrukciót is magába foglalta. Azért választom ezt a két előadást, mert ezekben az újraértelmezés valamit a felszínre hozott, valamit egyszerűen hagyott megjelenni, ami mindeddig homályban maradt. Mindenekelőtt AZ ISTENEK ALKONYA és a DON GIOVANNI szoros rokonságát. A RING és a DON GIOVANNI közötti kapcsolat most olyan magától értetődőnek tűnik, mintha mindig így láttuk volna.

A RING és a DON GIOVANNI – mindkettő az ellenállhatatlan vágyak drámája. A RING elvont „eszméje” – hogy Kierkegaard-ral fejezzem ki magam – a hatalomvágy, dicsvágy és birtoklásvágy, míg a DON GIOVANNI-é a kéjvágy. Vágyak ezek kielégülés nélkül, vágyak beteljesülés nélkül. A végtelenbe kitolt beteljesülés anticipációja lehet itt az egyetlen öröm, igaz, csak azok számára, akik egyáltalán képesek az anticipációra. A vágyak tárgya illúzió, egy agyrém, egy kísértet. A világhatalom éppen úgy nem létezik, mint ahogy „a nő” – minden nő – sem létezik. *A gyűrű mindkettő szimbóluma.* A gyűrű, minden vágy kísérteties szimbóluma, a kezünkől mindig kisikló boldogság szimbóluma, ez maga az átok: az átok a végtelen regresszió.⁵ (Ismerjük már ezt az átkot Wagnernél, a BOLYGÓ HOLLANDI esetében, aki a végességre mint boldogságra áhítzik.) A kielégíthetetlen vágyak világa az erőszak, a gyilkosság, a megerőszkolás világa. A wagneri ciklusban egyik ember – vagy isten – a másik után birtokolja a gyűrűt, de egyik sem a világhatalmat, ami állítólag a gyűrű birtoklásával együtt jár. Azt vehetik ellenembe, hogy ez Alberich átkának következménye. De már előbb is így volt. Mikor – saját átká előtt – Alberich volt a gyűrű birtokában, Wotan és Loge egy olcsó trüffel rabságba tudták ejteni minden kincsével együtt. Milyen világhatalom ez? – kérdezhetnénk. Csak ímétem: a RING-ciklusban a világhatalom kiméra, ami valódi, az a hatalomvágy, a pénzvágy, a dicsvágy. A különböző vágyak közötti hídon könnyű az átkelés. Ezt látjuk A RAJNA KINCSE-ben, Alberich történetében. Alberich úgy jelenik meg előttünk, mint a kéjvágytól megszállt ember. Mindhárom rajnai sellőt birtokolni akarja, de egyiket sem kapja meg, mert kisiklanak a kezéből. Ekkor mutál kéjvágya hatalomvágygá és birtoklásvágygá. Alberich története a világhatalommal egyszerű megismérlése a rajnai sellőkkel való történetének.

Már említettem, hogy egyes operák és zenedrámák korszerű előadásai idioszinkretikusak, azaz személyesek. A személyes itt nem szubjektívét jelent, és semmiképpen nem privátat, hanem egyszerűt. Ma nincsenek, mint korábban, különböző értelmezéseket meghatározó alapsémák a háttérben. Ez vonatkozik mind a DON GIOVANNI-, mind

⁵ Grazban arról is beszélgettünk, hogy a gyűrű mint átokmotívum már a régi görög mondavilágban, Polükratész gyűrűjének történetében is megjelenik. A boldogság feltétele, hogy a gyűrűt elnyelje a tenger.

pedig a RING-értelmezésekre, -előadásokra. Hogy ezt érzékeltetni tudjam, röviden szólnom kell a korábban elfogadott alapsémákról.

Mind AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban – ahogy az egész RING-ciklusban is –, mind pedig a DON GIOVANNI-ban a főhős interpretálása az alapséma központi magva. Ami Siegfriedet illeti, ő – az alapséma szerint – a szabad ember, az abszolút hős, aki jóhiszemű gyanútlanlansága miatt lesz áldozata alantas cselszövők ármánykodásának. Az alapséma szerint Don Giovanni szabad ember, az érzéki zsenialitás megtestesítője, az erotikus csábító. Mindkét hős túl van Jón és Rosszon, azaz inkább innen, mert e kettő közötti különbségtevést nem ismerik, s éppen ezért szabadok. A DON GIOVANNI-értelmezés alapsémájához tartozik, hogy az opera minden hőseit erotikus viszony fűzi Don Giovannihoz, hogy Don Ottavio gyáva filiszter, különösen azért, mert ahelyett, hogy agyonszűrná Don Giovannit, az igazságszolgáltatáshoz fordul. Úgy interpretálták Don Ottavio alakját – például a híres filmben, melyben szerepét Dermota alakítja –, mintha az ORESZTELÁ-t sosem írták volna meg. Ami az opera és a zenedráma befejezését illeti, a séma két – alternatív – megoldást sugallt, meglepően párhuzamosan AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban és a DON GIOVANNI-ban. AZ ISTENEK ALKONYA esetében többnyire egy Feuerbachi és egy Schopenhaueri befejezésről szoktak beszélni. A Schopenhaueri verzióban a világ álamerül, az istennel együtt a hősök korának is vége – a Feuerbachi verzióban a hős ember megölte istent, így hát az emberek most már szabadon élhetnek. A DON GIOVANNI esetében is hasonló verziókat próbáltak ki – bár Schopenhauer és Feuerbach nélkül. A hősök, a nagyszabású emberek, a szépség világa elpusztul Don Giovannival, s a filiszterek egyhangú szürke élete foglalja el a helyét, vagy – alternatív – a Gonoszt, mellyel emberi erő nem bír – mert nagyobb nála! –, transzcendens erők elpusztítják, hogy a becsületes emberek ezentúl boldogan élhessenek. Ifjúkoromban – Klemperer budapesti verziója szerint – Don Giovanni az ancien régime libertinje volt, míg Ma-setto szájából a „*vengo, vengo*” úgy hangzott, mint a MARSEILLAISE.

Az előbb röviden felsorolt alapsémák egyike sem divatos manapság, bár mutációi mindig lehetségesek, minthogy ma a színpadon valóban minden elmegy – anything goes –, amit elhiszünk, elfogadunk, ami jó. A mai recepció kiindulópontja ugyanis az, hogy egyáltalán nem léteznek alapsémák. Ezért is lehetnek az egyes rendezések idioszinkretikusak.

Szabad-e Siegfried? Már a Chéreau–Boulez-produkcióban sem az, míg a Flimm–Sinopoli-produkcióban majdnem hogy slemilként jelenik meg előttünk. (Sajnos nem ismerem az új és híres stuttgarti rendezéseket.) Chéreau-nál Siegfried fiatalember, aki identitását keresi, de nem találja. „*Úgy van programozva, mintha nem volna programozva*” – mondja róla Chéreau. Talán megtalálja önmagát s önmagával szabadságát is halála pillanatában, mikor a fehér leplet úgy öleli magához, mintha Brünnhilde lenne. De ezt a rendezés nyitva hagyja. Flimm felfogásában Siegfried az az ember, aki mindenki más kezében eszköz. Wotan számára már születése előtt az. Azért fog megszületni, hogy Wotan tervét végrehajtsa. Wotan fölötti győzelmét maga Wotan akarja, mi több, predesztinálja. Brünnhilde iránti szerelme Brünnhilde találmánya. Ő intézi saját sorsát úgy, hogy csak Siegfried ébreszthesse fel álmából. S hogy Siegfried pusztá eszközként szolgál a gibichungok számára, azt nem is kell igazolni.

Nos: Wotan úgy tervezi el Siegfriedet, mint a közvetlenséget magát. De a pusztá közvetlenség csak a jelen pillanatában él. Számára nem létezik sem múlt, sem pedig jövő. A felejtés itala pusztá metafora – mind Chéreau, mind Flimm így is értelmezi és ábrázolja. A közvetlenség embere ugyanis nem tud emlékezni. Nincs emlékezőtehet-

sége. Nem is tudja történetét elbeszélni. Az újraemlékezés itala ugyanúgy metaforikus, mint a felejtés itala. Amikor Siegfried hozzákezd története elbeszéléséhez, meghasad énjének egysége, kontinuussá és diszkontinuussá válik egyszerre, azaz közvetített, kialakul az én (Selbst), mely emlékezésre képes. S aki emlékezni tud, az többé már nem sérthetetlen. Hagen meg tudja ölni Siegfriedet, mert a közvetítettség emberét, az emlékezésre képes embert meg lehet ölni. Ezt érzékelteti a wagneri metafora, hogy Siegfried csak a hátán sebezhető. (Az eredeti mondásban ugyanis a sarkán volt sebezhető.) Aki nem tud emlékezni, annak nincs múltja, annak nincs „háta”. Így Chéreau-nál Siegfried szabadságát halálával nyeri el, ha egyáltalában elnyeri.

De van-e szabad ember egyáltalán a RING-ben?⁶ Siegmund mindenestre szabadabb Siegfriednél. Ő ugyanis választhat halandóság és halhatatlanság között, és az előbbit választja, mert Sieglinde nem juthat a Walhallába. De a legszabadabb Brünnhilde. Ő választ maga számára és a Másik számára is, ő dönt, ő ellenáll, ő a maga útját járja, ő igent és nemet egyaránt tud mondani, s halála is – szemben Siegfried halálával – maga választotta, szabad halál. Tragikus hősnővé válik, mint Élektra, Médeia, Phaedra – akár rokonszenvezik vele az előadás, akár nem.

Otto Kolleritsch írja, hogy a Flimm rendezte ISTENEK ALKONYA végén „*távol, a színpad mélyén, Parsifal látható*”. Valóban, az üres színpadon megjelenik vértben az ifjú Parsifal. Az én értelmezésemben is Parsifal a szabad ember. Szabaddá tudja tenni magát azzal, hogy önmagát választja, közvetlenségét közvetíti, megtanul emlékezni, és tovább él. De miért sikerül a wagneri Parsifalnak az, ami a wagneri Siegfriednek nem sikerült?

Sartre valaha azt mondta, hogy erőszak révén tudjuk szabaddá tenni magunkat. Ezt ma már nem így gondolják A NIBELUNG GYŰRŰJÉ-nek legjobb rendezői. Siegfried általában brutalitással és az erőszak gyakorlásával nyeri el és gyakorolja szabadságát. A mai értelmezések szellemében nem nyeri el. Parsifal a szenvedővel való együttérzésben nyeri el emlékezetét és ezzel szabadságát. Nem a reflektálatlan közvetlenség ártatlanságának erőmutogatása, hanem az ártatlanságot meghaladó reflektált felelősségvétel fogja ezentúl a szabad Parsifalt jellemezni. Ez az emberi léptékű szabadság: nem hagyni magunkat kívülről meghatározni, nem válaszolni minden stimulusra, tudni igent és nemet egyaránt mondani, elsajátítani a Másiknak vagy Másnak való odaadás képességét.

A DON GIOVANNI-értelmezések párhuzamosan alakultak a SIEGFRIED-értelmezésekkel, méghozzá ugyanabba az irányba haladva. Itt is a szabadságról van szó. Az első felvonás 20. jelenetében (Warner rendezésében egy korunkbeli „party” kellős közepén vagyunk) mindannyian együtt éneklünk – „*viva la libertà!*” –, de mindenki mást ért a „szabadságon”. Ki szabad itt? – kérdezhetnénk. Szabad-e Don Giovanni? A glyndebournei előadás videokazettáján a következő szöveg olvasható: „*The opera tells the story of a compulsive seducer.*” A „*compulsive*” szó hangsúlyos. A kompulzió a szabadság egyenes ellentéte. Ebben az előadásban olyan Don Giovannival találkozunk, aki nem választ, legkevésbé önmagát, aki vágyát ellenállhatatlan ösztönnek tudja, a lélegzetvétellel hasonlítva azt össze. Don Giovanni – ugyanúgy, mint Siegfried – a közvetlenség embere. Nincs énje, nem tud emlékezni. Akinek nincs emlékezőtehetsége, annak képzelőereje sincs, hiszen – mint Szent Ágoston a Szentháromságról írott művében elemezte – az emlékezőképesség nem más, mint a múltba tekintő képzelőerő. Don Giovanni ugyan-

⁶ Tévedések elkerülése végett szabad emberen nem abszolúte szabad embert értek, mivel ilyen nem létezik, hanem olyan embert, aki „benne van a szabadságban”, aki kivívja saját, azaz egyéniségéhez illő szabadságát.

úgy él, mint Siegfried: az abszolút jelen időben. Vágya mindig valamilyen ingerre adott válasz, és minden ingerre válaszolnia kell. Hogy Don Giovanninak nincs emlékezőtehetsége, világos az operából. Ezért van szüksége a regiszterre. (Pontosan ez az, amiről – Foucault értelmezésében – Platón beszél a PHAIDROSZ-ban. Az írás, mely lehetetlenné teszi az emlékezést, éppen a nyilvántartás.) De még a nyilvántartást is Leporello vezeti, mert Don Giovannit az sem érdekli.

A glyndebourne-i rendezésben az operát mai ruhában játsszák, de a hősök társadalmi azonossága homályban marad. Lehet, hogy Don Giovanni mafioso, de ez nem fontos. Mert csak az fontos, hogy ő az elvont kéjvágy embere. S a kéjvágy ebben az esetben hatalomvágy is. Ez a Don Giovanni nem testesíti meg az érzéki zsenialitást, s legkevésbé az erotikát, hiszen nincs erotika fantázia nélkül. Ez a Don Giovanni az erőszak embere. Veri, rúgja az embereket: a komturrt előbb fojtogatja, majd halálra rugdossa. Megerőszakolja a nőket. Nem szabad elfelejtenünk, hogy az opera első felvonásában három megerőszakolási jelenetet hallhatunk-láthatunk. Anna megerőszakolásának jelenetét, a megerőszakolási jelenet elbeszélését Anna által s végül Zerlina megerőszakolási jelenetét. A női sikoltás a zenében páratlan erővel – bár mind a három jelenetben másként – visszatér. Hogy a megerőszakolás egyik esetben sem sikerül, semmit sem változtat Don Giovanni jellemén.

Don Giovanni azonban valóban csábító is. Zerlinát először csábítja, s csak mikor a csábítás csődöt mond, próbálja megerőszakolni. A csábítási jelenetben állítólag feszültség van a zene és a szöveg között. S a zene vágyról, érzékiségről beszél, a szöveg házasságról (is) egy nemesemberrel. Warner rendezésében ez a diszkrepancia – mint diszkrepancia – értelmet nyer. Ebben az előadásban az a fontos, hogy a vágy hangja – mint hang! – mindig egyúttal a gyöngédség hangja is.⁷ Ez az értelmezés igen döntő Zerlina jellemének megformálásában. Warner rendezésében Masetto vulgáris és a szokásos értelemben brutális fiatal férfi. Nem ok nélkül énekliz Zerlina, hogy „*batti, batti*”, hanem mert Masetto éppen ütlegelni kezdi. Zerlina úgy érezte a vágy hangját – „*là ci darem la mano*” –, mint a gyengédség hangját (is), olyan hangot, melyet soha ezelőtt nem hallott, egy magasabb, kifinomultabb világ hangját. A megerőszakolási jelenet a legkeserűbb pirula, melyet Zerlinának le kell nyelnie. Kiderül, hogy Don Giovanni ugyanolyan brutális, mint Masetto. Így Zerlina kiegyezik a nagyon nem megnyugtató valósággal.

Hadd ismételjem meg: az általam elemzett előadások mind Don Giovannit, mind pedig Siegfriedet az erőszak embereként állítják színpadra. De egyiknek sem célja az erőszak, sem nem gyakorolják az erőszakot az erőszak kedvéért. A közvetlenség megtestesítői ugyanis nem reflektálnak. Ölni vagy erőszakolni számukra olyan, mint enni vagy inni, magától értetődő, természetes. Innen érthető meg a paradoxon: mind Siegfried, mind pedig Don Giovanni a szó nietzschei értelmében „magas” jelleme, mert nem ismerik sem a gyűlöletet, sem a ressentiment-t, és nem is állnak bosszút (az utóbbihoz emlékezetre lenne szükségük). A ressentiment emberei Leporello és Masetto a Mozart-operában, Alberich és Hagen a Wagner-zenedrámában.

A Warner-féle DON GIOVANNI-értelmezés nagyon is életérzések és azok filozófiai meg-

⁷ Theo Hirsbrunner Siegmund és Sieglinde szerelmi jelenetének elemzésekor azt éreztette, hogy a wagneri motívumtechnika lehetővé teszi az énekben meg nem jelenő szándék vagy gondolat megjelenését a zenében, továbbá, hogy a tudás és a felismerés közötti – szavakban olyan döntő – szakadék áthidalódik ugyanabban a motívumtechnikában. Mozart esetében értelmezésre szorítokozunk.

jelenítésének idejéhez kötött. Az ötvenes években, de még a hatvanas évek elején is a francia filozófiában – de nem csak ott – a vágy, a kívánság (désir) kategóriája körül forgott majdnem minden. Nemsokára azonban (Barthes-nál és különösen Foucault-nál) ezt a központi helyet a beteljesülés, az öröm, a gyönyörűség (jouissance) kategóriája foglalta el. Nos, Don Giovanni számára jouissance nem létezik, ő szőröstül-bőröstül désir. Hozzá kell tennem, hogy a DON GIOVANNI című operában a jouissance, a beteljesült öröm hangja zeneileg sehol sem jelenik meg. Ugyanezt mondhatjuk el a SIEGFRIED-ről és AZ ISTENEK ALKONYÁ-ról. A jouissance hangot kap a FIGARO HÁZASSÁGÁ-ban – és nem csak Figaro és Susanna között, ahogy nagyszabású zenei kifejezést nyer a TRISZTÁN ÉS IZOLDÁ-ban és a WALKÜR-ben is (Siegmond és Sieglinde szerelmének beteljesülésében). De sem Don Giovanni, sem Siegfried számára nincs beteljesülés. (Vita folyik arról, hogy megszólal-e a jouissance hangja Brünnhildénél a SIEGFRIED harmadik felvonásában.)

Warner értelmezése bonyolult és többszólamú. Az ő Don Giovannijának, az erőszak emberének ugyanis erőteljes szexuális vonzóereje van. Hogy kegyetlenség és erőszak lehet szexuálisan vonzó, nem újdonság egy olyan korban, melyben a szadomazochista praxis közbeszéd tárgya, s melyben Sade reneszánszát éli. Warner Don Giovannija semmiképpen nem érzéki zsenialitásának köszönheti szexuális vonzóerejét, hanem gátlástalanságának, melyhez éppen úgy hozzátartozik az erőszak, mint a vágy által való megszállottság. A gátlástalanság, különösen, ha a vágy által való megszállottsággal párosul, bár nem pusztán akkor, szexuális vonzóerő, mely asszonyt és férfit egyaránt rabszolgává tehet. Warner értelmezésében Don Giovanninak két ilyen rabszolgája van: Leporello és Elvira. Leporello néha húzódozva, de végül mindig önkéntesen megteszi mindazt, amit Don Giovanni parancsol. Nem szolgál ő, hanem alattvaló, aki magát a Donhoz láncolta részben félelemből, részben az erőszak karizmájának vonzóereje szédületében.

Veszélyes gonosz, a gonosz bohóc, aki magát mindig ártatlannak tudja, mert mindig csak parancsot teljesít. Ebben a rendezésben Elvira a szexuális rabszolga. Mindenhová követi Don Giovannit, ahova csak megy. Azért üldözi fanatikusan, mert megszállottja, mert nem tud tőle szabadulni. Ebben a rendezésben nincs különbség aközött, hogy egyszer azért követi, hogy visszakapja, másszor azért, hogy másokat óvjon tőle, megint máskor azért, hogy megtérítse, vagy azért, hogy megátkozza. A lényeg az, hogy követnie kell Don Giovannit, hogy ott kell lennie, ahol ő van, hogy látnia kell, érintenie kell, róla kell beszélnie, a nevét kell említenie. Nagyon könnyű Leporellónak ezt az Elvirát becsapnia. Elvira viszonya Don Giovannihoz ugyanolyan kompulzív, mint Don Giovanni élvezetvágya. Mindkét obszesszió feltétlen és megállíthatatlan. Elvira éppen úgy nem tudja feladni a kiméra – a gyűrű – üldözését, mint Don Giovanni.

A mai Siegfriedben és a mai Don Giovanniban van még egy közös vonás. Egyiknek sincsenek érzelmei. (Ezért nem tudnak persze gyűlölni sem.) Bár Siegfried megtanult félni, másnapra már el is felejtette. Siegfriednek ösztönei vannak, nem érzelmei, s ugyanúgy csak ingerekre reagál, mint Don Giovanni. Mikor Brünnhildét meglátja, egyedül őt akarja, mikor Gutrunét meglátja, egyedül őt akarja. Brünnhildének – ezzel szemben – bonyolult és gazdag az érzelmvilága. Szeretet apja és testvérei iránt, részvét, együttérzés Siegmunddal és Sieglindével, szerelmi vágy Siegfried iránt, mely féltékenységgé és gyűlöletté változik. Ő mindig emlékezik, ő sosem felejt. Aki emlékezik, akinek van képzelőereje, az válhat szabaddá – persze csak válhat.

Nietzsche azt mondja A MORÁL GENEALÓGIÁJÁ-nak második esszéjében, hogy a hosszú emlékezetű ember az, akinek megvan az ígérethez való képessége, akinek szabad ígé-

retet tennie. Siegfriednek nincs hosszú emlékezete, ő nem tartozik azok közé az emberek közé, akiknek szabad ígéretet tenniük. Ugyanez mondható el Don Giovanniról. De mindketten ígérek. Ennyiben belépnek a morál birodalmába, annak ellenére, hogy felette – vagy alatta – állnak jón és rosszon.

Don Giovanni három „nem”-jében, válaszként a komtur bűnbánatra való felszólításával, a hagyományos értelmezés szerint a Don szabadsága fejeződik ki. Warner rendezésében ezt korántsem így érezzük. Aki nem tud emlékezni, akinek nem szabad ígéretet tennie, de ezt nem tudja, annak lelkiismerete sincs. Az összes európai nyelvben a lelkiismeret szó szoros kapcsolatban áll az ismerettel. Warner rendezésében a három „nem” korántsem a dacos szabadság felkiáltása. Don Giovanni ugyanis nem képes a megbánásra. Amire nem emlékezünk, azt megbánni sem tudjuk.

Nem mondom, hogy ez az interpretáció az egyedül meggyőző, csak azt, hogy meggyőző, és hogy az operát egészen új perspektívába helyezi.

Warner DON GIOVANNI-rendezésében Don Ottavio az ellenpólus. Az érzelmek embere, a szentimentális hős, az igazi szerető. Ő a férfi, aki számára csak a Másik létezik, aki teljesen felolvad a Másikban. Egész életét – Don Giovanninhoz hasonlóan – egyetlen kártyára tette fel („*morte mi da!*”), de nem a nőre általában, hanem egyetlen nőre, akinek odaadta magát. Az abszolút hűség, az abszolút erőszakmentesség, az abszolút odaadás embere. (Warner rendezésében azért ígéri meg Annának, hogy bosszút fog állni, hogy szerelmét megnyugtassa. A bosszúállás idegen a természetétől.) Ebben a rendezésben azonban mindez nem gyengeség, hanem erő. Warner rendezése itt is bonyolult. Ottavio úgy adja magát a Másiknak, mint ahogy csak egy nő szokta – mondjuk Brünnhilde –, mégis férfiként viszonyul egy nőhöz. Odaadja magát Donna Annának, de nem tudja benne megérteni a nőt. A traumát – a sokk hatását – szeretetlenségnek értelmezi. Annának szüksége van erre az odaadásra, de – Warner értelmezésében – nem érti, miért nem érti meg őt az, aki szereti. Egészen a második felvonás tizenkettedik jelenetéig („*Crudele! Ah, no, mio bene!*”) drámai, gyakorta hisztérikus hangot üt meg. Nehéz nagyobb traumát elképzelni, mint brutális nemi erőszak tárgyának lenni, miután a férfi, aki majdnem megerőszakolta, megöli apját, és ő tudja, hogy ő felelős apja haláláért, hiszen ő engedte be szobájába a gyilkost, azt hívén, hogy szerelmese. Egy asszony számára, aki ezt a DON GIOVANNI-t rendezte, természetesnek tűnt, hogy egy másik asszony – Donna Anna – ilyen trauma után iszonyodni fog a nemi érintkezéstől. Ez a Donna Anna szereti Don Ottaviót, de nem akar férjhez menni – még nem! –, mert a gyász munkát még nem végezte el, és nem heverte ki, nem dolgozta fel a szexuális traumát sem – még azt sem tudja, képes lesz-e erre egyáltalán. Így értelmezi a rendező a Don Ottavio és Anna közötti utolsó jelenetet is („*non mi far languire ancor... Lascia, caro, un anno ancora...*”), melyben két ember, aki mélyen szereti egymást, mégsem tudja egymást megérteni.

Hogyan értelmezik a korszerű rendezések a RING befejezését? Optimista vagy pesszimista szemlélettel? Egyikkel sem, legalábbis a Chéreau–Boulez-értelmezésben nem. Az egyik történetnek vége, egy másik történet – talán a történelem? – elkezdődik. Hogy milyen történet kezdődik el, azt nem tudjuk, hiszen a saját történetünkről van szó.

S hogy értelmezi Deborah Warner a DON GIOVANNI befejezését? Eltűnt a nagyság, hogy helyet adjon a kisszerű filiszternek, vagy eltűnt a Gonosz, hogy az emberek békeesen élhessenek? Egyik sem a kettő közül. Az erőszaknak vége, eltűnik a világból. De

az erőszak ütötte sebek megmaradnak, nem hegednek be. Az erőszak mélyen megsebezte Don Ottavio és Donna Anna szerelmét, Elvira életét pedig visszavonhatatlanul tönkretette. Zerlina kiegyezett a valósággal (nincs jobb Masettonál!), de ez keserű kiegyezés volt. A büntetés lehetősége kicsúszott mindannyiuk kezéből. Sem nem a bosszú, sem nem az igazságszolgáltatás, hanem a transzcendens véletlen szabadította meg őket az erőszaktól. És Leporello ott maradt közöttük. Leporello, aki a karizmatikus Don Giovannit – minden húzódozása ellenére – kedvtelve kiszolgált, megint gazdát keres. Leporello közöttük él tovább, és senki sem fogja soha megbüntetni.

Így hát a gyűrű sehol sincs. A gyűrű illúzió, agyrém, kiméra, a patkányfogó. De a vágy, a kívánság, az éhség a gyűrű birtoklására, a hatalomvágy, birtoklásvágy, a kéjvágy, a *totalitás*, a *minden utáni vágy* – beleértve a tudásvágyat is (lásd Faust) – nagyon is valódi. Volt, van és lesz. Így a RING és a DON GIOVANNI jövődő rendezői mindig ugyanazt a történetet fogják újra – mint egy új történetet, a miénket – elbeszélni.

Bodor Béla

SZABADBAN

Plim, plim, a tócsa fénylő felszínén
szél billentget egy juharlevelet.
A rothadó lomb a lábnyom vizét
gőzölgő friss teává festi meg.

A keréknyomban vén sün bandukol,
tüskéin alma, óvszer, áfonya,
a hátsó lábát húzza, bár sehol
nem látszik rajta sérülés. Soha

nem mozdulsz innen. Langyos, jó avar van
alattad, rajtad – mind dunnásabb paplan;
csak egy kevésbé félrehúzza nézd,

ha kiemelted arcod az agyagból:
úgy hull a sűrű fény a lombmagasból,
mint nagy szemekben pergő, barna méz.

CSEREAKCIÓ

Porzott a tarló (vagy rét? nem tudom),
nyár volt, de még korán az aratáshoz,
a lényeg az, hogy megígérte, áthoz
egy ürge gázpalackostól, azon-

ban nem hozott át, ott álltam gyalog,
a bajszos még egy rohadt tragacsot
sem (kiskocsit pláne!) – hogy nem tudott,
vagy nem akart – fő az, hogy nem adott;

csak ordított utánam: ne ütődjön,
vigyázzak; nem néztem vissza, a földön
barázdát húzva vonszoltam a gázt ott,

az anyját szidtam; nem tudom, mi nő
a (?)tarlón, de rajtam nem volt cipő.
Nem vigasztalt, hogy mindvégig magázott.

Csengery Kristóf

HARMINCKETTŐ, NEGYVENNÉGY

Fogad jól bírja:
kevés a híja
harminckettőnek. Ezt
a negyvennégyen
túljutva, szégyen
nélkül mondod. Kikezsd
a romlás mindent:
mi kint s mi itt bent
szolgál. És rajtaveszt

az ellenálló.
Örülj tehát jó
fogadnak. A jövő
idő is ott van
inkognitóban
a szó mélyén. Elő
kell hívni: éljen
– s fog élni. Tétlen
ne várd, de (s ez a fő)

ne rágódj rajta.
 A rágós fajta
 úgyis inkább a múlt:
 azt megemészd. Ne
 maradjon része,
 amely nem hasznosult
 a mában. Őröld,
 s ha kell, *előlről*-t
 vezényelj a lazult

soroknak. Egyszer
 végleg lefekszel,
 elhullajtod fogad.
 Habár nem kérted,
 kocsi jön érted,
 s a döcögő fogat
 visz a határba,
 ahol kitátja
 száját és befogad

a föld. De most még
 messze a rossz vég:
 fogad fehér, kemény.
 Nevetsz, s míg színlelsz,
 rímeket ízelez:
 remény és vetemény.
 S a napba nézve
 nem veszed észre,
 hogyan halványul a fény.

INVERZIÓ

*„Csak az olvassa versemet,
 ki ismer engem és szeretet.“*

Csak az ismerjen, az szeressen,
 aki olvassa versemet.
 Szíve mélyén csak az keressen,
 aki már régen keresett
 szava mélyén, s most megtalálta
 az én szavamban az övét.
 Örüljön, hogy nem tévedett:
 őt

is én mondom ki, nincs határa,
 az én s az ő itt békén ellehet.
 S a kettőt
 többé ne is válassza szét.

Kőbányai János

ÁMOS JELENÉSEI

Ámos Imre utolsó, szinte saját halálát dokumentáló rajza keresztre feszített Jézust ábrázol.¹ Nem a „megszokott” – a görögkeleti vagy a katolikus – ikonográfia Jézusát, hanem a zsidó prófétát, aki megértette és megszenvedte korát, s aki – ha megelevenedne a kép – az a Jესája is lehetne, akit Ámos XX. századi próféta(kor)társa, Radnóti Miklós ismert: „mert méltó átkot itt úgysen mondhatna más, – / a rettentő szavak tudósa, Ésaías”.²

Hogyan értelmezzük a gesztust, a már más világból küldött üzenetet? A művész egész *œuvre*-jét – a modern magyar művészet történetében páratlanul – a zsidó létezésből és hagyományból építette föl. (Csak Pap Károly kivétel – aki egyébként szintén az utolsó, csak töredékben fennmaradt regényét s nem egy paraboláját szintén a názáreti prófétáról írta.)³ Mi vezette a már önkívületben, a már nem e világon élő művész kezét? A környezet akkulturációs hatása, az európai ikonosztáz mint nyelv átvétele a földi élet utolsó perceiben? Az asszimilációs nagy ugrás, mint a sorsával oly rokon Radnóti Miklósnál és neokatolikus nemzedékénél, akik a holokauszt növekvő árnyéka elől a még elkeseredettebb asszimilációs föloldódás vágyával: a kereszténység anyaölebe⁴ való (meg)téréssel kerestek menedéket? Hogyan kerül Jézusnak, a kereszténység hősének alakja az ő zsidó univerzuma horizontjára – nagyon is zsidó halála küszöbén? Mint kifejezőeszköz, mint hasonlat, mint egy történet (aggada) végének összecsengése a saját története (küldetése) végével, amelyet szavakban is zsidó hagyományokba ágyazottan, „imasállal”, „kaviccsal” képzelt el. „Nem kerül imasál fáradt testem alá / Pap sem szól fölöttem dicsérő szavakat / Nem raktam fészket magas sudarakra / Fáradt madarakkal / Emlékkaviccsok sem fedik síromat.”⁵

A világ vagy az európai civilizáció kollektív tudata csak a holokauszt kábulatából felriadva és annak az ember természetét felfedő sokkja után kezdte felfedezni, s csak most, a második millennium táján tudatosítani a diskurzusában, hogy a történelmi Jézus története: zsidó narratíva is. (A felfedezés – „feltámadás” indokaira és szellemi forrásvidékére Heller Ágnes kismonográfiája mutatott rá.)⁶ A próféták tudata és élete azonban nem a tudósok avagy a filozófusok reflektív, az objektíválódott élet szerkezetét *utólag* kutató, elemző és rendszerbe állító tevékenységéből, nem a könyvtárak nyugalmából, nem is korszakok cezúrával elválasztott (elidegenített) távolságából származik, hanem a *látás*ból (a próféta szó archaikus alakja a *roe*, ebből a héber gyökből ered) és a vele párhuzamos tapasztalatból, amely oly kivételesen egyidejű a látásra kiválasztottak életében.

Ámos Imre XX. századi próféta – nevét tudatosan hebraizálta Ungárból: „*Az egyik ősöm Tékoa-béli pásztor volt... / Késői utóda vagyok csak Néki...*”, ahogy egyik versében írta – azonban már a holokauszt katasztrófájának közepette is tudta (nem a tudós ismeretanyagával, hanem irracionális látással), hogy a történet, amelyet mint tanú és mint szereplő átél, a zsidó Jézus története, és a keresztfán végződik. (Ugyancsak Heller Ágnes emelte ki, hogy a zsidó Jézus története a kereszthalállal zárul le, s nem az azt követő, feltámadásról szóló üdvtörténettel.) S a kereszt, ez a zsidók legfőbb ellensége által alkotott, az elnyomottak s így gyakorta a zsidók számára működésbe hozott kínzó- és kivégzőeszköz az ő és nemzedéke végét hozó utolsó stáció jele. Ez a történet az övé.

Hasonló felfedezésre-megérzésre jutott művésztársa – akivel személyesen is találkozott, s akivel oly párhuzamosan gondolkodott a művészetről –, Marc Chagall is. 1938-tól megannyi művében (FEHÉR KERESZTRE FESZÍTÉS, 1938; FELTÁMADÁS, SZENVEDÉS, 1942–43; KERESZTRE FESZÍTÉS, 1951; EXODUS, 1952–66) Jézust a keresztfán szintén zsidónak, zsidó rekvizitumokkal ábrázolta. Chagall a keresztre feszített zsidó Jézussal a zsidó nép tragédiákkal teli sorsát egy sokkolóan lényeges ponton: a forrásvidéken ragadta meg, s ezzel kitágította az addig ismert vagy használatos kontextus terét; a holokauszt „botránnyába” futó eseménysor forrását a közös zsidó-keresztény civilizáció gyökereiben kereste. Abban az erőszakoltan homályba fojtott narratívában, amely a maga történetiségében is megteremtette Jézust, az Ember fiát, a (világ) megváltás(ának) ígértét és történetét – de még inkább abban a gondolatrendszerben, amelynek mind a mai napig ő a leghatásosabb médiuma. Chagall a felfedezésig jutott el, Ámos Imre (akihez már nem ért el Chagall úttörően bátor és oly sokkolóan természetes „performance”-ának híre) pedig az azonosulásig. Ő a Messiást vajjúdó apokalipszisznak egyszerre tanúja, krónikása és áldozata. Nem felfedezte s főként nem metaforaként ábrázolta, de természetesen élte a Jézus-történetet.

Az ókori zsidó történet katasztrófával ért véget. A kereszténységnek mintát, epikai vázat adó Jézus-dráma egy nagy összeomlás megérzésének története is, amely az összeomlást előre látja, siratja s eljövételét elkerülhetetlennek jósolja. A katasztrófa az egész addigi világ politikai, hatalmi s főleg erkölcsi rendjének a rettenetes kínok és veszteségek közötti pusztulását hozza magával. E borzalmakban azonban pozitívum is rejtőzik; az apokalipszis rettenetei után majd eljön egy új világ, és ez társadalmi rendjében, erkölcsében nem ismétli meg azt a berendezkedést, amely igazságtalanságaival (az Istennel kötött szövetség be nem tartásával: azaz erkölcsi törvényeinek áthágásával) apokaliptikussá változtatta a szakadatlan konfliktusok között hanyódo világot. S ehhez a nagy, tűz- és vérözönön át tartó megtisztuláshoz oly végzetesen hozzákötődik a zsidó nép sorsa – katasztrófa a katasztrófában. Ez a domináns motívum s alkotja a kánonba fölvetett vagy azon kívül maradt prófétai irodalom vázát, amelynek szerves folytatásai az evangéliumok is, melyekben mint megannyi próféta, Jézus is megjósolja és megsiratja Jeruzsálem közelgő pusztulását. Ez az egyik legjelentősebb összekötő elem, ennek révén a Jézus alakja köré homogenizálódó új szövetség szervesen kapcsolódik az ó szövetség sodrába és hagyományába. Az ezt a korérvést megjelenítő irodalom nemcsak a kánonba felvett szövegeken uralkodik, hanem Jézus idejének megannyi, a tudomány által az „erőszakolt felejtésből” (Heller Ágnes kifejezése) napvilágra hozott és értelmezett irodalmi emlékeiben is. (A legnagyobb apparátussal a nemrég elhunyt David Flusser, a jeruzsálemi Héber Egyetem professzora tárta fel Jézus történetének ezt a szellemi forrásvidékét A JUDAIZMUS ÉS A KERESZTÉNYSÉG EREDETE című tanulmánykötetében.)⁷ A kor,

amely ezt az átható érzést, tudatot és irodalmat szülte: az *apokalipszis kora*. A polgári időszámítás kezdetét megelőző és követő századok ideje. S amelyet épp ezt az apokalipszist látó, megélő és elszenvedő s halálában szimbólumerővel megjelenítő hős feltételezett születésétől számítanak. Birodalmak, értékrendszerek pusztulásának kora ez, omladékaik alól épp az apokalipszist hirdető s annak látásába bele is pusztuló hősök hite és értékrendszere, illetve azok emléke s az emlék köré épített mítosz- és intézményrendszer hozza, pontosabban hozná majd el a folytatást: a konfliktusokat egyszer és mindenkorra feloldó megváltást. (Más terminológiával: az emberiség „előtörténetének” befejezését.)

Az ókort lezáró apokalipszis a XX. században kísérteties hasonlósággal megismétlődött, s ami a zsidó nép sorsát illeti – az ókorinál még döbbenetesebben összefonódva mindazzal, ami a poklot és a világ végét előrevetítette. S talán csak a megvalósult látomások keltek versenyre a próféták fantasztikusnak számító képeivel, mert az Auschwitzban felcsapó lángokat még a legelszabadultabb ószövetségi képzelet sem vizionálhatta.

Ez az azonosulás a háttére az Ámos utolsó fönmaradt lapján ábrázolt Jézusnak; amelynek csak a témája és a kerete tűnik az V. századtól kezdődő Jézus-ikonográfia folytatásának. Épp ellenkezőleg: a zsidó Jézus megjelenítésének első olyan ábrázolásáról van szó, amely összeköti és egy folyamattá szervesíti a két apokalipszis korát. Míg Chagall művein a zsidó tárgyak (Tóra, imasál, hal vagy a *stetl* háttére), tehát külsőleges eszközök jelentik meg ezt az azonosságot, addig Ámosnál maga az egyszerre fiatal és kortalanul öreg arc szenvedéstörténete, a kereszt fájának felnagyított szerkezete – maga a természet s a holt anyag is fáj! –, az önnön lényege ellentétébe: gyászba borult nap s a mellékalak torz sikolya *belülről teszi azonossá* önmagával az apokalipszist. A művészetnek vannak olyan ritka emelkedettséggű pillanatai – s szerintünk ez az egész világ művészetében is egyedülálló kivételessége Ámos Imre és a megidézett Radnóti Miklós utolsó periódusának –, amikor az üzenettel, a képpel eggyé válik a művész halála, s csak a halál pillanatában látható világ.

A csak a keresztfáról látható világ képe.

Ez a háttére és magyarázata közelebbi mondandónknak is, melyben Ámos Imre témaválasztására (illetve az ő kiválasztására a téma által) keressük az indítóokokat. Ugyanis utolsó tudatos munkájaként tizenkét lapon az ÚJSZÖVETSÉG-et lezáró könyvhöz, a JÁNOS JELENÉSEI-hez készített illusztrációkat.

Ámos Imre pályájának és művészetének lényege, hogy műveinek anyaga és üzenete a zsidó hagyományból építi fel önmagát: azaz olyan kollektív emlékezetből, tapasztalatból és szociokulturális azonosságokból, amelyek a zsidók történetét, pozícióját meghatározzák; ez utóbbi rájuk – egyénekre és közösségekre – jellemző civilizációs ismeretjegyekből áll. A zsidó történet és a vele együtt hordozott és fejlesztett kultúra több ezer éves folyamat, amely jól elkülöníthető, s a világtörténelemmel és kultúrával együtt lélegző korszakokkal rendelkezik. Tehát van ó-, közép- és új- (modern) kora. Ezen belül pedig – a teljesítmény oldaláról nézve – vannak hullámvölgyei és csúcsai. S minden nép kultúrtörténetétől elütően: ezek az egymással szerves összefüggésben álló periódusok mindig más földrajzi helyen, más hatalmi és szellemi központokban virágoznak fel. Ez utóbbi, a zsidó nép központ nélküli diaszpórasorsából adódó különlegesség az egyetemes és a zsidó kultúrának direkt, közvetítők nélküli kapcsolatát idézte

elő. Hiszen a „vándorló” zsidó szellemi központok általában követték a világ más és más pontjain kibontakozó szellemi megújulásokat. A történelem dinamikájából adódóan a zsidók mindig az adott kor legnyitottabb, legtoleránsabb és persze legprospe-rálóbb s ennél fogva a szellemi és művészeti mozgalmak számára legkedvezőbb orszá-gokba, városokba gravitálódtak, hiszen ott nyílt tér számukra a materiális és szellemi létezésre. Ezért e nem tervezett migráció hozadéaként vált az is, hogy a szellemi meg-újulás terepei és korszakai mindig is közvetítők nélküli közelségben álltak előttük, hogy elitjük vagy a közösségtől „leszakadó peremük” (Jakov Katz kifejezése) ezekhez a folyamatokhoz asszimilálódhasson, vagy a hatásuk alá kerülhessen. Ezeken a helye-ken indult meg az az asszimilációs munka, amely folyamatosan egyetemessé, modern- né és konvertibilissé tette a magát folyamatosan megújító zsidó kultúrát. A modern fi-lológia-, történelem-, nyelv- és más tudományok ezt a szakadatlan, „megszüntette megőrző” folyamatot már kimutatták a zsidó kultúra felülmúlhatatlan produktumá-ban, a BIBLIA-ban is (természetesen mind az Ó-, mind az ÚJSZÖVETSÉG-ben), de már az ennél jóval korábbi időszakban is: a törzsből nemzetté váló társadalmi átalakulásban is. (Lásd a Goldziher Ignác idetartozó munkáit összegyűjtő kötet több tanulmányát.)⁸ Az ókori zsidó kultúra is – ennek az anyagához, hagyományához nyúlt vissza Ámos Im-re utolsó munkája – a többnyelvű, többirányú és többféle filozófiájú világkultúrából, sőt politikai viszonyokból merítette anyagát, s homogenizálta a sajátos, „nemzeti” né-zőpont: a Messiás-várás, Izrael megváltásának gondolata és óhaja s az azt megelőző apokalipszis narratívája mentén – a már lerombolt központtól távolabbi, de azzal együtt élő hellenisztikus civilizációban, Kis-Ázsiában. Más korok az arab, majd a né-met és a francia, később az angol–amerikai nyelv és civilizáció központjaiban nyújtot-tak újabb és újabb impulzusokat: vért és testet (gondolatot és éltető közönséget) a zi-dó szellem megújulásának. (Mivel Ámos Imre 1945 elején halt meg, történelmietlen lenne az Izrael megalakulásával megjelenő friss kulturális kihívásokat megemlíteni, noha az ott folyó munka és lehetőség nem volt ismeretlen vagy idegen előtte: *„És hiá-ba üldözik ki a zsidóságot, elpusztítani nem fogják vele, mert már fejlődik a Jordán mellett, ősei földjén egy olyan nemzedék, amely otthon érzi magát, és nem kell hallania folyton a csúfolódók kiabálását, és amelyik alapja lett újra annak a népnek, melyből Krisztus s a nagy próféták szü-lettek.”* [NAPLÓ, 1938. dec. 21.]⁹)

Nem lekicsinyelve a köztudatban kevésbé élő középkori zsidó kultúra jelentőségét – amely elsősorban a filozófiában, fordításokban, kompilációkban nyilvánult meg –, a zsidó kultúra legnagyobb és legkomplexebb teljesítményeit az ókorban és a modern korban hozta létre. Még pontosabban: mindkét kor végén, azok válságának s a meg-újulás kikínlódásának termékeként. Ez a válság az egész világra és civilizációra kiter-jedő bizonytalanság, ellentmondás, rendszerint roppant kegyetlen és véres háborúk-al együtt járó elviselhetetlen feszültség ideje. Amikor az emberi nem és civilizációja jutott válságba, mégpedig az addigi technikai-társadalmi „fejlődés” eredményeként, amikor e „fejlődés” és következménye: a szenvedés ellentmondása elviselhetetlenné fokozódott. Ekkor vulkanikus erővel tört fel és fordult vissza a szellem elkeseredett ér-deklődése az eredet, a teremtés és az élet, az emberi civilizáció értelme, Isten vagy a természet szándéka iránt. Amikor minden racionális rend és tartóoszlop megdőlt, s a szellem a valóságon és ráción túli valóság és rend felé nyúl támaszért – hitért. E kor nagy összegzése az ÚJSZÖVETSÉG, és különösen az utolsó könyve, a JÁNOS JELENÉSEI: civi-lizációkban az apokalipszis legemblematisusabb megfogalmazása.

Akár az ÚJSZÖVETSÉG legtöbb szövege, ez is mélyen beleágyazódott a korabeli zsidó gondolkodás és motívumképzés mélyáramaiba. A mű keletkezésének forrásvidéke, mint azt több tanulmányában David Flusser kifejtette,¹⁰ az az apokaliptikus apokrif irodalom, amelyből – mint sűrítmények vagy újraszerkesztések, kompilációk – az ÚJSZÖVETSÉG kanonizált iratai származtak, fennmaradásuk vagy átlényegülésük során. „*Patmoszi János zsidó volt és hívő keresztény egyszerre. Könyvében egyetlen ellenséges vagy akár csak kritikai megjegyzés sincs a jeruzsálemi templomot és az ottani áldozatokat illetően*” – írja róla David Flusser. A JELENÉSEK szerzője azok közé a zsidó látnokok közé tartozott, akik mélyen benne éltek koruk zsidó kultúrájában, s együtt lélegeztek a zsidó nép (vagy annak forradalmi elitje) eszméivel: a Messiás-hittel. Mint Flusser rendkívül aprólékos filológiai munkával felfejtette: Patmoszi János szövegének irodalmi és teológiai alapja egy, a Szentély lerombolása előtt, a polgári időszámítás kezdete körüli időben keletkezett HÜSZTAPÉSZ JÓSLATAI című héber vagy görög nyelven írt apokalipszis volt, amelynek forrása valószínűleg egy perzsa zoroasztriánus jóslatra nyúlik vissza. Hüsztapész egy költött perzsa király neve, akinek egy fiú elmeséli az álmát: ebben (Dánielhez hasonlóan) megjósolja a világot az uralmuk alá hajtó gonosz birodalmak és királyaik rettentő kínok közötti bukását. Az alaptörténet fő érzelmi motívuma a Keletnek a Római Birodalommal szembeni izzó gyűlölete. A jóslat hangoztatása (leírása, olvasása) – ezt az érzést, tapasztalatot, mechanizmust jól ismerjük – csak megerősíti, elviselhetővé enyhíti az elnyomással szembeni tehetetlenséget, s mintegy mágikus módon akarja, viszi előre az álom beteljesülését. A perzsa apokalipszist átvevő zsidó történet osztozik – hiszen ennek a része – a Kelet gyűlöletében Róma és a nyugati világ ellen. Azonban az igencsak konkrét nagy Birodalom és gonosz uralkodói világméretű harcának és bukásának epikai gerincére fölviszi a bibliai irodalom erkölcsi, az ember természetét kutató és megítélő értékrendszerét: a Jó és a Gonosz, valamint megtestesítői (Jó király, Tanító, Messiás, Bárány, majd ennek keresztény folytatásait: Bárány, Ember fia, Krisztus) és a Gonoszéi (Sátán, Gonosz király, Hamis próféta, Antikrisztus stb.) harcát, amelynek a vége a Messiás eljövetelével s az idők végéig történő uralkodásával („az ember előtörténetének végével”) fog záródni. Amelynek a legbiztosabb jele: mindaz az eddig soha nem tapasztalt kinszenvedés, a világ állapotává váló harc és vérözön, amely ezt az erkölcsi megtisztulással együtt járó születést megelőzi. A zsidó apokaliptikában az idegen elnyomás kiváltotta nemzeti sérelem és szabadulásvágy szervesen ötvöződik a világ berendezkedésének jobbra fordulásával: a megváltás korával. (Hiszen magát az elnyomás állapotát is azoknak a bűnöknek tudja be, amelyeket saját társadalmának – s azon belül is saját uralkodói és papi rendjének – erkölcsi romlása idézett elő.) A vágyott impériumváltást, illetve megmenekülést (amelyet, mint általában, csak egy feltámadó új nagyhatalom győzelme vihet végbe) eltéphetetlenül összekötötte a konfliktusok feloldásával, amelyek az embert az ember farkasává tették. E nélkül mit sem ér a földi hatalom cseréje. Nemcsak az igazak elveszejtésére törő gonosz birodalomnak kell eltűnnie a föld színéről, de az embernek is meg kell változnia. Patmoszi János, lévén maga is keleti ember, azért választotta átdolgozásra, illetve a maga hite, hovatarozása elbeszélésére ezt az epikai és teológiai anyagot, mert a maga idejében is tapasztalta a keresztények (többnyire zsidók) üldözését a római hatóságok részéről. Mint a JELENÉSEK KÖNYVE 21,22–27. helyéről szóló külön tanulmányában David Flusser bebizonyította,¹¹ a mennyei Jeruzsálem (javarészt JESÁJA 60. fejezete alapján), azaz a zsidók valóságos fővárosának spiritualizálódása szintén a forrásapokaliptikák, midrások és homíliák nyomán került a könyvbe.

Ámos Imre és szellemtársa, Pap Károly Krisztus-hívő zsidók voltak. Ennek semmi köze a kereszténységhez mint valláshoz, s különösen nincs a („történelmi”) keresztény egyház(ak)hoz. S a keresztény valláson alapuló társadalomhoz vagy annak meghatározó kultúrájához, sem az asszimilálódáshoz, e kulturális modellhez, amelyet a kettjükhez majd csak halála azonos narratívájával csatlakozó Radnóti Miklós (és neokatolikus nemzedéke) képviselt. („*Radnóti a katolicizmushoz Mária és Krisztus alakján át jutott el. Az elárvult gyermek anyára vágyott. A második lépés a Krisztussal való sorsazonosság fölismerése volt. Nem tudott felnőtté válni, és nem tudott zsidóvá válni. Az apák vallásához való azonosuláshoz az apával való azonosulás hiányzott. A felnőtté válás a szülők, akikhez és akiknek fölnevelhetett volna. A vallásváltás szimptomatikus értékű: apavallásból tért át anya- és/vagy fiúvallásba. A társadalom zsidóként és felnőttként azonosította, miközben gyermek maradt és kereszténnyé vált, hogy gyermekségét elfogadhassa és elfogadtassa*” – elemzi kitűnő tanulmányában ezt az alapjaiban eltérő utat Hárs György Péter.)¹² Ámos Imre és Pap Károly vonzódása Jézus hagyományához és alakjához egészen más természetű. Ők egy belső zsidó utat jártak végig következetesen. Mégpedig az igen sokrétű zsidó szellemi hagyományok közül a prófétai szellemhez, szerephez: „*forradalomhoz*” (Hahn István kifejezése és egyik tanulmányának a címe)¹³ történő csatlakozását, mely vonulathoz a názáreti Jészua ben József is tartozott. Ez egyszerre jelentette a hivatalos, megcsontosodott és bűnösen materializálódott zsidó establishmenttől és szellemiségétől, a rabbinizmustól való elhatárolódást vagy az ellene való bátor lázadást. „*A próféták tagadják a fennálló társadalmi rendet, amelynek egészében az isteni rend ellen lázadó hübriszt (Jesája), az isteni törvényeket megszegő hűtlenséget (Jeremiás), az ősi, jó életformától való elpártolást (Hósea) látnak. De a bűnös társadalom megdöntésére irányuló küzdelem területe számukra nem magában a társadalomban van, hanem az azt alkotó egyének lelkében; közvetlen célja e küzdelemnek pedig nem a hibás társadalmi intézmények lebontása, hanem annak a lelki magatartásnak a megváltoztatása, amely ezt az igazságtalan társadalmat létrehozta. Ezt a katartikus hatást reméli Hósea a sívatagba való visszatéréstől, Jesája a messiási kort bevezető kataklizmától, melyből csak egy »maradék tért vissza«, Jeremiás az új kinyilatkoztatástól, mely már nem kőbe, hanem szívbé vésett törvényeket hirdet a megtisztult népnek (31,32). Ezékiel és a Névtelen Vigasztaló magától a gáluttól, amelyben az emberek kőszíve emberszívvé szépiül (Ez 36,26), s a kemény nyakú nép Isten szolgájává emelkedik (Jes 53 f.). Az az arkhimédészi pont, amelyből kiindulva a nagy változást valamennyi prófeta reméli, mindez elképzelésekben: a megtisztult egyénnek lelke. A próféták is forradalmárok tehát: de forradalmuk nem a tömegek megmozdulása, hanem az egyéni lelkek láthatatlan belső forradalma. Az út, amelyet a próféták maguk előtt látnak, nem kívülről vezet befelé – a termelési rendszernek s a vele együtt járó társadalmi berendezkedésnek intézményes megváltoztatása felől az ezek által meghatározott egyéni lét és gondolkodási mód megújítása felé. Nem véletlen, hogy a profetizmus csak akkor jut el egy új, a régítől merőben eltérő társadalmi rendszer körvonalainak a megrajzolásához (Ezékiel látomásában), amikor az események a régi rendszert s a rá alapított Júda államot elsodorták, s amikor mindaz, ami addig szinte természeti törvénynek látszott (elsősorban a királyság), mulandónak bizonyult... Nincsenek történelem feletti jelenségek, a profetizmus sem az. A próféták ugyanúgy koruknak gyermekei, mint bárki más a történet legnagyobbjai közül. De éppen az a megkülönböztető jegye a történet legnagyobbjainak, hogy nemcsak saját koruknak gyermekei, hanem (ha nem merész ez a szó) az örökkévalóságé is; hogy valamiben – egy felismerésben, egy alkotásban, egy bizonyos magatartásban – koruk átlaga fölé magasodva, kezét nyújtanak a távoli utókornak, hogy hangot adnak érzéseknek, megfogalmaznak gondolatokat, kifejeznek törekvéseket, amelyek ott élnek még eljövendő nemzedékekben is. Ez az örök emberi hozza az évezredek s a bennük lefolyt vál-*

tozások mérhetetlen távolságán keresztül a próféták alakját közel a jelenhez” – foglalta össze Hahn István a próféta-ság lényegét, elhelyezve a zsidó történelem és szellem kialakulásának kontextusaiba.

Tehát Jézus alakjában a prófétát látni s vele azonosulni nem jelentheti a zsidóságtól való eltávolodást. Épp ellenkezőleg: az azzal való teljes azonosulást jelenti, mely a megmerevedett rabbinizmussal és annak materializálódó intézményrendszereivel való szembenállásban, valamint a zsidóság sorsához és leglényegibb törvényeihez való ragaszkodásban („*Szeresd felebarátodat, mint tenmagad, a többi mind kommentár*” – foglalta össze a zsidóság lényegét Jézus kortársa, Hilél) vagy az azokhoz való visszatérésben („...nem a törvényt lerontani, de megtartani jöttem...”) látta e magatartás és szellemiség zálogát. Ennek a hagyománynak a legadekvátabb megtestesítője volt Jézus alakja és története. E ténynek csöppet sem lehet paradox olvasata – akkor sem, ha ezt két évezred tudatosan interpretálta félre, civilizációját mintegy e félremagyarázásra és elfojtásra alapozva. Hiszen ennek semmi köze a zsidó világon kívüli Jézus–Isten–Szentlélek (avagy Szentháromság) vallásához (egyfajta többistenhithez való visszatéréshez), amely alapjaiban idegen a zsidó szellemiségtől. (Mint Flusser több tanulmányában kimutatta, Jézust a kereszténység első századaiban prófétaként ismerték, és így tisztelték emlékét.) Inkább a zsidó szellemnek azokhoz a nagy megrázkódtatásaihoz van köze, amelyeket Martin Buber úgy jellemezett, hogy a zsidó vallásnak két nagy, megújító forradalma volt: a kereszténység és a vele sok rokon vonást mutató haszidizmus. A magát Jézus alakjában való választásnak van egy jelentős érzelmi, ha úgy tetszik, poétikai eleme is: Jézus volt az egyetlen próféta, akinek nemcsak tanításait, paraboláit lehet ismerni (szintén az autentikus zsidó irodalomból: az evangéliumokból), hanem életének sokszereplős, színes epikáját s halálának drámáját is. Ez az azonosság abban a korban és szerepben lelte meg az azonosulás tárgyát és irányát, amely a prófétákat is szülte. Az apokalipszis korában.

Hogyan, milyen körülmények között születik a magyar zsidó próféta? Talán tényleg körülmények és korok szülik az ilyen személyiséget? Ebben nem vagyok olyan bizonyos. Eljövételük és működésük abból a rejtélyes misztériumból és kivételességből ered, amely a létezést vagy minden rendkívüli ember és Jézus-rokon születését jellemzi. Krónikásként („kutatóként”) inkább csak a rend kedvéért gyűjtöm össze és csoportosítom itt a tényeket, amelyek dokumentálják, de korántsem magyarázzák vagy jellemzik s főként nem interpretálják teljességgel az életművet.

Ámos Imre 1907-ben született Nagykállón. Ez az északkelet-magyarországi kisváros a magyar haszidizmus legendás városa. Lényeges (noha nem elfogadott vagy divatos) tudni, hogy egy szellemi ember – legyen bár zsidó vagy nem zsidó – Magyarország melyik részéről származik, honnan erednek meghatározó élményei? Az ország – amelyet Ady Endre Nyugat és Kelet között hajózó *kompanyágnak* nevezett – egyszerre testesíti meg a nyugat- és a kelet-európaiság jellemzőit. Ezt a régiókhoz kötődő különbséget a Duna (amelynek a partján valaha a Római Birodalom, azaz a világ két eltérő berendezkedésű, kultúrájú és mentalitású részének limese húzódozott) testesíti meg a leginkább. A folyó két szellemileg és kulturálisan más és más világot választ ketté, s ez érvényes Magyarország zsidóságára is: nyugati oldalát a XVIII. század végétől német, osztrák, cseh és morva eredetű jövevények népesítették be a maguk modern német műveltségével, polgári szokásaival, míg keleti részét a galíciai eredetű lengyel zsidók a maguk egyszerre ortodox és népi gyökereivel s az európai kultúrától érintetlen hagyományaival.

Nagykállón működött – 1781 és 1821 között – a legelső magyar haszid rabbi, Eizik Taub. SZÓL A KAKAS MÁR* című híres nótáját az egész ortodox zsidó világban ismerik, s a mai napig éneklük, mégpedig magyarul. Ádár hó 7-én napjainkban is az egész világból jönnek zarándokok a *Jahrzeitjére*, ott eléneklük ezt a dalt, s fölédézük a hozzá fűződő legendákat.** Ámos Imre művei motívumrendszerének alapját képezi a kakas és a rebe sírja és a fölője épített barokkos homlokzatú *ojhel* (sátor).

A festő nagyapja ebben a hagyományhú világban volt talmudtudós és tanító, és az őt egyedül nevelő édesanyja sem szakadt ki ebből a tradicionális világból. Mint jóval ismertebb és sikereesebb kortársa, Chagall, Ámos Imre is tudatosan merítette élmény- és érzésvilágát a hagyományos zsidó körből, hogy azt transzponálja modern és egyetemes művészetté. „Igen erősen felébredtek bennem valamelyik nap az atavisztikus érzések, amikor valami a mélyebb zsidó lelkekhez húzott, örömmel vettem tudomásul, hogy jólesik visszagondolni az ősökre, akik éltek, de nem festettek, csodákat tettek, fanatikus kabbalisztikus levegő vette körül őket, és úgy érzem, hogy nem hálátlan témakör a velük való foglalkozás, sok szépet hozhat elő belőlem. Különböztetést már fent [Budapesten] is éreztem párszor, de elnyomtam, ezután hagyom felszínre kerülni, elvégre azok kifele nincsenek felcícomázva a zsidóság jelvényeivel, az emberi érzés pedig, ami bennük van és megindítóan tiszta, mindenkinek szólhat, ezért senkit nem lehet megróni. Mukki, ne haragudj, hogy elmélkedtem neked, Te kissé szarkasztikusan szoktad venni az ilyesmit tőlem, pedig ez bennem él és nem szégyenlem; a figurám félrefordított feje mind mélyen szomorú, mint a zsidó sors, nem véletlen az, hogy mind olyanok, mert nem tudok egy jókedvű zsidó ábrázatot festeni, mert távol vannak tőlem. Most, mintegy kontrollálni akarva, végignéztem a falon, mind valami visszanező, időben megállt kifejezésűek; a színeikkel hasonlóképpen vagyok: az első fellobbanás mindig színes, s mintha később valami lepüfölné őket, mindig le kell törjem, mélyítsem, szomorúbbá tegyem őket, hiába kívánják úgy [az] emberek, hiába akarom úgy hagyni az anyagi érvényesülés könnyebbsége miatt, soha nem állnak hozzám olyan közel, mint például az Emlékezés v. Csodavárók, Készülődés, Idegenbe vágók. Ugye, hiszen azok óta alig csináltam olyat, ami igazán tetszett volna nekem” – írta egyik levelében a feleségének.¹⁴ Hasonló azonosulást rögzít az egyik naplóbejegyzése is, amely egyúttal ama nyelv kialakításának az igényét rögzíti, amely Ámos művészete mögött áll. Ez nem csupán az alkotást vezérlő szellem önmeghatározása, hanem a viszonyé is, amely őt a valósághoz, az élet tényeihez vagy emlékeihez fűzi. Pontosabban a valóság tényeitől való elrugaszkodáshoz: ahhoz a szárnyaláshoz és lebegéshez, amely a pálya végén és csúcán elvezette őt a történelmi korok – így saját kora – fölé. Az apokalipszis nemcsak a borzalmak és a világ vége rettenetes szülési fájdalmainak a szinonimája – ez csak felszíne a jelentésének –, hanem a „kizökkent idő” is, amikor az úgynevezett emberi történelem leveti maszkjait, s a lényegét és a természetét adja: megmutatván azt a vékony mezszyét, amely a kezdete és a vége között húzódik: „Pár napig otthon voltam szülőfalumban egy gyászessel kapcsolatban. Ahogy elnéztem a régi bútorokat, nagyapám könyvszekrényét, pipatartóját, a régi gyertyatartókat, tükröket, mind egy-egy képet indított meg bennem,

* „Szól a kakas már / Majd megvirrad már / Jibane ha mikdas, ir Cion temale / Mikor lesz az már? / Ve sam nasir sir hadas woinana náale / Ideje volna már / Ha a Szentély feléjük, és Cion városa megtelik / És oda megyünk fel, és énekelünk új dalt örömben.”

** A dallamot egy pásztorfiú furulyálta a mezőn. Meghallotta a kállói csodarabbi, és megkérdezte: „Eladod a dallamot? Egy aranyért?” „Hogyan adhatnék el egy dallamot?” „Két aranyat kérsz érte? Hármat?” Az üzlet nyélbe ütött. A pásztor azon nyomban elfeledte, amit furulyált. A kállói *cadik* így magyarázta tanítványainak a különös üzlet jelentőségét: „Ezt a dallamot Dávid király szerezte. A dallam a néppel együtt ment a számuzetésbe, és bolyongott vele. Most kiváltottam a rabságból, emyivel is hamarabb jön el az egész nép megszabadulásának órája.”

már előbbi képeimen is gyakran egy-egy tárgy indított munkára. Annak külön élete van, egyik-másikat sajátos légkör veszi körül, amivel asszociálódnak bizonyos emlékeim, ezeknek az emléképeknek kivetítései érdekelnének újabban. »Asszociatív expresszionizmusnak« nevezem magamban ezeket a képeket. Szerintem ma már nem lehet másképp újat adni, mintha az ember legőszintebben adja a maga lelki képeit. Individuálisan festeni másképp nem lehet. Olyan érzéseknek a közvetítését szeretném, melyek az enyéme csak, és mégis örök emberiek, nem lefesteni valamit, hanem azzal a tárggyal vagy figurával asszociált emlékképek összegét belesűríteni a képfelületbe, úgy, hogy a lelki tartalom legyen az a plusz, ami a helyes képkövetelményen kívül (szerkesztés, komponálás, szín) megkülönbözteti minden más képtől. Egy bizonyos spirituális jelleget szeretnék belevinni minden dolgomba.” (NAPLÓ, 1935. jan. 21.)

Egy két évvel későbbi bejegyzés pedig az elmagányosodás folyamatáról tudósít, amely a felfedezett és elsajátított művészi nyelv használata és befogadása között tántog. „Kállai [Ernő] egyébként folyton olyan irányban piszkál, hogy ne álljak be abba a sorba, melyben a piktúra az én benső világomat csak kis százalékban adja vissza, hanem bátran, nem törődve az emberek véleményével, fessek a legbensőbb és őszinte érzéseimet, minthogy én tele vagyok emlékképekkel és misztikus gyermekkori mesék (Kálló szent levegője, nagyapám talmudi meséi és intelligens magyarázatai) tudat alatti és tudatos lerakódásaival, dobjam ki magamból ezeket a dolgokat, elég fiatal vagyok még, és ráérek bezárkózni egy nyugvópont felé tartó festési módba, mely semmi izgalmat, semmi feszültséget nem mutat. Én igazat adok neki, hiszen tulajdonképpen azt csinálom, amit mond, magamtól is, de kénytelen vagyok féltetni az igazán belülről jött képeket, mivel az itthoni légkör nem alkalmas az előhozatalukra, itt most a római iskola a divat, mindent, ami franciás vagy szubjektíve van kimondva, visszautasítanak, s így kényszerítve vagyok arra, hogy tulajdonképpen pihenésnek számított időben festett, a természettel közelebbi vonatkozásban levő dolgokat hozzam elő olyanoknak, akik ritkán venni akarnak tőlem, a furcsa az, hogy még a gyűjtő is, mint a kritika, rá akarja oktrojálni az emberre saját felfogását, pedig ki érzi a képek belső értékét jobban, mint maga a festője, s ha véletlenül egy-egy ilyen képet akar felajánlani az ember egy gyűjtőnek, az a válasz, hogy ilyesmit el kellene tenni a későbbi időre. Nem baj, furcsa ugyan, de az az igazság, hogy a soha el nem adott dolgaim a legjobbak az én szememmel nézve, s legalább ha életemben ezek nem kerülnek magántulajdonba, úgy a hagyatékom művészi értéke jóval fölülte lesz az eladott dolgáimnak. Ja igen, a másik kép (KUT) ÖREG IMAASZTALNÁL – egy könyv, egy öregasszony és egy önarcképféle sófárral a kezében, igen sokat mondok, ill. viszek bele, de csak kevesen tudják kiolvasni belőle.” (NAPLÓ, 1937. máj. 23.)

A zsidó azonosság egyszerre forrása a művészet nyelvének és a művész életének. Eggyé válik vele. Ez a magától értetődő természetesség vagy – más oldalról megközeleltve – probléma-, illetve konfliktusmentesség a másik eredője az anyagából való elrugaszkodás lendületének, s így képes a maga partikularitásán felülemelkedni és egyetemessé válni. Ez Chagall útja is, illetve varázsának kulcsa. Ámos művészete ebben a lebegésben – a dolgokból kibomló szellemiséggé válás mozzanatában – találja meg témáját. (S nem az annak alapot adó zsidó folklórban.) Noha művészetről írunk, de szociológiai szempontból is páratlan a dokumentum, ahogyan egy magyar zsidó művész (vagy értelmiségi) a helyzetét a harmincas évek végén, a zsidó törvények kezdetén látta: „Olyan lealázó, ahogyan visszautasítanak bennünket csaknem minden foglalkozási ágból, valami szörnyű sötétség fekszik az embereken, mintha meg lennének fertőzve valami bacilussal, ami embertelenül gondolkozóvá teszi őket. Minden baj levezetését az antiszemitizmusban látják, és bár tudják a vezetők, hogy ezzel nem oldják meg az égető problémákat, homokba dugott fejjel végigcsinálják az embereket a legszörnyűbb nélkülözésbe kergető törvényeket. Hiába a tisztánlátóbbaknak figyelmeztető szavai, rövid piünkösdi királyságot jelentő eredményekért kitaszítanak

egy embercsoportot a szabadság, egyenlőség, testvériség nehezen kiharcolt bástyáiból. Szerintem ez nem más, mint gyűlölettel párosult kicsiségi érzés, amelyik legalább pillanatnyilag akar diadalmaskodni a józanság és meggondoltság fölött. Nem véletlen az, hogy ezt a kis népet minden időben el akarják pusztítani azok, akik nem bírták a versenyt velük szemben, a befogadó népek nem bírták elviselni soha azt az igazságot, hogy nekik köszönhetik sok tekintetben a felvirágzásukat. Egy olyan szellemiség hordozói vagyunk, amely előtt a fiatalabb népeknek meg kell hajolniuk, akár akarják, akár nem.” (NAPLÓ, 1938. dec. 21.) Az önmagával azonos magatartás nemcsak erkölcsi tartást nyújt, hanem a látás képességét is. Azét az igazságét, amely az igazi (Isten-közeli) művészet feltétele. Az önmaga létezését természetesnek elfogadó s ezért azzal békében élő szellem – mert nem kötik le energiáit a rejtőzés, az erőszakos mássá válás, igazodás, önmegszüntetés meddő erőlködései – részesülhet csak a pusztán természetfölötti igazságok, összefüggések felfedezésében. Ez a magyarázata annak, hogy a hagyományhű világ és a modernitás között nem áthatolhatatlan a távolság, mint ezt általában – oly történelmietlenül – látják. Ha az asszimiláció nem önfeladással, önmegváltoztatással járt, hanem a hagyományos zsidó szellem megújításával, akkor a külvilágból érkező modernitás impulzusai vagy a pozitív értelmében vett asszimilálódás a modern művészetekhez (vagy tudományhoz) minőségi s ami a lényegesebb: eredeti alkotásokhoz, művekhez vezet. Például a zsidó művészet és szellem modern megújításához. Ezt mutatja a képzőművészetben a legpregnansabban Chagall, El Liszickij, Soutine és mások példája, s még igen sok nevet sorolhatnánk a XX. század első évtizedeiből, amikor a modernitás az élet és a szellem minden területére behatolt. A magyar képzőművészet (a magyar szellem) történetében Ámos Imre útja a legfényesebb példa erre a modellre.

Ámos a feltörekvő, a modernitás által megérintett zsidók útját választotta, amikor tanulmányait a Budapesti Műszaki Egyetemen kezdte meg, hogy mérnök legyen, később aztán hajlamainak megfelelően átiratkozott a Képzőművészeti Akadémiára. Minden bizonnyal felért az akadémiai stúdiumokkal az a két hónapos tanulmányút, amelyet 1937-ben Anna Margittal töltött Párizsban. Chagall barátsága és tanácsai (munkáit Ámos reprodukciókról már korábban ismerte és elemezte), valamint Picasso művészete (különösen a frissen kiállított GUERNICA hatása) tették igazán befejezetté a tanulóéveket. Ezek még be sem fejeződtek, s máris megkezdődött a II. világháború: a kor, amellyel való azonosulásra – megértésre, elemzésre, tanúságára s e tanúságban végletes azonosulásra – a vértanúhalálra Ámos született. Ez az ő kora – s nem műtörténészekre tartozó „korszaka”.

S noha élte a festők szokásos társadalmi életét – művészeket tömörítő egyletek tagja volt, ha korlátozottan is, de szerepelt a médiában, konfliktusokkal terhelt kapcsolata volt a gyűjtőkkel, kritikusokkal, kollégákkal, részt vett kiállításokon –, ez csupán egyre halványodó, erejét veszítő keret és felszín, amely csak kezdő lökésért adja annak a művészetnek – jobb híján használjuk a szót –, amelynek révén Ámos korával azonosult. Ugyanis lehet-e (szó)művészetnek, azaz irodalomnak nevezni (miként magunk is tettük) a próféták s köztük a názáreti szövegeit? Illetve akként értelmezni és befogadni? Kiemelni a szerkezetet vagy metaforát, filológiai hatásrendszert? (Persze lehet, hiszen tudományágak, tanszékek, intézmények, kuratóriumok és mögöttük pénzek telepednek rá, de amit megragadnak, az csak ritkán nyújt értékes vagy megvilágító információt ahhoz a hatáshoz képest, amellyel megváltoztatják-megváltják s ezáltal fenntartják az emberi civilizációt.) Itt a művészet, a tett s a lét (nem „szakma”), de a léttel való totális azonosulás s ezért az abban szükségszerűen feloldódó (belehaló) ki-

hívás megszgyéjén járunk: lét és nemlét, alfa és ómega találkozási pontjának határvidékén, ahová művész vagy filozófus ritkán merészkedett el. Ámos Imre „művészete” maga dokumentálja ezt a két szféra között megtett utat. Ahogy az 1934 és 1938 között alkotott képein (legtöbbjük olajfestmény vagy akvarell) egyszerre jelennek meg a dolgok s a dolgok lelke. (Ez az antropomorfizáló készség és látás rokon Pap Károly prózájával.) A tárgyakhoz, tájakhoz, figurákhoz, szituációkhoz egyre dúsabb jelzésekben tapadnak a hozzájuk fűződő asszociációs emlékek és álmok. A valóság irracionális tükrői. Mellesleg pályája kezdetén Ámosnak fontos témája a tükör vagy a háznál bekövetkezett haláleset miatt letakart tükör: a „más”(világ) képernyője. A dolgok másai, a „*múltnak mélységes mély kútjából*” érkező előzmények emlékei teremtik meg e lelkek hordozóit: az angyalokat, akik e két világot s majd az egymástól ezer évekkel különböző korokat összekötik. „*Az angyalok föld fölötti lények, kiknek lakóhelye az ég, s akik alkalmilag Isten szavát és akarátát tudatják vagy parancsait végrehajtják. Izráel történetének már legrégebbi korában megjelennek, és a mai napig élnek a zsidó nép képzeleteiben, továbbá azon népek képzeletében, melyek a zsidóságból eredő két vallás, a kereszténység és az iszlám hívei... Az angyalt rendszeren máláznak nevezik, mely szó úgy az etimológia, mint a nyelvhasználat szerint minden követet, küldöttet jelent, s csak az Isten név hozzátevése vagy az összefüggés által kapja az angyal jelentését... Az angyalok az embereknek emberi alakban jelennek meg, jönnek és mennek, ülnek és esznek, rendkívül szépek, de nem ismerhetők fel első tekintetre mint angyalok. (GEN 18, 219,5; BÍR 6,17; 13, 6; 1SÁM 29,9) A levegőben repülnek, eltűnéskor azonnal láthatatlannokká válnak, az áldozat, amelyhez nyúlnak, lánggra lobban, az angyal maga lánggal száll fel, mint Illés próféta, tüzes kocsin az égbe, a csipkebokor lángjában is megjelenhetnek (GEN 16, 13; BÍR 6, 21. 22.; 15, 20; 2KIR. 2, 11; EX. 3,2). Tiszták és világosak, mint az ég, tűzből alkotvák és fényártól övezettek (JÓB 15, 15), a zsoltárártó is azt mondja (104, 4), hogy Isten szolgálói: a lángoló tűz. Bár az ember lányaival vegyülhetnek (GEN 6.) és égi kenyeret is esznek (Zs. 78, 25), mégis bennük semmi anyagiasság, minthogy tevékenységükben az idő és a tér korlátai nem akadályozzák őket. Emberi alakot öltenek, de nem emberek. Ez a legrégebbi felfogás. Az idők folyamán azonban, különösen az exilium (számkivetés) után különböző alakban képzeltek el őket azon megbízásnak megfelelően, melyben eljárniuk kellett. De többnyire emberalakban látták őket. Angyalok kivont kardot vagy romboló eszközöket tartanak a kezükben; az egyik csípőjén tentatortót hord; lovakon lovagolnak (NUM 22, 22; JÓZS. 5, 13; EZÉK. 9,1 s köv: ZECH. 1. fej.). Rettenetes az 1KIR 21, 16.30 említett angyal, ki kivont karddal ég és föld között lebeg. Daniel, ki 165 ante írt, angyalt lát, ki len ruhába volt öltözve, aranyövrrel, teste, mint a krizolit (drágakőfajta, aranyos-zöldes színű, és átlátszó kristályokból áll), arca, mint a villám, szemei tűzfáklyák, karjai és lábai tiszta érc, szavának hangzása hatalmas döngés (10, 5 6). Vajon már ebben az időben szárnyakkal képzeltek-e el őket, kétes (DÁN 9, 21)” – foglalja össze Blau Lajos azt az angyaltársadalmat, amely a JÁNOS JELENÉSEI-t író Patmoszi János és a rajzait, festményeit angyalokkal benépesítő Ámos Imre olvasmányélményeit s nyomukban a képzeletüket meghatározta.¹⁵ Mindennek logikus következménye a létra nyomai alapotívum megjelenése Ámos motívumrendszerében. Jákob lajtorjája, ahol az angyalok fel és le közlekednek, mert sokrétű és -funkciójú közvetítő (védő, rontó, halálhozó, gyógyító, hírhozó, trombitával ébresztő, olajággal békét hozó stb.) munkájuk során hol ebbe, hol abba a világba szólítja feladatuk. (Egyébként a legtöbb kései Ámos-rajzon a létrán nem közlekedik senki. Magányosan és támasz nélkül merednek az égbe a lajtorják a gyűlölet és a barbarizmus tombolásakor, az ég vagy Isten által magára hagyott térben, amikor már angyaloknak sem ajánlatos mutatkozniuk.) Ennek a művészet formájában, de azon túllépő korazonosulásnak (prófétaságnak) a legadekvátabb médiuma a rajz. (S persze a költészet. A SEM EMLÉK, SEM VARÁZSLAT papírra vetése utáni Radnóti költészete*

– ekkorra már ő is levetkezte az irodalomnak egy adott korszak társadalmi konvencióihoz lehúzó kötöttségeit, nem gondolhatott publikálásra, ún. irodalmi életre – felszabadult és önmaga lehetett. Vagy magáé Ámosé, akinek esztétikai értelemben nem mérhetők a versei Radnótiéhoz, de gondolatiságuk, érzelmi dokumentációjuk annál inkább. S mint egy tanulmányomban elemeztem,¹⁶ azonos korszakban írott naplójuk közül Ámosé intellektuális erejét és színvonalát tekintve magasan felülmúlja Radnótiét.) Ámos versei szabadon „publikálódnak” a maga készítette festővászonból összefércelt vázlatfüzeteiben vagy rajzlappain – olyan papíron, amelyben a hentesek csomagolták a húst –, hentes, kés, bárd, elvágott nyakú madár s benne a megsebzett angyal... egy másik szimbólumvilág, amelyből a kisvilág univerzummá: kormegtestesüléssé avagy profétálássá lesz. Azzal a jelentős különbséggel, hogy míg a profétálás a maga korában közönség előtt zajlott, közösségben, addig a XX. századi proféták totális elmagányosodásban dolgoztak, s az isteni érintettség inkább abban nyilvánult meg, hogy e halálba torkolló magány termékei fennmaradtak, és a profétálás beépült az utókor emlékezetébe és kultúrájába. (Lásd a BORI NOTESZ ÉS A SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV talán valami irracionális erő célba juttató szándékát – is – sugalló sorsát.) Rajzolás és versírás összefolyt a tevékenységben, amely már kívül állt korszaka társadalmán, hogy rajta keresztül, mint médiumon az elhivatott, azaz: tanúul hívott (és művészeknek álcázott) proféták látásban hagyják ránk a kor lényegének lenyomatát. „...az angol rádió légitámadással fenyegette meg Pestet, ami igazán szomorú lenne, ha bekövetkeznék. Istenem, ezt a gyönyörű várost talán megkímélik a borzalmaktól. Igaz, Rómát sem sajnálták, pedig ott pótolhatatlan kincsek pusztultak el, de miért nem céloznak pontosan, ha már rombolni akarnak katonai célpontokat, miért dobálják vaktában le bombáikat. Bár vége lenne már ennek a szörnyű verekedésnek, hát az ember semmit sem javult évezredek óta? Millió és millió ember pusztul el, az eredmény pedig újabb verekedés magjának elvetése.

Nehezen tudok visszajutni önmagamhoz, úgy nézem munkáimat, mint egy idegen, aki valamikor festett, ez a másfél éves kényszerű pauza eredményezte, hogy tárgyilagosan tudom nézni a magam és a más képeit is. Megvilágosodott előttem az átélt napok alatt sok minden, sok minden, amit addig fontosnak tartottam, jelentéktelenné zsugorodott, s amit azelőtt figyelemre se méltattam, jelentőséget nyert. Egyelőre grafikákat csinállok, a fekete-fehér a maga szűkszavúságában teljesen kifejezi mostani érzéseimet. Érdekes, hogy Hincz Gyula munkáit nézve nála is a rajzokat találtam jóknak, míg a képeit üresnek, nem eléggé mélyen átgondoltnak és megmunkáltnak láttam, pedig Hincz fő erőssége a színérzéke. Átnéztem rajzaimat, feleségemét is, igen sok gyűlt össze az évek folyamán. Néha szeretném, ha kérnének tőlem az emberek rajzokat, olyan szívesen adnék azoknak, akik szeretik. Jó lenne látni, hogy örülnek egy-egy szép darabnak az emberek, hiszen pénzt ugyanis nehéz művészi munkáért kapni, s valahogy úgy van, hogy amennyi kell, mindig kiharancsolja az Isten” – írja le Ámos ezt a folyamatot, semmi megfajtenivalót sem hagyva az utókoraknak. (NAPLÓ, 1943. aug. 20.)

Az elhivatottság beszédkényszerére jellemző, hogy Ámos a hagyományos értelemben el sem kezdett pályája s alig több mint egy évtizedre szabott alkotó periódusa ellenére (az itt tárgyalt értelemben ez is csak 1938-tól kezdődött, tehát csupán hat évre terjedt ki) mennyiségben is roppant életművet hagyott hátra. Több száz olajképet s talán több ezer rajzot, ezek egy része lappang vagy nyoma veszett. (Hogy nem ismerjük, hogy tisztességes kiállítást nem rendeztek neki, hogy nincs a műveinek megbízható katalógusa, s hogy zseniális rajzainak százai hevernek hozzáférhetetlenül elzárva ma is, ez mindezen nem változtat – csak a „korszakokról” nyújt – lesújtó – képet, amelyeket az ő áldozata eleddig – ez is a profétasors sajátja – nem váltott meg.)

Persze lehet magyarázni a rajzokhoz térést más okokkal is, például Ámos Imre személyes sorsával. (Amelyben éppúgy elszakad a kétfajta valóság, mint műveiben.) A szaporodó munkaszolgálatos behívókkal, a nyomorral, amely sem fizikai, sem társadalmi teret, fényt s egyéb lehetőséget nem nyújtott a festéshez.

1940–1944 között többször is behívták munkaszolgálatra. A munkaszolgálat a zsidókkal szemben alkalmazott bánásmódnak magyar specialitása volt a „*zsidók ellen vívott háborúban*”. (Lucy S. Dawidowicz kifejezése s könyvének címe.)¹⁷ Nincs hozzá hasonló intézmény sem a németeknél, sem a velük kollaboráló többi államnál. A magyar munkaszolgálat keretében a zsidó férfiakat a hadsereg fennhatósága alatt rabszolgamunkára alkalmazták – azzal az alig titkolt elképzeléssel, hogy onnan minél kevesebben térjenek vissza. E „*mozgó vesztőhelyen*” (egy visszaemlékezés címe)¹⁸ a zsidók életét és munkaerejét maximálisan kihasználták. Vagy a hadművelleti területeken mérték ki az olcsó emberhúst, ahol aknákat szedettek velük, golyófogóknak használták őket, utakat, hidakat építettek velük, avagy más hadiipari létesítményekben dolgoztatták őket ingyen, étellemezésről, ellátásról is alig gondoskodva, ruházatról pedig egyáltalán nem. A magyar állam (társadalom?) a német mintát követte, azzal a jelentős különbséggel, hogy mindez csak a férfiakra vonatkozott. (Ezért a legtöbb felnőtt férfit nem deportálták Auschwitzba 1944 nyarán, mert éppen valahol kényszermunkát végzett a magyar hadsereg számára.) Szintén e különös s csak Magyarországon alkalmazott intézmény sajátossága volt, hogy a munkaszolgálat poklai között szünetek álltak be. Magyarország nem volt berendezkedve nagyobb létszámú koncentrációs táborokra, mint Németország – ezzel a tervvel csak a háború vége felé foglalkoztak, amikor lágerek felállítására már nem maradt idő. Ezért a pokolból időnként szabadságra lehetett menni. A poklok s a civil élet paradicsomi állapota közötti feszültség s az állandó szorongás, hogy a pokolba végérvényesen vissza kell menni, különleges érzelmi állapotot hozott létre – s ez jelentős mértékben magyarázza, hogy miért a magyar kultúrában születtek meg a pokol legmélyebb dimenziójú képei – a festészetben és a költészetben egyaránt. Dante LA DIVINA COMMEDIA-jának „fikciós” mintájára, de mégis valós élmények alapján. A pokol és a civil élet között összezsúszott a különbség azok számára, akik megjárták az emberi civilizációnak ezt a mélyét. Ugyanis nem csupán a dokumentálásra maradt idő és mód, hanem egy olyan látvány lefestésére is, amely túlment a dokumentáción – a „holokauszt művészetén”, ahogy a szaktudomány nevezi ezt a jelenséget –, és a látványba belesűrítette az egész világ lényegét – a világtörténelem természetét és történetét –, amely a holokausztban „csak” (ha az emberiség történelmében a letragikusabb, legborzalmasabb erővel is) mint tünet tört a felszínre. Ebben a narratívában nem rab és rabtartó, zsidó és SS-tiszt vagy magyar keretlegény konfliktusa játsza a főszerepet, hanem a világ egész története. Az a civilizációs „fejlődés”, amelynek sínpárja az auschwitzi rámpáig vezetett. A konfliktus az emberiségnek az ön maga története és a saját természete fölél rendelt erkölcsi (vagy más megfogalmazásban: isteni) törvények között dült. Valamint a modernitás és az általa létrehozott technikai fejlődés között, amely megteremtette a koncentrációs táborok és a gulagok világát.

Melyik az emberiség igazi arca, története? Ez a konfliktus az apokaliptisz által megnyílt világ képének a nagy kérdése.

Ámos Imre kivételessége abban áll – ahogy én tudom, a világ képzőművészetében páratlanul (ezen az sem változtat, hogy sem hazájában, sem azon kívül nemigen tudnak róla) –, hogy a holokauszt eredeti élményeit ebben a kontextusrendszerben jeleltette meg. Az ő elbeszélése nem arról szólt, ami vele és társaival esett meg, hanem arról, hogy mi történt, s még inkább arról, hogy mi *történik* magával a világgal és civi-

lízációjával. (A magyar irodalomban Radnóti Miklós utolsó, a BORI NOTESZ-ban megmaradt versei – akárcsak a sorsa – méltó, noha egészen más premisszákból kiinduló párját alkotják ennek a pokoljárásnak és a belőle nyert művészetnek.)

Ebben az univerzális kontextusban kell elhelyezni Ámos Imre zsidóságát is. Ez nála nem folklór, tapasztalat, szociológiai háttér vagy hitvallás. (Nem mintha egy ilyen indíttatás lebecsülhető volna.) Az ámosi művészetben a zsidó hagyomány – s legtágasabb foglalata, a BIBLIA – az a civilizációs erőter, amelyre az európai (és az általa meghatározott egész világot domináló) kultúra épül. Ennek legmegvilágítóbb bizonyítéka, hogy minden tudományos háttér nélkül (erre már egy tudományág és mozgalom épült azóta a keresztény-zsidó párbeszéd keretében) számára a leginkább magától értetődően az Ó- és az ÚJSZÖVETSÉG egy és ugyanazon történet és hagyomány. Azaz egységes, Ámos saját korában is érvényes folyamat, amelyet nem választanak el különböző cezúrák, és amelynek során közösen keresik, várják, megszenvedik a Messiást. Hiszen éppen ez a végtelen megváltatlanság, azaz *permanens messiásvárás* („forradalom”) a zsidó létezés, a zsidó kultúra lényege. S ez a mozzanata vagy csúcsa vált univerzálissá a keresztény folytatásban. Ezért Ámos Imre zsidó alakjai, bibliai szereplői a legtermészetesebben közlekednek a modern apokalipszis terepén, mert ugyanannak a folyamatnak a szereplői változatlan térben és időben. A tér: az egész univerzum – a bibliai elbeszélés terepe, hiszen az az egész világ teremtésével kezdődik, s az idő az az apokaliptikus idő, amely az egész világ elviselhetetlen megváltatlanságát hirdeti. Ámos és alakjai – próféták, angyalok, szörnyek, az apokalipszis lovasai és trombitásai – ebben az időtlen és tér nélküli univerzumban úgy járkálnak, mint az angyalok Jákob lajtorjáján (azaz Ámos alapmotívumán: *a létrán*).

Ámos Imre 1940 és 1945 között megjárta a megalázás és az emberi kegyetlenség poklait – különösen egy Ukrajnában töltött tizennégy hónapos behívás alkalmával, amikor többször is a halál közelébe került. Két munkaszolgálatos behívás között lázasan alkotott: tudta, hogy „járkáló halálraitélt”. *„Nagyon régen nem írtam fel már naplómba semmit. Közben szomorú napjai peregtek le életemnek. 1942. március 18-án bevonultam munkaszolgálatra, kivitték bennünket az orosz frontra, s most 1943. június 24-én szereltek le. Kínos keserves napok emlékei maradtak bennem, egy téli visszavonulás úttalan utakon, hófúvásban, 35–40 fokos hidegben. Csak a jóisten védő keze segített meg, hogy hazajutottam. Korosztelenben megbetegedtem flekktifuszban, egy ukrán parasztház földes szobájában feküdtem pár szál szalmán. A magas láztól és fekvéstől kétoldali tüdőgyulladászt kaptam, majd bélhuratot, s persze semmi gyógykezelés nem volt. Azt hiszem, hogy Isten segítségével kívül még az a mérhetetlen vágy segített át a betegségen, hogy nagyon haza akartam jutni a feleségemhez. Rettenetes, mit szenvedtek az itthon levők, az aggodás és a tehetetlenség örvölte idegeiket, lapjaik, amik eljutottak hozzánk, legalább olyan szomorúságot okoztak, mint örömet. Most újra itthon vagyok, a háború talán még kegyetlenebb módon dül e világon, mint eddig, hogy mikor lesz újra békesség, csak az Isten tudja. Majdnem két éves kiesést jelent nekem a munkámban ez az idő. Odakint rajzoltam, akvarelleztem egyet-mást, de sajnos a határnál szolgálatot teljesítő csendőr a vizsgálatnál – anélkül, hogy megnézte volna ártatlan vázlataimat, miket századparancsnokom engedélyével csináltam – mind eltépte és a szemébe dobta. Istenem, mit tehettem, egy művészileg képzetlen, primitív embert úgysem tudtam volna meggyőzni vázlataim ártatlan voltáról. Legyintettem szomorúan, és eljöttem nélkülik.”* (NAPLÓ, 1943. aug. 16.)

A művész (a próféta) feladata, hogy tanúja legyen korának. Se ideje, se módja nem volt arra, hogy olajfestményeket alkosson, mint korábbi korszakában. Gyorsan, tollal, ceruzával, tussal, nagy ritkán temperafestékkel vázolta föl vízióit az emberi természet mélyéről s a maga természetétől szenvedő világ megváltatlanságáról. Azért is nehéz

ezeket a rendkívül gazdag és sűrített gondolatokat tartalmazó rajzokat a művészettörténet kategóriái szerint osztályozni, mert ha a műfaji besorolások mentén haladunk, akkor is filozófia, költészet és képzőművészet határterületén járunk – illetve vizualitás és elvont gondolatiság együttesének olyan ritka megvalósulásánál, amely Ámos zsenialitása folytán egyik dimenzióban sem hagy hiányérzetet: épp ellenkezőleg, egymást hatványozó szellemi katarzisélményeket nyújt. Jól érezték ezt a művészettörténeti megközelítések is. „*Művészetében felbomlanak a kompozíció klasszikus törvényei. Már nemcsak ábrázolni akar. Motívumai képi jelekké alakulnak, amelyek szimbolikus témák építőelemei. Jelei kiértelmezett állásfoglalásának, elszánt tiltakozásának kivetülései, ahol a tárgyak, jelek összefüggéseinek ambivalenciája fontosabbá válik a reális élet dimenzióiban betöltött funkciójuknál*” – értelmezi a jelenséget monográfusa, Petényi Katalin *JEL ÉS JELENTÉS ÁMOS IMRE MŰVÉSZETÉBEN* című, a festő főbb motívumai lajstromát is nyújtó tanulmányában, illetve összegző műve külön fejezetében.¹⁹ Passuth Krisztina *ÁMOS IMRE SZIMBÓLUMRENDSZERE* című tanulmánya²⁰ ugyanennek a problémakörnek a fonalait szálazza szét, egyfajta fejlődésrendbe állítva a motívumok felbukkanását és önálló életre kelését. Egri Mária mindkét jelentős Ámos-könyve²¹ is beleütközik ebbe a csomóba, az ő interpretációja a művész élete és kora irányából értelmezi a jelentését. Szerintem a lényeg a *műfajközöttség* mozzanata. Az Ámos Imre-i nyelv megszületése, amely nem értelmezhető vagy élvezhető egyedül a képzőművészet keretei között. (Éppen ezért e művek befogadásának igazi terepe nem a kiállítás, hanem a minél hűségesebben reprodukált könyvpublikáció, hiszen egy-egy szimbólumon és kapcsolódási környezetén órákat el lehet tünődni.) A roppant mennyiségű s roppant gondolatgazdagságú anyag katalogizálása, feldolgozása, bemutatása, publikálása, reprodukálása s hírének a világba juttatása előttünk álló feladat. Mert ezen együttlátás nélkül elsikkad az ámosi *nyelv* genezise, mely két alapvető s egymással ellentétes zsidó gondolat- és hagyománykörből született meg a festőben.

A zsidó azonosság (vallás) tiltja a képi ábrázolást, különösen az Istenét és arcmását, az emberét. Ugyanakkor egész kultúrája az elbeszéléseken alapszik, Isten és ember kapcsolatának (a teremtésnek, majd a szövetségnek, lázadásnak és büntetésnek) a narratíváján, amelynek váza a szenvedéssel teli megigazulás története, a tapasztaltból felnagyított apokalipszis s az utána bekövetkező, a legfantasztikusabb képekben lefestett happy end. A szavak, a metaforák, a képes beszédek kiürültek. Ámos nyelve: más minőségű, több műfajt magába homogenizáló *képbeszéd*. Olyan szuggesztív médium, amely nem illusztrál, hanem próbára teszi, elmélyedésre készíteti „olvasóját”-nézőjét, s jutalmul katarzissal döbentti önmagára.

A zsidó azonosság élményéből, az iránta tanúsított ragaszkodásból sikerült Ámosnak olyan látványvilágot teremtenie, amely párhuzamos a BIBLIA apokaliptikus szövegeivel. A zsidó szellem és történelem legautentikusabb találkozáspontjával. A második nagy apokalipszis Ámos Imre művészetével (vagy a művészet helyett inkább mondjuk így: rajzban ránk maradt profétálásával?) bekövetkezett nagy eseménye, hogy feloldódott az ábrázolás tilalma. Ámosnak megengedett, hogy az egyébként szintén zsidó s munkájában zsidó forrásokat feldolgozó Patmoszi Jánoshoz hasonlóan *a jelenéseit* láthatóvá tegye. Így és ezért jutott el oly következetesen, szinte törvényszerűen a BIBLIA (azaz: az O- és ÚJSZÖVETSÉG folyamatának) utolsó könyvéhez készített „illusztrációkhoz”. E szó értelme valamilyen alárendeltséget feltételez. Egy szöveg jobb megértéséhez kínál segédeszközt, vagy újabb dimenziót világít meg. Itt azonban a témaválasztás azonos helyzet jelzésére utal, amelyben azonos súllyal fogalmazódik meg a világ azonos politikai és erkölcsi válságának állapota, amely olyannyira azonos ebben a két s az Ámos Imre által egybeolvasztva megjelenített időben.

Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert a gazdag ámosi motívumvilágot hiába keressük a JÁNOS JELENÉSEI lapjain. Itt egyetlen vonal sem Ámos Imre képzeletének szülötte. Ez mind Patmoszi Jánosé, legfeljebb egy oldalra több vers (jelenetsor) sűrítettett. Ha mégis rokonságot keresünk, akkor inkább az ÜNNEPEK fametszetsorozat²² lapjaira vagyunk utalva. Itt is „epikát láthatunk”, mert a zsidó nagy és heti ünnepeket bemutató sorozat korántsem folklórillusztráció, hanem a zsidó azonosulás ünnepe. A sorozaton végigvonuló fiatal arc lassan – az ünnepek történetét követve – lényegül át Ámos sokszor megfestett, megrajzolt portréjából egy fiatal próféta arcává, akit majd a JELENÉSEK igaz, megváltó királyaként fogunk viszontlátni, az apokalipszis lovasaként, karddal a szájában. Mind a tizennégy lap hangulata szelíd tűnődéssel érzékelteti az apokalipszis közelségét. A figurák, a tárgyak időtlenek, egyetlen korszakhoz, egyetlen régióhoz sem köthetők. (Mint Chagall hasonló témájú munkáinál, ahol Vityebszk az univerzum és az ősforrás.) Egyetlen kettős, egymást erősítő konkrét utalást enged meg a sorozat, mégpedig az utolsó lapon, amely *tisa be-ávot*, azaz Áv hó 9-edikét mutatja be: az első babiloni kiűzetés és a Második Szentély lerombolásának emlékünnepe. Az emlék- és azonosulássort ezzel az „ünneppel” lezárni egyértelmű utalás a közelgő katasztrófára – a kép jobb sarkában a Római Birodalmat szimbolizáló kettéhasadó római oszlop s a vele alábukó, zsidó államiságot megtestesítő *menóra* pedig pontosan arra az apokalipszisra utal, amelyet Patmoszi János látott és megírt.

Petényi Ilona tanúsága szerint, aki látta Ámos BIBLIÁ-ját (hol van? nem tudtam nyomára akadni, akár monográfiájában dokumentált több más munkájára sem), és tudós (205-ös) lábjegyzete szerint is a festő huszonegy rajzot kívánt készíteni a tervezett sorozatba. Az elkészült munkák dátumaiból jól követhetően, 1944 májusában készülő sorozatot nem tudta befejezni, mert e munkája közben érte az utolsó munkaszolgálatos behívó. A tervezett sorozatnak csak tizenkét darabja maradt ránk, s több vázlata – melyekből nem egyet minősíthetnénk „késznek”. Ámosnak az ezekben a napokban papírra vetett *utolsónak* bizonyult naplójegyzete is kortalanul azonos bibliai olvasmányával s az ahhoz kapcsolódó munkájával: „*Átéltük Budapest második bombázását. Súlyos, kegyetlen és embertelen dolog. Emberek százai, főleg polgári lakosok vannak az áldozatok között. Mikor ér el az ember odáig, hogy erőszak és gyűlölet nélkül, igazi szeretetben éljen egymás mellett? Gyűlölködés nélkül, megbecsülve a békét szeretőket, és jó útra térítve a rossz befolyástól eltévelyedett lelkeket?*” (NAPLÓ, 1944. ápr. 5.)

Ezután már csak a halálba vezető útjáról maradt meg tőle egy füzet. A SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV-et *Az apokalipszis aggadójának* neveztem el²³ (a SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV címe is posztumusz s ennek megfelelően önkényes, akár a legtöbb utolsó években alkotott rajz címe): mert ez a hangsúlyosabban több, más, mint a művészet történetére tartozó dokumentum: hiszen ez a látomás az élet és a halál határa átlépésének mozzanatát ragadja meg, azt, amit oly keveseknek sikerült megörökíteniük.

A keleti területeit elvesztő s így munkaerő nélkül maradt náci hadiipar benyújtotta igényét a munkaszolgálatban megmaradt s a nagy deportálást (1944 júniusától július közepéig) elkerült magyar zsidó férfiak után. Ahol csak magyar munkaszolgálatos fellelhető volt, mind a Birodalom területére hajtották – gyalog vagy marhavagonokban –, hogy a megmaradt életek utolsó szikrájából is a náci hadigépezetnek származzon valamilyen haszna. Ez volt a magyar holokauszt utolsó felvonása. Ebben az „erőltetett menetben” pusztult el az ország zsidó fiatalságának a virága. (Így Radnóti Miklós is, akinek az exhumálás után a testén találták meg a verseit. Ez a holokausztban

magát megmutató apokalipszis legmeggrázóbb dokumentumai közé tartozik, mert a versek tartalma eggyé lényegült a költő halott testéből származó nedvekkel, amelyek átfestették a betűket. Pontosabban: a betűk döbbenetes erejű festménnyé váltak. E versekhez elválaszthatatlanul hozzátartoznak a körülmények is, az, ahogy és amilyen állapotban megtalálták őket.) Ennek az erőltetett menetnek az utolsó állomásán, valószínűleg²⁴ a dél-németországi Ohrdruf-Nord koncentrációs táborban pusztult el Ámos Imre is. Németországba tartó útja közben százada megállt Budapesten, ahol felesége, Anna Margit még felkereste egy civil ruhával – és a fellazult állapotokra tekintettel (a Vörös Hadsereg már Budapest elővárosait ostromolta) szökésre biztatta. Ámos ekkor adta át neki a füzetet, amely túlélte őt. Ő maga pedig rábízta magát a sorsára – hiszen ekkor nem ezen a Földön, nem e világon járt már, hanem az angyalaival együtt az apokalipszis lovasainak patái alatt döngő világban, amely oly kivételesen nyílt meg előtte fenséges borzalmával, s amely rettenetes szívóerejével magába szippantotta.

Jeruzsálem–Nagybörzsöny, 2001. február–augusztus

Jegyzetek

1. A SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV utolsó lapján. Lásd: AZ APOKALIPSZIS AGGADÁJA. Múlt és Jövő Kiadó, 1999.
2. TÖREDÉK.
3. JESUKA, JÉZUS BESZÉDE MAGDALA HATÁRÁBAN, FELTÁMADÁS, ÜZENET, A JÓTÉKONYSÁGRÓL, BESZÉD A KÁNAI JEGYESEKHEZ. Pap Károly művei 4–5. ÖSSZEGYŰJTÖTT NOVELLÁK. Múlt és Jövő Kiadó, 1998.
4. Hárs György Péter: AZ ANYA ÖLELÉSE. RADNÓTI MIKLÓS KERESZTÉNYSÉGE. *Múlt és Jövő*, 1991/1.
5. Ámos Imre versei eddig a róla szóló monográfiákban jelentek meg részletekben, valamint az *Új Írás* 1975/10-es száma hozott le belőlük tizennyolc darabot Egrí Mária SZEMÉRMES VALOMÁS című bevezetőjével. A mintegy nyolcvan verse, töredéke a közeljövőben jelenik meg a Múlt és Jövő Kiadónál NAPLÓ-ja és föllelhető levelei kíséretében.
6. Heller Ágnes: A ZSIDÓ JÉZUS FELTÁMADÁSA. Múlt és Jövő Kiadó, 2000.
7. David Flusser: A JUDAIZMUS ÉS A KERESZTÉNYSÉG EREDETE. Zsidó Tudományok sorozat. Múlt és Jövő Kiadó, 1999.
8. Goldziher Ignác: A ZSIDÓSÁG LÉNYEGE ÉS FEJLŐDÉSE. Zsidó Tudományok sorozat. Múlt és Jövő Kiadó, 2000.
9. Ámos Imre NAPLÓ-jának első teljes kiadása – közreadja Pataki Gábor és György Péter – az *Ars Hungarica* XII. évfolyamának 1984-es első számában jelent meg, tanulmányom idézetei innen valók.
10. Az idézett tanulmánygyűjtemény következő írásai foglalkoznak ezzel a témával: HÜSZTAPÉSZ ÉS PATMOZSI SZENT JÁNOS, valamint VÁROS TEMPLOM NÉLKÜL.
11. David Flusser: VÁROS TEMPLOM NÉLKÜL. I. m.
12. Hárs György Péter: i. m.
13. Hahn István: A PRÓFÉTÁK FORRADALMA. In: A PRÓFÉTÁK FORRADALMA. VALLÁSTÖRTÉNETI ÉS TÖRTÉNELMI TANULMÁNYOK. Múlt és Jövő Kiadó, 1998. (A tanulmány eredetileg az *IMIT Évkönyvek* 1948-as – egyébként utolsó – kötetében jelent meg.)
14. Idézi Turai Hedvig ANNA MARGIT című doktori disszertációjában (kézirat).
15. Blau Lajos: ZSIDÓ ANGYALTAN. (Mutatványul a JEWISH LEXICON szócikkéből.) A tanulmány eredeti forráshelye: a *Magyar Zsidó Szemle*. Az 1901-es évfolyam valamennyi számában folytatásban jelent meg. Könnyebben hozzáférhető az olvasó számára a cikkekből készült kötetben: ZSIDÓK ÉS A VILÁGKULTÚRA. Zsidó Tudományok sorozat. Múlt és Jövő Kiadó, 1999.
16. AZ APOKALIPSZIS AGGADÁJA. ÁMOS IMRE ÉS RADNÓTI MIKLÓS. In: HAGYOMÁNYSAKADÁS UTÁN. Múlt és Jövő Kiadó, 1999.
17. Múlt és Jövő Kiadó, 2000.

18. Sallai Elemér: MOZGÓ VESZTŐHELY. Tények és tanúk sorozat. Magvető, 1979.

19. Petényi Katalin: ÁMOS IMRE. Corvina, 1982.

20. In: *Ars Hungarica*, 1975/1. Könnyebben hozzáférhető a *Múlt és Jövő* című folyóirat Ámos Imre–Pap Károly-számában, 1999/3.

21. Egri Mária: A SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV. Corvina, 1973; ÁMOS IMRE. Szemtől szembe sorozat. Gondolat, 1980.

22. Az 1940-ben a szerző kiadásában, százötven példányban megjelent linóleummetszet-sorozathoz Ribáry Géza, az OMZSA (Országos Magyar Zsidó Segítő Akció) elnöke és az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egylet) szervezője írt előszót, dr. Naményi

Ernő, a Zsidó Múzeum igazgatója pedig az ünnepekről írt tartalmi összefoglalót.

23. A SZOLNOKI VÁZLATKÖNYV faksimiléjének kísérelő tanulmányában, amely ezt a címet viseli. Lásd az 1. jegyzetet.

24. Anna Margit, Ámos Imre özvegye több interjúban, de nekem is hangzott: azért nem teszi be a lábát Németországba (halála előtt ezt mégis megtette), mert nem tudja, mikor lép szeretett férje hamvaira.

(*A Múlt és Jövő Kiadó kétszáz számozott példányban 2002-ben megjelentette a JÁNOS JELENÉSEI-t Ámos Imre illusztrációival, illetve az azokhoz készült vázlataival.*)

Villányi László

EGY MÁSIK LÁNY

„Meglátok közöttük egy teremtést, különös arca új boldogság lehetőségét ígéri. Szépsége sajátos természeténél fogva megsokszorozza a boldogság lehetőségeit. Minden teremtés egy ismeretlen eszmény, amely feltáruul előttünk... Egy újabb szép leány bizonyítja, hogy a boldogság létezik, és sokféle alakot ölthet.”

(Marcel Proust)

Kamaszkoromban – vagyis még az előző évszázadban/évezredben – lányok leszólításával múltattam az időt; persze ez így túl egyszerűen hangzik, valójában a megszólítás művészetének létrehozásán fáradoztam, hetekig, hónapokig készülve/várákozva az egyetlen lehetséges pillanatra, melynek elszalasztását megbocsáthatatlan vétéknek véltem, mint aki tisztában van avval, hogy az ember a maga kiszámolt homokszemével jön a világra, és azok a szemek, amelyeket bármilyen okból, önmaga vagy más miatt, szándékosan vagy kényszerűségből nem használ fel belőlük, örökre elvesznek.

Egyetlen szót, szótagot sem gondoltam ki előre, hittem abban, ha eljön az idő, meghallom majd a dallamot, s akkor elindulhat az improvizáció, az áldott improvizáció, köréje teremődik a zenekar: a járda púpjá, a busz imbolygása, az eső szaga, a park színei, a híd fényei, az állomás zörejei, az alagút árnyai, és reméltem, már a lány is ki mondta magában: beleszerethetek egy nekem szóló mondatba.

Tudtam, ismétlésnek helye nincs, egy elhangzott szöveg hamis lenne más időben, különben is, bár mindegyik lány szép volt, ekként a szépség szeretete és a szerelem kölcsönösen táplálták egymás életét, de minden egyes lány másfajta szépsége, más-más részletével, másként megvalósuló szerelmet ígért.

Első látásra sohasem szólítottam meg egyetlen lányt sem, többszöri találkozás kellett ahhoz, hogy fellelkesítsen a gondolat, mélységesen szeretek egy ismeretlent, apró jeleket őriztem, melyekben meg akartam találni a bizonyosságot: ő is felfedezett, mint akinek a tekintetéből kiolvasható: szeretném látni azt, aki a szerelem tehetségében felülmúl engem.

Mire ide jutottam, már telítődtem a szerelem utáni vágyakozással, a lány még nem tudta, de velem élt, öltözködésünkben azonos színek bukkantak fel, találkozásainkat sajátos fényjelenségek kísérték, voltak közös történeteink, készen álltam az utolsó/első lépés megtételére: a szeretet aktusában személyünk rést talál önnön búvkörén; talán ez legnagyobb erőfeszítése természetünknek, hogy ki-ki önmagából kilépve megjelje a másik embert.

Mindegyik lányt más helyszínen, más évszakban mertem megközelíteni, s az időjárási feltételek sem voltak azonosak, bátorításul Ovidius sorait ismételtettem: „*Csak keveredj el jól, majd érij hozzá akaratlan, / lábad a lábához, s ujjad a vállaihoz. / Itt az idő, hogy megszólítsd! Tűnj messze, szemérem / s féltékenység! Ki merész, azt Venus is segíti.*”

Zuhogó esőben, esernyővel a kezemben, a Bartók Béla úton léptem oda ahhoz a lányhoz, akinek már elképzelttem fehér bőrét, *hadd vigyázzak rád, még a végén leszólit valaki*, mondtam, s ő hálásan pillantott rám, amiben nyilván az esernyő is szerepet játszott, bizonyára attól félt, fehér bőrét sebesre veri az eső.

Telt, anyáskodásra hajlamos lányhoz a Baross híd kellett, s egy mozdony füstje, *korom mehetett a szemembe*, nyújtottam felé a zsebkendőmet, s ő aggodalmas tekintettel vizsgálgatta szememet, miközben felfedezte hosszan ívelődő szempillámat.

A 17-es buszon ültem le a hosszú nyakú lány mellé, gyönyörűen tartotta a fejét, akkor is, amikor feléje fordultam, *ne haragudj, hogy így bámullak, de úgy érzem magamat, mint az a festő, aki meglátta élete legszebb modelljét.*

Finom, valószínűtlenül finom volt az a lány, akiről el sem tudtam képzelni, hogy végighallgat bármiféle rajongó szöveget, mintha nem is ebben a városban, mintha nem is ebben az országban született volna, így csak ennyit kérdeztem tőle a Széchenyi téren: *beszélsz magyarul?*

Vannak lányok – istenem, de kevesen! –, akik Múzsának születnek, már kislányként dédelgetik magukban a vágyat, hogy remekművek megszületését inspirálják – ez angolul sokkal szebben hangzik –, így hát amikor a Múzsát megszólítottam, *mintha már megírtalak volna*, ő pontosan értette a kívülálló számára homályos mondatot, bizonyára García Márquez regényét is olvasta, különös tekintettel erre a mondatra: „*de amennyire szeretett az ágyban hancúrozni kifulladásig, Sara Noriega majdnem olyan nagy odaadással szentelte magát a költészetnek a szeretkezések közti szünetekben*”, és az a lány, aki Múzsának született, s Múzsaként élte idejét, az én majdan megírandó verseimet suttogetta a párnába, eleven cáfolataként Karinthy tételének, miszerint erős fantáziájú ember számára nincs megoldás a szerelmi életben.

A következő könyvekből idézek:

Gabriel García Márquez: SZERELEM A KOLERA IDEJÉN; *Roland Barthes*: BESZÉDTÖREDÉK A SZERELEMRŐL; *Stendhal*: A SZERELEMRŐL; *Goethe*: VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK; *José Ortega y Gasset*: A SZERELEMRŐL; *Ovidius*: A SZERELEM MŰVÉSZETE; *Karinthy Frigyes* kiadatlan naplója.

EGY MÁSIK ISKOLA

Az én iskolámban egykor apácák tanítottak, nyolc évig szívtam tudómba ott maradt lehetetüket, így szinte hazaérkeztem későbbi munkahelyemre, az Apáca utcai cellába, s otthonosan aludtam a firenzei és a velencei zárdában, dolgoztam a karmelita rendház egyik cellájában is, az ablakban nap mint nap megjelent egy galamb, csőrével megkocogtatta az üveget, s amikor Pannonhalmán a szerzetesekkel ebédeltem, egy másik vendég, olyannyira odatartozónak vélvén, a leves némasága után zavartan kérdezte, nem vétek-e a rend ellen, ha civilben megyek ebédelni.

Az iskola utcájának elején lakott Weöres Sándor, innen írt levelet Kosztolányinak, „Kedves Mester, minthogy magyar–horvát vérkeveredésből származom, és ebből valami lehetetlen zagyalék jött ki, a tehetetlenség, egyoldalúság, félszepség, szabadosság, túlságos nyíltság, egoizmus és igába törni nem akarás keveréke vagyok, lassanként egyre jobban az abszolút szem leszek, aki csak néz, de nem vélekedik”; délutánoként Weöres elsétált a Kálváriához, meg-megállva a stációk szobrai előtt, s néha teljesült titkos vágya, sikerült elkapnia a legszebb apáca szemérmes pillantását.

Szabados nagyapámnak két lánytestvére volt, Mária húga Szalldoboson maradt, konyhájának ablakából láthattam a Kárpátok fenyőerdejét, nővérét azonban ő sem ismerte, még gyerekként hajóra tették, s apáca lett Amerikában, meghalt nagypapó, sutogtam nővérem felé az iskolában, a lépcsőről, ő fent állt a korlátnál, s bólintott szomorúan, tudom, nekem nem is mondta senki, amint megláttam zokogó anyámat a konyhában, kezében a távirattal, már eleredtek a könnyeim, nem megyünk többé minden nyáron Beregszászba, nem készül több fénykép a kútnál, amin megszeppenve állok, mint ahogy később álltam nagyapám előtt, amikor unokatestvérem beárult, hogy káromkodtam, de Papó nem szidott meg, csak végigsimított fejemen, mintegy elúzve a rontást.

Az iskolától ötszáz méterre, a Nádor téren lehetett az a hadikórház, ahol nagyapám térdét megoperálták, miután megjárta Galíciát és a román frontot, találat érte az olasz fronton, hiányzott a térdkalácsa, ugyanakkor egy szilánkot sohasem vettek ki a lábából, vele élt, sántikálva hurcolta magában akkor is, amikor megmutatta életének egyik legfájdalmasabb helyszínét, ahol félálomban feküdt az operáció után, de érezte, arcán végigsimít egy apáca, ott, a Nádor téren, ahol focizni szoktam, ott sétáltunk kézen fogva, akkor, valójában akkor tanított meg lassan járni nagyapám.

Néhány év múlva az iskola kézilabdacsapatának kapusa lettem, a lányok kórusban kiabálták a nevemet, de mindhiába biztattak, sorra kaptam a gólokat, hiába próbáltam koncentrálni, hiába nyújtózkodtam a négy sarok felé, s amikor Soleczky Szilárd nevű osztálytársammal portások voltunk, felfedeztük, hogy a porta melletti helyiségből a lányok öltözőjére nyílik kilátás, felváltva tapasztottuk a kulcslyukra szemünket, meztelen bőr látványát remélve, felénk forduló, bimbózó melleket, ám csak rózsaszín kombinék imbolyogtak előttünk, szemérmes volt mindegyik lány, olyan szemérmes, mint egy apáca.

Gerevich András

KARÁCSONY NEW YORKBAN

I. Éjféli mise

Éjféli misén a Saint Patrick-katedrálisban
egy lánnyal vagyok,
ki még soha nem volt templomban.
Izgatják a fények,
a tömeg, az ének, az oszlopok, az ívek:
végig mosolyog,
és minden dalt és imát a könyvben követ.

A templom kapujában, ahol együtt álltunk sorban,
elbúcsúzunk,
és bevallja, hogy prostituált, és még éjjelre
van egy megrendelése,
és a nagy fekete kabát alatt alig van ruha.
Nagyot nevet,
mert, mondja, így már könnyebb az élet,
hogy megtalálta
vagy végleg elvesztette – maga se tudja – Istent.

II. G-Bar

Átkóválygok a Times Square-en
egy sötét, füst bélelte bárba: közösségi ünnep.
Ne legyek már mégse egyedül, csak
mert minden ismerős családdal van.
Sörrel a kézben idegenekkel ismerkedem.
Otthon nem állítottam magamnak fát,
és ez az este is olyan lett, mint minden este,
hiába akartam, hogy varázsoljon el az ünnep
a műanyag télapók és vibráló fények között.

III. Harlemi karácsony

Otthon nem lehet aludni: a házban üvöltenek.
Hiába jöttem haza hajnali háromkor,
reggelig tart a karácsonyi karnevál.
A karácsonyfa csak diszkódíszlet.

Salsa, samba, pop: ez itt a spanyol Harlem,
itt minden ünnep kifulladásig ünnep,
itt karácsony éjjel hatéves gyerekek
táncolnak részeg szüleik között reggelig.

Spanyol Harlemben lakom: sem a fodrász,
sem az eladó nem tud angolul; minden piszkos,
kopott és szegény, de a padláson helye van
a hajléktalannak: ma övé a maradék.

A pesti karácsony: idegeskedés. Egész nap
rohanni, takarítani, kimerülni. Elkészül-e
a vacsora, hogy utána politikába
feszüljön az a kis ünnep is, ami volt?

Így hát idegen ez a riói szentesti pezsgés,
az emberekben vér kering, tequilla- és
szenteltvíz-gőz csapódik le az izzadt testekre,
és a karácsonyi zsoltártól visszhangzik a ház.

A SVANKRÓL

Az itt közölt művek az úgynevezett *Schwank*, magyaros átírásban *svank* műfajába tartoznak, ami *tréfás elbeszélést* jelent *versben vagy prózában*. A szót a német nyelv általában is használja a tréfa, móka megjelölésére, a XIX. század vége óta pedig olyan helyzetre vagy típusra épülő komédiára is vonatkoztatják, amely a burleszkhez, a farce-hoz áll közel. A *Schwank* szó a *lenget*, *lendít*, *lóbál* jelentésű *schwingen* igével rokon, s eredetije, a középfelnémet *swanc* lengő mozgást, kardcsapást, átvitt értelemben pedig vidám *visszavágást*, elmes *odasuhintást* jelentett.

Az emberek minden időben és a világ minden táján szerettek tréfálkozni, csipkelődni és vidám történetekkel mulattatni egymást. Az ókorból és a keleti irodalmakból vett példák is meggyőzően tanúskodnak erről. Nem volt kivétel a keresz-

tény szellemmel átitatott középkor sem, csak akkor a humor, kiváltképpen pedig annak írásos formája hosszú évszázadokra háttérbe szorult. Az áttörés a XI. és főként a XII. század folyamán, a hatalom központosítása terén élen haladó Franciaországban ment végbe, a tréfás, sikamlós tartalmú verses elbeszélés, a *fabliau* elterjedésével. Ez a műfaj szolgált mintául a német svank számára, hogy a tréfás elbeszélés aztán az ottani kedélyt sajátosan kifejező s minden más műfajnál kedveltebb és hosszabb időn át fogyasztott szellemi táplálékká váljon.

Latin nyelvű svankokból szép számmal akadt már a X. századi Németországban is, például a HÓGYERMEK-RŐL, az EGYÖKRÖS PARASZT-RŐL vagy a HAZUGMESTER-RŐL szóló. De más latin nyelvű irodalmi művekben, így a 885 körül keletkezett GESTA KAROLI-

ban vagy az 1023-ra tehető FECUNDA RARTIS-ban is előfordultak svankszerű részek. Anyanyelvű svank a XIII. századra alakult ki a vándorköltők seregének buzgó tevékenysége nyomán. A névtelenek tömegéből elsőnek egy Stricker nevű (a szó meseszöveget vagy kóborlót jelent) vándorköltő emelkedik ki 1230 körül PFAFF AMIS (Amis pap) című könyvével. Ez a kiválóan sikerült mű verses svankgyűjtemény formájában találja a műfajt. Stricker hőse egyszerű, jelentéktelen papocska, amíg fölöttesének, a püspöknek feltékenysége fel nem támasztja benne a fenegyereket, s végig nem szélhámoskodtatja vele az egész ismert világot.

Mivel a svank zászlóvivői, a vándorköltők, csakúgy, mint francia földön, Németországban is főképpen az állástalan klerikusok köréből kerültek ki, aligha véletlen, hogy *Amis pap*nak több mint kétszáz év múlva (1470-ben) is követője akadt Philipp Frankfurter hőseinek, a *kalenbergi pap*nak személyében. Nem kell azonban azt hinni, hogy a katolikus egyház tétlen céltablája maradt a vándorköltők gúnyoldódókedvének: ugyancsak a XIII. század óta léteztek oktatási és prédikációs célokra használt svankgyűjtemények is, és népszerű segédeszközök maradtak egészen a XVIII. századig.

A svank fejlődése azonban a továbbiakban mindinkább a szórakoztatás felé haladt. Bár a XIII. és XIV. század irodalmában még mindig az oktató-nevelő tendencia maradt túlsúlyban, az egyre befolyásosabb polgári réteg mohó igénye a könnyű, szórakoztató művekre szinte kielégíthetetlennek tűnt. A XV. század második felétől kezdve pedig a könyvnyomtatás feltalálásával minden addiginál nagyobb lendületbe jött az olvasási kedv. A svank, ez a tömör s az anekdotához, vicchez, meséhez hasonlóan csattanóval ellátott tréfás történet, amely témáját előszeretettel meríti a mindennapok gyarló emberének világából, kiváltképpen ka-

pós fogyasztási cikké vált. Nem is volt már igény a verses formára, mindenekelőtt a mese kellett. Legkedveltebbek továbbra is az egy-egy központi alak köré szerveződő svankgyűjtemények maradtak. A XV. század műfaji újdonságának, a *népkönyv*nek első reprezentánsai is közülük kerültek ki. Ilyen volt a század elején egybegyűjtött NEIDHART FUCHS, amely Neidhart von Reuenthalnak, a XIII. század elsőfele kedvelt Minnesängerének a pór leányok és asszonyok körében lezajlott gáláns kalandjait, illetve a sértett szeretőkkel és férjekkel vívott csetepatéit taglalja. S ilyen volt a német szellem még ennél is jellemzőbb kifejeződése, a TILL EULENSPIEGEL. Hőse a XIV. században Braunschweig környékén született, paraszti származású mesterlegény, aki sokáig sehoh sem túrta az egyhangú robotot, nyers és agyafúrt csínyeiről lett híres. Főleg az őt vándorlása során szolgálatukba fogadó különféle szakmájú céhmestereknek okozott érzékeny károkat azzal az egyszerű fogással, hogy szó szerint hajtotta végre parancsait. A kalandjait egybefoglaló népkönyv 1515-ben jelent meg.

A XV. század folyamán a svanknak egy másik közeli rokona alakult ki külföldön, ezúttal Itáliában, a latin nyelvű *facetia* (kötekedés, csipkelődés), amellyel a művelt humanisták fűszerezték társasági alkalmaikat. Ezt a prózában írt tréfás, anekdotaszerű elbeszélést, mely többnyire valamely sikamlós történetet ad elő, a hangvétel és forma finomsága, a nyelvezet választékossága különbözteti meg a prózai svankok többségétől. Német földön a tübingeni egyetem professzora, a csiszolt humanista formát népies tartalommal ötvöző Heinrich Bebel (1472–1518), valamint a humanista dráma terén kitűnt Nikodemus Frischlin (1547–1590) volt a *facetia* legjelesebb művelője. Az ottani szellemi légkör azonban nem kedvezett a műfajnak, a *facetianak* inkább csak a témája, mint műformája keltett érdeklődést.

A svank a XVI. században ért el népszerűsége csúcsára, amikor a nyelvében és tartalmában legmélyebbre süllyedt. A műfajt a teljes igénytelenségből a méltán nagy hírű nürnbergi csizmadiamester, Hans Sachs (1494–1576) ragadta ki. Tartalmában megújította, rokonszenves egyensúlyt teremtvé a szórakoztatási és tanító szándék versenyében, s visszaadta a svank már-már feledésbe merült verses formájának becsületét. Kétségtávol ő a XVI. századi svank, de talán az egész svankköltészet legnagyobbja. A tartalom megújításánál főleg Johannes Pauli 1522-ben megjelent erkölcsjavító szándékú prózai svankgyűjteményére, a SCHIMPF UND ERNST-RE (CSÚFSÁG ÉS VALÓSÁG) támaszkodhatott, a verses hagyomány terén pedig mindenekelőtt két mesterdalnok elődjének, Hans Rosenplüt puskaművesnek (†1473) és Hans Folz borbélymesternek (†1513) idevágó műveire.

A Hans Sachsról elmondottak nem jelentik azt, hogy munkássága nyomán a szórakoztató tendencia és a prózai forma visszaszorult volna. Íme egy kis ízelítő a még életében megjelent népszerű prózai svankgyűjteményekből. Legtöbbjének már a címe is egyértelműen utal rá, hogy milyen célra készült: Jörg Wickram: ROLLWAGENBÜCHLEIN (KEREKESKOCSI-KÖNYVECSKE, 1555); Johann Frey: GARTENGESELLSCHAFT (KERTI TÁRSASÁG, 1556); Martin Montanus: WEGKÜRZER (ÚTKURTIÓ, 1557); Michael Lindener: RASTBÜCHLEIN (PIHENŐ KÖNYVECSKE, 1558); Walentin Schumann: NACHTBÜCHLEIN (ÉJJELI KÖNYVECSKE, 1559); Hans Wilhelm Kirchlhof: WENDUNMUTH (KEDVDERÍTŐ, 1563).

Hasonló mondható el a két századvégi svanktartalmú népkönyvről, az ismeretlen elzászi szerzőtől származó, 1597-ben megjelent LALEBUCH-ról (BOLONDKÖNYV) és egy évvel később kiadott SCHILDBÜRGERBUCH-ról (SCHILD POLGÁRAI). Ez utóbbinak sem ismeretes a szerzője, és szintén a bolondhagyományra épül: néhány újabb

svankkal bővíti az előbbinek anyagát, s a történeteket a szászországi Schild városába koncentrálja. Schild város asszonyai megelégedvén, hogy híresen bölcs férjeiket egyre-másra tanácsadói szolgálatra szólítják el oldalukról, elérik, hogy azok ostobának tetsessék magukat. A csel azonban visszaüt: a tettetés megszokássá válik, és Schild város polgárai valóban elbutulnak.

A XVII. századi művelt költészet, a barokk világa a maga új művészi törekvéseivel aztán elfordul az előző századtól, és nagy írójának, Grimmelshausennek (1622–1676) ezt a műfajt is ápoló kezdeményezései ellenére a svank az egész népszerű irodalommal együtt háttérbe szorul. A XVIII. század, a felvilágosodás százada azonban, a polgári törekvések megújulásával, újra zászlajára tűzi. Ahogyan Goethe Hans Sachstól, úgy élesztik fel a svankot is. Hagedorn (1708–1759), Gellert (1715–1769) és Wieland (1733–1813) vidám elbeszéléseiben a műfaj tárgyában és klasszicista formaművészetében egyaránt megújul, és visszatér a rímhez is.

A hat évtized alatt több mint hatezer kisebb-nagyobb művet alkotó Hans Sachs tréfás elbeszéléseit SÄMTLICHE FABELN UND SCHWÄNKE (HANS SACHS ÖSSZES MESÉJE ÉS SVANKJA) címmel hat kötetben jelentette meg 1893 és 1913 között Edmund Goetze és Carl Drescher. A hat kötet közül azonban csak az első kettő tartalmaz valódi svankokat, azaz strófászerkezet nélküli párrímes versekbe foglalt humoros elbeszéléseket, a másik négyet a svanktartalmú mesterdalok töltik ki, amelyeket főként a strofikus elrendezés és a mesterkétebb, a dallamtól függően bonyolult rímképlet különböztet meg emezektől. Tartalmilag egyébként a svank és a mesterdal műfajában közölt anyag részben az is fedi egymást.

Az első két kötet időrendben sorjázó versei közül az első számúnak keletkezési éve 1527, az utolsónak, a háromszáz-

nyolcvanhetes sorszámúnak pedig 1566. Négy évtized alatt tehát mintegy négyszáz svankot írt a költő. Ennél a hozzá képest nem is olyan túlzott mennyiségnél jóval figyelemreméltóbb az a változatgazdagság, amit ezek közt a széles körből válogatott egyedi svankok közt tapasztalhatunk. Az autodidakta Hans Sachs mindent megtanult a hazai és külföldi irodalom régebbi és kortársi alkotásaiból, amire csak szüksége volt minden tekintetben imponáló életműve létrehozásához. Jól látni ezt svanktermésében is, amely számos hagyományos és újabb keletű műfaj eredményét szintetizálja.

Az említett kötetek címében szereplő *Fabel* nem egyszerűen a mesét, hanem ennek egyik nagy hagyományú alfaját, az *állatmesét* jelenti. Ezt az Aiszóposz nevével fémjelzett műfajt a középkorban elsősorban nevelési céllal művelték. Egyik legkedveltebb és leghumorosabb fajtája az, amelyben a kicsi és ravasz állat túljár a nagy állat eszén. Már Ulrich Boner berni domonkos barátnak a XIV. század közepén összeállított EDELSTEIN (DRÁGAKŐ) című gyűjteményében is előfordulnak olyan svanktöltetű állatmesék, ahol az állatszereplők mellett emberszereplők lépnek fel. Hans Sachs két kortársa, Erasmus Alberus és Burkhart Waldis német környezetbe helyezi az aiszóposzi témákat, az állatfigurákat pedig teljesen emberivé formálja. Hans Sachs a maga svankjainak közel negyed részében szerepeltet állatfigurákat vagy állatokat, emberekkel együtt.

A *svankmese* olyan mese, amelyben a csodás elem háttérbe szorul a svankszerű mögött. Idetartoznak a már említett *svanktöltetű állatmesék* mellett a *bolondmesék*, *hazugmesék*, *legendamesék*. Ez utóbbiak közé sorolhatók a Szent Péterről szóló svankok, melyekben a szent a korlátolt emberi nem képviselőjében szembehe-lyezkedik az Úrral, és természetesen a rö-

videbbet húzza. (Ilyenből összesen három van: a SZENT PÉTER ÉS A KECSKE, a SZENT PÉTER MEG A ZSOLDOSOK, valamint AZ ÚR, SZENT PÉTER MEG A LUSTA PÓRLEGÉNY.) Idetartoznak továbbá a rászedett ördögről szóló mesék. Az ismert történelmi személyekhez kapcsolódó tréfás történeteket *svankmondának* nevezik.

A mindennapi ember gyarlóságait többnyire a *svankelbeszélés* segítségével figurázza ki Hans Sachs. Ezek a témák a legéletközelebbiek, a kölcsönzött anyagon túl itt található a legtöbb olyan tréfás elbeszélés, amelynek forrása saját élettapasztalata. A legkülönfélébb figurák, élethelyzetek, összeütközések adnak egymásnak találkozó keretében. Ez a színtere a nemek harcának, az általában női győzelemmel végződő házastársi civódásnak, de a mester-inas, úrnő-cseléd lány, nemes-polgár-paraszt, pap-laikus, orvos-beteg közti küzdelem, tehát a társadalmi rendek közti harc is itt van elemében. No és a hét főbűn, amelyhez Hans Sachs-nál még további kettő, kapzsiság és féltékenység sorakozik ugyanilyen súllyal! S ezzel – a bűn egyenlő bolondság, humanista elve alapján – a nagy hagyományú *bolond* tematikához érkezünk, amelyet a közlésünkben szereplő művek közül A BOLONDOK FEREDŐJE képvisel. Till Eulenspiegel hírhedt kalandjai közül kilenc szerepel a svankelbeszélések között. S a reneszánsz novellisztika hatása is ebben a műfajváltozatban csapódik le, például Boccaccio APÁCAFŐKÖTŐ-jének Hans Sachs-i variánsaként.

E megejtő naivitással, melegszívű humorral átszótt történeteknek a nemzetközi hatáselemzése jórészt még hiányzik. Pedig a Grimm testvérek meséitől kezdve Arany János JÓKA ÖRDÖGÉ-jéig mindenütt tetten érhetők. Az ÚR, SZENT PÉTER ÉS A LUSTA PÓRLEGÉNY témájára például ízes erdélyi népmese épül.

Mann Lajos

Hans Sachs

A BOLONDOK FEREDŐJE

- Milánóban élt egy szorgos
 polgár, mesterségre orvos;
 ismert ember az idő tájt,
 híre messze földre elszállt.
- 5 Ki esztelent hozzá vittek,
 visszaadta eszét mindnek;
 ifjú, öreg – nem számított.
 Most elmondom, hogy' gyógyított. –
 Volt udvarán egy tavacska,
- 10 éppen e célra ásatva:
 bolondjait abba tette,
 kit-kit egy karóhoz kötve.
 Ki egészen féktelen volt,
 nyakig merülve lubickolt,
- 15 akinek több esze maradt,
 kisebb része volt víz alatt:
 csak melléig ért a tócsa.
 Volt, kire derékig róttá,
 s olyan is, kire csak térdig.
- 20 Ekképp gyötörte hülyéit,
 öreget, fiatalat sorra,
 koplaltatással megtoldva,
 míg csak eszükre nem tértek.
 Jött hozzá beteg temérdek,
- 25 s ő senkit nem kergetett el,
 egy szigorú feltétellel:
 addig nem megy sehova se,
 amíg meg nem jön az esze.
 Egy nap egy távozó bolond
- 30 egy ifjút lát jönni lovon:
 egyik kezén egy karvaly ül,
 s két kutyát vezet túlfelül.
 Kérdi őt, ez mire való? –
 mármint a karvaly, kutya, ló.
- 35 „Arra – mond az –, hogy e csapat
 szerezzen számomra vadat.”
 „S azt is elárulnád nékem,
 mibe kerülnek egy évben?”
 Felel az: „Úgy száz aranyba.”
- 40 De a bolond csak firtatja:

„S mennyit keresel általuk?”
 „Mit az ember így fogni tud,
 s évről évre el is fogyaszt,
 három aranyra teszem azt.”
 45 „Jaj, úgy menekülj azonnal,
 bújj el a vadászatoddal!
 Ha doktorunk hírért veszi,
 tüstént a tóba' kötsz te ki.
 Fülíg merít, annyit mondok,
 50 mint a legnagyobb bolondot,
 ki hasznánál harmincszorta
 több pénzt ad ki a haszonra!...”

E történet – bármily fura –
 ide is vág, nem csak oda.
 55 Szükség, nincs kétség felőle,
 itt is vón ily feredőre.
 Jót tenne az olyanoknak,
 kik a jó szóra nem adnak,
 járnak a maguk bolondját,
 60 s mindenütt a kárt okozzák.
 Itt vannak mindenekelőtt
 a gondatlan, hanyag szülők,
 akik mellett mint a borjak
 növekednek föl a sarjak.
 65 Azután a tudatlanok,
 a durvák, a vad bivalyok,
 akiken már nem fog semmi.
 Jól meg kén őket fürdetni.
 Ugyanúgy az oly népséget,
 70 ki érti a jót, a szépet,
 de mégis a rosszat teszi,
 mert a jó unalmas neki –
 de megilletné a fürdő!
 S akiknek halom kincsük nő,
 75 de nincs köröttük egy barát,
 mert csak töltik a ládikát:
 a zord fősvény bolondokat;
 meg kik többet fogyasztanak,
 mint ekéjük nyomán terem –
 80 hogy' fürödne mind az ilyen!
 S a civódók, perlekedők,
 a mást ellenséggé tevők,
 örökösen hajba kapók:
 szálíg feredőbe valók.
 85 S kiknek fáj más szerencséje,

s vígak bajának hírére,
az irigyek, kárörvendők:
ők is mind megfürdetendők.
S akik gonoszul locsognak,
90 rossz hírét költik másoknak,
de ha baj van, letagadják,
a fürdőt meg mért ne kapnák?
S kik olyannal dicsekednek,
mi számukra nem teremhet
95 egyebet, mint szégyent és kárt,
mért ne fürödnének mindjárt?
S kiknek vadság tölti lelkét,
durvaság és féktelenség,
s arcátlanok szóban, tettben,
100 de megfürödnének menten!
S kik maguk oly nagyra tartják,
hogy nem látnak különb fajtát,
s folyton élre tolakodnak,
fürdő kell az olyanoknak.
105 No és a képmutatóknak,
hazug és álnok csalóknak,
kik folyton a hasznot lesik:
kényszer bolondfürdőt nekik!
S kik fel hitelt, kölcsönt vesznek,
110 de megadni nem sietnek,
élik életüket léhán,
ott kéne még fürdölé ám!
És a megrögzött lustáknak,
kik csak járják az utcákat,
115 s mesterségük hanyagolják,
hogy' meghozná munkaszomját!
S kik rossz társaságra kaptak,
s nincsen oly része a napnak,
amely bajt ne hozna rájuk,
120 mi lehetne jobb kúrájuk?
S az örökös dőzsölőknek,
kik csak élvükkel törődnek,
s fittyet hánynak a jövőre,
lenne mentség: feredőre!
125 S kik a játékszenvedélynek
kínzó rabságában élnek,
mire rámegy ágy, ónedény:
azoknak is nyílna remény.
S akik feleséghez jutnak,
130 mégis ringyók után futnak,

megszomorítják a hű nőt,
kapnának jó bolondfürdőt!

Nos, hát gondoljatok bele,
itt is mily nagyon kellene
135 fürdő az említetteknek,
s más hasonló betegeknek;
hogy mennyivel jobban állna
mindannyiunknak szénája!
De mert a bolondság szilárd,
140 s nem árt néki a harci bárd,
semmi eszköz le nem veri,
a világ bolonddal teli:
lent s fönt, mindenütt van lökött,
világiak s papok között.
145 Ezért megy aztán, ahogy megy,
így ront mindent e dolog meg;
el az erény emiatt tűnt,
ezért vesznek tréfának bűnt,
s vetik meg a bölcsét régen:
150 csak az órültség nem szégyen.
Dúl közöttünk ez a rontás,
és ragyog a régi mondás:
„Ki-ki csak magára gondol,
s nyüzsög a föld a bolondtól!”

1530. május 12.

SZENT PÉTER ÉS A KECSKE

Krisztus még a földet járta,
s Szent Péter volt útitársa,
amikor egy falu mellett
Péter ily beszédbe kezdett:
5 „Ó, Istenem és Mesterem,
furcsa jószág az énnekem,
hogy, bár törvény akarod,
világod így futni hagyod;
pedig jól látod, hova jut.
10 Megmondta ezt már Habakuk:

nem jog igazgat, hatalom;
 mohó az úr az igazon,
 jámbor a gonosztól félhet,
 bírák hamisan ítélnék.

15 Miköztünk is éppúgy megyen,
 mint halak közt a tengeren:
 fölfalja a nagy a kicsit;
 nem a jó, a rossz győztes itt.
 Így megy ez fenn, így megy ez lenn,
 20 az egész emberi nemben.
 De neked ez meg se kottyán,
 Te csak ülsz, s nézed nyugodtan,
 mintha nem is fájna semmi,
 mindennek így kéne lenni.

25 Pedig vón mit tenni itten!
 Lennék csak egy évig Isten,
 ekkora nagy hatalommal,
 rendet csinálnék, azonnal!
 Sokkal különb birodalom
 30 kerekedne itt ki, tudom. –
 Megfékezném az uzsorást,
 ölést, rablást, gyújtogatást,
 végeznék a hitszegéssel.”
 Felelt az Úr: „Mondd csak, Péter,
 35 komolyan hiszed, hogy jobban
 kormányoznál országomban?”
 Felelé Péter: „Komolyan.
 Jobban menne, hidd el, Uram!
 Rendbe tenném a világot,
 40 ezt az összevisszaságot.”
 „Akkor – szólt az Úr – tenéked
 kell vezetned az egészet. –
 E nap te vagy az Úristen,
 kezedbe fut össze minden.

45 Teremts, építgess kedvedre,
 légy szigorú, vagy légy enyhe,
 hozz a földre átkot, áldást,
 – mire jutsz majd vele, ám lásd –,
 napot, szelet, esőt adhatsz,
 50 büntethetsz és jutalmazhatsz,
 országomat, úgy, ahogy van,
 kezedbe rakom le mostan.”
 S pálcáját, ’hogy ezt kimondta,
 Péter tenyerébe nyomta.

55 Jókedvű lett Péter nagyon,

tetszett néki az uralom.
S akkor egy asszony közelgett,
sápadt, sovány volt, és keshedt,
előtte pedig egy kecske:
60 legelni azt terelgette.
Átalútnál szólt az asszony:
„Eredj, Isten oltalmazzon!
Eddig is ő oltalmazott,
hogyan se vihar, se farkasok
65 nem tettek még kárt tebenned.
Nem maradhatok melletted,
mivel napszámba kell mennem,
másképp nem lenne mit ennem
otthon a gyermekeimmel.
70 Most hát csak szépen eridj el,
s legelgess! Az Isten óvjon!”
Ezzel fordult, s azon módon
ment ki-ki, amerre kellett.
Szólt ekkor a Úr Péternek:
75 „Hallottad, Péter, a fohászt?
Hát teljesítsd, el ne odázd,
mivel ma az Isten te vagy!
A te teendőd, hogy ne hagyj
bajba jutni ezt a kecskét,
80 hisz gazdája oly szépen kért.
A te gondod, merre, hol van,
el ne vesszen a bozótban,
ne kerüljön tolvajkézre,
medve, farkas szét ne tépje,
85 hanem mikor itt az este,
hazamenjen az a kecske,
hol a szegény asszony várja.
Tedd, hogy ne várja hiába!”
Nem mondatta el ezt kétszer,
90 átvette a kecskét Péter,
terelgette ki a rétre,
s kezdődött kínszenvedése. –
Ifjú kecske volt s szemtelen,
nem volt nyugta egy percre sem:
95 hol hátrament, hol előre,
föl a hegyre, le a völgybe,
hol pedig a cserjék között
fújtatott Péter, és nyögött,
ahogy meztálláb és sután
100 baktatott a kecske után.

Vérvörös lett a tarkója,
 s ömlött az izzadság róla.
 Az egész nap ekképp telt el,
 így küzdött az öregember,
 105 míglen elérték az estét,
 s otthon tudhatta a kecskét.
 „Mondd csak, nincs kedved – kérdezte
 az Úr Pétertől nevetve –
 még egy kis istenkedésre?”
 110 „Jaj, Uram, nem! Semmiképp se’!
 Vedd el tőlem hatalmadat,
 nem kérem semmi szín alatt!
 Arra sincs bennem bölcsesség,
 hogy ráncha szedjek egy kecskét,
 115 nemhogy az egész világot.
 Bocsásd meg e balgaságot!
 Ígérem, hogy mától fogva
 nem ártom magam dolgodba.”
 Mondá az Úr: „Ezt tedd, Péter,
 120 s meglátod, hogy többet érsz el.
 Mert nyugton az olyan alhat,
 ki rám bízsa az uralmat.”

Ezt a mesét a régiek
 hagyták reánk, hogy intsenek
 125 minket, e kor embereit,
 hogy legbölcsebb dolog a hit;
 hogy az Úristen hatalma
 mi az eget s földet tartja,
 s az Ő rejtett terve szerint
 130 mozog az élő szerte mind;
 s hogy nem lehet úr felette
 más, mint aki teremtette.
 Neki jár hála, tisztelet,
 s elvitatni azt nem lehet.
 135 S ha háborog a kotnyeles,
 miért van az, miért van ez,
 mért tűri az Úr a gonoszt,
 gyors büntetést ki mért nem oszt
 az aljasra, ki fönt lebeg,
 140 olyan gondolatok ezek,
 melyeket a hús, vér sugall,
 s teljes bennük a zűrzavar.
 Ilyenek az Úr műveit
 tökéletleneknek hiszik,
 145 javításra szorulóknak.

Aztán, mikor nekifognak,
hogy nagy kínnal rendbe szedjék,
le nem bírhatnak egy kecskét.
Ó, ismerd el, te esendő
150 ember, nem vagy elegendő
hogy megértsd az Úr szándékát!
Nyugodj meg, és lásd be inkább,
hogy ok nélkül semmit nem tesz:
térj meg gyermeki hitedhez!
155 Ne képzeld olyat te soha,
hogy az Úr nem figyel oda,
sorsára hagyja világát!
Ó, ki mindeneken átlát,
tudja, mért tűri a rosszat:
160 ezzel is csak jóra oktat,
parancsa tiszteletére.
S ha nem vágysz okulni mégse',
gőggel ellene szegülnél,
lakolni fogsz majd a bűnér',
165 ne félj, meglesz büntetésed.
S mert Ó dolga az ítélet,
ember, ne ítélj helyette,
hanem kérd, bűnünk feledje,
maradjon üdvünkre gondja,
170 szent kegyelmét meg ne vonja;
árasszon el véle minket
s hívő gyülekezetünket.
Hogy higgy, és nyugodt maradhass,
néked azt kívánja Hans Sachs.

1555. október 8.

Mann Lajos fordításai

FIGYELŐ

PLATÓN ÖSSZES MŰVEI KOMMENTÁROKKAL

Atlantisz, Budapest

Eddig megjelent:

Gorgiasz. Fordította – Péterfy Jenő fordításának felhasználásával – Horváth Judit. A jegyzeteket összeállította és az utószót írta Steiger Kornél
1998. 155 oldal, 995 Ft

A lakoma. Fordította Telegdi Zsigmond.

A jegyzeteket összeállította és az utószót írta Steiger Kornél
1999. 129 oldal, 1295 Ft

Ión. Menexenosz. Az Iónt fordította, jegyzeteit összeállította és az utószavát írta

Ritoók Zsigmond. A Menexenoszt fordította Kövendi Dénes, jegyzeteit összeállította és az utószavát írta Steiger Kornél
2000. 103 oldal, 1295 Ft

Philéosz. Fordította, a jegyzeteket összeállította és az utószót írta Horváth Judit

2001. 138 oldal, 1295 Ft

Theaitétosz. Fordította, a jegyzeteket összeállította

és az utószót írta Bárány István
2001. 267 oldal, 1595 Ft

„Lopni bűn, kivéve csókot és Platónt” – nem tudom, mikor és kinek az ajkán keletkezett a bon mot, magam Steiger Kornél egyik Platón-szemináriumán hallottam először 1980-ban, amikor a szövegmezíriából fakadóan komoly nehézségekbe ütközött az órai munka. Feltételezem, a mondás egyéb változatai a termelés más ágaiban is spontán kialakultak a lábon és táskában hazavihető gyár mindenki által vallott eszményének szellemében, de a Platón-szövegek eltűnése és hiánya talán más okokkal is összefüggésbe hozható. Platón természetesen először is a rossz oldalon állt. Megjelentetését viszont mégsem közvetlenül ez, hanem inkább a görög filozófiai stúdiumok akkori ál-

talános helyzete akadályozta. A pihenőpályára vagy a pálya szélére szorított szakemberekből nem termelődhetett ki olyan fordítói gárda, amelyik képes lett volna hosszú éveket áldozva újat és jobbat létrehozni a korábbi – remek és kevésbé megbízható fordításokat egyaránt tartalmazó –, 1943-as kiadásnál. Pedig igény, miként az idézett bon mot is sejteti, lett volna rá, a szellemi élet széles rétegeiben is. A helyzet a 70-es évek vége felé változott meg, amikor Falus Róbert irányításával kezdődtek el egy új gyűjteményes kiadás munkálatai. Az új fordítások többnyire jobbaktól elődeiknél, ám a legnagyobb és legterjedelmesebb dialógusok változatlan formában láttak napvilágot. Az 1984-ben az Európánál kiadott háromkötetes „Platón-összes” (egyéb-ként nem az) azonban – ideológiai korlátok ide, szakirodalom-hiány oda – adós maradt az elmélyült szövegmagyarázatokkal, szinte egyáltalán nem vett tudomást az időközben hatalmas fejlődésen átmert Platón-filológia eredményeiről. Bár húszezer példánya emlékeim szerint gyorsan elkelt, a háromkötetes Platón minden érdeme és erénye ellenére csak félsikernek számított. Egy olyan, nagyközönségnek szánt kiadás, melyben a fordítások nem csak nagyjából pontosak, magyarázatai szembenéznek a megértés nehézségeivel, és problémaérzékenyen segítik az olvasót, továbbra is váratott magára.

A kilencvenes évek közepén aztán éppen ezeknek az igényeknek a kielégítésére és ezúttal valóban a teljességre törekedve vágott bele az Atlantisz Kiadó egy új összkiadásba. Ha mennyiségileg nézzük, az elmúlt négy esztendő termése: hat dialógus öt kötetben. Ennél sokkal fontosabb kérdés persze, hogy sikerült-e az új összkiadás számára felállított magas mércének megfelelni. Nos, bár az egyes kötetek jellege rendkívül eltér egymástól, s így különösen nehéz az általánosítás, összességében mégis elmondható: ez a kiadás egyértelműen jobb elődeinél. Platón-fordítások szövegében talán sosem lehetett ennyire megbízni. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a monda-

tok szövegszerűen pontosak (mellesleg a kontrollszerkesztők ma már ritkaságszámba menő gondossággal végezték munkájukat), hanem sokkal inkább arról, hogy mindenestül rá lehet hagyatkozni a magyar mondatokra: hangsúlyaikra, az általuk keltett asszociációkra. Az egyes kommentárok célkitűzése és mélysége szintén jelentősen eltér egymástól, de mind-egyikük gazdagabb háttéranyagot nyújt a korábbiaknál. Az igazság megkívánja, hogy azt is hozzátegyük: az elsőként elkészült kötetek a terjedelem, a nyelvezet és a filozófiai problémák bonyolultsága szempontjából könnyebb vagy közepesen nehéz dialógusokat tartalmaznak, az igazi erőpróbák jó része még hátravan. Mindez persze semmit sem von le annak az értékéből, ami már most az asztalra került.

Először is igen rokonszenves a közreműködőknek az a hozzáállása, hogy nem kívántak az új összkiadás nevében tiszta lapot teremteni és kívülről ráerőltetett egységes arculatot adni a sorozatnak. Minden egyes dialógusnál mérlegre tették, mi legyen a meglévő fordításokkal: apró kiigazításokra, komolyabb átdolgozásra vagy újrafordításra van-e szükség, s ugyanígy a kommentárok és utószavak esetében: szakszerűbben adatolt filozófiatörténeti elemzések, történeti háttérinformációk vagy esszészerűen felvillantott gondolatok visznek-e közelebb a megértéshez. Az öt könyv karaktere ezért is különbözik annyira egymástól. A sokszínűség azonban nem áll távol a platóni dialógusok világától, amely mögött bármennyire is egységes rendszert tételezünk is fel, mindegyikük más utat jár be, és más tét körül forog. A beszélgetések egyenkénti kiadása ráadásul szerencsésen találkozott egyéb külsőségekkel is. Ezek a szövegadagok tökéletesen illelnek ahhoz – az eredeti adathordozó, a papirusztekercs méretét idéző – formátumhoz, melyet az összkiadásnak otthont adó sorozat, A KÜTNÁL kínál.

Elsőként a két új fordításról beszélnek (kiseb igazságtalanul mellőzve a régiek méltatását, melyek legfőbb dicsérete, hogy több évtized után is állják az idő próbáját). A PHILÉBOSZ-ét Horváth Judit készítette, a THEAITÉTOSZ-ét Bárány István. A két fordítás sok szempontból különbözik egymástól, de célkitűzéseik két tekintetben mindenképpen azonosak: sehol ne maradjon a szövegben filozófiai tisztázatlanság, a dialógus résztvevői pedig a mai beszélt

köznyelven szólaljanak meg. E két elv együttes érvényesítésével a kisebb szókrautikus dialógusok 1984-es Steiger-fordításainak szelleméhez állnak legközelebb, és ezt alkalmazzák az érett korszak ezúttal már bonyolultabb gondolati játékaire. A filozófiai pontosság követelményéről csak keveset fogok beszélni. Ami az élő nyelvi hangzást illeti, talán furcsának tűnhet ennek kiemelése, hisz mi egyébre lehetne törekedni egy beszélgetés műfordítása esetében? Két dolgot azonban semmiképpen sem szabad elfelejteni: a görög és a magyar nyelv fordulatai, kifejezésmódja, nyelvi logikája stb. közti óriási különbségeket és az eddig bevett fordítói gyakorlatot.

A fordítás vagy idegen nyelven való beszéd egyik eleme szabálya, hogy a grammatikai helyességen túl azt is figyelembe kell venni, hogy egy adott helyzetben egy adott szándék kifejezésére stb. milyen fordulatokat szokás használni. Egy holt nyelv esetében, mint amilyen a görög, azonban több akadály is felmerül. Először is nincs, akitől egy adott frázist közvetlenül megtudhatna, vagy ha felfedezni vél, ellenőrizhetne az ember. Másodsor, a mindennapi érintkezés szabályai, a gesztusok, a nyelvi kommunikáció legapróbb formái az eltelt évszázadok és -zredek alatt olyan mértékben megváltoztak, hogy igazán már sose lehetünk biztosak abban, egy adott mondat milyen beszélői szándékot fejez ki. Vegyünk néhány egészen egyszerű és a platóni dialógusokban sűrűn előforduló esetet. A görögben például nincs pontos megfelelője annak, hogy „igen” vagy „köszönöm”. Ebből persze nem a görög ember határozatlanságára vagy udvariatságára célszerű következtetni, hanem inkább az a kérdés, milyen eszközökkel hajtottak végre egy adott beszédaktust. Az „igen”-t például határozók egész sora kifejezhette („bizony”, „nagyon is”, „teljes mértékben” stb.), a köszönetet pedig többnyire néhány dicséret szó („remek ember vagy”, „szírepen tetted”). A dicséret egyébként is sokkal több szituációban számított természetes reakciónak; a szerelmes nem „szeretlek”-kel közölte kedvesével – vagy falra írva, fába vésvé, vázára festve stb. a nagyvilággal – érzelmeit, hanem azzal, hogy „X. Y. szép”; de szintén dicsérettel: az istenség magasztalásával történt például a hálaadás is. A példákat természetesen tovább lehetne szaporítani, éspedig egyre bonyolultabb esetekkel, de azt hiszem, ennyi is elegendő annak érzé-

keletésére, mennyi beleélést, érzékenységet, emberi tapintatot kíván, ha valaki nemcsak nyelvileg tökéletes mondatokat, hanem emberi gesztusokat próbál holt nyelvről maira átültetni. Márpedig platóni dialógusokat csak így érdemes.

Nyelvi nehézségek azonban máshonnan is adódnak. A görög nyelv például másként fűzi egymáshoz tagmondatait, és másként szövegeket. Aki csak kicsit is belekóstolt a görög nyelvbe, jól tudja, mennyi nehézséget tud okozni az ún. partikulák fordítása. Ezek a szócskák funkciójuk szerint logikai kapcsolatot teremtenek a (tag)mondatok között, a probléma azonban abból adódik, hogy egyrészt szinte sosem hiányoznak (vagy ha igen, akkor annak sajátos oka van), másrészt hihetetlen gazdag a jelentésük. A magyar igen gyakran nem teszi ki a logikai összefüggést tisztázó partikulát, így általában három lehetőség kínálkozik: a szótár által is megadott jelentések valamelyikének alkalmazása, a kötőszócska vagy határozószó elhagyása, valamilyen egészen más, de értelmileg megfelelő nyelvi megoldás kiöltése. Hogy itt szintén milyen komoly feladattal kell megbirkóznia a fordítónak, ha nem akarja, hogy bármi is veszendőbe menjen, talán a téma máig mérvadó kézikönyvének, J. D. Denniston *THE GREEK PARTICLES* (1934) című munkájának néhány adata mutathatja a legjobban. Az egyik legkegyetlenebb szócska a „gar”. Ennek leggyakoribb jelentése „ugyanis”, „hiszen”, de különböző mondattípusokban, kontextusokban, egyéb partikulákhoz kapcsolódva Denniston, ha jól számolom, összesen hatvanhat jelentését különíti el (a Györkösy–Kapitánffy–Tegyey-féle *ÓGÖRÖG–MAGYAR NAGYSZÓTÁR* hat jelentést és tizenhat különböző magyar szót, illetve szókapcsolatot hoz rá). Ezek a partikulák leginkább az élőbeszédet, beszélgetést a maga közvetlenségében megjelenítő szövegeknél okozzák a legnagyobb fejtörést. Ilyenkor ugyanis a folytonos beszélő- és nézőpontcseré miatt különösen nehéz meghallani azt a felhangot, jelentéstöbbletet, amelyet egy ilyen partikula az adott pillanatban kifejez.

És most visszatérhetünk a PHILÉBOSZ és a THEAITÉTOSZ fordításaira. Újszerűségük ebben áll: minden korábbi Platón-fordításhoz képest bátrabban merték megkeresni és nagyobb sikerrel találtak rá a mai magyar nyelvre arra a rétegre, amelyen platóni beszélgetéseket

természetes módon lehet folytatni; sikerült a megértés sokfázisú folyamatát a maga kudarcaival, előrelépéseivel és felfedezéseivel együtt kellő nyelvi elevenséggel ábrázolni és ezáltal hitelessé tenni. A két fordításnak ez a közös vonása természetesen nem véletlen; letagadni sem lehetne, hogy a két munka egyazon műhelyből való, de elképzelhető, hogy maguk a lefordított dialógusok is hasonló irányba terelték őket. Mindkettő ugyanis olyan beszélgetést örökít meg, amelyben Szókratésszal rokonszenvező, de a filozófiában csak az első lépésnél tartó partner kap szót. E két dialógus légköre így sokkal meghittebb, iróniája szelídebb, hangneme könnyedebb, játékosabb, mint például a most megjelentek közül a GORGLASZ-É, másfelől sokkal kisebb teret kapnak bennük az egész más regiszterben mozgó és más beszédmódot alkalmazó összefüggő beszédek, mint például A LAKOMÁ-ban.

A PHILÉBOSZ az egyik legérdekesebb Platón-dialógus. Élete végén Platón újra feltesz egy korábban általa már vizsgált kérdést (a gyönyör vagy a tudás jobb-e), és válaszával ezáltal nem a dialektika másuttal szokásos módszereivel, hanem kicsit más megközelítéssel, más logika szerint fogalmazza meg. Nem családfák szerint kapcsol össze és választ szét, hanem egyszerre több aspektusból vizsgál. Ennek közvetlen oka az, hogy kiderül: az eredeti kérdésre igazából csak a gyönyörből és tudásból „kikevert”, mindkettőnél értékesebb életforma elemzése után lehet válaszolni, ez a két komponensből álló létező pedig csak új módszerrel ismerhető meg, az együttlítás technikájával. Már önmagában az is érdekes, hogy Platón hetvenéves kora körül is képes volt új utakon elindulni (bár érdemes megjegyezni, hogy az öregkori kiteljesedés vagy avantgardizmus mintha általánosabb jelenség lett volna a görög kultúrában; Aiszkhülosz nyolcvan fölött írta meg a legmerészebb formai újításokat tartalmazó művét, az ORESZTEIA-trilógiát), ráadásul az ajánlott módszer teljes nyitottságot igényel, hiszen mindig az adott tárgynak megfelelően kell megtalálni mind a lehetséges nézőpontok számát, mind a tárgy lehetséges fajtáinak számát. A PHILÉBOSZ ennek következtében az egyik legelevenebb vagy – hogy az utószó szavával éljünk – legkalandosabb dialógus. Talán sehol másuttal nem érződik annyira, hogy a párbeszéd nem egyszerűen két ember között folyik, hanem beszédek,

logoszok között, illetve emberek és logoszok között is. Természetesen az egyes gondolatokat mindig az egyes beszélgetők vetik föl, ők képviselik és vetik el, és az is teljesen rajtuk múlik, milyen irányban haladjanak tovább (persze mindebben Szókratész játssza a főszerepet). Egy-egy megvizsgálandó „beszéd” azonban nem enged önkényes megközelítést, a beszélgetőknek a kölcsönös egyvetértés folytonos biztosításával, kijelölt ösvényen kell nyomon követniük a belőle adódó következményeket, felfedezniük a benne rejlő többi gondolatot. A beszélgetés egyszerre követel folytonos önfeladást, a logosz hatalmának, akaratunktól való függetlenségének elismerését; felkínálja a győzelem lehetőségét, hiszen a logosz titka megfeythető; természetesen veszi önmagunk kiszolgáltatottságát és szerencsétjét, amennyiben új logoszokra bukkanhatunk; és végül próbatétel elé állít, és presztízsharcra készítet. Ez a játék (hisz mi más az, ami öncélú, szabályai vannak, és még élvezetet is okoz?) az azonosulásnak és távolságtartásnak állandóan változó „keverékét” kívánja a résztvevőktől a maga vagy partnere által választott logosszal és egymással szemben is.

A PHILÉBOSZ új fordítása kongeniális módon érzett rá és tudta nyelvileg kifejezni ennek a logosszal, önmagunkkal és partnerünkkel folytatott játéknak legapróbb mozzanatait is. A görög szövegbe mindenekelőtt a metaforák viszik bele a játékot: a logosz a szokásosnál is gyakrabban viselkedik és beszél önálló lényként, a vele való érintkezés pedig a legkülönbözőbb formákat öltheti: a birkózás, az atlétika, a vadászat, az utazás, a gyerekjáték, az igazságszolgáltatás s nem utolsósorban a borkeverés stb. körébe tartozó képzetek olyan tükröt tartanak a beszélgetők elé, melyben játékos komolysággal tekinthetik meg önmaguk próbálkozásait. A magyar szöveg nem egyszerűen lépést tart az eredetivel, hanem tőle kedvet kapva finoman tovább is folytatja; mondhatni, e játék szellemét fordítja. A „*te állításod*”-ból (így Péterfy Jenő, a korábbi fordító, 13e) „*te jelölted*” lesz, a szavak nem egyszerűen „*tréfálkoznak*”, „*incselkednek*” (53e), hanem „*bűjőcskát játszanak velünk*”, a dialektika nem „*nemet mond nekünk*”, hanem „*kitagad bennünket*” (57e), a határral bíró létező nem „*későbbre marad*”, hanem „*várjon szépen a sorára*” (24a), egy egyszerű jövő idejű ige, „*el fogod ismereni*” helyett pedig ez áll: „*de odáig azért te is*

elmerészkedsz” (13c). A szöveggörnyezetből kiszakítva persze csak korlátozottan érzékelhető, milyen telitalálatokról van szó, melyekkel a fordító az eredeti beszélgetés valódi részévé tudja tenni olvasóját.

A fordítás ugyanilyen finom megoldásokat ad a korábban említett, nyelvileg eltérő módon kifejezett gesztusok és érzelmek magyarázásában is. Példát megint csak nehéz adni, mert egyrészt a kontextus egészét kellene előtte hosszasan vázolni, másrészt nem látványos és főleg nem poénszerű megoldásokról van szó, harmadrészt valóban a dialógus egészét jellemzi ez a vonás. Íme azért néhány példa taláalomra. Amikor egy helyütt Prótarkhosz értetlenül visszakérdez (szó szerint: „*Hogy mondd?*”, 13b), az új fordítás – azt hiszem, helyesen – enyhe megütözést érez a szavakban („*Jól hallottam, Szókratész?*”), nem pedig szemrehányást, ahogy például Péterfy („*Hogyan beszélhetsz, így?*”). Később, egy elsőre még nehezebben megemészthető állításnál Prótarkhosz kicsit türelmetlenebbül csodálkozik („*Hogy lehetne a gyönyör vagy fájdalom hamis, Szókratész?*”, 36d), Szókratész a kérdést utánozva kérdez vissza, és ezzel finoman megrója partnerét, hogyan tudott így kétségbeesni ilyen pofon egyszerű dolog hallatán. Ha Péterfy Jenő szavait használva akarnánk megőrizni ezt a visszhangszerű viszonzkérdest, így hangozhatna a mondat: „*Hogy lehet a félelem igaz és hamis, Prótarkhosz?*” (Péterfy egyébként így fordítja: „*Hát, Prótarkhosz, hogy lehet félelem igaz és hamis?*”) Az új fordítás más megoldást ad. A visszakérdezésnek azt a formáját kereste meg a magyarban, amelyikkel éppen így lehet kisé zavarbaesett, hitetlenkedő beszélgetőtársunknak barátságos szemrehányást tenni: „*Prótarkhosz: Te Szókratész! Hogyan lehetnének az örömök vagy a fájdalmak hamisak? Szókratész: Te Prótarkhosz! Hogyan lehetnek igazak, illetve hamisak a félelmek?*”

Ez az út persze, mely egy-egy görög szó vagy kifejezés magyar megfelelőjének megtalálásáig vezet, csak az eredetivel történő összehasonlítás során válik láthatóvá. Ekkor lehet átélni a fordítás játékanak izgalmát és örömet, amikor fölbukkan az a valahol mindig meglévő, de sokáig bujkáló fordulat, mely minden ízében megfelel az eredetinek. De éppen ezek a megtalált fordulatok teszik alkalmassá, hogy csak magyarul is hatni tudjon: ismerős és érthető problémaként jelenítsen meg a mai gon-

dolkodás számára egyre idegenebb logikával megfogalmazott kérdéseket.

Ez a fordítói törekvés, mely a gondolatok nyelvi kifejezésének minden árnyalatát fontosnak tartja (és a THEAITÉOSZ átültetésénél is érvényesül), egyébként érdekes feszültségben áll Thomas Szlezák HOGYAN OLVASSUNK PLATÓNT? (2000, ford. Lautner Péter) című művének alap gondolatával, melyet az összkiadással, gondolom, nem véletlenül egy időben jelentetett meg az Atlantisz Kiadó. Szlezák határozottan tagadja azt a modern elképzelést, hogy a Platón-dialógusokra nem vonatkoznak az írás műfajának egészével kapcsolatban hangoztatott platóni fenntartások. Szerinte a leírt dialógusok szándékosan tartják vissza a platóni filozófia legalapvetőbb s ezért csak bizonyos előtanulmányok után és lelki érettséggel befogadható gondolatait, melyeket a mester éppen ezért kizárólag szóbeli tanításaiban fejtett ki. A Szlezák által nyújtott magyarázat véleményem szerint alapvetően helyes, de bizonyos szempontokból finomításra szorul. Leginkább amiatt, hogy a beszélgetések olyan modelljét sugallja, melyben a gondolatmeneteket irányító Szókratész mindig kész és befejezett tudással rendelkezik, melyet csak partnerei gyengesége miatt tart vissza. Mintha számára semmi újjal nem szolgálhatna egy beszélgetés, minden válasz csak őt igazolná. A PHILÉBOSZ és a THEAITÉOSZ azt mutatja (s ebben nagy segítséget adnak a kommentárok is), hogy bizony Szókratész is birkózik egy-egy érv pontos megfogalmazásával; a dialógusokban olyan viták is tükröződhetnek, melyek az Akadémián belül sem oldódtak meg végérvényesen. Ugyanezért Szókratész nemcsak elindítja a kutatást, segítséget ad a megfeneklett beszélgetésnek, a princípiumok felé tereli a gondolatmenetet, és elrejtü az egyelőre elrejténivalót, hanem még egyszer végighalad az általa már megtett úton. Persze nem tapasztalatlanul, de a másik félre való teljes nyitottsággal, sőt saját tévedése lehetőségének fenntartásával is – a két fordítás a dialógusoknak éppen ezt a dramatikusságát őrizte meg sikerrel.

A THEAITÉOSZ átültetője talán még bátrabban nyúl olyan élő nyelvi fordulatokhoz, melyek a korábbi fordítói gyakorlat szerint szóba sem kerülhettek volna. Szerencsére mértékkel teszi, így elég teret juttat időnként sziporkázó megoldásai számára. Ezek közül természete-

sen a dialógus egyik csúcspontján szereplő és a kötet hátoldalán reklámfunkciót is méltán betöltő „ara” (rendes jelentése: „vajon”, „ugye akkor”) magyarítása emelkedik ki leginkább: „Mi a manó, *Theaitétosz? E szép napon végre felfedeztük volna, amibe már annyi régi bölcs beleöszült – mindhiába, egy sem lelte, amit kerest?*” (202d.) Kellő pillanatban hangzik el a „*kismiska volna*” (209d) vagy „*a felszín geometrizálása*” is (a filozófus önironikus arcképénél, 173e) stb., de a példák talán félrevezetőek: ezt a fordítást is alapvetően a természetes közvetlenség, nem a harsányság jellemzi.

A THEAITÉOSZ fordítója kicsit merészebben bánik a filozófiai terminusokkal is. Több kifejezést is a mai filozófiai nyelvből vesz át, például a „*privát érzékelés*”, az „*érett tárgy*”, a „*lineáris összemérhetőség*” (147–148) esetében. Hozzá kell tenni, hogy ezeknél az utóbbi egy-két évtizedben lefordított görög filozófiai és filozófiatörténeti munkákra támaszkodik: elsősorban Steiger Kornél Arisztotelész-fordításaira vagy éppen hozott anyagra: a Betegh Gáborral közösen fordított Taylor-monográfiára (A. E. Taylor: PLATÓN. Osiris Kiadó, 1999) gondolkodik. Ezek az enyhe anakronizmusok a tűrészhatáron belül mozognak, minden esetben segítik a megértést, és természetesnek hatnak a fordító által megütött közvetlen hangon. (A Taylor-monográfia magyarra ültetése külön említést is érdemel, mert benne a Platón-idézetek is többnyire új fordításban szerepelnek, minden bizonnyal nagy segítséget nyújtva ezzel a későbbi fordításoknak.) Egyetlen esetben éreztem túl erősnek az értelmező fordítást: a híres Prótagorasz-féle homo mensura tételnél, melybe Bárány I. belefordítja Szókratész későbbi értelmezését is („*minden dolog mértéke az egyes ember*” – szól a fordítás, noha az eredetiben itt még az „*egyes*”-ről nincs szó, 152a). Hasonló pontatlanságot, megbicsaklást véltem felfedezni néhány más helyen is, de ezek olyan apróságok, hogy nem részletezném őket (például a 142b, 144d, 164c, 166d, 173a, 173c–d helyeken). Összességében: az új THEAITÉOSZ egészen kiváló munka.

Mint említettem, mindegyik kötet utószava más és más jellegű. A GORGIASZ-é a történeti háttérrel világítja meg, majd egy látszólag pusztán kronológiai kérdésként időzik el. A dialógus szokatlanul sok külső eseményre utal,

csakhogly lehetetlen olyan időpontot kijelölni, amikor mindegyikük igaz lehetne. Steiger K., ha jól értem, azzal az írói szándékkal magyarázza ezt, mely letűnt korszakként, zsákcácnak bizonyult politikai programok folytathatatlan időszakaként kívánja bemutatni a 429 és 404 közötti periódust, nem pedig lehetőségekkel kecsegtető nyílt szakaszként. A magyarázat kiválóan illik Platón gyökeresen új politikai útkereséséhez. A GORGIASZ magyarázatával kapcsolatban azonban vannak bizonyos hiányérzeteim. Filozófiai szempontból biztosan nem a legsúlyosabb művek közé tartozik, az előforduló érvek logikai elemzését pedig tökéletesen végzi el a bevezető. Az egyes érvek kritikai analízisének, buktatójuk és trükkjük leleplezésénél az olvasó egyébként is mindig tökéletes segítséget kap a Steiger-féle kommentároktól, de ezeknél az ún. logikai hibáknál sokszor nemcsak a hiba feltárása lett volna fontos (még az sem biztos, hogy hibának kell neveznünk), hanem a gondolkodás kiindulópontjával szolgáló fogalmi keretek bemutatása is. Ezzel függ össze, hogy a GORGIASZ a politika- és rétorikortörténet szempontjából alapmű, és a jegyzetek szinte egyáltalán nem tesznek említést arról, ami az utóbbi évtizedekben e téren történt. Nem kapunk információt például arról, hogy a GORGIASZ az első szöveg, amelyikben a „rhétoriké” szó előfordul, és jelenleg is heves vita folyik arról, hogy vajon itt és most nem Platón teremti-e meg ezt a „mesterség”-et, szemben a szicíliai kezdeteket hirdető közfelfogással. Arról sem esik szó, hogy a Gorgiasz személyén keresztül támadott demokratikus igazságszolgáltatás a valóságban más logika szerint működött, mint amit Platón Gorgiaszsal elfogadtat. Például a demokratikus intézmények egyik hallgatóságos előfeltevése szerint az emberi konfliktusokat nem valamiféle abszolút igazság megállapításával lehet megoldani. Ennek nem a szónoki hízelkedés és a tömeg narcisztikus hajlama az oka, hanem az, hogy az emberi események természetüknél fogva ritkán egyértelműen megítélhető tények, ráadásul az igazság megállapításának szakszerű módja csakis nehezen ellenőrizhető, lassú és drága rendszerben működhet. Mindez persze részint későbbi tapasztalatok alapján tudható, de talán közelebb állna az igazsághoz az a kijelentés, hogy Platón nem annyira halottakkal, mint inkább halot-

tak torz árnyképeivel vitázik. S ami talán ennél is fontosabb, érthetőbbé válna az a korábban elképzelhetetlen törekvés, hogy valaki nem a fennálló polisz keretein belül keresi a boldog életet.

Az IÓN-t sokan lebecsülik, sőt el is vitatják látszólagos egyszerűsége, banalitása miatt. Ritóók Zsigmond utószava e látszat mögé kerülve azokat a kérdéseket bontja ki és fogalmazza meg, melyekre a sokak számára csalódást okozó válaszok elhangzanak. Mert lehet, hogy Szókratész ironikusan kétértelmű válaszai komolytalannak tűnnek, szól a fejtegetés, de maguk a problémák ma sem oldódtak, oldódhattak meg. Az a bizonyos mágneses lánc, mely az isten hatására költőt, előadót, magyarázót és befogadót egyaránt összeköt és fogva tart, olyan modellt alkot, amelyből ma sem léphet ki senki, aki költők tolmácsolója.

A bizonytalan értelmű válaszok lekezelő egyértelműsítése helyett a dilemmák valódi tétjét és súlyát felmérni, azt hiszem, az IÓN esetében a legszerencsésebb értelmezési módszer. Az iónia kapcsán végül idekivánczoljuk egy megjegyzés a fordításról is. Szókratész beszédét át- meg átszövik az olyan – a köznyelvtől kissé elrugaszzkodó, választékos – kifejezések, melyek irodalmi közegben fennkölt, hétköznapi szituációban humoros hatást keltenek („*lenge lény a költő*”, „*mézsordító forrásoknál szedgetik az énekeiket*”, „*elannyira*”, „*szintazonkép-pen*”, „*legott*”), s ez a stilisztikai bizonytalanság pontosan jeleníti meg a beszélő szándékának kettősségét.

A MENEXENOSZ két legfőbb kérdése az Athént magasztaló beszéd komoly vagy ironikus volta, illetve az Aszpaszia és Szókratész szerepeltetésével kapcsolatos nyilvánvaló történeti-lenségek okai. Ami az előbbi kérdést illeti, Steiger Kornél teljes mértékben alaptalannak ítéli a parodisztikus hangok kihallását a beszédből. A MENEXENOSZ és a valóságos halotti beszédek toposzainak és felépítésének hasonlóságából hiba volna komolytalan szándéokra következtetni; történeti értékelésének torzításai pedig szintén nem valamiféle gúnyos vagy cinikus hozzáállással magyarázandók, hanem a műfaj lényegéből fakadnak, abból, hogy a beszéd egy adott hallgatóságot kíván mozgósítani. Ezek az érvek véleményem szerint jóval erősebbek, mint az ellenkező álláspont argumentumai, ráadásul Steigernek a beszéd

megírásának közvetlen indokára is van valószínű feltételezése. Keletkezési időpontja épp az Akadémia alapításának időszakára esik; Athén dicsérete az Athént választó Platón üzenete polgártársai számára. Ez az értelmezés számomra egyéb szempontok miatt is helyesnek tűnik. Platónnal nagyjából egy időben másvalaki is alapított iskolát Athénban: Iszokratész. Az Iszokratész által hirdetett és egyébiránt általa szintén filozófiának nevezett program a közéleti szereplésnek olyan formáit jelölte ki, amelyek közé – a PANEGÜRIKOSZ egyértelmű tanúsága szerint – a MENEXENOSZ-féle fiktív Athén-dicséret is nyugodtan tartozhatna. A keretbeszélgetés azonban könnyű és egyszerű feladatnak nevezi a gyászbeszéd megírását, a politizálást pedig határozottan a filozófia alá rendeli. Elképzelhető tehát, hogy a MENEXENOSZ az Iszokratésszal folytatott rivalizálás egyik fejezetét alkotja. A beszéd megírása egyfelől bizonyos fokú elismerést jelent a műfaj iránt, csakúgy, mint Athén iránt, másfelől azonban annak kézzelfogható bizonyítását is, hogy ha akar, számára gyerekkjáték egy ilyen beszéd összekalapálása (vagyis nem az erre való képtelensége vitte a filozófia felé, ahogy ezt Iszokratész gondolta az öncélú vitákat folytató „erisztikusokról”, köztük talán Platónról is). Korlátozott értékei elismerése mellett Platón mintegy helyére teszi és saját fegyverével győzi le az Iszokratész-féle politikai nevelés programját.

A másik nagy talányt Szókratész állítása jelenti, miszerint beszédét Aszpasziától tanulta. Steiger az uralkodó felfogással ellentétben ezúttal sem csak ironikus tréfát lát e kapcsolat megteremtésében (a teljes komolyságot mindenesetre eleve kizárja, hogy 386-ban, a dialógus fiktív időpontjában mindketten régóta halottak). A kapcsot nem annyira Aszpaszia állítólagos filozófiai képzettségében vagy Diotimáéhoz fogható női bölcsességében látja, mint ahogy szokás, hanem életútjuk egy közös mozzanatában: az athéniak mindkettőjüket istentelenséggel vádolták. A szellemes asszociáció azonban olyan adatokon nyugszik, melyek alighanem tévesek (vö. M. M. Henry: PRISONER OF HISTORY. New York, 1995; A. J. Podlecki: PERIKLES AND HIS CIRCLE. London, 1998, 109–117). A Plutarkhosz tudósításában megőrzött vádat ugyanis Hermipposz – a többi vígjáték-szerző kompromittáló híreszteléseéhez hason-

lóan – valószínűleg nem hivatalos formában, hanem csak színpadon „emelte” Aszpaszia ellen. Mindenesetre Aszpaszia e hagyomány szerint sem lett a vád áldozata olyan értelemben, hogy elítélték volna (az utószó mintha ezt sugallná), felmentését pedig szintén nagyon komédiagyánús körülmények közé helyezi Plutarkhosz: Periklész törvényellenesen, könnyeivel könyörgi ki a kegyelmet a bíraktól. E vád feltételezhető valótlansága ellenére az utószó, azt hiszem, mégsem jár messze az igazságtól Aszpaszia és Szókratész szellemi rokonságát illetően. A vád legendája önmagában is jelzi az iránta megnyilvánuló féltékenységét. Aszpaszia és Szókratész ráadásul nemcsak az átlagból deviáns módon kiemelkedő bölcsességük miatt lettek híresek, s keltettek gyanakvással vegyes tiszteletet maguk iránt az athéniak körében, hanem azt is bebizonyították, hogy Athén és az athéni törvények feltétlen hívei. Talán ezért sem esik nehezükre Athén magasztalása.

A LAKOMA utószava nem közvetlenül a dialógussal, hanem annak szellemi hátterével foglalkozik. A kiindulópontot az a megállapítás adja, miszerint Erósz hatalmát mindeddig senki sem énekelte meg. Az utószó szerzője ezt meglepő, de igaz állításnak fogadja el. Az Erószról való hallgatást a homéroszi hősök Erósztól való félelmével magyarázza, mely paradigmátikus erejénél fogva évszázadokon át nem engedte, hogy a szerelmet teljes felszabadsággal magasztalni lehessen. Maguk a homéroszi hősök és istenek még beszélni is alig beszélnek erotikus vágyukról, legfeljebb, miként Zeusz, „számat adnak róla, és indítványozzák a szeretkezést”. Az Aphrodité személyéhez kötődő „gyöngéd beszéd és csábítás”, folytatódik a gondolat, női sajátosságnak minősült, így egyáltalán nem véletlen, hogy azt a szituációt, melyben szerelmes szavak elhangozhatnak, először egy nő, Szapphó tette műalkotás tárgyává. A férfi, legalábbis az anakreóni fiktív vershelyzetek tanúsága szerint, egyetlen módon udvarolhat vagy kényszerül udvarolni hölgynek: ha szerelmi vágyának a korkülönbséget is le kell győznie. A szerelmi kapcsolat egyoldalúsága a jól ismert okból: a nők mérhetetlenül alacsonyabb társadalmi helyzetéből fakad, és ugyaninnen ered a fiúszerelmek elterjedése is.

Ez a rendkívüli eleganciával megírt eszme-

futtatás, melynek természetesen számos részletét nem ismertettem, mégsem pusztán könynyedsége, hanem inkább lényegbe vágó észrevételei és eredeti megközelítése miatt izgalmas. A görög szerelem paradigmáit írja le, első pillantásra bizarrul rövidnek tűnő terjedelemben, ám a témában nem megszokott mélységgel. Megállapításain lehetetlen nem elgondolkodni. Ime néhány bennem fölvetődő kérdés és kétely. Vajon valóban a félelem jelét kell abban látnunk, hogy a szóban forgó szerelmi jelenetet nem leírja, csak szimbolikusan ábrázolja Homérosz? Nem a szexualitás mai felfogása okoz-e itt optikai csalódást? Zeusz és Héra nászának ábrázolása mintha nem a görögök testi szerelemtől való félelmét, hanem inkább szemérmes ugyanakkor – későbbi korokhoz képest – természetesebb, egyszerűbb hozzáállását tükröznék. Az eposz a nyilvánosságnak olyan köreiben játszódik, ahol a görögök nem érezték helyénvalónak ennek a magánszférába tartozó jelenségnek nyílt bemutatását. Feszélyeztettségnek azonban semmi nyoma. A testi szerelemmel kapcsolatos szókincsben ugyanez a szemlélet fejeződik ki: a görög nyelv nem durvának, hanem szemérméből bizonyos helyzetekben kerülendőnek tekinti a szókimondást. Használatukat nem eredendő obszcenitásuk, a szexualitás „mocskosság”-a vagy „csúnyaság”-a, hanem az illemhatárok átlépésének szégyene korlátozza. A görög kultúra számos közegében azonban lehetőség nyílt arra (elsősorban a szümposzióhoz kapcsolódóan), hogy a szerelmi vágyról gátlátoktól mentes természetességgel és nyitottsággal lehessen beszélni. Erósz felfedezése a világ minden részletére kíváncsi és élményei teljes kifejezésére törekvő görög szellemiség egyik leglátványosabb újdonsága, akár költői megjelenítéseit, akár képzőművészeti ábrázolásait nézzük a VI. századtól kezdődően. A beteljesülés vagy a férfivagyakozás témájával kapcsolatban persze nem Nádás Péter-i vagy akár csak ovidiusi mércével kell mérni, de e témák hiányáról vagy soványságáról beszélni félrevezető. Azt sem szabad elfelejteni, hogy a görög mítoszoknak mégiscsak az az egyik jellegzetes sajátosságuk, hogy más mitológiákhoz képest sokkal részletesebben és emberszerűbben mesélnek el ilyen témájú történeteket, s talán bizonyos szövegek, mint amilyen például a híres kölni ARKHILOKHOSZ-PAPIRUSZTÖRE-

DÉK is (P. Colonensis 7511), árnyaltabb kép feltevezésére kellene, hogy késztesse. Ebben a – Szapphó előtti! – szövegben a lírai én nemcsak csábító szavakkal közeledik egykori kedvese hűgához, hanem vágya kielégülését is leírja, metaforikusan és szó szerint is. Igaz, nem kölcsönös és nem tökéletes beteljesülést örökít meg a vers, hangneme pedig nem egyértelműen gyöngéd, az Erósztól való félelemnek azonban nyomát sem látni benne. A lírai költők természetesen hangot adnak Erósztól való félelmüknek is, Erósz elvégre családi és társadalmi kötelékeket szakít szét stb., de éppúgy várják és örömmel fogadják megjelenését is (Alkman, Anakreón, Ibükosz).

Talán ezek után meglepően hangzik, de véleményem szerint szintén igaz Phaidrosz állítása, miszerint eddig még senki sem dicsérte Erósz hatalmát. Csakhogy nem azért, mert a görög irodalom adós maradt a szerelmi beteljesülés pontos leírásával vagy a gyöngéd szavak ábrázolásával (ez alapvetően igaz, de történetileg nem egészen jogos ítélet), hanem azért, mert Phaidrosz valójában a korban népszerű enkómion egynemű hangján megszólaló Erósz-dicséretet hiányolja, és ezt nem találja meg az Erósz hatalmát a maga ambivalenciájában megjelenítő korábbi költészetben.

A LAKOMA utószavával kapcsolatban még egy megjegyzésem van. Részben Doverre hivatkozva Steiger megállapítja, hogy a dialógus „szűk értelemben vett filozófiai hozadéka csekély”. A hátralévő három oldalon aztán erről a csekély hozadékról is kimutatja, hogy az érvelés logikai hibát tartalmaz. A cáfolat formailag tökéletes (bár a *genitivus obiectivus* összekeveri a *genitivus subiectivus*-szal), de veszélyeket rejt magában. Azt az illúziót keltheti az olvasóban, mintha ezzel hatástalanította volna a platóni filozófia kemény magját, s mint argumentációs szempontból működésképtelen ócskaságot, mely csak a mítosz nyelvén tud megszólalni, akár ki is dobhatná. Erre a következtetésre persze a cáfolat önmagában nem jogosít föl. De nem is óv tőle. Ha csak az előbb említett Dover-mondatot nézzük, már az is kicsit körültekintőbben fogalmaz. Azt hangsúlyozza, hogy a platóni szándék szerint „*a nem filozófiai részekből is olyan következtetéseket kell levonnunk, melyek fontosak filozófiai érvelése szempontjából*”. Véleményem szerint nem ártott volna néhány ilyen jellegű következtetésre kísérletet tenni,

vagy ha a kommentátor tagadja a mítoszok filozófiai relevanciáját, elő kellett volna adnia az ellene szóló érveit is.

A PHILÉBOSZ utószava mindenekelőtt a dialógus elmélyült olvasásához kíván segítséget nyújtani. Lépésről lépésre nyomon követi, hogyan és miért vet föl a nyitó kérdés újabb és nehezebb kérdéseket, s miért azzal a fogalmi készüllettel dolgozik Platón, amellyel dolgozik. Az elemzés mindenütt kitér a más dialógusokban megszokott módszerektől való különbségekre és hasonlóságokra; mindez valóban közelebb visz a PHILÉBOSZ világának megértéséhez. A kommentár nem titkolja az érvelés gyengeségeit, s jelzi, ha a gondolatmenet nehezen követhető ösvényen halad, de ennél sokkal fontosabb, hogy van mélyebb magarázata is a logikai következetlenségekre, legfőképp a tudás (és értelem) kettős szerepét illetően. A részint az emberi élet legértékesebb összetevőjeként, részint a legszebb, „kevert” élet okaként szereplő tudás kettősségében a gondolkodásnak azt a típusát fedezi föl, mely a dolgokat a maguk ellentmondásaival együtt, azokat nem kiküszöbölve kívánja megragadni. Az értelmezés nem véletlenül Plótinosz felől közelít Platónhoz, és a homéroszi istenek egyszerre immanens és transzcendens ábrázolásának párhuzamával végződik. Az utószó nemcsak a Platónnal szembeni elvárások átprogramozásában segít, hanem a PHILÉBOSZ szövegét is kinyitja, továbbgondolásra ösztönöz. Egy másik szempontból amúgy pontosan ezt, vagyis a beszélgetés terének kitérését hiányoltam: a dialógusban előforduló álláspontok személyekhez kapcsolásának többszöri elutasításakor. Bizonyos esetekben valóban értelmetlen azonosítani, ki képviselt egy adott nézetet, de nem mindig. A PHILÉBOSZ azért is érdekes mű, mert nagy valószínűséggel az Akadémián belül ténylegesen elhangzott viták tükröződnek benne. Arisztotelész például alighanem olyannyira aktívan vett részt a gyönyörrel, gyönyörfajtákról, érzelmekről stb. folytatott beszélgetéseken, hogy később kifejtett nézeteit nehéz másnak tekinteni, mint az ott képviselt álláspontja továbbfejlesztésének. A különböző nézetek nevesítése ezúttal talán nem öncélú információ lett volna, hanem a viták történetiségének bizonyítéka.

A THELATÉOSZ utószava más műfajt képvisel, mint a sorozat többi tagja; szakkommen-

tár mindenféle engedmény nélkül. Nem erőltet valamilyen „eredeti” értelmezést, hanem rendkívüli alaposággal ismertetve és mérlegelve a különböző interpretációs lehetőségeket igyekeznek a legvalószínűbb megoldásig eljutni. Ezzel együtt az elemzés több ponton is tud saját eredményeket felmutatni (például újabb érvekkel szolgál a „Prótagorasz–Hérakleitosz-féle” érzékelés berkeleyanus értelmezése mellett, a logosz számtalan jelentése között „rendet vágván”, fontos hasonlóságokra hívja föl a figyelmet a THEAITÉTOSZ és a MÁSODIK ANALITIKA között).

Összességében talán nem túlzás azt állítani, hogy ilyen szakszerű Platón-kommentár még nem született magyar nyelven. A kérdés azonban magától adódik: nincs-e szó itt aránytvesztésről? Van-e értelme ilyen részletességgel megírt szövegmagyarázatoknak magyarul? A választ természetesen csak a Platón-olvasók adhatják meg. A megírás ténye azonban már önmagában jelez valamit: a szűkebb szakmai háttér erejét, érdeklődését és ösztönzését egyaránt. Ennél nehezebb kérdés, vajon ma is érdemes-e Platónhoz fordulni, ha olyan jelenségeket akarunk megérteni, mint „tudás”, „értelem”, „gyönyör” stb.? Vagy ha már nem, legalább megőrizt-e valamit a gondolkodás és a dolgok megismerése számára nyújtott példabeszédek a platóni dialógus? Késérő tréfa volna, ha az európai hagyományokhoz való visszatérés agyoncsépelet szlogenjének idején a valaha megjelent legjobb magyar Platón-kiadás már csak nagyon keveseknek jelentene igazi élvezetet.

Bolonyai Gábor

PARTRA VETETT VERSEK

Déri Balázs: Az utolsó sziget. Versek 2000-ből Argumentum, 2001. 100 oldal, 1700 Ft

Ahol akar

A költészet – ahogy a Szentélekről mondja az Írás – ott fűj, ahol akar. Nem mintha eddig nem fűjdogált volna Déri Balázs háza körül, mi több, ne lett volna mindennapi kenyere, de mégsem szokványos dolog, hogy egy termé-

keny műfordítói-irodalomtörténeti-muzikológusi-karnagy pályá csúcán valaki letérdeljen a rajtvonalhoz, megjelentetve első verseskötetét. Ráadásul e gesztusnak semmi köze a professzor uraknál szokásos kedélyes dilettantizmushoz: új hang jelentkezett, bármint vélekedjünk is róla.

Nézhetjük viszont a dolgot másképpen is. Déri Balázs évtizedek óta él kitűnő házasságban a költészettel, nincs olyan mozdulatuk, olyan gondolatuk egymás előtt, mely ne lenne ismerős. S akkor most, valahol az ezüstlakodalom környékén heves szerelmi fellángolás következik, elsöpörve az útból mindenféle avított megszokást, áttételes magyarázkodást, a feltétlen szenvedély egyértelműségével nyilatkozva meg.

Igaz, hogy amit Déri Balázs itt elmond, azt semmilyen más módon nem lehetett volna megmutatni, ezt a hőfokot kioltotta volna még a közvetlen memoárforma prózaisága is. Az UTOLSÓ SZIGET a költészet lázadása, kitörése az alkalmazott műfajok ígájából, a mások műveinek dirigálása, a mások zenéjének elemzése, a mások költészetének magyarázása, a mások műveiről szóló tanulmányok írása vagy a mások által mások műveiről írott tanulmányok sajtó alá rendezése (és így tovább) nyugjéből. Arannyal szólva, „*íme bizonyág Isten előtt*”: a verssel nem lehet úgy kacérkodni, hogy meg ne perzselődne. Más megfogalmazásban: „*aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni*”. Hiszen amag, kitérés lehetőség híján „*szilánkra kell annak hasadnia, / aki fordított teljes életében*”, ahogy Kálnoky írta A MŰFORDÍTÓ HALÁLÁBAN.

Mérleg

Egészen másképp kellett volna kezdenem, szószaporítás nélkül kijelentve: *Ecce poeta*. Egyre inkább arra jutok, ez a legtöbb, ami elmondható minden olyan költőről, akinek művei igazán felrúznak, megérintenek. Minden más csak bizalmaskodás, irodalmári felkészültségünk fitogtatása, durva beavatkozás a versek belső életébe.

Mégis, illő, hogy e most induló költészet „első szigetének” felfedezésekor mérleget állítsak fel, majd jó irodalmárszokás szerint némi elemzéssel folytassam.

A bő félszáz szövegből legalább tíz-tizenöt markáns, jellegadó vers, s ez meglepően jó arány (a teljesség igénye nélkül ilyen a SORS-

VÁLASZTÁS, az AHOGY NEM FOGJA ÖSSZE, a TÁRGYAK IDEJE, a PERSONA, az EGY RÉGI FÉNYKÉPRE, a TÜKÖR ELŐTT, a KÉSZÜLET, a HIBÁTLAN TESTED, az ASZSZONYOK PALOTÁJA). Máshol, főként az „utazós” vagy épp múltra reflektáló versek esetében mintha kissé lehúzná az életanyagot a túlzott részletezés vagy a számtalan, csak beavatottnak érthető hivatkozás, igaz, a kényes egyensúlyt az ilyen költeményeken belül is visszaállítja olykor egy-egy friss érzékelés (AZ ALEXANDRIAI KÖNYVTÁROS, ALKIBIADÉSZ HALÁLÁRA, MONSALVAT, II BURANELLO, AZ ISTEN HEGYEI, AI-ISZRANDRÍJA, AZ UTOLSÓ SZIGET). Jóval ritkábban következik csak be, hogy a tanulságosság kísértésének engedve, kicsit keletiesen bölcselkedve a szerző megmagyarázza, mire gondolt: „*az átszellemített anyagba írd belé / az örök és az elmúló jelét!*” (ANYÁM TAORMINÁBAN).

(Hadd következék itt a könyvbarát zárójelle: kevés verseskötetet oly jóleső ma kézbe fogni, mint éppen ezt: elegáns tipográfia, diszkrét, mélykék nyomású betűk, vastag, csontszínű papír; rendhagyó formátum: a kiadó nem spórolt, nem is pazarolt. Ezt nevezik, azt hiszem, nemes egyszerűségnek. Sajtóhibát pedig sokszori, tüzetes vizslatással sem sikerült felfedeznem.)

Közel-távol

A versek forrásvidéke nyilvánvalóan széles, tágas, szinte határtalan. A költő filológusi múltjának (jelenének) köszönhetően több ezer évre ellát, világvándorként pedig több ezer kilométernyi távolságon futtatja végig tekintetét, Indiától Angliáig, Katalóniától Egyiptomig és vissza. Ezek a távlatok azonban korántsem vezetnek aránytévészteshez, patetikus nagyralátáshoz. Egyetlen ághegy mozdulása, egy öregasszony tevése-vevése, egy apró heg a bőrön vagy egy színárnyalat magára vonja éber figyelmét. Leírja, „*amint a bizonytalan / kézzel feldőntött pohárból ki- / folyó víz görbülve tör előre / a láthatatlan domborzat / völgyeiben*” (SORSVÁLASZTÁS), s megjegyzi, milyen volt „*az a szög, ahogyan akkor ráesett a fény, [ti. egy asztalon álló fényképre] / a félig leengedett redőnyön át, rézsútosan*” (KÉSZÜLET).

Déri Balázs gyűjtögető költő, s hozzám ők, világunk felkent ócskásai állnak a legközelebb. Számon tartani, nyilvántartani, rögzíteni, retinánkba, emlékezetünkbe vésni a múltakat, a (Kosztolányit zümmögve) „*régen-régen voltak*”, jelenlévővé fotografálni mindazt, ami

amúgy elperegne: ez a vers egyik legősbibb, ha nem a legősbibb feladata. Őrzők-védők vagyunk, jelenné fagyasztjuk, hevítjük, kristályosítjuk mindazt, amit a felejtés boldog bölendületében tolongó világ lakói sokszor pillantásra se méltatnak, tekintetbe se vesznek. De a költő maga pontosabb prózadadogásomnál: „*A rádzaszatháni falvakat hogy felejténém? / A vályogfalakat, a kútról hazafelé tartó / asszonyokat lila, sárga vagy tűzpiros ruhában, / egyenes derekuk, a tíz rúpiát a fényképezésért, / fejükön a rézedényeket, a nap reggeli táncát, / a karpereceket, a lábpereceket, az orrpereceket, / a függőket, a szilikátokat a szememben hogy felejténém?*” Az ASSZONYOK PALOTÁJA, melyből mindezt idéztem, valóságos litániája a nem feledendőeknek, s a végén ott a kérdés: „*A távollélet hogy felejténém?*” Ez az eltávolítás, mellyel ő eltolja magától a látványt, varázsszőnyegként minket kap fel, s léptet, röptet be abba a pillanatba. Akár az impresszionisták képein, Déri Balázsnak még legszemélyesebb, leginkább magába zárkózott versében is van egy sziluettnyi hívogató hely, hogy beléphessünk. A KÉSZÜLET két zárósora ebből a szempontból jelképértékű: „*kisérjen el az egyetlen barát, / aki nem bántódik meg a hosszú hallgatáson*” (KÉSZÜLET) – ideális szerep a némaságra kárhoztatott mindenkori olvasónak.

A rögzítés kényszere nem pusztán annak a vágynak leképeződése, hogy valaki magába szívja azt, ami egzotikus, azt, ami elűt megszokott mindennapjaitól, adott esetben a katalán, indiai vagy egyiptomi vidéket, a sivatagot, a tengert. Nem, Déri Balázs ugyanilyen mániakussággal rendszerezi családi múltja részleteit, fürkészi a halványuló fényképarcokat vagy saját ábrázatát a tükörben, és ugyanilyen aprólékosan számol be szobája, tárgyai, könyvei mikrokozmoszáról. Megfordíthatjuk persze a dolgot, mondván: neki ez is, az is egzotikum, vándorút: kalandozik idegen földön, bejárja múltját, barangol könyvei között, és kóborol saját létezése érzékelései, életfunkciói, lelki sejtelmei között. Kellően éles tekintetnek éppennyi titokzatos idegenséget tartogat a jól ismert terep, mint a sosem látott.

Testbe vésvé

E versek azért is fontosak, mert írójuk sokat elmond nemcsak a lélekről, de a testről is, mely a huszadik századi ember – nem véletlen, hogy a kötet alcíme (akár manipulált, akár nem)

VERSEK 2000-BÓL – gyöttrő önvizsgálatának fókuszában állt, s amely a legromlandóbb anyag („romlandóbb, mint a hal vagy a málna” – fogalmaz Kosztolányi), tűnékenységében pedig sokszor a leghibátlanabb is. „*In, izom, ér – testnyi pulzus vagyok*” (NEM SODRÁS ÉS NEM ÁLLAPOT) – ez a lüktetés, ez a kicsinyített tenger-árpály ritmizálja a szövegeket, s adja a jambust, amelyről szintén szó esik: „*lépteid / kimértek lesznek, mint e jambusok, / s egyenletes kedvedbe úgy vegyül, / iktusra hosszú, thesisre rövid / szótag ahogy e versben*” (KÉRÉS). „*A lét abroncsa / úgy tart engem, hogy meg ne rontsa / testem a kinnak és a kéjnek bordó / leve*” (AHOGY NEM FOGJA ÖSSZE) – olvassuk máshol, vagy éppen: „*csak a megérkezés fut át / bőrön, tudón, izmon és idegen*” (AZ UTOLSÓ SZIGET). Még Memnőn évezredes szobrai is testük tudatára ébrednek, „*óvatosan megmozgatják / izületes tagjaikat, fölemelik térdükről a kezük*”.

Déri Balázs beutazza saját és kedvesei testét, mint József Attila az ÓDÁ-ban, ez vándorkedvének egyik kedvelt terepe. Ezt a HIBÁTLAN TESTED című rövid darab is érzékelteti, melynek narrátora a lét határmezsgyéin kalandozva sem szalasztja el a jelen pillanat gyönyörét. Feszült ez a vers, akár a borzongó, meztelen bőr, s a kimondatlan, szemérmes erotika villanófényénél végignézhetjük az apró hieroglifákkal testbe vésett emberi sorsot – gyerekkort, betegséget, halált. A vers szinte semmiféle látványos költői eszközzel nem él, mondhatni retusálatlanul tár elénk valamit, ám épp ez a józanság száll a fejünkbe, amint az olyan nyira intim látvány elénk tárul.

„*Ez a heg egy múltét szakadéka,
időjárás-változaskor majd
a létezés mezsgyéire emlékeztet.
Állad alatt körömmyi forradás:
mikor a létra meredekén megszédülve
elrántottak rémült kezek.
Egy elkapart himlőhólyag
magányos üregében izzadágcsépp,
köldökötől egy ujjnyira.
Hibátlan tested hegy- és vízrajzának
feltérképezése közben
engedd meg,
hogy különös figyelemmel időztek el rajtuk!*”

S íme egy példa a tükör előtti önszemléletre, a saját, a „hibás” test, az egyre romló porhüvely felderítésének műveletére:

„Míg tétován,
tűnődve húzod ujjad erre-arra,
a térded roppan, nyakad nem akarna
helyére ugrani, és izmaid:
ez ernyedi, az meg lusta görcsben.
S a lazuló fogak, a kieső tömés!”

(TÜKÖR ELŐTT)

„Szaporodik fogamban az idegen anyag” – rímel ide egy másik J. A.-vers, és nem állom meg, hogy ide ne másoljam „kísérőnek” az eddig is idézett Kosztolányi egyik eszköztelenségében zseniális miniatűrjét A BÚS FÉRFI PANASZAI-ból.

„A pohár eltörik
s kihull a fog.

A ruha szétszakad
s gyöngül a szem.

Elvész a kulcs, a gomb
s fakul a kedv.

A gyertya fogyva-fogy
s lassúbb a vér.

A lámpa lezuhan
s a szív megáll

Jaj nékem és neked,
jaj, jaj nekünk.”

A „jaj nekünk” és a „jó nekünk”, az életöröm és a létsiralom végletei között hullámszerűen jelenik meg Déri Balázs költészete, rögzítve tájak és testtájak lankáit, domborulatait, árkait, zubogóit. Élmi jó, és élni nem jó: felhőtlen és szorongással teli a lét. Közhelyek ezek, a költészet évezredek óta rágott csontjai, melyek mégis mindig megtestesülnek, míhelt a vers inai, izomkötegei, érhálói köréjük feszülnek. Minden jó költészet tele van éltető ellentmondásokkal, feloldatlanul, feloldhatatlanul lüktető problémagócokkal. Így vergődnek elevenen ezek a partra vetett versek is, klasszikus és kortársi dikció, szabályosság és szabálytalanság, szemérmesség és exhibicionizmus, gyönyör és rettegés kettősségében.

Talan-telenül

Az apró mozzanatok az elemzőnek néha többet elmondanak a nagy, a teljes egészről, mint

a légi felvételek. Ez a jól ismert „*ki gépen száll fölbe...*” szindróma. Úgy látom, Déri Balázs alkotói karakteréről is rengeteget elárul egy egészen mellékesnek tűnő tény, nevezetesen, hogy verszárlatként három ízben is fosztóképzős határozószót alkalmaz. Könnyű lenne a jelenséget pusztán a „statika”, a „versépítéset” kérdéskörébe utalni, mondván: minden nyelvel munkálkodó mesterember jól tudja, az ilyen határozók rendkívül stabilak, ritmikailag arányosak, hogy úgy mondjam, remekül „megülnek”. Elég felidézni, milyen pompásan zömök az a bizonyos „*Házadnak rendületlenül*”, ahol a második szóban, annak is két utolsó szótagjában szinte az egész költemény benne foglaltatik.

Nem pusztán technikai trükk viszont, hogy az ARACHNÉ így ér véget: „*Visszavonhatatlanul*”, a MÁGLYA így: „*jóvátehetetlenül*”, a MAXIMÁK zárata pedig: „*Összetéveszthetetlenül*”. Itt-ott előfordul még, ha nem is ilyen hangsúlyos helyzetben, a „*lebírhatalan*” és a „*láthatatlan*” jelző, s a költő a „*cáfolhatatlanok kötelességéről*” beszél a MÉDELA ÜSTJÉ-ben.

Amiből akár az is következhet, hogy Déri Balázs költészete -telen és -talan poézis, természetesen e képzők pozitív értelmében: vagyis közvetlen, mezítelen, fegyvertelen, és úgy tud ilyen maradni, hogy a költő maga maximálisan val-velnek mondható, vagyis a tudományosság teljes vértetében, a szakmai tudás birtokában vág neki a pályának.

De gondolhatunk arra is, hogy e versek emberi tehetetlenségérzetünk pontos, húsba-vágóan pontos megfogalmazásai. És ez a tehetetlenség kétféle. Néhol tragikus, amennyiben benne van a leeresztett karú döbbenet a személyes szenvedés, a hiány és a test feltartóztathatatlan kopása, romlása láttán: „*Nézd csak, Montserrat – írja egy helyütt –, hogy megyünk össze! / Egy nap már nem kell se kávé, se mandula, /ogyoró vagy pisztácia, és sör se, citrommal*” (A NAGY PLATÁNEA COLERÁBAN). Más- hol viszont ugyanez az érzés katartikus, vagyis önnön parányiségünk beismerése Isten szinte befogadhatatlan arányokban megnyilatkozó benső életével szemben, koncentráció arra a pillanatra, amikor „*a ruha szűkösségét levetve, súlytalan / s egyszerűn*” átlépünk majd „*az Isten tág terébe*” (EGY RÉGI FÉNYKÉPRE).

Lackfi János

VENGEROGRÁF-DIAGRAMOK

Bratka László: *Felhős*

Széphalom Könyvműhely, 2001. 80 oldal, 790 Ft

Hosszú korszakai voltak a magyar irodalomnak, amikor azt az aprópróza-féleséget, amelyet Kónyi János DEMOKRITUS-a honosított meg és a maga módján Mikszáth modernizált, a magyar epika legnagyobb tehertételének tartotta az irodalomtudományos köztudat. Aztán jött Örkény az *egyperceseivel*, később Esterházy a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA-val, és ma már nem lehet nem belátnunk, hogy az anekdota és annak mutánsai nemcsak eltörölhetetlen formái a magyar irodalmi hagyománynak, de éppen ezek a leginkább virulens alakzatok, melyek olykor váratlan irányokban törnek át az adott korstílus horizontját. Bratka, aki Nabokov, Jerofejev, Pelevin és mások fordítójaként elsősorban az orosz irodalom vidékén mozog otthonosan, napjaink orosz *posztmogyernekjájának* egyes stíluslemeivel újíttotta meg a maga amúgy is efféle fogékony mikronovellisztikáját, és azonos helyszínek és alakok szerepeltetésével egyfajta kvázi-nagyepikai szerkezetté építette össze őket. Ebből kerekedett a FELHŐS, a belmagyar Abszurdisztánban játszódó anekdotafüzér szövegvilága. Ha az orosz irodalomnak ezeket a szövegapróságait, melyek az ottani világ rejtett belső rezdüléseit igyekeznek egyetlen gesztusban megragadni, *posztsovjetogramok*nak nevezzük, Bratkának a Magyarországot ezen a szemüvegen át néző karcolatféleségeit nyugodtan hívhatjuk *vengerogramok*-nak. Persze a helyzet nem ennyire egyszerű.

Bratka könyvében három forrástípus jelenlétét látom nagyjából azonos jelentőségűnek.

Az orosz kispróza legújabb fejleményei elsősorban hangulatukkal adtak mintát Bratkának, de ez a minta itt nem érvényesül olyan intenzitással, mint korábban, például a HAGYGYÁLLÓGVA VÁSZKA eszelősen abszurd mesevilágában. A cárizmust, sztálinizmust, háborúkat és a pangás évtizedeit túlélte és most a gengszterbojások szabad versenyét elszenvedő, széles látókörű és intenzív érzelmi életet élő, de praktikusan tehetetlen emberek muzsikfatalizmusa által teremtett prózatípus magyarországi elterjesztéséért maga Bratka is megtette a magáét, fordított, publikált ilyeneket az elmúlt bő évtizedben. Ebből az irodalmi hagy-

mányból került Bratka világába a bolond, önkritikára, önismeretre képtelen, megalomániás terveket szövő, de semmire sem vagy csak koldusbotra és bolondokházába jutó figurák életsémája is.

A magyar anekdotahagyomány annak első művelőitől (Andrád Sámueltól, Kónyi Jánostól, Hermányi Dienes Józseftől) Mikszáthon és Gárdonyin át Örkényig számos változáson ment keresztül, de egyes vonásait a legutóbbi időkhöz megőrizte. Emlékezetes, hogy az első olyan szerző, aki nem vándormotívumokat festett át helyi színekkel, hanem életének valós eseményeit örökítette meg anekdotákban, Hermányi Dienes, valójában a Bethlen Miklós példája szerinti nagyszabású emlékiratba kezdett eredetileg, ez a mű alakult lapról lapra darabosabbá, míg végül apró epizódokra bomlott, s szerzője felbe is hagyta, hogy aztán NAGY ENYEDI SIRÓ HERÁKLITUS-ában eleve apró történetek füzérén át igyekezzen láttatni sorsát és a világot, amelyben élt. Ez a *cseppben a tenger* ambíció lett a magyar anekdota lelke. Bratka már korábbi kötetekben is szerkesztett olyan szövegegyütteseket, melyek zárt, rövid darabokból álltak, de világuk többé-kevésbé azonos volt, és szereplőik vissza-visszatértek. A FELHŐS azonban teljes egészében így alakult, és ez, támaszkodva a befogadó olvasmányélményeire, egyfajta világszerűség képzetét kölcsönzi a ciklusnak.

A magyar anekdotahagyományból táplálkozik a posztmodernként jegyzett irodalom egyik műtípusa, az az anekdotaféleség, mely Esterházy KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA-jának a gerincét alkotja. Ez azonban nem magányos kísérlet, gondolhatunk Temesi Ferenc POR-ára vagy Holló András ISZAPFALVI LEGENDÁI-ra. Én pedig még egy lépéssel megtoldom a dolgot, amikor Bratka harmadik forráscsoportját a groteszk-szociografikus rövidpublicisztikában látom.

Esterházy *Hitel*-béli sorozatának darabjai AZ ELEFÁNTCSONTTORONYBÓL, Czákó KIS MAGYAR RÉMMESEI, Kukorelly történetei a SZOVJETÓNÓ-ból vagy Molnár Erzsébet LICHTHÓF-epizódjai egyfelől persze mind anekdotákat foglalnak magukban, tragikomikusak, csattanósak, rövidke. Másfelől azonban napi aktualitásuk is van, politizálnak, egy kisebb-nagyobb – jobbára persze az élet árnyékos oldalán vegetáló nyomorultakból összeverődött – közösség, ház, falu,

ország lakóinak életét mutatják görbe tükörben, és azon keresztül a nagy szavakkal kidekorált alacsony valóságot. (Terjedelemre hosszabb, de tematikailag ide illő darabokból áll Tar Sándor novellisztikája is, különös tekintettel A MI UTCÁNK-ra.) Ez a műtípus tehát anekdotikus, publicisztikus-politizáló, és ciklusokban épülő, egészében világszerű, de mozaik- vagy dominószerűen szerveződő műegyütteseket alkot, és ebben a tekintetben szolgálhatott Bratka ciklusának előképül.

A FELHŐS világa pusztuló világ. Pusztítja a degenerálódás, az öngyilkosság, az alkohol meg általában a hülyeség minden formában; de a külső veszélyek is fenyegetik, elsősorban a külvilág nagyságrendekkel veszélyesebb és mértéktelemben hülyesége részéről. Ennek a külső, „fönről jövő” veszélynek pedig ez a falu igencsak kiszolgáltatott, hiszen hiányzik belőle az önrendelkezésre való képesség és akarat. Az itteni ember nem elgondol, megtervez és megvalósít, hanem kér, kap (vagy nem kap) és elszenved. „Fönről” jön az ukáz, az áldás, Sárkány bácsi, a nyugdíjas funkció, no meg a légitámadások idején megmaradt és az egyszerűség kedvéért a falu határába ejtett bomba, mely az évtizedek alatt lassacskán beette magát a falu alá. A település ugyanis arra a futóhomokra épült, mely egy több száz méter mély sziklatölcsért töltött fel évezredek alatt. Ez tehát az *alap*. Amikor majd a bomba lesüllyed ennek a homoktónak a fenekére, gyújtószerkezete a legkisebb rezgéstől is működésbe lép, és az egész falut felrepíti a bűdös fenébe. Ez a jövőkép. Vagyis nem elég a pusztulás, az általános rohadás és a látható veszély, még szoronganivalójuk is van. Persze amilyen arányban keverednek a történetek hőseinek életében a reális, a stilizált és az abszurd események, ugyanolyan mértékben reagálnak rájuk normálisan (beállnak rablónak, szépségversenyt rendeznek, verseket írnak), jelképes cselekedetekkel (Sárkány bácsi egész életében a földet talicskázza a kertje egyik végébe, hogy feltöltse; halála után persze tíz méter mély krátert készítenek az utódok), illetve groteszk, képtelen módon (Toldi Miklós talicskán tolja a farkát a masszérosszalonyba; Skatulyovics doktorné felesben beadja a punáját ugyanoda, hogy ne legyen vele annyi fakszni). A figurák, a helyzetek és a történetek tehát jól láthatóan vándormotívumok, jöllehet elsősorban nem a

„magas” irodalomból ismerősek. Az 1950-es évek rémes-humoros anekdotáinak triviális elemei váltakoznak a korábbi évszázadok vas-kos adomáinak és a diákhumornak a többé-kevésbé ismerős fordulataival.

A FELHŐS kisprózái mulatságosak, elgondolkodtatók, „groteszk elevenségű, szellemes verbalitászú epikai világ” bontakozik ki bennük, ahogyan a könyv fűlszövegében írja Tarján Tamás. A történetek azonban, bármennyi képtelenség, abszurd fordulat és lehetetlen körülmény csipkézze is őket, némiképp egysíkuak, és a szereplőket is igencsak egy bordán szótték: normális embert nem találunk köztük, és értelmiségit is csak egyet, Dömödön gazda Guszti nevű kecskéjét. Ő az, aki azt követően, hogy istállótársa, egy (közelebbről nem jellemzett és itt még néven sem nevezett, a könyv vége felé *Terhaként* felbukkanó) tehén váratlanul elbődült: *Unamúúúúno*, azt válaszolta, hogy *Ortega Y Gasset*. (Bratka hozzát teszi: „*Az y kicsit problémás volt, mert addig csak leírva látta.*”) Rajta kívül a falu lakói nemigen rongálják a szemüket olvasással, bár később, a Guszti kecske pusztulása (vagy inkább halála?) után maradt úrt betöltendő és roppant kéziratos hagyatékát feldolgozandó megalakul egy emlékbizottság, de tőlük is csak annyi telik, hogy egy zsírintentes szalonnát forgalmazó multinacionális cég szponzorálásával Guszti emlékének szentelt csókversenyt rendezzenek *Valentájn déjen*.

Szóval sokat lehet röhögni Bratka szövegében, de ahhoz, hogy igazán emlékezetesek maradjanak, hiányzik belőlük valami nagyobb szerkezet (ami korábban keletkezett munkái közül a HUSZÁROK-ban, a HAGGYÁLLÓGVA VÁSZKÁ-ban vagy a FERHÁD PASA GYŰRŰJÉ-ben megvolt, egyebek mellett annak bizonyítékaként, hogy Bratka nem alkatilag képtelen a nagyobb formák megépítésére), illetve annak a magasabb értékrendnek vagy talán transzcendenciának a sejtelme, mely egyfajta képtelen reményként meg-megvillant a SARKCSILLAGI ÉRŐ AJTÓFÉLFA vagy a korábbi kötetek karkás kisprózáiban és verseiben. Valami ellenpont, aminek a megléte mellett a *falu* redukált világa feszültséggel telítődhetne. Az ironia nem autonóm alakzatképző alapelve a beszédformáknak (vagy még annyira sem az, amennyire a többi). Hatásának alapfeltétele egy létező, javarészt pozitív állításokból épült nézetrendszer, egy meglévő, nagyjából a világ egészére kiterjedő és a befo-

gadói közösség birtokában lévő világismeret, melyet az irónia gyengít, felfüggeszt, kérdéssé és/vagy nevetségessé tesz. Ma azonban (Besenyeyi Ferencnek egy interjúban kifejtett vélekedése mintájára, mely szerint azért nem tudja hitelesen megformálni Othello alakját a színpadon, mert a nézőtérben Jagók ülnek) az írónak azzal kell számolnia, hogy könyveit Gregor Samsák olvassák. Olvasói világértés híján az írónak kell öntörvényű, állításokból konstruálódó világot építenie, persze nem feltétlenül (ön)irónia és még kevésbé humor nélkül. Ha ez a modell feleleveníti az olvasó latens tudását, a mű világa túlterjedhet önmagán, és módot ad az olvasónak arra, hogy az olvasat megalkotása során maga is építkezzék. Közben szánja és kineveti Bratka történetének alakjait, és viszolygva a világuktól, ennyi vigaszt igazán megérdemelne.

Bodor Béla

SZEGI PÁL: JÁTÉK ÉS LELKIISMERET

*Válogatta, szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta Széchenyi Ágnes
Argumentum–Philobiblon, 2001. 372 oldal,
2400 Ft*

A magyar irodalomtörténet sokkötetes akadémiai bibliográfiájában az 1902 és 1958 között élt Szegi Pál neve alatt egyetlen tétel szerepel. Az sem az ő saját művére utal, hanem visszamemlékezésre halálának 10. évfordulója alkalmából, s nem irodalmi lapban jelent meg, hanem a *Művészet* című folyóiratban. Lexikonokat böngészve legföljebb egy-két adattal bővíthetjük ezt a sivár információt. Másokról szóló szakirodalomban fölbukkan a neve, ő maga azonban nem jelenik meg címszóként, portré modelljeként vagy csoportkép szereplőjeként sem. Mégis fogalom és jelkép, s ebben Illyés korrajzregényének, a BEATRICE APRÓDJAI-nak lehet a legnagyobb szerepe: Szegi, ha nem is epikai főhős ebben a memoárban, de centrális szellemi alak, megtestesítője, összefoglalója az Illyés és nemzedéke számára akkor (többnyire

később is) lényeges eszméknek és törekvéseknek. Az a hűség és tárgyilagos szeretet, amellyel a már klasszikus író fiatalkori mentora-ként idézi föl a vele szinte egyidős, csonkább és hézagosabb életművet hátrahagyó Szegi alakját és hatását, joggal kelti föl és növeli meg érdeklődésünket a huszadik századi magyar művelődéstörténet már-már elfeledett alakja iránt. Széchenyi Ágnes kutatói éberségének és az elhanyagolt, nehezen hozzáférhető szövegek iránti érdeklődésének köszönhetően támadt most lehetőségünk az életmű áttekintésére és a hagyaték földolgozására.

„*Félbemaradt pálya volna?*” – kérdezi az előszó, és: „*Mi a teljesség mércéje?*” Ámde értsük meg azokat is, akik még többet vártak tőle, Illyésen és Szabó Lőrincen kívül akár Kassákot, talán még előbb Babitsot. Jogos hivatkozni Szegi rangos szerkesztői teljesítményére vagy általa gondozott kitűnő antológiákra, de a nagyobb terjedelmű életművet hátrahagyó Halász Gábor és Szerb Antal is sokoldalú volt, s arra ritkán gondolunk, hogy Németh László, Illyés, Szabó Lőrinc szerkesztői és irodalomszervezői teljesítménye legföljebb azért említődik ritkábban, mert eredeti szépirodalmi műveik és fordításaik fénye elhomályosítja. Ez nem kisebbíti Szegi életművét és újrafelfedezésének értelmét, sőt ellenkezőleg: a háttér és a környezet segíthet plasztikusan kiemelni azt a sajátos értéket, speciális szerepet, amely a rá való visszatekintést érdemessé, esztétikai, irodalomtörténeti és (alkotás)lélektani szempontból tanulságossá teszi.

Világában körültekintve válasszuk indulási pontul Illyés axiomatikus jellemzését: „*Nem élt vissza ügyengető adottságaival. Illetve ő maga olyan természeteseknek vette azokat, hogy természetesen élt velük; magától értetődően volt hangadó.*” Más szavakkal: koraérett volt nemzedéktársai között; szellemi hatásra tört, nem kívülről igazolt tekintélyre; önmaga formátumának írásos igazolása helyett társai-tanítványai művének szókratészi módszerrel való fejlesztésében fedezte föl lételemét és életcélját; különcknek látszó, de eredményesen működő peripatetikus volt.

A kötet a VERSEK ÉS A MŰFORDÍTÁSOK ciklusával kezdődik. SVÁBHEGYI ELÉGIÁK címen beharangozott verseskötetének (1937) vagy legálább levonatának sorsa Széchenyi Ágnes szerint máig tisztázatlan. Az első, kéziratból kö-

zölt verse 1919-re van datálva. A lírai és műfordítói termés elég nagy hányada a húszas, kisebb része a harmincas években keletkezett, és a később megjelent művek ihletése is erre a korai korszakra utal vissza. Költőként Szegi Ady szimbolizmusát és Kassák avantgárdját követi, de van füle a húszas években induló saját nemzedéke (Fodor József, Szabó Lőrinc, Erdélyi József) új verhangjának meghallására is. Eszménye, mint fordításaiból és kritikai hivatkozásából kitűnik, az a Guillaume Apollinaire, aki klasszikus értékekért aggódva már-már mentegetőzik a kor által szuggerált, megkerülhetetlen modernsége miatt. A magyar versolvasók többsége Radnóti Miklós fordításában ismeri az EGY SZÉP VÖRÖSESSZÖRÉHEZ című verset, amelyet korábban Szegi is tolmácsolt, 1925-ben a *Periszkóp* című rövid életű aradi folyóiratban. Az ő változatának már a címe is nyersebb és költőietlenebb (A SZÉP VÖRÖS ASZSZONY), szókincse köznapibb, versmondata darabosabb, dikciója avantgardisztikusabb, mint nem sokkal fiatalabb, de más nemzedéki ízlést képviselő pályatársáé.

Korai lírájában az avantgárd kórushangján szólal meg. Az apai erőszak elleni freudikus szólam is jellegzetes, akárcsak a forradalmi ifjúság kozmikusná növesztett tiltakozása a háború, a bukott forradalmak idején, kétségbeesésbe taszító politikai döntések ellen. A Dada szélsőségeit és a szürrealista szabad asszociációkat gyanakodva kerüli. Bibliás, zsoltáros allúziókkal közösségi panaszt fejez ki; mivel alapélménye a jónak hitt eszmény veresége, vívódva kutatja a bukás okait, s mérlegkészítéskor a kudarc szubjektív motívumait is figyelembe veszi: „*Uram! Túlontúl véres lett a szánk*” – erre a sorra az a rímválasz következik, hogy „*Faj, meg ne lássa az édesanyánk*” (VERS, 1921). Idézhetnénk tőle Erdélyi József hatására valló népdalszerű verset (EZ AZ ÉLET NEM IS ÉLET) vagy olyanokat, amelyek már Kassák *Dokumentum* című folyóirata korszakában készültek; stílusuk az avantgárd klasszicizálódását, személyiségfelfogásuk az elégikus szubjektivitás térnyerését jelzi. Rossz emlékekkel terhes gyermekkor, balul sikerült szerelem emléke tör fel, a szívárványszerű, színváltó élményben összefonódnak a „*fáradt vándor*” meg a „*bolondos virágnak*” még örülni tudó hegymászó képzettársításai. A KÖLTEMÉNYEK elnevezésű kisciklusban,

többnyire prózavers formájában dialektikus és dialógusba kívánczó szellemi érveket, egymást ellensúlyozó lelki tartalmakat szembeesít. Állító vagy kérdő formában felszínre hozott aporiák állnak a középpontjukban: „*Neked fáj minden álom, s nem te fájsz álmaidnak.*” (NEKED FÁJ...) „*Mondd, kié ez a csók, az enyém, vagy a tiéd?*” (SZERELEM.) Az avantgárd és a filozofikus-dialógikus verstípus korszakai után a negyvenes-ötvenes években mennyiségre kevés, de emberi és lírapoétikai szempontból komoly, értékes termés zárja a lírikus életművét. Izmusokra, irányzatokra alig ügyelő, az ember és a világ örök viszonylataira fogékony öregedő költő bölcs vallomásai ezek. Természet, szerelem, gyermek: „*időtlen*” témák és toposzok mozgósítják a lírai indulatmenetet. A FECSKEVIRÁG és a BESZÉLGETÉS EGY VIRÁGGAL még a *Magyar Csillagban* jelent meg, a FIAM MÁSODIK SZÜLETÉSNAPJÁRA és a NEM később keletkezett. Ezek közül némelyiknek méltó helye lenne a magyar költészet reprezentatív antológiáiban. Egy szép példa:

FIAM MÁSODIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

*Már egyre többet sír; s kevesebbet nevet.
Azt mondják, napról-napra rosszabb. S meg is verik.*

Kemény kezébe vette az okos szeretet.

*Konok és szomorú. Nem. Nem fáj a verés.
Nem a verés fáj néki.
Valami lassan süllyed benne és
álmából most riad a rossz, felnőtt világra
s fáj a felébredés.*

*Még meztelenül úgy áll, oly tisztán
és bátran, mintha ruha lenne rajta,
de hogyha rossz, s a sarokba zavarják,
a fejét már lehajtja.*

*Már egyre több dolognak megtanulja nevét.
Még nem lop, csak elteszi, zsebrerakja,
amit megkíván, magának akarja.
Mindegy, hogy kincs-e az, vagy csak szemét.*

*A csillagokról még semmit se tud.
Nem tudja, fényes gombok-e vagy messzi lámpák.*

*S nem tudja, hogy vázámban a virág
más, mint a kertben, mert levágták.*

*Még nem tud semmit. De már annyi mindent
sejt s egyre jobban fél a sok csodától,
melyet lassan leleplez a világ
előtte és elárul a közel,
vagy ellop a távol.*

*Már egyre többet sír, s kevesebbet nevet.
Az t mondják napról-napra rosszabb. És
megverik:*

*Az idő már temetni kezdi benne
a tiszta gyermeket.
S érleli benne a feketébb emberit.*

Az IRODALMI TANULMÁNYOK ciklusában cikkek, kritikák, esszék sorakoznak, „*ceruzasorok*”, ahogy egy helyütt Szegi nevezi műfaját. Mások tanulmánymeretűvé terebélyesítenék azt, amit ő többnyire újságtárca-rövidségűvé tömörít. Meghatározó avantgárd indíttatása és érdeklődése után igen korán rátalál a *modern*, *modernség* jelenségére, fogalmára, és ezzel önkéntelenül előfutára lesz egy éppen manapság különösen aktuális poétikai és történeti szemléletnek. *Mi a modern?* Kermode későbbi kérdésére Szegi már az 1920-as években keresi a választ, nemcsak a saját idősebb és fiatalabb kortársairól szóló írásaiban, hanem Szent Ágostont vagy Villont értelmezve is. „*Ágoston volt az első modern ember*”; a belső meghasonlottsággal való számvetés önfeltáró mondatait idézi tőle: „*Megpróbáltam összeállítani magamat abból a zűrzavarból, amire jóformán izenként szétbomoltam.*” Villon azért „*a legelső modern költő*” a szemében, „*mert a lélek önmagával vívott csatáiról ad számot verseiben*”. A bonyolult összetettséget, a kiszámíthatatlan csapongást és váltakozást, a lélek „*kétségekkel küzdő nyugtalanságát*”, „*sok ellentétességét*” tartja a modernség kritériumának, ehhez képest „*lényegében mindegy, hogy mikor élnek*”; „*van bennük egy szikra, melyben az ember örök arcának fénye villan föl*”.

A modernség korok fölött ívelő szemlélete, a hagyomány és az újítás megbotránkozó szembeállításán túljutó fölfogás határozza meg Szegi szerepét az akkori magyar irodalom kritikusaként. Babitsról, Krúdyról, Tersánszkyról, Kassákról, Déryről éppolyan beleélő együttérzéssel és intuícióval nyilatkozik meg,

mint Kodolányiról, Szabó Lőrincről, Erdélyi Józsefről, József Attiláról, Pap Károlyról, Radnótiról, Márairól; koncepciójában a XX. századi magyar irodalomtörténet első felének nagyszabású vázlatra lappang. Véleménye és ítélete sohasem merevedik véglegessé, tárgyát is, önnön állásfoglalását is rugalmasan megújuló tekintettel szemléli. Kassákról 1927-ben úgy vitatkozik Kodolányival, hogy „*a túllengő, ellenőrizhetetlen ösztönösség*” motívumával magyarázza a dadaista-expresszionista és a konstruktivista Kassák életművének ellenkező végleteit. 1937-es ragyogó tanulmánya, „*a passzívitás lírájának*” nevezi Kassák költészetét, olyan merész értelmezési lehetőséget kínálva, amelyet talán máig nem érdemesített kellő figyelemre a kutatás. TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ című tanulmánya (1928) a legisztább tükörben villantja föl Szegi modernségről szóló elméletét. „*Ennek a művészetnek a nyugtalanság az uralkodó atmoszférája. [...] a betegségben s a bűnben egyaránt fölsírmerte a lelket!*”

Megkockáztatható, hogy Illyés híres Tersánszky-ódájának is ihletője, előzménye volt ez az itt-ott megrázó patoszba forduló szöveg. Szegi szerint „*A maga osztatlanságában és közvetlenségében megragadni valamit mindig veszélyes vállalkozás volt. (De nagy vállalkozás.)*” Illyés maximákban áll ki az „*egyedi*” érték mellett: „*Jogot a boncolóknak.*” E gondolatától a *naturalizmus* kérdésköréhez vezet szál és fordítva. Sok naturalizmus- és realizmusellenes előítéletet ismerünk, érdemes kiemelni, hogy Szegi jóval előbb, mint például Halász Gábor, biztatólag hivatkozott az EMBERI SZÍNJTÉK példájára, „*Balzac titáni erényeire*”. Tersánszky irodalomtörténeti helyét Móricz Zsigmond közelében sejtí: „*A népszínmű-hangulatok erős dekorativitása helyébe ők hozták a sűrű, vegetációszagú élet igazságát a magyar irodalomba.*”

Ha különböző művek kapcsán többször ír ugyanarról a szerzőről, ösztönszerűen, egyszerűen tudatosan célozza meg a változás, a hangváltás szimptomáit, nem tévesztve szem elől a világkép és a stílus eredendő egységét sem. Emlékeztethetünk Pap Károlyról vagy Márai Sándorról szóló kritikái füzérére. Márairól szólva például bemutatja az utazót, aki a külső világról rajzol „*gazdag és színes képet*”, hogy eljusson a vallomásosságig; azután a jäték megszállottját méltatja, aki hőseivel együtt

azért boncolja, szaggatja „*a lelkek titkait*”, hogy végül megtudjanak „*valami igazat és megbízhatót az életről*” (168.). Még később egy kéziratból közölt tanulmányban „*a polgár határozott szociális öntudatát*” emeli ki meghatározó jegyként (197.). Figyelme ekkor már a „*tartalomra*” irányul, „*az író szellemi magatartásának természetére*”. Ama kérdés föltevéséről, hogy „*jó regény-e*” Az IGAZI, szándékosan és tudatosan lemond. – Máskor egyetlen szintézisben valósul meg az életmű szerves egységének és változékonyságának, a kettő dialektikájának érzékletes kifejtése. Az ilyen bravúros esszételjesítmények közé tartozik például az Illyés fénykoráról szóló „*REND A ROMOKBAN*” és a TEREMTŐ NYUGTALANSÁG ÉS KLASSZICIZMUS alcímű SZABÓ LÓRING-arckép.

Avantgárd indulásával kapcsolatban van, de személyesen jellegzetes vonása Szegi intellektusának, hogy a művészeti ágak és folyamatok egyetemességében gondolkodik, nem önmagában az irodalom, hanem a „*művészi kultúra*” érdekli, mindenképpen beleértve a képzőművészetet, a színházat, a filmet. Ebben a XX. század elejének metafizikus és szellemtörténeti eredetű örökségéhez is kapcsolódik, netán Lukács György és még inkább Fülep Lajos akkori attitűdjéhez, azokéhoz, akik még nem zárták ki új nagy korstílus kibontakozásának lehetőségét, s egyszerre figyelték *A Szellem* útját és megnyilatkozásait filozófiában, etikában, irodalomban, festészetben, színházban, zenében. Közvetve jelzi a szellemi kapcsolatot, hogy 1945-ben az egykor a Vasárnapi Körhöz tartozó Balázs Bélával együtt szerkeszti „*a sajtótörténet figyelmére méltó*” *Fényszóró* című hetilap tízegynehány számát. Ennek a lapnak a Szegi által írott beköszöntője, akárcsak a Széchenyi Ágnes szerkesztette kötet, JÁTÉK ÉS LELKIISMERT címen jelent meg. A *Fényszóró*-ciklusban olvasható cikkek közül az 1945 előttiék a *Pesti Hírlap Képes Vasárnapban* jelentek meg, a későbbiek többsége a *Szabad Művészetben*. Főlényes áttekintő tudás birtokában, tanítani való tömörséggel foglalja össze Szegi az idevont írásokban műfajelméleti nézeteit. Témáit csak erőszakkal lehetne egyetlen zsáner vagy művészeti ágazat skatulyájába gyömöszölni: a portréről ír, a szónoklatról, a színházi rendezésről, a commedia dell'artéről, a riportról, A KARIKATÚRA MŰVÉSZETÉ-RŐL; emberek és csoportok közös erőfeszítéséből születő szellemi

teljesítmények érdeklik, az együttműködés, a teremtő kapcsolat esélyei.

Aránylag közismert A KARIKATÚRA MŰVÉSZETE című rövid esszé. Alaptézise szerint „*Kétféle karikatúra van*”, az egyikben a dühös felháborodás, a maró szatíra, a vitriolos harag dominál, a másik: kedves humorizálás, mosolyogva közeledik a félszegségekhez, a hibák elkövetőivel is szolidarizáló megbocsátás szelleme hatja át. E hiteles kettőző tipológia mögött, bár nem kifejtett, de kétségtelenül meglévő és az érvelést a háttérből irányító humorelmélet áll. A pompás történelmi példatár a holland parasztszánerfestőktől Toulouse-Lautrecig, Daumier-től George Groszig hatalmas nemzetközi anyagból válogat. Szegire vall, hogy nem állítja szembe, hanem egyenrangúsítja a humoros és a szarkasztikus fő típusokat: „*a két elmentéses jellemű karikatúra egyformán tökéletes, ha igazi művész alkotása*”. „*Az igazmondás, a leplezetlen szókimondás szabadságát – a bolondok és a gyermekek kiváltságát – hovatovább már csak a – karikatúrista élvezzi.*” 1948–49-ig írt valamennyi KÉPZŐMŰVÉSZETI PORTRÉ-ját is (külön ciklust alkotnak a kötetben) az elméleti tisztánlátás, a történelmi tudás és a friss megfigyelés máig elevenné teszi, és áthatja az a normálisan vagy legalább viszonylagosan szabad szellemi légkör, amelyben létrejöttek. Bálint Endréről, Dési Huber Istvánról, Barcsay Jenőről és másoktól készített vázlataiban találó, eredeti megfigyelések vannak fölhalmozva, együtt pedig összképet sugároznak a modern magyar pikatúráról és részben a szobrászatról, olyat, amely Fülepéhez hasonlóan egyetemes mértékhez ragaszkodik a nemzeti művészet megítélésékor. Az ötvenes évek elején olyan feladatokat osztottak neki (is), amelyeket képtelen lett volna tartósan teljesíteni. Kényszeredett mondatokat ír le arról, hogy dolgozó népünk rendkívüli várakozással tekint a „*monumentális, reprezentatív művészet*” készülő nagyszabású műveire. Szinyei Merse Pált az impresszionizmus vádjától kényszerül megvédeni, de máskor mindig pontos, szabatos és érzékletes stílusa – mondhatnánk: szándékoltan – szárazzá, sutává torzul: „*Szakirodalmunk ezt a kérdést letárgyalta*”, írja például megvető stílusparódiaként. 1952-ben a budapesti Munkácsy-kiállítás jelentőségét a néhány évvel korábbi Szovjet Fesztézet Kiállítás jelentőségével méri össze, és külsőleg azonosul Révai József, Pogány Ö. Gá-

bor és a bőségesen idézett szovjet művészetkritikusok népiséget és realizmust éltető, a „modernizmust” kárhóztató, a témát és a mondánivalót a festői érték elé helyező szemléletével. Ez az engedmény azonban nemcsak kivételes, hanem alighanem az utolsó is. Széchenyi Ágnes szavával élve, „*egy kis koncepciós perrel*” 1953-ban elmozdítják folyóirata, a *Szabad Művészet* éléről, azután a *Kisdobost* szerkeszti azzal a Zelk Zoltánnal, akivel (levelek tanúsítják a kötetben) az orosz fronton is többször találkozott 1942-ben; ő örvezető volt, Zelk munkaszolgálatos. 1946-ban Szegi írt a *Válaszban* a Voronyezst megjárt Örkény István *LÁGEREK NÉPE* című kötetéről.

Széchenyi Ágnes – lelkiismeretesen felsorolt, munkatársként megbecsült tanítványaiival – olyan hiányt pótló kötetet készített, és harcolta ki megjelenését, amelyet ezentúl nem szabad és nem lehet figyelmen kívül hagyni, ha a XX. századi magyar irodalom- és művészet-történet irányzatairól és nagy alakjairól esik szó. Bevezető tanulmánya filológiai fölfedésekben bővelkedő, az egyéni pályaképet tag művelődéstörténeti panorámában bemutató esszé. Az újrafölfedezés és a türelmes feldolgozó munka révén értékes mű keletkezett, tartós szellemi érték. Nem ünneprontásként, inkább ceterum censeo gyanánt kell szóvá tenni, hogy névmutatóra ezáltal nagyon nagy szükség lett volna, fölbecsülhetetlen mértékben növelné a kötetnek nem szellemi (az így is megvan), hanem a „használati” értékét.

Tanulások tételes levonása helyett végezetül saját szavaival kísérjük meg összegezni, egy képbe sűríteni Szegi Pál habitusát, törekvését és minőségét; szellemi eszményét. Az idézet a *SZENT ÁGOSTON* című tanulmányból származik: „*azok közül való, akik számára élmény volt minden probléma, nem hívős okoskodás. Az érzések áradása kísérte gondolatait, minden szó, minden gondolat tüzesen szakadt fel belőle, mint az indulat. A gondolatok születésének rejtett titkait kutatja, [...] önmagával örök perben állt, saját lelke ismeretlen zugait kutatta*”. „*S amilyen lázas nyugtalansággal vetette magát az Igazság kutatására, ugyanolyan vehemenciával önti el egész lényét a Megismerés.*”

Csűrös Miklós

FÉL EDIT: RÉGI FALUSI TÁRSADALMAK

*Szerkesztette és bevezette Hofer Tamás
Kalligram, Pozsony, 2000. 408 oldal, 3200 Ft*

Fél Edit (1910–1988) legjelentősebb tanulmányait gyűjtötte össze egy kötetbe Hofer Tamás, aki évtizedeken át állandó munkatársa volt, sok közösen írt tanulmány és könyv szerzőtársa. Talán nem egészen véletlen, hogy a kötetet a pozsonyi Kalligram Kiadó jelentette meg, mert Fél Edit családja (ügyvéd édesapja) a Csallóközből származott, így azt szülőföldjének tekintette, ott is sokat gyűjtött, meg más felvidéki helységekből is (például Martoson).

Már igen fiatalon kezdett publikálni, 1934-től rendszeresen, vagyis azonnal az egyetemi tanulmányok befejezése után. Először a népviselet kutatása érdekelte, és meg kell mondanom, hogy mint etnoszemiótikust meglepett azoknak a korai – a harmincas évek közepén – íródott tanulmányoknak és adatközléseknek a szemiotikai szemlélete, világos lényeglátása, elméleti fesszsége.

A negyvenes évek közepétől fokozatosan fordult Fél Edit érdeklődése a népi társadalom, pontosabban a paraszti társadalom vizsgálata felé. Majd az ötvenes évek közepétől célul tűzte ki, hogy megörökítse egy hevesi falu, Átány akkor még élő „valódi” paraszti társadalmát, a téjesítés előtti falusi lét minden napjait. Ennek a kutatómunkának, az évekig tartó gyűjtésnek – amelyben Hofer Tamás is részt vett – az eredménye több németül és egy angol nyelven megjelent monográfia, a *Proper Peasants*. Mindezt azért jeleztem, mert tudni kell, hogy Fél Edit – és Hofer Tamás – munkásságát külföldön jobban ismerik, mint itthon – mint ahogy ez a válogatás az első olyan kötet, amelyben társadalomnéprajzi tanulmányai megjelentek, noha régóta kötelező olvasmányok az egyetemeken, a hazai néprajztudomány klasszikus írásai.

A kötet főbb témakörei a következők: még a negyvenes években íródtak a nagycsaládi szervezetről (akkor még működtek) szóló elemzése és a hozzá kapcsolódó szokásokról, szokásjogról, a gazdasági munka szervezéséről. AZ ÉLETÚT FORDULÓPONTJAI című fejezetben a la-

kodalom és halál körüli szokások pontos bemutatását láthatja és az egyes mozzanatok társadalmi jelentését értheti meg az olvasó. A következő fejezet tanulmányaiban a helyi társadalmak (a felvidéki Martos, Tiszaigar, Átány) emberi kapcsolathálóinak feltérképezését végzte el Fél Edit Hofer Tamással együtt. A negyedik fejezetben a paraszti életforma változásáról szóló tanulmányok találhatóak igen tanulságos következtetésekkel, ugyanez vonatkozik a kötetet lezáró, összegző jellegű írásokra is, melyek közül talán a legérdekesebb egy Párizsban tartott előadása a saját kultúráját kutató etnológus dilemmáiról, amelyben a bennszülött és kutató kettősségét/egységét kell feloldani!

Az utolsó fejezet előtt 124 válogatott szép, néprajzi szempontból informatív, a tanulmá-

nyokat vizuálisan kiegészítő fotó található, többnyire Fél Edit fényképei, amelyek a Néprajzi Múzeum gyűjteményében vannak. Fél és Hofer munkásságának egyik jellemzője a vizualitás becületének helyreállítása, magyarul: sok képpel illusztrálták tanulmányaikat – különösen vonatkozik ez természetszerűleg a magyar népművészetről szóló munkáikra.

Fél Edit munkássága példaerejű, elemzései pedig modellértékűek, mert rámutatnak egy hajdan volt társadalom, a falusi parasztság hagyományokat őrző világának, „életvilágának” a teljességére, emberi-közösségi vonásaira.

Igen, az a világ, amit Fél (és Hofer) megörökített (Átányban), már nincs többé. Nélkülük, az ő terepmunkájuk nélkül szegényebb lenne a magyar néprajzi kutatás.

Hoppál Mihály

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Soros Alapítvány
támogatásával jelenik meg

