

HOLMI

XXII. évfolyam 8. szám

2010. augusztus

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

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

TARTALOM

- Gergely Ágnes*: Föníciai este • 943
Agh István: Hol véget ér a Kelenhegyi út • 943
Kun Árpád: Mese a szorongásról • 945
Mese a szabadulásról • 945
Nemes Nagy Ágnes: Útinaplók • 946
Ferencz Győző: Jegyzet Nemes Nagy Ágnes
útinaplóihoz • 964
Szabó Magda levelesládájából (*Közléteszi Tasi Géza*) • 967
Rába György: Az árnyék • 980
P. S. • 981
Kántor Péter: Egyszer volt • 981
Péterfy Gergely: Pannon mese (*Részlet*) • 982
Szántó T. Gábor: Patchwork • 991
Suhai Pál: IV. Henrik az égbe indul • 996
Nagyvárosi séta • 997
Kis János: A pozitív szabadság két fogalma
(Gondolatok Isaiiah Berlinről) (*Bárány
Tibor fordítása*) • 998
Csobánka Zsuzsa: Tétova H • 1014
Bábel • 1015
Sántha József: A ház mint hamisítvány (I) (Időproblémák
a múlt század irodalmában) • 1016
Perneczky Géza: „Nekem vér helyett is nyelv folyik
az ereimben” (El Kazovszkij művészete
és különös személyisége) • 1030

Radnóti Miklós versfordító-pályázat

John Keats: Óda egy görög urnához
(*Bajnóczy Zoltán fordítása*) • 1040
(*Varró Dániel fordítása*) • 1041

Végh Dániel: Lope de Vega közönséges esztétikája • 1043
Lope de Vega: A komédiaírás új művészete napjainkban
(*Végh Dániel fordítása*) • 1047

Pintér Tibor: A zenemű aurája (Walter Benjamin és a hangfelvétel) • 1052

FIGYELŐ

Kocsis Zoltán: Igazság és becsület (Márta Kurtág. Beethoven: Diabelli variations. 22 Variations on a Waltz by Anton Diabelli. Op. 120) • 1062

Keresztesi József: Dióhéjban (Kisbali László: Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások) • 1073

Olay Csaba: A szabadság egyeteme és az egyetem szabadsága (Fehér M. István: Schelling – Humboldt. Idealismus und Universität) • 1077

Bazsányi Sándor: Gyógyszer és méreg (Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969) • 1081

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címen (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADU PRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Gergely Ágnes

FÖNÍCIAI ESTE

Az a harsona reggel óta zúg.
Föníciát nem védi büntudat.
Már nem bírják a népet a kapuk.
A víz nem bírja a hajóhadat.

A kikötő, a város porig ég.
Hold emészti, amit a tűz kihagy.
A hullámokat elvágja a szél,
és bőgeti: Astarte, merre vagy?

Mást áhított a jósdá végzetül.
Vágy és vezeklés nem találkozik.
A rémület a főárbocra ül –
Astarte, merre vagy? Mért nem vagy itt?

Egy késő villám bevetésre vár.
Jót tenni nem jön senki más ide.
Csak a rabló, a régész, a sakál.
Fönícia halott, mert nincs hite.

Ágh István

HOL VÉGET ÉR A KELENHEGYI ÚT

Hol véget ér a Kelenhegyi út
a szálló s a sziklakápolna közt,
megszokott otthonosság ösztönöz
ácsorgásra, mint rég a kapuban,
csak most már más jövőbe révedőn,
nem az udvarnak háttal, végtelen
nagy út előtt, bár sosem kérdezem,
miért épp itt, s kit érdekel ugyan?

Itt jártam tegnap is, még mielőtt
fölmászott a turulra a hídon
megint valaki, televízió

néztem, hogy az ikaroszi eset
mint ismétlődik, s milyen divatos
követni a taligára kötött
Dunába lökött Gellért püspököt,
síksági tériszonytól betegen.

Talán mert épp a közelben lakom,
s lábam rögtön a Duna-partra tart,
úgy vonz a hegy, a fürdő, a terasz,
mint valaha, bár azon nem múlik
semmi már, csupán véletlen vigasz,
ha elém sodorna a forgalom
egy akárkit, akiben bízhatom,
s legalább földézne valamit.

Túlélő lettem észrevétlenül,
míg egymást örölték az évszakok,
sőt örültem, hogy változik a kor,
aztán egyszerre csupa idegen,
vagy arcról ismerős leszármazott
vett körül, egy tehetséges, derék,
megalázóan szabad nemzedék
semmisít meg, miként észre se vesz.

Meggyőznek még érzéseim, vagyok
akként is, mint fönn a toronydarut
szerelő lehet létemre tanú,
mert féltem őt, mert hátha félrenéz,
és félrelép, vagy oly gyanútlanul
tör föl a rejtőzködő örület,
hogy téveszméje lesz a föld öle,
e föld alatt való építkezés.

A turulmadár kitárt szárnya közt
úgy lobbant föl az emberforma láng,
mintha gyertyává gyújtaná magát,
melyet tűzoltók el nem oltanak,
lobog, ahogy önnön fényében áll,
lecsöppen és aláereszkedik,
míg gyorsan föl nem szippantja a híd,
s a hidat is kioltó pillanat.

Kun Árpád

MESE A SZORONGÁSRÓL

Akik napjaikat végigszorongják,
tudják csak, mi az örökkévalóság.

Nekik nem múlik a kibírhatatlan,
körbemenekülnek a pillanatban.

Azért nyelnek mérget, nyitnak gázcsapot,
mert elégük van, hogy halhatatlanok.

A halál tőpreng, eljutva félútig,
jobban szereti, ha rosszkor érkezik.

Különben is fontosabb dolga akad,
centizi a boldog pillanatokat

máshol másnak, aki nem számol vele,
hogy nemsokára letelik ideje.

Később jön meg, elfelejtett bérgyilkos,
rákot, szívrohamot vagy agyvérzést hoz.

MESE A SZABADULÁSRÓL

A motor néma, vége az alagútnak,
de az út menti fák motorhangon zúgnak.

Csillagokba látok, sok millió évbe,
hogy felszáll a kocsim, alig veszem észre.

Szállok magam is a felnyíló semmin át,
visszaröpít az utolsó kíváncsiság

megnézni, hogy mi történt az alagútban,
ahol az életemtől megszabadultam.

Emberek gyűlnek ott, benéznek a roncsba:
a kormánynál holttest előreborulva.

A véres fej kilapult légszákon hever.
Hogy nemrég az enyém volt, már nem érdekel.

Nemes Nagy Ágnes

ÚTINAPLÓK

Bécs, Zürich, Párizs

1961. június 27-én fölszálltunk az Arlberg-expresszre. Hely: éppen leülhettünk. Nem aludtunk egy szemhunyaszt sem. 28-án reggel: Bécs. Kávét, egy pillantás a pályaudvar felől az utcára. A drágaság első lehelete. A vonatot folyton tolatják; toilette-kaland, bécsi tájszólás. Első lelapok: anyu,¹ Jutka.² A román család Bécsig jött, az olasz nő átszállt. Kiáltás a peronon: „Nach Israel!” – Egy fiú megszólít a vonatfolyosón: „Sie gehen nach Israel? Aussteigen!” – Bukovinai kivándorlók, gyerekek; a vasúti WC-ben kis gyerekbili. Három napja jönnek.

Bécs után majdnem üres a vonat. Felső-Ausztria. Barázdáltabb Dunántúl. Várom az Alpokat, egyelőre hiába. Salzburg. Őrjöngve fut le-föl, keresztbe alattunk a Salzach. Ez már gyönyörű, fehér-habos, zöld hegyi víz. Fenyő. Étkezőkocsi. 26 schilling egy ebéd. Téboly. Kezdődik a pénzsámlálás. Kint a hegyek, már igaziak. Lovagvár! A szikla meghosszabbítása: gótikus toronysor. Egy-egy palota, szelídebb osztrák barokk, Mozart-stílusban. Zell am See. Hegyi tó, napsütés, mondén szállodapark, fúj a szél, a víz libabőrös; fiú és lány mennek a tóparton, shortban, ugyancsak libabőrösen, fújja a szél a hajukat. Hideg, felhők, éles haránt-fények.

A svájci határ estefelé. Itt nincs semmi izgalmas. Hegyek, hegyek, hó! Vorarlberg, Kitzbühel (a sorrendet nem tudom, lehet, hogy ez még Ausztria), Arlberg-völgy. Már nemcsak fenn van hó (minden hegycsúcs achátkó, hó-erekkel futtatva), hanem lent, itt a fák között is. Megsüketülünk. Ezer métereket rohan a vonat föl-le. Szomjazunk. A svájci határon kiszállok, egy vízcsapnál megtöltöm a Jutka-féle termoszt vízzel, a sok méregdrága ragacosos gyümölcsle után, amit kúnunkban a vonaton ittunk. Hideg van. Hegyi alkonyat. Csönd, kis pályaudvar. Buchs.

Este 11 körül: Zürich. Spitz Zoli³ vár. Angyal. Szálloda: 28 svájci frank egy éjszakára. Ez nem is igaz, ez lehetetlen. Még sokáig nem térünk magunkhoz a drágaságtól. Szerény hotel ez, Augustinerhof, de a város közepén. Édes. Öreg, fachwerkes, dunyhás. Még

¹ Lengyel Sándorné Gonda Irén, Nemes Nagy Ágnes elvált férjének, Lengyel Balázs (1918–2007) kritikus, író, szerkesztőnek az édesanyja.

² Tóth Judit (1936) költő.

³ Spitz Zoltán a Swiss International Air Lines alkalmazottja.

este kivisz Zoli a tóhoz. Hattyúk a villanyfényben. Csúf, fekete lábon locskolódnak az aszfaltos tóparton. Szépek, furák. Csíkos-neonos hajó:



Minden emelet egy sor neon. Rossz kávét iszunk, jó tejszínnel. Ájulásig fáradtak vagyunk. Zürich este. Idegroham. Bezuhanunk az ágyba.

Zürich reggel. Harangjáték a szomszédban: | : gé, é, cé : | – negyed, fél, háromnegyed – | : é, cé : | – 10 óra. S így minden negyedkor. Süt a nap. Moll-függöny. Mögötte: a svájci háztetők. Nem nagy panoráma, hanem kicsi, intim, szoros kéményegyüttes, ablakok, fachwerk. Zoli telefonál. Ki a tóhoz. Hattyúk napfényben. Vitorlások. Gyönyörű. Pénzváltás. Bahnhofstrasse: Váci utca. Az, amit vártunk: tisztára síkált gazdagság. Érezni a túlzott pénzszagot, dühöngünk. Zolival ebéd. Sonnenberg. Szép vendéglő dombon, finom ebéd, nagy panoráma a tóra. Eszem a karamell-mogyorókrémet, nézem a fényt. Kis sötétzöld villamoson haza, kis alvásra. Külön szívesség, hogy 5-ig maradhattunk a szobában (!). Ki Zolihoz. Levlapok. Lakása: célszerű. Kicsi, modern, tökéletes. Világosszürke és középkék tónusok. Körben: villaváros, futórózsa, fenyőerdő. Mindenki maga dolgozik a villája kertjében. Vacsora: konzervek, rák, ananászlé. Kapunk egy grapefruitot. Balázs viszi, mint Mária a liliomot. Ki a vonathoz. A szállodában hagytam a kosztümkabátomat. Ilyen elmebeteg is csak én vagyok. Zoli megy érte. Kiér a pályaudvarra vonatindulás előtt. Még integet is. Angyal. (Zárt arcú, már kiegyensúlyozott, áll a talpán. Keményen dolgozik. Úgy bánik velünk, olyan természetesen, mint egy komoly, szelíd nagynéni.) – Igaz: délután még megnéztük a kicsi zürichi utcákat, a rézművesboltokat, a kutakat (egy veréb csapból ivott, alátartva a fejét – ilyet se láttam életemben). Góti-ka, boltívek, freskók a falakon. A Limmat partján hattyúkat etettünk. Limmat! Tó!

Éjszaka megy a vonat Párizs felé. Couchette-et veszünk, tanulva a múltkori vonatéjszakából. Egy apa a lányával, egy önálló, bájos svájci lány és mi: öten vagyunk. Azért aludhatnánk. Mégse alszunk. Ronda egy éjszaka ez is. A couchette: 24 svájci frank. A francia határon fölírják a nevünket, adatainkat: hová, kihez megyünk. Hja, vörös útlevel. De itt se néznek a csomagokba, úgy, mint eddig. Bazel.

Reggel, Párizs. Június 30-a, péntek. Gare de l'Est. Kicipeljük a csomagokat, és telefonálni próbálunk, hogy hol van szállásunk. Küzdelem a telefonkönyvekkel. Végre az Institut. Köpeczi⁴ megadja a PEN számát. Várnak. Taxi. Félóra (inkább $\frac{3}{4}$ óra) várakozás, sorban állás taxiért. Irtózatossan lassan megy, a forgalom kábító. A PEN Club háza. Szép, jó, kedves – piros szőnyeges lépcsőház, csönd. Erkélyes, fürdőszobás szoba. Aludni zuhanunk. Délután át a Magyar Intézetbe. Edit nyit ajtót, náluk van Gyarmathy E.⁵ is. Jön Köpeczi, mind kimegyünk Gyarmathyékhoz. Saint-Maurice, gyönyörű, kicsi kert, pázsit, banánfa, fűzfa; a kert végében patak (sötétzöld). Vacsora, ivás hajnalig a teraszon. Ugyanolyan fényben megyünk, mint ahogy jöttünk. A taxiban is érezzük a sok burgundit, pezsgőt. Taxizás végig a hajnali Párizson, napfelkelte a Szajna fölött, hidak alatt ki-be futunk. Teljesen valószínűtlen, nem csak a bortól, főleg az alvatlanságtól. 3 napja alig aludtunk.

⁴ Köpeczi Béla (1921–2010) történész, irodalomtörténész, egyetemi tanár, 1982 és 1988 között művelődési miniszter.

⁵ Gyarmathy Erzsébet (1919–1987) költő, 1948 után Franciaországban élt.

Innen kezdve nem tudom napokra bontani az eseményeket. Naplórírásra se lélegzet, se hangulat. Balázs rettentő állapotban, sírógörccsök. A városból keveset látunk, folyton emberek és emberek. Mennyire különbözik a 13 év előttitől az egész!

Mit láttunk? Sétálunk a Champs-Élysées-n. Napnyugta az Étoile fölött. Megállunk a kis Arc de Triomphe-nál: obelisz, Champs-Élysées-n, Étoile, a városrendészet diadala. Ezt vágytam látni. Concorde irtózatosszerű autófolyama. Közlekedéstől sokunk van. Louvre háromszor: megint a Mona Lisa. A gyerekkori imádat teljesen betemetődött 13 év előtt – most újra megrendülök. Mégis a Mona Lisa. Milyen isteni távolról a mellette lévő Tizian, s közelről egyszerűen üres hozzá képest. Csak hús és báj és festőiség – de bezeg Mona Lisa. Elhiszem, hogy Leonardo a saját szemét festette ebbe az archa. (Ecsetkezelés, röntgenfelvételek.) – Archaikus görög lovas. Szamothrakéi Niké. A görögök, hiába, a görögök. A Milói változatlanul hidegen hagy. Polykleitosz is túl édes nekem. Ezek a kövér farú, bájos szatírok. Még a Diane Chasseresse is túl kecses. Nehéz vagyok én és keserű. Amellett majdnem süket az élményre. Halálfáradt. – A Jeu de Paume.⁶ Balázs sírva fakad Van Gogh előtt. Nem csodálom. Erre az Auvers-i katedrálisra nem is emlékeztem, biztosan nem volt itt. Mert különben minden emlék késés, tudom, minek melyik sarokban kell lennie. Ámbár átrendezték. Olympiát egye fene. Hűtő, sivár gyönyörűség. Megint meglep, hogy természetben milyen kis csúf volna ez a nő. Nemi ízlésváltozás, és minden a művészet. (Kivétel: Kyrénei Vénusz – de az Rómában van.) Mindenre emlékszem. Jaj, istenem, mindenre emlékszem, nem tudok új élményt beszerezni.

Musée de l'Art Moderne. A Delaunay-t (La ville de Paris) elvitték az előcsarnokból. Most külön Delaunay-teremben van. A Maillolokra rá se nézek, úgy emlékszem rájuk – bár nem egyenként, hanem egészben, tömbszerűen, amint ahogy az illik Maillolhoz. Picasso nagyon megszorodott, megint csak elég érzéketlen vagyok iránta. Új terem: Fernand Léger. Isten őrizz tőle. Borzalom. Maga az anyagszerűtlenség, a vászonból kidüffedő dudor testekkel. Chagall elég gyöngén van képviselve. Vuillard, Bonnard: ahogy szokta. A szürrealisták olyan elviselhetetlenek, mint reprodukción. Tanguy, Dalí! Iszonyat. Matisse se hat most úgy (kevés is), mint azelőtt. Ragyog, és üresen hagy. Túl sok technikát érzek benne. Jellemző, hogy egyetlen igazi ütést kaptam: Rouault-t. Főleg: „Táj, nagy fákkal”, ez a keskeny, magas kép – ez igen. Persze, jobban szeretnék itt is fából vaskarikát: ne legyen annyira keresztény, ne legyen annyira tematikus. Mélysége ne kötődjék egy dogmához sem, ne képviseljen világnézeteket. De hát que faire? Ha ilyen, ilyen. Megrendültem. – Ja igaz, Braque. Ez szép volt most, a „Duo” melankóliája, barna-mély színhatása élesen emlékeztetett Giorgione Koncertjére. Micsoda asszociációk. Olyan nemesen melankolikus ez a Braque, olyan mély ízlésű; sose bántó, akármit csinál. Valahogy nem zajos festő. (Biliárd, Csendélet, A szalon stb.)

A Szajna-partról néztük az Eiffelt. Beleköptem a cigarettámat a vízbe, hogy kapcsolat legyen a Szajnával, és Adyra gondoltam, nagyra becsült rokonomra, dühöngve. Hogy sajnáljuk, hogy mindig leitta magát Párizsban, szegényke! Próbálnám én leinni magam, egy pohár bort alig tudok megfizetni.

Az emberek. Milyen szerencsétlenek. Nem, nem szabad emigrálni, Isten őrizz. Gara⁷ aránylag ép, hivatása van, szaladgál az Antológiával. A Marignanban⁸ találkoztunk

⁶ Az impresszionizmus múzeuma Párizsban.

⁷ Gara László (1904–1966): író, újságíró, szerkesztő. Párizsban élt. ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE HONGROISE DU XIIE SIÈCLE À NOS JOURS című magyar költészeti antológiája 1962-ben jelent meg a párizsi Seuil kiadónál.

⁸ Szálloda Párizsban.

először; Ili⁹ is bájos. Gyarmathy Erzsí fabábu, közben halálosan sértett, Varga F.¹⁰ klinikai örült. V. F. szobája. VII. emelet, 2 és fél méter széles és hosszú cselédszoba. A beszéde. A verse. Jégkocka ment végig a hátamon, mikor láttam azt a szörnyű mosolyát. Mada¹¹ esete jobb, dolgozik rendesen, de azért átkozottul magányos. Luxembourgra lát, de a franciák nem hívják meg. [*Innen Lengyel Balázs kézírásával folytatódik a szöveg.*] Hogy élnek ezek! Az egyik megmondta: egy évig haldoklott, miután kijött. Felizgatjuk őket, s az ember szégyenkezik, mert a szívüket is kitennék elibénk. Csak azért, mert otthon élünk, és emlékeztetjük őket valamire, ami számukra csak volt. De így nem is egészen igaz; a legtöbb – legalábbis szellemi törekvésében – oda kapcsolódik vissza, amit az emigrációval abbahagyott. Vagyis például a magyar költészet francia vonatkozásaiból disszertál az egyetemen, vagy magyar könyveket fordít, magyar versantológiát csinál. Vagy mint V. F., örületét magyar versekben éli ki. Szemükben irigyelt boldogtalan boldogok vagyunk, akik a nehezet, de az igazit választották. S ez valahol így is van.

De mégis próbáljunk időrendben haladni. Második nap kerestük Chodkiewiczet¹² a Seuil kiadónál. Már szabadságra ment, de a titkárnője azért kérte, hogy menjünk be hozzá. Lent az információs irodán kissé tétova bizonytalansággal fogadtak, de aztán egy-két telefon, s Flamand, az egyik igazgató kért, hogy másnap keressük fel.

[*Innen a szöveg visszavált Nemes Nagy Ágnes kézírására.*] Párizs főbb látnivalói közül legborzasztóbbak az emberek. Mindenki nagyon kedves. Minden halálosan fárasztó. A magyarok: örültek. A franciák: franciák. Irodalmi mélység és lelki élet franciául. Itt mindenki azt képzei, hogy azok a nagy költők, akik sok nyomdafestéket kapnak. Úgy látszik, hiába éltünk. Nem teljesen hiába – csak úgy mellékesen. G. kedves, lelkes, önzetlen, csak épp nem ért az irodalomhoz. Mi fontos itt? Reklám, pojjáság. Pontosan ez az, amit nem bírok. Már a képeslapjaikat se bírom. Melltartók, filmszínésznők; hercegnők nemi élete – algiri háború, ejtőernyős véres kötessel a fején, tankágyú. Hirdetések, sexy-bár. Gyomromra szorítom a kezem, úgy utálok a Champs-Élysées-t. Ilyen a világ, ha hagyják. Ha meg nem hagyják, akkor amolyan.

Itt van például a macska. Ez a Cicito nevű, spanyol származású állat. Nem tudok elnyomni némi felháborodást, hogy kizárólag biftek hachét eszik, napi 250 grammot. A tegnapi, frigidaire-ben tartott húst otthagyja. És ha még kedves volna! De fenét. Sovány, vad és harap. Talán éppen azért. Pedig hogy szerettem a macskákat!

És a költők. Kb. egy korosztályt láttunk, G. válogatásában. Legtöbbjének nevét sem ismertem. Feuillade:¹³ szerény, kedves, azt hiszem, katolikus és fordító. Rousselot:¹⁴ csajág-röcsegei helyre legény, a verstani kérdéseket megveti, mert ő a szívével ír. (Illyés barátja, no persze.) Chaulot:¹⁵ finom és beteg – a beszélgetés félresiklik G. bölcsességén, melynek következtében Ch. megmagyarázza nekünk, hogy mi a szabad vers. Ez nyomasztó. A táj gyönyörű: Viroflay – Guillevic:¹⁶ mindenki esküszik, hogy nagy költő. Első látásra: karikatúra. Ő most zenét hallgat, mert éppen egy vers párázott fel az agyában,

⁹ Bartócz Ilona (1914–1968) meseíró, műfordító; Gara László közeli barátja.

¹⁰ Varga Ferenc (1906–1989) festő, grafikus, szobrász, 1924-ben Franciaországba ment tanulni, többé nem is tért haza. Németországban halt meg.

¹¹ Csécsy Magdolna (1921–2007) a Nizzai Egyetem nyelvészprofesszora, 1948-tól Franciaországban élt. Élete végén hazatelepült Budapestre.

¹² Michel Chodkiewicz, a Seuil kiadó munkatársa, majd igazgatója.

¹³ Lucien Feuillade (1913–2007) francia költő, műfordító.

¹⁴ Jean Rousselot (1913–2004) francia költő.

¹⁵ Paul Chaulot (1914–1969) francia költő, műfordító.

¹⁶ Eugène Guillevic (1907–1997) francia költő.

s azt a zene rendszerezi. És hallgatja is a rádiót, kemény 20 percig, mi pedig ülünk, fagyott mosollyal. Aztán villámszerűen elmegyünk. Másodszorra: csupa bűnbánat, kövér báj. Viszont fölolvassa a verseit, önrészség maximál-állapotban. Inkább fölkötném magam, mint hogy ismeretlen albán költőknek fölolvassam a verseimet, még akkor is, ha magyartudásuk félórás társalgásra elegendő. Megdöbbenő, hogy egyik verse mégis jó: „De ma mort”. Dehogyan megdöbbenő: hány ilyen láttam már. Olyan, amilyen, de attól még lehet költő, sajna. – Frénaud:¹⁷ ellenkép. Maga a fegyelmezettség. Haj, de szeretem azt a hideg, nyugodt, szürke halszemét. Iszik, mint a kefekötő, mégis mozduatlan marad a Buddha-képe. Az anekdotái is jók (Dylan Thomasszal Olaszországban). Beszélgetésünk majdnem valódi. Azt mondom, „majdnem”, mert ezt a költőfajtát is ismerem, tudom, hány szigetelőrétége van. Mégis, Cipivel¹⁸ és Balázssal együtt valami atmoszférája van a dolognak. Ószintén drukkolok, hogy csakugyan jó költőnek találjam, majd megnézem alaposan. Micsoda kivételes, micsoda Szent Ferenc-i erény, ha egy költő figyel a másik emberre!

Levelet írtam Saint-John Perse-nek. Nagy számárság, de mindegy. Elküldtem a fordításokat, első magyar publikációját. Istenem, istenem, a mi nemzedékünk „kapcsolatai” teljesen abszurdak, vagyis hogy nincsenek.

Karácsony a Rivierán, 1962

Karácsony a Rivierán, illetve csak karácsonyelő. Érkezés Draguignanba. Couchette után elég frissen. *Ez az első nap*. Déli kisváros, félig épülő szálloda, luxus (vidéki) és komoly, aladúcolt folyosók. Délelőtt pihenés, fürdőszoba (fekete-zöld csempés); ebéd. Jó vidéki koszt, nem nagy diner, elsőrendű provençal bor, rózsaszínű. Pénzügyek. Örökös pénzügyek, unom, szégyellem. Du. polgármester, illetve helyettese. Rövid, hivatalos csevegés, séta, Kisfaludy-emléktábla. Bájos 18. sz.-i házon pocsék, kimondhatatlanul ízléstelen plakett. Bűnbánatos leszek. A házban gyümölcsbolt, gyönyörű narancs, endíviasaláta. Hál' isten, nem koszorúzunk, hely sincs rá, virágot se találtunk. Kétlépcsnyire kis tér, nagy amerikai autók, a parkírozást jelző táblán kis cédula (nyilván régi): Non à Budapest. Vihogok. Nem szólok senkinek. – Séta az óvárosban. Kísérőnk Pierre Daniel, bájos 23 éves fiú, építésznek készül, ezért meg lehet vele vitatni, hogy a templom, amelyben garázst rendeztek be, román-e inkább vagy a torony gótikus-e. Föl akar vinni a „beffroi”-hoz¹⁹ (mi az? megmagyarázza, de nincs rá magyar szó, majd megnézem), nem megyünk, de fönt a város fölött szép kilátás, lemenő nap, éles vágások! Lefelé. Kávé. Rettenetesen megunom a pénzügyeket. Elmegyek végre egyedül lapot venni. Üzletek. Prix-unic²⁰ áruház. Neon. Kellemes magányos lötyögés. A szállodában vacsora. Kandallón rézedények. Kicsit ízléstelen, de valódi vidékiesség. Végre alszom.

Második nap. Kocsi, indulás. Gyors reggeli a rézedények alatt. Kint hajnal, hideg, égnek a lámpák. Autóbusz, vonat. Halálfáradt vagyok, rosszul aludtam. Félek, hogy ezt a napot nem fogom bírni. De bírom. Érkezés Nizzába, kocsi vár, ez egész idő alatt velünk lesz, a fiú vezeti. Csoda szerencse. Szálloda: Albert Premier. A Promenade des Anglais mellett rögtön, szobám a Massena parkra és a tengerpartra néz, Cannes felé. Csoda.

¹⁷ André Frénaud (1907–1993) francia költő.

¹⁸ Ottlik Géza.

¹⁹ Harangtorony (francia).

²⁰ Helyesen prix uniques, olcsó áruk boltja (francia).

Kimegyek az erkélyre. Meleg, napfény, pálmák. Öltözés, megyünk a prefektushoz. Némi várakozás után fogad. Folyton nekem beszél, kínos. Elhárítom, de hiába. Rövid hivatalosság, aztán autóba be (fekete kabátom minden fehér koszt felszed, nem baj). Kék-fekete kiskosztüm, rózsaszín sál, kesztyű, kígyóretikül, túsarkú fekete cipő – kínzás egész napra. De elfelejtem. Fáradt arc. Villefranche, kis vitorláskikötő. Nagy kikötő, amerikai flottaegységek. Egy óriás, háromárbcos vitorlás à la dix-huitième. Mi ez? Filmcélokra átalakított régi hajó, kalózfilmeket forgatnak rajta. Ebéd a La Frégate-ban. (Prefektusi ajánlás.) Óriási tálak, salade niçoise, anchois és moule-levés választható előétel (ja, kis rák is, hal is), sült csirke frites-tal, sajt, fagylalt (vagy gyümölcs). Megint rózsaszín bort iszunk, jó, megszoktuk. Fekete. Cocteau-kápolna. Azt hittem, ízléstelen lesz, de nem. Kellemes. Autó. Cap Ferrat, Szt. Péter-világítótorony, ciprusgyümölcs, lila virág a falakon (Villefranche-ban is). Narancsfák, gyümölcscsel. Monaco. Vám? De nem, csak néha. Monte-Carlo. Vár. Micsoda város ez! Nyolcemeletes házak hegyoldalra ragasztva az új részben, régi rész: olaszos. Őrségváltás a palota előtt. Kék-fehér-piros egyenruhák. Levlap: Grace de Monaco mint királynő. Kávé. Kilátás. Park. Virágzó mimóza. Oceanográfiai múzeum. Váratlan érdekesség. Azt hittem, unalmas lesz. Fóka. Ugrál, ugat, hülyéskedik. Aranyos. Bajszát pödri, a nőstényt üldözi. A harmadik foka alszik, néha fölpsilog unottan. Halak. Formalista az Öregúr. Jojo. Szürrealizmus. Van olyan hal, mint egy gázvasaló. Lepényhal, repül, mint egy denevér a vízben. Kígyófélék. Farkán álszeme van. Csikófejű. Színek, színek. Csík, petty, sáv. Csipkeuszony. A plakátszínek közt egy-egy csapat már hihetetlenül előkelő ezüstszürke, álmatag ónix. Az arcuk. Fel- és legördülő szájak, karikatúrák. Sárkánypofa kicsiben, valami szingaléz csodahal. Ördögi arc-szabás, szelíden pislogó kisfiú-békaszem. Kijövet: rivierai alkony. Nagy, piros ég, vadállati felhők. Öböl. Tenger. Hazafelé Nizzába az Haute Corniche-on. Hegyek. Távolról: Alpes Maritimes, havasok. Szürkület, hajtűkanyar, le-föl. Két világítótorony, közlőről a cap-ferrat-i s messze (fölötte magasan a ködben) az antibes-i. Nizza a hegyről nézve. Világos, mint egy bálterem. Vakító neonfény, fehérség. Albert I^{er} szálloda megint. Luxus, kicsit múlt századi, nem úgy, mint a Cayré. Fáradtság. Egy kávé a bárban. Eső. Zárókép: irodalom-politizálás Schweppes mellett. A szoba éjszaka: kilátás a tengerre, fényes autóutakra – kivilágított pálmák. Idegesség. Altató.

Harmadik nap. Ködös reggel. Égnek a lámpák. December. Napfölkelte a tenger fölött. Reggeli a kis szalonban az első emeleten. Sirályok. Le a tengerhez. Megint, már harmadszor, a kavicsos, nizzai tengerpart. Kavicsot szedek, ahogy már Nizzában szoktam. Megkóstolom a vizet, mikor feljön a sziklára. Napfény. Szél. Indulás St. Paul de Vence-ba. Képtelen hegyi város. Pierre szerint ez igazi provence-i jelleg. Olaszos, de mégsem. Középkor, kutak, narancsfák. Két könyök széles utcaközök. André Verdet²¹ háza. Pávagalambok. A berendezés: remek. Középkor, csigalépcsők, vad absztrakt képek tömege. Picasso, Braque, Léger, Atlan, Mathieu. Terasz a városra, hegyekre, távoli tengerre. Napfény. Kis cserépvázák. Egy képkereskedő. Mindjárt meghívják Verdet-t hozzánk. Rajzol nekünk, ad kis albumokat. Kedves bohócos, Cocteau-típus. Csuklóján aranylánc. Jobb, mint egy múzeum. Még az atelier-be is elvisz, Aubusson-szövésű saját tervezésű szőnyegek. Vad színek. Telefon Károlynénak.²² Átme gyünk Vence-ba. Károlyné angoloz zöld kordnadrágban, hatalmas kutyával. Tört arc, öröm. Kimegyünk a házakhoz.

²¹ André Verdet (1913–2004) francia író, költő, képzőművész, zenész.

²² Károlyi Mihályné, Andrássy Katinka grófnő (1892–1985). Károlyi Mihály miniszterelnök, köztársasági elnök felesége, 1919-től, majd rövid, 1946-os hazatérésük után férjével emigrációban élt. 1963-ban hazatelepült.

Hideg, befűtenek a kandallóba, whisky, kávé, barack. Sors. Amerikai író, feleséggel, maori festő, turista. Olajfák alja tele gyümölcscsel, nagy mistral volt néhány napja. Dombok, erdő, magány, szél. Egyetlen barátom Bambi, de ő is tizenkét éves és teljesen süket. Egy olajfalevelet a táskába. Benin-faragványok, néger álarc Kongóból. Barna gerendás mennyezet, mint Verdet-nél. Kint hideg. Indulás Biot-ba, Léger-múzeum. Egy másik özvegy, de őt nem látjuk. Ő csináltatta a múzeumot. Tökéletes luxus. Üvegfal, faliszőnyegek, egy-egy fikusz, mint az amerikai filmekben. Léger még sosem tetszett annyira, mint most, bár a gyűjtemény főrésze utazik. Fekete-fehér-sárga virágkerámia. Kapunk egy csomó albumocskát, reprodukciót; lelkes vezetők. Valószínűtlen kinézni a tájra. Ciprusok a szélben. Borul. Cannes felé megyünk az antibes-i mólóra, vad szélrohámok. A vitorlások kötélete csattog és fűtyül egyszerre. Tenger. Zöld, szürke, habzó nyálú. Cannes-ban alkony. Nagy sötét hajósziluettek. Filmfalota. Kávé a Croisette-en. A hajók már kivilágítva. A fiú idéz egy Malherbe-verset (mi is a címe?), és könnybe lábad a szeme. Milyen is lehet ez a fiú? Olyan, mint Tandori Dezsőke? Haute de Cagnes-t kihagyjuk, nem lehet. Vissza Nizzába, szél, hideg, a tenger állandóan belepi sóval az autó ablakát. Alig lehet vezetni. Nizzában végre bedobom a lapjaimat. Pályaudvar, vacsora. Föl a vonatra. Itt fekszem a hálókocsiban egyedül. Ég a kis lámpa. Luxus megint. (Igazat adok C.-nek²³ némileg. Van abban valami. De nem annyira.) Megy a vonat Lyon felé, reggel kialudva, Párizs. Holnap karácsony. 1962. december 23. Kék expressz.

Anglia, 1965. május–június

Május 25-én indulás. Bécsig kényelem, aztán couchette, hatan. 2 osztrák nő, 2 magyar nő és mi. Szomszédban egy öreg magyar parasztasszony Kübekházáról megy Bedfordba, lányához. Szegedi tanyák és nagyvilág. Reggel étkezőkocsi. Rajna-kanyar, gyönyörű, napsütés; a főpincér becsap. Egy májusi harangtorony, szembenapban. Újgörög házaspár. Ostende, hajó. Az átkelés napfényben kezdődik, esőben végződik, de nyugodt. Német huligánok. Az első széksor**[ból egy]** angol hölgy föláll, és elhagyja a helyét. Dover. A tisztviselő nagyon kedves, a hordár undok. Angol vidék, kövér birkák – nyírott birkák. Fekete-fehér tehének (Belgiumban is). Zöldek. Világos van, mikor este 9-kor Londonba érkezünk. Északon és nyugaton vagyunk. Taxikaland; megoldjuk. Szállásunk gyöngye. Taxizás során először látom (és megismerem) a Hyde Parkot, a Marble Archot. 26-a este van.

27-e. Ila rögtön jön, kedves, bevisz a Piccadillyre. Ebéd Lyons Cornerban. Whitehall Street, Trafalgar Square, Nelson, oroszlánok, Leicester Square; le a Temzéhez. A cup of tea a Big Ben alatt. Bemegyünk a Westminster Abbeybe. B. lenéz a földre: „Jézus, nézd, ez Robert Browning.” Poets’ Corner. Milton. – Két lovas, lófarkas sisakban, piros köpenyben. Haza, holtfáradtan.

28-a. De. Piccadilly. Áruházak. Selfridges. Swan and Edgar. Regent Street, Oxford Street. Yardley-levendula. Haza. Este Lászlóék.²⁴ Gyönyörű lakás, átadjuk a Tóth Árpádot és a régi párnahímzést. Szép este. Rohanás az undergroundra.

29-e. De. Portobello Road, ócskapiac. Szomorú; latin helyen ez izgalmas volna, itt csak nyomorult. Állítólag szép holmik is vannak, de csak tengeri rákokat látunk; azok szépek. – 4-kor Tábori.²⁵ Nagy ház, viktoriánusutánzat gazdagság, luxus. Hogy lehet ennyi drága holmi együtt ízléstelen? T. kedves, nagyszerű dolgozószoba. Este korán lefekvés.

²³ Cipi, azaz Ottlik Géza.

²⁴ Cs. Szabó László (1905–1984) író, esszéista, 1948-ban emigrált, 1951-től Angliában élt.

²⁵ Tábori Pál (1908–1974) író, újságíró, műfordító. 1937-ben Londonba költözött.

30-a. ½ 11-kor autóval Sz. B.-vel²⁶ Marlow, Henley[-on-Thames]. Csodálatos angol kisvárosok. Marlow-ban a Lánchíd. Sajnos be van deszkázva, javítják. Az első hattű, egyedül, hallgat örökre hideg vizekben. Tudor-cottage, Old Cottage; angol (timber) thatchwork. Henley: sok hattű, csúf láb, megcsípi a kenyéradó ujjamat. Tőkés rucák, evezősök, regattahelyek. Vendéglő: szuvas fekete gerenda, piros kockás abrosz (a pincérlány köténye is olyan), furcsa ízek, szósók. A kert: hengerelt gyp, macska, írisz, eső. Minden kicsi, ápolt, Old Merry England. Hazafelé: rododendron. Sárga akác, piros virágú díszfák – és sötétzöld kis patakok, szürke ég, temető, hideg, melankólia. Szomorú nyírfák, nedves, súlyos fű, sírkövek. Normann falak, sövények. Szelíd angol vidék, a parasztházak kúriák. – Lászlóék, fekete. Felébredek, mert az autóban már elaludtam a fáradtságtól. Rádió, felolvasás. Utána városnézés. A City, St. Clement-templomban harangjáték. (Oranges?)²⁷ Fleet Street. Temple. A templárius lovagok kerek temploma; angol gótika, lándzsaablak. Nagy tér 18. századi vörös téglás házakkal szegve, szanaszét elhagyott autók legelésznek, csönd, üresség. Vasárnap. Ez voltaképp a jogi egyetem, de laknak is benne. Két címer: pegazus, bárány. Le a Temzéhez. Waterloo Bridge (a csata-reprodukció ólomkatonákkal). Látszik a Big Ben, a Westminster-tornyok. Kis köd, kis eső. Egy obeliszk a parton. Churchill temetése és a daruk.²⁸ A leendő új London a túlsó parton. Sonka, tea és irodalom a rádió büféjében. Haza a 15-ös buszon. Más útvonalon jön, kerülő. Mindig minden másképp van.

31-e. De. Council.²⁹ Franciául beszélünk. Kedvesek. Eggs and chips a Sohóban. National Gallery: Sziklás Madonna (nem mutat), állítólag sok benne a tanítványi kéz. Szt. Anna karton³⁰ kisteremben, reflektorfényben. Szép, kicsit idegesítő; a kompozíció más, mint a louvre-beli kész képen, az Anna-fej ugyanaz. Talán későbbi a késznél. Michelangelo-táblaképek: Sírbatétel és még egy plasztika, félbehagyás. Távolról (isten bocsássa meg) az egyiket Mantegnának néztem. Crivelli-terem. Tiziánok: a Vendrami család borzasztó (életemben először tetszik egy Tizian), gyönyörű a Diána Acteonnal: őszi vörös erdő, távolról akár impresszionista is lehetne. Remek gyűjtemény, kevés kiemelkedővel. A németalföldiek megint csak átrohanunk. (Sassetta van jó néhány, Duccio.) – 4-kor Ödön, íriszt ad, kimegyünk Wimbledonba. A ház. Főúri és képtelen. Csak papucsban lehet járni a múzeumi szőnyegek miatt, kerámiagyűjtemény (ízlés, perzsa), bronzok; fehér alapszínű minden, fehér csikos tapéta a falon, sárga selyem óriásfotelek, filmszerű, kényes jégverem. Gyönyörű, lakhatatlan. A park. A rododendronok. Vízesés vagy menyasszonyi ruha. Fehér, rózsaszín, vörös, lila. Azáleafák, sárga

²⁶ Szász Béla (1910–1999) író, újságíró, szerkesztő, a Rajk-per egyik vádlottja. 1957-ben Angliába emigrált, 1965-től a BBC munkatársa volt. MINDEN KÉNYSZER NÉLKÜL. EGY MŰPER KÖRTÖRTÉNETE című memoárja 1963-ban Brüsszelben jelent meg.

²⁷ London belvárosában két St. Clement-templom is van egymáshoz viszonylag közel (St. Clement Danes templom a City of Westminsterben és a St. Clement Eastcheap a City of Londonban). Mindkettő úgy tartja magáról, hogy egy népszerű angol gyerekdalban őt említi a szöveg: „Oranges and lemons / Ring the bells of St. Clement’s” („Narancsok és citromok, konduljatok, Szent Klement-i harangok”). A westminsteri templom harangjátéka a gyerekdal dallamát játssza. Nemes Nagy Ágnes valószínűleg a másik templomban volt, az ugyanis közelebb van a Fleet Streethez, amely a városnézés következő állomása volt.

²⁸ Sir Winston Leonard Spencer Churchill 1965. január 24-én hunyt el, temetése január 30-án volt. Állami temetésben részesült (ez Angliában csak igen ritkán fordul elő). Churchill koporsóját hajó szállította a Temzén, a dokkok darui tiszteletadásuk jeleként meghajoltak.

²⁹ A British Council az Egyesült Királyság nemzetközi kulturális és oktatási intézete, amely szakmai kapcsolatok kialakítására törekszik az oktatás, társadalom és kultúra terén. Meghívására számos magyar író és költő járt az Egyesült Királyságban.

³⁰ Leonardo da Vinci SZENT ANNA HARMADMAGÁVAL (1508–1510) című képe a párizsi Louvre-ban látható. Ennek azonos című, 1499–1500 körül, kartonra készített vázlata a National Galleryben van kiállítva.

akác. Enyhe eső. Egy percre sem maradhatok egyedül, pedig nagyon szeretnék. Elhozok egy virágzó rododendront. Madarak. A rigót majdnem meg lehet fogni. Alkonyatkor fecskék, közvetlen a fejünk felett. Tölgyfák, fiatal lomb. Angol gyep. Öregek háza (kastély). Tó, a kertész cottage-a. Golfpálya. – Ödön: milyen lehet ez az ember? Az öreg házvezetőnőnek gépelt menetrendet ír össze, a kerámiákat maga törölgeti, reggel 7–8-ig. Teljes távolság.

Este: Jancsiék. Az asszony is beteg. 2 gyerek, 1 kutya, 1 sógornő, tenyészet. Kis vacsora, teljes zúrben, gin, színházalapítás. Az asszony bájos, mint mindig. Hammersmithből undergroundon haza. Éjjel fáj a gyomrom.

Június 1-je. 10-kor Mrs. Wright megjelenik. Tower. Százmillió ember, iskolák állnak sorba. Királyi ékszerek (ez az, ami igazán nem érdekel). Hódító Vilmos tornya, falak. Bloody Tower. Raleigh szobája, két kis meggyilkolt herceg szobája, Shakespeare-színhelyek. Férfiak és nők kivégzőhelye külön. Illem is van a világon. Boleyn Anna házrészei. Francia kard. 3-an szöktek meg mindössze, az egyik Erzsébet volt. Órsérváltás, piros egyenruhák, medvebőr süveg. Micsoda nép, micsoda történelemmel. A Tower híd új, 19. sz.-i, stílusutánc (csalódás!). Ebéd. A trifle³¹ nagyon jó. Alig tudunk elszakadni szorgalmas kísérőnktől. Ő fáradhatatlan, még hajtana minket. De mi inkább telefonálunk Ilának, és kimegyünk Richmondba. Újabb kisváros Londonon belül. Micsoda vidékiesség! Újabb tenyészet, kutya, leckeírás, zrí, krumplihámozás; angol családi élet. A vacsora elől hazaszökünk, bár nagyon helyesek.

2-a, szerda. Az első napsütés. Mintha engedne ez a tűrhetetlen hideg. Bár az első reggelen is sütött a nap, aztán mi lett belőle? Azt mondják, emberemlékezet óta nem volt ilyen május Angliában. Mert az igaz, hogy rossz az idő, no de ennyire? Jégverem ez az ország, jeges eső veri a hajamat. A fürdőhöz sixpence-et kell bedobni az alagsori készülékbe, felrohanni az emeletre, a fürdőszobába s vacogó foggal lesni, hogy jön-e a forró víz vagy nem. Fázom! – Ma süt a nap. Kimegyünk a Hyde Parkba, lefekszünk a fűre. (A fű 1 centis, minden percben nyírják. Nap. Kutyák. Gyerekek. Szépek, piros-fehér képűek, édesek.) Serpentine,³² vadkacsák, hattyak. Természet és családi élet London közepén. 8 millió londoninak szabad a fűre lépni. Itt először szerelmespárok (Párizsban nem lehet kikerülni őket). Nők flanc nélkül, férfiak lesütött szemmel az utcán. Ámbár a teenagerek: hosszú haj (fiúknak), feszes nadrág (lányoknak), gitár a hónuk alatt. – De. fodrász, egész jól sikerül, a Hyde-ban mindjárt szétzilálódik. Este: Lászlóék. De szép ez a lakás! De jó ez a beszéd! Minden bonyolult.

3-a, csütörtök. Reggel lassú kelés. Ennyi a pihenésünk. Ha ez nem volna, meg is halnánk a fáradtságtól. 1-kor Tábori. Étterem a Bayswater Roadon, magyar tulaj, Mignon. Jó ebéd, nehéz társalkodás. Kedves, jóindulatú ember, az irodalom végképp nem érdekl. A leendő Magyar Antológia verстана: fütyül rá. Cs. meg is mondta előre. Mi lesz ebből, Atyám! T. és Ila hozzáértése. Meghív délutánra a PEN Clubba, de nem megyünk. Értünk jön ½ 3-ra Sz. Kivisz Hampsteadbe kocsin. Milyen előzékeny mindig. Milyen lehetett azelőtt? Kenwood. Újabb park, rododendron. Lankák, tavak, kis múzeum. A kertész kisollóval igazítja a gyepet a kővel kirakott ösvény mentén. Legyen az csak punktumos. A gyep nem játék. Napfény. Kis utcák, angol Buda. XVII. századi közök, zugok. Sz. lakása fekete. My house is my castle újabb változata. Kilátás, kert. Kert mindenütt. Ez nem is igaz. Így élnek egy világvárosban.

³¹ Angol desszert: alkoholban áztatott, lekvárral töltött tejszínes, mandulás piskóta.

³² A Hyde Parkot átszelő út neve.

4-e, péntek. 11-kor kéne menni Truvinhoz [Trewinhez?]. Eltévedünk az undergroundon, rémült taxikeresés, telefonkeresés. Egy óra késéssel befutunk. T-ék nagyon aranyosak, feloldják kínjainkat. Itt vannak Dutkáék, az asszony kedves. Lehetséges ez? Még nálunk is rosszabbul beszélnek angolul. T-nével merek beszélni, búcsúzáskor egy rózsát ad, az egyetlent a kertből. Ír ő is (nevek: Emma, Harriet, Shelleyné). Ez is Hampstead, villák. Két angol rózsám van, a másik richmondi. Utána ebéd a kis restaurant-ban. Napfény (hál' Isten!). Megyünk a PEN Clubba, a titkárnőhöz. De szép ez a Glebe Place, Glebe House! Kis társalkodás, ott van véletlenül Botsford is. Magyar irodalom, angolul és franciául. Temze-part, kis park, Carlyle háza, Leigh Hunt háza. Haza. Átöltözés. Megyünk ki Richmondba megint. Most csoda pontosak vagyunk, várunk is az underground állomáson fél órát. Vacsora Monicáéknál. A kertben aperitif (whisky, mint részemről mindig), angol küszöb rézből, finom, érdekes vacsora. (Halpástétom előétel, lazac-rózsaszín; pirított kenyérrrel; rák- és halsült körítve; tejszínhabbal töltött grillage-lapok. Fehérbor. Fekete a szalonban. Péntek. Katolikusok.) Katolikusok, tehát 4 gyerek. Már alszanak fent. Ez a szép, fiatal asszony úgy dolgozhat, mint a gép. Szántó Piri-kép a szalonban. Japáni emlékek. Angol léggör: család, tapintat, tartózkodás. Végre felvettem a banánzöld jerseyruhát; jó. Lapot írunk Artúréknak.³³ – Utána Iláék bevisznek a Piccadillyre esti kivilágítást nézni. Megéri. White Hall reflektorfényben; csak a lovasok hiányoznak. Neon és neon. Tea egy bárban. Sajtszag és ámulat az autóban; Ili cipője: prima kis rádiójelenet. A férfi is előzékeny. Esti London. Hazahoznak.

5-e. Lassú kelés. Ebéd egy kis snack bárban, Bloomsburyben. Kínai (vagy indokínai) tulaj, feleség, lány, édes buba-kisfiú. A színes gyerekek: tündérik (a négerék is). A felnőttek kevésbé. Van rajtuk valami szomorú. (Ma a buszon egy néger kalauz kioktatott 3 német turistafiút. Jó jelenet.) Közép-európainak lenni mégis jobb. Fene tudja. British Múzeum. Nem láttam a Magna Chartát. Mit szól Panka?³⁴ Kevés a múmia, fel vagyok háborodva. Az első termet ui. rendezik, tilos a bemenet. Egy oldalt fekvő. Nem is mumifikált, csak a sivatag szárította ki. (5000 éves.) Koponya. Egy bebugyolált. Sok festett koporsó. Gránitkolosszusok. Ezt már ismerem. B.³⁵ utálja az állatisteneket. Ha komolyan vesszük, csakugyan rémes. Én (hülyén) iparművészetnek tekintem őket. Ekhnáton, Ekhnáton, hol vagy? Semmi El-Amarna. Viszont: az első, amit meglátunk bemenetelkor: egy húsvét-szigeti bálvány. Mégiscsak illusztrálják a verseimet. – Parthenon. Frízek, metopék, tūmpanonok. Meglepően rossz állapotú márványok. Miért? A nagy olasz gyűjtemények márványai általában jobbak. Az első tūmpanonon a 3 nőalak:



³³ Görgey Gábor (eredetileg Artúr) (1929) író, költő.

³⁴ Dr. Nagy Lászlóné Hrabovszky Anna, Nemes Nagy Ágnes gyerekkori barátnője.

³⁵ Lengyel Balázs.

Hogy is van? Pedig egyik első iskolai, görög emlékem. A legelső persze a Diszkoszvető volt. – Selené lovának feje: az ősló. A frízek gyönyörű lovai, ér a hasukon. Torlódó menet, ami mégsem barokkos. Klasszikus jegy: az arc kifejezéstelensége. Ritmika. Felfedezés: a frízek a második oszlopsor fölött voltak. Ezt sose tudtam. – Vázák. Nem nézem. Külön tudomány, így is összeesem. Rettenetes, mi kincs van itt. Rablás és mentés. Asszír királyok szakála: mint egy középkori páncéling. Nimród ügvek. Szárnyas oroszlánok emberfejjel. Asszír-Babilóniával hagyjanak nyugton. Egyszer már nyavalyatörést kaptam tőle a Louvre-ban. Ékírás. De nem látjuk a Rozettát. Periklész-fej. Ezt is rég ismerem. Milyen buta, üres. Az arc: semmi. Sose hittem Lombrosóban. Hiszem persze az összefüggést, de nem olyan egyenes. Mai arc-olvasásunk: babonaság. Úgy viszonylik az igényességhez, mint az asztrológia az asztronómiához. Tea a British M. alagsorában. Lehetetlen labirintus. Egy-egy vászonparaván mögül kilógó Athéné-fej. Kisöpornek minket, 5-kor zárnak. Levánszorgunk a Piccadilly Circusra. Furcsa, hosszú vikend előtti utca, zárt üzletek és főleg zárt éttermek, kávézók. Hol vannak a londoniak? Mind vidéken? London elhagyja Londont. Holnap pünkösdvásárnap.

Most itt ülök egy angol ágyon törökülésben, és írok. Szemben frissen besötétedett utca, a Portobello Road, nyomornegyed (vagy majdnem az, ki hitte volna?). Reggel már néger gyerekek ugrálnak az ablakunk alatt. A szemközti üzleten ott a titokzatos felirat: Friary Meux, Treble Gold.³⁶ Mi a fene lehet ez? Bormárka? Név? Létraügynökség? – Ó ég, ó ég, hogy is lehetne egy nyelvet megtanulni?

6-a. 10-kor Windsor. Eton, perpendicular-style:³⁷ kápolna. Két frakkos kisdíák. A kastély: Szt. György-kápolna. A hindu feltett kalapban lép be. Ebéd, francia társalkodás. Hampton Court: kémények, kert. [Chenford.] Autósztráda, forgalom.

7-e. Tate. Turner. Impresszionista rész. Henry Moore: Király, királynő (emlékszem rájuk egy filmből). Constable se rossz. Angol arcképfestészet – ismerjük. Néhány szép Derain a külföldi részben. Rengeteg minden. Telefon Határnak, kimegyünk. Autóval visznek St. Albansba. Normann falak, eső, zöldek. Benn: lemeszelt és előkapart freskók. Istentisztelet, gyermekkórus. Alkonyat, sírok, rézdíszítés (angol szokás; leszedni papírmatricára a sírkövek rézalakjait). A mártír ereklyetartója. Már a római időben itt valami volt; 700 körül első ker[esztény] kápolna. Egyenes lezárás: angol. Torony: angol:



H-éknál vacsora, de előbb uzsonna az esőben, autóban. Fáradt vagyok. Későn hazavisznek.

8-a. ¾ 1: Swan and Edgar előtt esőben randevű Ödönnel. Magyar sohói vendéglő, rém rossz. Unalom. 2.30 dr. Cushing,³⁸ londoni egyetem, magyar társalkodás. A magyar nyelv rejtelmek. Kikísér a Hottentotta utcáig.³⁹ (B. találmánya.) Kedves ez a tudós és

³⁶ Sir Henry Meux által 1764-ben alapított sörfőzde, többszörös tulajdonosváltás után mai nevét 1961-ben kapta. A Treble Gold (tripla arany) egyik erős sörfajtája.

³⁷ Perpendicular Gothic, függőleges stílus, az angol gótikus építészet késői korszakának (XIV–XVI. sz.) stílusa, melyben a függőleges vonal uralkodik.

³⁸ George Frederyck Cushing (1923–1996) a londoni egyetemen a magyar nyelv és irodalom professzora volt. Számos magyar és finnugor tárgyú szakmunka szerzője, magyar nyelvű tudományos és szépirodalmi mű fordítója.

³⁹ Tottenham Court Road.

tartózkodó. Este a fiataloknál, irodalom. A kis Csé szidja Babitsot, dühös vagyok. Különbön kedvesek.

9-e. Délelőtt áruházak. John Lewisnél veszek esőkabátot. Egyedül üzletről üzletre az Oxford Streeten. Bond Street. Ebéd egy önkiszolgálóban. Megy ez az angol, csak őket nem értem. Kék-fehér pettyes kalapot is veszek esőáztatta hajam fölé; most mondaine vagyok, annyi fázás után. Este Lászlóék, egy hét szünet után. A 15-ös busz házi járatunk lett.

10-e, csütörtök. Lemondom Ilát, kell készülni a rádióra. 3-kor rádió. Tűrhető eredmény, csak a rododendronokat hagyom ki, én hülye.

*

Úgy választottam magamnak halottat, ahogy mások csillagot választanak. (Sidney Keyes.)⁴⁰ Nem mintha nem lett volna bőven halottam. De kellett egy – jelképpül bizonyos célokra. Költő, katona, halál. Békássy Ferenc.⁴¹ Badacsony. Görgey, ivászat, fantasztikum. A fiatal halottak. Tudnánk-e mi nélkülük élni? (A Villamosom keletkezéstörténete.)

George Wald.⁴² A biológia egyedülálló tudomány abban az értelemben, hogy nem tudja definiálni a tárgyát. Senki sem tudja definiálni az életet. – Ennyiben a biológia hasonlít a költészethez. Senki sem tudja definiálni a költészetet. (Minden meghatározás – b-ra és k-re egyaránt bizonytalan, sok-sok kivétellel jár.)

Trisztán és Izolda. Úgy megírni a történetet, hogy Trisztán azonos Marke királlyal, és Izolda azonos Fehérkezű Izoldával. (Színdarab.) (Izolda: hosszú aranyhaj. Fehérkezű I.: hosszú fehér kesztyű, rövid barna haj. Ugyanaz a színész. Trisztán: szakálltalanul Trisztán. Szakállasan: Marke. Ugyanaz a színész.)

Jeruzsálem, 1987 tavasz Jeruzsálem, 1987. márc. 30. – ápr. 8. (ápr. 9.)

1987. márc. 30. ½ 4-kor Ferihegy. Hideg. Balázs kivisz. Rövid út, kb. 50 perc. Bécsben még hidegebb.⁴³ Kávész. (Domokos,⁴⁴ Gergely Ági, Görög Livia [Domokosné],⁴⁵ Karig Sári,⁴⁶ Magdi⁴⁷ és én), sörözés Novotelben, vagyis a tranzitban. Kényelmes egyes szoba.

Márc. 31. ½ 7-kor kelés. Hóvihar. Rohanva ki a rep. géphez. 4 ½ óra Tel-Avivig, ott + 20 Celsius. Kb. 1 óra Jeruzsálemig nagytaxin. A sofőrök előbb összeverekednek. Pálmák. Jeruzsálem, csodahotel. De nem a Miskenoth,⁴⁸ továbbá kisül, hogy 3 nap után

⁴⁰ Sidney Keyes (1922–1943) angol költő, a második világháborúban bevetés közben halt meg. Nemes Nagy Ágnes EGY KÖLTŐHÖZ ÉS VILLAMOS című verseiben emlékezett meg róla.

⁴¹ Békássy Ferenc (1893–1915) a cambridge-i King's College-ban tanult. Magyar és angol nyelven írt verseket. Az első világháború kitörésekor hazautazott, az orosz fronton életét vesztette.

⁴² George Wald (1906–1997) Nobel-díjas amerikai biokémikus.

⁴³ Mivel a Magyar Népköztársaság és Izrael Állam között nem volt diplomáciai kapcsolat, magyar állampolgárok Bécsen keresztül utazhattak Izraelbe.

⁴⁴ Domokos János (1921–1987) az Európa Könyvkiadó igazgatója.

⁴⁵ Görög Livia (1920–2004) fordító, Domokos János felesége.

⁴⁶ Karig Sára (1914–1999) szociáldemokrata politikus, műfordító, szerkesztő.

⁴⁷ Székely Magda (1936–2007) költő.

⁴⁸ Mishkenot Sha'ananim (a. m. a nyugalom lakhelye, héber) kultúrközpont és elegáns szálloda Jeruzsálemben.

innen kitesznek. Egy itteni magyar: szokjátok meg: csak az a biztos, hogy semmi sem biztos. A Hotel Laromme, vadonatúj, remekül illeszkedik a régihez, mint minden. Luxus, keleti hanyagsággal vegyülve. Csodás fehér kövek, csodás növényzet: olajfa, eukaliptusz déli fenyők, cédrusok, narancsliget – egyszerre érik és virágzik. Itamárral⁴⁹ a Siratófal, Jaffa kapuig taxival. Óváros. Siratófal!! Kis bokrok nőnek belőle, abban verebek ki-be szállnak. Tenyérrel kell érinteni a falat. Érintem (Tóni, Gábor,⁵⁰ többiek). – Séta, arab negyed, bazársoron minden: lepény, halva, sakktábla, rézedény, naspolyaszerű kisnarancs, óriás eper, vargák cipőt talpálnak. Sötét arcok, hangos beszéd, némi szorongás. Ide nem lehet egyedül jönni, pláne nem este. Görög, bizánci török maradványok, kövek, kövek – remekül rendben tartva. Korinthuszi oszlopfők, kereszties lovakok bazilikáiban a bazár sikátorai. Kávészás a Damaszkuszi kapunál, arab (örmény?) kávé. „Gate Damascus” a neve. Este megnyitó: Simon Perez (miniszterelnök), Teddy Kollek⁵¹ (polgármester), Shalvi asszony.⁵² Itt eszünk, két pohár rosé, halál fáradtan lelépünk.

Ápr. 1. Kelés 7-kor, jó reggeli, saláták, tonhalsaláta pl., 9-kor felolvasásom franciául a Miskenoth kis szalonjában. Egész jó volt. Egy jugó nő még, kedves, nem okos. Egy belga tanítónő, oktat Flaubert-ről. Néhány francia nő, csevej, kellemes. Minden magyar ott van. Kávészás, lelépünk, Ági, Magdi, én, óváros, keresztény negyed. Taxi. (Sékelt váltunk.) Szent sír: moslák (nagyapám biztos járt itt). A templom kívülről szép, belül (a sír) giccshalmaz. Pénzt követelnek, ott, helyben, a hosszú sorállás után, gyertyagyújtás. Hosszan keressük a Via Dolorosát, csodálatos tekerés, de a lábam dagad. Végre: VIII. stáció. – Máltai lovakok temploma, egy lutheránus templom. Görögkeleti pap Áginak nem felel. Magditól még követelnek pénzt Krisztus sírjánál. Bazár, ugyanaz az arab kávé. Megismer, turkish coffee, ízesítve: fahéj + még valami. Levlapok, kis, fából faragott emlékek. Taxin haza, némi pihenés, ismerősök, ½ 7-kor Itamár + Hanna.⁵³ Művész-kávéház este, salátafélék, rengeteget politizálunk, Károlyi Mihály, Domokos J. múltja, háború, Sopronkőhida; verseim értelmezése Itamárral. Közben állandóan röhögünk, mert semmi sincs úgy, ahogy mondják. Minden program gyanús. Nem ott, nem úgy, nem akkor. – Mi ez az illat? Virágzik a narancs. Esti fények, fehér építészet, Kelet–Nyugat. „Ticho” kávéház, ha ugyan kávéház. Egy festő háza volt, a városra hagyta. Mindenütt (az utcán) lépcsők, fehér kőből, kis beugrók. Ciprusok. Hangulatlámpák. Haza hatan taxival. Itamárék haza Tel-Avivba.

Ápr. 2., *csütörtök*. Reggel 9-kor (kelés 7-kor) Sári; 11:30-kor Magdi (+ Ági) volna, de nincs. Olyan hosszúra nyúlik a látogatás, hogy holnap reggelre marad Magdi. Végigizgulja ½ 3-ig. A rendezés lötyög – enyhén szólva. Elnök: egy nagydarab homokos. Kápótípus. Felsőalók: a szokott típusok. Néger nő népi viseletben, politika (nigériai). Egy izlandi: az talán író. Argentín bohócnő: szex, szab. harc. Feminizmus, nem feminizmus. Egy belga szép székeség: hátha jó. Mindez angolul. Utána a Miskenoth bizstrójában csevej egy itteni magyarral (Kondor Éva),⁵⁴ aki süteményt sütött nekünk. Eszünk valamit. Haza. Várjuk Lilit, aki Magdi kedvéért befogad. Így talán alhatom egy fürdőkádban,

⁴⁹ Keszt Itamár (eredetileg Keszt Péter Ervin, 1934) költő, műfordító. Szarvason született, családjá 1951-ben kivándorolt Izraelbe.

⁵⁰ Szerb Antal és Halász Gábor, munkaszolgálatosként Balfon ölték meg őket.

⁵¹ Teddy Kollek (1911–2007) izraeli politikus, 1965 és 1993 között Jeruzsálem polgármestere. Kollek Tivadar néven Nagyvázszyban született, Bécsben nőtt fel, családjá 1935-ben vándorolt ki Palesztinába.

⁵² Alice Shalvi (1926) vezető izraeli vallásos nőjogi aktivista, egyetemi tanár, pedagógus.

⁵³ Hanna Yaoz a Bar-Ilan University tanára, Itamár felesége.

⁵⁴ Kondor Éva a jeruzsálemi Hebrew University tanára, irodalomtörténész.

mert a szállóból kitesznek, a többiek kibucba mennek 75 dollárért. Mi magyarok szanaszét. Mi lesz még? Ki tudja. Mégis: elképesztően gyönyörű. A Dávid király Hotelre látunk az ablakunkból, és az óriási fal csücskére.

Apr. 3., péntek. Kelés ½ 7-kor. Pakolás. Teljesen zavaros reggel. Húvös van, szél. Liften le-föl csomagokkal. 8-kor értünk jön Lili (aranyszívű mama-biológus). Reggeli (ez jó, mint mindig a La Romme-ban), ácsorgás a lobbyban, vagyis a hallban, jön-e a busz. Végül vészjel: Ági kisüti, hogy nem ide jön a busz, hanem a Miskenoth elé. Rohanás. Nincs messze, de annyit loholunk ide-oda, hogy lóg a nyelvünk. Kis park, lépcsőn le-föl, tündöklő tulipánágások mellett, kiugrók-beugrók között. Végre megvan a busz. Kimegyünk a Givat Ram⁵⁵ egyetem campusára, ott is a Belgium House-ba. Baudouin és Fabiola⁵⁶ királyi képe, belga adomány, a gyönyörű épület. Közepén kerek kerengő: modern kolostorkert. Záróelőadások. Végre: Ági, aztán Ági + Magdi. Nagyon jók. Egyszerűek, civilizáltak, rövidek. Meglepő még, Barbara Frischmut⁵⁷ is ilyen, pedig ő ugyebár neoavantgarde (vagy csak volt?). Örülünk, kő le a szívünkről. Sári is jó volt, rövid, nagyon hatásos, ezzel a tartózkodással, ahogy Vorkutát⁵⁸ körülírta. Még sok-sok beszéd, felszólalás. New York-i néger dialektus, heccek, egy-egy – feltehetően – író is. A végén dob és gitárzenekar az alagsorban, mindenki énekel, hajtat kellene vágni, fűrtjeinket összedobni. Nem dobjuk, mi dacos magyarok. Átmenet a felújított népi banzáj és az amerikanizált gyermekségek között. Közben sietni kéne, mert jön a sabbath. Végül hárman (Ági, Magdi + én) eszünk egy falatot a kávézórészen, nem várjuk meg az ígért löncsöt. Taxit fogunk, be a városba. Ági rokonaihoz kibucba megy, Haifa mellé, mi Lilihez, Shlomo Molcho 5. A taxis se tudja, hol van. De azért megtaláljuk, szép villanegyed. Lili aranyos, ad érdekes túrófélét enni, és akkor – végre – lefekszünk. Alszunk. Este sabbath-vacsora; köszönés: sabbath-shalom. Gyertyák az asztalon, a családfő imát olvas, megáldja a bort és a kalácsot. Finom vacsora, Rachel (Lili barátnője) tud franciául. De jól! Két nagy gyerek: fiú diplomataképzőn, 3 év katonaságát már letudta, mutatják katonaképeit. A kislány orvostanhallgató, „csak” két évig volt katona. Egyébként „mai fiatalok”. Vacsora után tévé, izraeli híradó. Érdekes típusok, olasz filmszínészerű éppúgy, mint vörös-szőke, arisztokratikus szlávok. Most ülök az ágyban, Jeruzsálem egy villájában. Ablak előtt nagy, délies fenyőt ráz a szél. Holnap – reméljük – olajfák hegye.

Hja igen: tegnap este még volt Hirschmann Gyuri vacsorája. Biológus és irodalmár; mindent tud Pestről. Haypál Béláról⁵⁹ beszél, a Szilágyi Dezső téri papról; érdeklik az ikonok, tud főzni, izgalmas vacsorát ad, avokádósaláta, csicszeriborsókrém, articsóka, 3 rokona is ott van, mi hatan, magyar íróküldöttek. Intellektuális lakás, olasz irodalom. De nagyon fáradt vagyok. Mikor bementünk a lakásba, a cicája fogadott. Elbűvölő állat, 3 idegennel azonnal dorombolt, hömpölygött.

Lili fia: Ascher, lánya: Orni (Fényeske).

Apr. 4., szombat. Lilinél (Diav a nevük, Di Avilából rövidítve). ½ 8-kor ébrednek, pedig alhatnék. Reggeli: túróféle, finom kalács. Majd Lili autóval visz az olajfák hegyére. Kb.

⁵⁵ A Hebrew University egyik campusa.

⁵⁶ Baldwin (1930–1993, uralk. 1951–1993) belga király, felesége Fabiola de Moray aragóniai királyné (1928).

⁵⁷ Barbara Frischmuth (1941) osztrák író, fordító.

⁵⁸ Karig Sára 1947 és 1953 között a Szovjetunióban, a komiföldi Vorkutában volt kényszermunka-táborban fogoly, miután az 1947-es ún. kék cédulás választáson tiltakozott az ellen, hogy az MKP aktivistái a kék színű ideiglenes választói névjegyzékivonat hamisított példányaival többször is szavaztak, manipulálva a végeredményt.

⁵⁹ Haypál Béla (1899–1988) református lelkész, esperes.

mint a Svábhegy teteje: épületek, villák, kávézók, turisták, arab árusok. 3 teve. Gyerekek, felnőttek tevegelnak, fotóznak. Veszek egy panorámaképet a városról, ami valóban azt ábrázolja, amit látunk. A kilátás, rálátás Jeruzsálemre felséges. Alattunk a Kidron völgye, azon túl Óváros, mögötte, körülötte az egész. Hideg szél, didergünk. Egy szál olajfa sincs. Tevék szeme gyönyörű. Szegények, olyan furcsán hajtják össze a lábukat, mikor leülnek. Szeretném megsimogatni az orrukat, hátha szeretik, mint a lovak. De nem merem, mert esetleg utálják, meg az arab tulaj miatt sem merem. Óvatosan kell szemlélni a Szent Várost, mert hol egy autó, hol egy teve trappol az ember háta mögött. De hol a Getsemáne-kert? Ott lent? Lemegyünk, félig autóval, félig gyalog. Kis templom, miséznek éppen benne, kis kert ciprusokkal, azzal a csodálatos szagú fenyőfélevel (mi a neve?), s még egy-két olajfa is van. Magdi nyugtalan: Ő nem ezt látta 5 éve. Lejjebb megyünk, és tényleg: újabb Getsemáne-kert, fallal zárva, keservesen enged be az arab, sékelért, mert 12-kor zár. (Az első számú Getsemánében kis arab öregember, hajlong, beszél, de nem kér semmit. Ezért adok neki fél sékelt. Erre boldogan nekirohan a bokroknak, tép nekünk kis gallyakat, hiába mondjuk, hogy ne tegye. Végül kezet nyújt, érdes parasztkezet, és integet utánunk.) Itt végre az olajfák. Csakugyan, igaza van Magdinak: elképesztők. Görcsös óriástörzsek, mint egy ichtiosaurus csontváza. Elhiszem, hogy ha nem is 2000, de 500 évesek. A kert különben kicsi, templom nem túl szép, turista sok. Kertkapu előtt újabb teve, újabb turis- (Itt kettőt lapoztam, folytatás a köv. lapon) ták. Mégis: ez a kert, a vonagló olajfatörzsekkel, köztük a nyíló íriszekkel, gyönyörű. Lili újabb kilátóhoz visz; Jeruzsálem túloldalról. L. büszke rá, mert a kilátó új, most épült. Arab perec szezámmaggal hintve, finom, puha. Haza, ebéd, beszélgetés. Most pihenünk. Du. állítólag kinyit a supermarket, ha elmúlik a Sabbath. – Az Óvárosban, az Oroszlán-kapunál emlékmű: itt nagy harc volt 67-ben, sokan elesetek. (100-an is! Mondja Lili.) Általában: mindenütt emlékek és emlékezések a 6 napos háborúra. (20 éve van.)

(Venni gyufát, holnap virágot Lilinek, kis tárgyakat. Panka, Éva, Balázs, Cipi, Lakat stb. Lapokat bedobni, újabbakat venni.)

Lili ebédet ad, pihenés, majd nemcsak kávéval, de habos-epres tortával kínál. Ő süttötte. Csak röstelkedem. Estefelé (már feljött az esti csillag, elvben, mert gyakorlatban felhős, szeles hideg van) elindulunk a városba kószálni. Orni is velünk, ő vezeti az autót. Belváros. Ben Jehuda utca, butikok, egy nagyobb áruház. Pestihez hasonló, de talán gyengébb ruhakínálat – óriási áron. Hihetetlen drágaság. Közben fúj a szél, kb. 6 fok van, rajtam kötött kosztüm + ballon. Remegek a hidegtől, valósággal rosszul leszek. Szerencsére hazajövünk, teljesen fölösleges tekergés után. Itt tévé, egy háborús bűnös tárgyalása; megjelenik a magyar geológus, aki lakott Lilinél (Hahn).⁶⁰ Furcsa összecsapás közte és Magdi közt. M. szerint a pacák provokatívan viselkedett – én ebből semmit sem észleltem. Igaz, nem is hallottam, mit beszél, hiszen Lili beszélt a fél fülembe, és zengett a tévé. Magdi elmagyarázza később, hogy a sokadik kiküldetését élvező geológus (szerinte) Lili előtt túlteljesíti a zsidó normát: követeli a háborús bűnös rögtöni lelövését; megjegyzi, hogy „ilyen jó írók” emelhetnék az Új Kelet színvonalát. Egy szót se értek az egészből. Van még mit tanulnom ebben a földrajzi térségben. Mert ha – tegyük fel, Magdi túloz is, túlérzékeny is, akkor is, efféle problémák lehetségesek. Elképesztő. Kvázi felszólított volna egy otthon élő, itt konferenciázó zsidó-magyar, hogy

⁶⁰ Hahn György (1936) geológus, az MTA doktora.

maradjak Izraelben, nem tudván, ki a fene vagyok, de feltételezve, hogy zsidó. Stb. stb. Homályos, bonyolult. – Végre lefekszünk.

Apr. 5., vasárnap. Munkanap. Magdival sietve privát kirándulás: a 19-es autóbusszal a Jaffa-kapuig, onnan taxival a Dung-kapuig (Szemét-kapu), Siratófal egész közel, valamint az Omár-mecset. Bemenetnél – ahogy szokás – táskakutatás; bent katonaoőrjáratok. Egyébként nyugodt nyüzsgés. Először a sukokban (bazárutcák, sikátorok) kis emlékek vétele. Arab bájos fiatalember, először 25-re tart egy kis kéz formájú bizsut, majd 6-ért odaadja. (Mi láttunk ilyet 6-ért a Belvárosban.) Másutt már 3-ért is adnák; hihetetlen. Majd Omár-mecset. Harisnyában (avagy mezítláb) kell bemenni, és táska nélkül. Magdi őrzi, míg én bemegyek (ő végül is nem megy, mert látta). A második legszentebb muszlim hely Mekka után. A legszebb: a kerek, aranykupolás templom közepén egy hatalmas, kerek szikla, mint egy érdes koponya. Egyik helyén Mohamed lova patkójának nyoma (az álomlegenda). Egyébként ez a díszes, mozaikos, pompás arab művészet: ablak, oszlop, szőnyeg; szőnyeges az egész padló. Arab gyerekek szaladgálnak, egy-egy helyen kupacban ülnek a földön, középen arab tanító magyaráz nekik. Olykor kórusban felelnek. Aranyozott korinthoszi oszlopfők (tulajdonképpen miért korinthosziak?). Vissza Lilihez ugyanolyan úton; virágot veszünk neki, adok két csipketerítőt. De amikor mennünk kéne az új szállodánkba (harmadik szálláshelyünkre 5 nap alatt!), nincs otthon. A magyar geológus fogad, rendkívül udvariasan. Mint kiderül, ismeri a nevemet, közölte Lilivel, hogy Kossuth-díjas vagyok. Lám, mire jó a Kossuth-díj; Lili örül, hogy díjas vagyok, nem csak Magdi időlt barátnője. Várunk, várunk. A fiú, Ascher, elvitte az autót egy temetésre, Lili bankban intézkedett valamit. Végre megjönnek, végre elindulunk, Ornival és Hahn Gyurival, nagy nehezen megtaláljuk az újabb luxusszállót, ami jóval kijebb van a városközponttól, mint az előbbi. Geológus bőröndöt cepel nekünk. A lobbyban ott a konferencia tagsága, megjöttek a kibucból. Megint jellemző zűrzavar: a magyarokat idegenekkel rakják kettes szobába. Mi a fenének? Végre elérjük, hogy újra Magdival kerüljünk együvé. Mikor felhozzuk a bőröndjeinket a szobába, annyira örülünk, hogy elsimult a buktató, hogy csárdásolni kezdünk Magdival Jeruzsálem Ramada Renaissance hoteljében: Ritka búza, ritka árpa, ritka rozs, kettőt jobbra, kettőt balra. Ez itt így van. Képtelen hepehupák, váratlan megoldások. Este lent ülünk Ágival, Sárival a magas luxusú és ehhez illő árú étteremben, sok dollárért gyümölcssaláta-fantáziát eszünk. Óriás üvegablakokon kicsi lámpakörtékből szőtt üveg-szalag-függöny. Villog az egész. Fehér zongorán halk dzsesszt játszik fiatal szakállas zenész; egyszer a Lili Marleent. Jeruzsálemben. Angolul, persze, dalolja is. Lefekszünk.

(Hja, egy felszólalás. Amerikai csunyuska lányka fulmináns tónusban közölte velünk, hogy ő végre felfedezte: valójában lengyel, aztán felfedezte, hogy zsidó, aztán felfedezte, hogy lesbikus. Azóta felszabadult.)

Apr. 6., hétfő. Jó reggeli. Ez amerikai stílusú szálló, a La Romme finomabb volt, építészetileg sokkal érdekesebb. Ágival, Magdival Izrael Múzeum. Ó, csak 200 méterre van. Legalább 2 kilométert gyaloglunk. Mire a múzeumba érünk, már dögfáradt vagyok. Lábam komolyan dagad. De azért gyönyörű; ősi és újabb kegytárgyak, menórák (7 ágú gyertyatartók); életképek felöltöztetett bábukkal: jemeni zsidó népviselet, marokkói zsidó otthon, 19. sz.-i német zsidó otthon stb. Ez utóbbi pl. magyar biedermeier is lehetne. Hogy mi benne a zsidó? – De vannak üzbeigisztániak, afrikaiak, galíciaiak is. Betlehemi népi hímzés: remek. – Ebéd, önkiszolg., mint egy egyetemen. Igen jó, olcsó. Addigra már a kimerülés határán vagyok, ezt a határt később átlépem. Eszünk, kávézunk (tonhalpástétom, saláta, sajtos palacsinta, mint a túrós palacsinta, narancsital, narancssaláta pohárban, kávé). Sokféle közül választottam. Kicsit feléledek, jönnek a holt-ten-

geri tekercsek. Föld alatti múzeumrész, barlangszerűen kiképezve. Csodálatos. Ugyanolyan gyékényszatyor, amilyennel ma is piacra járunk, børsaru, fonalgombolyagok, bámulatosan jó állapotban. 3 főbarlang: az első az első Bar Kochba-lázadás idejéből (Kr. e. kb. 130), a második qumrami tekercsek (kb. 70 körül), a harmadik nevét nem tudom (meg kell nézni). Esszeus vagy esszenus iratok, teljes Isaias- (Ézsaiás-) szöveg, 1–66. részig. Agyagedényben, bőrtasakban maradtak meg; az elrejtés helyét, a feltárást képek mutatják. Ki a felfedező?? Kecsepásztorgyerek? És a többi, aki feldolgozta? – Múzeumi üzlet, veszünk tárgyakat, lapokat. Szépek. Taxival haza, kb. 4-re. Vészír $\frac{1}{2}$ 5-kor, hogy ötre a lobbyban lenni. (Eredetileg $\frac{1}{2}$ 6-ra kellene.) Ezt már alig bírom.

Gyalog a könyvvásár megnyitására. Óriás terem, Shamir miniszterelnök (aki később megáll a magyar pavilonnál), Teddy Kollek polgármester. Népszerű. Rövid beszédek, népi tánc. Utána magyar boks, Domokos János, néhányan a magyar kultúráról. Sok látogató. Itamár. Megbeszéljük a holnapi Tel-Avivot, illetve Jaffát. A tengert szeretném még látni. Különben dugig vagyok. Ma kikészültem, idáig várakozáson felül bírtam. Kávé a büfében, pesti pletykák. A Szépirodalmi igazgatója állítólag Tarnóczi Márton.⁶¹ Jó ez? Haza taxival.

Ápr. 7., kedd. 10-re Domokosék jönnek értünk nagytaxival, 7 személyre való. Megyünk Tel-Avivba. Ott Itamárral találka a Nemzeti Színház előtt, szép modern épület. Séta a városközpontba, egy bevásárló-üzletház, nagy, ámbár kis üzletekkel. Valamivel olcsóbb, mint Jeruzsálem, így is örült drága. J. szent város, Tel-Aviv élő. Veszek sárgaréz kávékiöntőt. Az egész (nekem) fölösleges, nem akarok vásárolni semmi komolyat. Nem is tehetem. Utána ismét („200 méter, 10 perc”) leszakadó lábbal érünk a tengerig, nyírott mirtuszsövények itt-ott. Ben Gurion kis háza, Ben Yehude álléban. Végre tenger. Kiülünk, alattunk halászkikötő. A Földközi legkeletibb sarka. Süt a nap, meleg van. Ági, Magdi, Itamár a diaszpóramúzeumba. Én Domokosékkal maradok. Elég sok politizálás (magyar); fölösleges. Kár izgatni magam. Onnan a csodálatosan félkörívű tengertől és kikötőtől taxival az Írószövetség vendéglőjébe. Ott Domokos ismerőse: Benedek Pál,⁶² hebrei beszédű újságíró. Nincs ember, aki ismerné a nevemet, Itamár kivételével, mindenki Csoóriról és Juhászról beszél. Hiába, 40 év homokba ásó politikáját nehéz egyensúlyozni. Jó, komoly ebéd, aránylag olcsón. Megjönnek a múzeumosok. Utána taxi, Jaffa. Ez gyönyörű. Nappal érkezünk, lassan elborul, majd besötétedik. Egy Aladdin nevű kávézóban a tenger felett. Egyik oldalt a Szent Lajos alapította (1259) Szent Péter-templom, az első rom. kath., amit látok. Előtte pálmák. Kicsit odább mecset, minaret. Az egész egy földnyelven fekszik, már Napóleon is hiába ostromolta. Vagy eljött ide pestises katonáit látogatni? Nem tudom. Remek kilátás, tengerre, öbölre. Szent Péter, belül semmi, 19. sz.-i giccs. Este sikátorok, gyönyörűen kiglancolva, bennük ékszerüzletek, galériák, iparművészet. Némileg Szentendre, mondja Itamár. Ez volt a városmag, katonailag jól védhető. Ebből lett fuori le mura Tel-Aviv. Taxival haza. Ma szórom a pénzt, főleg taxira. Nincs mit tenni. De nincs vége a napnak: vissza Itamár kis kiadóhelyiségébe, itt izraeli magyar írók várnak ránk. Benedek Pál, aki a Baár-Madasról beszél, állítólag ismert minket 45–46-ban. 56-os disszidens. Itt van Rappaport Ottó⁶³ is (idős, az Új Kelet szerkesztője). Ő is Halmiba való. Halmi! Tel-Avivban. Ételek, töltött

⁶¹ Helyesen Tarnóc Márton (1934) irodalomtörténész, a Kiadói Főigazgatóság főigazgatója, 1986–1990 között a Szépirodalmi Könyvkiadó igazgatója.

⁶² Benedek Pál (1931) újságíró, 1957-ben kivándorolt Izraelbe.

⁶³ Rappaport Ottó (1921–1993) újságíró, szerkesztő, színházrendező és igazgató volt Erdélyben, 1974-ben kivándorolt Izraelbe.

pita, alig bírok már enni. Hanna szorgoskodik, csevegés. Szegény emberek, éppúgy tele vannak nosztalgiával, mint bármely más emigrációnk. Végre jön a nagytaxi, taxiban zene: Karádi-, Lantos Olivér-lemezek magnószalagról. Mint kiderül, a sofőrnek valami retyerutyája magyar, Tel-Aviv és Jeruzsálem közt daloljuk: Egy vallomás, ez a tangó egy vallomás, Hamvadó cigarettavég. A sofőr nehezen talál a szállásunkhoz, de mindegy, 70 sékel átlag. Végre itthon. Sári még nem jött meg, később bejön a szobámba. Marad is, csak a rekreációmát és a pakolás végét veszi el. Most szédülök már a bevett altatótól. Isten veled, Jeruzsálem. Holnap utazás, csodás voltál, aludjunk.

Apr. 8. Az utazás első napja. Egyedül aludtam, Magdi elment tegnap Itamáréktól kibucba, Avri nevű nagybátyjához. A rokonsági fok homályos, de mindegy. Magdi nincs jól, különösen tönkretette a szereplésre való halasztott várakozás. Hogy az végre (jól) lement, megkönnyebbült. Végtelenül tapintatos, mindent megtesz jó együttlakásunkért (én is), kölcsönösen alkalmazkodunk. De neki nagyon sokba kerül. Mintha egy súlyos beteg állandóan végső erőit vetné be. Ez baj, 15 évvel fiatalabb nálam. Aggódom érte. Jó lesz neki az a kibuc, amit annyira várt? – Reggeli Ágival (aki igen jól bírja, remek angoljával), Sárival (aki fantasztikusan vagány, 73 évével, csak egyvégtében beszél). Mégis jól sikerült ez a magyar csoport így együtt.

10-kor nagytaxi, Ági integet utánunk. Az már csak természetes, hogy Jeruzsálem határában át kell szállnunk egy másik nagytaxiba. Hogy mi a fenéért? Meg sem próbálom kitalálni, fő, hogy kivisznek a tel-avivi reptérre. Csekkolás. Sári irtózatossá nagy-sok csomagja. Cepelek. Hiszen csak 65 éves vagyok. Közben remek ötletei S.-nak, vásárol, ezt-azt intéz. Megjelenik Barbara F. egy rádiós barátnőjével. Együtt repülünk Bécsbe. Hosszú, hosszú várakozás, de ez is jobb, mint az örökös bizonytalanság. Beszállás, Tel-Aviv utolsó pálmái, amint eltűnnek odalent. Majd a tenger. Sorra a görög szigetek: Rhodosz, Kósz, Számosz, Leszvosz, Leszbosz, Khiosz, Szamothraki (Párizsban a Louvreban rögtön balra van a Niké); messzebb Mütiliné. Szporádok. Égei-tenger. Athén, Szaloniki. Balkán, jugó hegyek. A szigeteken is volt olyan hegy, amelyik havas volt. Közben jó ebéd, az a kis szorongás mindig, hogy van-e bomba a gépen, vagy géprabló. Sárival elmondatom elfogatása történetét, a 7 év Vorkuta közvetlen előzményeit. Gyorsan le kéne írni, mert hihetetlen 20. sz.-i, közép-európai történet. Bécs. Olyan szépen száll le a gép, hogy az utasok megtapsolják. Ilyet se láttam még. Amerikában mérhetetlen sokat repültünk, de senki se tapsolt. Bécsben nincs táskakutatás, de fegyveres őrök vannak. Mutatják a helyet, ahol a bécsi merénylet történt. A szegény magyar áldozatot most újra megoperálták Izraelben, talán jobban lesz, talán tud járni. Szobánk vár, kis lötyögés, üzlet a reptéren. Itt megvehetem a csokoládét, némi ételmelet. A szobában eszünk valamit Sárival, talán holnap bemegyünk Bécsbe innen Schwechatról, busszal. Kora délután 1 óra út haza.

Mi szebb? Róma? San Francisco? Kis olasz városok? Vagy – mégis – Jeruzsálem? Csakugyan ott voltam?

Június, december [1989]

Párizsban történt, ez év kora nyarán. Hárman, magyar költők, felolvasóestet tartottunk egy kultúrház különtermében. Az est végeztével körülvett minket a közönség, franciák, magyarok, azok, akik el szoktak menni francia földön egy magyar költői estre, és azok is, akik nem szoktak elmenni. Jóval népesebb hallgatóság gyűlt össze a józan ésszel várhatónál, hiszen a politikai pillanat éles volt és izgatott: 1989 júniusa. Körülvettek

minket; kérdések, vélemények, zaj, sokaság, közben állandóan sodortak valamerre, talán a könyvtárszoba felé. Egyszerre csak megáll mellettem egy magas, szőke, fiatal nő.

– Kérem, egy pillanatra, én román költőnő vagyok, a nevem... (Zaj, sokaság, nem értem a nevét.)

– Román költőnő?

– Igen, igen, eljöttem a maguk felolvasására, mert meg szeretném mondani, hogy nekünk mennyire fontos, ami maguknál van, nálunk pedig, hiszen tudja... (Menjenek a könyvtárszobába, arra, igen, zaj, sokaság.)

– Eljött, hogy megmondja...

– Nem tudok magyarul, de itt akartam lenni, maguk épp most temetik már az 56-osokat is...

– Most temetjük.

– ...és az nem lehet, hogy mi írók, mi nők, mi románok és magyarok ellenségek legyünk, ugye, az nem lehet, mi igenis barátok...

– Persze hogy nem lehet – mondtam. – Igenis, barátok – mondtam. – Drágám – mondtam. Mindent mondtam, amit ilyenkor lehet és kell, egyébként teljesen mindegy, hogy mit mondtam, az arc, a szem, a hangsúly, a helyzet mindent elmondott helyettünk. Gyorsan megfogtuk egymás kezét, és beszéltünk még mindenfélét, egyre sietősebben és hangosabban (zaj, sokaság), román és magyar költők nevét kiáltottuk egymásnak, s amint engem sodort magával az emberáramlat, egyre messzebről kiáltottuk, csak szorosan összefogott kezünk maradt ott még jó darabig, hosszan kinyújtva, a tömeg feje fölött.

Rád gondolok, barátnóm, júniusra gondolok a ti decemberetekben, ebben a halállal és feltámadással teli pillanatban, amely olyan szorongatóan hasonlít 56-ra: azok a lyukas zászlók, fellobogózott tankok, fiatal arcok romos kapualjakban. Igen, mi láttuk. Mit mondhatok, barátnóm? Hát eljött, kiáltanám. Isten, segíts, motyogom. Igenis, barátok, mondom. Drágám, mondom. Most aztán el ne engedjük egymás kezét, mondom.

Ferencz Győző

JEGYZET NEMES NAGY ÁGNES ÚTINAPLÓIHOZ

Nemes Nagy Ágnes külföldi utazásai során többnyire, de nem mindig, naplót vezetett, hosszabb-rövidebb feljegyzéseket készített arról, hogy hol járt, mit látott, kikkel találkozott. Útinaplói közül halála után előbb a *Holmiban*, majd prózai írásainak gyűjteményes kötetében, az utazások időrendjében haladva a következők jelentek meg:

ERDÉLYI ÚT. 1956. augusztus–szeptember. In: Nemes Nagy Ágnes: *Az ÉLŐK MÉRTANA. PRÓZAI ÍRÁSOK II.* (S. a. r.: Honti Mária.) Osiris, 2004. 37–57.

BRÜSSZELI ÚT. 1977. június 8–24. In: uo. 58–73.

AMERIKAI NAPLÓ. IOWA, 1979. In: uo. 74–162.

A most előkerült négy útinapló, illetve utólag készített jegyzet a következő utazásairól számol be:

1. Bécs, Zürich, Párizs, 1961. június 27-től; záró időpont nincs megjelölve
2. Párizs, Riviera, 1962. december 6. – 1963. január
3. London, 1965. május 25. – június
4. Jeruzsálem, 1987. március 30. – április 9.
5. Párizs, 1989. június 8–18.

Ezekon kívül a következő utazásairól maradtak fenn adatok (de naplószerű feljegyzések nem kerültek elő):

1947. tél – 1948. augusztus, Olaszország, Róma, Római Magyar Akadémia; Franciaország, Párizs.

Belgium, 1965, Knokke-le-Zoute, költői fesztivál.

London, 1980. március 9–20., a British Council szervezésében Juhász Ferenc, Károlyi Amy, Pilinszky János, Vajda Miklós, Vas István és Weöres Sándor társaságában magyar költészeti rendezvények.

Franciaország, 1988. július.

London, 1989. október 30. – november 4., angol meghívásra és szervezésben a londoni Magyar Kulturális Hetek rendezvénysorozatának keretében magyar költők felolvasóestjén.

Bizonyosan járt még Németországban és Írországbban, de hogy pontosan mikor, milyen szervezésben, arról egyelőre nem sikerült adatokat szerezni.

A négy most előkerült útinaplóban megörökített utazásokról jelenleg csak hiányos adatok állnak rendelkezésre, mert feljegyzéseiben Nemes Nagy az utazás előzményeire, a szervezőkre, meghívókra, illetve küldő intézményekre nem tért ki. Az utazások pontos kezdete és vége sem mindig egyértelmű, a naplók bejegyzései a hazautazás táján gyakran megritkúlnak, nem közölnek pontos dátumokat.

1961-ben, 1962-ben és 1965-ben Lengyel Balázssal együtt utazott. Az utazások háttéréről nem sikerült részletes adatokat szerezni. Hagyatékában fennmaradt egy 1961. február 6-án keltezett levél a Kiadói Főigazgatósághoz. Mint a levélből kiderül, Lengyel Balázssal saját költségükön utaztak, és valuta vásárlásához kérte a Főigazgatóság segítségét. Az út háttérében valószínűleg Pierre Emmanuel francia költő állt, aki ezekben az években számos magyar író és költő utazását tette lehetővé a francia kormány megbízásából. Magában a naplóban Nemes Nagy utal a párizsi PEN Clubra, az 1965-ös angliai naplóban a British Councilra, továbbá arra, hogy szerepelt a BBC magyar nyelvű adásában, azaz ezek az utak legalábbis részben szakmaiak voltak. Ezeket az adatokat alátámasztja Nemes Nagy Ágnes 1962-es zsebnaptárának címjegyzéke is. 1987-ben Jeruzsálemben egy nőírók számára rendezett nemzetközi irodalmi konferencián vett részt a magyar küldöttség tagjaként. Az utolsó rövid jegyzet a Párizsban 1989. június 8. és 18. között megrendezett *Hongrie les belles étrangères* című konferencia egyik epizódját örökíti meg. A konferenciát a francia Kulturális és Kommunikációs Minisztérium és a Magyar Intézet, valamint a Magyar Kulturális Minisztérium szervezte, az írókülettség tagjai voltak: Csalog Zsolt, Csoóri Sándor, Csordás Gábor, Grendel Lajos, Konrád György, Lengyel Péter, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes, Spiró György. Az eset, amelyről Nemes Nagy Ágnes beszámol, 1989. június 13-án történt, Nemes Nagy

Ágnes, Csoóri Sándor és Csordás Gábor közös felolvasóestje után. Hogy ki volt a történetben szereplő román költő, nem tudni.

Nemes Nagy Ágnes a naplókát különféle jegyzetfüzetekbe írta, az alábbiakban megadom az egyes jegyzetfüzetek leírását.

1. Az 1961-es Bécs, Zürich, Párizs útinapló szövege egy MSZ 5606 380-40 53 jelű, 203 x 290 mm-es, 26 számozatlan lapból álló, fakókék kartonfedelű iskolai füzetben maradt fenn. Az útinapló kék golyóstollal írt szövege az 1–6. lap rectóján és versóján olvasható, a füzet többi lapja üres. A kézirat 2. oldalán Nemes Nagy rajzvázlatot illesztett a szövegbe.

2. Az 1962-es Párizs, Riviera útinapló szövege egy 35 számozatlan négyzettrácsos lapból álló, 128 x 80 mm-es, barna, gömbölyített sarkú, kartonfedelű spirálnoteszben maradt fenn.

A Karácsony a Rivierán kék golyóstollal írt szövege a 14–23. lap rectóján és versóján olvasható. Előtte és utána különféle magánjellegű és irodalmi tárgyú feljegyzések vannak, egy részük az úttal kapcsolatos (címek, tennivalók, látnivalók).

3. Az 1965-ös angliai útinapló szövege egy 105 x 157 mm-es, rövidebbik oldalán perforált, faközöld vászongerincű noteszben maradt fenn. A perforálás miatt az írásfelület 105 x 140 mm. A notesz 49 számozatlan lapból áll, melyek rectóján olvasható a kék golyóstollal írt szöveg. Az útinapló a 4.-től a 28. lapig terjed, előtte és utána különféle különálló feljegyzések, tennivalókról készített listák szerepelnek. A kézirat 22. és 26. lapján Nemes Nagy rajzvázlatot illesztett a szövegbe.

4. Az 1987-es jeruzsálemi útinapló szövege egy 100 x 145 mm-es, rövidebbik oldalán perforált, halványzöld papírgerincű noteszben maradt fenn. A perforálás miatt az írásfelület 100 x 125 mm. A notesz 51 számozatlan lapból áll. Az első oldalon a cím olvasható, a második oldal üres, a harmadikon ismét a cím szerepel. A kék golyóstollal írt szöveg a 4.-től az 51. lapig tart, végig csak a rectón, kivéve a 38. és az 51. lapot. A 38. lap versóján egy rövid bejegyzés van: „Mordecháj Avi Saul telefonszáma:”; az 51. lap versóján a napló utolsó oldala olvasható. A 25. oldalon a következő szöveg áll: „Itt kettőt lapoztam, folytatás a köv. lapon.”

5. A párizsi úti jegyzet kék golyóstollal írt kézírata egy A4-es lap rectóján és versóján maradt fenn. Nemes Nagy a szöveget, nyilvánvalóan a közlés szándékával, két A4-es lapra gépiratban letisztáztatta. Egyik szöveget sem keltezte, de az utalás Nagy Imre újratemetésére egyértelművé teszi, hogy melyik párizsi újtjáról szól.

Az útinaplók szövegét a kéziratához hűen közlöm. Mivel azonban a közlés nem kritikai szövegkiadás, a kisebb tévesztéseket jelöletlenül javítottam. A szöveget csak a legszükségesebb jegyzetekkel láttam el. Elsősorban azokat a személyeket oldottam fel, akikre Nemes Nagy Ágnes keresztnevéükön utal, illetve akik nem szerepelnek könnyen hozzáférhető kézikönyvekben. Nem sikerült azonban mindenkit azonosítanom.

Itt mondok köszönetet Gergely Ágnesnek és rajta keresztül Keszt Itamárnak a jeruzsálemi, Lator Lászlónak a két franciaországi útinapló gondozásában nyújtott segítségért. Köszönet illeti Kerek Verát, aki rendelkezésemre bocsátotta a naplók szövegét és más, a szöveggondozás során használt dokumentumokat.

SZABÓ MAGDA LEVELESLÁDÁJÁBÓL

Közzéteszi Tasi Géza

Lakatos István

Partraszállottam, levonom vitorlám,
Merre késik már az a válasz, Magdi?
Én, falun, libák s tehenek között is
azt akarom csak.

Mert jelenleg itt, a szülőfalumban
Töltök két hetet, a nyakig-sár Bicskén
(Sejted merre van?) Ne kívánd magadnak,
jobb Budapesten!

Ám kevés a hely lapomon, s a líra
Hosszú-hosszú, így röviden rátérek
Lényegére, mit szavaim szárnyán, ím
útrabocsátok,

Hogy karácsonyod legyen angyalokkal
Fényes, és az új, küszöbön kuporgó
Év (ne más) totón húszezer forintot
hozzon a házhoz.

S még szebb verseket, s mielőtt elér a
Másodvirágzás, gramafontok mellé
Kíván néked egy gyereket (vagy ikret)
is szeretettel:

Bicske, 1948–12–25

Pista

Tekintetes, nemzeti Szabó Magda asszonyomnak, nékem jóakaró asszonyomnak,
néném ő kegyelmének adassék.

Szolgálok édes asszonyom, néném kdnek.

Én nem kevés szerencsétlenség s veszedelmek között jó egészségben megmaradván,
teljesítém, mit ígértem volt, édes asszonyom néném kd. szolgálatjára.

Az fénykép-író úr munkájáról sokat nem írok, láthatják kdek, ha megnézik tüzetesen.
Csak annyit mondok itten, azon képecske két oldaláról, mellyen néném asszonyommal
kettecskén ábrázoltatom, én az Keszi Imre urat egy részről, más részről az Hajnal uramot,
mint oda nem illőket, lehangytam. Tevém pedig ezt azon okból, hogy onokáink előtt
kedvesb legyen majd nevezett képetske, valamint, hogy az commentatorok ne törjék ő

kobakjokat édes néném asszonyom és az én holtom utánn: kik légyenek azon esméretlenek hajdani litteraturánk e két tündöklő tsillaga mellett?

Egyébképpen az maga egészségére viseljen szorgalmatos gondot; holmi alávaló italoktól, az kik gyakorta embernek megártanak, magát megtartóztassa és egészsége felől gyakorta és minduntalan írjon; mivel örvendetesb hírt nem hallhatok az kd. Jó egészségénél, mellyben Isten ő szent felsége kdet sokáig tartsa meg.

Pest, 9. Februarii 1957.

Kd. és férje urának atyafia szolgája:
Lakatos Istványa

Keszi Imre – (1910–1974) kritikus, író. – *Hajnal Gábor* – (1912–1987) költő, műfordító.

Keresztury Dezső

Kedves Magda (kartárs, sorstárs, pályatárs stb.),
köszönöm az intelmeket. „Vissza az emberig.” Nem hiszem ugyan, hogy Maga „kedvetlen fenevad” s nem félek „tokjaiban ernyedő karmaitól” sem, de így egyesítve még jobban tiszteltem kemény s éles szavait és képeit. Szívből gratulálok a szép kötethez s kívánom, hogy még keményebben s még melegebb emberséggel írjon még sok hasonlóan szép költeményt.

Jó munkát s hozzá nagy boldogságot kíván Magának igaz tisztelője.

Keresztury Dezső

jún. 15-én

VISSZA AZ EMBERIG – Szabó Magda verseskönyve 1949-ben jelent meg, így valószínűsíthető, hogy a keltezés nélküli levél ugyanebből az évből való.

Somlyó György

1958. március 28.

Kedves Magda,
most tettem le a könyved, szinte egy ültő helyemben olvastam végig. Bár ez csak olyan metafora, mert valójában két nap óta olvasom minden lehető helyzetben, villamoson és autóbuzson, gyereksírás mellett és az utcán jártamban is (ami igazán csak a kivételes könyveknek dukál). Jó, nagyon jó, kis híján nagyszerű. És milyen modern! Bár megvan az a rossz szokásom, hogy regényeket csak rohamszerűen olvasok (vagyis sokáig egyáltalán nem, aztán egy ideig sokat egymás után, aztán megint soká semmit), s így nagy kieséseim vannak – úgy érzem, regényben kevesen írtak, ha egyáltalán írt valaki, ilyen modernet nálunk az utóbbi időben. Végre felkavaró költészet új magyar regényben – és nem csak jobban vagy kevésbé jól megoldott feladat. Ezt a „feladatot” senki se állította eléd, csak a valóság és a magad költői és emberi érzékenysége. S milyen érdekes, új, teljes kiaknázása a „monologue intérieur”-nek. S milyen elragadó kevésbeszédűséggel érzékelteti mégis a szabadon tenyésző asszociációk egész kusza törvényszerűségét.

Azt is úgy szeretem, hogy olyan női kegyetlenséggel tudsz bánni a kegyetlen étellel (azért is, mert én olyan nyomorult férfinyavalygással próbálom kevésbé kegyetlenné hazudni magamnak).

Most olvastam különben egy fiatal francia író legújabb, Renaudot-díjas regényét (Michel Butor: *La modification*), amely egészében egyetlen ember egyetlen nagy monológja; a módszerében nagyon rokon a tiédde, érdemes volna elolvasnod.

Nem akarok itt hevenyészett kritikát írni, se tovább kritikátlanul hízelegni. Csak azért írtam gyorsan, mert nagyon tetszik az embernek a tetszését jó elmondani is; meg – tudom – nem árt értesülni sem arról, ha az ember munkája tetszik valakinek, akár kinek.

Szeretettel ölel

Somlyó György

A könyv – valószínűleg a FRESKÓ (1958).

Janikovszky Éva

Magda!

Legalább egy percig tűnődtem, hogy hogyan szólítsalak meg, mert sem a kedves, sem a drága, sem az édes nem illik hozzád, holott tulajdonképpen mindez vagy, de mégsem. Talán a Szabó a legkifejezőbb, de ez esetben nehezen tudnám folytatni, mert mit ír az ember az élő magyar irodalomnak? Frázisokat. De hát ezt igyekszem elkerülni. Egyszóval: nagyon szép volt tőled, hogy hoztál nekem a Disznótorból egy példányt, úgy meghatódtam, hogy no. Köszönöm szépen. Én ugyan már megjelenése napján elolvastam a könyvet, s ha volna telefonod, már réges-rég felhívtalak volna. De nincs. Többek között ez az oka annak, hogy ilyen késve köszönöm meg, mert napokba tellett, amíg ez a régi, de bevált hírközlési módszer (mármint levélírás) eszembe jutott. Persze az is közrejátszott, hogy édes gyermekem betörte a fejét, kétszer egymás után. Remélem, hogy ebcsont és beforr. Egyelőre ronda.

Ugye, a Disznótorról fogunk személyesen beszélni, mert sehol sem találom meg azt a mondatot, ami idéfér, és egyben ki is fejez valamit. Úgyis be kell jönnöd hozzám, mert én leszek a lektorod, és Kováts azt üzeni, hogy nekem add majd a kéziratot, mert ő nem lesz itthon. Nagyon várlak, téged is, meg a regényt is. Augusztus 8-ig itthon vagyok, addig ugye kész leszel?

Janikovszky Éva

960. 7. 2.

67. 4. 18.

Magda,

most már pontosan értem a fényképedet. Minden egyes novella után visszalapoztam és rámeredtem.

Nahát, mondtam én. Nyugalom, kedvesem, intett a fényképed.

Fantasztikus, áradoztam én. Ez még semmi, folytasd csak, mosolygott nyájasan a fényképed.

Megöllek, nyöszörögtem én. Tartalékkold erőidet, figyelmeztetett a fényképed. Ismerlek téged egyáltalán? kérdeztem én. Persze, bólogatott a fényképed.

Akkor nagyon büszke vagyok rád, mondtam én. Beee! öltötte rám a nyelvét a fényképed.

Pedig nem ezt érdemeltem. Mert mire kiolvastalak, olyan voltam, mint egy többszö-
rösen kifordított kesztyű, amely tanácstalanul hever, mert már maga se tudja, hogy
melyik a színe és melyik a visszája. Hatóságilag be kellene tiltani, hogy novellákat írj,
ezt az ismétlődő sokkot nem szabad eltűrni. Negyedóránként! A regény az más, az
egyszer hat, hosszú távon.

Mosolyogj csak, nyomorult. Te Anti-Cipolla.

Leterített olvasód
Janikovszky Éva

(Azért nem hívtalak föl, mert úgy berekedtem, hogy nincs hangom, és nem tudtam vol-
na se ezt elmondani, se azt, hogy a zsúri különdíját az Angyalnak, A mosolygó Bacchus-
nak, a Csé-nek, A zsidó kutyának, a Csibinek és a Domb utcának ítélem.)

A könyv, amelyről szó esik, valószínűleg az *ALVÓK FUTÁSA* című novelláskötet (1967).

Hegedüs Géza

1969. március 15.

Édes Magdám!

Miután már több ízben is tárcsáztam számukat, de vagy nem voltak otthon, vagy a
konyha túlontúl távol van a készüléktől – tehát senki se vette fel, így mégis újból leve-
lezek. Már lassanként olyan rendszeresen levelezünk egymással Budapestről Budapestre,
mint néhai G. B. Shaw nem kevésbé néhai Ellen Terryvel, akik évtizedeken keresztül
úgy hetenként váltottak hosszú levelet, noha egészen közel laktak egymáshoz, de sze-
rintük így jobb, mert így kénytelenek engedni, hogy a másik is kibeszélje magát, és nem
vágna egymás szavába.

Most éppen Maga az oka, hogy két napja folyvást olyan saját gyermek- és ifjúkori
emlékképeim ébredtek fel, amelyekre vagy évek óta nem gondoltam, vagy ilyen össze-
függésekben még eszembe sem jutottak. Ugyanis – de ezt éppen Magának magyarázzam?
– mindenkinek saját Katalin utcája van. Még például Zsuzsi Katalin utcája sem azonos
az enyémmel, holott ő is ugyanabból a nagyvárad körből és korból hozta azokat a
kritikus emlékeket és emléksüllyedéseket, mint én. És most ő is a Maga jóvoltából asz-
zociálni kezdett. Én azért is csak most lettem készen a regénnyel, mert Zsuzsi azonnal
rácsapott, és engem hermetikusan elzárt a Katalin utca lakóitól, amíg végig nem olvas-
ta. Mint látható, minálunk fejlett Sz. M.-kultusz van (már a Freskó óta). De erre a
Katalinra most feltűnő hasonlóan reagáltunk azzal, hogy mindkettőnkben egymástól
függetlenül – mert nem azonos tartalmú – korai emlékképeket hívott felszínre ez az azt
hiszem minden valamirevaló olvasót önfaggatásra készítő könyv.

Ha volna kritikai életünk, mint ahogy nincs, és főleg volna olyan fórumunk, ahol
kellő tere lenne egy valódi regényelemzésnek, nagyon is nagy kedvem támadna elma-
gyarázni a Katalin utcai három ház összefüggéseinek sokértelműségét, egymásra réte-
geződő élménykomplexusát (amelynek csak az egyik szála – ha jól értem – a felelősség,
de nem kevésbé fontos szál az azonosulás és ugyanakkor elidegenedés dialektikája, meg
az a szakadatlan törekvés, hogy átélhetővé tegyünk az itt és másutt, most és máskor oly
nehezen átélhető distanciáját. Talán ez az idő-tér feloldás teszi a Katalin utcát – ne
nevessen ki! – a jó emlékezetű expresszionizmus rokonává is). De hol az ördögben van

olyan orgánumunk, ahol egyes konkrét művek alapján esztétikai-etikai-lélektani-társadalmi általánosításokig elmélkedhetne az ember?

És még valami: ez a Katalin utca olyan igazi regény; vagyis olvasnivaló. És milyen kevesen tudják megtalálni azt a szétbonthatatlan egységet étosz és lektúr között, amely nélkül vagy menthetetlenül üres mese vagy még menthetetlenebbül mesétlen absztrakcióvá irodalmatlanodik a mű. Hiszen jómagam is folyton ezt keresem a sokféle megoldáslehetőség között. És olyan jó olvasni ama keveseket, akik megtalálják és egyazon könyvekben tudnak szólni az igazi nagyközönséghez és az igazi kiváltságosokhoz. Tehát kösz szépen a Magával töltött néhány órát.

És kösz szépen a levelét is; már az előbbi kis cédulát is a Maga könyvében. Az egyébként engem is régóta izgat, hogy amit a Baracs családban jeleztem, egyszer családregegyként megfogalmazzam. Ez odakíváncozik az „Európa közepén” első kötetei elé, amikor majd az elődökről lesz szó. Hiszen az Európa közepén Boltos Bélája gyanúsán abból a körből származik, mint itt Baracs Péter. És az 1848. március 15-én nemzeti felbuzdulásból disznóhúst evő nagypapa személyes ismerősöm. Itt függ a képe szobám falán, csak nekem nem a nagyapám, hanem a dédapám volt. Ő lett idővel honvédtiszt, majd a Neugebeude lakója (igaz, hogy viszont nem ő volt filológus, hanem az öccse, az a Goldzieher Ignác, akiről legalábbis körvonalaiban Baruch Dávidot mintáztam). Hát ezek az elődök adtak éppen elegendő családi legendát a számomra, hogy fussa belőle idővel egynéhány regény a XVIII. és XIX. század hazai polgárságának útjáról. De mindehhez még sok idő kell. Most nem ezekről írok, hanem a XVII. századról, de előbb még megjelenik egy nagy terjedelmű és már kikorrigált regényem, amely viszont a mi nemzedékünkéről mond egyet-mást... De mindez csak kifutott az írógépből arra az apropóra, hogy megköszönjem könyvét és megköszönjem a levelét.

Mindketten mindkettejüket szeretettel öleljük:

Géza

70. 4. 2.

Édes Magdám!

Egy olyan terjedelmű könyvet, mint az Ókút, mint rutinos olvasó, rendes körülmények között egy, legfőljebb két este ki szoktam olvasni, most mégis több mint egy hétig éltem vele, holott kizárólag csak ezt olvastam. De ez az emlékidézés megbontotta az olvasás fent említett „rendes körülmény”-eit, és olvasás közben, nem egy helyütt oldalról oldalra meggyűlt a bajom a saját hasonló korból felmerülő emlékképeimmel. Azt hiszem, minden valamirevaló olvasó számára ez a könyv olyan pszichológiai katalizátor, amely múltidézésre kényszeríti az embert. És nem csak az önéletrajzi epikummal. Ettől az epikumtól az ember inkább gyorsan olvasná a könyvet, hiszen válogatott hangulatú és hangvételű novelláknak is tekinthetnők külön-külön a fejezeteket, köztük olyan kis remekművekkel, mint az „Önarckép”, a „Színház”, a „Galléros köpenyeg”, „A gályarab”, a „Tihany” vagy az „Iskola, férjeim”... Ezek mindegyike siettetné az olvasást, hogy lásuk már, mi van a következőben. Az alakok-jellemek-figurák galériája is a legjobb Szabó Magda-regényekhez társítja ezt a kis könyvet, és szüleinek egykor volt egyszeri alakja ettől kezdve mint egy szülői pár felejthetetlen típusa a szépség élményén keresztül vált az én ismeretségi köröm részesevé. De nem ezek miatt olvastam oly lassan emlékeinek idézését, mint ahogy lírai költeményeket szokás, hanem az apró képek, képzettársítások, felidézett kisgyermekkorai nyelvi elvételések miatt, amelyek menthetetlenül – mint a

pszichoanalízis hívószavai – saját tudatom mélyrétegeiből szólították az analógiákat. Csak egy példa erre: az esteli imádság, a „leugszom”. Én egyébként mindmostanáig azt hittem – saját emlék folytán –, hogy ez egy tisztántúli zsidó gyermekima, minthogy minálunk is ez volt az elalvás előtti kötelező szöveg egészen kis variánssal:

Álmos vagyok, lenyugszom,
fáradt szemem behunyom,
kérek mennyei Atyám,
viselj gondot énreám, ámen.

Nos, úgy 3-4 éves koromban én sem tekintettem át egészen az értelmét, úgy értettem az első sort, hogy „Álmos vagyok, lekúszom”... Ami nem is volt értelmi képtelenség, mert estefelé már okvetlenül le kellett kúszni az udvarban meredő farakásokról, amelyeknek tetején előszeretettel tartózkodtunk (ez persze nem Budapest, hanem Nagyvárad, ahol 6 éves koromtól honos voltam). Hát én erre az imaszövegre évtizedek óta nem gondoltam, a szóelvtetésre még kevésbé. Most, hogy Magát olvasom, egyszerre a Maga szóelvtétele, a „leugszom” felidézett egy sor hajdani imádságszöveget – magyart, hébert vegyesen –, amelyek közül a hébert csak nem értettem, de a magyart félreértettem. Például a reggeli imádságnak azt a sorát, amely szerint „Isten kedvére teszek” – én következetesen úgy hadartam, hogy „Isten kedvé reteszek” – és fogalmam sem volt, hogy miképpen is kerül ide a retesz, amelyet egyébként esténként a nagy udvari kapura tettek a betörők ellen. És ezek után már szóelvtetés szóelvtétést hívott. Ezek közül a legnevezetesebb volt a „tisztelt káposzta” és a „tisztelt marhahús – én ugyanis ennek hallottam és mondtam a „dinsztelt” káposztát és marhahúst. Ez a kifejezés annak idején meg is ragadt családjunkban, később már a szüleim is így mondták. No persze, én is valószínűtlen viszonyban voltam elejétől mindvégig a szüleimmel.

Látja, olyan könnyű ez, hogy már nem is róla beszélek, hanem magamról. De ki fogom próbálni, és odaadom olvasni olyan olvasónak, akinek rossz kapcsolata volt a szüleivel, és nem szereti saját gyermekkori emlékeit – kíváncsi vagyok, az hogyan reagál, abban mit katalizál?

Közben érdekes kulcsot is ad ez a vallomássorozat a Szabó Magda-regényekhez. Például most világosabban veszem tudomásul, hogy saját személyes élményeit milyen sokszoros áttételek útján változtatja egy bizonyos korra és körre tanúságtétel erejű képekké.

De az is igen árulkodó, hogy ebben az emlékidezésben a legsűrűbben előforduló ige az, hogy: érzékelni. Ez az a bizonyos antik aiszthészis. Ez a maga amúgy is gyanított szemlélődési alkatát tette világossá előttem. Aki a körülötte lévő világot (és az emlékében élőt) nem látja, hallja, tapintja, ízleli külön-külön, és nem is tudomásul veszi, hanem érzékeli – annak az objektív tény: esztétikum, és az egyszeri valóság egyben általánosabb érvényű és értelmű jelképe ugyanannak, aminek a képe. Így válik minden többértelművé és a jelenségekhez való viszony ambi- vagy multivalenssé. Így bontakozik a személyes visszaemlékezés meghitt anya-leányi kapcsolata szinte önmaga ellentétévé a Pilátusban, a gyermekkor sokszínűsége sokrétegeűséggé a Freskóban, a diszkrétan előkelő apa-leány kapcsolat megoldandó rejtélyé a Mondják meg Zsófikának-ban... és így tovább. Nem tudom, elég világos-e a Maga számára, amit így csak vázlatosan idevettem. De azt hiszem, hogy most az Ókút elolvasása után igen jó esszét tudnék írni Magáról, ha volna széles e hazában olyan orgánus, amelyet érdekelne az, hogy egy kortárs író elemző

portrét írjon egy másik kortárs íróról. Egyszer egy folyóiratnak elmondtam, hogy szeretnék 5-6 tanulmányt írni írókortársaimról, s ebből a sorozatból kikerekednék mai epikánk tipológiája. De minthogy csak úgy mentek volna bele, ha az általuk megjelölt protokoll-kartársakról írnám – lemondtam a tervről. Egy más alkalommal pedig néhány konkrét epikus művet akartam egymás mellett elemezni (fel is sorolom: Kassák: Máglyák énekelnek, Füst Milán: Feleségem története, Tersánszky: Viszontlátásra, drága, Passuth: Esőisten siratja Mexikót, Grandpierre: Mérlegen, Szabó Magda: Freskó, Koroda: A látóhegyi asszonyok, Sarkadi: A gyáva, Tatay: Simeon család) – azt hiszem, ebből kiderült volna egy emberöltő elbeszélő lehetőségeinek rendszertana... De a folyóirat azt mondta, hogy nem ezek a fő jellemző darabjai irodalmi célkitűzéseinknek, tehát írjak másokról... Erre nem írtam meg, inkább belekezdtem egy újabb regénybe. De azért most nagyon nagy kedvem lenne Magáról egy olyan 20 flekkes esszét írni. De hová? Egyik irodalomtörténeti tekintélyünk fejszóvalva mondta a múltkor, hogy „Neked nemcsak a véleményeid, de a témaválasztásaid is mások, mint amit elvárunk. Hát eye fene, írj az olvasóknak és a jövődő nemzedékeknek...” „wie die Vogel singt” (Da droben auf der Stuhle).

No de hát mindezt csak azért, hogy megköszönjem a könyvét és az élménysorozatot, amelyet kaptam tőle. Azt hiszem, rövid heteken belül új regénnyel viszonzom. Mert hát író ír, és hál’ Istennek, amit az író ír – meg is jelenik, sőt az olvasók el is olvassák. A többi amúgy sem fontos. A legközelebbi regénynél majd Maga írja meg, ami eszébe jutott olvasás közben. Hiszen lassanként olyan rendszeres levelezőtársak leszünk, mintha a föld másik oldalán élnénk. De hát író ír. És olvas is. És azt tudja már, hogy mennyire szeretem olvasni Magát.

Csók
Géza

Lengyel Balázs

1970. jún. 14.

Kedves Magda,

Janika mondta, hogy megharagudtál rám. Nagyon sajnálom, de a kifejezés erőtlen: azt is mondhatnám: mélyen fájlalom. Bármilyen viharos is időnként a barátságunk – összetartozás ez, akár akarjuk, akár megtagadjuk. Egyre inkább látni kell, hogy bennünket akár az idő, akár a közös ifjúság, a csaknem azonosságig rokon irodalmi események úgy egymáshoz kötöznek, mintha valami galád ellenség összeszűzött volna, s most úgy menetel az időben (amíg van!) ez az összebilincselte nemzedék, hogy ha elfordul is egymástól, a kezét egyik se bírja kiszabadítani. Senki más az utánunk jövők közül nem fog emlékezni arra a Szabó Magdolnára, aki Te voltál húsz-huszonöt évvel ezelőtt, sem arra a Mándy Ivánra, aki a Hajnali széllel megrendített bennünket, sem arra a Lengyel Balázusra, aki fiatalos hévvel egy nemzedék vagy egy egész irodalom szervezője és kritikus a akart lenni. Igazi törekvéseinket és igazi értékeinket mások nem fogják tudni, belülről ismerni, még akkor sem, ha nagyon sokat tudnak és ismernek majd belőlünk. Ha olvaslak, ha azt olvasom, amit most frissen írtál, akkor is az egész jut eszembe, lényednek az a teljes egysége, amelyben benne van a 45 utáni vágy és boldogság, ifjúi és oly rúttal megtaposott vágyaink és terveink, hitünk és tisztaságunk; és benne van annyi nehéz – és sajnos semmi sikerrel, hírnévvel jóvá nem tehető –, keserves év emléke. Te

is tudod, másképp olvaslak, mint az olvasóid, többet tudva rólad, mélyebben érintve, meghatódásra és neheztelésre egyszerre készen. Kapcsolatunknak ez a felbonthatatlan teljessége teszi, hogy olykor nehéz, irritálható ez a kapcsolat.

Megértem, persze hogy megértem, hogy most haragszol. Azt hitted, hihetted, hallgatásomban közöny van, műved meg nem becsülése, sikered el nem ismerése vagy ilyesmi. Talán sohasem mondtam volna el Neked, ha most meg nem haragszol, hogy miért nem tudtam folyamatosan elolvasni az Ókutat. Azt mondtam volna csupán, hogy két könyvem nyomdai leadása előtt állok, mind a kettő rengeteg aprómunkával jár, teljesen elfoglal a saját dolgom. A török korról szóló könyvemnek még a képanyagát is én válogatom (annyi a kép, amennyi a szöveg!), a végre, 22 év után megjelenő tanulmánykötetemnek végső csiszolása, válogatása, elrendezése minden figyelmemet fel-emészti. S tudom, ha Te, aki tudod, milyen fontos a létünket, magunkat, minden törekvésünket objektíváló könyv, megértetted volna figyelmemnek ezt az önös koncentrációját. De igazából mégsem erről volt szó. Az Ókútban Te nemcsak a gyerek Szabó Magdát rajzolod elénk, hanem művészeted minden erőfeszítésével két már eltávozott emberi lénynek adsz újra életet. Akiknek a legtöbbel tartoztál, akiket a legmélyebben szerettél. Nem tudtalak olvasni, el-elakadtam könyved olvasása közben, mert ez a verekedésed az elmúlással, a visszahozhatatlan, tragikusan reménytelen és művészileg mégis sikeres újraélesztése túlságosan mélyen érintett. Szegény anyámra kellett gondolnom mindig – apám nekem távolabb van, és az a seb már behegedt, ha fel is tépte újra és újra a Te emlékezésed, és könyved ki-kibillent a kezemből, miközben azon töprengtem, hogy miként tudnám őt megeleveníteni magamnak, mit tudok róla, mennyit értek meg az életéből. De mondom, elsősorban anyám alakját és közeli halálát idézted elém, az ő hiányát, melybe beletörödni nem lehet. Mert ahogy írtad, a tárgyak itt maradnak velünk, s mint apád sifona, mondják, mondják emlékeinket. És én még nem tudtam könyvtárpalcot eszkábáltatni belőlük. Még nem megy a beillesztés, az átalakítás.

Nem tudok mást mondani, nagyon szép könyvet írtál, sokat sírtam rajta. Bocsásd meg hallgatásomat, ha tudod.

Kezedet csókolja
Balázs

1978. április 23.

Kedves Magda,
hetek, de valójában már hónapok óta levelet fogalmazok magamban Neked. Már egyszer meg is írtam, de összegyűródött a táskámban, s eldobtam. Egy gratuláló levelet. Csakhogy nem egy valami alkalomhoz szeretnék gratulálni, mert hiszen sorra vehetném: születésnapod, Régimódi történeted, Kossuth-díjad, Abigéled és így tovább, mert közben láttam Az a szép fényes napodat is, és elolvastam a Születésnapot, hanem valójában önmagadhoz szeretnék gratulálni. Az erődhöz, tehetségedhez, amely mindezt – és milyen körülmények között! – megcsinálta. Ahhoz is annak gratulálok, aki mégiscsak megcsinálta azt, amit számunkra társadalmilag lehetetlenné akartak tenni – és pedig abban az időszakunkban, amikor a legtöbb energia és hit van az emberben –, hogy belevesse magát az időbe, belerajzolja magát (és persze a saját korát) egyszerre kitérő, érinthetetlen és kemény anyagához. Hát igen, sikerült. Borzasztó nagy és irigylésre méltó erő van Benned.

Tegnap újra elolvastam az Abigélt, mert a vasárnapi befejező adást nem tudtam megnézni. Egy liter könnyet sírtam el közben, mert egész lényemben megrendülő, naiv olvasó vagyok. De azért is sírtam, amiért a Te általad is oly igen szeretett (és oly gyönyörűen megvédett) Jókain is sírok, mert az életről szól, a mi átélt életünkről. És igazságot szolgáltat benne. Valami olyan hatalom ez, amit az Úristen helyett gyakorolhatunk, ha egyáltalán tudjuk gyakorolni. De Te tudod. S ez jó.

Szeretettel gondol Rád régi barátod

Lengyel Balázs

Nemes Nagy Ágnes

[1972 körül/után]

Magdolna!

Itt ülök az ágyban, meglehetősen régóta, valami vese-nyavalyával, s ultraszéptiltól ködben úszva. Piros levélkédet ma háromszor is elolvastam, illetve nem is olvasom, csak kéjmámorban rámeredek. Ez szép volt Tőled, több, mint szép: jó volt. Igazi jócselekedet, emberbaráti gyöngédség – verebek, hülyék és én tudjuk igazán felmérni. Pedig ezekre kell hallgatni, à la Assisi Szt. Ferenc.

Szóval tündér voltál, meg minden. Mikor kegyeskedel magad hálás hívednek megmutatni? A következőket szeretném Tőled: 1.) A verseket leírva; 2.) a regényt; 3.) Tibor novelláját. Légy szíves, gondoskodj róluk! Mint már említettem e levél folyamán, én elég hülye vagyok, hülyébb, mint gondolod, s nem tudom szervezni az ügyeket.

Légy jó továbbra is, s gyere, üzenj!

Üdv: Ágnes

Kedves Juliette–Magduska,
egyszer már kitéptem és félretettem ezt a képet rólad, aztán elkeveredett, aztán előkerült. Most elküldöm.

Elképesztő a hasonlóság.

Nem?

Üdv

1983. máj. 2.

Ágnes

Juliette–Magduska – nem tudtuk megállapítani, hogy melyik festmény reprodukciójáról vagy kinek a fényképéről van szó. (Juliette Gréco?)

Lengyel György

Drága Magda!

A Régimódi történet – így is, olvasva is újra megrázóan szép, erőteljes: nagyon dráma. (Így is – mert jól emlékszem: az első interpretálásra, a Maga hangsúlyára, az első veszedés hangulatára.)

Sűrű nagy dráma – nagyszerű felépítésben. Különlegesen nagy szerepek sorával.

(Alig ismerek olyan magyar drámát, amiben annyi remek szerep lenne – mondatja velem a rendező-szereposztó.)

Tömören: nagyon boldog vagyok – és alig várom, hogy elkezdhessem.

(Valóban szükség lesz kisebb tömörítésre itt-ott, de ez részletkérdés, és együtt beszéljük meg. Az egyik példányt magammal vittem: mire hazajövök, javaslatokat is hozok.)

A szereposztásra is lesz javaslatom.

Sulyok Mária meghívása bár folyamatban van – de ha beszél Ádám Ottóval, maga is hangsúlyozza fontosságát: hiszen ez az abszolút főszerep. A Maga által felvetette jelenet Máriának – gondolom, jó lenne.

A Lenke–Emma szereposztás problémája valószínűleg felvetődik majd, de várjuk meg, míg Ádám Ottó felhívja Magát – ugyanis csak Márta olvasta még a darabot. Ádám a hétvégén olvassa. S a hét elején jelentkezik. (Egész nap felvételiztet – és Szentendrén lakik már, s ott nincs villanyuk: ezt kérte, mondjam meg.) Márta el volt ragadtatva, de ő úgys jelentkezik.

Végül sajnos Apám betegsége miatt sem reggel, sem délután nem voltam telefonközelben, ezért nem telefonálhattam.

Reggel utazunk – ezért írom e sorokat.

Végül: nem eleget lehet dicsérni, mennyire boldog vagyok drámájával. Nagyon!

Remélem, elkövetkezendő munkánk: a folytatás.

Ha fog magában kedvet csinálni.

Jó lenne!

Június 30-án érkezünk, és jelentkezem személyesen.

Kézsókkal. Tibornak szeretettel küldöm üdvözetem

Lengyel György

77. VI. 15.

Domokos Mátyás

Budapest, 1979. december 3-án

Kedves Magda!

Megtisztelne-e azzal, hogy elbeszélgetne velem egy órácskát abban a Pályatárs-sorozatban, amelynek egy-két darabját tán látta már a Kortársban – ha van kedve hozzá?

Ne haragudjék, de az csak látszat, hogy most ajtóstul esek be a (Júlia utcai) házba, de van egy cédulám, amelyre hónapok óta jegyezgetek föl stich- és schlagwortokat egy nehéz-takargatott és érzékeny-kérdés témaköréről, melyet – képzeletben – ad hominem Magához intézgetek, de most, hogy elolvastam a Kortárs decemberi számában nagyszerű írását Gyulai mesterről, úgy érzem, tudnánk mit mondani egymásnak – és a világnak arról a kérdésről, kissé általánosítva mindazt, ami Gyulaiban is általános már, de most már a jelenre vonatkoztatva, hogy: mire vállalkozik az, aki nő létere prózaírásra adja a fejét – Magyarországon? És tehetséges. Nagyon érdekesnek és jellemzőnek tartom ugyanis, hogy noha azok a társadalmi conditiók (hogy ortográfiailag is a reformkor és az irodalmi Deák-párthoz ascendálva fejezzem ki magam), amelyek Gyulai úr idejében a nő hatókörét oly jellemző módon megvonták, elmúltak, a nőíró, ha prózát ír, pláne realistát, érzésem szerint ma is, a hatvanas, hetvenes években is – és féltő, hogy még a nyolcvanas és kilencvenes években is – bele fog ütközni a közvéleményben (még akkor

is, ha sikere van, sőt: ha Kossuth-díja van stb.) ugyanazokba a tilalomfákba, amiket Gyulai is szentesít a Maga által elemzett tanulmányban.

Ti. az itt a kérdés, hogy a nőíró nagyobb kockázatot vállal, mikor a saját élete, saját élményei anyagából művet formál. Ami a férfinél erény és természetes, az élmények kíméletlen tisztázása és elemzése a papiroson – az a nőnél szégyenletes. Nyilván rengeteg ilyen képtelen, de sértő és korlátozó ellentétet tudnánk végigmondani, akár irodalomtörténeti példákkal is fűszerezve, hiszen mennyi minden van, ami Móricznak dicsőség, Kaffka Margitnál megbotránkoztató stb. De ettől függetlenül is: a realista prózaíró irodalmi indiszkrécioja (ami elkerülhetetlen) nőírónál súlyosabban esik latba, mint férfinél. Mindezzel oda akarok kilyukadni, hogy: miközben a társadalom befogadta, emancipálta, majd a saját feje fölé emelte a művészetet mint foglalkozást, ez az emancipáció – nézzünk ezzel szembe – nem ment végbe, amikor nőíróról van szó. Ennek vannak olyan apró, áruló jelei, hogy – figyelje meg! – valahányszor pl. nemzedéki vagy stílári összefüggések mentén írónévsorokat felsorolnak, a nők mindig kimaradnak. Ez freudi elszólás, pl. a maximum, hogy – bevallatlanul, persze – úgy tekintenek az írónőkre, mint életformára, mint a szabadabb erkölcsű életvitel társadalmilag legmagasabb rangú s ezáltal legkívánatosabb és éppen ezért irigylésre méltó fedőtevékenységére – hogy finom legyek.

De ettől függetlenül is: hogyan birkózik meg egy írónő, regényírónő a maga életében és művészi gyakorlatában azzal a lélektani igazsággal, amit Flaubert, ugye, úgy fejezett ki, hogy: Bovaryné én vagyok! Ez nehéz kérdés, társadalmi viszonyoktól függetlenül, mert ott vannak a mikrotársadalmi viszonyok, család, személyes barátok és személyes ellenségek még kegyetlenebb, még feszélyezőbb „morális” vasbéklyói stb. Vagy: mit szól a társadalom, ha pl. egy olyan regényt, mint az Egy asszony élete, nem Maupassant ír meg, hanem – mondjuk – Kaffka Margit?

Újabb kérdéskör: nagy példákön kimutatni, jelzésszerűen, hogy mi az, amit nem az erkölcsi képmutatás, hanem egyszerűen az élettapasztalatok hiánya miatt nem írhatott volna meg nőíró? (Mintegy ezzel érzékeltetni, hogy nem a tehetségük mértéke, hanem a társadalom törvényesített előítélet-rendszere zárta, zárja őket karámba.) Azért beszélek folyton a prózaírókról, mert a költőnőket valahogy jobban befogadták, mert a vers, még ha Babits, a fiatal Babits receptje szerint készül is („csak én bírok hőse lenni minden dalomnak”), sohasem olyan feszélyező, mint a próza. Meg aztán: a poetriáknak legalább Weöres Sanyi elszánt védelmezője, de a prózaíró nő problematikájáról – tudtommal – még nemigen esett szó.

Még további kérdéskör: hogyan jelentkezik a világ ábrázolásában a női aspektus, a női princípium, amely nélkül szegényebb volna a Lét – ahogyan Dienes Valéria mondta. Mert még ha elfogadnánk az elfogadhatatlant, amit Gyulai Pál állít, hogy a „nők képtelenek a fáradságos és szigorú absztrakcióra, a mélyen ható analízisre korlátolt látkörük miatt” (aminek van bizonyos történeti igazsága, hiszen látkörüket nem a tehetségük korlátozta, hanem a korviszonyok, amelyek egyszerűen lehetetlenné tették nő számára a szükséges és az élet minden területére kiterjedő élettapasztalatok megszerzését, amit nem lehet empátiával pótolni), akkor is van/volna valami más – nevezzük irracionális női intuíciónak? –, amely olyasmilhez vezethet el, amire férfi képtelen. (Mint ahogyan képtelen pl. egy olyan regénykezdő mondatra, mint Kaffka a Színek és években.)

És még rengeteg dolgot kérdeznék, szeretnék kérdezni Magától, amelyeket nagyjából megfogalmazva el is juttatnék Magához, ha engedi, hogy táncba vigyem. Annyit kell

még elmondanom, hogy ebből a beszélgetésből 1.) készülne egy rádióműsor, 2.) a teljes – és íróilag kijavított, ahol kell, átdolgozott – szöveg megjelenik a Kortársban, majd 3.) egy kötetben is, a többivel együtt a Gondolat Kiadónál. – Amióta ezt a sorozatot csinálom, kénytelen voltam megtanulni a magnó kezelését is, ami azzal az előnnyel jár, hogy nem kell befáradnia a stúdióba, hanem kívánatra s a megfelelő időpontban magával állíthatok be Magához.

Korábban kerestem volna, de amikor először akartam zavarni, Maga éppen akkor törte el a lábát Debrecenben, aztán később hallottam, elutaztak, aztán én nem voltam idehaza stb. De még nem késő! (Remélem.)

Még csak annyit, hogy minden beszélgetésben arra törekedtem, foglalkozzék az irodalomnak, művészetnek és életnek valamely általános kérdésével, s azon belül legyen a lehető legszemélyesebb. Ennek illusztrálására faragtam is egy bonmot-ot, ami kb. úgy hangzik, hogy: az, hogy Ön, tisztelt költő úr vagy költőnő, szagol-e rothadt almát versírás közben, engem nem érdekel, mert túlon túl sok ilyenfajta álönfeltáró riport burjánzott el mostanság. Engem az érdekel, hogy véleménye szerint kell-e rothadt almát szagolni versírás közben, tanácsos-e vagy sem? Mert erről amúgy sem tud másképpen, mint a lehető legszemélyesebben beszélni, de akármennyire személyes is, a kérdésre ad általános választ – személyi kultusz helyett. (Ami az irodalomban se nagyon vonzó.)

Abban a reményben, hogy levelem nem tekinti merényletnek, s hogy kimondja a boldogító igent, válaszát várva kezét csókolja, Tibort pedig szeretettel üdvözlö:

Domokos Matyi

Dienes Valéria – (1879–1978) filozófus, táncpedagógus.

Göncz Árpád

Budapest, 1987. október 2.

Magdám,
tegnapelőtt érkeztem haza Sikondáról, a „melegház”-ból, s itt várt az Ajtó. Tehát a tegnapi éjszakát az „ajtóban” töltöttem, s most sietek megosztani veled az első benyomást: azt hiszem, még egyik munkádban sem éreztem magam ennyire otthon. Mélységesen emberi, hihetetlenül pontos, rengeteg szeretettel megírt mű ez – s olyan sűrű a légköre, olyan varázsos, hogy egyszerűen lehetetlen az olvasónak a hatása alól kivonnia magát.

Köszönöm, hogy elküldted – így legalább „melegen” elolvashattam, s föl is melegített. És köszönöm magát az élményt – arról nem is szólva, hogy a kedvességedet is köszönöm, hogy gondoltál rám.

Október 7–15 közt és október végén nem leszek Magyarországon – nem tudom, mikor kerül sor elhíhetetlenedik születésnapod kollektív megünneplésére –, ha nem vagyok jelen, annak tudd be, hogy egy test egy időben fizikailag csak egy helyen tartózkodhat. Lélekben nem – bár korai még a születésnap gratuláció, Isten áldását kérem rád, és az életművedre még több ilyen „ajtót” kívánok – jólesik belépni rajta!

Kezedet csókolja:
Árpád

Lator László

Édes Magdolna,
köszönöm a két könyvet, nemcsak azt, hogy (olyan csak nekem szóló dedikációval) elküldted, hanem, talán még inkább, hogy megírtad. Hogy milyen kivételes (filológusnak is) esszéíró vagy, mindig tudtam, s amennyire egy nagyközönség előtt játszódó beszélgetésben lehet, meg is próbáltam valahogy elmondani, Veled elmondadni. De ez a (nem egyszer keserű) mézescsók (mint annyi könyved) megint felfedezés volt. Nagy dolog először is, hogy Téged jó olvasni, nem azért, mert ahogy finnyásan mondják, „olvasmányos” vagy, hanem azért, mert ebben a mai művi irodalomban igazi vagy. Hogy tíz-húsz oldalon is igazi figurákat tudsz csinálni, hogy ráadásul egy nagyon színes közeget köréjük, általuk (a nekem olyan ismerős családot), nekem elbűvölő. Különös gyönyörűségemre szolgált a könyörtelenséged, majdnem azt írtam, hogy rosszmájúságod, akár magad iránt is. Ezért szerettem különösen Az özvegyek ebédjét meg a Melindát, de az olyan keservesen édeseket is, mint az Ezüstgolyó vagy a fájdalmasan szép A nyár tanú, meg A muránói hatyú, a novellában megint a drámaíró. És remek a disszidenslélek- és társadalomrajz, A vendég, abban külön is a Kerima név: míg meg nem fejtet, valami furcsa török aurájú névnek hiszi az ember. Nevet adni (akár igazit is használni) nem könnyű, igaza volt Kosztolányinak. Hát Te aztán tudsz! Végül, bár annyi mindent mondanék még Neked, hadd írjam ide: azt hiszem, a Régimódi történetben mindent megírtál, amit a családotról érdemes. Most kiderült, mennyi még a tartalék, a fel nem használt vagy kihagyott anyag. Kérlek, íj még ilyeneket, hátha akkor visszaszokom az olvasásra.

Kezedet csókolom szeretettel
Laci

1999. 7. 20.

Két könyv – MÉZESCÓK CERBERUSNAK (1999), A CSEKEI MONOLÓG (1999).

Édes Magdolna,
ne haragudj, hogy késve köszönöm meg a Möszjót, igaz, késve is kaptam meg, az olvasást is, hol emiatt, hol amiatt, félbe-félbe kellett hagynom, pedig szívesen időztem „bájkörödben” (lásd Kunó). Az esszéidet, hiszen tudod, mindig is nagyon szerettem, nagyra tartottam, de Te ezekben a kis (sokszor alkalmi, ilyen-olyan készítésre készült) írásaidban (majdnem azt írtam, hitvitázó cikkeidben) is magadra vallasz. Még ha politikáról vagy éppen oktatáspolitikáról, világnézetéről szólsz is, akkor is Szabó Magda vagy (kontra Vladár Ervin). Olyan könnyen (látszólag könnyen), természetesen, elegánsan, foghatóan írsz, mint szépíróibb munkáidban. Legfeljebb a terjedelmi korlátok miatt nem tudsz olyan mélyre ásni, mint nagy esszéidben. Egy-egy odavetett (még hogy odavetett!) mondatod mennyifelé ágazik! Lehet, hogy nem esik nagyon jól Neked, de most legjobban csúfondáros vagy éppen gonosz írásaid tetszettek. A Postámból meg az Erzsébet, a nemesszívű, bámultam már azt is, hogy tudtad ezt a zezugos bárgyúságot (egy hajdani nagyszerű tanár célzatos fegyelmével) úgy elem tenni, hogy ha elolvasnám, se tudnék róla többet. Ezzel szemben milyen, mit is mondhatnék, katartikus az Elek apó balladája, abban olvastam kedvenc mondatomat: „a szemmel követhető mitológiai

szerelem és összetartozás fekete mámore”. Nagyon élveztem magát a Möszejót, hiszen ez az alkotáslélektani (amúgy is nagyszerű) elbeszélése (akárcsak az Egy kutya meg egy bika) nagyon sokat elmond írótermészetéről, módszeréről. (Ezért szerettem az Októbert is, Blahával, Sulyokkal meg a cédulákkal.) De legjobban (ne vess meg érte) talán mégis az annyi édes humorral, egy remek figuravázlattal, Costasszal megírt (sötét háttérű) Kareninát élveztem. Nem láttam a néma Garbo–Kareninát, mégis tökéletesen el tudtam képzelni azt az idétlen némafilmet, a fogász és katonai szabó-forma Vronszkijt, a gyönyörű hepiendet. Ebben, nyájasságod alatt, ott érzem azt a kis rosszmájúságot, amit az utóbbi időben írott (önéletrajzi) novelláidban annyira szeretek. Csak azt sajnálom, hogy nem írtál évszámot írásaid alá, némelyiknek szerettem volna tudni a dátumát.

Nagyon nagy szeretettel csókol

Lator Laci

2000. július 10.

Möszejó – MERSZI, Möszejó (2000) – cikkek, emlékezések.

Rába György

AZ ÁRNYÉK

Árnyékom a leghűségesebb
 hozzám szorosán rendeltetett
 ne ócsárolj azzal egysíkú
 nem roncsolja nem rághatja szű
 nem rohasztja se zápor se jég
 nem fonnyasztja nap se jelenét
 árnyékom jó társ nem felesel
 elnyugszik mikor én alszom el
 irat velem össze nem köti
 azért tudhatja mik jogai
 fölöttem pálcát még sose tört
 ellenem nem is nyújtott be pört
 elfogadja hogy csupán követ
 s létérenek az utcakövet
 mi lesz veled szövetségese
 végelszámolásban nélkülem

P. S.

Húszévesen harmincason
előtted a határtalan
színnel bolond rét ősvadon
kimeríthetetlen vagy
aztán mi jön a zsugori
torokszorító számai
a testen ellenség jegye
a kérdésed még lehet-e
s az is nagyítóra való
erős túlzás válaszra jó
de még fölszólalsz valaki
vagy még kimondani

Kántor Péter

EGYSZER VOLT

Hogy tolt a talicskát azon a vékony pallón!
Éjszaka volt, csak a fáklyák égtek.
Volt, amiről nem beszélt sohase.
Ő volt az, akit a munka éltet.
Mint a mágnes, vonzották a hegyek.
Na és a lecsója! A lecsója!
Mindig mindenhova odatalált.
Gyertek! – mondta. Rohant előre.
Sokszor hallgatott, mintha ott se lenne.
Nem figyelt, pihentette az agyát,
de ha kérdezték, mindent visszamondott.
Nem sajnálta és nem ajnározta magát.
Hát, kérem szépen... – mondta mindig
vendégségben, ha menni készült.
Szerette a császárszalonnát.
Az ajándékoktól holtra rémült.
Abszolút hallása volt, neki igen!
Mint hal a vízben, a zenében.
Csak ökölbe szorította a kezét,
ki tudja, mi járt az eszében.

Egyszer tizenöt mignont megevett
 fogadásból ifjúkorában.
 Tizenkettőig jó volt, mondta.
 Bizakodó volt általában.
 Soha nem késett el sehonnan,
 mindig előbb ért oda inkább.
 Az idegességtől megfájdult a feje.
 Megreparálta azt az ócska bicskát.
 Nem engedte, hogy más csinálja,
 lakott benne egy kicsi zsarnok.
 Nem hagyott félbe soha semmit,
 jóban-rosszban végig kitartott.
 A kályha előtt guggolt hosszan,
 rakosgatta a fát a tűzre.
 Fejből tudta a fele Toldit.
 Lement a nap, míg a tűt befűzte.
 Nem gyújtogatott és nem herdált.
 Nem kártyázott és nem ivott bort.
 Korán kelő volt. Optimista.
 Amikor kellett, mindig ott volt.
 Úgy emlékszem, hogy sose fázott.
 Nem volt izomkolosszus, de erős.
 Majd alakul, mondta, csak nyugalom!
 Ő húzott elöl, első evezős.

Péterfy Gergely

PANNON MESE

avagy Pannonia Mystica (Codex Onlineus)

Részlet

A PANNON MESE kísérleti online irodalom – még a címe sem végleges. Tavaly karácsony előtt kezdtem írni a *meseregeny.blogspot.com* című blogra, azzal a szilárd elhatározással, s leendő olvasóimnak azzal a határozott ígérettel, hogy hétről hétre, mégpedig minden vasárnap jelentkezem folytatással, óraműpontosan, egészen az utolsó fejezetig.

Amikor e sorokat írom, már a 22. hétnél tartok. A leendő könyv ebben az átmeneti létmódban a groteszk neolatinitással általam kreált *Codex Onlineus* alcímet viseli. Az olvasóknak tettnél még erősebb fogadalom köt Emma lányomhoz, aki a regény legfőbb, első számú olvasója: a bátyja, Mihály fiam kapta 2005-ben a MISIKÖNYV-et: most Emma

kisasszony ideje következett el, hiszen a gyerekkorból lassan átvándorol a kiskamaszvilágba.

Ocsmány szóval tehát afféle irodalmi *projekt* ez, esetleg *proiectum*, előrehajítvány, amellyel egyrészt arra keresem a választ, hogy képes vagyok-e erre a sportteljesítményre, másrészt kipróbálok olyan narrációs technikákat, amelyekre már régen

fenem a fogam, harmadrészt pedig megtudom, hogy egyszemélyes gerillamarketinggel hány olvasóig tudom eljuttatni az online szöveget, s belőlük hányan válnak majd könyvolvasóvá, amikor a PANNON MESE majd ez év legvégén, végleges címén – amelyről nyílt szavazást indítottam a Facebook PANNON MESE-rajongói oldalán – megjelenik.

Tizenötödik fejezet

A szenátor díszes harci kocsiját felvezető lovasság északról érkezett. A katonák – megannyi válogatott, délceg férfi – egyforma páncélzatban, egyforma pej lovakon vágattak be a hegyek felőli városkapun, melyet jobb híján fenyőgallyak és borostyánindák díszítettek, és két lenge öltözetben didergő leányzó, akik rózsaszíromnak látszó színes fecniket szórtak a kociútra. A trombitások megfújták hangszereiket, a hamis recsegés visszhangzott a fagyos falak közt, és a hangra a város lakói egyszerre az utcákra tódultak.

A szép Fulvio dühösen engedte el rút énjének torkát.

Még nem végzett – de nem kockáztathatott. Ellökte magától az ernyedtet, és mélyen az arcába húzta köpenyét. Hirtelen egygé vált a tömeggel, éljenezve lendítette a magasba a karját.

A csúf Fulvio ellilult arccal, fulladozva esett össze, s vergődve terült el a tülekedő polgárok lábai alatt, akik már ugrottak is a magasba a szenátori kocsiból záporozó ezüstpénzekért, melyeket egy papagájtollakba öltözött karthágói törpe szórt közéjük. A pénz utáni eszeveszett tolongásban ruhák szakadtak, törött csontok ropogtak, és félholtra taposott emberek sikoltoztak. A rút Fulvio ledobta köpenyét, és színleg egy elgurult pénzérme után vetette magát, aztán amikor megbizonyosodott róla, hogy senki sem figyel, hátrálni kezdett, majd befordult egy néptelen utcán. Kirázta az ujjából a görcsöt, amely a halálos erejű szorítástól állt belé, és mélyet sóhajtvá, felszabadultan szívta be a friss levegőt.

Vége! Végre vége! Hát ez a nap is elérkezett! Sose hittem volna, hogy valaha is megszabadulok énem másik felétől, és most, mintegy varázsütésre, megtörtént! Hála neked, emberfeletti erő, akárhonnan érkeztél is, a föld gomolygó, sötét mélyéről vagy az égi szférák tündökletes fényárjából, ezerszer is hála neked, hogy végbevitted rajtam ezt a csodát! Soha többet nem kell attól rettegnem, hogy valaki undorodva tekint rám! Eztán már csak irigy férfitekintetekkel és epekedő, elpárásodott női pillantásokkal találkozom, a kisfiúk példaképként gondolnak majd rám, és a kisleányok arról álmodoznak, hogy egyszer majd olyan férfi választja őket élete párjául, mint én. Leszakadt rólam a rosszabbik énem, mint egy fájdalmas, bűzlő kelés, egy gennyel teli, feszülő pattanás, egy elhalt, fityegő bőrlebeny! Elszakadt a lábamtól, mint az árnyék, ha veszett róka közeleg! Amióta csak élek, azt hittem, hogy a szebbik énem tévedés, káprázat, valamelyik gonosz istenség incselkedése, aki abban leli örömét, hogy gúnyt űz a szerencsétlen, rút torzszülöttből! Mindig azt hittem, hogy én, az igazi én, az a csúf, a visszataszító Fulvio. A ret-

tegésem erősebb volt, mint a szépségembe vetett hitem, a szégyen hatalmasabb volt, mint a szépség fölött érzett büszkeség! És most kiderül, hogy tévedtem, ó, istenek, ó, démonok! Soha nem örült még ember ezen a világon a tévedésének ennyire! A rút Fulviót már nem védi meg többé a szebbik énje! Már soha nem lesz senki emberfia a földön, aki a védelmére kelhetne, mondván, ne bántsátok, hiszen tévedtek, ő igenis szép! Csak egyre kell ügyelnem még – nehogy véletlenül az a gonosz kis féreg még egyszer az utamba állhasson! Nehogy eláruljon, nehogy bevádoljon, nehogy rám uszítsa üldözőimet! Minden rossz, ami eddig az életemben történt, egyedül az ő műve – én egy újjászületett, sőt újonnan született, tiszta lény vagyok. Velem jött minden, ami a régi Fulvióban jó volt, és minden, ami rossz, ott maradt fertelmes s gyűlölni való árnyéknál.

Ó, apám, bárcsak most láthatnál! Tudom, hogy te mindig szépnek láttál engem, de tudom, milyen mély fájdalomba taszított a tudat, hogy az emberek többsége meg undorodik tőlem! Bárcsak még egyszer megölelhetnék, bárcsak kivezethetnék sötét, bűzlő szobácskádból a fényre, Aquincum utcáira, s délcegen és büszkén végigsétálhatnál a polgárok ámuldozó sorfala közt velem! Büszke leszel még egyszer rám, apám, megesküszöm! Nem hagyom úgy itt ezt a világot, hogy vissza ne adjam neked a boldogságodat, az önbecsülésedet, a büszke római ősök önnön erejükbe vetett hitét! Ha most állnék a mostohám elé, bezzeg elakadna a szava! A mocskos, örökké pörös szája bezzeg elkerekedne a csodálkozástól! És mindenkinek, aki eddig gúnyolt, leköpött, belém rügött, megvert és megalázott! Minden keserűséget, minden bánatot, apám lemondásában töltött tízezernyi napját az a sötét árnyék hozta rám, akitől ezennel elveszem a Fulvio nevet! Igen, legyen az ő neve mostantól fogva Árnyék – Árnyék, mely a délutánnal egyre nyurgul, vékonyodik, lassan körvonalait veszti, az alkonyal végezetül semmivé foszlik, és beleolvad az éjszakába. Rövidesen itt az éjjel, gyűlölt árnyékom! Halál hát reád, gyors halál! Siess alkonyi pályádon, balsorsom napja, a horizont alá! Megszabadultam! Szabad vagyok! Hadd öleljelek magamhoz, világ!

És kitért karral, eszeveszetten, ugrabugrálva rohanni kezdett végig az utcán. Mikor kimerült, zihálva hevert végig a havon, és boldogan tömte a szájába a csillámló, fagyos hórögöket. Aztán, ahogy ezt is megelégette, felpattant, és végigtekintett magán. Koszos posztóing lógott róla, melyet repedezett bőrv szorított össze a derekán; fölé foltos lószőr köpeny terült, s lábán lyukas és átázott bivalybőr csizma éktelenkedett. Nem – így nem mutatkozhat többé! Nem engedheti meg, hogy az öltözéke miatt gúnyolják! Valahonnan tisztességes ruhát kell szereznie, akárhogy is! Mostantól méltóvá kell válnia önmagához!

A deszkaréseken át belesett a ház utcai kapuján, amely előtt állt. Odabent csendes volt minden – a ház gazdái alighanem a szenátort üdvözlő tömegben tolonganak. Az udvaron befagyott szökőkút állt, mellette egy nimfa szobra, s az oszlopcsarnok falán tarka mozaik tündökölt. Gazdag háznak látszott. A szolgák bizonyára a hátsó épületekben alszanak, vagy maguk is kint szaladgálnak a pénzermék után, gazdáikkal együtt. Fulvio körül nézett az utcán – sehol egy lélek; a tömeg morajlása messziről szűrődik ide, a szenátor már bizonyára a fórumon készül szónoklatához.

Egyetlen ugrással vetette át magát a kertfalra, s ahogy lehuppant a kert havában, meglapult egy puszpángbokor mögött. Egy darabig hallgatózott, aztán óvatosan felgyenesedett, és elindult a puha hóban a ház felé. Fahéjillat áradt a szobák felől; a szökőkút mellett szélhárfa csüngött mozdulatlanul a szélcsendben. Fulvio az egyik ajtóhoz lépett, és benyitott. A szobában félhomály volt, s még erősebb fahéjillat. A padlót

mozaikkép díszítette: szatírok üldöztek nimfákat egy folyóparton, a vízből kék delfinek nyújtogatták palackorrukat a menekülő leányok felé. A szoba falánál álló polcokon ezüstedények sorakoztak, s egy nagy tálon lekvárral töltött sütemény: Fulvio mohón kapott az étel után, és teletömte a zsebeit.

– De hiszen éhes vagyok! – gondolta. – Éhes vagyok, tehát ennem kell, és rongyok lógnak rajtam, tehát ruhát kell szereznem, nem ünnepelem az újjászületésem koldus módra, éhgyomorral!

Azzal jókorát kortyolt az egyik ezüstkupából, amely színültig borral volt tele, s mohón nyelte hozzá a süteményt.

A polcok mellett egy keskeny ajtón újabb szobába nyitott, amely a belső kert felől kapta a fényt. Itt fegyvereket talált: magához is vett gyorsan egy tórt, amelynek markolatát elefántcsontból faragott oroszlán díszítette. A következő szobában aztán végre meglegelte, amit keresett. A ház ura bizonyára nagyon adott az öltözködésre, mivel a szekrények dugig voltak a legkülönbözőbb drága ruhákkal, a bíborszegélyű köpenyektől a szarmata szarvasbőr ingeken át a szűk, illír nadrágokig, melyeket Dalmácia hegyei közt varrnak fekete hajú asszonyok. Aztán voltak itt dák süvegek, akkora hegyikristályokkal a csúcsukon, mint egy gyerekfej, meg moesiai csizmák, amelyeket fekete mész bőrből varrnak, meg gall vadkanbőr zekék és pikt bőrpáncélok, amelyeket az ing alatt kell viselni.

Fulvio ledobta szennyes ruháit, és először is tetőtől talpig megkenekedett a drága olajokkal, amelyek egy fényes ezüsttükör mellett, színes üvegekben álltak: fagyöngyolaj, szezámolaj, narancsolaj és sűrű, fűszeres, arabiai kardamom. Miután a teste felfrissült, sorban öltötte magára a ruhákat, s végül aranyszálakkal átszőtt pánttal fogta össze a haját. Végignézett magán a tükörben – és riadtan fordult hátra.

Az ajtóban egy öregember állt, és a réműlettől szinte kővé dermedten bámult a komótosan szépítkező idegenre. Aztán megmozdult – mintha a köpenye alá indult volna a keze, amerre a kard szokott rejtőzni –, de Fulvio gyorsabb volt, egyetlen ugrással az öregnél termett, és hatalmas erővel mellkason rúgta, hogy ellenfele hátrabukfencben repült ki az ajtón, és elterült kint a hóban. Hörögve próbált feltápászkodni, de a rúgás úgy összezúzta a mellkasát, hogy nem kapott levegőt. Fuldokolva, tehetetlenül tátogva kaparta a havat.

– Ruhára volt szükségem, öreg! Sajnálom! – mondta Fulvio, és elindult a kertfal felé, amerről érkezett. Már épp felkapaszkodott volna, hogy átlendüljön az utcára, amely még mindig csendes volt, mint egy befagyott patakmeder, de ekkor valami furcsa érzés ömlött szét a lelkén.

Furcsa érzés, szokatlan érzés, sohasem tapasztalt, mézédés, borzongató vágy. Fulviót hirtelen pír öntötte el, homlokán veríték ütött ki a gondolatra.

– De hát mért is ne? – gondolta. – Mért is ne tenném meg? Mi tart vissza? Nem az erősebb jogán teszem? Aki szebb is és erősebb, vajon nem áll-e előrébb jogban is? Hát nem arra való a világ, hogy a legkiválóbbak minél nagyobb helyet foglaljanak el belőle maguknak, s minél inkább összezsuGORítsák a rondák és ostobák birodalmát? Hát dehogyisnem: épp hogy arra való. Pont nekem ne lenne jogom megtenni? Dehogy nincsen! Én annyit szenvedtem, és annyit tűrtem a tizenhét év alatt, hogy most már bármit megtehetek – és igen, meg is fogom tenni. A szenvedésem az, amely feljogosít a tetterre, és a szépségem az, amely felment a büntudat alól. Egyetlen feladatomban van: hogy megmenekítsem a szépséget és az erőt, amely bennem öltött testet. Most már én vagyok a legszebb: azáltal érdemeltem ezt ki, hogy tizenhét évig egszersmind a legrútább is

voltam. Az istenek küzdöttek bennem egymás ellen, a szépség és a rútság, s a jó a rossz: a széppel együtt a jó aratott győzelmet, s ezzel minden jogot magához ragadott. Ha vágyam támadt megtenni, akkor jogom is van hozzá. Többet soha semmit nem fogok megtagadni magamtól, amit csak megkívánok. Nem hagyhatom, hogy eztán félig érlelt tervek és ki nem élt vágyak mérgezzék az életem. Szép vagyok, erős, és győzelemre születtem újjá! Gyerünk hát, szépség, bátorság és erő!

Az utolsó szavakat már hangosan, ujjongva mondta ki, és ahelyett, hogy átmászott volna a falon, visszament, át a szobákon a belső kertbe, ahol a hó alatt pompás virág-ágyások, amforaalakra nyírt örökzöldek, suttogó, öreg barackfák és értő műgonddal metszett szőlőlugasok álmodtak a téli hidegben – valamennyi az öreg kertész keze munkáját dicsérte, aki most ott nyöszörgött a hóban Fulvio lába előtt.

Fulvio lassan húzta ki ezüstokjából az oroszlános markolatú tört.

– Sajnálom, öreg! De nem hagyhatom, hogy elárulj! Különben is már nagyon régóta vágyakozom arra, amit most tenni fogok! – suttogta, és a tört markolatig merítette a tehetetlen testbe. Az elefántcsont oroszlán sörényén vér ömlött végig, és pirosra festette a szűz havat – amely még azon a napon hullott le a Bölényszikla felől gomolygó felhőkből, amelyen Fortunatus Serapiával álmodott.

Ugyanebben a percben a másik Fulvio, az Árnyék, utolsó erejét összeszedve vonszolta be magát a szekértáborba, ahol a színészek éppen főpróbát tartottak. Antonisz tehetetlenül, dühöngve állt az ócska kis deszkaszínpadon, és kétségbeesetten silabizálta a darab szövegét, amelyet egy öles tekercsben kigöngyölve tartott maga előtt, de az ördög tudja, hogyan és miért, cudarul megizzadt, mire egy-egy szót ki bírt olvasni. Dirón dühöngve hozzávágott egy hógolyót.

– Te baromállat! A múlt héten még kívülről fújta az egészet!

– Akkor gyere ide, és olvasd ki magad! Nesze! – kiáltotta Antonisz, a földhöz vágta a tekercsot, és dühöngve elhagyta a színpadot. Dirón önelégülten trappolt föl, kigöngyölte a szöveget – aztán az arcáról szép lassan lehervadt a diadalmas mosoly. Zavartan tekerte össze a kéziratot.

– Emberek – mondta. – Valami nincs rendjén. A minap még mindannyian tudtunk olvasni! De ha még csak olvasni felejtettünk volna el! Úgy látom azonban, hogy a fejünkben is elszivárgott a tudás, amit gyerekkorunktól belevertünk. Te, öreg! – mutatott egy elaggott színészre, aki fogatlan szájával éppen halzsírt nyammogott. – Te például tudtál kívülről százhusz darabot! Ezért is hívtok mindenki Százhusznak! Tudsz-e most fejből mondani nekem akár egyetlen hitvány jambikus tetrametert?

Az öreg boldogan rázta meg a fejét, hogy ő bizony nem tud, és tovább nyammogta a halzsírt.

– Tessék! Ezt mondom! Elhülyültünk! Elhülyültünk, barátaim! Többet nem keresünk egyetlen fillért sem! Fel fog kopni az állunk! Mehetünk vízfordónak vagy vándor kardélezőnek! És az még a jobbik eshetőség, de gondolatok bele, mi lesz akkor, ha...

De a mondatát nem fejezhette be, mert az utcatorkolatból, amely a városszéli szekértáborral szemben tátongott, most morajlás hallatszott, aztán hangos és egyre hangosabb ordítás, aztán egyszerre hatalmas tömeg jelent meg, részben katonák, részben pedig a város polgárai, kezükben fenyegetően rázva a fegyvert. A tömeg élén a szép Fulvio haladt.

– Fogjátok el őket! – mutatott a színészekre. – Köztük lesz valahol a gyilkos is! A leg-rútabbat, a legocsmányabbat keressétek!

És mire a színészek nyikkanni tudtak volna, máris gúzsba kötve heverték egymás mellett a havon, egy csapat suhanc pedig rugdosva-lökdösve terelte a fél karéjban fel-sorakozott polgárok elé az Árnyék Fulviót.

Tizenhatodik fejezet

A szép Fulvio lerántotta az Árnyékról a kámzsát. A tömeg felhördült, és önkéntelenül is hátrébb lépett: a rút Fulvio még soha nem látszott annyira visszataszítónak, mint éppen ebben a pillanatban. Igazából már nem is a rútsággal volt a baj, hiszen azt önmagában nehéz lett volna fokozni: aki eddig rútnek látta, még soha nem látott nála rútabb dolgot a Földön azelőtt sem. Ami most még a korábbinál is fertelmesebbé tette, az a hátborzongató ellentét volt, amellyel a rútsága a másik énjének szépségével szemben állt. Az ellentét az egyiket minden addig látott földi szépségnél szebbé, a másikat a valaha látott összes rútságnál rútabbá tette. És mind a szépség, mind pedig a rútság annyira lenyűgöző és annyira nem e világi volt, hogy a tömeg egyik felébe tartozók – azok, akik szívesebben tekintettek a szépre – áhítatukban térdre rogytak, és istenek nevét kiáltozták, azt gondolván, hogy valamelyik égi lakót látják maguk előtt, amint földre szállt; a többiek viszont – akik mindenben szívesebben vették észre a rosszat és a csúnyát, semmint a szépet és a jót – fegyvereiket rázva rohantak rá a rútra, mert biztosak voltak benne, hogy maga a föld mélyében lakó gonoszság, a halál s a ragályok okozója toppant eléjük.

Alig néhányan voltak a józanok, akik tanácstalanul figyelték társaik őrjöngését, és megpróbálták őket csitítani, persze eredménytelenül. És ki tudja, miféle szörnyűségek történhetek volna a nagy kavarodásban, ha ekkor meg nem jelenik a helyszínen maga a szenátor, jobbján fő tanácsadójával és legbensőbb barátjával s a barbárok elleni háborújának legfőbb stratégiájával – aki nem más volt, mint Escalor.

A szenátor parancsára a katonák megfűjták a nehéz rézkürtöket, s a tömeg egyszeriben kijózanodott. A térdeplők zavartan tápáskodtak föl, a gyilkolni készülőkhöz pedig szégyenkezve eresztették le a fegyvert. Hirtelen már sem Fulviót nem látták annyira szépnek, sem pedig az Árnyékot annyira rútnek, mint amikor indulatba jöttek, és már nem is igen értették, hogy az előbb mit akartak olyan hevesen.

A szenátor kézjelére Escalor előrelovagolt, és lováról leszállva megállt a két Fulvio előtt.

– Halljam! – nézett felváltva hol az egyik, hol a másik szeme közé. – Mi ez a csődület, amellyel megzavarjátok a szenátor látogatását?

– Uram! – borult térdre a szép Fulvio, és megcsókolta Escalor kezét. – Ez a viszolyogtató szörnyeteg egy gyilkos! Magam láttam a saját szememmel, amint átugrott egy kertfalon, majd véres kézzel nemsokára ismét az utcán volt! Kérdőre akartam vonni, de amikor megláttam az arcát – az undortól nem bírtam hozzáérni. Azt hittem, nem is emberi lény, hanem valami démon vagy ördögi látomás, ezért futni hagytam, mert a rettegésem nagyobb volt, mint az igazságérzetem. Átugrottam én is a kerítésen, és berohantam a házba, hátha tudok még segíteni, de sajnos ott már csak a holttestet találtam! Az övét!

Ekkor a tömeg szétnyílt, s két szolga előhozta és a hóra fektette a kertész pokrócba csavart holttestét.

– Ki ismeri ezt az embert? – kérdezte Escalor, és fenyegetően tekintett végig a tömegben.

Egy roskatag, betegesen sápadt polgár bicegett elő. Nyakát és mindkét karját súlyos aranyláncok ékesítették, ujjain nehéz drágakő gyűrűk villogtak.

– Az én kertészem az! – mondta, de a köhögéstől és krákogástól, ami közben rátört, alig lehetett érteni, mit beszél. – De ezek... – és a szép Fulvio ruháira mutatva már mondta is volna az igazat, hogy igen valószínűtlen, hogy a rút törpe követte volna el a gazságot, hiszen a gyilkos nyilván ugyanaz, mint a rabló, s az nem más, mint aki az ő ruháit viseli – ám ekkor olyan heves köhögés kezdte el rázni, hogy a földre esett, s talán meg is fullad, ha néhány jólelkű polgártársa fel nem emeli, és néhányszor hátba nem veri.

– Mit tegyünk, uram? – kérdezte Escalor a szenátortól, aki megvonta a vállát.

– Egy ilyen rútság ne szennyezze a birodalmat. Úgyis egyre fogyatkozik a szépség, amely egykor körülvelt bennünket. A világ kopik és szürkül, mint parasztkézen az ezüstkanál. Már nem elégedhetünk meg azzal, hogy a barbárságot és a bűnt tekintjük ellenségnek: a rúttal szemben is fel kell vennünk a harcot. Vágjátok le a fejét annak a torzszülöttnek!

A szép Fulvio elégedetten elmosolyodott, és diadalmasan tekintett összegörnyedve kuporgó másik énjére.

– Vége! – sziszegte gyűlölettel s mégis mosolyogva.

És az Árnyék Fulvio is érezte, hogy valóban: a vég elérkezett.

Pedig nem lett volna szabad, hogy így történjen. Hát tett ő bármi rosszat? Akarta ő, hogy mindez így legyen? Nem szenvedett-e ugyanúgy, nem ő volt-e az, aki szenvedett? Hiszen e szörnyű nap előtt még egyik voltak, s a szépség felé áradó csodálat és a rútság felé áradó undor egyformán illette énje mindkét felét! Nem lett volna szabad, hogy gyűlölet verjen középük éket, énje rút és szép fele közé. Annyi mindent szeretett volna elmondani a másik énjének – mindenekelőtt azt, hogy milyen gyönyörűnek találja! Eddig, ama kevés alkalommal, amikor megpillantotta szebbik énjét, egyetlenegyszer sem mert elmerülni a csodálatában, sőt, alig merte elhinni, hogy egyáltalán az is valószínűség. Önmagát mindig a rút felével azonosította, és mindig úgy gondolt önmagára, mint aki taszító és undorkeltő mások számára, s csak alig-alig és bizonytalanul vette észre, amikor valaki szépnek látta. Soha nem merte elhinni, hogy ő vonzó is lehet – és most, amikor a másik énje itt áll, teljes valóságában és megkérdőjelezhetetlenül, még csak ki sem mutathatja, mekkora szeretetet és csodálatot érez iránta! Pedig ő igazán nem ártana neki! Meghúzódna szépsége árnyékában, sosem mutatkozna, sosem zavarná meg a csodálatot, ami őfelé árad! Kísérné, mint jótékony, észrevétlen árnyék, csak érezhesse, hogy van, hogy létezik, s hogy egykor őhozza tartozott! Boldogan lemondana saját boldogságáról, ha biztos lehetne benne, hogy a szebbik énje csak egy icipicit megbecsüli őt, legalább annyira, hogy elismeri: nélküle ő sem létezhetne. Miként a tündöklő napnak a sápadt és sebhelyes arcú hold, miként az illatos és színpompás tavasznak a korhadásszagú, szürke tél, lenne ő is kísérője, ellentéte a szép, okos és jószágos Fulvióknak, kicsin, rondán, büzlőn és kuporogva. Mért nem engedi a szebbik énje, hogy szerethesse? Mért nem lehetséges, hogy szétválásuk után is együtt maradhassanak? Ő mindenhová elkísérné, lenne a szolgája, akár a rabszolgája is, lesné minden parancsát, mindent megszerezne, mindent elintézne, az életét kényelmessé és egyszerűvé tenné – mert hát erős ő, munkabíró, szívós és bátor, megszokta az állandó veszélyt, hiszen gúnyolódó kedvű és örökké gonoszkodó embertársai egyfolytában kegyetlen tréfákkal

keserítették az életét! Ért a főzéshez, a mosáshoz, tud földet művelni, sőt fegyvert kovácsolni és ruhát varrni, elakadt kocsit kiemelni a sárból, hosszú éjszakákat vándorolni szélben és esőben... miért, miért akarja megölni őt a szebbik fele, akit ő annyira csodál? Mivel szolgált rá ekkora gyűlöletre? Hiszen ha van valaki, aki igazán gyűlölte önnön rútságát, hát akkor ő maga volt az – ő, aki ugyanaz, mint a másik! Ő, a rút ugyanaz, mint a szép, s akár fordítva is történhetett volna a dolog, úgy, hogy az a lélek, amely most őbenne, e visszataszító testben szorong, a szép testben lakozik, s az a másik lélek jut a rút test börtönébe. Igaz is – honnan tudhatja, hogy az a másik is igazi? Hogy vajon abban is lakozik-e lélek? Megtudhatja-e ezt valaha is?

De mindezt persze csak gondolta – megkérdezni nem volt ideje.

A szenátor kimondta az ítéletet, amire Escalor bólintott, és épp a parancsot készült kiadni a katonáknak, akik egykedvűen, tökmagot rágcsgálva ültek lovaikon a szenátor körül, amikor a tekintete összetalálkozott a szép Fulvio pillantásával.

Különös pillanat volt ez, ahogy ők ketten egymásra néztek.

Már az is különös volt, hogy egy ilyen sorsdöntő órában találkoztak – a szép Fulvio és Escalor, a kém.

Hogyan volt ez lehetséges?

Nehéz megmagyarázni. Egy biztos: a rosszak hamar egymásra találnak. Van bennük valami különös, öntudatlan képesség, amellyel megérik egymásban a hasonlóságot; valami sajátos jellemvonást, amit csak ők ismernek fel, s amely sajnos a jók előtt, mióta világ a világ, s ameddig még áll, örökké rejtve marad. Mert míg a rosszak megismerik a rosszat, a jók bizony, bár tudják, hogy létezik a rossz, felismerni mégsem képesek, és egymást sem találják a világ örök sötétjében. Csak a rosszak csatlakoznak egymáshoz, s így ők alkotják e vasvilág komor rácsozatát.

Escalor, amint Fulvio szemébe nézett, azonnal tudta, hogy rokon lélekre lelt, és azt is azonnal tudta, hogy a rút kis torzszülött, akit kivégezgetni készül, ártatlan abban, amivel vádolják. A kém, ősi római család sarja, akinek a felmenői birodalmakat hódítottak meg, és városokat alapítottak, rendkívüli módon kedvelte a cselvetést, és nagyra értékelt mindenkit, aki képes valódi céljait leplezve, tervszerűen s hideg fejvel cselekedni, és mélyen lenézett mindenkit, akit az érzelmei meg az indulatai vezérlelnek. Ezért azonnal megértette, hogy a szép Fulvio a szövetségese, és intett a mellette álló katonának, hogy az ékszerektől roskadozó öreget, aki megint előrebotorkált, és megpróbálta elmondani az igazat, hallgattassák el. A katona dárdája nyelével mellbe taszította az öreget, s közben a többi légiós hátrébb terelte a tömeget a készülődő kivégzés helyszínétől.

Az Árnyék szeméből záporoztak a könnyek, miközben a kezét hátrakötötték. A katonák babonás félelmükben csak ímmel-ámmal értek hozzá, s ahogy végeztek, gyorsan mosakodni kezdtek a hóban, mintha leprást érintettek volna. Az Árnyék most egyedül állt a polgárok és a katonák gyűrűjében: a légiósok épp sorsot húztak, hogy melyikük vágja le a fejét. Színész barátai gúzsba kötve heverték a hóban, és hiába kiáltottak, hogy a fiú közéjük tartozik, és ártatlan, senki sem figyelt rájuk. Antonisznak sikerült valahogy Dirón mögé kúsznia, és a szájával addig tépte-rángatta a kötelet, amíg a csomót végül ki tudta lazítani. Amikor a kiválasztott katona az Árnyékhoz lépett, és felemelte a kardot, Dirón a köpenye zsebébe nyúlt, és mielőtt a katona lecsapott volna, az ezüstkancsócska tartalmát, az Átokkút vizét egyetlen íves mozdulattal a tömegre spriccelte.

A színészeknek olykor különféle trükkökhöz kell folyamodniuk, nem mindig díjazza ugyanis vastaps a teljesítményüket. Van az úgy, hogy a közönségen ellenséges hangulat lesz úrrá, s ahelyett, hogy tetszésüket súlyos pénzermékkal fejeznék ki, nemtetszésük kifejezéseként különféle gusztustalan dolgokat hajigálnak a színpadra, sőt nemegyszer tettelegességre is sor kerül, s az egész színtársulatot jó alaposan elagyabugyalják. Ha a színész belesül a szerepbe, ha a darab nem nyeri el a nézőközönség tetszését, vagy ha egész egyszerűen csak rosszkedvűek valamiért, s nem tudják máson kitölteni a haragjukat, a színészekre bizony csúnyán rájárhat a rúd, s az ilyen helyzetekre nem árt előre felkészülni.

A vándorszínészek a védekezés és az eltűnés legkülönbélebb technikáit dolgozták ki ezekre az esetekre, s e trükkök tudománya generációról generációra öröklődött, együtt a színésmesterség többi titkával, mint a hasbeszélés, a tűznyelés, a haj bodorítása, a kiabálás, a mell kidüllesztése, a trappolás és a tigrisbukfenc. Sokan sokféle praktikával éltek, de a leghatásosabb és a legirigyeltebb kétségkívül Antonisz és Dirón társulatának titka volt, amit a konkurencia méltán vélt varázslatnak és boszorkányos mágiának, s évszázadok óta hiába próbált kifürkészni – e titok pedig nem volt más, mint az Átokkút vize.

Az volt a helyzet ugyanis, hogy ez a különleges víz nemcsak halált hozott és pusztulást, hanem kis mennyiségben alkalmas volt arra is, hogy az indulatokat éppen az ellenkezőjére fordítsa. Ha a nemtetszés már nagyon eluralkodott a nézőseregen, és kezdtek ellenségesen viselkedni, füttyögtek, pfujoltak, köpködtek, és fizetés nélkül eloldalogtak, egy alkalmas pillanatban Dirón széthintette a sokaságon a vizet – és csodák csodája, a tömeg, amely addig haragosan viselkedett, és nemtetszésének adott hangot, egy csapásra rajongók hadává változott, akik áhítattal csüggték a színészek szavain, és minden egyes verssort külön megtapsoltak. A hatás félórásckát ha tartott, de ennyi éppen elegendő volt arra, hogy az előadást sietősen befejezzék, a hálás közönségtől begyűjtsék a busás belépti díjat meg az ajándékba hozott mézes lepényt és füstölt kacsacombot, és még mielőtt visszajára fordulna a hangulat, ripsz-ropsz kereket oldjanak. A víz hatása elmúltával enyhe fejfájást okozott, gyerekeknél néha hascsikarást, de igazi veszélyt senkire sem jelentett – így aztán sosem kerekedett botrány a dologból. Bizony sok százszor mentette már meg ez a csodálatos nedű Antonisz és Dirón társulatát – s a hatása most sem maradt el.

A tömeg, amely addig arra várt, hogy az Árnyék feje végre porba hulljon, és izzó gyűlöletet sugárzott a szerencsétlen torzszülött felé, s rajongását a szép Fulvióra ömlesztette, most hirtelen éppen az ellenkezőképpen kezdett viselkedni. Dühös morgás hullámozott végig rajtuk, ahogy a katona felemelte a kardot, s maga a katona is hirtelen úgy érezte, hogy igencsak rút és helytelen dologra készül. S ahogy alaposabban szemügyre vette Fulviót, úgy érezte, hogy bár tényleg csúnyácska, amúgy egészen szeretetre méltó, és főképp minden biztonnal ártatlan. És nemcsak ez a katona érzett így, hanem így érzett az összes többi légiós is, és így érzett a szenátor és a nép – egyedül Escalorra és a szép Fulvióra nem hatott az Átokkút vize.

Ó, igen – ekkor értették meg, hogy találkozásuk nem holmi hitvány véletlen műve, hanem nagyobb erők munkálkodtak abban, hogy útjaik találkozzanak. És miközben értetlenkedve figyelték, ahogy a szándékot változtatott tömeg éljenezni kezdi a rút Fulviót, és vállra kapva viszi a város központja felé, s maga a szenátor akaszt a nyakába aranyláncot, és nyom a kezébe illatos fűgét – a tekintetük ismét találkozott, észrevétel nélkül mindketten kiváltak a többiek közül, s elindultak az észak felé vezető hadi úton, hogy végre csöndben és zavartalanul beszélgethessenek.

Szántó T. Gábor

PATCHWORK

– Ugye aludt még? – kérdezte reb Slojme kuncogva a telefonba. Néhány napja kiengették a kórházból, jókedve volt. – Pedig a regényírók ilyenkor már dolgozni szoktak. Különben sose érnek a könyvük végére.

Dörzsölgettem a szemem, nem láttam el a videó kijelzőjéig, a karóráam pedig az ágy mellett maradt, az éjjeliszekrényen. A megcsörrenő telefonra ugrottam ki az ágyból, még kóválygott a fejem, és a nappali szoba ablakán besütő éles reggeli napfény is bántotta a szemem.

– Nem lehet mindig csak lődözni, néha tölteni is kell – ironizált tovább. – Meséltem már magának, hogy Thomas Mann hogy csinálta? Kora reggeltől délig írt, utána megébédelt. Sétált egyet, délután esetleg lepihent, azután olvasgatott, este pedig jöttek a barátok, vagy ő ment vendégségbe. Hagyja egy kicsit abba az írást. Menjen emberek közé. Ajánlom magának, most öltözzön föl, és jöjjön velem. Érdekes találkozásban lehet része.

- Kivel? – kérdeztem bizalmatlanul.
- Egy művésszel – mondta titokzatosan.
- Miféle művésszel?
- Egy festőművésszel.
- Hogy hívják?

Mondott egy nevet, amit nem ismertem. Dühös lettem. – Ne haragudjon, reb Slojme, de...

– Ez az ember érdekelni fogja. Szedje össze magát, és jöjjön át. Megvárom. Mondjuk félóra elég?

Nem szokott ilyen erőszakos lenni, sőt, ha ellenkezem, inkább megsértődik, és letejszi a telefont.

– Hány óra van? – kérdeztem beletörődve a megváltoztathatatlanba.

– Nyolc múlt. Háromnegyed kilencre itt van, kilencre odaérünk. Öregemberek korán kelnek. Várom.

Amikor háromnegyed kilenckor megérkeztem hozzá, még mindig tompa voltam, ellentétben vele. Szokatlanul élénknek láttam, egy percet sem kellett várni rá.

– Ide megyünk, a közelbe, a Hédi egy ismerőséhez. Öreg művészember. Elég zárkózott, nem szívesen beszél a múltjáról. Hédi kérte, hogy menjek fel hozzá. Amikor egyszer mesélt neki rólam, nagyon érdekelte az öregurat, hogy újhelyi vagyok. Megbeszéltük, hogy majd jelentkezik, amikor jó neki, hogy találkozzunk. Ma reggel hívott. Szerintem magának is érdekes lehet. De kérnék egy szívességet. Hagyja, hogy én beszéljek, ne tegyen fel neki keresztkérdéseket, és ne akarjon kizsedni belőle semmit. Öregember.

– Akkor miért akarja, hogy magával menjek? – kérdeztem türelmetlenül.

– Mert hasznos lehet a maga számára. Gyarápítja az emberismeretét. Csak figyeljen, és hallgassa, ahogy beszél, ha beszél. Vagy nézze meg a munkáit. És még egyet kérnék – nézett a fejemre. – Vegye le nála a kipáját a kedvemért, most az egyszer. Talán furcsállja, hogy ezt kérem, de lássa, az én fejemem sincs semmi. Ha én levehetem ortodox zsidó létemre, akkor maga is megteheti.

– De miért? – ráztam a fejem értetlenkedve.

– Tapintatból. Lehet, hogy zavarba hozná a házigazdát. Csak bízta rám magát, jó? Nem értettem semmit, de olyan határozottnak tűnt, hogy ellenvetés nélkül zsebre vágta a kipát.

– Nem is tudja magáról, hogy zsidó? – kérdeztem már a lépcsőházban.

– De tudja. Hédi elmondta azt is, hogy jesivába jártam, és Auschwitzba vittek.

– Akkor miért lenne probléma a kipa? – zsörtölődtem, de nem válaszolt.

A körúton sétáltunk a Honvéd utcáig, ott befordultunk, és egy Balaton utcai ház előtt álltunk meg, szemközt a játszótérrel. Reb Slojme hosszasan keresgélt a nevek között, majd megnyomta a kapucsengőt.

– Ez az ember évek óta nem jár ki a lakásból. Csak fest. Vagy nyolcvanöt éves. Nem volt egyszerű élete. Gyereke nincs, a felesége meghalt évekkkel ezelőtt. Nemigen tart kapcsolatot senkivel. Nehezen állt rá, hogy találkozzon velem. Szóval, csak tapintattal.

Tartottam tőle, hogy ez is olyan látogatás lesz, mint amelyeneket a Szeretetkórházban bonyolított. Leült a betegek, öregek mellé, és hosszasan elbeszélgetett velük, anélkül, hogy ismerte volna őket. Nyilván azért hívott magával most is, mint egyszer a kórházba, hogy újabb leckét kapjak játékonyságból és alázatból.

Egy hajlott hátú, szinte teljesen kopasz öregember nyitott ajtót, kinyúlt, barna kötött pulóverben, alatta nyakig gombolt, kissé koszlott fehér ingben, kopott szürke öltöny-nadrágban. Az első asszociációm az volt, vajon hogy tud festeni ilyen hajlott háttal.

Bemutatkoztunk. Reb Slojme a szokásos módon annyit mondott rólam, hogy a tanítványa vagyok. Az idős férfit Sziklainak hívták.

A sötét előszobából a szintén sötét hallon át egy világos nappaliba mutatott utat. Por és dohszag ülte meg a lakást. Az előszoba sarkában kofferek egymásra halmozva, a hallban a kanapén ingek és más ruhák, mosásra, vasalásra vagy tán selejtezésre várva.

A nagyszoba ablaka a játszótér fáira nézett. A szélben hevesen mozgó levelek ezüstös hátán pillanatonként megcsillanó fény vonzotta a tekintetet. Világosság ömlött be az ablakon a sarokban álló festőállványra és mellette, a bakon álló asztallapra, amin festékes palettát, rajzlapokat, egy üvegben ecseteket és egy fadobozban festékes tubusokat láttam, a szoba innenső sarkában pedig egy dohányzóasztalt, karosszékekkel körülvéve. Hiányérzetem támadt. Mintha egy lezárt, levegőtlen kapszulába kerültem volna. Egy pillanatra úgy éreztem, megsüketültem, aztán rájöttem, a hangszigetelt ablakon át se a szél zaja, se más hang nem szűrődik be, csak a látvány.

– Foglaljanak helyet! – mondta vendéglátónk, aki kissé félrefordította a fejét, és alulról felfele nézett a szemembe. – Neszkávéval, ásványvízzel tudok szolgálni.

Az öregre néztem, aki rázta a fejét.

– Én kérnék egy pohár vizet – mondtam. A házigazda a zsúrkocsin várakozó palackból töltött. Remegett a keze. Félttem, hogy mellőnti.

– Hédi sokat beszélt nekem magáról meg a képeiről – mondta reb Slojme. – Mióta fest?

– Mióta nyugdíjba mentem. Tizenöt éve.

– És tanulta valahol?

– Még a mozgalomban, a harmincas években. Volt ott egy alkotókör. Oda lejártam. Aztán jött a háború. Később meg dolgoztam. Talán tudja, elég magas beosztásban. Nem jutott ilyesmire időm.

– Tudja, én újhelyi vagyok – mondta reb Slojme. – Onnan vittek el annak idején Auschwitzba.

– Sátoraljaújhelyi? – kérdezett vissza a házigazda.
 – Igen. Ismerős arrafelé?
 – Nem. Sose jártam ott.
 – Itt született Pesten? – kérdezte ezúttal reb Slojme, és az öregember némán bólogatott.

Hirtelen csend szakadt ránk, mint vastag hótömeg. Végigszaladt a hideg a hátamon ettől a némaságtól, de az utasításnak megfelelően nem szólaltam meg. Máskor is nehezen viseltem, ha egy társaság tagjai elnémultak. Úgy éreztem, segítenem kell, hogy megtalálják egymással a hangot. Megkönnyebbültem, amikor reb Slojme újra megszólalt.

– Szabad megnézni a képeit? A fiatalember is kíváncsi rá.
 – Hogyne – bólogatott a házigazda. – Elő is készítettem néhányat. De már nem nagyon tudok festeni. A kezem miatt – emelte fel remegő jobbját.

Hirtelen vizelnem kellett. – Elnézést, merre találok a mosdót?

– Az előszobából nyílik – mutatott a házigazda arra, amerről bejöttünk.

Mielőtt a fürdőszobába mentem volna, belestem a nyitott konyhaajtón. Nyitva volt a konyhából nyíló kisszoba ajtaja, oda is benéztem. A sötét szobában, aminek keskeny ablaka az udvarra nézett, bevetetlen ágy állt egy éjjeliszekrényvel, rajta rádióval és egy nagy könyvespolc, tele könyvekkel. Hideg és áporodott volt a levegő. Nem értettem, egy festő lakásában hogy lehetnek üresek a falak. Szinte éreztem, hogy azokból is süt a hideg.

A konyhába kihátrálva, ellenállhatatlan késztetést éreztem, hogy benézzek a hűtőszekrénybe is. Halkan kinyitottam az ajtaját. Egy darab vajat láttam, zsírpapírban valami felvágottat vagy sajtot, és kenyeret, nejlonzacskóban, semmi mást.

Amikor visszamentem a szobába, egy nagy ruhásszekrény nyitott ajtaja előtt találtam a két öregot. A házigazda a keretre feszített vásznak között válogatott. Vagy fél tucat képet vett elő, és háttal nekünk nekítámasztotta őket az állványnak. A szekrényben jóval több kép állt, és a szekrény oldalának támasztva is több festményt láttam, de bizonyára tudta, mit akar megmutatni.

Akkurátusan becsukta a szekrényajtót, és felrakta a keze ügyében lévő képet az állványra. Elmosódó, hosszúkás zöld foltokat láttam először a vásznon, homályos körvonallakkal, mintha gazzal benőtt sírkövek lennének, vagy egymás után vonuló alakok, libasorban. A kép két szélén nagyobb foltok, melyek mintha kereteznék, összefognák a többi, vagy föléjük magasodnának. Az árnyalatok mellett az ecsetvonások irányával választotta el az alakokat környezetüktől, függőlegesekkel alkotta meg a figurákat, vízszintes textúrával a háttérrel. Meglepő volt a hatás: igazi festményt láttam, melynél sokkal rosszabbakat is kiállítanak. Elismerően bólogattam, és kíváncsian vártam, mi lesz a többi képen.

A második festmény komor hangulata hasonlított az előzőre. A háttér szinte azonosnak hatott, a kövek vagy imbolygó árnyak is, csak a köztük feltűnő keskeny vízszintes fehér sávok és a fekete csíkok tűntek fel, s a kép felső szélén látható kékeszöld hullám. Ez kevésbé tetszett, mint az előző. Zavarosnak, motívumokkal túlterheltnak éreztem, de reb Slojme ezt nézte hosszasabban. Kicsit hátra is lépett, mint aki az összehatást mérlegeli, mert közelről nézve az egyes részletek vonták magukra a figyelmet, elemeire esett szét a kép.

A következőn még elmosódottabbak voltak a formák, de a fehér-fekete motívum visszatért, mintha körbevette vagy betakarta volna őket.

Nem kellett hozzá magyarázat, sem különösebb képesség, hogy felismerjük: egy sorozat képeit látjuk. Reb Slojme az ablak felé fordította a képeket, úgy támasztotta őket az asztal és a székek lábainak, és elmélyülten vizsgálódott. Sose beszélgettünk képzőművészetről, csak bibliai, talmudi és modern irodalomról; nem gondoltam, hogy ért a képekhez is, vagy érdeklődik irántuk. Hirtelen arra gondoltam, hogy az öreg festő nem tudja forgalmazni a műveit, és gáláns gesztusként megvesz közülük néhányat.

– Nagyon érdekesek – nézett a házigazdára. – És az is érdekes, hogy ezeket válogatta ki, hogy megmutassa nekünk. Emlékezetből fest, vagy szabad asszociációk alapján?

Az öreg festő bólogatott. Nem értettem, melyik kérdésre válaszol.

– De ezek nem pesti élmények, ugye?

– Miért gondolja? – nézett rá a házigazda.

– Intuíció – mondta reb Slojme. Közelebb lépett, és a képeket áthelyezte a festőállvány lábához, a dohányzóasztallal szemben. Leült az egyik karosszékre, és az öreg festő is helyet foglalt. Csak én maradtam állva. Nézték tovább a képeket, én meg hol a képeket, hol őket lestem, várva, hogy mi történik.

– És azt tudja, hogy vajon mikori emlékek? – kérdezte reb Slojme.

A házigazda csak nézett a festményekre, mintha pusztán abból mi is rájöhetnének a válaszra. – Nem emlékeket festek, csak azt, ami az eszembe jut – jegyezte meg kisvártatva. – Színek, formák, hangulatok kompozícióját.

– Érdekes. Én pedig azt gondoltam... – reb Slojme a festőre nézett, aztán rám. – Olyan benyomást kelt a zöld szín, mintha valamiféle egyenruhát viselnének.

A kérdés válasz nélkül maradt. Néztük a képet, és most már nekem is úgy tűnt, hogy egyenruhások vonulnak libasorban. Csak a fehér és fekete motívumokat nem tudtam sehogy sem értelmezni. Reb Slojme újra a festőre, majd rám nézett, de egyikünk se szólalt meg.

– Kérdezhetek még? – kérdezte a festőt, aki a képekre szegezve pillantását, bólogatott.

– Ugye az egy folyó a képen? – mutatott reb Slojme arra a festményre, melynek tején hullámozó kékeszöld sáv húzódott.

– Olyasmi.

– És őszi időszak.

– Miből gondolja? – kapta fel a fejét az öreg.

– Emberek állnak a parton. Akár a Tisza vagy a Bodrog is lehet.

– Miért pont a Bodrog?

– És valami furcsa terítő vagy takaró van a vállukon?

A festő izgatottan nézett rá, mint aki olyasmit hall, amit addig nem tudott, s mint akit meglep, amit hall. Tenyerébe támasztotta az állát, majd az ingéhez nyúlt, kigombolta a felső gombját. Láttam, ahogy vékony nyakában fel-alá jár az ádámcsutkája.

– Némelyik a fejét is beburkolja, igaz?

A festő alig észrevehetően bólintott.

– És morzsát dobálnak a vízbe.

– Morzsát? – hunyorgott a házigazda. – De miért?

– Szeptember van a képen, ugye? – kérdezte reb Slojme. – Folyóparton állnak az emberek, a vállukon fekete csíkos fehér imasállal vagy inkább takaróval. És még a fejét is beborítja némelyik.

Ránézett a festőre, aki meredten bámulta saját képét. Utána megint rám nézett, de nem álltam a tekintetét. Házigazdánkra, majd a festményére pillantottam.

– Miért? – kérdezte az öreg festő.

Beleborzongtam a felfedezésbe: a képen zsidók álltak a folyóparton, és a taslich szertartását végezték.

– Ősszel, a nagy ünnepekkor, újév első napjának délutánján kimegyünk egy folyópartra – mondta reb Slojme csendesen, mint aki vigyáz, fel ne ébresszen valakit vagy valamit. – A bűneinktől való szabadulás jelképeként morzsát szórunk a vízbe, hogy a folyó elvigye, és mi megtisztuljunk.

Elhallgatott. Várta talán, hogy a másik öregember válaszoljon, de az csak nézte a képét némán, akár egy idegen alkotását.

– Láttá annak idején, ugye? – szólalt meg újra reb Slojme.

A festő széttárta a karját, mint aki nem biztos a válaszában, de már nem is tudja elhárítani a feltételezést.

– Újhelyen, Tokajban vagy a környéken járhatott?

– Nem tudom megmondani. Nem emlékszem – rázta fejét a festő, azután elhallgatott.

Reb Slojme nem vette le róla a szemét, mintha szuggerálta volna. Visszafojtottam a lélegzetem. Fél perc is beletelt, míg az öregember újra megszólalt.

– Egy családnál voltunk elszállásolva. Sok gyerekük volt. Valami hídon kellett átmenni nap mint nap.

– És ott jobbra... – mondta reb Slojme.

– Hát ezt meg honnan veszi? – Az öreg festő elképedten nézett rá.

– Tudja, Sziklai úr, az egyik embernek az a baja, hogy felejt, a másikkal meg az, hogy képtelen felejtetni. – Reb Slojme elhallgatott, némán nézte a másik öregembert, mint aki időt akar adni neki, hogy emlékezzen. Válaszképpen a csendre, újra megszólalt. – Arra volt a zsidó utca. Ismertem ott egy Lefkovicsot és egy Marmorsteint. Pontosabban a gyerekeiket. Mindkettőnek sok gyereke volt. Az egyik vaskereskedést vitt, a másik fűszerüzletet. Nem messze attól a hídtól. Emlékszem, még keleti fűszereket is tartott. Jártam ott az apámmal egyszer. Annak a boltnak az illata még mindig az orromban van.

Az öreg festő hunyorogva nézett, mint aki nem hiszi, amit hall. – Az az illat... Most, hogy mondja...

Felállt, odament a képekhez, és visszarakta őket a szekrénybe. Bezárta a szekrény ajtaját, zsebre tette a kulcsot, és megfordult. Reb Slojméhoz beszélt, mintha ott se lettem volna.

– Munkaszolgálatos voltam. Utána Buchenwaldba vittek. Azt nem tudtam megfesteni. Nem lehet. Aztán a pártközpontban dolgoztam, nyugdíjig. Az egy másik világ volt. Senkivel nem tudtam beszélni ezekről a dolgokról. Még a feleséggel se. És nem is akarok. Azért örülök, hogy eljöttek.

Reb Slojme is felállt. – Én is örülök. Ha van kedve, egyszer látogasson meg. És gratulálok a képeihez, nagyon szép festmények. Érdemes volna őket kiállítani.

Az öreg festő a fejét csóválta. – Csak magamnak festek. És nem megyek ki a lakásból. Köszönöm, hogy meglátogattak.

Az ajtóban kezét fogtunk, majd némán baktattunk le a lépcsőn. Elindultunk a körút felé. Néhány lépés után elismerően reb Slojméra néztem.

– Maga sejtette?

– Csak annyit tudtam – válaszolt halkán, maga elé mormolva inkább –, hogy nem beszél a múltjáról. Most láttam először őt is, meg a képeit is.

Semmi derű vagy elégedettség nem hallatszott a hangjából. Mentünk tovább némán, egymás mellett. Már elhagytuk a játszóteret, amikor megállt, mint akinek eszébe jutott valami. Megtorpantam én is. Rám nézett, szürke volt az arca, és tikkelt a szeme.

– Nem fog eljönni. És lehet, hogy nekünk se kellett volna felmenni hozzá. Van úgy, hogy az embert a titkai tartják életben.

Suhai Pál

IV. HENRIK AZ ÉGBE INDUL

Füst Milánnak, kései hódolattal

Ég áldjon, jó király, búcsúzol, hát áldjon ég,
s azért is, mert későn bár, de volt erőd, hogy
életed terhét s az uralkodását, mielőtt nagyon
meguntad vagy megutáltad volna önmagad,
roskátag válladról letedd – a győzelem hevében
triumfálni te szívből akartál, királlyá ütni
ellened lázadt és az ingatag csata állása szerint
kelepcébe szorult fiad, az ifjú herceget, e sunyi
és hallgatag pimaszt (kit egykor valódi dühvel
és pofonokkal elszánt ellenségeddé képzelte
miatt is ütöttél) – verembe mostan, lásd be,
te estél, király, most, hogy szüretelni elvadult
parlagon s túl későn akartál: csahos kutyák
ugatják, alávaló szolgák csúfolják szánandó
emberségedet, a koronát pedig, Ég adta jussodat,
csellel ragadja magához, épp most lopja le
fejedről a rossz kölök valamely léhűtője,
elcseni az öntelt önjelölt, a sértett, ifjú úr.

Találgatom, miféle bűnöket kötött nyakadba
horgas elméjű alkotód s az Úr, miféle követ,
hogy ússz, ha már világ szégyenére megszülettél,
miért nem döglesztetted jókor meg magad, miért
is nem... oly erő ez, amellyel nem bírt életed?,
mert törbe csalt a sváb leánykák perzselő szeme?,
s hogy Bertád jelleme s a jó papok szenteskedő
tekintete túl szűk karám volt e királyi vadnak? –
hiszem, de meg nem érthetem, király, te szőrcsuhás,
mezítlábas vezeklő, Canossa éneklő koldusa,
ki jégbe vitted önmagad, de őket is – mindent

megvívta, mindent megnyertél, amit csak kellett,
de azt is, mit nem lehet, mert nem volna szabad –
te pojáca, ki a palásthöz a királyi tartást s egy
aggastyán testének nyúgeit egyszerre szerezted,
s a hitetlen hitet is végül és útravalónak –
mondd hát, hová indulsz most ily sovány batyuval,
ennyire későn – sötétül is már, Fenség, estére jár.

NAGYVÁROSI SÉTA

Nagyvárosi séta közönséges látványokkal és még közönségesebb tennivalókkal. Bevásárlás, kutyasétáltatás, galambok etetése. Elhullajtott morzsáidért éhenkórász galambok verekednek. Szegény hajléktalan, jellegtelen nagyvárosi galambok. Nem szelídek, nem is vadak, díszesek, mégse szépek. Szelíd és szép a szürke vadgalamb, a gerle. És szelíd a vaddá szelídített postagalamb is: padlásterék, ketrecek foglya. Naphosszat raboskodik, de ha kirepülhet, több száz kilométert is megtesz, s „órára” pontosan hazatalál. Ilyen szenzációt a nagyvárosi utca nem ígér, s aligha produkálhat. Néha mégis megesisik, hogy lejön a hegyekből a farkas, pórázon sétál, marosvásárhelyi nagylány vezeti a Rákóczi úton.

Örülhet kiskutyád a társnak, a távoli, a jó rokonnak, máris szimatolná, vezetné hozzád. De benned a kíváncsiságnál és a falkavezéri öntudatnál nagyobb az óvatosság. Hamar eloldalogsz hát, csak szagot ne fogjon. Esik is már: kipattintod rugós esernyődet. Ványadt denevérlebernyegéből kiröppennek most a kések, kiobbannak az ijesztő karmok. Látja kutyád a jelenést, féli. Fejed fölött a fenyegető atavisztikus árnyat. A lomha rebbenést kezdedben. Lassú szárnycsapását a hatalmas sasmadárnak. Így vonulsz a nagyvárosi utcán közönséges célod felé. „Sétálsz”. Körötted mindennapi kép, szokásos forgalom. Elhullajtott morzsáidért éhenkórász galambok verekednek. Közönséges nagyvárosi galambok.

Kis János

A POZITÍV SZABADSÁG KÉT FOGALMA¹

Gondolatok Isaiah Berlinről

Bárány Tibor fordítása

1. Bevezetés

Isaiah Berlin egyik központi gondolata az a pesszimista felismerés, hogy politikai fogalmainkat gyanakvással kell kezelnünk, mert veszélyes visszaélésekre adnak lehetőséget. „Amikor az eszméket elhanyagolják azok, akiknek foglalkozniuk kellene velük”, írja, „akkor az eszmék akadálytalanul erőre kaphatnak, és ellenállhatatlan hatalomra tehetnek szert emberek sokasága fölött, és ez a hatalom túlságosan erőszakossá válhat ahhoz, hogy racionális kritikával hatni lehessen rá.”² Ideáljaink, melyek torzítatlan formájukban csodálatra és követésre méltók, könnyen „véres fegyverré” válhatnak.³

Berlin szerint a szabadság eszméje kiváltképp kiszolgáltatott a visszaéléseknek. Eszmetörténeti kutatásai java részét annak a problémának szentelte, hogyan fajult el, hogyan fordult önmaga ellentétébe a szabadság jelentése Rousseau és – mondjuk – Lenin között.

Korának két végzetes fejleménye töltötte el aggodalommal: egyfelől a liberális demokrácia külső ellenségeinek felemelkedése, másfelől a liberális gondolkodás belső eróziója. Különösen ez utóbbi foglalkoztatta. Ebben vélt magyarázatot találni arra a jelenségre, hogy totalitárius diktátorok a totális szabadság bajnokának szerepében tetszelegtek, s hogy megingott a meggyőződés, mely szerint a liberális alkotmányok által biztosított – korlátozottabb, ám valódi – szabadság méltó a védelemre.

A szabadság ellenségei az elmúlt évszázadokban két igen különböző érvet adtak elő ügyük védelmében. Egyfelől azt állították, hogy a szabadság nem olyan fontos érték, mint a liberálisok hinni szeretnék, vagy talán nem is érték egyáltalán. A felvilágosodás optimista emberképe végzetesen elhibázott, vetették ellene a konzervatív kritikusok. A hétköznapi ember kényszer és irányítás hiányában nem képes megfelelő életet élni; így tehát a szabadság végső soron nem áldás, hanem átok a számára. Ezt az érvet a liberálisok nehézség nélkül elháríthatták. A második, jóval radikálisabb érv viszont belülről támadta a liberális gondolkodást. Nem kibővítette a szabadság értékét; inkább azt állította, hogy a valódi szabadság és a valódi hatalom egy és ugyanaz a dolog. Ha az egyén tetszése szerint követheti érdekeit, folytatódott az argumentum, a közösség szét hullik. Erős vezetés alatt azonban helyreáll, a közös sors pedig célt és értelmet ad az egyén életének, aki így valóban szabaddá válik – szabadsága sokkal valóságosabb lesz, mint a liberális rend alatt.

Berlin döbbenten állapította meg, hogy ez az érv mágikus vonzerőt gyakorolt a szabadság barátaira. Híres esszéjében, A SZABADSÁG KÉT FOGALMÁ-ban nem elsősorban fogalmi tisztázásra törekedett, nem a negatív és a pozitív szabadság jelentését akarta megvilágítani; azt kívánta kimutatni, hány- és hányféleképpen fajulhatott el, fordulhatott önmaga ellentétébe e két fogalom – különösképpen a pozitív szabadság – jelentése.

Tanulmányomban azt kívánom megmutatni, hogy ez az analízis belső ellentmondásoktól terhes. Berlin nem volt rendszeres gondolkodó. Nem volna helyes, és nem is volna különösebben tanulságos, ha érvelési hibáit kérnénk számon rajta, miközben nem is

törekedett szigorú érvelésre. Önmagában nem érdekes, hogy különböző időben és helyen tett állításai közt ellentmondásokat fedezünk-e föl. Gondolkodásának belső feszültségei azonban méltók a figyelmünkre.

Először a pozitív szabadság fogalmának kétértelműségével foglalkozom. Megmutatom, hogy Berlin két különböző fogalommal dolgozik, amelyek más és más viszonyban állnak a negatív szabadság fogalmával. Ezután megpróbálom felderíteni, milyen okok állnak e kétértelműség hátterében. Igyekszem érzékeltetni, hogy a szerző nem véletlenül ért két dolgot ugyanazon a kifejezésen: mindez azzal függ össze, ahogy a szabadság önnön ellentétébe fordulásának folyamatát megragadta.

Berlin a történetet „*megettévesztő érvek*” láncolataként írja le. Minden lépés egy-egy gyanús állítás az individuuum természetéről, az egyén és társadalom viszonyáról, valamint az egyén céljairól. Ezek az állítások – a személy magasabb és alacsonyabb rendű énre való „metafizikai kettéhasadásának”, az individuuum és a társadalom organikus egységének és az értékmonizmusnak a tézisei – a felelősek azért, állítja Berlin, hogy a pozitív szabadság fogalma önmaga ellentétébe fordult.

Berlin két alapvetően különböző módon közelített e tézisekhez; innen ered gondolkodásának belső feszültsége.

Értelmezése szerint az értékmonisták azt állítják, hogy a valódi értékek összhangban állnak egymással, harmonikus rendszert alkotnak; összeegyeztethetők, „*sőt talán egyik a másikat vonja maga után*”.⁴ Az értékmonizmussal szembeállított értékpluralizmus azonban többet jelent számára, mint az értékek sokféleségébe vetett hitet: a józanabb monisták is készséggel elfogadnák, hogy egynél több végső érték létezik. Értékpluralizmuson Berlin a különböző végső értékek egymáshoz való viszonyának sajátos felfogását értette: a végső értékek kölcsönösen függetlenek egymástól, összeütközésbe kerülhetnek, abszolút követelésekkel lépnek fel, ellenállnak a rangsorolásnak és annak is, hogy valamilyen magasabb mércével egybevetve mérjük össze őket.⁵

Ez a felfogás azt sugallta, hogy a pozitív szabadság maga is végső érték; logikailag független a negatív szabadságtól, és riválisa annak. Ugyanebbe az irányba mutatott Berlin meggyőződése, mely szerint a demokrácia önálló politikai ideál, a kollektív önkormányzat ideálja, s mint ilyen konfliktusba keveredhet az egyén személyes jogaival. Íme tehát a pozitív szabadság első fogalma, a KÉT FOGALOM-ból kirajzolódó „hivatalos” álláspont.

A személy metafizikai kettősségének és a társadalom organicista felfogásának elvetése viszont az ellenkező irányba terelte Berlin gondolatmenetét: a pozitív szabadság egy másik fogalmának körvonalazása felé. E második fogalom nem sokban különbözik a negatív szabadságtól – voltaképp a negatív szabadság tartalmát fogalmazza át pozitív terminusokban. Nevezük ezt a pozitív szabadság „nem hivatalos” fogalmának, hiszen nincs rá szövetszerű bizonyítékunk, hogy Berlin tudatában lett volna a két fogalom különbségének, nemhogy a köztük lévő feszültségnek. Ha feltűnt volna neki a lappangó feszültség, valószínűleg szabadulni próbált volna a második fogalomtól. Hogy ezt megtehesse, módosítania kellett volna a történeten, melynek során a pozitív szabadság fogalma – mint állította – elfajult, és önmaga ellentétébe fordult. A szabadságról és az értékpluralizmusról vallott elméleti álláspontját azonban nem kellett volna felülvizsgálnia.

Ez a megoldás megszabadította volna a pozitív szabadság „hivatalos” fogalmát a „nem hivatalos” fogalom árnyékától. Ám a „hivatalos” fogalom, mint hamarosan megpróbálom kimutatni, maga is komoly problémákat vet fel, melyeket nem lehet megoldani

Berlin elgondolásának – különösen az értékpluralizmusról alkotott felfogásának – általános keretei közt.

Berlin felfogásának legjelentősebb mai kritikusa, Ronald Dworkin azt állítja, hogy a jó élet etikai értékei, a morál és a politika értékei nem riválisai egymásnak. Inkább egyazon átfogó világszemlélet különböző vetületeit kell látnunk bennük; ha helyesen fogjuk fel a dolgot, észrevesszük, hogy „egymásból nőnek ki, és egymásban tükröződnek”.⁶ Én egy jóval kevésbé ambiciózus állítást fogalmazok meg. Megpróbálom kimutatni, hogy Berlin néhány fontos állítása a negatív szabadságról csak akkor válik értelmessé, ha abból indulunk ki, hogy az emberi értékek univerzuma legalább részlegesen rendezett. Továbbá azt állítom, hogy az egyéni szabadság és a kollektív önkormányzat konfliktusa nem létezik, jöllehet Berlin azt gondolta róla, hogy elkerülhetetlen. Azért nem létezik, mert a kollektív önkormányzat ugyan önérték, de nem végső érték. Más, alapvetőbb értékek konstituálják, és az egyéni szabadság ezek közé tartozik.

2. A „próteuszi szó”

Berlin előszeretettel hangoztatja, hogy a szabadság „próteuszi szó”:⁷ számtalan jelentést vehet föl, és jelentései egymásba folynak. A negatív és pozitív szabadság két csomópont e kontinuumon. De hogyan értsük e sokértelműséget? És mindenekelőtt: mi a viszony a negatív és a pozitív szabadság között?

Két értelmezés kínálkozik. Az egyik szerint a „szabadság” negatív és pozitív olvasata nem ugyanannak a fogalomnak két különböző értelmezése; két különböző fogalommal van dolgunk, melyeket történetesen ugyanaz a szó jelöl. A negatív értelemben vett szabadság és a pozitív értelemben vett szabadság szószerűit nem az a vita állítja szembe egymással, hogy egy és ugyanazon dolognak – a „szabadságnak” – melyik a helyes értelmezése; nincs is köztük érdemi vita, hisz különböző dolgokról beszélnek. Mindkét fél érvényes ideálok mellett tör lándzsát, noha ezeket az ideálokat nem lehet egyidejűleg megvalósítani. Benjamin Constant műve, A RÉGIEK ÉS A MODERNEK SZABADSÁGA kínál klaszszikus példát erre az értelmezésre: a régiek számára a szabadság azt jelentette, hogy részt vesznek az állami kényszer alkalmazásáról szóló közös döntésekben; nekünk moderneknek viszont azt jelenti, hogy rendelkezünk egy védett szférával, melyen belül mentesek vagyunk az állami kénysertől. A részvételenként felfogott szabadság szempontjából előnyös feltételek kedvezőtlenek a mentességként felfogott szabadság szempontjából, és *vice versa*.

A második értelmezés szerint a negatív és a pozitív szabadság ugyanannak a fogalomnak rivális interpretációi; a negatív szabadság hívei és a pozitív szabadság szószólói érdemi vitában állnak egymással abban a kérdésben, hogy mi a „szabadság” szó valódi jelentése. A negatív és a pozitív szabadság ideálja nem lehet egyszerre érvényes: ha az egyik valódi érték, a másik csak a valódi érték meghamisítása, kiforgatása lehet. Történelmi konfliktusuk nem két összeegyeztethetetlen, de egyaránt valóságos érték feszültségéről szól; inkább abból származik, hogy a szabadság fogalmának eltorzítása hamis értéket vitt be a világba. E második értelmezés számára Rousseau TÁRSADALMI SZERZŐDÉS-e szolgál példával. Rousseau szerint a természetes (negatív) szabadság olyan állapot, melyben az ember nem képes uralni önmagát; morális (pozitív) szabadsága nem abban áll, hogy semmiféle törvénynek nincs alávetve, hanem abban, hogy olyan törvényeknek engedelmessé válik, melyeket ő adott magának.

Melyik értelmezés volt a Berliné? A KÉT FOGALOM nem ad világos, egyértelmű választ. Bizonyos, hogy Berlin szerint a szabadság fogalma elfajulhat, önmaga ellentétébe for-

dulhat, és az elfajult változatok ugyanazt a dolgot jelölik, mint az eredeti, torzítatlan eszme; az utóbbi helyesen írja le a szabadság mibenlétét, míg az előbbiek téves képet adnak róla. Ha valóban ez volt Berlin álláspontja, azt kellett gondolnia, hogy a szabadság fogalma érdemi vita tárgya lehet. Az viszont nem következik e felfogásból, hogy a pozitív szabadság eszméje *ténylegesen* ne volna más, mint a negatív szabadság elfajult, önmaga ellentétébe fordult változata. Hogy ez volt-e Berlin álláspontja, vagy inkább úgy gondolta, hogy a két fogalom különböző eszméket fejez ki, melyek egyaránt érvényesek, és egyaránt eltorzíthatók, az még további vizsgálatot kívánó kérdés.

A KÉT FOGALOM témájával foglalkozó korai kéziratok⁸ még egyértelműen állást foglaltak az első értelmezés mellett. „A szabadság, elsődleges értelmében véve, negatív fogalom; ha szabadságot követelnek, azt követelem, hogy semminemű emberi beavatkozás ne akadályozza a cselekvésem; a téma általános tárgyalása során tudatosan vagy tudattalanul mindvégig előfeltevétezzük, hogy ezt jelenti a kifejezés”, mondja Berlin THE IDEA OF FREEDOM című írásában.⁹ „A politikai szabadság tehát negatív fogalom”, szögezi le TWO CONCEPTS OF FREEDOM: ROMANTIC AND LIBERAL című tanulmányában,¹⁰ mely a pozitív szabadság eszméjét a negatív szabadság fogalma totális eltorzulásával azonosítja.¹¹

Mire azonban Berlin A SZABADSÁG KÉT FOGALMA címmel megtartotta székfoglaló előadását az oxfordi egyetemen, „hivatalos” álláspontja már szemmel láthatóan megváltozott. A negatív és a pozitív szabadság most elkülönült fogalmak; különböző dolgokat jelölnek, és különböző értékeket képviselnek. A KÉT FOGALOM érvelése szerint – összhangban Berlin immár teljesen kialakult értékpluralizmus-felfogásával – azok az értékek, amelyeket a negatív szabadság és a pozitív szabadság testesít meg, függetlenek egymástól, végsők, eltérőek és összeegyeztethetetlenek; mindkét eszme abszolút követelésekkel lép fel, így arra kényszerítenek bennünket, hogy kompromisszumot kössünk közöttük, amikor összeütközésbe kerülnek egymással.¹² Hajlamuk a konfliktusra a két eredeti, torzítatlan fogalom lényegéből fakad. Bármelyikük eltorzulhat, „ha elhanyagolják őket”, de más és más módon. A negatív szabadságot nem az fenyegeti, hogy a szabadság elmentébe fordul; inkább azt a veszélyt hordja magában, hogy mértéktelenné válik, veszélybe sodor más értékeket, az egyenlőséget, az emberi élet méltóságát vagy a jólétet. A pozitív szabadság viszont könnyen kerül szembe magának a szabadságnak az ideáljával, könnyen csap át az uralom és az elnyomás apoteózisába.

Am az eredeti fogalmak nem azért különböznek és nem azért összeegyeztethetetlenek, mert más és más módon torzulnak el és fordulnak szembe önmagukkal. Konfliktusuk belső lényegükből fakad, abból, ami egyfelől a negatív, másfelől a pozitív szabadságot azzá teszi, ami.

Ha azonban közelebbről szemügyre vesszük a székfoglaló előadást, valamint az annak szerkesztett változatát is tartalmazó kötet BEVEZETÉS-ét, kiderül, hogy bár Berlin immár a korai esszéiben kifejtett „egyetlen helyes szabadságfogalom” álláspontja helyett a „két különböző szabadságfogalom” álláspontját képviseli, a váltás mégsem tüntette el a korábbi álláspont nyomait. Az így rekonstruálható, nem hivatalos nézet szerint a „szabadság” nem két különböző fogalmat jelölő, közös szó, hanem egy és ugyanazon fogalomra vonatkozik. Igaz, Berlin most már úgy gondolja, hogy a negatív és a pozitív szabadsághoz más és más kérdésekre adott válaszok révén juthatunk el. A negatív értelemben vett szabadságra irányuló kérdés ez: „Mekkora az a terület, amelyen belül a szubjektum [...] számára megengedett vagy megengedhető, hogy megtegye, amit megtenni képes, vagy olyan legyen, amilyen lenni tud, más személyek közbeavatkozása nélkül?”¹³ A kérdés, amely a pozitív értelemben vett szabadságra irányítja a figyelmünket, így szól: „Mi vagy ki a

forrása annak a hatalomnak vagy beavatkozásnak, amely megszabhatja valakinek, hogy ezt és ne azt cselekedje, illetve ilyen és ne olyan legyen?”¹⁴ Mindazonáltal Berlin úgy gondolja, hogy a két kérdés nem független egymástól: „[A] »pozitív« és a »negatív« szabadság [...] logikai kiindulópontját tekintve nem is esik oly távol egymástól. Teljesen nem különíthető el egymástól a »Ki az úr?« és a »Mekkora terület felett van uralmam?« kérdés.”¹⁵ A „logikai kiindulópontját tekintve nem esik oly távol egymástól” kifejezést Berlin szemmel láthatóan úgy érti, hogy „logikai kiindulópontját tekintve érdemben nem esik távol egymástól”, hiszen egy másik helyen így folytatja ugyanazt a mondatot: „mintha a különbség pusztán annyi volna, hogy ugyanazt a dolgot negatív és pozitív módon is megfogalmazhatom”.¹⁶ Ez arra utal, hogy a pozitív szabadság torzítatlan fogalmának terminusaiban megfogalmazott állítások lényegüket tekintve a negatív szabadság torzítatlan fogalmának terminusaiban megfogalmazott állításokat adják vissza, csupán pozitív formában. Ha a két állítás mégsem váгна egybe tökéletesen, ez valószínűleg a szabadságfogalom – mint általában a politikai fogalmaink – homályosságának (vagy „szüvacsosságának”, ahogy a KÉT FOGALOM írja) számlájára írható.¹⁷ Mihelyt szigorúan definiáljuk e fogalmakat, különbségük valószínűleg eltűnik. A két érték közti konfliktus tehát elvben megszüntethető. Mikor Berlin a pozitív szabadságot e második felfogásban tárgyalja, nem azt állítja, hogy a pozitív és a negatív szabadság azért lép fel eltérő és potenciálisan egymással konfliktusban álló követelésekkel, mert természetük lényegileg különbözik. Inkább annak tulajdonítja a konfliktus lehetőségét, hogy az elhanyagolt eszmék „akadálytalanul erőre kaphatnak”.¹⁸ Ha úgy találjuk, hogy a pozitív szabadság követelése összeütköznek a negatív szabadság követeléseivel, a magyarázat abban keresendő, hogy veszélyes vizekre tévedtünk: rendes jelentésétől messzire távolodva használjuk a „szabadság” fogalmát.

E második gondolatmenetnek van egy meglepő következménye. Mikor Berlin az első szellemében beszél a szabadságról, egyfelől az önmagunk feletti individuális uralomgyakorlásban, másfelől pedig a kollektív önkormányzatban jelöli meg a fogalom lényegét. Az egyén akkor szabad, ha ura a viselkedésének, tehát joggal tulajdonítjuk neki a cselekedeteit. Egy közösség akkor szabad, ha tagjairól elmondható, hogy közösen kormányozzák magukat. Ha így értjük a dolgot, akkor a pozitív szabadság az egyéni és közösségi cselekvés tulajdonsága. A kötet BEVEZETÉS-ében azonban Berlin világossá teszi, hogy a negatív szabadságon *lehetőséget* ért, nem a lehetőséget megvalósító cselekvést: „Az a szabadság, amelyikről én beszélek, inkább a cselekvés lehetősége, mint maga a cselekvés”, írja.¹⁹ Ha viszont a pozitív szabadságról szóló állítások nem tartalmaznak mást, mint a negatív szabadságról szóló állítások pozitív terminusokban adott átfogalmazását, akkor a pozitív szabadság is lehetőségre vonatkozó fogalom. Amikor azt mondjuk, hogy egy individuum vagy egy társadalmi csoport pozitív értelemben szabad, a második gondolatmenet szellemében nem azt értjük ezen, hogy az individuum ténylegesen önmaga ura, vagy a csoport ténylegesen önmagát kormányozza, hanem hogy az individuumoknak háborítatlan lehetőségük van arra, hogy urai legyenek önmaguknak, vagy hogy önmagukat kormányozzák. Ám ez nagyon távol van attól, amit (mi és Berlin) normálisan a saját magunk fölötti uralmon vagy kollektív önkormányzaton szoktunk érteni.

Képzelnünk el két individuumot, akiknek nagyjából ugyanolyan lehetőségek állnak rendelkezésére; az egyik terveket sző, majd megvalósítja őket, míg a másik képtelen a tervezésre, vagy képtelen cselekedeteit a tervéhez igazítani: egyformán *lehetőségük* van rá, hogy önmaguk urai legyenek, de csak az első gyakorol *tényleges* uralmat önmaga felett. Vagy képzelnünk el emberek egy csoportját, akik természeti állapotban élnek egymással, és – a természeti állapot feltevésének megfelelően – külső uralom alatt sem

állnak. Lehetőségük van az önkormányzásra, de nem állíthatjuk róluk, hogy önkormányzaton alapuló közösséget alkotnának.

Összefoglalva: a KÉT FOGALOM a pozitív szabadság két különböző fogalmával operál. Az első önálló fogalom, független a negatív szabadság fogalmától; az így felfogott pozitív szabadság összeütközésbe kerülhet a negatív szabadsággal; s ez a fogalom tényleges cselekvésre vonatkozik. A második viszont lényegileg azonos a negatív szabadság fogalmával; az így felfogott pozitív szabadság nagyon ritkán kerülhet összeütközésbe a negatív szabadsággal, ha egyáltalán összeütközésbe kerülhet vele; ez a fogalom a cselekvés pusztá lehetőségére vonatkozik.

Berlin szemmel láthatóan ingadozik a pozitív szabadság e két fogalma között, ám anélkül, hogy tudatában lenne ennek, vagy felmérné, mivel jár, hogy ugyanazzal a szóval két fogalmat is jelöl. Benyomásunkat alátámasztandó érdemes hosszabban idézni az idevágó szöveget. „A »szabadság« szó »pozitív« értelme az egyénnek abból a vágyából fakad, hogy saját magának ura legyen. Azt szeretném, ha életem és döntéseim rajtam múlnának, nem pedig holmi külső erők határoznának rólam. Saját akarati aktusomnak kívánok eszköze lenni, nem pedig másokénak. Szubjektum, nem pedig objektum óhajtok lenni, szubjektum, amelyet saját gondolatai, saját tudatos céljai irányítanak, s nem külső okok mozgatnak. Valaki akarok lenni, nem pedig senki: cselekvő, aki maga dönt, nem pedig róla döntenek; azt akarom, hogy önmagamat én irányítsam, nem pedig a külső természet vagy más emberek, mintha csak dolog volnék, állat vagy rabszolga, aki nem tudja eljárni az ember szerepét, vagyis aki nem tud önálló terveket és célkitűzéseket kialakítani, illetve megvalósítani.”²⁰

Abból, hogy nem uralkodik felettünk külső erő, nem következik, hogy urai vagyunk önmagunknak; abból, hogy nem uralkodnak felettünk mások, nem következik, hogy saját gondolataink irányítanak bennünket; abból, hogy nem kezelnek minket dologként, állatként vagy rabszolgaként, nem következik, hogy racionálisan cselekszünk. Megtörténhet, hogy mások úgy közelítenek hozzám, mintha képes lennék eljárni a személy szerepét, miközben szó sincs róla, hogy birtokolnám ezt a képességet, nemhogy ténylegesen gyakorolnám. A fenti hosszú idézetben az önmagunk feletti tényleges uralomgyakorlásként értett szabadság összekeveredik az önmagunk feletti uralomgyakorlás háborítatlan lehetőségeként felfogott szabadsággal, és nincs jele, hogy a szerző tudatában lenne, hogy egyszerre két olvasattal dolgozik.

3. Az önmaga ellen forduló szabadság története

Tegyük fel, hogy igazunk van, és a KÉT FOGALOM valóban a pozitív szabadság két fogalma között ingadozik. Milyen magyarázatot adhatunk e kettősségre? Mi készíthette Berlint arra, hogy feladja az „egyetlen helyes szabadságfogalom” álláspontját, és a „két különböző szabadságfogalom” álláspontját tegye magáévá; mi az oka, hogy eközben az „egyetlen helyes szabadságfogalom” elgondolását is megőrizte, noha ez homlokegyenest ellenkezett új felfogásával? Ami az első kérdést illeti, a választ érzésem szerint Berlin demokratikus elkötelezettsége adja meg, továbbá az, ahogyan a demokrácia természetéről gondolkodott. Az 1950-es években, mikor a szabadságról és az értékpluralizmusról vallott nézetei határozott formát öltöttek, Berlinnek fel kellett ismernie, hogy a demokrácia nem ragadható meg a negatív szabadság terminusaiban. „*Akik a szabadságért harcoltak, többnyire azért harcoltak, hogy önmaguk vagy képviselőik kormányozhassák őket*”, mondja a KÉT FOGALOM vége felé,²¹ majd pár oldallal később hozzáteszi: „*a szabadságfogalom »pozitív« értelmezése az, ami a [...] nemzeti és társadalmi önrendelkezési igényeknek a lényegét alkotja*”.²² Miközben Berlin elismerte és támogatta a „nemzeti és társadalmi önrendelkezésként” felfogott demokratikus kormányzatot, ugyanakkor fenntartás nélkül elfo-

gadta, hogy demokráciában a legfőbb kollektív döntések a közös bölcsesség és a többségi akarat kifejeződésai. Ebből arra következtetett, hogy a demokrácia mint kollektív önkormányzat és a kormányzati beavatkozás hiányaként felfogott szabadság egymástól független értékek, amelyek ezért összeütközésbe kerülhetnek egymással. Az egyéni szabadság „*keveset remélhet a többségi uralomtól*”, szögezte le, „*a demokrácia mint olyan logikailag nincs elkötelezve neki, és a történelem folyamán több esetben nem is védte meg, és közben mégis hű maradhatott saját alapelveihez*”.²³ A kollektív önkormányzat és az egyéni jogok viszonyának e közkeletű értelmezése jól illeszkedik Berlin értékpluralizmus-felfogásához, amely a KÉT FOGALOM megírásának idején teljesedett ki a szerző gondolkodásában.

De akkor mi magyarázza, hogy a „két különböző szabadságfogalom” álláspontja nem szorította ki teljesen a korai esszékből örökölt „egyetlen helyes szabadságfogalom” álláspontját? Korábban azt mondtam, Berlin nem vette észre, hogy a pozitív szabadság két különböző fogalmával dolgozik. Ám ha a szerző figyelmét elkerülte is, hogy a pozitív szabadság két fogalma nem illeszkedik egymáshoz, ez még nem ad választ kérdésünkre, mivel maga is magyarázatra szorul. Érzésem szerint az, hogy a fogalmi probléma homályban maradt, nem független attól, ahogyan Berlin a szabadságészme eltorzulásának történetét látta. Ez a történet, bár az idők során gazdagodott, egészében véve nem sokat változott első előfordulásaihoz képest. Ezt fogom most szemügyre venni.

Berlin szerint az első, végzetes lépés abban állt, hogy a filozófusok „metafizikailag kettéhasították” a személyt egy magasabb és alacsonyabb rendű énre. Míg a magasabb rendű ént a racionális képességekkel, az alacsonyabb rendű ént az egyén fizikai vagy testi mivoltával azonosították. Az alacsonyabb rendű én e felfogás szerint empirikus valóság, a fizikai természethez tartozik, viselkedése vágyainak és hajlamainak oksági befolyása alatt áll, míg a magasabb rendű én kiemelkedik a természeti folyamatok oksági láncolatából. Az empirikus ént passzív dologként jellemezték, melyet ide-oda rángatnak mintegy kívülről rárontó vágyai és hajlamai; egyedül a természetfeletti énnel tulajdonítottak képességet az aktivitásra.²⁴

Miután e döntő lépést megtették, a további lépések kényszerűen adódtak, noha nem feltétlenül a logikai szükségszerűség erejével. Következő lépésben a természetfeletti ént döntéseit azokkal a döntésekkel azonosították, melyeket akkor hozna, ha tökéletesen informált volna, és hibátlanul alkalmazná a logika szabályait.²⁵ Kétségtelen, amit abban az esetben választanék, ha racionálisabb és tájékozottabb lennék, mint amilyen vagyok, különbözik attól, amit ténylegesen választok. Kétségtelen továbbá, hogy magasabb rendű éntem tökéletesen racionális hasonmása a valóságban nem létezik. De már ráléptünk a lejtőre. Elfogadtuk, hogy magasabb rendű éntünk a megfigyelhető természeti világon kívül áll. Innen már csak egy nagyon kicsiny lépés feltételezni, hogy a magasabb rendű ént tökéletesen racionális hasonmása valamiféle valósággal létező „*okkult entitás*”, majd a valódi magasabb rendű ént azonosítani ezzel az okkult entitással.²⁶ *Valójában* azt akarom és azt választom, amit ez az okkult entitás akar és választ a számomra. Valahányszor tényleges magatartásom nem alkalmazkodik az okkult ént állítólagos döntéseihez, akaratgyengeségről teszek tanúbizonyságot; úgy viselkedem, mint aki nem képes tartani magát az elhatározásaihoz.

A következő lépésben bevezetik az értékmonizmus posztulátumát, mely szerint minden elismerésre méltó érték összhangban áll a többi hasonló értékkel, és harmonikus egésznek alkot velük. Ebből viszont az következik, hogy van egy konkrét természeti vagy társadalmi állapot, amelyben az összes valódi érték egyszerre megvalósul. Jelen világ-

állapotunk látványosan különbözik e kívánatos állapottól: kénytelenek vagyunk feláldozni az egyik értéket, hogy a másikat megvalósíthassuk, továbbá kénytelenek vagyunk az egyik individuum számára fontos értékeket (így például az életét és a fizikai épségét) feláldozni, hogy más individuumok számára fontos értékek megvalósulhassanak. A mai, inautentikus világállapot és az autentikus, ideális állapot közti feszültség minden ember számára ugyanazt a feladatot tűzi ki: valamennyien arra kell összpontosítsuk erőinket, hogy társadalmunk olyanná váljék, amilyennek lennie kell.

Önként adódik a következtetés, hogy aki ettől különböző, egyéni céljait követi, ezzel azt bizonyítja, hogy nem kellően racionális lény. Ha egy nála felvilágosultabb egyén arra kényszeríti, hogy valódi célját kövesse, ezzel csupán rábírja, hogy azt tegye, amit önként tenne, ha eléggé felvilágosult lenne.²⁷

Végül felteszik, hogy a racionális lény egy nagyobb organikus egység része, mely az államban, a vezérben, a pártban vagy bármilyen más, kényszerítő erővel felruházott ágensben testesül meg; és máris levonható a végkövetkeztetés: az individuumot nem külső kényszer korlátozza, hanem önként veti alá magát olyan korlátozásoknak, amelyeket maga rótt ki saját magára.²⁸

Mihelyt eljutottak erre a következtetésre, a szabadság barátai a szabadság ellenségeinek táborában találják magukat. A korlátlan, totális hatalom a totális szabadság megtestesülésévé válik a számukra.

„Szörnyű paradoxon” ez, állítja Berlin, és felszólít bennünket, hogy álljunk ellen a „megtévesztő érveknek”, melyek az elfogadására csábítanak. Ám a mód, ahogy ezeknek az érveknek a csalárd voltát leleplezni igyekszik, súlyos nehézségekre vezet. Amikor számba veszi a KÉT FOGALOM kritikáit, és megkísérel választ adni a bíráló megjegyzésekre, kénytelen nyomatékosan kijelenteni: véleménye szerint a pozitív szabadság „*érvényes egyetemes cél*”; majd kissé ingerülten teszi hozzá: „*Nem tudom, miért gondolják, hogy ebben [...] kételkedem.*”²⁹ Mivel Berlin egyértelműen elismerte a pozitív szabadság értékét, ingerültsége jogosnak tűnik. De mivel olyan leírást adott a pozitív szabadság fogalmának elfajulásáról, mely aláasta az általa egyébként fenntartani kívánt pozitív szabadság jelentését, az ingerültség mégsem tűnik indokoltnak.

Vessünk egy pillantást az önmagunk feletti individuális uralomgyakorlásra! Ez a fogalom hierarchikus viszonyt tételez föl az individuumot meghatározott cselekvésekre ösztönző, elsőrendű indokok és az elsőrendű indokokra vonatkozó másodrendű indokok között. Amikor rákérdezünk, hogy egy személy ura-e saját magának, valójában azt kérdezzük, magáénak érzi-e, amit tesz: egyfelől előzetes tervének fényében (egyáltalán képes-e terveket alkotni),³⁰ másfelől morális és egyéb meggyőződéseinek fényében (képes-e egyáltalán meggyőződéseket kialakítani és felülvizsgálni).³¹

Berlin azonban mélységes gyanakvással tekintett minden ilyesfajta intraperszonális hierarchiára. A személyiség hierarchikus struktúrájának eszméje szerinte nem más, mint a személy „metafizikai kettéhasadásának” sajátos változata. Jól látta, hogy a „metafizikai hasadás” rejtelmes elgondolása olyan értelmezéseket enged meg, melyek veszéyleztetik a szabadságot. Ez a belátás gyanakvóvá tette a metafora iránt, mely szerint az egyén magasabb rendű énje kontroll alatt tartja alacsonyabb rendű énjét. Ám ha elvetjük a személynek azt a felfogását, melyet ez a metafora kifejez, mi marad az önmagunk uralásaként felfogott pozitív szabadságból? Nem marad több, mint hogy nem vagyunk valaki más uralmának alávetve.

A KÉT FOGALOM a kollektív önkormányzatként felfogott pozitív szabadság kontextusában is hasonló nehézségre vezetett. Valamely közösségről akkor mondhatjuk el, hogy maga kormányozza önmagát, ha mindazok, akikre törvényei vonatkoznak, részt kapnak a törvények meghozatalában. Sokat vitatott kérdés, hogy mikor mondhatjuk el egy közösségről, hogy minden tagja részt vett a közösségi döntések meghozatalában, de tegyük fel, hogy a részvétel feltételei teljesülnek. Ez nem jelenti, hogy az elfogadott törvényekkel mindenki egyetért. De aki a többiekkel egyenrangú alanya a közös jogalkotásnak, az akkor is úgy kell tekintse, hogy a törvények az őt is magában foglaló közösség alkotásai, ha történetesen nem ért egyet velük. Azt kell mondania: „Én X-et javasoltam, és továbbra is úgy gondolom, hogy X jobb döntés lett volna Y-nál, ám *mi* Y-t fogadtuk el, így Y vált a *mi* törvényünké, amelynek mindnyájan kötelesek vagyunk alávetni magunkat.” Mikor ezt mondja, abból a feltételezésből indul ki, hogy a *mi* egy kollektív alany; hogy ő mint a közösségi döntéshozatal résztvevője a kollektív alany cselekvéséhez járul hozzá, s hogy ez az alany hatalmasabb nála.

Csak hogy Berlin szerint aki azt mondja, hogy az egyén valamely nála hatalmasabb, kollektív alany részese, ezzel nem más állít, mint hogy a közösség valamiféle magasabb rendű organizmus, személyek fölötti személy, s hogy az individuum céljait az határozza meg, milyen szerepet tölt be az organikus egészen belül. Ez valóban rejtelmes elképzelés volna; elfogadása veszedelmes következményekkel járna a szabadságra nézve. A liberalizmus normatív viszonyt tekint az egyén és a közösség viszonyát: az egyéntől akkor várható el, hogy az őt magában foglaló közösség tagjának tekintse magát, és magára nézve kötelezőnek ismerje el a tagokkal szembeni elvárásokat, ha a közösség a minden emberi személyt megillető módon bánik vele. Az organicista felfogás nem ismeri ezt a normatív feltételt; abból indul ki, hogy az egyén eleve a közösséghez tartozik, és alá kell vesse magát a közösségi elvárásoknak, bármiben álljanak is ezek. Amit rendes körülmények közt elnyomásnak tekintenénk, az az organikus felfogás fényében a szabadság netovábbjának tűnik föl.

Ám ha elvetjük a közösségi önkormányzat eszméjét, mely szerint valamely kollektívum akkor tekinthető önkormányzó közösségnek, ha önmaga által alkotott törvényeknek engedelmessé válik, mi marad akkor a pozitív szabadságból a kollektív cselekvés tartományában? Mindössze annyi, hogy a közösség nincs alávetve külső hatalmak által felállított szabályoknak. Ismét visszajutottunk a pozitív szabadság második fogalmához.

Ezek komoly nehézségek, de nem Berlin elgondolásának lényegéből erednek. A személy „metafizikai kettéhasítása” és az organikus egységet alkotó közösség összetett gondolat; több külön megállapításra bonthatók szét. A személyiség hierarchikus felépítésének általános eszméje minden további nélkül elválasztható attól a speciális elképzeléstől, mely szerint adva van egy racionális én, mely aktív, melynek spontaneitása a természet fölé emelkedik, s ez a racionális én uralma alá hajt egy másik – passzív és a természeti események oksági láncolata által irányított – ént. A közösség integritásának elgondolásához sincs szükség arra, hogy valamiféle rejtelmes organikus egységet feltételezzünk a közösség egésze és az őt alkotó egyének között: elegendő abból kiindulnunk, hogy az eljárások, melyek egyének egy sokaságát képessé teszik arra, hogy közösségi döntéseket hozzanak, a sokaság minden tagját az erkölcsileg elvárható módon kezelik.

Egyszóval: Berlin egyfelől értelmesnek és fontosnak tartotta mind a saját viselkedését uralni képes személy, mind a kollektív önkormányzat eszméjét, másfelől olyan magyarázatot adott a pozitív szabadság fogalmának elfajulására, mely mindkét eszmét aláásta. Ám ez az inkonzisztencia nem elméleti elgondolásának lényegéből fakadt:

feloldható lett volna a szabadság két fogalmáról alkotott nézeteinek alapvető módosítása nélkül.

4. Az értékpluralizmus rejtett következményei

A mélyebb nehézség másutt keresendő, a pozitív szabadság első, „hivatalos” fogalmának tájékán. Ha közelebbről szemügyre vesszük ezt a fogalmat, azt fogjuk találni, hogy az értékpluralizmus berlini elgondolása belső ellentmondásokkal terhes.

Mint láttuk, Berlin számára az értékpluralizmus nem egyszerűen annyit jelent, mint hogy sokféle érték létezik, s ezek gyakran nem valósíthatók meg egyszerre. Értelmezése szerint a végső értékek függetlenek egymástól, abszolút követelésekkel lépnek fel, egymás közt nem rangsorolhatók, és nincs magasabb mérce, melyhez viszonyítva összemérhetővé tehetnénk őket. Az értékpluralizmus arra kényszerít, hogy kompromisszumot keressünk a versengő értékek között, és amikor eldöntjük, hogy melyikből mennyit engedünk, nem folyamodhatunk általános elvek útmutatásához. Berlin szerint ez a megállapítás a negatív és a pozitív szabadság értékei közti konfliktusra is áll.

Akik negatív szabadságot követelnek, azok „*korlátozni akarják a hatalmat mint olyat*”, míg akik a pozitív szabadságért küzdenek, „*a saját kezükbe akarják venni azt*”, írja.³² Tegyük most fel, Berlin feltételezését követve, hogy a negatív és a pozitív szabadság követeléseit konfliktusba keveredhetnek egymással, azaz nem lehetséges olyan választás, mely egyszerre tenne eleget nekik. Az egyéni szabadságok védelme korlátozhatja a közösségi önkormányzás szabadságát; a közösség önkormányzó döntései megkurtyítják az egyéni szabadságokat. „*[N]incs szükségszerű összefüggés az egyéni szabadság és a demokratikus kormányzat között*”,³³ érvel Berlin, és noha egy helyütt Benjamin Constant-nal egyetértésben kijelenti, hogy „*[a]z önkormányzat általában jobb biztosítékokat ad a polgári szabadságjogok fenntartására*”,³⁴ mégis újból és újból hangot ad aggodalmának, mely szerint a demokratikus önkormányzat – Tocqueville és Mill kifejezésével – hajlamos a „*többség zsarnokságává*” korszakosulni.³⁵

De hogyan kell összebékíteni a negatív és a pozitív szabadság egyszerre nem teljesíthető követeléseit? Berlin nem ad világos választ e kérdésre. Mivel jó okkal becsüljük a negatív szabadságot, s mivel a kollektív önkormányzat konfliktusba kerülhet vele, és „a többség zsarnokságához” vezethet, ezért arra is jó okunk van, hogy leszögezzük: a kollektív önkormányzatért súlyos morális veszteségekkel kell fizetni. Ám mivel a pozitív szabadságot is okkal becsüljük, ezért – innen nézve – azt kell mondanunk, hogy amikor az egyén negatív szabadsága nevében korlátok közé szorítják a kollektív önkormányzatot, ezzel súlyos veszteséget okoznak. Mivel a versengő értékek kölcsönösen függetlenek egymástól, ezért a *másik* korlátozása egyiknek a szempontjából sem veszteség. S nem hivatkozhatunk valamilyen *harmadik* értékre sem, nincs közös perspektíva, amelyből a különböző értékek követeléseit összemérhetnénk egymással.

Ez meglehetősen radikális állítás, és Max Weber – Berlin talán legfontosabb előfutára az értékpluralizmus elvének megfogalmazójaként – radikális következtetéseket vont is le belőle. Weber szerint az egyéneknek két, egymást kölcsönösen kizáró etikai perspektíva – az érzületetika és a felelősségetika perspektívája – közt kell választaniuk. Nem kerülhetjük meg a választást, s miután döntöttünk, tartanunk kell magunkat a döntésünkhöz: semmilyen veszteséget nem szabad mérlegelnünk – akár mi szenvedjük el, akár mások –, amelyet nem lehet leírni a választott értékek terminusaiban. Aki az érzületetikát választja, elkötelezi magát amellet, hogy a hegyi beszéd tanítását fogja

követni. Még ártatlan emberek védelmében sem állhat ellen a Gonosznak. Aki a felelősségetikát választja, a mások szolgálata mellett kötelezi el magát, és miközben a kollektív jólét előmozdításán fáradozik, nem lehet tekintettel a rivális értékekre, még akkor sem, ha emberi életeket kell feláldoznia. Weber szerint bárki választhatja az érzületetikát, kivéve azokat, akik a politikai vezető szerepére esküdtek fel. A politika a felelősségetika kitüntetett terepe. Az igazi államférfi meghatározza a vezérlő célt, mely identitást ad nemzetének, és van benne morális bátorság, hogy célját következetesen végigvigye, tekintet nélkül a rivális célokra és a rivális nemzetek érdekeire, s hogy vállalja a felelősséget a következményekért.³⁶

Ha Webernek föltették volna a kérdést, mi a teendő a negatív és a pozitív szabadság konfliktusa esetén, ezt válaszolta volna: Választani kell. Vagy a negatív szabadságot választjuk, és akkor feláldozzuk a demokráciát és egyáltalán minden olyan célt, melynek megvalósulásához a *laissez faire* rend védelméhez elengedhetetlenül szükségesnél nagyobb államra lenne szükség; vagy a pozitív szabadságot választjuk, és akkor a gazdasági *laissez faire*-t, valamint többségi intoleranciával szembeni védettségenket áldozzuk fel.

Berlin mindkét lehetőséget elvetette. Szenvedélyesen ostromozta a zabolátlan *laissez faire*-t, mert ez elviselhetetlen morális költségekkel jár: „*A be nem avatkozás jelszavával (miként a »szociáldarwinizmust«) persze politikailag és társadalmilag támasztották alá romboló politikai elképzeléseiket, amelyek az erősek, a brutálisak és gátlástalanok pártját fogták a humanusakkal és gyengékkel, a tehetségesekét és könyörtelenekét a kevésbé tehetségesekkel és szerencsésekkel szemben.*”³⁷ Ám nem kevesebb hévvel állította, hogy a szabadság pozitív felfogása még veszélyesebb, mert igazolást nyújthat ahhoz, hogy az embereket kényszerrel vezessék rá „*az egyetlen, kötelező életformára*”, ami „*a »negatív« szabadság hívei szerint sokszor nem egyéb, mint a brutális zsarnokság ügyesen álcázott formája*”.³⁸ Berlin szerint az elkerülhetetlen értékkonfliktusok – így a negatív és a pozitív szabadság közti konfliktus – problémája egyetlen módon kezelhető: élhető kompromisszumokra kell törekedni. Tagadta, hogy a kompromisszumkeresés a gyengeség vagy a morális bátortalanság jele lenne. Épp ellenkezőleg, ebben látta az egyetlen adekvát választ az értékluralizmusra és az értékek közti tragikus konfliktusok benne lappangó lehetőségére.

Ez megnyugtatóan hangzik. Ki ne élne szívesebben ésszerű kompromisszumokra hajló emberek között, mint olyanok társaságában, akik bármit és bárkit feláldoznának egy ideál érdekében. Berlin szemmel láthatóan úgy gondolta, hogy értékluralizmus és tolerancia egy tőről fakad, míg a monizmus szükségszerűen intoleranciához vezet: „*A pluralizmus [...] (ellentétben a rendszeralkotókkal) nem fosztja meg az embereket – valamilyen távoli vagy összefüggéstelen eszme nevében – azon dolgok nagy részétől, amelyeket szükségesnek tartanak ahhoz, hogy nem megjósolható, önmagukat állandóan alakító lényekként élhessék életüket.*”³⁹

Ám ahogy az érzületetika és a felelősségetika Weber-féle szembeállítás mutatta, pluralizmus és tolerancia, illetve monizmus és intolerancia közt nincs szükségszerű összefüggés. A toleranciához való viszonyunkat világnézetünk tartalma határozza meg, nem az, hogy e világnézet pluralisztikus vagy monisztikus szerkezetű-e. A pluralizmus elfogadása összefér azzal, hogy készek legyünk választott értékeink szolgálatában legázolni a velük rivalizáló értékeket, miként a monizmus melletti elköteleződésbe is belefér, hogy elutasítsuk az intoleranciát.

Mi több, a kompromisszumos megoldások jóval több problémát vetnek fel, mint Berlin gondolta volna. Vannak becsületes kompromisszumok, és vannak rothadt kompromisszumok. Ezért aztán nem nélkülözhetünk valamiféle kritériumot, melynek segít-

ségével a becsületes kompromisszum megkülönböztethető a rothadt kompromisszumtól. És arról is többet kellene tudnunk, vajon mindig akkor cselekszünk-e helyesen, ha kompromisszumra törekszünk.

Berlin pluralizmusfelfogása nem teszi lehetővé, hogy rangsoroljuk az egyaránt kivitelezhető kompromisszumok sokaságát. Arra sem ad módot, hogy leszögezzük: vannak értékek, melyekből nem szabad engedni. Ha komolyan vesszük ezt a felfogást, azt kell mondanunk, hogy valamely állam legitim, feltéve, hogy a sok elgondolható kompromisszum bármelyikét megvalósítja. Ám ez nyilvánvalóan elfogadhatatlan.

Íme egy példa, mely talán megvilágítja, mire gondolok. Z ország fővárosában súlyos terrortámadást hajtanak végre egy középület ellen. Ártatlan civilek ezrei halnak meg. Az elkövetők személyazonossága ismeretlen, de két dolgot tudni lehet róluk: egy valószínűleg kisebbséghez tartoznak, és várhatóan további támadásokra készülnek. A parlament asztalára kerül egy törvénytervezet, mely felhatalmazná a kormányt, hogy a gyanús kisebbség bármely tagját letartóztassa és határozatlan ideig fogva tartsa. Az előterjesztők természetesen a közbiztonság érdekében hivatkoznak. Ellenfeleik azzal érvelnek, hogy embereket csak törvényes eljárás keretében lehet megfosztani a szabadságuktól. Mi lenne az elfogadható kompromisszum a két álláspont között?

Ha van ilyen kompromisszum, Berlin értékpluralizmusa nem segít megtalálni, hiszen e koncepció szerint amikor két vagy több versengő érték konfliktusára keressük a megoldást, nem hagyatkozhatunk elvi megfontolásokra. És van egy további nehézség is. Az önkényes letartóztatás és fogva tartás tilalma áthághatatlan korlátja a kollektív célok – így a közbiztonság – előmozdításának. E tilalom nem enged meg kompromisszumot.

Ezt némelyek talán rigorózusnak találják. Nagy veszély esetén igenis engednünk kell az elvekből, vethetik ellenem. Bírói határozat nélkül, meghatározatlan ideig fogva tartani valakit, ez elfogadhatatlan, de mi van, ha egy évben vonják meg a határt? Vagy egy hónapban? Vagy egy hétben?

Tisztázzuk tehát, mit is állítok. Nem tagadom, vannak vészhelyzetek, amikor az egyéni jogok megsértése indokolt lehet. De más dolog azt állítani, hogy szélsőséges feltételek közepette indokolt megsérteni egy jogot, és más dolog kijelenteni, hogy vészhelyzetben újra lehet rajzolni a kérdéses jog határait. Nem pusztán verbális különbségről van szó. Valakinek a jogát megsérteni annyit tesz, mint az áldozat legfontosabb morális érdekeibe gázolni; a jog határainak újrarajzolásával viszont azt juttatjuk kifejezésre, hogy az immár megengedett cselekedet nem okoz morális érdeksérelmet. Ha azt, amit az állam ebben az esetben tesz, az egyént megillető jog megsértésének tekintjük, nem fogjuk félvállról venni a letartóztatás és fogva tartás kérdését. A lehető legnagyobb gonddal fogjuk szemügyre venni a bírói végzés nélküli fogva tartás mellett és ellen szóló érveket, és ha arra jutnánk, hogy az adott esetben a fogva tartás védhető, akkor át fogjuk érezni, hogy az államnak elnézést kell kérnie azért, amit tesz, és kárpótolnia kell az áldozatot az elszenvedett veszteségeiért. Ha nincs jogsértés, mindegy semmi szükség.

5. Negatív szabadság és kollektív önkormányzat

Érdekes módon Berlintonól nem volt idegen a gondolat, hogy a kollektív célok követése sérthetetlen korlátozások hatálya alá esik.⁴⁰ Több alkalommal is kimondta, hogy a negatív szabadságot nem lehet tetszés szerint csorbítani. Létezik „a személyes szabadságnak egy minimális sávja”, állította, „amelyet már nem adhatunk fel anélkül, hogy ne helyezkednénk

saját természetünk lényegével ellentétbe”,⁴¹ egy minimális sáv, „amit semmi körülmények között nem szabad megsérteni”,⁴² és amelynek határai „nem mesterségesen megállapított határok”.⁴³

Ám az, hogy Berlin „a személyes szabadság minimális sávjára” hivatkozik, gyökeresen megváltoztatja a nyelvet, melyen a negatív szabadságról beszél. Másutt olyan értéként írja le a negatív szabadságot, melyből több vagy kevesebb lehet. Azt mondja róla, hogy „végső soron [...] attól függ, [...] hány ajtó van nyitva, [és] mennyire vannak nyitva ezek”.⁴⁴ Ha több ajtó van nyitva, az kétségkívül jobb, mint ha kevesebb lenne nyitva. Ez olyan benyomást kelt, hogy a szabadság értékét azzal becsüljük meg, hogy tágítjuk a hatókörét. Ha így áll a dolog, akkor világos, hogyan köthetünk kompromisszumot a negatív szabadság és valamilyen más érték között, hogyan adhatunk fel valamennyit a negatív szabadságból, cserébe azért, hogy egy másik értékből többhöz jussunk – még ha arra nem vagyunk is képesek, hogy a nyereséget és a veszteséget összemérjük egymással. A negatív szabadságnak imént körvonalazott felfogása, mely szerint a negatív szabadság az a „minimális sáv”, amelyet nem sérthetünk meg úgy, hogy „ne kerülnénk szembe saját természetünk lényegével”, egészen más dolog. A negatív szabadság sérthetetlen minimumát nem azzal becsüljük meg, hogy a terjedelmét bővítjük, hanem azzal, hogy nem gázolunk bele.⁴⁵ A követelmény, hogy tartsuk tiszteletben, nem versenyez más értékek kívánalmaival – melyek a mérlegelés során hol erősebbnek bizonyulnak nála, hol alulmaradnak vele szemben –, hanem korlátot állít ezek követése elé. Tilalomfáit legfőljebb áttörni lehet más értékek megvalósítása érdekében; a célul kitűzött értékek súlyát a tiltás súlyával összemérni, az előbbieket túlsúlyát megállapítani vagy kompromisszumot kötni a cél és a tiltás között nem lehetséges. A minimumok elsőbbséget élveznek a célokkal szemben, melyek megvalósítását korlátozzák. Úgy tűnik, a KÉT FOGALOM a negatív szabadságnak is két fogalmával operál. Csakhogy e második fogalom aláássa Berlin elgondolását az értékpluralizmusról.

Ha igaz, hogy az emberi értékek univerzumát egyebek közt ilyesféle minimumok is alkotják, akkor nem lehet igaz, hogy ez az univerzum végső értékek rendezhetetlen sokaságából állna. Legalább részlegesen rendezettnek kell lennie.

Arra jutottunk tehát, hogy az egyéni jogok elsőbbséget élveznek a kollektív önkormányzattal szemben, és legitím módon korlátozzák annak hatókörét. Tegyük fel, hogy Berlinnek igaza volt, és a demokrácia értéke összeegyeztethető a „többség zsarnokságával”; még ebben az esetben sem mondhatjuk, hogy a demokrácia értéke és az egyéni szabadság minimumainak értéke versengő értékek lennének, hiszen a szabadság sérthetetlen minimuma korlátok közé szorítja a közösségi önkormányzat kívánalmát. De el kell-e fogadnunk a vélekedést, mely szerint a demokratikus önkormányzat összeegyeztethető a „többség zsarnokságával”?

Tanulmányom hátralévő részében ahhoz az állításhoz gyűjtök érveket, hogy a személyes jogokat sértő többségi döntések nem csupán azért vetendők el, mert a többség illegitim módon behatol az egyén negatív szabadságának védett tartományába, hanem azért is, mert ezek nem egy önkormányzó közösség kollektív döntései.

Ha elfogadjuk, márpedig Berlin kész volt elfogadni, hogy a demokratikus döntések értelme a kollektív önkormányzat, akkor az egyéni jogokban a demokratikus politikai rend konstitutív részét kell látnunk, nem a demokrácia külső korlátját. Kétségkívül korlátozzák a politikai folyamatok személyes és intézményi szereplőit a demokratikus renden belül, de nem korlátozzák magát a demokráciát.

Az önkormányzat nem más, mint kormányzás olyan törvények által, amelyeket végső soron a törvények hatálya alá tartozó személyek összessége alkotott meg. Bonyolult kérdés, hogy mit jelent a meghatározásban a „végső soron”, ám ez jelen céljaink szem-

pontjából nem érdekes. Az érdekes kérdés a következő: mikor mondhatjuk, hogy a törvényeknek alávetett egyének „összessége” végső soron azonos a kollektív törvényhozóval?

Egy széles körben elfogadott nézet szerint a közösségi önkormányzatnak egyetlen szükséges és egyben elégséges feltétele, hogy a törvényhozókat a törvényeknek alávetett egyének válasszák, általános és egyenlő választójog alapján. Ha (egy bizonyos életkor felett) minden polgár egy és csakis egy szavazattal rendelkezik, akkor a választás eredményét mindenkinek el kell fogadnia; annak is, aki a vesztes oldalon áll. Mindenki egyenlő részese a döntésnek, mely – épp az egyenlőség követelménye miatt – a többség által támogatott jelölteknek ad felhatalmazást arra, hogy – ismét csak az egyenlőség követelménye alapján – többségi döntéssel törvényt alkossanak.

A polgárok közt előre láthatóan semmiben nem lesz teljes egyetértés. A megszületett törvényeket nem mindenki helyesli. Az önkormányzat azonban, szól az érv, nem a kollektív döntések tartalmáról szól, hanem a döntéshozatali eljárásról. Ha az általános és egyenlő választójogon alapuló választás feltétele teljesül, akkor önkormányzatról beszélhetünk, tekintet nélkül az elfogadott törvények tartalmára. Berlin is alighanem így értette a dolgot. Máskülönben nem mondhatta volna, hogy a demokrácia összeegyeztethető a „többség zsarnokságával”.

Csak hogy az „egy ember, egy szavazat” elvének teljesülése nem elegendő ahhoz, hogy a döntéshozatal a közösség önkormányzatát valósítsa meg. Ahol a döntések által a közösség egésze kormányozza önmagát, ott a többségi döntés az egész állampolgári közösség nevében születik, és eredménye valamennyi állampolgárra nézve kötelező. Azok nevében is szól és azokat is köti, akik nem értenek egyet vele. Elvárja, hogy a más véleményen lévők is a saját politikai képviselőjük döntésének ismerjék el, melynek engedelmeskedni kötelesek. Kollektív önkormányzatról ott beszélhetünk, ahol ez az elvárás-jogos. Az „egy ember, egy szavazat” elvének teljesülése önmagában még nem teszi jogossá. Döntéseinket az eredményük kedvéért hozzuk meg, nem azért, hogy valamilyen öncélú döntéshozatali játékot játsszunk egymással. Az eredmény is számít, nem csak a procedúra. A döntések eredménye hatással lehet a közösség tagjainak státusára – a politikai folyamat résztvevőjeként betöltött státusukra is. Képzelnünk el egy közösséget, ahol a polgárok egy része mindig a többséggel, egy másik részük mindig a kisebbséggel szavaz. És tegyük fel, hogy a többség mindig a saját világfelfogását és érdekeit szem előtt tartva dönt, a kisebbség meggyőződéseire és érdekeire nincs figyelemmel. Egy ilyen közösségben a kollektív döntésekből származó előnyök és hátrányok nagyon egyenlőtlenül oszlanak el, még hozzá nem csupán alkalmilag, hanem hosszú távon is. Durván szólva: a kisebbség fizeti meg a kormányzat árát, hasznait pedig a többség aratja le. Ahol ez az általános gyakorlat, ott hiába teljesül az „egy ember, egy szavazat” elve: a kisebbségtől nem várható el, hogy a sajátjának tekintse a döntéseket, melyek tartalmával nem ért egyet. Nemcsak az input számít tehát, hanem az output is. Nemcsak az, hogy mindenkinek jutott-e egy – és csakis egy – szavazat, hanem az is, hogy a döntés mindenki szempontjait egyenlő körültekintéssel, részrehajlás és elfogultság nélkül vette-e figyelembe.

Vessünk még egy futó pillantást a korábban említett, képzeletbeli rendelkezésre, melynek értelmében a kormányzat egy társadalmi csoport bármely tagját megfelelő törvényes eljárás nélkül letartóztathatja és fogva tarthatja. Ez a rendelkezés nem felel meg a fent említett követelménynek. Az áldozatoknak nem csupán azért volna okuk panaszkodni, mert egyéni jogukat megsértették. Hanem azért is, mert nem mérlegelték

kellő figyelemmel és elfogulatlansággal, hogy mekkora terhet ró rájuk az eljárás, melytől a többség biztonságának garanciáját várja. Még ha nekik is volt fejenként egy szavazatuk a törvényhozók megválasztásakor, a törvényt nincs okuk a sajátjuknak elfogadni. Nem várható el tőlük, hogy úgy tekintsenek magukra, mint akik az őket is magában foglaló közösség által alkotott törvénynek vannak alávetve. Csak tárgyai a törvényeknek, nem társak a törvényhozás aktusában. Az állam mások által alkotott törvényeket alkalmaz rájuk. És ennyiben a jogalkotás nem egy önkormányzó közösség műve. Az egyik rész uralkodik, a másik fölött uralmat gyakorolnak.

6. Záró megjegyzések

Kimutattam, hogy Berlin írásai a pozitív szabadság két különböző fogalmával operálnak. A két fogalom más és más viszonyban van a negatív szabadság fogalmával. Az egyik teljes mértékben független tőle, a másik ugyanazt fejezi ki pozitív formában.

Megpróbáltam magyarázatot adni e fogalmi kettősségre, és bizonyítani, hogy egyik fogalom révén sem tudjuk megfelelően értelmezni az egyéni jogokként értelmezett negatív szabadság és a kollektív önkormányzatként felfogott pozitív szabadság viszonyát. Tegyük fel, hogy mind az egyén függetlenségének abszolút minimumaként felfogott negatív szabadság, mind a kollektív önkormányzatként felfogott pozitív szabadság végső és a másiktól független érték: akkor az előbbi, mint láttuk, óhatatlanul az utóbbi megvalósításának korlátja lesz. Ennyi elegendő ahhoz, hogy megállapítsuk: a végső értékek univerzuma legalább részlegesen rendezett.

Ha a kollektív önkormányzatra úgy tekintünk, mint az önkormányzó közösség előtt nyitva álló számtalan cél közti választásra, akkor a választható célok közt végső értékeket is találunk – ilyen például a jólét –, és megállapíthatjuk, hogy az egyéni jogok az ilyen célok követésének korlátai. Ha viszont nem az önkormányzó döntések tartalmát, hanem magát az önkormányzatot vesszük szemügyre, akkor véleményem szerint nem mondhatjuk, hogy ez végső érték volna. Nem mintha más értékek érvényesülését elősegítő, instrumentális értékként kellene felfognunk. Az önkormányzat önérték, de más, alapvetőbb értékek által konstituált érték. Azt állítottam, hogy e konstitutív értékek közé tartoznak az egyéni jogok is.

Befejezésül hadd utaljak vissza egy gondolatra, melyet Berlin és Weber értékpluralizmusának egybevetésekor említettem meg. Berlin szerint világos összefüggés van egyfelől az értékmonizmus elfogadása és aközött, hogy hajlandók vagyunk mindent és mindenkit feláldozni az Egyetlen Nagy Ideál érdekében, másfelől pedig az értékpluralizmus mellett elköteleződés, illetve az egyéni jogok tiszteletben tartására és a mások iránti toleranciára való készség között. Aki az egyiket választja, általában a másik mellett is állást foglal, és *vice versa*. Weber nézeteinek futó szemügyre vétele arra hívta föl a figyelmünket, hogy ez nem így van. Nem igaz, hogy az értékpluralisták, az általuk helyeselt értékek tartalmától függetlenül, szükségképpen a jó oldalon állnának, míg a monisták szükségképpen arra volnának ítélve, hogy a rossz oldalon kössenek ki.

Berlin elmékedései a szabadság két fogalmáról és az értékek univerzumának szerkezetéről a mai napig foglalkoztatják a filozófusokat. A kétségek és aggodalmak, melyek Berlin esszéit életre hívták, nem vésztek el időszerűségüket. A múlt század végén egy pillanatra felvillant, de aztán gyorsan ki is hunyt a remény, hogy a történelem a végéhez ér. A hidegháborúnak vége, ám a liberális gondolkodás nem aratott végső győzelmet ideológiai riválisai felett, és nem adott végleges válaszokat az emberiséget foglalkoztató kérdésekre. Bár a liberális demokrácia ma nagyobb biztonságban van, mint Berlin

idején, a figyelmeztetés, hogy az elhanyagolt fogalmak veszélyes pályára téríthetik a politikai és társadalmi gondolkodást, nem kevésbé aktuális, mint ötven évvel ezelőtt. Ám a fogalmi problémák és a gyakorlati veszélyek közti összefüggés áttételesebb, mint ötven éve gondolni lehetett, és nekünk nemcsak az összefüggés tényét kell szem előtt tartanunk, hanem áttételes voltát is.

Jegyzetek

1. A Harvard Egyetemen „Isaiah Berlin: Centenárium reflexiók” címmel rendezett konferencián 2009. szeptember 26-án elhangzott előadás szerkesztett változata. A fordítás az MTA–TKI támogatásával készült.
2. Isaiah Berlin: A SZABADSÁG KÉT FOGALMA. In: uő: NÉGY ESSZÉ A SZABADSÁGRÓL. Fordította Erős Ferenc és Berényi Gábor. Európa, 1990. 335–336.
3. Uo. 336.
4. Uo. 433.
5. „Az abszolút követelmények közötti választás szükségessége tehát kiküszöbölhetetlen jellegzetessége az emberi állapotoknak.” (A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 437.)
6. Lásd Richard Dworkin: SOVEREIGN VIRTUE. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. 237.; valamint uő: DO LIBERAL VALUES CONFLICT? In: M. Lilla (Ed.): THE LEGACY OF ISAIAH BERLIN. New York: NYR Books, 2001.
7. A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 341.
8. Lásd az előadások szövegét, valamint Berlin kötetét: POLITICAL IDEAS IN THE ROMANTIC AGE. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
9. Isaiah Berlin: THE IDEA OF FREEDOM. In: uő: POLITICAL IDEAS IN THE ROMANTIC AGE. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
90. (Az én fordításom. – B. T.)
10. Isaiah Berlin: TWO CONCEPTS OF FREEDOM: ROMANTIC AND LIBERAL. In: uő: POLITICAL IDEAS IN THE ROMANTIC AGE. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006. 155. (Az én fordításom. – B. T.) Vö. Berlin Helvétiusról, Rousseauról, Fichtéről, Hegelről, Marxról és De Maistretről szóló BBC-előadásaival. In: uő: FREEDOM AND ITS BETRAYAL: SIX ENEMIES OF HUMAN LIBERTY. London: Pimlico, 2003.
11. TWO CONCEPTS OF FREEDOM: ROMANTIC AND LIBERAL, 166. skk., 172. skk.
12. A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 432.
13. Uo. 341–342.
14. Uo. 342.
15. Uo. 69–70.
16. Uo. 362. Egy másik helyen Berlin leszögezi, hogy „bármilyen is közös talajuk, [...] a negatív és a pozitív szabadság nem ugyanaz”. (Uo. 80.) Erről a feszültségről beszélek.
17. Uo. 341.; vö. TWO CONCEPTS OF FREEDOM: ROMANTIC AND LIBERAL, 159.
18. Uo. 362., 72.
19. Uo. 68.
20. Uo. 361.
21. Uo. 422–423.
22. Uo. 436–437.
23. Uo. 429.
24. Uo. 71., 363.
25. Uo. 363. skk.
26. Uo. 364.
27. Uo. 404.
28. Uo. 364.; FREEDOM AND ITS BETRAYAL, 41.
29. A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 76.
30. Lásd M. E. Bratman: INTENTION, PLANS, AND PRACTICAL REASON. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
31. Lásd H. G. Frankfurt: FREEDOM OF THE WILL AND THE CONCEPT OF A PERSON. In: uő: THE IMPORTANCE OF WHAT WE CARE ABOUT. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1988; G. Watson: RESPONSIBILITY AND THE LIMITS OF EVIL. In: uő: AGENCY AND ANSWERABILITY. Oxford: Clarendon, 2004.
32. A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 432.
33. Uo. 358.
34. Uo.
35. Talán a legerőteljesebben a JOHN STUART MILL ÉS AZ ÉLET CÉLJAI című írásában, amely szintén a NÉGY ESSZÉ-ben olvasható.
36. Max Weber: A TUDOMÁNY ÉS A POLITIKA MINT HIVATÁS. Fordította Glavina Zsuzsa. Kossuth, 1995.

37. Uo. 73–74.; vö.: „*Közhely, hogy a politikai egyenlőség, a hatékony szervezés, a társadalmi igazságosság [...] semmiképpen sem egyeztethető össze a korlátlan laissez faire-rel.*” (Uo. 434.)

38. Uo. 360.

39. Uo. 442.

40. Berlin hajlamos volt minden helyi diktátornak tett engedményt a Hitler előtti müncheni kapituláció megismétlésének tekinteni. Ezzel kapcsolatban lásd Avishai Margalit: *COMPROMISES AND ROTTEN COMPROMISES*. Princeton, N. J.:

Princeton University Press, 2009. A tisztességes és a rothadt kompromisszumok megkülönböztetését ennek a könyvnek köszönhetem.

41. *A SZABADSÁG KÉT FOGALMA*, 351.

42. Uo. 346.

43. Uo. 430.

44. Uo. 63.

45. Vö. R. Dworkin: *LIFE'S DOMINION*. New York: Knopf, 1993. 68. skk.; T. M. Scanlon: *WHAT WE OWE TO EACH OTHER*. Cambridge, Mass.: Belknap, 1998. 106.

Csobánka Zsuzsa

TÉTOVA H

A szív ékszíja rugalmas,
ha kiold, újrafeszíti az éjjel.
Bemenni hozzá annyi,
mint hazáig gyalogolni a körútról,
alig negyedóra, a frissen metszett bokrokat
zörgeti közben a szél.

Odébb már vannak rügyek, amerre tartok.
Zsibognak, tele a fejem,
mi sokat akartam elmondani,
és hogyan tettem le róluk.
Egy ágyhoz beszélni olyan méltatlan,
legalább a lepedő eszükbe juthatott volna.

De csak le van takarva.
Hűl helye, langyos, emberi.
Ha közelebb lépek, egyre melegebb,
mint a gyerekkori játékban.
Megtalálom e szavakat is,
hogy felhólyagosíthassa a szám.

Lesz, akit én hűtök.
Lesz gumimatrac is a kiválasztás ellen.
Nézem a monitort, mintha a tenyere lenne,
idáig hallom, hogy változnak a vonalak
bölcseken benne, mintha bennem.
Összeér két sodort szál.

BÁBEL

Megszólíthatatlan vagy,
ne ints, vissza se kérdezz.
Hajlékaim olyan emberiek,
tele vérrel, mocsokkal is talán,
nem vagyok méltó.
De ha vagy, és én elhiszem,
hogy valakihez beszélek,
lenned kell, lennem nekem.
Hála legalább, ha végképp elcsigáz az éjjel.

Birodalmam széles,
felhők kergetik.
Méhemben zszibongó sejtek
tágulnak, lüktetnek.
Mélyre ás az Úr, valaki alszik benne.
Mindegy, szőr vagy toll borítja-e a testet,
alatta csupasz.
Csupasz a madár izmos szíve felett,
és csupaszok a belső szervek is,
készen arra, hogy elhallgassanak.

Uram, magaddal mérsz.
A kezemben nehéz vasak,
ingek simulnak alatta.
Sima a gallér, sima az ingnyak,
simák a karok, a hát
és a tüdő mindkét lebenye felett az anyag.
Imára kulcsolt két erős kezem így ölel,
enged, fogad.

Lélegezz.
Amit most látsz, elmesélni egy élet kevés lesz.
Add, Uram, ne gyűrjem az ing alatt a testet,
igeneim igenek, a nemek nemek legyenek.
Néma legyenek vagy pontos,
de inkább emberi,
hibáimban nélkülözhetetlen.
Olvass, Uram, hadd olvassalak.

Sántha József

A HÁZ MINT HAMISÍTVÁNY (I)

Időproblémák a múlt század irodalmában

Váróterem

Az idő hiányunk visszhangja. A jelenlétebe ázott meder. Bennünk is van, és el is vesz belőlünk. Ezért munkálkodunk oly kétes szorgalommal az idő távoltartásán. Azon dolgozunk, hogy ne válják bennünk minden pillanatban közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá és áttekinthetetlenné tegyük a hiányunk és a visszhangja közötti távolságot. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlent, másrészt visszaszolgáltassa a nélkülünk létező teljességet. A bennünk történő és a külső események szimultán játsszmája *látszatra* olyan folyamatot tükröz, mintha indigóra íránk. Ám olyan érzésünk van folyton, mintha képtelenek volnánk a két írás között magunkat megszerkeszteni. A két sík, A és A' közé kellene befészkelni magunkat, és magyarázattal szolgálni mindazokra a következményekre, hogy miért nem jön létre mégsem az azonosság érzése. Hiszen mindaz, ami történik bennünk és velünk, az időben is megtörténik, és ez örökös távolságot (aránytalanságot) szül. Ha képtelenek vagyunk a két szint között magunkat megfogalmazni, akkor csak az $A=A$ tautológiát mondhatjuk magunkénak. Üres fecsegés lesz a beszédünk, távolság és mélység nélküli lesz minden mozdulatunk, úgyszólván időtlenné válunk. (Közvetítjük magunkat, mint a világot, de magunkat csak *ekként*, mert ez a *mi* nagyon is képlékeny, abban a pillanatban születik, amikor megfogalmazzuk, s talán épp ezért nem vagyunk képesek érzékivé válni a magunk számára.) A konstruktív, az élhető idő a két egzisztencialemez ($A=A'$) közé bepréselt érett magyarázat, amelynek minden pillanatában képesnek kell lennünk magunkat megalkotni. Az emlékezet segítségével ezt a szűk rést feszegetjük, hogy eltávolítsuk a jelenlétünkéből a ráforrasztott időszerűséget, és lényegszerűséget formáljunk belőle. Hogy hiányunk visszhangja betöltse a repedéseket, hogy a jelenlétünkbe ázott gödrök tartalmazzák a következő pillanat értelmét is. Amit azonban a minősített két idősíki közé beszórunk, az többnyire meddő élettapasztalat, nem adja vissza automatikusan azt, aminek a megértésére okvetlenül szükségünk volna az elkövetkezőkben. A két lemez közé préselt életanyagunkat jelenlétünk nem képes érvényesíteni. Hogy talányosabban fogalmazzunk: a jelenlétünk nem válik élhető múlttá, olyan távolságokkal és hiányokkal küszködünk, amelyek előre lebontják a szemlélődésünkben célba vett azonosságokat. A múlt romlása bennünk sosem lesz időszerűvé, márpedig a szokásaink legfőbb akadályai az azonosságérzetünknek, hiszen a jelent teljes mélységében elorozzák. Egy azonosíthatatlan távolság aligha legyőzhető. Csak azok a dolgok elfogadhatók és hitelesek a meddőhányóba zárt dolgaink és ismétléseink közül, amelyek a hiányunk lehetőségét is magukban foglalják, amelyek úgy vannak számunkra jelen, mint a létezés bizonyosságának az üressége, mint elmúlásunk perisztaltikája. Ha a múltunk halálát nem engedjük a jövőnk halálának a közelébe, akkor az idő visszhangja távollétünké lesz. Ebben a haldoklásban a múlt és a jövő egyforma távolságba kerül, a halál éppen e kettő közé dermedve, már markába szorítva függetlenül tőlünk, hogy érzékileg mit is szeretnénk még jelennek érezni. A gödrök-

ben semmi mást nem találunk, mint jelenlétünk elszigetelt, atomizálódott pillanatait. Egy másik nézőpontból még azt is megfontolandónak gondoljuk, amit Simone Weil negatív formában így fejez ki: „Egyedül azért létezőnk pillanatról pillanatra, mert Isten elfogadta, hogy létezésünket elgondolja, noha valójában nem létezőnk.” (AMI SZEMÉLYES, ÉS AMI NEM. Vigilia, 1983. Ford. Reisinger János. 121.)

Ibsen és Strindberg, Csehov legközvetlenebb elődei a drámai jelenlét megalkotásában hatalmasra konstruált múltat, titkokkal telített történeteket gyömöszölnek bele ebbe az időprésbe. A jelenlét ezáltal a múlt fokozatos felizzása lesz, ami rendesen elta- karítja útjukból, hogy igazából jelen lehessenek, hogy a jelenlét önmagában megbontsa a hiányukat. (Az előretételezés dramatikus erőket mozgósít, a múltba tekintés tiszta líráként fátyolszerű bevonatot képez a most elevenségéhez képest, ami közte van, a mítosz valósága, ami semmiképpen nem tehető személyessé.) A végletekig kielezett konfliktusok az örvény fölé terelik a drámai cselekményt. Az idő hiányának visszhangja hol etikai, hol esztétikai vagy dramaturgiai (liturgikus) öblöket tár elénk. A jelenlétbe ásott gödrök műtszerű cselekedetekre ragadtatják a hősöket. Meg kell tenniük, amit valaha elmulasztottak, érvényre kell jutniuk a múlt hazugságainak, a közvetlenség hiányát tettekkel kell kiváltaniuk. De nem álságos-e minden, ami a múltból jöve kiigazításra szorul? Vagy a hiány dolgozik bennünk, vagy a jelen. A jelenszerű múlt, ami már Hamlettel is kikezdett, vagy a műtszerű jelen, amitől Hamlet nem kapott egyértelmű visszaigazolást. Ebben a zúfolttságban az ibseni, strindbergi hősök mindig kívülről kapnak ösztönzést, pl. váratlan vendégek érkeznek hozzájuk, hogy a jelen érvénytelenségét felmutassák. Nem belső érési folyamat eredménye lesz a végső állapot, hiszen nem térhetnek vissza oda, ahol nem teremtették meg magukat. Nem kétséges, hogy minden efféle hős az idő távoltageán munkálkodik, azon dolgoznak, hogy ne válják bennük közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá tegyék a hiányuk és annak visszhangja közötti távolságot. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlent, másrészt reprodukálja a nélkülük létező teljességet.

Csehov kései darabjaiban új dramaturgiát alkotott, amelynek sokértelmű és korszakos jelentőségét az a tény is jól mutatja, hogy drámái szinte szünet nélkül színpadon vannak, és egyszerűségükben is mitologikus helyzeteket teremtve, szinte a modern kor eposzaivá terebélyesedtek a sokféle áthallás és a roppant intenzív rendezői értelmezések következtében. Elődei eredményeinek hátat fordítva, a cselekményt fokozatosan megdermesztette, szereplőit lelkileg hibernálta, egy bizonyos súlytalanság, de nem tétnélküliség uralja a csehovi előadásokat. Ha egyszerűen akarnánk megragadni ezeket a drámai szituációkat, akkor sommásan azt mondhatnánk, ezek a darabok valamiféle váróteremben játszódnak. A várakozás azonban, különösen, ha tömegesen várakoznak, csak afirmatív lehet. A várakozás két szélső pontja, a színpadon várakozók csoportja, és velük átellenben, láthatatlanul azoknak a dolgoknak az összessége, amire várnak. Úgy tűnik, mintha a várakozás ideje párhuzamosan eltolódna a megérkezés idejétől. Itt egy várakozó, ott egy remélt beteljesülés, de ezek igazából sohasem közelednek egymáshoz. Joggal kérdezhetjük, hogy mi a várakozás, és mi ennek a lelki nyitottságnak az értelme. Nem valamire, hanem tudatosan várakoznak. Megválasztják az irányt, és azt mondhatjuk, kizárólag a múlt felé nyitottak, onnan remélnék megoldást a jelenben tarthatatlannak érzett helyzetükre. A váróterem mintegy csak kölcsönadja a várakozás idejét a várakozóknak, hiszen nem egy arc vár egy másik, hasonlóan pillanatban rögzítettre, hanem egy egész élet minden tapasztalatával várakozik egy magánál teljesebb értelem eljövételére. Az időtlen várakozásból levág egy darabkát, ami forma szerint

ugyan megegyezik az örök várakozással, de tartalmi szempontból, dráma lévén, verbalizálja az áthatolhatatlan beteljesülés miatt érzett csalódásukat. Lelki tényezővé alakítja az időtényezőket. A HÁROM NŐVÉR és a CSERESZNYÉSKERT időproblémája strukturális. A várakozás struktúrája az idő struktúrája is egyben. Mégsem teleologikus. Ha visszább tekintünk, nem is csak a drámai szituációkra, hanem a XIX. század második fele regényeinek cselekményeire, látni való, hogy a HOLT LELKEK-ben vagy a BOUVARD ÉS PÉCUCHEB-ben hogyan vesztette el a cselekedet az emberből következő immanens indokoltság, kiáramló önkifejeződés területeit, s lett valami monoton ismétlődés, belső útkeresés formát nehezen megtűrő groteszk mániájává, vagy a be nem váltott, meg nem értett lényeg csöndes haláltusájává. Mihelyt kibontják a várakozás mélyebb magyarázatát, képesek megfogalmazni helyzetük képtelenségeit, kiiktatódik és eltolódik belőle a leglényegesebb rész, hogy míg várakoznak (és remélnek valamit), a saját halálukra várnak, a lehetséges érkező mögött közeledik az elmúlás is. Ez a távolság, amely a remélt érkezőt a várakozó halálától elválasztja, mindig kiemeli őt várakozása teréből. Lefosztja magáról az értelmes várakozás megcélzott józan bizonyosságait. Mivel egész lényüket odaadták a várakozásnak, mintha csak az ördöggel kötöttek volna szövetséget, hiszen ennek a várakozásnak semmi józanul körülhatárolható realitása nincs, Csehov még a legszelídebb reménységgel sem kecsegteti őket. (Irina nem szerelmes, Mása Versinyinje egy öleléssel odébbáll, Olga pedig már végleg lemondott mindenről). Várakozás egy fal előtt, hogy leomoljon, és ők továbbmehessenek, hogy az idő olyasmit képezzen, amiben ők már igazán nem is lennének érvényesek.

Ezekben a darabokban a jeleneteket sem úgy szemléljük, mint originális, egyszeri eseményeket, hanem mint a tegnapiak, a tegnapelőtti dolgok ismétlődését. Alig van olyan mozzanat a HÁROM NŐVÉR első felvonásában, amely ne történe meg minden nap vagy legalábbis minden évben egyszer (névnap). A történések tehát nem egyszeriek, és az a szóbeli utalásrendszer, hivatkozáshalmaz, amely a múltra irányul, mind az események ismétlődését hivatott alátámasztani. Hova lett, kérdezhetnénk, a dolgok egyszerisége? Szükség van-e az életben és a drámákban egyszeri dolgokra? A konfliktusok, ha mégoly rejtetten is, képesek akár hosszan elnyúlva megbújni az ismétlődésekben, de értelmet csak a drámai kibontakozás megmásíthatatlan egyszeriségében, az ellentétes erők nyíltszíni megjelenésekor és a korábbi viszonyok jóvátehetetlen lerombolásakor kapnak. Ez a folytonos ismétlődés, újratermelődött „ugyanaz” egészében mintha a drámaiság ellen hatna. A dráma, úgy tűnt több mint kétezer éven keresztül, az egyszeri, a különös, a visszavonhatatlan dolgok bemutatása révén mélyülhetett az egyes korok reprezentatív művészetévé. Egy eseménysor minden mozzanata értelmet nyer a végső ponton. („Épp az a nagyság, ha valami visszavonhatatlan” – írja Witkiewicz a VÍZITYÚK-ban. DRÁMÁK. Európa, 1973. Ford. Kerényi Grácia. 11.) Csehov kívül helyezi magát a történések e szűk menetén, és drámáit ezáltal végtelenül nyitottá tette. Az ismétlődések hullámmozgásán keresztül tekint a pillanatra, a jelenvalóra, nem a visszavonhatatlan dolgok felé tereli az események menetét, hanem mintha filozofikusan merengene a minden napok finom elmozdulásain, és szeretné hőseit kimenteni abból a kényszerből, hogy sorsukban aktív szerepet kapva, csak felgyorsítsák a végzet felé irányuló kiteljesedést. A HÁROM NŐVÉR nyitójelenetében az egy évvel ezelőtti névnapra emlékeznek, amikor apjuk halála miatt mély gyászban ünnepelhetek. Az azóta elmúlt napok majdnem végtelen sorát idézik fel, amikor meglátják a különbséget, hogy ezeken a napokon, pillanatokon keresztül a folytonos ismétlődésben az egyszeri szomorúság hogyan változott élni való, sokszorosítható mindennapokká. „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás – írja

Kierkegaard –, *csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik.*” (Az ISMÉTLÉS. Ictus K., 1993. Ford. Gyenge Zoltán. 7.) De mi van akkor, ha az emlékeinket ismételjük a mindennapokban, folyamatosan akarjuk a múltat a jelenen átszűrve jövővé transzponálni? Szerencsére ennek ellentmond az a pszichológiai tény, hogy a múlt, mint az emlékek erdeje, igazából az emlékezés folyamatán keresztül, azok konzisztenciája miatt felidézhetetlen. Az emlékezés nem úgy tekint a százszor megtörténtre, mint száz egyszerre, hanem mint egy állapotra, aminek a belső falai már összeomlottak vagy éppen összeomlóban vannak. Az emlékezés folyamata egyre nagyobb belső tereket képes csak egységként felidézni, éppen ennek nagyságától rendül meg, hogy nem érzi széttagolva, mindennapokká elkülönítve a régi, felidézésre érdemeset. Az emlékezet az egyszerire utaló emlékek egymásra kopírozása révén válik felidézhetővé és bensőségessé. Azok az egyszeriségek, amelyek a jövő ismétlődéseire hagyatkoznak, mindig megvonják maguktól a véglegesség bizonyosságát. Úgy tűnik, kierkegaard-i értelemben az ismétlések egyedi reálértéke nulla. Mintha az idő nem akarná felfalni azt, amit elébe vetünk, felkínálunk neki. Az ismétlés nemcsak a saját szintjére, de az el nem fogyasztott, ki nem töltött helyi értékekre is odaveti tekintetét.

Sok-sok idő elmúlik, és a beérkező vonatok csupa várakozót hoznak majd. Tele lesz a váróterem várakozókkal, de senki sem találja meg a hozzá érkezőt, sem azt, aki őt várja. A CSERESZNYÉSKERT szalonjába állomásról érkeznek, és induló vonathoz sietnek, relatíve egy kis időt töltenek egy szalonban, amit múltjukból fakadóan gyerekszobának mondanak, de gyakorlati értelemben nagyon is egzisztenciális tér, hiszen senki nem jött senkihez, nem ismerik föl, és nem is akarják felismerni, hogy kire is várnak. Mindenki mást szeretne: a hétköznapi, az anyagi megfontolások és a reménységek riadtan belátott szétfoslása nem tántorít el senkit sem attól, hogy érvényességük kósza árnyaihoz a legvégsőig ragaszkodjanak. Kiderül, hogy ez a legmagasabb értelemben megszervezett várakozás, hiszen mindenkit ugyanegy állapotában hagy, senkit nem szabadít meg önmagától.

(Az idő túlzottan szigorú arányosságáról gondolkodni, azaz mindenre megfelelő időt szánni, remélve, hogy az élet egy gótikus katedrális, amely szimmetriatengelyénél fogva lehetőséget ad majd, hogy minden részen gyorsan áthaladva a tengelyen túl lévő dolgokat is megismerjük, hiú ábránd. Mert csak feltételezni lehet az életben ezt a szimmetriát, nem hagyhat magának az egész épület bejárására időt. Átrohan az egyikén, és átrohan a másikon, és feltételezi, hogy amit az egyik részben látott, a másik részben is ugyanúgy megtalálható. Pedig ha kiismerhetné magát az életben, tapasztalhatná, hogy ad hoc vannak beépítve a dolgok a szerkezetbe, és az épület felének megismerése semmit sem mond a másik oldal díszítményeiről, szobraitól, oldaloltáraitól. Aki türelmes, láthatja, nincs semmiféle egybeszerkesztett épület. Ha ez a várakozás struktúrája, úgy tapasztaljuk, hogy az érkező oldal éppolyan hiányos, mint a várakozó kitöltetlen ésszerűtlenségbe vetett hite. Eredeti romnak készült épületek vannak, a be nem épült időt magánvalónak érezhetjük.)

A HÁROM NŐVÉR második felvonásában álarcosokat várnak az egyetememes várakozás kamaraszínpadára, akiket aztán Andrej felesége, Natasa elküld. Külön érdekessége a darabnak, hogy igazából ez az ízléstelen nőszemély gondolkodik és cselekszik ésszerűen, gyakorlatiassága, önzése más darabban fel sem tűnne, csak itt, ahol az elvont értelmű várakozás realitássá fokozódik, sőt az egyetlen metaforikus mező lesz, ahol az ál- vagy kvázi áltörténések szabadon lubickolhatnak ebben a metafizikai térben, amit a nőknek

számára a várakozás nyújt. Az álarcosok meg sem jelennek a színen. A várakozók semmiségük leplezésére oly jólesően beharangozott estén hoppon maradnak. A huszadik századi nagy maszkabál nem teheti be a lábát Csehov színpadára. Ennek akár mélyebb jelentést is tulajdoníthatunk. Miután a szereplők közül azok, akik igazi metafizikai élményként adják oda magukat a várakozásnak, nem ölthetnek maszkot. A váróteremben egyébként sem jellemző, hogy álarcban üldögnének a várakozók. Azt a reménységüket foszlatná szét az időtlen várakozásban, hogy mások rájuk, ők pedig az eljövőre s ezáltal önmagukra ismerhessenek. Natasa, mint amolyan kis betolakodó Bovaryné, egy egész más valóság mindennapjainak a részese, a néző alig kap kézzelfogható információkat nem kevés veszéllyel járó kalandjairól. Márpedig a kaland csíraállapotában ott lapul ebben a darabban is. Az ő álarca ebben a kiszorított helyzetben pszichológiailag alig felemlített realitás, amely akár nagyobb darabokat is kiszemelhetne a dráma mélyen ideologikus anyagából. Csehov látszatrealizmusa ezen a ponton nagyon is fénynyelő. Gondoljunk Gombrowiczra vagy akár Genet-re, Ghelderode-ra, ahol a maszkok a kínzó üresség esszenciális létezéslehetőségeit kínálják a szereplőknek. (Vagy akár Szentkuthyra, Hamvas Bélára.) Hozzájuk képest Olga, Mása, Irina a pusztító önazonosságuk tragédiáját szenvedik el. Natasa gondtalanul éli az életét, elpusztítja, aminek pusztulnia kell, megfontolandó, hogy ő az egyetlen, aki a nővérek verbálisan fenntartott, familiárisan zárt világát az ízléstelenségével, naturalisztikus e világi mohóságával igazán áttöri.

Még leginkább Beckett clochard-jai hasonlatosak Csehov figuráihoz, akik ugyan egy lépéssel távolabb kerültek önmaguktól, de ugyanúgy következetesek abban, hogy az eljövő dolgok nem őket illetik majd. Vladimir és Estragon csontra szikárodott várokozók intellektusok, a reménytelenség balekjei, akik, bár redukált szociológiai helyzetben vannak, belátásaik, kibontott érvrendszerük szerint leginkább rokonai Csehov hőseinek.

Még mindig azt gondolják, hogy a tapasztalati tények másik oldalán ugyanazok a dolgok várnak ránk, hogy a székesegyház szimmetrikus, hogy akire várnak, azok léteznek. Nem erre vágyik-e az ember örökké, erre a helycserére, az érkezés, a találkozás metafizikai kalandjára, hogy végre igazából felismerje magát, hiszen térbelileg és alkatanál fogva már rég képtelen arra, hogy a maga képzetét gyakorolja? (Kierkegaard-i értelemben – FILOZÓFIAI MORZSÁK – arra vágyik, hogy tapasztalatát illetően önmaga kortársa legyen, amennyiben ez egyáltalán lehetséges.) Az én valami nagyon különös dolog, és vélhetően túl ismerős is. Ha tehát nincs meg ez a jó érzése, akkor nem várhatja el magától, hogy a világba kilépő szerepeket játsszék. A nővérek impresszióktól átfűtött lényé Andrej kisszerűsége miatt lepleződik le.

Az idő azonban itt a halottak kiválasztása a múltból. A darab elejétől a végéig a soruk ellen szofisztikusan lázadó holtak mustrája. A múlt lehetőségeinek a parlamentje. Tétován, kis többséggel megszavazott jelen. A polgárinak nevezhető élet meghagyja az életlehetőségek kissé ostoba díszkertjeit. Itt az emlékek ápolása, az ösvények rendje elfeledtetni, hogy a várakozás sivatagi szélben, orosz télben kint felejtett arc. Beckett-nél nem azáltal lesz az arc más, hogy rejtőzzék, hanem a szenvedés által töpörödik maszkká. Az egymás mellé állított vásári komédiások helyett itt az arc maga bontja le fölöslegesnek érzett tükörképeit, kibomlik magából a csupasz és csupaszabb, hogy a beszéd elevevése helyett látványként filozofáljon. Az eltemetett arc nézi magát a ravatalon. Ha az idő nem az az idő, amire várunk, hiszen az idő mint jövő, rétegzett, sosem jelenhet meg egy mélyebb és más lényegű azonosságban, akkor a nem-időben várunk, hisz mi sem azok vagyunk már, akivé tettük magunkat. Ha egy más idő eljövetele megakasztja a remélt idő hitének liturgiáját, akkor egy másik személyiség kezd el várakozni egy

olyan valamire, ami ő lehetett egykor. „Könnyebb felépíteni a templomot, mint elhelyezni benne a kultusz tárgyát” – írja Beckett. (A MEGNEVEZHETETLEN. Magvető, 1987. Ford. Török Gábor. 446.) Ez aztán valóban megakasztja a személyiség egyben való szemlélésének folyamatosságát. Ez szerkezetileg átalakítja a várakozás egész építményét, hiszen akik a váróteremben várakoznak, azok még egészek, és valami körülhatárolt személyre, lehetőségre várakoznak. A HÁROM NŐVÉR-ben mindenki kész arra, hogy a saját jövőjét egyetlen pillantás alatt a legképtelenebb szemfényvesztés miatt érzett lelkiismeret-furdalás nélkül azonosítsa. Mindig a mások súlyától bágyadnak el. Félnek egyedül megérkezni a jövőbe. Olyan, kissé kommunisztikus közösségben élnek, ahol még az odavezényelt tiszteteket is szeretnék felrepíteni vágyakozásuk magasába. Tehát a kultusz tárgya ők maguk, a lehetséges maguk lehetnének, akik csak a lehetőségeik felvázolásáig jutottak el, de képtelenek meghatározni várakozásuk örök érvényű maradandóságát. Csak esetleges dolgokra hagyatkozhatnának, készek a templom bárminemű átépítésére, csak éppen annak a bizonyossága hiányzik majd belőlük örök időkre, hogy ezt a szent helyet miért is építették. Mert ha az érkezők (közeledők) leszállhatnak a megelőző állomáson, akkor a közbeeső állomások is rétegződhetnek a várakozóban. Akkor a várakozás egy hosszú, előre megtett út lesz, amelyben a várakozó bejárja az érkező összes kint hagyott lehetőségét, anélkül, hogy elmozdulna a váróteremből. A várakozás maga kerül az oltár apszisára, a türelmetlenség és a fáradság, a reménytelenség alakjában könnyen része lehet a hitnek. Ő sem az már, aki vár, aki lényegében egy jobb élet lehetőségében reménykedik, egy jobbik magában. A várakozás helyszíne templom lesz, de mint élettér, köddé válik. Akár egy olyan helyen várakozik ezentúl, ahol reménye sincs az eljövőre (GODOT), vagy olyan helyszínen, aminek lehetőségére egész életében várt (CSERESZNYÉSKERT). Magában elporlad lassan, míg a várakozása eleven. A kegytárgy maga, a várakozás kultuszának objektuma, a belőle kihasított lét. Ez az elevenség maga ellen támad. Már úgy néz magára, mint egy olyan várakozóra, aki képtelen bármilyen jövevényt is megismerni. Mivel soha nem érkezhett meg, hiszen az Abszurd nem hihet a maga eljövételében, a maga reménységének, a másának az eljövételében hisz. Félt elmenni a váróteremből, hiszen ha kilép, minden lehetséges vigaszról lemond, ami a várakozás szituációjából nézvést még üdvözítő lehetne a számára. Ugyanakkor még ez a visszafogott várakozás is olyan, hogy visszahozhatja, akár egy véletlen folytán, amiben már nem is hisz: a váróterem hol fölfokozott, hol kiábrándult nyüzsgése egy általános és mélyen szálnalmas és bűnös közösség hitét erősíti benne. A nem személyre szabott érkező nemcsak a várakozás sziluettjét, hanem az idő rétegződéseit is pusztasággá változtatja. Átmennek egymáson a mezők, anélkül, hogy ő maga egy pillanatra is a várakozásából, önmaga teljes feladása nélkül kiléphetne.

Csehov meglehetősen logikusan gondolkodott minderről. Utolsó három darabja lényegében ezt taglalja, de igazi, szinte vallásos mélységig az utolsó két darabjában jut el. Önmagában mindkét darab egy-egy filozófiai tractatus, mégis úgy érzem, bár gondolatilag merészebb a CSERESZNYÉSKERT, az életmű csúcsa a HÁROM NŐVÉR. Rejtélyes, sokrétegű, ha rétegeit bontogatjuk, nagyon is ellentmondásos mű. Legenyhébben fogalmazva is: irracionális. Míg azonban az előadás és műértelmezés szempontjából nagyon is termékenyek ezek az ellentmondások, hiszen zárt teret képezve sehová nem tévedhet el a tekintet, minden ott van, vagy ott kellene lennie, ahová Csehov elhelyezte, mesteri hangszerelést érez mögötte az olvasó, amikor a szereplők a legközönségesebben ignorálva egymást, elbeszélnek egymás mellett. (Csebutikin újságot olvasása olyan újszerű dramaturgiai fogás, mintha egy kalapból húzgalná elő, hogy mit is mond. Irina,

Tuzenbach jövő- és munkamániája szintén mérföldekre esik a darab valóságos drámai szituációjától, és akkor még nem beszéltünk a süket Ferapontról, aki a színpadi helyzeteket nem értve szintén összevissza beszélhet, vagy Másáról, aki önfeledten Puskin verséből idézget. Ő az egyetlen, aki lelke motorját a legteljesebb intenzitással és gátlások nélkül működteti.) Néha úgy érezhetjük, alig érnek össze ezek a világok, mintha mindenki a saját jól behatárolt kisbolygóján tüsténkedne, csak átnéz a másik birtokára, és a szereplők egy pillanat rögzüléseiből vonnak le messzemenő következtetéseket. Mintha igazából nem egy térben mozognának, gondolkodnának. HÁROM NÖVÉR a cím, de négyen vannak testvérek, ott van Andrej is. Létezéséről csak a nővérek gondolkodásából tudhatunk, némileg ki van zárva a darabból. Versinyin is csak a három lányra emlékezik, fiúról nem tud, pedig évekkal ezelőtt bejáratos volt a család moszkvai otthonába. További furcsaság, hogy az öreg doktor, Csebutikin, aki szintén mindennapos vendég volt a Prozorov családnál, levegőnek tekintti Versinyint, nincs emléke róla. Mintha valami közös nagy hazugság részesei lennénk, amit jóváhagyólag vesz tudomásul minden szereplő. Csebutikinnak egyébként is csak Irinával van bensőséges kapcsolata, ez némiképp logikusnak tűnik, ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy éveken keresztül szerelmes lévén az anyjukba, esetleg Irinát a saját gyermekének gondolja, ezért ez a hallgatóságos megtűrtsége, konok behatolása a család intim életébe. Már-már az abszurd dráma klasszikusait idézi, amikor Versinyin azt állítja, hogy nemcsak moszkvai, és hajdan a család jó barátja volt, hanem ő is természetesen a régi Baszmannaja utcában lakott. Mindenki a régi Baszmannaja utcáról szeretne hallani (vagy mégsem?), ő azonban kitér ez elől, és egy szót sem lehet többé a régi Baszmannaja utcáról hallani. Mintha ezek az emlékek tiltás alá esnének. (Az egyidejűség élménye, amit Moszkvához kapcsolódva magukban őriznek, más-más múltelhagyással játszódtott le, történt meg bennük, s ez elzárja őket attól, hogy a jelent a múltféle értelemben újra egyidejűségnek érezhessék.) Hosszan lehetne sorolni a parodisztikus elemeket, elég, ha csak Versinyin és Mása szerelmére gondolunk, a férj, Kuligin hozzáállására vagy arra a szokatlan durvaságra, ahogy Tuzenbachot csúnyaságáért, Szoljonijt elvakult szerelméért illetik. Mintha hiányoznák a darabból a szereplők neveltetéséből következő udvariasság, legalábbis Csehov határozottan egy csiszolatlanabb közvetlenséget enged meg bizonyos helyzetekben. A darab ellentmondásai, az össze nem illőségek nyitja a három nővér *háromnővérségéből* fakadhat. Nekik van csak igazi „Moszkva”-élményük, a többiek mintha csak tiltanak őket ettől, vagy megfelelni akarván nekik, hozzájárulnának ehhez a zárójelbe tett hazug misztériumhoz. Úgy tűnik, nincs szükségük arra, hogy ezt az élményt másokkal is megosszák. Irina, Mása, Olga várakozása, Moszkva-mániája lényegi várakozás. Személyiségük mélyére ivódott hazugság, de olyan elemi, hogy a többiek mintha csak szentként tekintenének rájuk.

Mivel mindez a jövő hamis ígéretével teljes, azt is mondhatjuk, a jövő rontja el a dolgokat. A jövő érdekében sekélyesedik el az életük, mert túl hevesen akarják a jövőt, és a jelenben, a jövőtől való félelmükben, mindent eldobálnak. Amit itt egy halom roncsként látunk, az mind a jövő érdekében elhullajtott jelen. Az igazibb jövő a múltjuk. A jövő azonban, mint amnéziába zárkózott múlt, kikutathatatlan. A bajba jutott ember a múltját akarja megfejteni, mert azt hiszi, ott veszett el a jövője. Mindent tudni akar magáról, holott fél ettől a tudástól, hiszen a jövő képlékeny anyagként szervirozza a múltját, ami azonban nem áll a rendelkezésére. (Itt érezhetjük igazán modernnek Csehov bátorságát, hogy semmi regényes elemet, semmi igazi titkot nem épít be a darabba,

hogy a kezdet informatív anyaga alig különbözik a vég állapotától.) Nem beszélve a HÁROM NŐVÉR aszimmetrikus időképzetről, amikor a jövőként mindig száz, kétszáz évet, esetleg ennél is több időt emlegetnek, holott azt sem tudjuk igazából, jártak-e valaha Moszkvában, vagy valami elmondhatatlan dolgot rejtegetnek e címke alatt.

Úgy tűnik, a három nővér a várakozás diktatúráját építette ki ebben a váróteremben. Még élesebben fogalmazva, hiszen a zárójelenet, amikor Tuzenbach párbajban bekövetkezett halálát szemrebbenés nélkül fogadják, még Irina is, aki pedig az ifjú halott friss menyasszonya, mint Rubljov ikonján a SZENT HÁROMSÁG-on a három angyal, egy bokorban állnak, és azt a jövőt szemlélik jelentől megszabadult érzéketlenséggel, amit egy minőségi élet hazugságának reményében ők lényegében elpusztítottak. Vallásos fényben tündökölnék, valójában az anachrón idő diktatúrájának a képviselői. Ha a múltat nem képesek jövővé szelldíteni, akkor a jelen is érvénytelenítik. Évszázadokra várnak, holott nem cipelik a jelen terheit. Angyalok, de a hazugság égszínkéék ruhás e világi hírnökei.

Üvegviszaváltó

Mint akiket az idő hiánya ébreszti önmagukra, úgy áll Estragon és Vladimir a színpadon. A szél időlemezeket zörget, levegőhibákat jelez, próbálkoznak, hogy melyik idősíkban is tudnának végképp megkapaszkodni. A sok-sok pillanat mind egyszerre van bennük, mintha eddigi életük másodpercei szétszabdalva valami térszerűben volnának elhelyezve. Minden pillanatuk, életük minden pillanatának lehetséges. Azt is gondolhatják, hogy a világ még nem érkezett el hozzájuk, valami időn és téren túlin várakozik, a most lehetősége csak a múlt, ahogy az arcukba szítál. Úgy tűnik, saját maguk után nyomoznak, mintha a gyilkosok tértek volna vissza a tett színhelyére, hogy önmaguk nyomait, indítékait felkutassák.

Beszélgének, hiszen a beszéd mindig jelen van valakinek az emlékezetében. De képtelenek a gondolataikból kihátrálni. Ezek a szavak, mondatok azonban csak régi és még régebbi párbeszédnek töredékei. Az eleven jelenbe zárva (a színpadon) a múlt elparázlott helyzeteit, életszerűségét próbálgatják. Ha úgy akarjuk, bennük halottak hallgatnak és beszélnek, és minden múlt halott bennük, ezek megidézése, „mostba” emelése különösen fegyelmezett erőgyűjtés a részükről. Mintha időlemezeket szereltek volna a scenériába, nehogy valamiként eltévedjenek. Azt írták rá: tegnap, ma, holnap. De külső idő híján képtelenek eme fogalmak között eligazodni. Mintha egy folyó zárná el a jelenüket az emlékeiktől, vagy megszakadt volna a forrás és a folyam közötti eleven kapcsolat. Pedig jól tudják, hogy nem ugyanaz átnézni a folyón, és átkelni rajta. A folyón túl a jelenbe zárt most, amire erőtlenségük, múltba szakadtságuk miatt képtelenek. Az is megeshet, erre is találnánk konkrét utalásokat, hogy már többször is megtették ezt a túlpartra vezető utat, de ebben a kalandban, bármekkora erő kifejtéseket követelhetett is ez tőlük, sosem találtak magukra vonatkozó érvényes helyzeteket.

A testük, miután nincs reálsan kibomló, egybeszerkesztett éntudatuk, csak képzet a néző számára, s a valóság e képzet lassú haldoklása. Látványként csak a testükkel rendelkeznek, holott, és ez nagyon fontos a darab mélyebb megértése szempontjából, maguk számára az *én* sohasem fokozódik folyamattá. Furcsán terebélyes azoknak a viszonyoknak az elgondolása, hogy léteznek emberi lények, akik már nem tartják számon az érvényességüket. Az élet egy jól ellenőrizhető területéről, a bizonyosságok egy tetemes részéről ők minden erkölcsi obskúrus, hezitáló önvállveregetés nélkül lemondtak. Nem mint jelenlévők vannak ott, hanem csak szemtanúként saját pusztulásuknál. A szemta-

núk számára olykor közömbösnek tűnhet, hogy letörik-e az ág, amire felakasztják magukat, de hogy számukra mintegy csak logikai színezetet ölt a saját haláluk itt és most bekövetkező lehetsége, ez már mélyebben számon kérhető rajtuk a további sorsuk követésénél. (Nem a maguk helyzetéért küzdenek, hanem ilyenformán – úgy gondolják – az egész emberiségért szeretnének helytállni.) Minden eleredhet, utólagosan erre utaló magyarázatok is lehetségesek. Szinte lepecsételte magát a két száműzött, a lehetőségei mögött él, úgy tesz, mintha semmi elől nem zárkózna el. A nyomok, ha alaposabban megnézzük, egy irányba mutatnak. Nem túlzás, ezen a színen átment valaki. Céljához tartozott-e útjának ez a szakasza, vagy érdemes inkább mások járásával egybevetve meghozni a végső döntést? Még nem ért el a világ a jelenbe, valakik feltartóztatták. Vagy azok a bizonyos tárgyak és személyek nem értek még ide, amelyek igazolnák észleléseik összességét? Enélkül minden ítélet és minden bűncselekmény komédia. Csak ha mint testre szabott dolgot és időbe ágyazott jelenlétet gondoljuk el, akkor lesz belőle botrány. A környék mindenesetre nagyon gyanús. Leginkább egy büntett helyszínének tűnik, egy olyan kriminalisztikai múzeum tájvédelmi körzetének, ahol a tárgyak csak a lehetséges, de nem a valóságos bűntényekhez kapcsolódnak. Néma opera, ami nem engedi a nézők füléhez a hangokat, nem teremt összefüggéseket ebben a létközeli, de emberi minőségeket konzekvensen megtagadó világban. A szereplők erőteljes tátogása, vad gesztikulációi semmiképpen nem tragédiát, hanem a komédiára való hajlamot erősítik. Ezeknek a lehetőségeknek a dallama még nem született meg, mégis ott lapul bennük. Kérdés: hova helyezi a közösség az elkövetkező események valószínűségét, hova azoknak a dolgoknak az árnyait, amelyek sosem történhetnek meg? (Venyedikt Jerofejev lassan klasszikussá érő poémájában – MOSZKVA-PETUSKI – az agy képes olyan sakktablán játszani, ahol minden mező fekete. Képes elhittetni, hogy nem ő, hanem a világ részeg, hogy egyetlen út a világhoz ennek az élménynek a konzekvens igénye. Hogy az élmény már nem a világ tartozéka, hanem a felszámolt, de a külső tekintetet soha el nem vesztő, tehát ellenőrzött üresség.)

Minden lehetségesnél inkább Beckett-nél, mint láttuk, az idő kerül a figyelem fókuszába. Nincs nagyobb kihívás az ember számára, mint visszahelyezkedni a létező mostba. (Ennyiben Beckett mindenképpen Joyce gondolatainak paródiáját nyújtja.) Hiszen tudjuk, hogy Estragon és Vladimir számára az idő az időtlenség pillanatainak a káoszával teljes. Mindaz, ami körbeveszi őket, és figyelmezteti a mostra, az mind az idő terméke, bizonyos, sokszor több ezer éves folyamatok relatíve végső, bár időtlen produktuma. Az idő segíti őket abban, hogy létezéssé tágítsák a pillanatot, akik azonban örökösen felemészítik, deprimálják, akárha egy rétegzett tudatfolyó parttalan örvényébe ereszkednének. Nincs sem az, amit felismerhetnének, magukat is képtelenek azonosítani, hogy ráismerjenek végre önmagukra. Pedig a látszólagosnál is többet tesznek azért, hogy valamilyen folyamat részeseinek tüntessék fel magukat. Reális időt állítanak maguk mögé, holott semmiféle kapcsolatuk nincs ezzel a realitással. Nem meglepő az a kormeghatározás, amelyben éppen a huszadik század elejét, Csehov drámáinak idejét (és persze Bloom korát) nevezik meg, amikor végzetük még emberszerű sors lehetett, de amiről ők lemaradtak. „*Vladimir: Másrészt mi haszna – kérdem én – most elcsüggedni? Régebben kellett volna erre gondolni, egy örökkévalósággal ezelőtt, ezerkilencszáz körül... Kéz a kézben leugrottunk volna az Eiffel-toronyról, az elsők között. Akkor még voltunk valakik. Most már késő. Föl se engednének.*” (GODOT-RA VÁRVA. Európa, 1988. Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. 8.) Amíg eddig egy szalonban teázgatva az időben vizsgáldottak, ezentúl már az időt teszik meg egyedül vizsgálódásuk tárgyává. Rádöbbennek, hogy kizárólagosan az

ő testükre szabott idő nélkül saját magukra is képtelenek ráismerni. Egy személyekre kimért időt keresnek, amelyben tevékenységüknek megvan a saját rendje, jelentősége, értelme és jelentése, amelyhez mások ideje csak esetlegesen alkalmazkodik. A személyes idő az ismétlődésben, a körkörösségben nyilvánul meg. Ott és azáltal veszítjük nyomát, ami legfőbb sajátja. Az ismétlődés álarcában mutatkozik, hogy elterelje a figyelmünket, és örökös csapdát állítson a gyanútlanoknak. Itt lesz áporodottá, egymás elviselését lehetetlenné tevő búzzé. Itt mélyülnek ráncai kőbe vésett Beckett-maszkká. Ez az arc befelé tart, mélyebbre, mint a csontok. Egymás fölé ásott lövészárkok, az író kedves képével: Olyan sírok, amelyekbe a fölöttük guggoló anyák pottyantják az újszülötteket. (GODOT, 97.) Ez az arc az idő protézise, nem lecsupaszította, hanem felépítette a pusztulást. Olyan elemeket talált korának filozófiai hagyatékában, amelyek darabja megírásának idején már filozófiai közhelyekké lettek (Camus), másrészt új elemként a huszadik század megváltozott időszemléletét szembesítette az előző század slágerfilozófusainak (Kierkegaard, Nietzsche) tanításaival. Úgy hitte, ha elevenné teszi ezt a nem túl mélyre sülyedt filozófiai hagyatékot, akkor logikusan csak az ő lecsupaszított teremtményei a törzsfajlódás igazi homo sapiensei. Ám amíg korábban írt regényei gondolatilag pontosan és ezerszeresen be- és átjárhatók, addig színpadra szánt lényei, az ábrázolás gyakorlati megvalósíthatósága szerint, nem mondhatják el, hogy kicsodák, és azt sem, hogy miért képtelenek erről beszámolni. Helyette olyanok lesznek, mint az üres üvegek, a darab olyan, mint egy szatyornyi üres üveg, nem lehet tudni, beváltásra vagy megváltásra váraкоznak-e inkább.

Mintha kiszorult volna belőlük az idő tudata, már csak időérzékük van.

(Amennyiben ezt a fogalmat az örökké való rákérdések, az azonosulás görcsössé lett miértjeiként elfogadjuk, mint az egyetemes azonosulásra való törekvés lelki attribútumait. Verbálisan hat ránk a sok miért, a sok mikor, de ennél mélyebben azt is gondolhatjuk, hogy a belőlük kiáramló értelem előtti azonosításra tett kísérleteik felfoghatók az azonosíthatatlanság kudarcából származó logikai értékítélet filozófiai summájaként. Ha Joyce-ra gondolunk, akkor az utóbbit tartjuk valószínűnek, ha a Beckett-életmű egészét tekintjük, akkor ez bizony alig leplezett, bár gondosan felépített kétségbeesés.) Talán ellentmondásnak tűnhet, hiszen állandó időzavarban vannak. Ez azonban csak látszólagos. Annak zavara teszi őket időtlenné, hogy képtelenek a mostban mint egyedüli létezőben megnyilvánulni. Úgy viselkednek, mintha időn kívüli kronométerek lennének. Váróterem helyett pusztává csupaszított helyszínt talál számukra Beckett, ezáltal a várakozás terét egyetemessé tette, másrészt kezükbe helyezte az üres üvegeket, üres önmagukat, hogy töltsék fel a pillanathoz illő tartalommal. (És minden pillanatban, a minden pillanathoz illő tartalmakkal.) Hogy létezik-e időn kívüli kronométer, olyan időmérő eszköz, amelynek elfogyott a valósága, arra csak néhány példa. Az idő mindig zárt tér, egy meghatározott eseménysor mérésére hitelesített mérőeszköz. Önmaga idejét képtelen mérni, vagy ez logikai tautológia, hogy egy óra a saját idejét mérje. Az olyan, térből, valóságból kiszorult mérőeszköz, amely magától nem leválasztva, már csak a saját működésének az idejét méri, gondolatilag elgondolható, de értelmezhetetlen. Estragon és Vladimir, miután valamikor elhagyták magukat, és számtalan kísérletük, hogy ezt a visszafelé vezető utat megtegyék, még mindig a saját idejük mérőeszközeként is funkcionálnak. Olyan tágabb időszemléletbe lépnek, ahol folyton időt, pontos időt reklamálnak, holott a bennük telőre, az originális időtelésre is tanúkat szeretnének.

(Az időről az időben csak zárójelekkel vagyunk képesek gondolkodni. Mihelyt elmondunk vagy elgondolunk egy történetet, vagy csak elkalandoznak gondolataink, azt

az időt, amit valóban az említett tevékenységre szánunk, miközben elbeszélünk, zárójelbe tesszük. De nem kerül-e megint zárójelbe az elmondott elgondolásaink ideje, mihelyt visszatérünk a reális jelenbe? A két zárójel, úgy tűnik, alá- és fölrendelésben áll, mellérendelés lehetne egy újabb történet vagy újabb visszatérés a jelenbe. Mivel azonban az elgondolt, visszaszámlált idő csak virtuális idő, nem bonthatjuk fel a zárójelet, hiszen a zárójel helyére menten újabb zárójel kerül. Nem vagyunk képesek a jelen zárójelét felbontani, mert vagy az van, amit teszünk, vagy az van, amit gondolunk, de ezek egymás ölében, egymás zárójeleiben ábrázolhatók csak. Ha azt mondjuk, azért kellene a zárójelek, hogy a valóságos időt a fiktív időtől megkülönböztessük, akkor csak növeljük a bajainkat, hiszen a fiktív idő része a valóságos időnek és fordítva, a valóságos idő is csak a fikcióban mérhető idő. Egyre tetemesebb zárójelrendszerek maradnak létünk és gondolataink kordában tartására, és hasonlóan felbonthatatlan zárójelek mutatkoznak az eleven idő fogyasztása közben is. Soha fel nem bontható zárójelek tömege feszül bennünk, és soha nem vagyunk képesek ezeket a bezárásokat érvényesíteni. Ha visszagondolunk, akkor egész történelmi korokat zárnak magukba ezek a zárójelek, és amikor arra törekszünk, hogy egy jelenséget, egy valóban időbe zártat megszabadítsunk a múltjától, akkor is csak újabb zárójeleket képezünk a zárójeleken belül. Az idő hatálya mindaddig megmarad, amíg ezek az elzárások érvényesek. Beckett arra tesz kísérletet, hogy végre határozottan és filozófiai megfontolással próbálja felbontani a zárójeleket. A kudarc nem abban mutatkozik meg a legteljesebben, hogy képtelen felbontani egyet is, hanem sokkal inkább abban, hogy teremtett lényei valóban a legteljesebb kuszasággal fittyet hánynak ezeknek a időbeli záródásoknak, nyitásoknak, ám a néző számára a mű ismétlődő szerkezeti elemei pótolják és helyreállítják, rávetítik, visszaemelik ezeket a zárójeleket. De képtelen állást foglalni abban, hogy mi is az igazi, a mostani történetek által lefedett idő. Az *UTOLSÓ TERECRS*-ben tisztán működnek ezek a felbontási kísérletek. Tiszta időhöz, zárójel nélküli mosthoz akar jutni a hős, de miközben a zárójeleit bontogatja, a maga esendőségében véglegessé teszi bezártságát. A legnagyobb nyílás ezen a panaszfalon mégse más, mint egy összegyűrögetett kis cédula, egy régi magnótekercs, ami zárójelbe teszi végre a zárójel nélküli létezés összes át gondolt lehetőségét.)

Miközben ketyeg az óra, nem más ez, mint önmaga múlásának relatív kiöblösődése. Benne van önmagában, de nincs önmagán kívül semmi. Egy álló óra ugyanúgy képes a maga múlását mérni, mint egy ketyegő. A belső idő, amelyre a mutatói irányulnak, mélyebbre mutat, mint az óra számlapja, magára a tiszta, eseménytelen időre, az ismétlődésben és az állandóságban nem tud önmagán túl felmutatni semmi értelmezhetőt. Az eseménytelen idő tisztasága nem rendelkezik érzékelhetőséggel. Tudjuk, hogy van, hiszen ha nem lenne, akkor történelmi idő sem lenne, márpedig látjuk, hogy az élet a maga valóságában inkább eseménytelen és nem észlelhető változásokon át, általában nem katasztrófaszerűen hagyja ránk emlékeit. Az idő negatív mennyiség szemlélete, ha visszatérünk egy korábbihoz, még csak annak az illúzióját sem keltheti bennünk, hogy a letakarás által jutottunk valami eddig kihasználatlan időkovarianciába. Nem tudjuk szétszedni az időt mennyiségre és minőségre. Ugyanakkor sejtjük, hogy a minőségek rombolhatnak is, a mennyiségek pedig nagyon sajátos relatív értelmet hordoznak minden megnyilvánulásunkban. Miközben tudjuk, hogy ez sosem lesz minőséggé, és amaz nem képes arra, hogy átvigyen bennünket azon a bizonyos folyón. Mikor a *GODOT*-ban a Pozzo–Lucky páros másodszor is megjelenik (számukra ez is először van, hiszen rég kiestek az első megjelenésük folyamatából, ha részelegesen azt gondolják is, hogy van-

nak emlékeik erről, semmiképpen nem érzik, hogy a jelen valamiként a múlt beváltása), Lucky tűrhetetlenül nehéz csomagjaiban homok van. Ez a homok, ha úgy tetszik, sohasem kerül már vissza eredeti rendeltetési helyére, a homokórába. Mindaz, ami az időt mutatná Vladimirknak és Estragonnak, a sokféle játék értelmében (feljön a Hold, Pozzo órája, a fa kihajt) nem mutat már számukra semmit. Az idő végképp kikerült értelmezési próbálkozásaik felügyelete alól. Ahogy Csehovnál is Firsz, a 87 éves öreg szolgál (CSERESZNYÉSKERT), aki az időt mutatta a lebontásra váró ház és a benne lakók számára (örökös figyelmeztetésként, a hétköznapi élet rendjének, szertartásainak fenntartása révén), végül bent reked a félig üres házban. Az idő mutatója az időn kívül kerül. Bezárják egy térbe, ahonnan az időt faló lények, az időgazdák eltávoztak. Egy folyamatnak, egy cselekvéssornak, egy életmódnak is akár még volt mérhető ideje, és ennek az időnek értelmezhető tartama, de ennek az életformának az eltűnése, az üres ház, benne a halálra készülő Firsszel, szintén a kronométer időnkívüliségére utal. Ha mér is valamit, a saját, a kronométer idejét, amit, mint láttuk, akár egy halott szerkezet is megtehet, ahogy a halottak a sírjukban a saját idejüket mérik. Beckett regényeiben ugyanígy elföldelik az órákat, többé nem öntenek homokot az üvegtölcsérekbe. „*Halála előtt az órás felhúzza, aztán elásta az órát, melynek rozsdás szerkezete majd egy nap Istenről beszél a férgeknek.*” (MOLLOY, 46.) Vagy ahogy Joyce–Szentkuthy még szellemesebben megfogalmazza: „*A kronométerem a zaciban utókéurázik.*” (ULYSSES. Európa, 1974. 527.)

Egy másik eltűnési lehetősége ennek a „vándorkronométernek”, amit Pozzo előtte már sokat használt és látott zsebórája demonstrál: „*És mi lesz a kronométerrel? Pozzo: Azt hiszem, a kastélyomban hagytam.*” (GODOT, 51.) Miközben a Pozzo–Lucky páros keresztül-kasul vándorol Pozzo képzeletbeli birodalmán, egyre kevésbé érzékeli a körülötte lévő valóságot, időre sem lesz szükségük többé. Mintha az idő a centrumoktól, bizonyos sűrűsödési pontoktól a perifériák irányában tünedezni kezdene. Az események, történések, változások provokálják ki az időt, s ahol ezek összetömörülnek, ott, mintha természeti jelenség volna, gyorsan eluralkodik az időmérési láz. (Ez a jelenség szinte egyetlen tevékenységben egyesül a VARÁZSHEGY-ben, hiszen a remélt külső időtől a betegség, a valós világtól való mérhető távolság teszi Hans Castorp életét minőséggé, olyanná, amire mindig is vágyott, de csak az idővé korcsosuló láz és a jeltelessé tett higanyoszlop, mint óra nélküli mutató ad lehetőséget számára, hogy ezentúl csak a halálos fenyegetettségben létezőre koncentráljon, hogy bizonyos értelemben egyfolytában az elkövetkező és ezáltal az örök idejű elmúlásra koncentráljon.) Ahol azonban megritkul, szétesik, esetlegessé válik minden, ott már csak a láz emléke él, ennek értelme és bizonyossága nélkül. Ha Kafka KASTÉLY-ára gondolunk, lent, a faluban, ahol minden esetleges és periférikus, ahol csak ösztönök és vágyak élnek a teljesebb valóság irányában, ott az idő is szétesik időállapotokra. Nincs folyamatos időmúlás, csak elszigetelt időre utaló jelenségek. Ha úgy képzeljük, akkor a Kastély urai lennének valójában az időgazdái is, vagy tökéletes időtlenségben élhetnek ott, mint az istenek, és csak másodlagosan használják az időt tevékenységük jelölésére. (A görög mitológiában az istenekről, hőrosokról szóló egyes történetek így kezdődnek: „*Egyszer, amint Démétér Eleuziszban a kútnál állt...*”) Ilyen szempontból Beckett figurái természetesen egy periférikus világ lényei, ahol az eltűnt idő, a szétesett idő hatásában olyan, mint a Naptól nagyon távoli bolygók esetében, ahol a Nap fénye a bolygóközi porok miatt nem ér folyamatosan a bolygók felületére. Amikor odaér, akkor telni kezd sejtelmesen az idő, akkor a dolgok érzékelik az elmozdulást, tehát önmagukat is. Amikor azonban nem ér el hozzájuk az „idő”, akkor

külön térbe, egy másik állapotba kerülnek, akkor a létező tudatuk sokasítja idővé a nem reálisan létezőt. A belső, helyi idő eluralkodik a világon, akkor az idő, mintha egy anyagmennyiség lenne, amiből szabadon választhatunk magunknak, az idő gazdájaként kedvünkre lehetünk itt és ott, ekkor és akkor, lehetőségeink majdnem olyan korlátlanok és tartalmatlanok, mintha a periférián lennénk, ahova az idő hiánya miatt nem jutnak el a dolgok. A két terület némely vonatkozásában mintha összeérne, azaz az anachrón időszemlélet és a belső idő teljes gazdagsága ugyanazt a logikai látszatot eredményezi. Az egyik esetben azonban mi vagyunk az idő urai (ezért tévelygünk), a másik esetben pedig képtelenek vagyunk cselekedeteinknek logikai hátteret kölcsönözni, az esetlegesség teljesen megemésztja a valóságérzetünket.

Mindezzel Csehov és Beckett hozzájárul, hogy véglegesen az időre vessük tekintetünket. Fellázadnak az idő s a benne testet öltő hagyomány ellen, de úgy, hogy nem adnak lehetőséget az időnek, hogy kiteljesedjék (mint Proust és Joyce regényeiben), hogy az események szilárd medre, egyértelmű útjelzője legyen, mintha a legrosszabb színészre bízták volna a legfontosabb szerepet, az idő éppen a folyamatok megértése ellenében hat, hátráltatja vagy éppen megakasztja a szereplőket, hogy általuk, a segítségük révén saját lényegükhöz, megértésükhöz közelebb férközzenek. Úgy tűnik, hogy itt az idő, az őt törvényként tisztelők cserbenhagyása. Hiszen az idő (az időben) mindig egyforma súlyú jelenléttel terhelt. Ezt a súlyt egészében azonban mindig csak a pillanat bírja el. Egy későbbi pillanat már semmit sem tehet azért, ami elmúlt. Meg van fosztva anyagelvűségéből származó hatalmától. Proust és Joyce bátran elindulhat a saját útján, minden kaland és állomás át van itatva az egyetemes idő józan bizonyosságával, minden esemény megnyugtató paraméterekkel rendelkezik ahhoz, hogy bármikor érkezzenek is meg, akármikor gondoljanak is valamire, azt mindig ugyanott találják. Akár egy gondosan berendezett éléskamrában, mindig önmagukkal azonos események és időintervallumok sorakoznak a spájz polcain, akár a télire eltett befőttek. Csehovnál és Beckett-nél, mint láttuk, éppen az időbevetettség eme bizonyossága szűnik meg. A kaland szétszerelve áll, maguk az események rugói, a szereplők önazonossága, de a tiszta idő is ki lett véve a szerkezetből. Megjelenítenek valamit, ami értékké teszi az életben elszenvedhető legnagyobb veszteségeket. A lovagkor, a reneszánsz, a barokk és a romantika idővel sűrűn benőtt pompázatos televényei után a reális veszteség, sőt a gyümölcsként ölünkbe hulló vereség mutatja az élet egész ambivalens értékfogyását. Úgy tűnik, valóban csak a veszteségeken belül könyvelhetünk el felismeréseket. A győzelem azonban az előbbi korok vigaszszemeségével szemben nemcsak halasztódik, hanem egyáltalán nincs.

Végletesen közhelyessé válnak az örökös evidenciák, az egész naiv kor, mely ezek gyártására rendezkedett be, egy több mint kétszáz éves beszédkultúra, életérzeshalmaz. A hős, aki minden tanyára, kisebb faluba betér, hogy hírek hozása helyett híreket gyűjtsön, soha el nem mondva senkinek, most futni kezd egy salakos pályán, levezetéként az élet után köröket ró még; bár látja, nincs annyi tenyér összesen az üresnek nem mondható lelátókon, hogy megtapsolhassák, a sokadik körben észreveszi majd saját földre hullott testét, amin rajta vannak a korábbi körök lépésnyomai. Az idő nyomai a fókuszált mostban. A tegnapi énünk, amint hátborzongató simogatással bőrünkhöz ér. Az idő kihátrál a mostból, és összetornyosul, végképp megszabadulva a díszletektől, törekeny tojásbélyéjé silányítja a történetet. „*Nem csalódtam valami nagyot, alapjaiban véve nem is számítottam másra. Hát igen. Mindig elszomorított a visszaesés, de hát az élet visszaesésekből áll, s mintha a halál is amolyan visszaesés lenne.*” (MOLLOY, 79.) „*Sőt az is lehet, hogy az említett*

elmélet hívei nem sokat tudnak arról az útról, melyen Sziszüphosz biztos réube ér, és nem is késik. S tán minden útról azt hiszi, hogy ez az első. Ez ébren tartaná benne a reményt, ugye, a reményt, ami pokolbéli lelkiállapot, hiába hitték ennek az ellenkezőjét egész mostanáig. Míg az örök visszsaesés tudata jóleső elégedettséggel tölti el az embert.” (MOLLOY, 174.) Ez lenne tehát az örök visszsaesés mítosza!

Mert akármerre fordulnak, a vég lendületben. Az idő most már nem más, mint a létezés provokációja. Egy cirkuszi porondon vagy egy vidéki nemesi szalonban, ahol a szereplők csetlése-botlása, lépéseinek körkörösége lefosztja magáról az értelmes emlékezés faháncsait. Végül kiszárad az idő, a kéz, amely tartotta, nem emlékezik többé. Emlékezés nélküli idő célegyenesé. Mikor a hegedű hangot váltott (a húr elpattant), ezt hallja az öreg Firsz, bezárva a lebontásra szánt, kiürített házban. Az idő behavazta farsangi maszkját.

A megdermedt lét fagyos emberi lélektájit Sebald járja majd be, ahol a múlt hibernált tényeinek vizsgálata csak metszeteket készít az életidő halottságáról.

A cél az időben egyben van, akárcsak az ok a múltban. De mihelyt igazán életre melegítenék, már csak a belefáradt szagok, a rothadás lenne nyilvánvalóvá. Amit a múlt időből, mint hozzájuk tartozót, életre édesgetnek, az a legteljesebb rothadás szagát árasztja. Kafka K.-ja (A KASTÉLY) eltévedt. Múlt nélkül próbál az egzakt valóságban megkapaszkodni. Kafka világa örökös jelenidejűség, amit semmiféle múlt nem vesz szárnyai alá, amiről önként, destruktív módon lemond. A KASTÉLY világa halott, szereplőit a pantomimos kétségbeesés madzagjai mozgatják. (Mintha a feladat összetorlódott volna, azonos a vizsgálat tárgya, valamint a fölé hajló személy, maga Franz Kafka, s ennyiben dilettáns, ahogy majd Thomas Bernhard is eljátssza sokszor ezt a szerepet, amennyiben az igazi dilettáns az, aki képtelen a distanciateremtésre, a lényegi dolgok megkülönböztetésére, aki számára minden egyszerre van, és kedvükre vájkalhatnak magukban, miközben úgy hangzik mindez, mintha egy mamuttetemet boncolnának.)

Istenkísértés lenne, de talán a legnagyobb előadás, ha a HÁROM NŐVÉR színrevitelekor minden este kisminkelt bábok üldögélnének a szürkés hamuval fedett, ám érzékeny részletgazdag polgári nappaliban. Kevés mozgásuk, semmibe vesző tekintetük lefedné a darab legmélyebb mondanivalóját. Nem lenne hitelesebb értelme a múlt század művészetének, mint ezek a dróton rángatott, felvarrt szemű, üres tekintetek (hátsó hanggal spékelt) lelkesedése-vágyakozása Moszkva iránt. Minden pozitív jövőképükre krematórium vár vagy haláltábor, minden hazug szavuk hitelessé tenné a másként már kitöltetlenül ásító színpad tereit és időtlen idejét. Látjuk, amint Mása áttemeli egy évszázadon a tekintetét. Mindent lát, de meg se rebben élettelen tekintete. A szellem nem sajátította el a saját történetét, mert valójában nem is volt története. Van vagy nincs, mindkét esetben történet nélküli, mert ha van, akkor is csak a pillanatnak és a pillanatban van, és ha nincs, akkor is csak a pillanat számára és a pillanatban nincs. Hogy van-e vagy nincs, egészében nem is érdekes, hiszen csak a pillanat számára létezhetne, és csak mindig egy adott pillanatban. Mása fegyelmzetten ül a székén, teáját kavargatja, és egy egész felvonás alatt egyetlen szót mondogat: Moszkva, Moszkva. Az üresség szavainak rettenetes jelentést kölcsönöz.

(Folytatása következik.)

Perneckzy Géza

„NEKEM VÉR HELYETT IS NYELV FOLYIK AZ EREIMBEN”

El Kazovszkij művészete és különös személyisége

2008 szeptemberében a budapesti Nemzeti Színház előcsarnokában szokatlan bemutatón nyílt. Egy kamarakiállítás festményeinek a társaságában egy körülbelül öt méter magas sötét színű plasztikai mű volt látható, egy lemezektől kimetszett és háromdimenziós szoborrá összeszerelt állatfigura, amely ülő kutyára vagy sivatagi kalandozásai közben megpihenő sakálra hasonlított, de azt is fel lehetett tételezni róla, hogy talán medve, esetleg a fülét feszült figyelemmel magasba meresztő nagymacska, például oroszlán.

Ha valaki e mesebeli lény hovatarozását firtatta, akkor azt a választ kaphatta, hogy ez a figura El Kazovszkij névjegykártyával felérő logója, emblémája. Azok persze, akik a nagyközönség tájékozottabb rétegéhez tartoztak, minden útbaigazítás nélkül is tudták, hogy miről van szó. Az ülő kutya vagy ahogy e szfinxszerű lényt megalkotója nevezte, a „vándorállat” ugyanis az 1970-es évek második felétől kezdődően egyre gyakoribb szereplője lett a magyar főváros kiállítótermeinek. Megfestve ott örködött El Kazovszkij csaknem valamennyi képén, és ott sötétlett a hullámpapírból vagy falemezektől kivágott sziluettje az installációs kompozíciók kisebb-nagyobb tárgyából, színes szalagokból vagy baldachinszerűen lebegő textíliákból felépített együtteseiben is. És mivel El Kazovszkij színházi díszleteket is tervezett, és zenés pantomimok és kosztümös opera-előadások keverékének ható performance-okat is rendezett (három évtizeden át évente legalább egyet!), ez a különös állatalak a performance-ok és színpadi rendezvények látogatói számára sem maradt ismeretlen.

2008-as változata, a szokatlan méretekben kivitelezett sötét monumentum ott, a Nemzeti Színház foyér-jában gyászt hirdetett – 60 éves korában elhunyt a mesebeli lény kitalálója és gazdája, El Kazovszkij. Csak kevesen tudták, hogy egy idő óta rákos volt, a hír tehát általános döbbenetet keltett. És szinte sokként hatott az is, hogy a gyászjelentésekben több évtized után először bukkant fel a neve újra abban az eredeti alakjában, ahogy például a középiskolai bizonyítványaiában szerepelt, vagy ahogy a budapesti művészeti főiskola hallgatóinak a névsorában olvasható volt: Jeléna Kazovszkaja.

Már rég hozzászólt ugyanis a magyar művészeti élet ahhoz, hogy az orosz származású művésznő – nyilvánvalóan El Liszickij példáját követve – a keresztnévét Elre rövidítette, és azt is elkönnyvelték, hogy megtette ezt azzal, hogy hímnemű formában írta a családnevét. Idővel az a felfogás vált elfogadottá, hogy El Kazovszkijt szerepjátszó lénynek kell elfogadni – olyannak, akit eredetileg Jelénának hívtak, de aki az évek folyamán nagy műgonddal saját magát is műalkotássá formálta. Ehhez tartozott például az, hogy baráti körét rávette, hogy ne csak „El”-nek szólítsák, hanem váltakozva a legkülönbözőbb egyéb neveken is – egyik kedvenc költője, Jeszenyin után például Szerjózsanak, vagy kedvenc filmje, a ROCCO ÉS FIVÉREI alapján „Alain”-nek, e film főszereplője ugyanis Alain Delon volt. Mint egy garabonciás diák, stilizált ruhákban, majdnem hogy jelmezekben járt, és ezeknek köszönhetően inkább hasonlított fiúra, mint

lányra. Láthatólag arra törekedett, hogy a külvilág is ilyen stilizált lénynek fogadja el, és hogy környezete komolyan vegye az általa kreált külső látszat, az öltözék szerepét. Hogy mennyire őrizte meg a ruha alatt eredendő női valóját, vagy hogy mennyi igazság volt azokban a sejtésekben és feltevésekben, amelyek arról szóltak, hogy legbelsőbb lényével szenvedélyes érzelmi életet élő, könnyen sebezhető személyiség, aki védekezésként alkotta meg ezt a stilizált külső látszatot, az magánéletének a titka maradt mindvégig.

Annyi biztos, hogy kifejezetten szép, nagyon nőies alkat volt, és ez a lányos szépség és fiatalos frissesség a magára öltött jelmezek alatt elkísérte őt haláláig. Legendák keringtek egy nagy szerelemről és arról, hogy évtizedeken át ebből az emocionális élményből táplálkozott művészete is. Biztosat azonban senki sem tudott. Ellenőrizhető ismeretek hiányában csaknem mesebeli kép alakult ki róla, és ebben El Kazovszkij, a rejtélyes szfinx, ott állt azoknak a sivataghoz hasonló tájaknak az egyikében, amelyek festményein is gyakran szerepeltek. Mellette pedig ott ült, ott guggolt az a kisebb szfinx, az otthonát sehol meg nem lelő, örök keresésre és szemlélődésre ítélt vándorállat is, akit a tájaiba szokott belefesteni.

Maga El Kazovszkij, ha meginterjúvolták, mindig azt hangoztatta, hogy őt elsősorban nem is a festészet érdekli. Hanem mi? „Nekem vér helyett az ereimben is nyelv folyik” – hangzott ilyenkor a válasz. És elmondta, hogy az orosz nyelvre gondol, hiszen oroszul írja a verseit. Hol vannak ezek a versek, és miről szólnak? Miként lehetne őket megismerni? El Kazovszkijt a hozzá közelebb állók úgy ismerték, mint aki mindig nagy kulcsosomókkal a zsebében járt-kelt a világban. Bele kellett hát törődniük abba, hogy a kulcsok közül néhány nyilvánvalóan azokhoz a fiókokhoz tartozott, amelyekben a verseit tartja elzárva.

Amit tárva-nyitva hagyott, és ahová mindenkinek szabad belépése volt, az műveltségének és ismereteinek a tárháza volt. Budapest legintenzívebb, legtürelemesebb és legfáradhatatlanabb társalkodója – így vélekedtek róla művészek, kritikusok, egyetemi professzorok és filozófusok. Hajnalig tartó beszélgetések főszereplője, motorja volt, aki, miután már mindenki fáradtan dőlt ki mellőle, éber kíváncsisággal kutatott újabb partnerek után.

Szomjúhozta mások véleményét, kíváncsi volt a többiek gondolataira, mintha csak azt az irreális feladatot tűzte volna maga elé, hogy megválaszolja a kétmillió lakóinak a kérdéseit és kételyeit. Ha intellektuális problémákra, természettudományos vagy humán témákra terelődött a szó, senki nem volt képes rá, hogy lépést tartson vele, ilyenkor El Kazovszkij türelmes, de elképesztő tartalékokkal rendelkező beszélgetőtársnak bizonyult. Volt a maximalizmusában valami valószínűtlen, mintha tényleg a vadállatok testvéreként jött volna a világra, és mintha még mindig az Urál rengetegeiben bolyongana, azokban az erdőkben, amelyeknek a közelében töltötte kiskamaszkorának néhány esztendejét. Hogy kielégítse intellektuális éhségét, a hiúzok vadászszendélyével járta az esti fényekbe öltözött nagyváros kávéházait vagy bagolytermészetű, az éjszakai órákban is ajtót nyitó barátait. De ugyanilyen fáradhatatlan intenzitással látogatta a mozielőadásokat is, egy-egy filmet képes volt egymás után tízszer-tizenötöszer is végignézni. Ha érdekelt egy újszerűen rendezett balettbemutató, akkor azonnal csomagolt, mert az ilyen kérdésekben nem ismert lehetlent. Ha úgy hozta a sorsa, egy ilyen színházi élményért akár Londonig utazott.

Kiszolgáltatottnak csak ritkán látszott. Akik közelebből ismerték, azok tudták, hogy egy láthatatlan háló foglya, mert a görög irodalom- és művelődéstörténet nagy csodálója. Ez az elkötelezettség azonban nem volt akadémikus. Az antik világot inkább a

romantikusok szerelmes elfogultságával nézte – ez abban is megmutatkozott, hogy megpróbálta a hellén életérzést személyes élményévé, már majdnem a személyes életévé tenni. Édesanyja meséli, hogy kislányként sem babázott. Mik voltak hát a játékaik? A görögök – így a válasz. Például színes textíliákból térképet rakott ki a földre, az Égei-tenger partvidékét; egy-egy kendő jelképezte ilyenkor a hegyeket, a Kis- és Nagy-Olimpuszt. Ha pedig a lakásban valamelyik figyelmetlen felnőtt jártában-keltében nem vigyázott, és rálépett a kiterített domborzatokra, akkor Jeléna, akinek számára ez a kendőkből kirakott fikció valóságos világnak számított, kétségbeesetten felsikított: – Isteneken tapostok! Hát nem látjátok?

*

Bizonyos, hogy gyermekkorra egész későbbi életét meghatározta. Az ókori klasszikusok világába úgyszólván beleszületett, mert anyja, Irina Szergejevna művészettörténetet tanult, és amikor a kislányát világra hozta, már az államvizsgájára készült, ehhez pedig a leningrádi Ermitázs görög–római és egyiptomi osztályán talált anyagot. Amikor a szülési szabadsághoz hasonló vizsgahaladékról újra visszatért oda, a két-három éves gyermekét is magával vitte. A kis Jeléna napközben az Ermitázs földszinti termeiben játszott, a görög szobrok közt szaladgált.

Az anya úgy emlékszik vissza ezekre az évekre és a kislánya játékaire, mint valami különös óvodára, ahol a gyerek élő emberek helyett a klasszikus szépségeszmény márványszobraival társalkodott és hancúrozott. Visszatekintve e képre úgy vélte, hogy ez lehetett az az idő, amikor szinte méregként szívódott a kislány vérébe a szépségnek és a tökéletességnek a görögök által kanonizált formája. És talán ezzel a rendhagyó gyerekkorral magyarázható az is, hogy El Kazovszkij később, felnőttként is olyan szokatlan erővel kötelezte el magát a számára fontos ügyeknek, hogy olyan magasra emelte a mércét, és hogy a maga elé tűzött célok elérésének kérdésében soha nem ismert kompromisszumot. Nagyon is hihető, hogy a későbbi esztendők számára már gyermekkorában begyűjtötte az alapvető műveltségi anyagot. Szokatlanul koráértett gyerekek számára – négyévesen tanult meg olvasni, hat-nyolc éves korára pedig az anyja segítségével már megismerte a görög irodalom klasszikusait, mítoszokat, drámákat lapozgatott, és már olvasta Tolsztoj vagy Dosztojevszkij műveit is. Intellektuális képességeit részben az apjától, Jefim Jakovlevics Kazovszkijtől örökölhette, aki nagy tekintélyű fizikus volt. Az apa azonban már igen korán magára hagyta a fiatal családot, ugyanis hosszabb időre egy kínai egyetemre hívták meg, és mire onnan Leningrádba visszatért, felesége, Irina, már azzal fogadta, hogy szeretne elválni tőle. Ennek hátterében az állt, hogy a magára maradt fiatalasszony közben egy Leningrádban tanuló magyar építészhallgatóval kötött barátságot. Az akkori nagyon körülményes viszonyok között azonban beletelt még további két esztendőbe, mire kimondták a válást.

Hat-hét éves lehetett Jeléna, amikor édesanyjával együtt elhagyta a híres apa leningrádi otthonát, és az Urálban élő nagyszüleihez költözött. A változás nem jelentette azt, hogy elapadt volna az a forrás, amiből a humán műveltsége táplálkozott. Igaz, hogy anyai nagyapja műszaki ember, vízierőművek tervezője, hidrológus volt, de emellett nagy humán műveltséggel is rendelkezett, nem tudta volna elképzelni például az életét francia nyelvű olvasmányok vagy a kamarazenélésben való aktív részvétel nélkül – vonósnegyeseket szervezett, azokban játszott, brácsázott. Jeléna édesanyja innen, az Urálban lévő Nyizsnyij Tagilból ment aztán férjhez Magyarországra, a kislány azonban még néhány évre a nagyszüleinél maradt, és csak középiskolás korában, tizenöt évesen követte anyját Budapestre.

Új otthonában kényelem és nagy mozgásszabadság várta. Magyar mostohaapja ekkor már egy budapesti épülettervező intézet igazgatójaként dolgozott, a későbbi években pedig a város egyik vezető köztisztviselője lett. Jeléna középiskolásként még nagyon ingadozott a tekintetben, hogy milyen pályát is válasszon. Imponált neki a leningrádi édesapja tudása, aki a család Budapestre szakadt részét időnként meg-meglátogatta. Ezért nem csoda, ha egy ideig az elméleti fizika vagy a kozmológia kérdései foglalkoztatták, és arról ábrándozott, hogy ő is fizikus lesz. Ugyanakkor azonban egyre erősebbé vált benne a művészetek iránti érdeklődés is, így például voltak időszakok, amikor arra gondolt, hogy filmrendező lesz. Végül a képzőművészpályát választotta, és a budapesti képzőművészeti akadémia festő szakára felvételizett.

Életének legboldogabb korszaka azonban valamivel korábbra datálható, mert ez a boldog időszak a nagyszüleinél töltött Nyiznyij Tagil-i esztendőök voltak. Nem csak művészetkedvelő nagyapját szerette nagyon. Nagyanyja Szibériából, Tomszkból származott, és a második világháború idején a frontkórházakban dolgozó orvosnő volt. Ez az asszony a messzi keletről, a szibériai parasztcsaládok életéből sok erőt, biztonságérzetet hozott magával, és ebből valamennyit unokájának is átadott – Jeléna később gyönyörű történeteket mesélt a nagyanyjáról. Ezek közül szájról szájra szálló legenda-ként terjedt tovább Budapesten az az álom, amelyet nagyanyja még kisgyerekkorában látott. Előzménye az volt, hogy egy tifuszjárvány idején több idősebb testvére közül egyedül ő, a legkisebb gyerek maradt életben. Nem sokkal ezután álmában ingoványos mezőn járt, és amikor süllyedni kezdett alatta a talaj, olyannyira, hogy egyre mélyebbre merült el benne a lába, színes szalagok gördültek alá az égből. Feltekintve a Szűzanyát látta, aki a kislányt azzal biztatta, hogy csak kapaszkodjon meg a szalagokban, húzza fel magát, ő majd segíteni fog. Később aztán katonaorvosként sem félt semmitől – ahogy ő maga szokta mondani, azért, mert tudta, hogy akár berepülő pilóta is lehetne, nem történhetne vele semmi baj, hiszen felsőbb hatalmak oltalma alatt áll.

Jeléna később, felnőttként sokat küszködött a hit kérdésével, szeretett volna úgy hinni a halál utáni életben, ahogy azt nagyanyjánál látta – de nem tudott. Apjától, a fizikustól átvett ismeretei arra tanították, hogy a világegyetem roppant dimenzióihoz mérten a földgolyó élete is csak egy másodperc, és azután hamuként szóródik szét a bolygórendszer a világűr hideg és üres aklában. Mennyivel rövidebb, milyen kifejezhetetlenül parányi akkor az ember élete, aki a föld történetének is csak egy elmondhatatlanul kicsiny szakaszát éli meg! Jeléna – ahogy ezt a vele folytatott beszélgetések tanúsítják – elsősorban időt, sokkal több időt kért volna az élettől, és úgy perlekedett a sorssal, mintha esélye lenne rá, hogy belenyúlhasson a világegyetem építményének rejtett dimenziói közé. Nem nyugodott bele, nem engedte, hogy az elmúlás gondolata rutinkérdéssé fakuljon, ezért aztán – szinte gyermeki makacssággal – újra és újra felvette a pert az egész világgal. Abszurdnak, mi több, nevetségesnek tűnhetett volna mindez, ha nem az ő szavaival történt volna – így azonban megrendítő monológként hatott e dac. Fellehetetlenné tette az a verbális készség, amellyel szokatlan erejűvé tudta fokozni gondolatainak az evidenciáját. Okfejtései és a vele készített interjúk igen gyakran esztétikai és filozófiai szintű dialógusokká emelkedtek, nem csoda hát, ha egy idő után az irodalmi és társadalmi lapok legolvasottabb közleményei közé kerültek. Még a művészdiploma elnyerése előtt kiérlelte azt a festői stílust, amelyhez aztán mindvégig hű maradt – csakhamar sikeres kiállító művész lett belőle. Ettől kezdve El Kazovszkijt tekintélyként kezelték, megnyílt előtte a világ. Oroszul írt verseit azonban soha nem publikálta.

A vizuális műfajok közül a festészet mellett az installációs és szcenikus műfajok érdekelték a leginkább, s ezek közül a Dzsán-panoptikumoknak nevezett performance-ai váltak valóban nagyon emlékezetessé. Minden egyes ilyen rendezvény tulajdonképpen ugyanannak a végtelen történetnek egy-egy újabb fejezetét mesélte el. Az előadások rendszerint lépcsős felépítésű térben játszódtak, antik színházak nézőterére emlékeztettek. Bizarr, egzotikus hatású rekvizitumok közt jelentek meg benne azok a mesealakokhoz hasonló szereplők, akik El Kazovszkij ismeretségi körének a legfiatalabbjai közül verbuválódtak: színes leplekbe burkolt ifjak, fátyolos fényudvarban fürdőző leányzók. A háttérben balettszínpadok fehér tütűjébe öltöztetett táncosnők, a HATTYÚK TAVÁ-ból ideköltcsönzött figurák végezték sztereotip mozgásukat, a lépcsős tér grádicsain kúszva pedig partra vetett sellők és rángó mozgással helyüket változtató kimérák ismételték gyakorlataikat. Napszakokat megszemélyesítő párok, a fény és a sötétség szüntelen változását jelképező alakok lassan lengő, monoton ritmusú helycserés mozgása egészítette ki ezt a látványt. Ebben a különös térben zajlott aztán a játékmester vezetésével – ez maga El Kazovszkij volt – a szépség kultuszának a szertartása.

Egy-egy különösen tetszetős küllemű ifjú kiválasztása, felöltöztetése, megkoszorúzása és idolszerű szerepbe állítása, mondhatni: bálványozása volt az események vezérfonala. A játék előrehaladtával azonban a kiválasztott bálvány kopni kezdett, de mielőtt végleg összeomlott volna, a forgatókönyvhöz híven díszeit hullató, roskatag szoboralakká vált. A romantikus zene nagyjainak hasonló hangulatú muzsikája kísérte az eseménysor vontatott ritmusú előrehaladását. Szótlan, pantomimszerű játék volt minden ilyen este, álomszerű vízió, a közönségét is elszibbasztó, csaknem egyórás időtartamú játékká táguló ringás. És minden egyes misztériumjáték végén megválaszolatlan maradt a kérdés: vajon a játékok címében szereplő Dzsán valóságos, élő személy-e? Tulajdonképpen kinek szól az előadás?

A feltoluló kérdéseknél azonban mindig erősebbnek bizonyult e játékok közvetlen érzéki hatása. Lehet, hogy a bennük szereplő motívumok ismerősek lehettek a múzeumokból is a közönség számára, ez a körülmény azonban elvesztette fontosságát a frissen felhordott színek bengál fényű ragyogása és a félmeztelen testek borostyánkőhöz méltó izzása láttán. Kitűnt, hogy El Kazovszkij képzeletvilágában az antik mitológia figurái ugyanazzal a friss fényvel, a viaszos tapintású festékek ugyanolyan mély teret adó és meleg felületet éreztető hamvával rendelkeztek, mint amilyen fény és melegség tette elevenné egykoron az egész görög kultúrát. A játék folyamán csak egy olyan mozzanat volt megfigyelhető, aminek kevés köze lehetett az antik világ emlékeanyagához, és ez a fájdalom volt, az egész szertartás menetét meghatározó lassúság, a beteljesülés után vágyó, de azt soha el nem érő testek vontatott mozgása, panaszsósága. Mintha belső sebhegek gátolnák a szereplőket abban, hogy azt tegyék, amihez leginkább kedvük volna. Legalábbis így érezhette a Dzsán-panoptikumok közönsége. Vajon elégséges magyarázatul szolgált ehhez a hatáshoz az, hogy El Kazovszkij Berlioz nosztalgikus hangszerelésű szimfonikus freskóit vagy Mahler könnybe, elcsukló zokogásba fulladó kávéházi keringőit választotta kísérőzenének?

Maga a játékok megalkotója és vezetője többször beszélt arról, hogy minden élőlény közül az ember az, aki a legtöbb fájdalmat tudja elviselni. De mintha nem is a testi fájdalom lett volna az, amire eközben gondolt. És felmerülhet a kérdés, hogy ki vagy mi okozza ezt a fájdalmat, ránk mért sorscsapásról van szó, vagy magunk választotta kínról, a mélység és magasság megjárását lehetővé tevő önkéntes próbáról? Az El Kazovszkij-

recepció egyik legfigyelemreméltóbb tanulmánya, Rényi András írása is hasonló kérdéseket feszeget, ennek címe: EL KAZOVSKIJ KEGYETLEN TESTSZÍNHÁZA. Rényi elemzése a játék ambivalens voltának a megfigyelésére épül, arra, hogy a Dzsán-panoptikumok színpadán a szereplők nem csak szimbolikusan, vagyis a szerepük alapján, hanem valóságosan – fizikailag és egzisztenciálisan is – kiszolgáltatottakká váltak, hiszen a túlfokozott szépségnek és a levetkőztetéssel egyenértékűvé váló „felöltöztetésnek” ez a pantomimikája végül a nézőközönség „prédájává”, erotikus tekintetének a magatehetetlen tárgyává tette a játék szereplőit. Tudták ezek a szereplők, hogy „saját maguknak is mennyire fájnak”? Megértették, hogy hosszadalmassá nyújtott utazásuk, amely a színpad egyik sarkától a másikig vezet, egy fájdalmas élet, egy elnyújtott szenvedéstörténet szimbolikus megisméltése is lehetne? Vagy csak öntudatlan eszközök voltak a játékmester kezében, és animális alázattal teljesítették be azt a sorsot, amelyet a misztériumjáték forgatókönyve írt elő a számukra?

Autonóm lényként csak El Kazovszkij, a játékmester járt-kelt a színen, aki hol mint tengerésztsiszt (látcsövel), hol mint a festményeiről is jól ismert vándorállat (ilyenkor egy ragadozó maszkiában) vezette a színen folyó játékot – mintha ő maga lenne egy személyben a játék közönsége, sőt a romok eltakarítója, a mítoszok temetkezési vállalkozója is. A játék lassú ütemébe bekapcsolódva egy-egy gesztusával adott néha új irányt s új impulzusokat a körülötte pergő eseményeknek, majd újra és újra szeméhez emelte a távcsövet, és így pásztázta végig a kiteljesedés, a végső csend felé haladó látványt. Az ilyen pillanatokban szó szerint is magára vette a hírhedt ragadozó, a színházi közönség „ezer szempárának” a szerepét – előjátszotta a nézőseregnek a voyeurt, szinte felszólította őket arra, hogy vegyenek részt ők is az előadás megformálásában, hiszen abban – végső soron – minden nyitott, minden megtörténhet. Szabad a gazda, mert minden azzal a dramaturgiai szabadsággal keres utat magának, ami a performance-ok műfaji sajátja. Nem csoda, hogy sokan úgy érezték, a szépség szertartása tulajdonképpen játék a végzettel, a halállal.

El Kazovszkij később előkerült verseinek egyike, az ÚJ HATTYÚK TAVA talán nem ad végleges választ arra a kérdésre, hogy milyen gondolatok irányíthatták a Dzsán-panoptikumok megalkotása közben a fantáziáját, de kijelölheti a találgatások irányát: „...И на сцене и на деле / Лебеди нам обманули, / Сказка – вечно под прищелом, / И кругом залита кровью, / Дело раз имеешь с телом, / Все кончается любовью...” (Értelemszerűen fordítva: „A színpadon is, az életben is becsaptak minket a hattyúk, meséjük mégis örökre ott a célkeresztben, mert ha testtel van dolgod, szerelemmel van mindig dolgod, akkor pedig körös-körül minden vérben ázik.”)

*

A festő El Kazovszkij legemlékezetesebb alakját volt főiskolai mestere, Kokas Ignác teremtette meg, de csak szavakkal, egy beszélgetés során.

Elmondta, hogy a főiskolai képzés utolsó esztendeiben volt Jeléna az ő tanítványa. Ez volt az az idő, amikor a fiatal lány művészként is magára talált, és váratlan gyorsasággal és határozottsággal vált ki a tanítványok közül. Ha dolgozni kezdett, egyetlen nap alatt hat-nyolc képet is megfestett, ha pedig beszélgetésbe elegyedett, úgy állt elébe, mint aki sisakrostély és kard nélkül is párbajra készül. A tekintetével fogta fel a feléje irányuló szavak élet, miközben testtartását, egész alakját a várakozás és a figyelem kerítette hatalmába. Kokas találó képet keresett, amihez a látványt hasonlíthatná: „Ahogy ilyenkor elnéztem, úgy éreztem, mintha Michelangelo Dávidjának a hűgát látnám.”

Mi köze volt a festő El Kazovszkijnak, ennek az eltökélten a világ szemébe néző és örökké fiatalnak tűnő lénynek ahhoz a másik El Kazovszkijhoz, aki a pantomimok mesterét játszotta? Ahhoz a távcsöves kapitányhoz, aki olyan rítusokat varázsolt a színpadra, melyek elmosódottságukkal, ősziiesen festett fényükkel vagy a szeptemberi esték melegének a fojtott, túlrejtett atmoszférájával úgy hatottak, mintha távoli harangszó kongása sodorta volna őket a nézőközönség ölébe?

A kezdetek esztendeiben még nyilvánvaló volt, hogy közös tőről metszi El Kazovszkij e virágokat, az élénk színű festményeket és a homályosabb, bódítóbb tónusú performance-okat. Főiskolás éveinek kedvenc témái ugyanis olyan csendéletek voltak, amelyekben fontos szerepet játszottak a nagyanyja álmából kölcsönzött szalagok. Ekkor még a festményeken is színes szalagokkal átfont emberi testek játszották a főszerepet, és ugyanilyen szalagokkal át meg átkötözött csendéleti jelenetekből építette fel azokat az installációit is, amelyekbe csak néhány színpadi szereplőt kellett még beállítania ahhoz, hogy performance-ok megrendezésére váljanak alkalmassá. Ám lassacskán elvált a festmények dinamikusabb stílusa a háromdimenziós jelenetek és a színes textíliákkal díszített emberi testek opálos fényű, zsidbadt színpadától. Az egyik, a képek sora, inkább a mindennapi kommunikációt szolgálta – sorozatban készültek az ilyen festmények. A másik tartományra, a sorsok és álmok performance jellegű felidőzésére sokkal ritkábban került sor, azok az ünnepnapokra voltak fenntartva. És ezek a performance-ok már nem meséltek, nem kommunikáltak, hanem csak reflektáltak, és tényeket demonstráltak. Mintha El Kazovszkij ilyenkor egy mély tó fodrozódó tükrére lépett volna, ahol aztán az egyensúlyát megtalálva maga mellé hívta volna a vendégeit is, hogy a mélybe mutathasson: tulajdonképpen ez vagyok én, mert alattam, ott, a hínáros fenéken élnek azok az elvarázsolt lények, amelyekből táplálkozom. Látjátok, belátjátok hát, hogy e szörnyek mennyire hasonlítanak hozzátok?

Nem mintha a festményeken nem szerepeltek volna hasonló teremtmények – azokat is benépesíti egy jól körülírható mesés társaság. És ezeken is felfedezhető egy félreérthetetlenül erotikus motívum, egy férfialak felsőtteste, amely hol fájdalmas ívben meghajolva, hol pedig mintha elektromos ütés érte volna, a magasba szökkenve jelenik meg a képeken. Ez a vissza-visszatérő akt – egy töredék, egy torzó – arról vall, hogy az olajképek nem szakadtak el teljesen a Dzsán-panoptikumnak nevezett játékok világától, hanem csak annyi történt, hogy főszereplőjük, a kulcsfiguraként is felfogható férfiak itt jellé tömörült. A végletekig redukált formává vált.

Nem lehetetlen, hogy ezt a jelzésekkel megelegető, a hieroglifák tömörségére emlékeztető fogalmazásmódot is gyerekkori emlékek hozták fel a mélyből, mert azok a tárgyak és figurák lehettek az előképeik, amelyeknek – akárcsak a görög mitológia alakjainak – az Ermitázs földszintje adott otthont. A görög osztály mellett van ugyanis az egyiptomi gyűjtemény. Igen, Egyiptom szófukar művészete diktálhatta e szikár formákat, és az őskeresztény századok sivatagi melegében aszalódott kopt szöttesek motívumai adhatták hozzá a hátteret, a tájat. Ha emberi figurákat látunk El Kazovszkij képein, akkor azok angyalt, esetleg őrangyalt jelentenek, és azért hatnak néha olyan hatalmasnak, mert az alakjukat megduplazzák a testüket hátulról megtámasztó palánkok, a földet söprő erőteljes szárnyak. Repülésre képtelen változataikat párkának nevezte a megalkotójuk – kezükben ott az attribútum, az orsóról lepergő fonál. Néhány újra és újra visszatérő alak két karja pedig – könyöktől kezdődően – két veszélyesen kifent kaszapengét formál. Az állatvilágot hattyúkká varázsolt balerinák képviselik, vagy (hiszen fordítva is olvashatjuk őket:) táncosnökké stilizált, elnyújtott testű hattyúk. Ha

pedig disszonáns riadalom formálja át a kompozíciót, akkor e jószágok szirénekké, felfújtt madarakká, tűzokszzerű, természetes tollas jószágokká válnak. Már nem hattyúk, hiszen inkább hasonlítanak piaci pultra fektetett libákra.

Ebben a manézsbán szokott üldögeálni El Kazovszkij alteregója, a sakálhoz is hasonlítható vándorállat. Maga is csak csurgó festékfolt, a kénsárga háttér színeivel és a foszforeszkáló fényű égbolt palástjával éles kontrasztot képező fekete maszat – nyilvánvaló, hogy nem más, mint a művész gondolatainak nagyvonalúan odavetett, vázlatosan jelölt árnya. Egyébként pedig minden egyes kép akár egy megrakott asztal: tárgyak és tájként felfogott színmezők együttese. A tekintet messzire elkalandozhatna, ha megpróbálná összeolvasni e látványt: fekete ciprusok kísérik a kanyargó utakat, kendőkhöz vagy cipókhöz hasonló felhők tagolják az égboltot, és dombok, lépcsősen emelkedő vetődések, szögletesen tektonikus formák magyarázzák a tájat. Mégis, minden tájképi részlet ellenére inkább hasonlítanak e képek csendéletekre, mint tájra vagy mitológiai szereplőkkel benépesített bukolikus jelenetekre. Mert csend üli meg a színteret, nincs rajta világosan leolvasható mozgás. Ha pedig mégis úgy érezzük, hogy feszül, mozdulni akar a kép, akkor az elsősorban a kompozíciók rögtönzöttségének vagy a festék folyékony anyagának a hatása. Néha mintha a képek alkotója a markából eresztette volna ki a homokot, szélfúttá halmokra vagy vándordűnákra emlékeztetnek a formák. Másutt pedig maga a festék anyaga indul mozgásnak, fröccsen, érzéki örömeket imaginál. El Kazovszkij soha nem nyilatkozott a kortárs művészetről, de lehet, hogy hatottak rá a bécsi akcionisták, mert az ő heves festésmódjukra emlékeztetnek a szabadon csorgó kontúrvonalak és (mintha felborult volna a vödör) a lávafolyamhoz hasonló, színes kátrányként a képre ömlő festéktócsák.

Feszültség és türelmetlenség érezhető a festmények létrejöttének a hátterében is. Mert szemben a performance-ok gondosan megkomponált felépítésével, ezek a képek gyorsan tovasuhanó ötleteknek adnak formát. Olyanok, mint a palatáblára rajzolt vázlatok, hiszen ahogy elkészültek, már akár le is törölhetné őket egy türelmetlen kéz, hogy a következő jelenettel próbálkozzon. És az is felmerült a kiállításairól szóló recenziókban, hogy El Kazovszkij képei előtt állva a populáris kultúra képregényeire gondolhattak a nézők, hiszen a festmények azt a benyomást keltették, mintha comics-füzetek kockái volnának. Ezt sugallták az erős, plakatív színek, de még inkább így hatott a jelenetek beszédes, mesés jellege. Hogy pontosan miről szól a történet, azt persze lehetetlen volt kitalálni, de hogy a sztori továbbmesélhető lenne, az leolvasható volt a képekről. Egymás mellé állítva akár fríz is alkothatnának ezek a képkockák, és a bennük szereplő alakok, ezek a hieroglifaszzerű lények – akár csak egy szöveges történet főszereplői, ha úgy tetszik: betűi, szóalakjai – újra és újra felismerhetők lennének rajtuk. Feltűnő ennek a jelrendszernek a tömörsége és szűkszavúsága. Ha összeszámlálnánk, legfeljebb két tucat visszatérő alakot vagy motívumot találnánk, ennyi címszóval kelleme megelegednie egy belőlük összeállítható szótárnak.

Itt vagyunk El Kazovszkij képzőművészeti munkáinak a gyökerénél. Amire visszavezethetők ezek a képek, az ugyanaz, mint amit a verseiről is vallott: „*nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben*”. Igen, szavak, illetve őket pótló piktogramok, nyelvi elemek népesítik be a festményeket is. A nyelv üli itt diadalát – úgy tűnik, hogy minden, amit El Kazovszkij alkotott, végső soron írás és olvasás. Ez különbözteti meg a munkáit a szürrealizmus festészeti világától vagy a metafizikus festészet, például Chirico és Carra delejes napsütésbe fagyott csendéleteitől is. Amelyek – valljuk be – időben is és térben is nagyon messzi párhuzamok volnának. A rock- és a punkzene hallucinációinak volt ő

a kortársa, és akik ismerték, tudják, hogy szívesen öltött magára heavy metal szerelést vagy punkruhát. Ami pedig a képeit illeti, azok is ilyenfajta zenére pulzálnak.

Azért különös a teljesítménye, mert olyan évtizedekre esik a működése, amelyekben az úgynevezett magasművészet, tehát a kortárs múzeumok ízlés-kánonná emelt produkciói vagy a rangos galériákban bemutatott művészeti munkák a teljes dematerializáció felé haladtak. Először minimal arttá vagy konceptuális művekké szellemültek át, majd pedig elkezdődött a médiaművészet diadalútja, az internet térhódítása és a digitális kultúra egyszerre nagyon kommersznek és nagyon intellektuális ízűnek ható hegemóniája. Ezek az áramlatok nem csak az ábrázolás megszokott módjával vagy az olajfestészet gyakorlatával szakítottak, hanem a múltból örökölt mítoszokat is újakra cserélték át. El Kazovszkij azonban megmaradt a görög isteneknél és Csajkovszkij balettfiguráinál s hatyúinál, legfeljebb a nézőpontja lett teljesen más. Performance-ainak kegyetlen testszínháza vagy olajképeinek aszfaltként forró felülete és éles formákra, a tekintetet felsértő vonalakra meg hegyesszögekre épülő motívumvilága egyszerre imaginál riasztó sikolyt és bódult ittasságot. Vak szerelmet és a bálványoktól való józan elfordulást.

Nem hazudott megoldást, hanem vállalta azt a kort, amelybe beleszületett, és amelyben az emberek többsége még mindig olyan nyelvet beszélt, olyan ízlésvilágot képviselt, amit tulajdonképpen a XIX. század idiómájának tekinthetünk – vállalta ugyanis a romantika rekvizitumait, legfeljebb kilúgozta belőlük a pátoszt és az idillekhez vezető hamis logikát. Gondoljuk csak meg, a Hruscsov-korra esett a gyerekkora, a Brezsnyev-éra küszöbén, még kamaszként lépte át az Urál hegyláncát, az óvilág két kontinensének a határvonalát, hogy egy közép-európai ország fővárosában éljen tovább. És amikor már érett művész volt, a televízió előtt ülve, ugyanúgy, mint sok millió más ember, ő sem tudta levenni a szemét az égő World Trade Center ablakaiból a halálba ugró áldozatokról. Mindezeket nem elfelejteni, hanem méltóképpen reflektálni, megválaszolni akarta. Maximalistának, nehezen kezelhető embernek ismerték. Másoktól is ezt várta el, miközben tagadni igyekezett, hogy fiatalként megejtő szépségű lány volt, később pedig egy varázsos hatalmú asszony testében élt. A világgal való kapcsolatainak a mindennapi feladatait úgy oldotta meg, hogy megpróbált semleges maszk mögé rejtőzni, és onnan kiszólni, onnan kommunikálni. Már kislánként is vonzódott a kosztümös szerepekhez, és egész életében színházi díszleteket épített fel maga körül, kamuflázsok mögé bújt, vendégházakban járt. Élete a közhelyeszerű helyzetek és a rutinná szürkülő emberi kapcsolatok előli menekülés volt. A nemi sterilitás határáig ment el, hogy megőrizhesse intellektuális függetlenségét, azt a belső szabadságot, amit – nyilván így érezte – a külvilág legbanálisabb dolgai s legmegszokottabb reakciói is könnyen felsértettek volna. Egy pszichológiai teszt valószínűleg az autizmussal határos lelkialkatot, magas fokú sérülékenységet állapított volna meg nála. Ő, aki egy időben fizikusnak készült, a legegyszerűbb technikai berendezések kezelése elől is meghátrált, egy kérdőív kitöltése vagy egy rutinszerű kalkuláció elvégzése előtt is kapitulált.

A szabadságot az utazások jelentették a számára, utazni a szó legkülönfélébb értelmében. Egy kosztüm kiválasztása, egy idegen személyiség attribútumainak a hordása ugyanolyan értékű élmény volt a számára, mint egy messzi város vagy egy egzotikus ország meglátogatása. Minél szokatlanabb volt a magára vett szerep, és minél messzebb volt a felkeresett táj, annál nagyobbak tűnt a segítségükkel élvezhető szabadság is – igen, mert annál kevesebbet kellett törődnie azzal, hogy elrejtse magát. Habzsolta az új benyomásokat és a látnivalókat vagy az idegen arcokat és szokásokat, de becsomagoltatta és hazavitte magával a vendéglői étlapok ismeretlen fogásait is. Egy alkalommal,

amikor ennek kapcsán felmerült a szó: mohóság, jó ismerősei csak a fejüket rázták: nem volt mohó, egyáltalán nem. Ezeket a dolgokat azért gyűjtötte, azért vette magához, mert *akarta* őket. És azért volt szüksége rájuk, hogy új és új tartalmakkal tölthesse fel azt a buborékot, amelyet azért hurcolt magával, mert abból szívta a szabadság levegőjét, a napi rációját.

A legnagyobb utazását – ha szabad így nevezni ezt az inkább elképzelt, mint valóságos affért – mindvégig titokban tartotta. Mert csak nagyon kevesen tudták, hogy Dzsán, a pantomimjátékok hőse nem kitalált személy.

De nem volt teljes értékű valóság sem – csak egy modellre, egy valóban élő, de egyre távolabb kerülő férfira ráaggatott köntös, magyarul: egy illúziókból táplálkozó öncsalás. El Kazovszkij szemében talán egy királyi ornátussal felérő képzeletbeli kosztüm, egy aranszálakkal átvarrt palást. És egy imaginárius színházzal felérő játéktér is, amelynek az igazi szerkezetét, amíg megalkotója élt, függönyök takarták el az idegen tekintetek elől. Ez volt a legnagyobb csavar ebben az építményben, a legnagyobb szabású kamuflázs. El Kazovszkij a romantikusok eszköztárából kölcsönözte ehhez is a mintát, az örök, de reménytelen szerelem motívumát. Nyilvánvaló, hogy nem azzal a szándékkal keresett annak idején partnert, hogy visszautasítsák, de úgy tűnik, hogy alkata és elvárásainak egész építménye elkerülhetetlenné tette a balsikert. Ami talán egy másik, egy titkosan keserédes tartományban akár sikernek is elkönnyvelhető, mert attól kezdve, hogy El Kazovszkij megtalálta a csillagát, már tudta, hogy merre kell haladnia. Kérlelhetetlen következetességgel építette fel művészi karrierjét, amely elsősorban kifelé szolgált – míg befelé egy fantáziavilág rabja maradt. Ott hancúrozott, ott szeretkezett és ott talált pihenést is az elképzelt párja mellett a párnán.

Halála után megnyitkák a verses fiókok. Kiderült, hogy El Kazovszkij számolt azzal, hogy verseit majd egyszer kiadják, hiszen nagy részüket ciklusokba rendezte, és kötet-té állította össze. Sőt le is gépeltette, majd egy leningrádi barátnője segítségével digitalizálta is őket, és még bevezetőt is írt hozzájuk. Ezek a versek első látásra is professzionista munkák benyomását keltik, beléjük olvasva pedig kitűnik, hogy sokkal tágabbran nyitják az ajtót, mint performance-ai vagy képzőművészeti munkái. Naplószerű nyíltsággal adnak számot álmokról, képzelt vagy valóságos játékokról, szenvedélyekről és gondokról. Ahogy pedig peregtek az évek, és egyre mélyült az a folyómeder, amelyben El Kazovszkij az ár ellen gázolt, és ahol először csak derékig, később pedig állig, az ajak szintjéig ért a sodrás, úgy váltak a versek is egyre súlyosabbakká és árnyékosabbakká. A megalkotójuk pedig egyre veszélyeztetettebbé. Amit a későbbi években mondanak el e sorok, az már nem emlékeztet a korábbi példaképekre, például Jeszenyin költészetére, és nem kívánczik négy soros strófákból felépülő dalformába sem. Nem nyelvi felszabadultságból vagy ellenállhatatlan közlésvágyból fakadó játék, hanem sokszor ítélezés is. Egy szokatlanul őszinte hangú – és mert magányos, ezért csaknem vad – szellem szól belőlük, miközben megrendítően emberi a versekből kiérződő vágy egy a gondokat vele megosztó társ után. Miközben a versformák zárt kereteit széttöri a sorok közt bujkáló zaklatottság és szorongás.

Hogy a versek oroszul vannak írva, az a magyar környezet számára az utolsó lepel, amely még takarni képes ezt az életművet. Mert hogy mit ér az írott hagyatéék, illetve, hogy mire viszik a versek a jövőben, e kérdésekre természetesen csak az orosz nyelvi környezet adhat érvényes választ. De nem lehetetlen, hogy a megmérettetés azzal zárul majd, hogy megváltoztatja az El Kazovszkijről alkotott kép eddigi arányait. Ha pedig ez történik, akkor kitágul velük az életmű. Nőhet vele az értéke, kiszélesedhet a hatása.

Radnóti Miklós versfordító-pályázat

John Keats

ÓDA EGY GÖRÖG URNÁHOZ

Romlatlan lány, Te békével jegyes,
 Árva, kit óv a Csönd s a vén Idő,
 Erdei bölcs, kész, hogy szebben lefess
 Füzérmesét, mint rím ahogy kisző!
 Mily tündérszép titok indázik épp
 Pásztoraid, isteneid körül
 Árkádia vagy Tempe-völgy felett?
 Mily ég vagy föld népe, mely így örül?
 Mily lázas hajsza? Mily érzéki kép?
 Mily vad síp-dob gerjeszt örületet?

Édes a zengő hang, de édesebb
 A nem zengő, lágy sípok, dalra hát!
 Ne azt, amely fület porként belep,
 A lélek hangon túli dallamát:
 Szép ifjú, már nem ér véget dalod,
 Ahogy erdőd sem lesz pőre, sivár,
 Hű Szerető, csókod célhoz közel,
 S nem csattan, ám felejtse a bánatot;
 Bár nem csalódsz, a mámor sem jön el,
 Vágyad örök, épp, mint a szűzi báj!

Boldog, boldog liget! Sem zöld levél,
 Sem szép Tavasz lombod nem hagyja el!
 Boldog, s nem is fárad, ki itt zenél,
 Örökké fűj, s örökké dalra kel!
 És boldog, boldog, boldog szerelem!
 Örökké ég, s lázas örömvadász,
 Örökké sóhajt, és örök kamasz,
 Túl minden földi szenvedélyeken,
 Hisz rajtuk bánat és undor tanyáz,
 Égő homlok, s tikkadt nyelven panasza.

Kik gyűlnek itt isteneik elé?
Mily lomboltárhoz vonod, Te csodás
Pap borjúd, mely felbőg az ég felé,
S szelíd testén súlyos virágfonás?
Mily kisváros ez: mit folyó szel át,
Vagy mit békés vár óv s a hegytető?
Eltűnt népe e jámbor reggelen.
Kisváros, némaság borul terád
Mától, de vissza egy lélek se jő,
Ki arról vall, mért lettél néptelen.

Attika éke! Bölcs mester! Befut
Míves márványdíszként ifjú s a szűz,
Fáid között az ösvény körbejut,
Te néma test! Mesés tájakra úzz,
Akár a holnap: Hús Pásztorregény!
Midőn lassan ránk majd penész ragad,
Te túlélsz mindent, és megalkuvás
Nélkül az emberhez szól majd szavad:
„Igaz, mi szép, s szép, mi igaz – ne kérj
Többet, mert ez minden földi tudás.”

Bajnóczy Zoltán fordítása

John Keats

ÓDA EGY GÖRÖG URNÁHOZ

Te csend érintetlen menyasszonya,
Gyámgyermek a lelassult időnek,
Ki úgy mesélsz, ahogy rímek soha
Történetekről, mik buján benőnek,
Alakodon milyen sötétre hangolt
Legendának fut körbe lombfüzére
A Tempe-völgyből vagy Árkádiából?
Mi ez az üldözés? Ezek miféle
Vonagló szűzek, istenek, halandók,
Sípok, dobok? Milyen vad, ősi mámor?

Szépek a hallott dallamok, de még szebb
 Zenéje van a hangtalan daloknak,
 Sípok, játsszátok hát tovább zenétek,
 Min lelki füleink elandalodnak –
 Szép pásztor, sípod folyvást fújni kell,
 Levél e fákról már sosem pörög le,
 S te soha nem vagy megcsókolni képes
 Szerelmed, ajka bármilyen közel,
 Fiú, ne bánd, a lány örökre szép lesz,
 S te szerelmes maradsz belé örökre.

Ó, boldog ág, nem csupaszodsz te le,
 A tavasznak nem intesz soha búcsút,
 S boldog zenész, ki nem fáradsz bele,
 Hogy hangszered fáradhatatlanul fűjd –
 Szerelem, boldog, boldog szerelem!
 Mindig friss, mindig új, mi egyre hív, vár,
 Bizserget, izgat, felcsigázva várat –
 S mi éteribb, mint minden eleven,
 Lélegző szenvedély, mitől a szív fáj,
 A homlok lázas, és a nyelv kiszárad.

E nép hová tódul? Mi készülődik?
 Milyen virágos állatáldozat?
 A díszes, égre bődülő üszőt itt
 Milyen zöld oltárhoz viszed, te pap?
 Milyen kis, békés, felhőkkel határos,
 Vagy nyüzsgő, tó- vagy tengerparton álló
 Városkát hagytak ott az emberek?
 Kihalt leszel már mindig, kicsi város,
 Elnémult utcáidra soha már, ó,
 Egy árva lélek vissza nem mehet.

Ó, antik forma! Antik attitűd!
 Márvány szűzek, fák, tiprott, zsenge rózsák –
 Az ész határán túl cukkolsz, kihűlt
 Idill, akár az örökkévalóság.
 Te néma, megdermedt pásztori kép!
 Ha majd helyünkre mások lépnek itt,
 Másféle gondok közt, minden korok
 Barátjaként te azt mondod nekik:
 „»Szép, ami igaz, igaz, ami szép« –
 Csak ennyit kell a földön tudnotok.”

Varró Dániel fordítása

Végh Dániel

LOPE DE VEGA KÖZÖNSÉGES ESZTÉTIKÁJA

Fodor Géza emlékének

Lope de Vega híres-hírhedt színházelméleti írása, az ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO (A KOMÉDIAÍRÁS ÚJ MŰVÉSZETE NAPJAINKBAN) négyszáz éve, 1609-ben jelent meg nyomtatásban a költő RIMAS címmel kiadott verseskötete madridi kiadásának függeléként. Ekkorra Lope de Vega a XVI. század végén kialakuló sajátos, kevert műfajú spanyol színdarab, a *comedia* ünnepelt és irigyelt zsenije. Színházelmélete – amit ő maga *arte de comedias*nak nevez – mindazonáltal egyáltalán nem elszigetelt: egyfelől az itáliai és a spanyol reneszánsz poétikák, másrészt a polgári színházesztétikák előfutárainak sorába illeszthető.

Az ARTE NUEVO az 1604 és 1608 között működő tudós társaság, az Academia de Madrid megbízásából született, melynek elnöke Diego Gómez de Sandoval, Saldaña grófja volt. (Neki ajánlotta Lope de Vega az ARTE NUEVO-ban említett JERUSALÉN CONQUISTADA, azaz MEGHÓDÍTOTT JERUZSÁLEM című eposzát is.) E tudós társaságban minden bizonnyal már nyomtatott megjelenése előtt ismert volt, és kéziratos formában talán közkézen is forgott a szöveg. Így lehetséges, hogy Lope de Vega gondolataira ismerjünk az 1600-as évek elején pezsgő spanyol színházesztétikai viták legismertebb lenyomatában, amely Cervantes DON QUIJOTÉ-jában, mégpedig az 1606-ban megjelent első kötet – rövidített ifjúsági kiadásokból és átdolgozásokból rendre hiányzó – 48. fejezetében olvasható. A hazafelé szállított kóbor lovag kíséretéhez szegődő pap beszédében frappánsan összefoglalja a neoarisztoteliánus poétikák tanítását, illetve az azokból származtatott szabályoknak ellenszegülő korabeli gyakorlatot, s nem kíméli a név szerint persze nem említett lángész, Lope de Vegát sem: „Vásári portékává lett a színi irodalom, meg se vennék az olyan munkát, amelyet nem erre a kaptafára ütöttek; így hát a költő kénytelen-kelletlen ahhoz alkalmazkodik, amit művének vásárlója, a színész kíván tőle. S hogy ez csakugyan igaz, nyilván látható országunk egyik legkitűnőbb lángelméjének egész sereg színdarabján; felékesítette őket annyi szépséggel, annyi bájjal, elegáns verseléssel, kitűnő párbeszédekkel, magvas mondásokkal és végül a stílus ékesszólásával és emelkedettségével, hogy tele van hírével a világ; de ő is a színészek ízléséhez akart alkalmazkodni, így nem érte el minden darabjában, mint némelyikben, a tökéletesség megkívánt fokát...” (Cervantes: DON QUIJOTE. Európa, 2005. Ford. Benyhe János. I. kötet, 654–659.)

Az ARTE NUEVO – ha nem is Cervantes plébánosának vádjaira született válaszul – mintegy védőbeszédként magyarázza és szentesíti az idézett szövegrészben ostorozott korabeli (lásd a cím utolsó elemét) gyakorlatot. Am ezzel egyidejűleg arról is tanúságot tesz, hogy tökéletesen ismeri és érti a régi mesterséget – lévén a szöveg az akadémikusokhoz, vagyis olyasvalakikhez szól, akiknek a gondolkodását teljes mértékben az antik görög arisztoteliánus hagyomány határozza meg. A látszólag meggyőzésükre sorakoztatott érveket és ellenérveket azonban metsző (ön)íroniával szövi át Lope, és ezzel saját pozícióját is kettőssé, viszonylagossá teszi. Jellegzetes példa, amikor arra hivatkozik, hogy

kontárnak tartják francia és olasz földön – ám ezzel valójában nemzetközi hírnevét adja tudtára az olvasóknak.

Hasonló szerepet töltenek be az idézetek, hivatkozások és az ARTE NUEVO egyéb szövegközi jelenségei. Az arisztotelészi POÉTIKÁ-t kommentáló könyvek közül Lope de Vega többször említi és viszonylag terjedelmesen parafrázeálja Francesco Robortello 1555-ben megjelent Arisztotelész- és Horatius-magyarázatát, illetve Aelius Donatus római grammatikus XVI. században rendkívül népszerű Terentius-kommentárját. (Juana de José Prades tanulmányában részletes összeolvasását adja az idézett részleteknek.) Bár Lope az előtte járó spanyol elméletírók említésétől feltűnően tartózkodik, nem ő az első, aki az itáliai humanisták írásait spanyolul összefoglalja. Alonso López Pinciano (PHILOSOPHIA ANTÍGUA POÉTICA, 1596), Luis Alfonso de Carvallo (CISNE DE APOLO, 1602) Francisco de Cascales (TABLAS POÉTICAS, 1604), Juan de la Cueva (EXEMPLAR POÉTICO, 1606) vagy Cristóbal de Mesa (COMPENDIO DE ARTE POÉTICA, 1607) traktátusai azonban „preceptisták” voltak, vagyis az antik költői mesterség szabályokká merevített reneszánsz olvasatát hirdették, és a kortárs művek, illetve műfajok az ókorban leírtaktól eltérő jellegzetességeit hibaként fogták fel. Lope de Vega ellenben vérbeli modern volt, és nemcsak teoretikusként, hanem mindenekelőtt sikeres és termékeny színdarabíróként látott hozzá ismereteinek és tapasztalatainak összegzéséhez. Az ARTE NUEVO tehát a spanyol *querelle* legfontosabb vitáira, s a későbbiekben olyan tekintélyek hivatkoznak rá, mint Boileau vagy Lessing, aki hosszabb passzust idéz belőle a HAMBURGI DRAMATURGIA 1767. december 29-i keltezésű töredékében.

Az ARTE NUEVO kettősségét mutatja továbbá, hogy retorikai felépítését tekintve rendkívül szorosan kötődik az antik mintákhoz. A komédiairás új művészetének foglalatát adó szöveg szükségességéről és megírásának körülményeiről szóló prologus jellegű részt a műfaj történetét, illetve a komédiára vonatkozó traktátusokat összegző hosszabb szakasz követi, s csak a szöveg harmadánál tér rá valódi tárgyára. A komédiairás művészetét a klasszikus szónoklattan kidolgozási szintjei szerint a kompozíció, az elokúció, az invenció és a peroráció felől járja körül. Először tehát a tárgyválasztást és a tér-idő szerkezetet elemzi, utána a nyelvezetet, majd a feszültségkeltés dramaturgiai eszközeit, és végül – igen röviden – a színpadi előadást tárgyalja. A gondolatmenetet egy latin nyelven megfogalmazott epigramma és végül már-már cinikus berekesztés zárja.

A szöveg a *comedia* névvel, illetve a *comedia nueva* szókapcsolattal utal az új spanyol komédiára, és még akkor sem használja az antikvitásban és a reneszánszban egyaránt elterjedt és a korabeli spanyol traktátusokban is használatos tragikomédia kifejezést, amikor tragikum és komikum vegyítéséről beszél. Bár az aranykori spanyol *comedia* sajátosságai egyértelműen különböznek az antik komédia jellegzetességeitől, a változatlan megnevezés, illetve a folyamatosság látszatát megerősíteni igyekvő műfajtörténeti áttekintés azt sugallja, hogy nem másik műfajról, csupán – amint a címben szereplő melléknév is jelzi – új megvalósulási formáról van szó. (A Lope által felrajzolt képet árnyalja, hogy Calderón, de ugyanígy Lope egyes darbjait szokás a sorsfordulathoz kiindulva tragédiaként is értelmezni, noha lényegében minden, a *comediáról* leírt állítás igaz rájuk.)

Lope de Vega az antik poétikákat és saját elméletét is az *arte* szóval illeti, amit a görög *tekhné*, azaz mesterség jelentésében használ, vagyis egyfajta *hozzáértésként* vagy *módszerként* fogja fel, s mint ilyet szembeállítja az ideálként felállított szabályokkal (*precepto*), mely utóbbiakra egy helyen egyenesen a törvény (*ley*) kifejezést használja. Az *arte* szó jelentése az aranykori spanyol nyelvben épp félúton járt a mesterség és a szabad művészet között, amint arról Sebastián de Covarrubias interneten is elérhető korabeli szótárának

definíciója is tanúskodik. Mivel a latin *ars* szó származékainak jelentése a modern spanyolban (és más indoeurópai nyelvekben) a XVII–XVIII. században a magyar „művészet” szó mai jelentésével vált azonossá, a szöveg modern spanyol (angol stb.) olvasói nem szükségképpen érzékelik a maitól eltérő korabeli jelentést. Ezért nem tartottuk volna szerencsésnek, hogy erre a különbségre az egyébként szintén csak félig pontos fordításnak tekinthető „mesterség” szóval mesterkéltén felhívjuk a figyelmet. E tekintetben Ritoók Zsigmond POÉTIKA-fordításának gyakorlatát követtük, aki a hasonló jelentésmezőjű görög *tekhné* szót több-kevesebb következetességgel művészetnek magyarította.

Az ARTE NUEVO legtöbbet idézett soraiban Lope de Vega a közönség tetszése/ízlése, az illőség, valamint az ostobaság és az ízlés között állít fel olyan egyenletet, melyben a négy kulcsszó (*vulgo, gusto, justo, necio*) egymással összecseng:

„*porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*”

(Hiszen ha a közönség fizeti a komédiákat, jogos,
hogy ízlésüket kiszolgáljuk, s e célból közönségesen írjunk.)

Ebben az összefüggésben tehát a komédiáírás művészete nem a XIX. századi értelemben vett öncélú művészet, hiszen a mű mindenekelőtt a közönség (vagyis a közönséges emberek, a *vulgo*) ízlésének kíván megfelelni. Lope szóhasználatában az ízlés (*gusto*) inkább tetszést jelent, de csírájában már hordozza a Baltasar Graciánál megjelenő, majd a XVIII. században meghatározó esztétikai fogalommá váló ízlés vonásait. Lope de Vega továbbá leszögezi, hogy a szabályok, a művészet és a spanyol hagyományt meghatározó, Lope de Rueda nevéhez köthető *commedia dell'arte*-szerű közjátékok (*entremés*) háromszögében az arany középutat igyekszik kijelölni; vagyis a közönség ízlését a saját elméleti megfontolásaival házasítja össze. Ebben az attitűdben pedig a hume-i és kanti ízlés felett álló zsenire ismerhetünk – nem véletlen, hogy Lope de Vegára a lángész (*ingenio*) szóval céloz a tanulmányunk elején idézett részletben Cervantes. S ha az ironia, illetve az opportunizmus póza mögé nézünk, Lope de Vega poétikájában az alkotó, a mű és a befogadó szempontjait egyszerre számba vevő művészetelmélet csíráját vélhetjük felfedezni.

Esztétikatörténeti jelentősége mellett az ARTE NUEVO felbecsülhetetlen értékű forrás a spanyol barokk színház konvencióinak tanulmányozásához, valamint Lope de Vega darabjainak elemzéséhez, megértéséhez. E szempontból legfigyelemreméltóbb a *comedia* polimetriáját magyarázó szakasz, melyben affektusok, drámai szituációk és a különböző strófák közötti – a fordításokban szinte kivitelezhetetlen s ezért rendre elsikkadó – összefüggést világítja meg. A szoros értelemben vett rendezésről, színházi kellékekről és díszletekről azonban alig szól Lope (ez utóbbiak kapcsán Donatus és Robortello nyomán Vitruvius, Valerius Maximus és Petrus Crinitus késő antik scenográfiai jegyzeteire utal!), amiből többek között arra is következtethetünk, hogy a spanyol barokk daraboknak a látvány korántsem volt olyan fontos része, mint más korszakokban. Másfelől a díszletek, színpadgépek és egyéb kellékek a Lope de Vega-i színházban valóban mindössze a színpad hat vagy kilenc mezőre tagolt hátsó falát borító néhány – pillanatok alatt cserélhető – festett függönyre s egy süllyesztővel ellátott hátsó szobára korlátozódtak. A korabeli spanyol barokk színház sajátosságai mindazonáltal Lope de Vega elméletét más szempontból is befolyásolták. A játszóhelyeknek ugyanis a kevert műfajú *comedia* kialakulásában is meghatározó szerepük volt. A XVI. század végén megnyílt, belső udvarral, illetve körfolyosóval rendelkező házakból, fogadókból kialakított első

állandó színházakban, az ún. *corralok*ban ugyanis maga a közönség is keveredett: a rendkívül hierarchizált spanyol társadalom minden rétege képviseltette magát az előadásokon. Az oldalsó erkélyek a nemesek számára voltak fönntartva (a hölgyek sűrű farács mögé rejtőztek), az utca népe pedig – a kézművesek, parasztok és katonafélék, vagyis a *vulgo* – a földszinten kaptak helyet. Amint számos korabeli forrás említi, véleményüket nemritkán rendbontással és „pirosuló fegyverekkel” (*armas arrojadizas*), azaz paradicsommal nyomatékosították. A színdarabíró már csak ezért is kénytelen volt a kedvükben járni.

Ez a helyzet 1635-től változik meg gyökeresen, amikor a corralszínházak mellett az itáliai scenográfusok közreműködésével felépített madridi udvari színház megnyílik. Calderón legjelentősebb darabjait már ebbe a technikai lehetőségeit és látogatóit tekintve is kiemelkedően színvonalas környezetbe szánta. Ebből a perspektívából szemlélve nyer kiemelt jelentőséget az ARTE NUEVO címének végéről gyakorta lehangzott megjegyzés (*en este tiempo: „napjainkban”*) – Lope de Vega ugyanis számolt saját pozíciójának történeti meghatározottságával és korlátozottságával.

Hasonló felfogásban készült az ARTE NUEVO itt közölt magyar fordítása, mellyel kapcsolatban hosszabb magyarázattal tartozunk. Lope de Vega szövege ugyanis egy mintegy 400 soros, szabad tizenegyesekben írott poéma, amelyet egy-egy párrím bontó változó hosszúságú periódusokra. (Ez a versforma a spanyol filológia doyenje, Francisco Rico szerint lényegében sehol máshol nem fordul elő.) Az itt közölt magyar szöveg azonban nem verses. Miért nem követtük a magyar műfordítástörténet hagyományait és íratlan szabályait, amely más filológiai szempontokkal szemben – és akár közvetítő nyelv vagy nyersfordítás segítségével igénybe véve – a költői forma megtartását vagy ekvivalensnek tekintett formával való visszaadását szinte elengedhetetlenül fontosnak tartja? Egyrészt abból az elméleti megfontolásból, ami arra készítette – csak hogy a legnagyobbra hivatkozzunk – Mihail Nabokovot, hogy prózában fordítsa le Puskin ANYEGIN-jét. A fordításszeptikusok érvei (a fordításmű a fordító legjobb szándéka mellett, *per definitionem* nem lehet azonos a forrásszöveggel, vagyis a fordítás mindenképpen veszteséggel, de legalábbis átalakulással jár) mellett jó néhány gyakorlati szempontot is érdemes mérlegelni.

Meggyőződésünk, hogy az ARTE NUEVO esetében azért lehet indokolt a forma helyett a tartalom minél pontosabb tolmácsolását választani, mert ez a szöveg, noha nyomtatásban Lope költeményei között jelent meg, vajmi kevésbé költői. Lope de Vega a forma virtuóza, a spanyol sorok és strófák mindegyikét fölényesen kezelte – ellentétben nagy ellenlábásával, Cervantesszel, aki színpadi szerzőként saját bevallása szerint is döcögős verselése s nem antikizáló dramaturgiai elvei miatt bukott meg. A spanyol barokk színház versformája nem rímtelen alexandrin vagy blank verse, hanem a legváltozatosabb sor- és strófaépleteket használja. Különösen az 1609-es RIMAS-kötet kontextusában szemlélve tűnik ki, milyen semleges és mennyire *nem* költői az ARTE NUEVO formája. Joggal feltételezhetjük, hogy ha Lope de Vega e művét akár lírai, akár drámai költeménynek tartotta volna, virtuózabb formát választ. (És ez esetben nem is merésznénk a prózai fordítás létjogosultsága mellett érvelni.) Továbbá az eddig magyarul megjelent részletek (A VILÁGIRODALOM ARS POETICÁI. Gondolat, 1965. Ford. Gáspár Endre. 728–729.) nyersfordításhoz hasonlatos hatása mutatja, hogy az eleve kevésbé költői spanyol szöveg még kevésbé viselkedik magyarul versként, különösen, mivel egy XVI–XVII. századi teoretikus szöveget kísérlünk meg több száz év távlatából megszólaltatni. Lope de Vega művének „igazi” formája, vagyis jellegzetesen barokk retorikájú, periódusokra tagolt,

berekesztett körmondatai azonban prózában is érzékeltethetők, még hozzá oly módon, hogy a kifejezés pontossága nem szenved csorbát sor- vagy szótagkényszer miatt. Természetesen egy pillanatra sem kívánjuk azt állítani, hogy a prózafordítás a versesnél hübb volna, vagy hogy ne volna lehetséges Lope de Vega szövegét vonzó módon verses formában magyarra fordítani. Itt és most azonban az volt a célunk, hogy a magyar szöveg – néhány kivételtől eltekintve – szómagyarázó jegyzetek és a XVII. századi spanyol kifejezésekre történő hivatkozások nélkül is következetes és érthető legyen, s hogy az egzakt színház- vagy esztétikatörténeti szempontú értelmezést lehetőség szerint ne vezesse félre formakényszer miatt választott műfordítói megoldás. A latinus mondat-szerkesztés miatt gyakorta enigmatikus szintaxist az ARTE NUEVO értelmezői több helyen eltérően fejtik föl – fordításunkban a kétértelműség hatását lehetőség szerint minél jobban megőrizve a legidőtállóbbnak bizonyult magyarázatokat vettük alapul a magyar szöveg elkészítése során.

A bevezető tanulmány, a magyarázó jegyzetek és a fordítás – melynek elkészítésére egykori tanárom, Fodor Géza biztatott – az ARTE NUEVO Juana de José Prades (Madrid, CSIC, 1971), Juan Manuel Rozas (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003) és Enrique García Santo-Tomás (Cátedra, Madrid, 2006) szerkesztette kommentált kiadásai alapján készült.

Lope de Vega

A KOMÉDIAÍRÁS ÚJ MŰVÉSZETE NAPJAINKBAN

Végh Dániel fordítása

Megbízottok, nemes spanyol elmék – jeles társaságotok, az Akadémia hamarosan felülmúlja az itáliait, melyet, megirigyelvén a görögökét, Averno tava mellett maga Cicero illetett ezzel a névvel, s magát az athénit, ahol a Lükeionban bölcselők díszes társasága gyűlt egybe –; megbízottok, hogy írjak olyan ARS COMEDIAE-t, ami a közönség stílusából indul ki.

Könnyűnek tűnhet ez a feladat, s könnyű is volna bármelyikőtöknek, aki kevés *comediát* írt, ám sokat tud a komédiaírás művészetéről és mindarról, amiben jómagam járatlan vagyok, hiszen darabjaimat nem e művészet szerint írtam meg.

Nem mintha ne ismerném a szabályokat, mert – Istennek hála – átrágtam magam e tárgyról szóló könyveken, még mielőtt megláttam volna, hogy a Nap tizedszer megfordul a Kos és a Halak között.

Sokkal inkább azért, mert annak idején úgy találtam, hogy spanyol földön nem olyanok a komédiák, mint ahogy első megalkotói az egész világ számára elgondolták, hanem olyanok, mint amilyenek azok a barbárok tették, akik a közönséget a bárdolatlanságokra rászoktatták. S e formájukban mára oly mértékben elterjedtek, hogy aki mégis a régi művészet szerint látna a komédiaíráshoz, hírnév és dicsőség nélkül hal

meg, mert azok között, akik a művészetről tudomást sem vesznek, hiába minden észérv és győzködés, csak a megszokás hatalma az úr.

Igaz ugyan, hogy a kevesek által ismert művészet szerint is írtam komédiát, de mivel láttam, hogy mások látványos trükkökkel teli hatásvadász komédiaszörnyekkel rukkolnak elő, és csak úgy vonzzák a közönséget (különösen a nőket!), akik e gyászos gyakorlatot szentesítik, inkább visszatértem a barbár szokásokhoz. Amikor komédiaíráshoz fogok, elzárom a szabályokat hét lakattal, kidobom Terentiust és Plautust dolgozószbámból, hogy ne is szólíthassanak meg (mert szoktak néma könyvek is kiáltani, tényleg), és a szerint a művészet szerint írok, amit azok találtak ki, akik a közönség tapsára áhítottak. Hiszen ha a közönség fizeti a komédiákat, jogos, hogy ízlésüket kiszolgáljuk, s e célból közönségesen írjunk.

Mármost a valódi komédia célja, mint minden költeményé – vagyis poiésziszé –, hogy az emberek cselekvéseit utánozza, s az adott kor szokásait fesse. Továbbá, mint minden költői utánzás, három alkatelemből épül fel, melyek: cselekmény, rímes vers és harmónia, vagyis zene. Eddig megegyezik a tragédiával, melytől csupán abban különbözik, hogy míg a komédia egyszerű embereket és közönséges cselekményeket ábrázol, a tragédia nemes királyok tetteit. Lám, alig vétenek hibát a mi műveink!

Kezdetben jeleneteknek nevezték őket, mert közönséges cselekedeteket és üzemeket jelentettek meg. Spanyolországban Lope de Rueda volt az e szabályok szerint megírt komédiák első képviselője. Manapság nyomtatásban forognak prózai s közönséges művei, például amelyben kézműveseket mutat be, s egy lakatos lányának szerelmét. Ekkoriban terjedt el, hogy közjátéknak nevezzék ezeket a régi komédiákat, melyekben a művészet annyiban érvényre jut, hogy egységes a cselekmény, és egyszerű emberek körében játszódik, valamint, hogy királyt sohasem lehet bennük látni. A közjátékok stílusa azonban alantas volt, s tudatlan közönségének sem a király, sem a szabályok nem hiányoztak.

Arisztotelész taglalja POÉTIKÁ-jában a komédia (egyébként nem túl világos) eredetét: Athén és Megara versengését afőlött, melyik városban tűnt fel előbb. A megarabeliek szerint Epikharmosz vezette be, bár Athén Magnészt szeretné inkább kitalálójának tudni. Donatus azt mondja, hogy az antik áldozati szokásokból ered minden, és az első tragédia szerzőjeként Theszpiszt jelöli meg, az első komédiaszerzőnek pedig Arisztophanészt mondja – Horatius nyomán, aki ugyanezt állítja. Homérosz a komédia mintájára alkotta meg az ODÜSSZEIÁ-t, míg az ILLÁSZ a tragédiára híres példa. Ezek nyomán neveztem „tragikus eposz”-nak JERUZSÁLEM-et, amiképp a kiváló költő, Dante Alighieri művét mindenki komédiának nevezi, hiába sajnálkozik efelett Manetti.¹

Mindenki tudja, hogy – mivel rágalmazónak találták – egy időre elhallgatott a komédia. Ekkor született a satíra, mely még kegyetlenebb volt, ezért még hamarabb letűnt, s az újkomédiának nyitott utat. Először csak kórus játszott, aztán egyre több színészt vezettek be, mígnem Menandrosz – akit Terentius is követett – kellemetlennek találta és mellőzte a kórust. Terentius mindazonáltal jobban tisztelte a szabályokat, mert sosem keverte a komikus stílust a tragikus nagysággal. Ez utóbbiért hibáztatták annyian Terentiussal szemben Plautust.

A tragédia cselekménye történelmi, míg a komédiáé kitalált, és azért hívják a tárgyát planipedidiának, vagyis alantásnak, mert a színészek kothurnusz nélkül adták elő. Fajtái voltak: mimosz, comedia palliata, továbbá togata, atelana és tabernaria; azaz, mint napjainkban is, volt bőven sokféle komédia.

¹ Antonio di Tucci Manetti (1423–1497) Dante POKLÁ-hoz írt kommentárt.

Az athéniak darabjaikban csak finoman bírálták a hibákat és rossz szokásokat, továbbá a szerzőt és a rendezőt díjjal tüntették ki. Nemhiába mondja Cicero a komédiát – a történetírás mellett – a szokások tükrének és az igazság élő képmásának. Igen megtisztelő megállapítás, s ebből is látható, hogy a komédia minden dicsőítést megérdemel.

Azt mondjátok, e zavaros mű leírása pusztán tankönyvfordítás, és már elegetek van belőle? Pedig higgyétek el, hogy szükséges volt emlékezetetekbe idéznem néhány effajta dolgot, hogy belássátok: ahhoz, amit kértek, vagyis hogy állítsam össze a spanyol komédiaírás művészetét (itt, ahol minden, amit csak írtak, vét a szabályok ellen), és mondjam meg, milyenek legyenek napjainkban az antikkal ellentétben, mely elveken nyugodjanak; mindehhez a tapasztalatomra és nem a művészetbeli tudásra kell hagyatkoznom, mert a művészet igazat mond ugyan, ám az oktan nép nem vesz róla tudomást.

Ha a komédiaírás művészetére vagytok kíváncsiak, nemes elmék, kérlek, olvassátok a bölcs udineit, Robotellót; ám meglátjátok, hogy amit Arisztotelészről s továbbá a DE COMEDIA-ban ír, bár sok könyvben elterjedt, mára bizony jócskán összekeveredett.

Ha viszont azok tapasztalatára vagytok kíváncsiak, akik napjainkban alkotnak, elmondom, amit magam tudok. Ám legyetek elnézők, hiszen – mivel a közönség határozza meg a maga törvényeivel e komédiaszörny torz körvonalait – engedelmessé kell annak, aki parancsolni mer nekem. Most tehát azt mondom el nektek, hogyan szeretném – ha már a szabályok követése lehetetlen – mintegy a közönség hibáit kijavítani s a két véglet között az arany középutat meglegelni.

A tárgy megválasztásakor ne törődjetelek vele – a szabályok nevében én kérek elnézést –, hogy királyokról szól-e. Megértem persze, hogy uralkodónk, az elmés Fülöp, Spanyolország királya feldühödött, amikor meglátta a színpadon a királyt; akár azért, mert a művészet szabályainak ellentmond, akár azért, mert a királyi méltósághoz nem illő, hogy áruhában járjon az egyszerű emberek között.

Voltaképp ezzel az antik komédiához térünk vissza, amelyben – mint Plautusnál látjuk – isteneket vittek színre, például Jupitert az AMPHITRUÓ-ban. Isten a tanúm, milyen nehezemre esik ezt a gyakorlatot elfogadnom, hiszen Plutarkhosz, Menandroszról szólván, nem találta jónak az antik komédiát. De mivel amúgy is elszakadtunk a szabályoktól, és itt Spanyolországban ezerszer hágjuk át őket, jobb, ha a hozzáértők ez egyszerűen hallgatnak.

Darabotok tragikus és komikus, Terentius és Seneca keveréke; felerészt emelkedett, másutt pedig nevetető legyen. Még ha újabb Minótauroszt születik is így, az effajta változatosság felettébb gyönyörködtet, amint azt bizonyítja számunkra a természet. A természet szépsége ugyanis változatosságában rejlik.

Ne feledjétek, hogy a darab egyetlen cselekményre épüljön, s vegyétek figyelembe, hogy a mese semmiképpen se legyen epizodikus, vagyis ne ékelődjék közbe semmi olyasmi, ami eltérítene a fő témától; és arra is figyeljetelek, hogy ne lehessen darabotok egyetlen részét sem anélkül kihúzni, hogy ne látná kárát a többi.

Arra viszont nem fontos odafigyelnetek, hogy a cselekmény egy nap leforgása alatt játszódjék (hiába tanácsolja ezt Arisztotelész), mert tanításától már amúgy is eltértünk, amikor a tragikus sorsot az alantas komikum egyszerűségével kevertük. Játszódjon azért a lehető legrövidebb idő alatt, kivéve, ha olyan történetet dolgoztok fel, ami több év alatt pereg le. Ez esetben az idő a felvonások között, vagy ha szükséges, valamelyik szereplő helyváltoztatása során teljen. Ez persze zavarja azokat, akik nem tudják követni; de minek megy színházba az olyan, aki hagyja magát zavartatni? Ó, mennyien hányják mostanság magukra a keresztet, hogy akár évek peregnék le a darab szerint

reggeltől estig. Vajon mit szólnának, ha napfordulásnyi ideig tartana a darab? Figyelembe véve a spanyol ember dühét, aki nem nyugszik, ha nem jutunk el két órában a Teremtéstől a Végítéletig, úgy vélem, ha már ez ügyben a közönség ízlése szerint kell cselekednünk, a cél érdekében jogos minden eszközt bevetni.

A választott témát először dolgozzátok ki prózában, majd osszátok háromfelvonásnyi időre, mégpedig úgy, hogy egyik se haladja meg a napfordulásnyit. Virués kapitány,² a jeles elme vezette be a háromfelvonásos komédiát, korábban ugyanis négy lábbon állt, mint a kisgyermek – ebből is látszik, hogy akkoriban még gyermekcipőben járt. Tizenévesen még magam is négy felvonásban és négyívnyit írtam (egy ív egy felvonásnak felelt meg). Akkoriban a három felvonásközben három rövid közjátékot adtak (ma alig egyet), s a darab után táncot. Bár a tánc is a komédia része – amint Arisztotelész, Athénéész, Platón és Xenophón levezeti –, szidták erkölcstelensége miatt, például amikor Kallipidész az antik kórust figurázta ki. Két részre osztva a cselekményt, a bonyodalmat a legelejétől szőjétek, késleltessétek az átmenetet, és az oldást az utolsó jelenetre tegyétek, mert ha megtudja a közönség, mi lesz a darab vége, arccal az ajtó felé s háttal a színpadnak fordul: hiába is figyelne már harmadik órája, ha nincs semmi újdonság, amire érdemes volna várnia.

Lehetőleg mindig legyen a színpadon valaki, aki beszél, mert a közönség az átmenetek alatt nyugtalanodik, s a történet maga is túlságosan megnyúlik. Igaz azonban, hogy – amellet, hogy szarvashiba – olykor tetszést és nagy hatást kelt.

Kezdődjön továbbá a darab letisztult nyelven, ne pazaroljon hosszadalmas okfejtéseket és frázisokat hétköznapi dolgokra, s ezeket legföljebb két-három szereplő jelenítse meg. Ám amint a színre lépő személy rábeszél, tanácsol vagy elutasít, máris helye van a bölcsességeknek és szóvirágoknak, hiszen a valóságot kétségkívül ezek utánozzák. Elvégre amikor meggyőzünk, rábeszélünk vagy elutasítunk valakit vagy valamit, mindannyian más stílusban beszélünk, mint egyébként. Arisztidész rétor mutatott példát nekünk, aki azt írta, hogy a komikus nyelvezet legyen egyszerű, tiszta, áttetsző, és hozzátette, hogy az emberek hétköznapi szóhasználatából merítsen, s ne a hivatalos beszédmódból, mert akkor a pár- és magánbeszéddek túl ragyogók, csengők és díszesek lennének. Ne idézzétek az Írásokat, és ne spékéljétek a szöveget külön-c szavakkal, mert ha a folyó beszédet akarjátok utánozni, nincs helye benne Pankhaiának,³ Metaurusznak,⁴ hippogriffnek, szeráfnak vagy kentaurnak.

Ha azonban a király szólalna meg, utánozza a lehető legjobban a királyi méltóságot. Ha öreg beszél, igyekezzon szerényen s bölcsen szólni. A szeretőket olyan érzelmekkel fessétek, hogy rendkívüli mértékben felzaklassanak mindenkit, aki csak hallja őket; a monológokat pedig oly módon, hogy a színész szavalás közben valósággal átváltozzon, s ha kikel magából, zaklassa fel a hallgatót is. Tépelődjön és beszéljen magában, és ha epekedik, akkor is tanúsítson a hölgyek iránt kellő tiszteletet. A dámák viselkedjenek hölgyekhez méltón, de ha férfiruhát ölténének, tettük nyerjen megbocsátást. Ezt azért mondom, mert az álruhás hölgyek különös tetszést szoktak aratni. Tartózkodjatok a valószínűtlen elemektől, mert törvény, hogy csak a valószínű ábrázolása megengedett. A lakáj ne értekezzen fennkölt témákról, és ne szóvirágokban beszéljen, mint azt némely

² Cristóbal de Virués (1550–1614) költő, részt vett a lepantói csatában, majd Seneca stílusában írt tragédiákat az 1580-as években.

³ Sziget a görög mitológiában, a spanyol barokk színdarabok népszerű fiktív helyszíne.

⁴ A mai Metauro folyó mellett győzték le a rómaiak i. e. 207-ben a Hasdrubal vezette karthágói sereget.

külföldi darabban láttuk; valamint semmi esetre se mondjon ellent a szereplő annak, amit korábban mondott, és ne legyen feledékeny, mert még Szophoklésznek is szeméretvetik, miért nem emlékszik Oidipusza arra, hogy ő maga ölte meg Laioszt. Végződjenek a jelenetek csattanóval, bájos, szellemes és elegáns sorokkal, oly módon, hogy a színről kilépő ne keltsen csalódást. Az első felvonás vázolja az alaphelyzetet, a másodikban az események bonyolódnak, úgy, hogy a harmadik közepéig senki se sejtse, mi lesz a végkifejlet. Ha lehet, vezessétek félre a közönséget, hogy amikor már épp azt hinnék, értik a történeteket, valójában jócskán tévedjenek. Okosan illesszék a verselést a tárgyhoz! A decima jó a panaszhoz, a szonett illik az epekedőkhöz, az elbeszélések románcot kívánnak, habár az oktáva még jobban áll nekik. A tercínák komoly tárgyhoz valók, a redondilla pedig a szerelmi ügyletekhez. A retorikai alakzatok közül fontos az anadiplosis vagy szóismétlés, aztán a verssorok elején az anafora, továbbá az ironia és aporia, valamint a megszólítás és a felkiáltás.

A csalóka igazság eszköze – ahogy Miguel Sánchez⁵ kitalálta és darabjaiban alkalmazta – szintén sikeresnek tűnik. A félreérthető szavak és kétértelműségek okozta bizonytalanság mindig nagy sikerre számíthat a közönség körében, mert mindenki azt hiszi, csak ő érti, mire céloz a színész. Legjobb a becsülettel kapcsolatos esetek, ezek ugyanis mindenkit erősen felzaklatnak. Hasonlóképp jók a hősi erényről szóló mesék is, hiszen az erényt mindenütt tisztelik. Nemegetszer láthatjuk, hogy amikor egy színész árulót alakít, oly gyűlöletessé válik a közönség szemében, hogy amikor valamit vásárolni akar, ki sem szolgálják, vagy elmenekülnek előle, ha szembejön az utcán. Ellenben ha erényes, hitelt kap és megvendégelik, sőt még a főrangúak is tisztelik és szeretik, kedvét keresik, jutalmazták és éltetik.

Minden felvonás négy rendes ívnyit tegyen ki, mert tizenkét ív az a mérték, ameddig a hallgatóság türelme kitart. A satirikus részek ne legyenek túl nyíltak és leplezetlenek, mert, mint ismeretes, ez okból tiltották be a komédiákat görög és itáliai földön. Csípjén a darab, de ne gyalázkodjon, és ha netán rágalmaz, ne reméljen sikert avagy hírnevet.

Az eddigieket mindenki, aki nem mélyedt el az antik művészetben, veheti nyugodtan aforizmának – részletesebb kifejtést sajnos nem enged az idő. Ami még a díszletek három fajtáját illeti, szól róla Vitruvius, és tárgyalják olyan szerzők, mint Valerius Maximus vagy Petrus Crinitus, de episztoláikban Horatius s mások is leírják, milyenek legyenek a vásznak és a ligetek, báránnyak, házak és festett márványok.

A jelmezokről Pollux grammatikus értekezett, ha valami e tekintetben útmutatásra volna szükségetek, ámbátor Spanyolországban a komédia frissen kialakult barbár szokásai szerint eltűr a színpad törököt keresztény gallérban vagy akár rómaiakat magas sarkú cipőben.

Mindent egybevetve, senkit sem mondhatok barbárabbnak, mint önmagam, mivel a művészettel szembemenő szabályokat merészelek alkotni, s hagyom magam a közönséges áramlatával sodortatni, amiért tudatlannak mondanak olasz és francia földön. De mit tegyek, ha egyszer megírtam – azzal együtt, amelyiket e héten fejeztem be – vagy négyszáznyolcvanhárom színdarabot? Mert, hat kivételével, az összes súlyosan vétett a művészet ellen. Akárhogy is, bár belátom, jobb lettek volna, ha máshogy írtam volna meg őket, tartom magam ahhoz, amit megírtam, mert gyakran épp a szabályok ellen vétő az, ami a közönség ízlésének megfelel.

⁵ Miguel Sánchez Requejo itáliai származású ünnepelt Lope-kortárs spanyol komédiaíró.

*Humanae cur sit speculum comoedia vitae,
 quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni,
 quid praeter lepidosque sales, ex cultaque verba
 et genus eloquit purius inde petas,
 quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
 jucundis passim seria mixta jocis;
 quam sint fallaces servi, [et] quam improba semper
 fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
 quam miser, infelix, stultus, et ineptus amator,
 quam vix succedant, quae bene coepta putes.⁶*

Figyeljétek a darabokat, a művészet tanítását pedig ne vitassátok! Előbb-utóbb ügyis rájöttök, hogy a komédiát hallgatva meg lehet tudni mindent.

Pintér Tibor

A ZENEMŰ AURÁJA

Walter Benjamin és a hangfelvétel

Walter Benjamin A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN című esszéje a modern médiatudományoknak, a műkritikának, az esztétikának – hogy csak a legfontosabbakat említsem – megkerülhetetlen írásává vált. Nem véletlenül. Benjamin arra figyelte fel a harmincas évek végén, ami mára a technológiai tökéletesedés miatt mindennapos jelenséggé vált. Nevezetesen: műalkotásokkal elsősorban reprodukciókon keresztül találkozunk, reprodukált művek tömege kíséri életünket nap mint nap. A Benjamin szövegének keletkezése óta eltelt több mint hetven év alatt a régi, már tökéletesedett reprodukciós eljárások (öntés, veret, fa- és rézmetszet, litográfia) mellett az újabbak (fotográfia, film, hangfelvétel) szédületes technikai fejlődést értek el. Mindezek az átfogó digitális technológiának, valamint az internet elterjedésének köszönhetően olyan tömeges méretű kéznél lévő anyagokká váltak, amelyek példátlan lehetőséget kínálnak a műalkotások megismerésére, vagy, kissé szkeptikusabban fogalmazva, elérhetőségére. Az internet korában előállt az a történelemben soha nem tapasztalt helyzet, hogy elviekben a világ kulturális össztermékének minden darabja elérhető.

Írásom ennek az irdatlan átalakulásnak egy szegmensére kíván rávilágítani: a zene, szorosabban a hangfelvétel Benjamin által explicit vagy implicit módon felvetett kér-

⁶ Miért az élet tükre a komédia? Miért tetszik öregnek és fiatalnak? Mi mással hat, mint bájával és ízeivel, nemes szavaival és ékesszólással? Fölvet-e súlyos kérdéseket a sok bohózat közepette, és a víg tréfákat miféle komoly dolgokkal keveri? – kérdezed. Mily hamisak szolgálai, mily romlott a nő benne, tele megcsalással és mértéktelen képmutatással! Mily boldogtalanok, nyomorultak, oktalanok és balgák a szerelmeseik; és hogy megbonyolódik, ami az elején oly egyszerűnek tűnt! – véled.

déseire. Előljáróban azonban érdemes legalábbis alapvonalaiiban rekapitulálni az esszé legfontosabb kérdéseit. A szöveg világosan elkülöníthetően két részből áll. Az első, esztétikai rész a reprodukció problémája által felvetett kérdéseket taglalja. Ennek középpontjában az aura fogalma áll, mely minden bizonnyal Benjamin legnevezetesebb esztétikai koncepciójává vált. Az aura röviden és némiképp leegyszerűsítve a műalkotás „itt és most”-jának élménye: a szinte tapintható közvetlenség, amely az eredeti művel való találkozást egyedi esztétikai élménnyé teszi, és ez biztosítja a mű valódiságát. A reprodukció értelmezése az aura elvesztése fölötti lamentóvá válik, hiszen a reprodukció kínálhat mindenféle előnyt a befogadó számára, de egyet biztosan nem: a mű tapintható érzéki jelenlétét, az „itt és most” soha meg nem ismételt eseményét. Lehet persze egy műalkotást többször látni, így az esemény látszólag megismétlődhet, ám minden egyes találkozás más és más, ezért minden esemény is különbözik egymástól. Benjamin szerint ezzel a sajátossággal a reprodukció nem rendelkezik. Az aura problémája nyomán vezet be Benjamin a kultikus érték és a kiállítási érték kettős fogalmát. Ennek messze vezető kérdéseit írásomban részletesen körüljáróm. A szöveg legnagyobb részét a fotográfia és a film kérdései adják, s leginkább ennek köszönhető, hogy a fent említett tudományok és tudományágak számára alapművé lett az esszé, hiszen a fotográfia és a film kérdéseiben az egyik legjelentősebb – noha erősen vitatott – elméleti szövegről van szó. A második rész azonban hatalmas fordulatot vesz: a faszálódás következtében a reprodukciónak és az aurális művészet kettősségének politikai dimenziója támad. Benjamin – végső változatában 1939-es írásában – üldözöttsége mellett (vagy azon túl, vagy éppen azért) felismeri a nácizmusban rejlő mély politikai és esztétikai kapcsolatot: a politika esztétizálódását. Azt a jelenséget, mely az „itt és most” esztétikai élményét politikai célokra használja fel: gondoljunk a nürnbergi felvonulásokra és a többi náci tömegdemonstrációra, az ezekben megjelenő műalkotásokra: építményekre, szobrokra, festményekre, a hatalmi gépezet teljességgel átesztétizált megmutatkozására és az ebben rejlő pokoli erőre: az esztétizált politikum az irracionális élményvilág segítségével képes a tömegek fanatizálására. Hozzátehetjük: a hitleri „Gesamtkunstwerk” éppen esztétikai dimenziójában válik lenyűgözővé, monumentálissá, mely olyan vonzalmat ébreszt az erre érzékeny tömegtársadalomban, hogy arra – éppen a hatás tömegpszichotikus jellegénél fogva – az afirmáció lesz a válasz. Ezt az ördögi folyamatot akaszthatja meg a reprodukció. Ugyanis a reprodukált művészet vagy a művészeti reprodukció nem rendelkezik aurával, épp ezért az aurális politikai művészet ellentétévé válik. Ha lehet mondani, a reprodukció képes arra, hogy maga alá gyűrje a politika vészterhes esztétikai auráját. A két rész között komoly ellentmondások lépnek fel, hogy csak a legfontosabbra szorítkozzam: az első rész elsiratja a művészet nagy korszakait, a második éppen e veszteségből emel védfalat a kultúra számára. A két állítás nehezen békíthető ki egymással. S hogy egy olyan konzekvenciáról is szóljak, amelyben Benjamin minden bizonnyal tévedett: a film éppen az egyik legfontosabb propagandaeszköze lett a nácizmusnak, és erről Benjamin épp az ellenkezőjét gondolta. A film nem mentette meg Európát a politika esztétizálódásától. Ezt azonban Benjamin már nem érte meg. Az írás születését követő évben menekülése közben a francia–spanyol határon öngyilkosságot követett el.

A következőkben e nagy horderejű kérdések közül egy olyanra szeretnék figyelemmel lenni, amely, legjobb tudomásom szerint, nem vert gyökeret a Benjamin-irodalomban: a zene aurájára. Az esszé első, esztétikai részére leszek figyelemmel, noha elgondolkodtató lehet a politikai rész kereteiben is megvizsgálni a kérdést. Feltűnő, hogy az esszében a hangfelvételre nem fordít sok figyelmet a szerző. Ennek vélhetően az az oka, hogy

Benjamin két reprezentatív formában ragadja meg a problémát: „1900 körül a technikai reprodukció egy olyan standardot ért el, amelynek keretén belül nemcsak az örökségként kapott műalkotások összességét kezdte tárgyává alakítani, és ezek hatását a legalapvetőbb módon megváltoztatni, hanem saját maga számára is helyet hódított a művészi eljárás módok között. Ennek a standardnak a tanulmányozásához semmi sem tanulságosabb, mint az, hogy két különböző megjelenési formája – a műalkotás és a filmművészet reprodukciója – hogyan hat vissza a művészet hagyományos alakjára.”¹ Ha a technikai sokszorosítás felől tekintünk a műalkotás fogalmára, akkor az a mű eshet e kategóriába, amely maga eredendően alkalmas a reprodukcióra, vagy egyedi alakjában voltaképpen reprodukció. Előbbi például a festmény és a szobor, utóbbi a fametszet, a rézkarc vagy a litográfia. Ezek – Nelson Goodman fogalompárját segítségül hívva² – azok a műalkotások, amelyek autográf jellegűek, azaz a művész keze nyomát viselik magukon. Az előbbi esetben ez könnyen belátható: az ecsetvonások, a véső nyomai ilyen autográf lenyomatok a mű testén, pontosabban a mű testét e lenyomatok határozzák meg. Az utóbbi esetben azonban különös törést észlelünk. Például a fametszet esetében a műalkotás a sokszorosított tárgy, míg a dúc nem az, noha az viseli magán a művész keze nyomát. Így a benjamini értelemben vett műalkotás fogalma két megjelenési módot takar. Ugyanakkor azok a művek, amelyek nem viselik magukon a művész keze nyomát, s így nem autográfok, azaz allográfok, nem reprodukálhatók az előbbi két értelemben vett sokszorosítás egyikeként sem. Az irodalomról és a zenéről van szó. E művek bizonyos egyezményes jelek (betűk és hangjegyek) révén jutnak el a befogadóhoz, és a befogadónak ismernie kell ezeket az egyezményes jeleket. Az irodalom és a zene esetében mindegy, hogy a szerzői autográfot olvasom vagy a nyomtatott könyvet, kottát, noha az autográfot varázsszá teheti a szerző keze nyoma, azaz kézírása, de ez az olvasói megindultság nem határozza meg a mű befogadását és interpretációját. A szerzői kézirat nem eredetibb a nyomtatott változatnál. S noha a könyvek és kották sokszorosított termékek, de ezek a mű befogadását nem befolyásolják: az egyik kötetből és kottából éppúgy el lehet olvasni a művet, mint a másiktól. (Féltetéve a kiadói és szerkesztői munkában gyakran jelentkező különbségeket.) Ugyanakkor a könyv- és kottanyomtatás kezdete óta a leírt szöveg és zene maga is sokszorosított termék. Egykor a költő nem írt, hanem szavalt, énekelt, azaz recitált, ahogyan a zenész maga is. Az előadás megelőzte a komponálást: a kottairás maga az előadott, rögtönzött zene rögzítésének terméke. A notáció kezdetben emlékeztető jellegű, majd fokról fokra az előadott, rögtönzött vagy fejben megszólaló zene másává lépett elő, miközben a lejegyzés mindig tökéletlen maradt. Mintha a színésznek nem csak a szavait, de hangletjtését, dinamikáját, artikulációját, egyszóval teljes deklamációját is jelekkel akarnánk rögzíteni.³

Azonban a zene felvet egy sajátos problémát: vajon autentikus befogadása a kotta olvasása lenne? Ha igen, akkor a zene befogadása csak és kizárólag egy igen szűk körre korlátozódna, a kottát rendkívül magas fokon olvasók körére, akik e professziót a legmagasabb szinten űzik: a nagyon képzett és/vagy hivatásos muzikusok és a zenetudósok körére. Ugyanakkor a kotta olvasása nem kezelhető azonos szinten az irodalmi szöveg olvasásával. Az a fogalmi apparátus, amely működésbe lép egy szöveg olvasásakor, nem állítható párhuzamba a kotta által közölt hangok a belső hallásban való felhangzásával. A kotta olvasása valamiképpen mindig absztrakt marad: az az érzéki telítettség, amely a mű valóságos felhangzásakor megtörténik, a kottaolvasás során csak analógias módon valósul meg. Egy már tapasztalt hangzásvilág revitalizálása révén a kottaolvasó belső hallásában felhangzik egy olyan hangzásvilág, mely számára már adott. (Hogy a fel- és elhangzás mennyire közös tradíciója az irodalomnak és a zenének,

arra jó példa a hangos olvasás teljesen kihalt szokása. A reneszánsz vagy barokk költészet érzéki felzengése elválaszthatatlan volt annak eredendő retorikusságától, mert e retorika magában hordozta a megszólalás iránti belső igényét. Még a XIX. században is találkozunk a hangos olvasás jelenségével.)⁴ Ha a kotta nélküli zenehallgatást elfogadjuk autentikus befogadásnak, akkor ahhoz elengedhetetlen a mű megszólaltatása, amely reprodukív interpretáció. A zenei előadóművész esetében kettős reprodukcióval kell számolnunk: az első a kottából mint allográf műalkotásból létrehozott belső hangzásvilág, a második e belső hangzásvilágnak a megszólaltatása. Jóllehet e két elem a vokális és az instrumentális szólistáknál nem válik el erősen egymástól, mert a mű kottából való megismerése azonos lehet a megszólaltatással, amennyiben a zenész első látásra szólaltatja meg a művet: ez esetben a belső hallásban felzendülő mű és a megszólaltatás aktusa egybeesik. Ennél problematikusabb a karmester helyzete. Számára az első látásra való megszólaltatás lehetősége nem magától értetődő adottság, noha ideális esetben lehet kéznél lévő zenekara, amely egy zongoristához hasonló módon első látásra megszólaltatja instrukcióit. Erre azonban a valóságban kevés esély van. A karmesternek mélységesen ki kell művelnie kottaolvasási és belső hallásának hangzó képességét, hogy interpretációja megfelelő állapotba kerüljön a valóságos felhangzás tekintetében. Másrészt a karmesteri munka nem csak autoriter tevékenység, a zenei anyag kimunkálása a zenekarral töltött próbák terméke.

A megkomponált, leírt, zárt műegésként felfogott zene a felhangzás tekintetében reprodukív természetű. Ez azonban nem zárja ki a reprodukivitás mobilitását. Ennek két szélső pontja az ismétlés és a szabad improvizáció. Az ismétlés esetében egyetlen elhangzás sem azonos egyetlen másikkal sem, noha a kottában lévő egyes hangok és azok felhangzása minden esetben azonos. A szabad improvizáció esetében viszont nincs lejegyzett kotta, s amilyen mértékben csökken az előre megkomponált hangok száma, olyan mértékben mozdul el az előadás a reprodukció felől a produkció felé. Köztes állapot például a szerzői utasítások közül ismert *ad libitum* (tetszés szerint), ami utalhat rögtönzésre, de tartalmazhat kötött, lejegyzett hangokat is, amelyek csak a kompozíció harmóniáját és/vagy melódiáját kötik meg. A XX. század második felében bekövetkezett zenei ártértelemeződések azonban virtuálisan minden hangzó eseményt zenévé tettek, így a fenti okfejtés az experimentális zenére már nem érvényes. Pontosítva: a zenei experimentalitás többek között azért jött létre, hogy e típusok között a határok elmosódjanak. John Cage *4' 33"* című darabja óta a szándékolatlan zaj és adott esetben a csend is zene. Ebben a vonatkozásban már nincs értelme a reprodukció és a produkció megkülönböztetéséről beszélni.

Benjamin zenei perspektívája azonban ennél értelemszerűen szűkebb, ugyanakkor felvet olyan kérdéseket is, amelyek vonatkozásba kerülnek ezekkel az újabb zenei fejleményekkel is. Az esszé ama kevés példájában, amely a zenére vonatkozik vagy vonatkoztatható, Benjamin a fent idézett zárt zenei műalkotás fogalmát feltételezi, vagyis a zene nála a megkomponált zeneműre korlátozódik. E zenemű azonban, mint láttuk, maga is reprodukcióért kiált, allográf mivolta miatt fel kell hangoznia. Hogy e reprodukció maga is művészet, arra Benjamin nem fordít figyelmet. Azonban érdemes tudatosítani, hogy a zenei előadás mint reprodukív művészet történeti képződmény.⁵ Másfelől a zenei előadó-művészet különös fénytörésbe kerül az autográf és allográf fogalom pár tekintetében: mert ha történetesen egy szerző a maga művét játssza, akkor az az ő keze nyomát viseli magán, így autográfnak kell tekintenünk, de éppígy autográf az előadóművész előadása is, hiszen az ő keze nyomát is viseli a felhangzó hangok.⁶ Mivel a zeneszerző nem feltétlenül egy-egy hangszer legmagasabb rendű művelője – ez

a megállapítás is történetileg változó folyamatokat takar –, így előadása nem „autográfabb” az előadóművésznél.

A zenei előadó-művészet teljes leválása a zeneszerzészről, azaz autonómiájának létrejötte a XIX. század eredménye.⁷ Benjamin kimondatlanul is feltételezi a zenei előadás *Werktreue*-jellegét, azaz a műhöz való hűség fogalmát, és ez éppen az a minőség, amely az 1930-as évek klasszikus zenei előadó-művészetét jellemezte. A sokszorosítás-esszé háttérben az a zenei tradíció áll, amely a mű előadását a legnagyobb mértékben a leírt kotta életre keltésében látta, és e kor előadó-művészeti felfogása a töretlen műegész ideális esetben megvalósuló kongeniális interpretációjában gyökerezett. Mind a XVIII. századi gyakorlat, mind a XX. század második felének újításai alapjaiban térnek el ettől a felfogástól.

A hangfelvétel benjaminiai példája igen kézenfekvő: „...*a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adtak elő, egy szobában szólal meg*”.⁸ Az aura fogalma nyomán Benjamin azt a kérdést feszegeti, hogy a szobában felhangzó zenemű rendelkezik-e azzal a minőséggel, amelyet az élő zene esetében tapasztalunk: a hangverseny megismételhetetlen, egyedi „itt és most”-jával, a zenei műalkotás valódiságával. Természetesen első közelítésben erre nemleges a válasz, hiszen a reprodukció Benjamin felfogásában az eredeti művet megfosztja aurájától: „*a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket az eredeti mű sem érhet el. Mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppanhasson, akár fénykép, akár lemez alakjában*”.⁹ A mondatban megjelenő vásárlói magatartás problémáit félretéve a hanglezet alakjában az eredetileg „*teremben vagy szabad ég alatt*” előadott mű hirtelen élénk lép, s mi abban a hiszemben juthatunk hozzá, hogy részestülünk az eredeti előadás minőségéből. Azonban Benjamin számára a legfontosabb, az aura, elvész a felvételtől: „*a reprodukció technikája [...] leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától*”.¹⁰ Látni kell, hogy a hanglezet esetében Benjamins a legkevésbé sem foglalkoztatja a korabeli hangfelvételek a mai vagy akár a negyven évvel ezelőtti technikához mérten gyenge auditív minősége. Az aura hiányának problémája független a hangreprodukálás technikai fejlettségétől, noha Benjamin sejtette, hogy a hangreprodukció is át fog esni jelentős minőségi változásokon, ahogyan az a képi reprodukcióval is történt. De felfogásában nincs jelentősége a rögzítéstechnika fejlődésének. Ám az esztétikailag megkülönböztethetetlen eredeti előadás és annak felvétele komolyan visszahat az aura esztétikai érvényességére, miközben az aura mint fogalmi konstrukció változatlan marad. Azaz kétirányúvá válik a probléma: az egyik az eredeti benjaminiai intenciók szerinti teoretikus kérdés, a másik az esztétikai tapasztalat időben változó kérdése.

Benjamin felfogásában a hagyomány birodalmáról való leszakadás végeredményben szekularizációs folyamat. A műalkotás elsődlegesen a kultusz tárgya. A szekularizációs folyamatban a kultikus tárgyból esztétikai tárgy válik, amely „*a szépség profán szolgálatában*”¹¹ áll, s jellemzően ez az átértékelődés a reneszánszban kezdődik. Ennek megfelelően a kultikus érték és a kiállítási érték kettős fogalma kapcsolódik a két állapothoz. A kultikus érték miatt a műalkotás olyan sajátossággal rendelkezik, amelynek kiállítási értéke nincs, mert egész egyszerűen nem érzékelhető. Erre Benjamin példája a gótikus katedrálisnak azok a szobrai, amelyek a sík földről nem láthatók, így azok – tehetjük hozzá – nem földi szem számára készültek, noha aki megmássza a katedrális tornyát, láthatja őket. De a befogadói magatartás mégsem áll „*a szépség profán szolgálatában*”, az isteni szem számára készült szobor „megengedi” az emberi szem által való látást, célja azonban eredendően nem ez. Ha ehhez közeli, de ellenkező példát akarunk említeni, akkor a barokk katedrális kiállítási értékét nevezhetjük meg, mely mindent a földi szem

elképráztatásának vet alá, még akkor is, ha szerepe kultikus ugyan, de e kultusz mély-ségeesen e világi, esztétikai szempontok szerint berendezett. Az érzelmbeli különbség meghökkentően nagy. Hogy Szerb Antal hallatlanul találó kifejezésével éljek: „*a középkori ember letérdelt, mert áhítatot érzett, a barokk ember letérdel, hogy áhítatot érezzen*”.¹² Az azonban problematikus, hogy Benjamin a művészet *egészét* a kultuszból származtatja, és szellemtörténetileg e kultuszról való leválás oly hangsúlyos szerepet kap. Ugyanis a művészet így teljes egészében párhuzamossá válik a szekularizáció folyamatával, és az azt demonstráló esztétikai tárgygyá válik. Radnóti Sándor joggal mutat rá arra, hogy ez a művészetfelfogás „*a művészet premodern funkcióinak redukciója, hiszen nem tartalmazza a művészet szórakoztató, díszítő, játékos szerepét, nem fedi teljesen a hatalmi reprezentációban betöltött feladatait, mint ahogy az életformáknak normát adó rendeltetése sem marad szükségképpen a kultikus-rituális keretei között*”.¹³ Másrészt a kultikus és a kiállítási érték viszonya két, egymástól nem világosan elkülönített síkon mozog. Benjamin hol történeti értelemben beszél a kultikus érték kiállítási értékévé való átváltozásáról (ez a folyamat a reneszánszszal kezdődik), hol pedig a műalkotás mibenlétének meghatározójaként jelenik meg. Ha történeti értelemben közelítünk hozzá, akkor például Bach egyházi kantátái már nem lehetnek kultikus értékkel bíró művek, ugyanakkor, mivel éppen egy kultusz keretében, a protestáns istentiszteleteken hangzottak el, éppenséggel beteljesítői a kultikus értéknek.

A zenemű szerepe a kultuszban szintén történeti változásoknak alávetett. Hogy az előbbi példánál maradjunk: Bach egyházi kantátáit a lutheránus istentiszteleteken nem játszották egyvegtében, hanem minden tétel alá volt vetve a rituálénak, ezért a kantáta nem vált egységes, modern értelemben műegységként felfogott esztétikai tárgygyá. Amikor koncerten halljuk Bach egy-egy kantátáját, s esetleg templomban, akkor – Benjamin gondolatmenetét alkalmazva – az esztétikai kiállítási érték őriz magában valamit abból a kultikus értékből, amely eredendően meghatározta a művet, még akkor is, ha nem kapcsoljuk szorosán össze az adott művet az adott egyházi ünneppel és annak meghatározott rituális egységeivel. A mű mintegy emlékeztet hajdani kultikus funkciójára, és így a saját történetiségén keresztül felmutatja a vallásos-kultikus művészeti hagyományt. Ugyanakkor, ha a hallgató történetesen protestáns, és istentiszteleten hallja a művet, akkor az számára kultikus értékkel bír. Láthatóan a két elem nem békíthető ki egymással. Benjamin történeti perspektívájából a kiállítási értékévé transzformálódott Bach-kantáta a romantika művészetvallásának letéteményesévé válik, ugyanis a műalkotás az egyetlen és utolsó tárgy, amelynek ugyan „már csak” kiállítási értéke van, de mégis érzelmi telítettséggel képes megjeleníteni a kultuszt, más szóval emlékeztet a kultuszra.

Ez genesisét tekintve mélységesen vallásos gondolat, mert a zeneművet visszavezeti *in principio* állapotába, azaz fogantatása, komponálása és első felhangzása, mondhatni, mitikus idejébe. Mivel fentebb a megkomponált zeneművet allográf művészetként határoztuk meg, ezért döntő kérdéssé válik, hogy a kézirat felhangzása mint reprodukív produkció mennyiben határozza meg a mű kultikus és kiállítási értékét. Ezért a következőkben a zenemű előadására, e mélységesen autográf reprodukív művészetre szeretnék összpontosítani. Ha Bach kantátáinak előadását vesszük példának, akkor természetesen adódik az a probléma, amely minden előadó-művészetben, így a színjátékban, az ékesszólásban is felmerül: mivel az előadások nem maradnak fenn, ezért nincs előadói műtárgyunk sem. Bach egyházi kantátái csak abban az értelemben lehetnek a kultusz részei, hogy felhangzottak. Ugyanakkor a két érték benjamin elkülönítése különös paradoxonhoz vezet. Bach egy levelében arról panaszkodik a lipcsei városnácának, hogy énekesei közül 17 alkalmas, 20 még nem alkalmas, egy másik 17 tagú

csoport pedig teljesen alkalmatlan a kóruséneklésre.¹⁴ Ez nagyon rossz arány. Ha tekintetbe vesszük is Bach perfekcionizmusát, még akkor is jobb nem belegondolni, miképpen szólalt meg a Tamás-iskola diákjaiból verbuvált kórus. És ez a kórus, valamint nyilván a jobbaktól toborzott szólisták csapata adta elő Bach szinte valamennyi egyházi vokális művét. Ez azonban nem perdöntő eset, hiszen ugyanígy lehetne hivatkozni olyan szerzőre, aki jobb körülmények között élve dicséri előadói gárdájának kvalitásait. Mégis, a Bach-példa elgondolkodtató. Egyfelől: lehet-e egészen nívtalan kiállítási értékű mű kultikus értékkel bíró? Másfelől: lehetséges-e kultikus érték kiállítási érték nélkül, és fordítva? A példára alkalmazva: el lehet-e különíteni, hogy Bach panasza a kultikus vagy a kiállítási érték felől szólal-e meg? Az előadás minősége kiállítási jellegű kérdés, hiszen az interpretáció esztétikai kvalitásaira kérdez rá. De ez a minőség jelen esetben elválaszthatatlan a kultikus értéktől. Tudjuk, Bach ars poeticájának sarkalatos eleme volt a protestáns zenefelfogás Luthertől származó állítása, miszerint az egyházi zene Isten nagyobb dicsőségére szolgál. Ezt a tételt Bach teljes mértékben interiorizálta, miközben ez természetesen nemcsak rá volt jellemző, hanem a protestáns egyházzenei komponisták legnagyobb része is osztotta e felfogást. Ha lehet mondani, e zenefelfogás közhelyszerűen jelen volt a kor zenei életében. Nehezen tartható az az értelmezési kísérlet, hogy Bach vagy bármely kollégája elválasztotta volna a benjamin-i értelemben vett kultikus értéket a kiállítási értéktől, amint annak sincs semmi nyoma a kor zeneesztétikai irodalmában, hogy egy dolog a kiegyensúlyozott, harmonikus hangzás, más dolog az Isten dicsőségére megszólaló zene. Ha Bach zenészei képzettsége miatt panaszkodik, akkor ez kihatással van a zene kultuszban betöltött szerepére is. Más kérdés, hogy feljebbvalói nem tulajdonítottak sok jelentőséget a problémának, de ez az állásfoglalás egyszerre destruálja a zene kultikus és kiállítási értékét. Egyszerűen fogalmazva: az előjáróság nem műzsai természete fittyet hány a zene istentiszteletben betöltött szerepére. Azonban a fenti paradoxon oda vezet, hogy a két érték merev elkülönítése tarthatatlan, sőt, egyenesen a kettős fogalom dekonstrukcióját eredményezi. Mivel nem kívánám itt és most kiterjeszteni a kérdést más művészetekben való alkalmazhatóságára, legyen elég annyi, hogy végső soron minden egyház és felekezet zenéjében képtelenségnek mutatkozik a kultikus és a kiállítási érték elkülönítése. Az esztétikum és a rítus egy adott kontextusban ugyanis egymást feltételező fogalmak, és mindkettő kölcsönösen meghatározza egymást.

Lássuk, milyen problémákat vet fel a reprodukív interpretáció és annak reprodukciója: a hangfelvétel. Benjamin számára az „itt és most” elhangzó előadás adja a zenemű valóságát, mert az ilyen módon képes a hagyomány része lenni. Ha e hagyományról a hangfelvétel alakjában leszakad, akkor elveszti auráját, éppen azért, mert megszólalása esetleges, a zenehallgatás intézményesített keretein kívül bárhol felhangozhat, azaz a számára eredendően kijelölt hely a folyamatosan ismételt lejátászások során felszámolódik. Ez egyfelől jelenthetné azt, hogy függetlenül a kultikus érték és a kiállítási érték megkülönböztetésétől, a zenemű számára történetileg meghatározott helyen kell, hogy elhangozzon. Ebben az értelemben a mű valóságát az is sérti, ha nem eredeti környezetében hangzik el. Mise koncertteremben, szimfónia templomban és így tovább.¹⁵ Ilyen módon az előadások áttevődése egyik helyszínről a másikra maga is történeti jelenség, és alapvetően kihat a mű aurájára, de erről Benjamin hallgat. A mű valóságának tekintetében nemcsak az a kérdés, hogy a szabad ég alól a szobába költözik be a kórusmű, hanem az is, vajon honnan került a szabad ég alá. A nyilvánosság terei természetesen átjárhatók, és ezek az átjárások történetileg megismerhetők: viszonylag

pontosan meg lehet jelölni az előadó-művészet történetében, hogy mikor milyen változások történtek a zenei nyilvánosságban. A hangfelvétel azonban minőségi változást eredményez. Ha elfogadjuk azt az erősen problematikus kimondatlan előfeltételezést Benjamin szövegében, hogy minden élő előadás valódi, függetlenül attól, hogy a zenei nyilvánosság mely terében hangzik el, akkor ehhez képest a hangfelvétel mint a reprodukció reprodukciója, éppen a megkettőzött reprodukciófogalom miatt teljességgel új helyzetet teremt. Mármost az lesz a kérdés, hogy milyen értelemben jelenthető ki: a hangfelvétel teljes mértékben megfosztja a zeneművet aurájától. A kultikus érték és a kiállítási érték művet meghatározó és történeti fogalmát láttuk egyfelől abban, hogy e két fogalom összemosódik, másfelől abban, hogy érvényességük, legalábbis a zenében, tarthatatlan. Adódik a kérdés, hogy mégis ki teremti meg a zenemű „itt és most” jellegét, amely az aura meghatározó eleme. Esztétikai tapasztalatunkban ezt a hangverseny közönsége teszi meg, amely éppúgy emlékeztet a kultusz közösségére, mint a mű kiállítási értéke a kultikusra. A közönség, csakúgy, mint a modern mű maga, „*a szépség profán szolgálatában*” áll, és e profán szolgálat emlékeztet a kultikus szolgálatra. Ismerve, hogy Benjamin kritikusi gondolkodására milyen mélyen hatott a német romantika művészet-felfogása,¹⁶ nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, Benjamin gondolkodásában a kiállítási érték a szekuláris művészetvallás keretei között értelmezhető. Így válik a befogadói közönség a kultusz közösségének visszfényévé. Azaz nem egyszerűen arról van szó, hogy az aura a zenemű pusztá élő előadásának eredménye, hanem arról, hogy a közönség mint közösség reflektál az előadásra. E kölcsönviszony eredménye az aura.

A hanglemez Benjamin számára éppen a zene közösségi „itt és most” jellegének kölcsönviszonyában problematikus. Ugyanakkor a hanglemez valódiságának kérdése további kérdéseket vet fel. Védhető ugyan az aura fogalma az élő zene versus hanglemez vitában az előbbi javára, de e kérdés történeti értelemben való eldöntése súlyos nehézségekre ütközik. A hangfelvétel technikájában bekövetkezett tökéletesedés ugyanis nem mellőzhető e kérdéskörben. Glenn Gould, a kanadai zongoraművész és igen jeles zenei esszéista *A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSAI* című írásában így ír: „...*akár felismerjük, akár nem, a hosszan játszó lemez eljutott oda, hogy kifejezze a zene teljes valóságát*”.¹⁷ Tévedés lenne persze nem számításba venni, hogy Gould a maga radikális döntésének – nevezetesen, hogy 1964-től végleg visszavonult a pódiumművésztől – elméleti háttérét írja meg 1966-os esszéjében, amely a hanglemezt mint a voltaképpeni zenei műalkotást határozza meg. Ha van a zenei reprodukciónak kihívó apológiája, akkor Gouldé az, még akkor is, ha a szöveg legalább annyira problematikus, mint Benjaminé. Gould –feltehetően Benjamin írását nem ismerve – fogalmazza meg tételét, miszerint a zenehallgatás a jövőben kizárólagosan az elektronika alávetettje lesz: „...*a nyilvános hangverseny a ma ismert formában egy évszázad múlva sehol sem lesz, funkcióit addigra teljesen átveszik az elektronikus hordozóeszközök. [...] Soha semelyik kijelentésemet nem idézték ilyen széles körben – vagy vitatták ily hevesen*”.¹⁸ Nos, 2066 még messze van, de egyelőre semmi jele annak, hogy Gould jóslata valóra vált volna, azzal együtt, hogy a hosszan játszó lemeztől már igen messze járunk, s felsorolni is nehéz lenne mindama technikai átalakulást, mely a mai zenehallgatási szokások megjelenéséig vezet. Mint fentebb említettem, Benjamin a műalkotást meghatározó reprodukciófogalmánál a technikai állapotok nem mérvadók, annál inkább érdekesek e kérdések, ha a történeti vonatkozások szemszögéből tekintünk rájuk. Ugyanis a hanglemez mint „a zene teljes valóságának kifejezője” tétel nagymértékben átalakítja a reprodukcióról mondottakat, és az esztétikai tapasztalat számára fogas kérdéseket tesz fel. Mert a zenei valóságban a reprodukció esztétikai jelenségként az

élő zene méltó társa és/vagy ellenfele lett. Benjamin idejében senkinek eszébe sem jutott volna megkérdezni, hogy a hallott zene reprodukív vagy eredeti. A hangfelvétel minősége árulkodott, mert a gramofonlemez igencsak gyatrán adta vissza azt a teljes zenei valóságot, amely a koncertteremben elhangzott. Azóta a helyzet gyökeresen megváltozott, és a hangfelvétel sajátos módon hat vissza a hallgatói elvárásokra, ennélfogva pedig a koncerttermek akusztikai terveire. Erre a visszaható effektusra már Gould is felfigyelt, és sajátosan interpretálta: *„Két nemzedékkel ezelőtt a hangversenylátogatók szívesen vették, ha alkalmi zenei élményük akusztikai fenségességgel párosul, lehetőleg üregesen visszahangzóval, és a legelső felvételkészítők megkísérelték azt a katedráliszerű hangot előállítani, amit a kor építészei a hangversenyterembe próbáltak belefoglalni – a szimfónia katedrálisába. A hangfelvételekkel való intímabb tapasztalatunk azóta közvetlen és pártatlan akusztikát sugallt, olyant, amilyennel otthonainkban köznapibb módon tudunk együtt élni. Mintha azt várnák el tőlünk, hogy a hangversenyteremben is együtt éljünk vele. A második világháború utáni hangversenyterem-katasztrófákból álló bámulatatos lánc némelyik sokat reklámozott szeme (a Philharmonic Hall a Lincoln Centerben, a Royal Festival Hall stb.) egyszerűen eltulajdonította a stúdió jellegzetességeit, amiket azért találtak ki, hogy kiemeljék a mikrofon által felszedett hangokat.”*¹⁹ Azóta az állítható hangvetőkkel és hangkamrákkal (ezekkel rendelkezik a budapesti Művészetek Palotájának nagyterme is) fölszerelt mobil akusztika segítségével a kívánt hangzás valósággal úgy keverhető ki, mint a csúcskategóriás hifiberendezés hangzása a kiegyenlítő eszközzel. Azaz gouldi értelemben a hangverseny intézménye valóban nem az már, mint egykor volt, és noha létezik, de az új akusztikai törekvések figyelembe veszik a hangfelvétel sajátosságait, amelyek maguk is időben változó dinamikával alakulnak át. Gould sarkos megállapítása alapján a közönség immáron stúdióként működő hangversenyteremben ül, miközben a Gould írása óta eltelt időben több stúdiótechnikai eljárás újra a korábbi móddal, az akusztikai fenségesség visszaadásával kísérletezik. Élő zene és hangfelvétel mára kéz a kézben jár, s a mai tapasztalat számára – már Gouldon is túlmutatva – megjelenik egy soha nem látott jelenség: az esztétikai megkülönböztetlenség dilemmája.²⁰ A hangfelvétel ugyanis nem az élő zenét imitálja, hanem a stúdió eszközeivel (vágások, akusztikai és tempómanipulációk stb.) egyedi műalkotásokat hoz létre, sőt, az ily módon létrejött egyedi műveket egymással újabb és újabb találkozásoknak teszi ki, ezért bizonyos egyedi művek újabb egyedi művek alkotórészeivé válnak. A popkultúrából ismert disc jockey újraértelmezett alakja több, mint sokatmondó: a DJ létező hangfelvételeket élő előadás keretében kever össze, és az így létrejött anyagot egyedi műalkotásként definiálja. Másfelől a hangfelvétellel helyettesíteni lehet a hagyományos értelemben vett élő előadást is, melynek során a közönség nem képes megkülönböztetni a két médium közötti különbséget. Technikai értelemben a hangfelvétel tökéletesen képes imitálni az élő előadást úgy, hogy mindeközben mégsem imitálja, és fordítva – mint fentebb láttuk – az élő előadás maga is rendelkezik a hangfelvétel sajátosságaival.²¹

Így a benjamin-i értelemben vett zenei aura fogalma viszonylagossá válik. Miután a kultikus és kiállítási érték problémáját már láttuk, a kérdés módosul: biztos-e, hogy csak az élő előadás rendelkezik aurális kiállítási értékkel? Ugyanis Gould tétele, mely szerint a hangfelvétel a zene teljes valóságát kifejezi, és ezért az autentikus zenei műalkotás a hangfelvételben manifesztálódik, kikezdi Benjamin valódiságfogalmát. Gould felfogását követve attól még nem lesz zenei értelemben valódi egy előadás, mert koncertteremben vagy templomban hangzik el. Az előadási hely mint az aura letéteményesének fentebb leírt relativizáltsága kiterjeszthetőnek tűnik a hangfelvételre. A stúdiómunka

Gould számára a perfekcionizmus olyan fokára emeli az interpretációt, amely a zenemű legautentikusabb megszólalása lesz, és barázdákba vésett zenei tökélyként manifesztálódik, s ez az egyúttal az időbe is belevésett zenei tökély létrehozza saját auráját, a hallgató pedig egymaga teremti meg a zenehallgatás „itt és most”-ját. A reprodukció bekebelezi a zenemű auráját.

Jegyzetek

1. Walter Benjamin: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN. Ford. Barlay László. In: uő: KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA. Gondolat, 1969. 304. Az esszé új fordítása elérhető az interneten A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI REPRODUKÁLTÓSÁG KORÁBAN címmel: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. (Hozzáférés: 2010. február 22.) Talán az egyik legalaposabb német nyelvű kiadás: Walter Benjamin: DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT UND WEITERE DOKUMENTE. Hrsg. und Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007. Itt mondok köszönetet Radnóti Sándornak és Somlyó Bálintnak értékes megjegyzéseikért, javaslataikért.
2. Az autográf – allográf fogalompárról lásd: Nelson Goodman: THE LANGUAGES OF ART. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge, 1976² [1968] 112–123. A fogalompár kifejtését és értelmezését magyarul lásd: Radnóti Sándor: HAMISÍTÁS. Magvető, 1995. 159–162.
3. Ez nem ismeretlen eljárás: Lully a Racine-tragédiák színészeinek deklamációját kottában igyekezett rögzíteni, hogy az saját művei énekbeszédének (récitatif) mintájául szolgáljon. (Vö. Romain Rolland: JEGYZETEK LULLYRÓL – LULLY SZAVALÓÉNEKE ÉS RACINE DEKLAMÁCIÓJA. In: uő: ZENEI MINIATŰRÖK I. Ford. Benedek Marcell. Gondolat, 1961. 141–167.
4. Lásd Steven Roger Fischer: A HISTORY OF READING. Reaktion Books, London, 2004. 274–275.
5. Vö. Pernye András: ELŐADÓMŰVÉSZET ÉS ZENEI KÖZNYELV. Zeneműkiadó, 1974.
6. Megvilágító példája ennek François Couperin csembalóiskolájának eredeti címe: L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN (1717), azaz szó szerint A csembaló érintésének művészete. A hangszerjáték a szó szoros értelmében a művész keze nyomát viseli magán.
7. Vö. Pernye: i. m. 312–339.
8. Benjamin: i. m. 306.
9. Uo. 306.
10. Uo. 306–307.
11. Uo. 310.
12. Szerb Antal: AVILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE. Magvető, 1989. 294.
13. Radnóti: i. m. 95.
14. J. S. Bach: LEVÉL LIPCE VÁROS TANÁCSÁNAK. 1730. augusztus 23. In: J. S. Bach: LEVELEK, IRÁSOK, DOKUMENTUMOK. Ford. Dávid Gábor. Zeneműkiadó, 1985. 50.
15. Sajátos példa a Händel-oratóriumok templomi előadása: még a MESSIÁS is eredendően nem szcenírozott színpadi mű, és a korabeli Angliában blaszfémiaiával vádolták azokat az előadásokat, amelyek templomban hangzottak fel. Ma ez a viszony kifejezetten megfordult, és a MESSIÁS magától értetődően elsősorban templomi zene.
16. Vö. Walter Benjamin: A MŰKRITIKA FOGALMA A NÉMET ROMANTIKÁBAN. Ford. Ábrahám Zoltán. Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2004.
17. Glenn Gould: A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSAI. Ford. Csuha István. In: uő: TILTSUK BE A TAPSOT. Válogatott írások. Európa, 2004. 94.
18. Uo. 92.
19. Uo. 96.
20. A probléma képzőművészeti tárgyalását l. Radnóti: i. m. *Az esztétikai megkülönböztethetlenség dilemmája* c. fejezet. 141–154.
21. Sajátos eset az ún. sampling technológia, amely valódi hangszerek digitális másolatait hozza létre. A hangonként felvett eredeti hangszer megszólaltatható a megfelelő technikai apparátussal, és a reprodukált hangszer hangja elvben megkülönböztethetetlen az eredetitől. A reprodukció ebben az esetben egy elemmel bővül: a reprodukált hangszeren megszólaltatott mű reprodukzív interpretációja lesz a rögzített felvétel mint az előbbi reprodukciója.

FIGYELŐ

IGAZSÁG ÉS BECSÜLET

Márta Kurtág

Beethoven: Diabelli variations

22 Variations on a Waltz by Anton Diabelli.

Op. 120

BMC CD 158

56' 22"

„Nulla dies sine linea”
(Apellés)

Szokványos értelemben vett kritikát írni erről a kiadványról lehetetlen. Mű, előadó, kettejük régi keletű ismeretsége mind-mind olyasmí, ami a produkció értékét és időtállóságát meszse az átlag, helyesebben szólva az átlagos módon megítélhető fölé helyezi. Nehéz beletörődni abba, hogy bizonyos kompozícióknak nem létezhet optimális előadása, de még megközelítése sem, mert a bennük rejlő anyag pontosan komplexitása révén taszít el jól bevált, „bejáratott” recepteket, máskor, máshol hatásosan működő manírokat, ugyanakkor engedékeny bármily kísérletre, ami esetleg csak később, az egész opus vonzatában nyer(heti) el érvényét. Ugyanígy van ez a mű esztétikai értékelésével. Gyaníthatóan akkor sem nyernénk teljes képet a darabról, ha a megírása óta elhangzott összes előadást meghallgatnánk; de azt is illúzió lenne várni, hogy valaki egyszer s mindenkorra – vagy akár csak hosszabb időre is – „lelővi” a némelyek által sikerrel kerülgetett, a nagy többség számára azonban becserkészhetetlen nagyvadat. Ennél is nehezebb tudomásul venni, hogy a tudás ugyan hatalom, de nem korlátlan. Beethoven-nél, annál a szerzőnél, akinek művei ennyire különbözőnek egymástól, vajmi keveset ér. Egyetlen jól eltalált risoluto vagy megfelelően formált frázis többet elárul az adott műről, mint több száz oldalnyi, auditív élményre soha nem váltható értekezés. A Beethovenról szárazon vagy akár olvasmányosabban fecsegő esztéták legtöbbször el sem jut annak felismeréséig, hogy a hangyának is lehet igaza az elefánttal szemben, a művészetben semmi sem egzakt, másrésről

bármí megtörténhet: akármennyire furcsának tűnik is, igenis, a süketek hallhatnak, a vakok láthatnak, a bénák mozoghatnak. És ez korántsem a valóság „égi mása”, hanem maga a kőke-mény valóság.

Mindezt az előítéletek semlegesítése végett szükséges előrebocsátani, mert ezek már az album kézbevételekor, az adatok felületes átfutása nyomán felmerülhetnek. A feladat gigászi volta, a zongorista viszonylagos ismeretlensége már elég is, hogy korunk képmutató, áltoleráns, velejéig elüzletiesedett világa megint egyszer cinkos kacsintással asszisztáljon a hovatovább hivatalossá avanzsáló előfanyalgások legitimé emelésének. A spontán megnyilvánuló lelkesedés – egyébként érthetetlen – kivesztével egy időben a köznyelvbe beférkőztek az angolszász nyelvterületeken hatásosan működő, ám a mi gondolkodásunktól meglehetősen idegen, ún. „understatement”-ek, valamint azoknak horrorisztikussá honosított változatai, amelyek nemcsak hogy nem illenek a mi közép-kelet-európai temperamentumunkhoz, de a józan tárgyilagosság megnyilvánulási próbálkozásait is átátítják. Megtetézve mindezt a zsurnalisztika egyre szélesebben elburjánzó populista – elég gyakran visszataszítóan közönséges – hangvételel, egyenesen csoda, hogy egyesekben még maradt annyi életerő és művészi hit, alkotókedv, hogy egyáltalán ki mernek lépni a nyilvánosság elé olyasvalamivel, ami esetleg nem vagy nem minden szegmensében felel meg a kurrens világrend dogmatikussá merevedett elvárásainak, nem sztereotípiá, nem ezerszer hallott gondolatok ezeregyedszeri ismételtetése.

Ez a kis dolgozat a CD kézhezvételétől az utolsó primer élmény lecsengéséig próbálja meg nyomon követni a recenszens benyomásait, amelyek kialakítása tekintetében nem lehetett más a mérce, mint kizárólag maga a mű. Ekkora nagyságrend esetében semmiféle elnéző, „megértő” vagy éppen bagatellizáló hangnak nincs helye, nem lehet figyelembe venni „bizonyos körülményeket”, kizárt a relatív ítélkezés. Nem férhet kétség ahhoz, hogy a lemezfelvételi körülmények között a mindenkori előadó a leg-

jobb formáját akarja hozni, a legtöbbet, a legfontosabbat szándékozik közölni mindabból, amit a darab jelent neki, magától értetődően minimálisra csökkentve az esetlegességekből eredeztethető negatívumokat. Ez az alapállás mindenképpen tiszteletet érdemel, de kevés az üdvösséghez. A lényeg máshol rejlik. A nagy titokra való ráérzés és ennek továbbadása csak laza kapcsolatban áll iskolázottsággal, hangszeres felkészültséggel, a napi munka által karbantartott kondícióval, annál szorosabb a viszonya magával a zenei anyaggal. Nem véletlen, hogy a zeneszerzők bármily amatőrnek tűnő előadásal is jóval többet árulnak el a művekről, mint a mégoly precíz és kidolgozott interpretációk, ha azok a szubsztanciát, a „hangok mögötti” tartalmat csak marginálisan érintik. A hallgató ez utóbbi esetben nem tudja, miért unatkozik, de ez tulajdonképpen nem is szükséges. Véleményének kifejezésére éppen elég, ha többé nem vesz lemezt az illető előadótól, nem látogatja a koncertjeit. S minthogy a tömegtermelés szükségszerű velejárója a közönséges, a közép-szerű, a bővli, mind több és több kimerületlen, átgondolatlan és felületes produkció kerül a hordozókra, egyáltalán nem kell csodálkoznia azon, hogy napjainkban már-már törvényszerűnek tekinthető a konzervzene iparának rohamos hanyatlása, amit az olyan üdítő kivételek, mint *Kurtág Márta* frissen elkészült lemeze, sem képes megállítani, de még csak fékezni sem.

A főszereplő persze maga a mű, de talán egy bekezdést megér a külső megjelenés is. A borító éppen olyan érdekes és egyedi, mint majdnem minden BMC-kiadványé. Különleges és ritka fotók, kezdetben irrelevánsnak tetsző, ámde mégis esszenciálisan fontos események, körülmények, szigorúan személyes jellegű közlések, amelyek mind-mind leválaszthatatlanul hozzátartoznak a felvétel és a kiadvány létrejöttéhez, a nagyközönség számára ismert és ismeretlen nevek, mint a munka folyamatában eszméileg vagy tevőlegesen részt vevő építőkockák. Mindezekről szerencsére elég bőséges információt kapunk a gondosan megszerkesztett és a kiadó eddigi gyakorlatához méltó, dekoratív kísérfűzetből. Kivéve a fődolgot: a műelemzés, jobban mondva műismertetés ezúttal elmarad. Való igaz: magyarázó szövegre tényleg semmi szükség, a zene szóljon önmagáért, a kevésbé informált zenehallgatók azonban szívesen elfogadnának némi útmutatást, támpont-

tot, ha másról nem is, legalább a műnek Beethoven gigantikus életművében elfoglalt helyéről. Az ő számukra föltétlenül megkönnyítené a darabbal való megbarátkozást bizonyos axiómák bemutatása, irányelvek hangsúlyozása, kapcsolódási pontok megvilágítása, mert ezeknek felismerése mérhetetlenül nehezebb, ha csupán a romlatlan ízlés az egyedüli vezető. Az igazán avatott hallgató számára azonban a takszöveg hallatlanul érdekes. Semmi kétség, ez a CD mindennekfelett Kurtág Márta személyét, a darabbal való bensőséges viszonyát reprezentálja, látszólag pályakép-dokumentáció, valójában egy nem mindennapi művész szerföltött gazdag és tartalmas életútjának lenyomata.

Apropó, életút. Ideje volna végleg a helyére tenni ezt az egész művészházaspár-kérdést. A témához kapcsolódóan naponta hallunk rosszindulatú csipkelődéseket, hűvösen objektív megjegyzéseket, nem ritka az átlapintatos közönségvállalásba burkolt közöny, de bizonyos gondolatok elhallgatása sem. Akármely szociológus nyilván jóval szakszerűbben tudna értekezni erről a problémáról, míg e sorok írója csupán szabálytalan gondolatok formájában adhat hangot véleményének. Tudomásul kell venni, hogy a házasság nem pusztán életforma; amíg tart és működik, egyben megbonthatatlan – hogy mennyiben szükség-szerű, ez most mellékes – közönséget jelent a felek közt. Tetszik, nem tetszik, két világ olvad eggyé, s ebben a közegben a házastárs ilyen-olyan szinten akarva-akaratlan beépül a másik fél egyéniségébe, világgépébe, nemkülönben – értelemszerűen – a produktumaiba is. Az ilyen kapcsolatban eredményesen fungálhat a mindenki által ismert véd- és dacsövetség, de tulajdonképpen valamiféle egészen magas rendű – és nem is mindig tudatos – állandó lelki kontaktus jelenti a mindenkori protekciót a külvilággal szemben. Ez egyaránt érvényesül a mindennapi életben és a felek művészi munkásságában. Tévúton jár, aki azt hiszi, hogy pusztán a gyengébbnek az erősebb általi megsegítéséről volna szó. Teljesen természetesen, magától értetődőnek kell tekinteni a tény: amennyire Kurtág Márta – papíron előadóművészként, de gyaníthatóan ezt a szerepkört jóval meghaladva – voltaképpen társalkotóként vesz részt a Kurtág-kompozíciók genezisének, kialakításának és utóéletének folyamatában, annyira „van jelen” Kurtág György egyénisége is felesége zeneiségében, produkcióiban. A felületes megíté-

lés alapján valamiféle szimbiózisnak is tekinthető kapcsolat a valóságban elválaszthatatlan része a művészi létnek. Robert Schumann sem nyilván elsősorban a mindent elsőpró szerelemtől fűtve írja le kicsit patetikusan 1839-ben, amikor már jól ismerte későbbi feleségét, Clarát: „... úgy gondolom, *Te igen ösztönző hatással leszel rám, és már az is serkenteni fog, ha többször hallhatom általad szerzeményeimet... Az utókor tekintszen minket teljesen egy szívr, egy léleknek, és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem. Mily boldog vagyok én!*”¹ Romantikus szavak mögött megbúvó nagyon is racionális gondolatok a házasság intézményesített formájának keretein messze túlnyúló lelki egyesülés idejének lehetőségeiről. A mindennapok részeként a felek ezt már korántsem romantikusan, annál termékenyítőbben élik meg, még abban az esetben is, ha a képességek és/vagy azok irányultsága tekintetében nagy a különbség. De a valódi közösség csodákra képes. Való igaz, hogy Pásztory Ditta tehetsége nem érhetett föl a Bartókéhoz, de amikor együttes produkcióikat – és nem is feltétlenül Bartók-művekben – hallgatjuk, az előadás egészét tekintve nincs semmiféle hiányérzetünk, Ditta asszony megkérdőjelezhetetlenül egyenrangú partnere minden idők talán legszélesebb látókörű muzsikusi-előadóművészeinek. Ugyanígy van ez a Kurtág házaspár esetében: koncertjeiket, felvételeiket hallgatva nem két különböző művészegyenlőség egymásra hangolódásának, hanem hasonlíthatatlanul többnek, egyetlen entitás kinyilatkoztatásának lehetünk fültanúi. Igaz ugyan, hogy eddig jobbra Kurtág-műveket, illetőleg -átiratokat hallhatunk e páratlan duó előadásában, de aki annak idején – a 60-as, 70-es években – követte a magyar zenei életet, gyakran találkozhatott Kurtág Márta – műsorválasztásán túlmenően is mélysegéses intellektusról tanúskodó, koncepciózusan felépített – szólóműsoraival. Ha lehet azt mondani, ő jóval előbb vált ismert, „befutott” művésszé, mint Kurtág György, akinek abban az időben mindössze néhány opusa állott készen és – nem utolsósorban a hazai irányított zenepolitika folytán – simult bele a magyar zeneszerzés sajtóságosan uniformizált, jobban mondva mindent központosítottan uniformizálni próbáló közegébe.²

Nem előzmény nélküli tehát a felvétel, azt hangversenyszerű előadások sokasága emelte olyan szintre, ahol már eltűnőben a különbség

koncert- és stúdióatmoszféra között, mert az inspiráló erő sokkal inkább a műből érkezik, mint a befogadó közegből. Tagadhatatlanul szükséges a pódiumrutin által nyert biztonság, de sokkal, összehasonlíthatatlanul fontosabb maga a mondanivaló, illetve annak pontos, szabatos közlése, különösen olyan mű esetében, amelynek teljes befogadásához a figyelem és koncentráció kivételes foka, az általános zenetörténet alapos ismerete, az asszociációs készség, az empátia legmagasabbra csavart intenzitása szükségeltetik. Ha Kurtág Márta nem valana részletesen a darabbal való csaknem fél évszázados kapcsolatáról, akkor is, már a CD első meghallgatása után legalábbis sejtenénk, hogy kivételes előadásban lehet részünk, amely valahol félúton áll az „ifjú titán” és az érett művész kikristályosodott, a kockázatot mértékkel adagoló produkciója között. Pianisztikusan és stílárisan is Beethovenhez méltó, merész előadást hallunk, amelyben a legsikerültebb részek, a legfrappánsabb megoldások éppen azok, amelyek pontosan a konvencióktól való elrugaszkodásuk révén sugallják az alternatívá(ka)t. A ketős perspektíva állandó jelenléte teszi az anyagot oly feszültté, hogy szinte az időn kívüliség dimenziójába helyezi a hallgatót, aki ha pontosan tisztában van is a monumentális sorozat átlagos időtartamával, mégis elcsodálkozik az utolsó C-dúr akkord lecsengését követően: tényleg majdnem egy teljes óra múlt el?

És természetszerűleg vetődik föl az újrhallgatás igénye. Miért? Mert nyoma sincs Kurtág Márta játékában belemagyarázó hozzáállásnak, de még csak magyarázkodásnak sem, ezzel szemben az első rácsodálkozás valamikori élménye érezhetően nem enyészett el. Ez rögtön a mű elején nyilvánvaló: kortalan vitalitással indul, szinte mellbe vág – amolyan „falusi tréfa” módra. Mondhatni ab ovo kesztyűt dob annak a könyvtári irodalomnak, instrukatív kiadások légijának, amelynek legprominensebb termékeire éppen ő maga utal a CD kísérőfüzetében.³ Fegyvertelenül, segédeszközök híján, pusztán első lendületből indul az „*einsame Höhe*” – ahogy Hans von Bülow aposztrofálta Beethovennek a zenetörténetben elfoglalt helyét – meghódítására, öntudatlanul kiválasztva ezzel a nem éppen legkönnyebb, igen kacskaringós, akadályokkal megtűzdelt, ám végső soron mégiscsak célba juttató utat. Pedig igaz, ami igaz: sokféle útonmódon el lehet jutni ennek a rettenetesen nehéz

műnek, Beethoven utolsó variációciklusának, az Antonio Diabelli témájára komponált HARMINCHÁROM VÁLTOZAT-nak a megvalósításához.⁴ De nagy a zsákutcák száma is. Akit a feladat megremít, jobb, ha meg sem próbál egyiket sem elindulni.

Nem lehet véletlen, hogy Beethoven legutolsó jelentős zongoraműve épp variációfüzér. Szám-talan csodálatra méltó formai telitalálat, harminckét remekművű szonáta és sok más egyéb zongorára írott kompozíció után az ismeretlen-nél is ismeretlenebb területekre merészkedő, azokat sziszifuszi munkával sorra meghódító géniuszt számára mi lehet nagyobb kihívás – és egyben szórakoztatóbb feladat –, mint egy nem túl jelentős zenei gondolat, amely gyaníthatóan épp látszólagos együgyűségével⁵ ébreszti fel ismét a teremtő szellem egész alkotói pályáját végigkísérő hajlamot, amelynek lényege: a művészetekben nincs, nem lehet egyetlen kizárólagos igazság. A zenetörténetben nem találunk még egy zeneszerzőt, akinek egész alkotói magatartásán ilyen mértékben megfigyelhető lenne a természet örök változékonyságába vetett hit. A variálás eredendő ösztöne olyannyira az életmű meghatározó részévé válik, hogy pusztán ez az elem elegendő lenne a csalhatatlan stílusazonosításhoz. S akkor még nem szóltunk a hangszerről magáról, a folytonosan alakuló, teljesedő, gazdagodó instrumentális anyanyelv-ről. Hol vagyunk már a Diabelli-variációk megírásakor az induló évek idején sem éppen pianistabarát megoldásoktól? Vagy akár a középső, „tökéletes”, ha úgy tetszik, „klasszikus” alkotóperiódus fárasztóan virtuóz, de valahogy mégis a gyakorló hangszeres attitűd szülte passzázsaitól?⁶

Hát nagyon messze. Beethoven – aki ekkorra már csak beszélgetőfüzetek útján érintkezik a külvilággal – senkire, semmire nincs tekintettel,⁷ csakis a saját útján jár; nem véletlen, hogy közvetlen környezete is tévesen ítéli meg tevékenységét.⁸ Az sem véletlen, hogy csak hosszú idő múlva éri meg a zenei közvélemény ennek a gigantikus munkának az értékelésére.⁹ De mondhatjuk-e mostanság, hogy ténylegesen megértünk a feladatra, a zene azóta bekövetkezett fejlődése feljogosít minket, kései utódokat arra, hogy végre értékén kezel(het)jük a Beethoven által ránk hagyományozott kincseket?

Félő, hogy sohasem. A zeneszerző-óriás jó-szerivel beláthatatlan perspektívákat tár elénk,

olyan kérdéseket vetve fel, amelyekre csak hisz-szük, hogy megtalálhatjuk a helyes választ. Teljes joggal írja Szabolcsi Bence: „a Diabelli-kerin-gőkre írt változatokban... egyesülhet a beethoveni humor freskóstílusa és miniatűrművészete, a »nagy« technika meg a filigrán. Harminchárom változat sise-tereg elő ugyanegy igénytelen táncdallamból, az el-lentét kimondhatatlan feszültséggel és fölényes gög-jével hangsúlyozva a lényegest a lényegtelennel szem-ben; párducok játszanak így a gyermekek labdáival”.¹⁰ Ezekkel szembeesít könyörtelenül a tárgyalt CD, amelynek – ne tagadjuk – akadnak hibái, hiá-nyosságai, de csak annyira, mint mindennek, amit természeti jelenségnek nevezünk. Hogy a tökéletesség önmagában nem létezik, közmon-dásos, de az úgynevezett „isteni egyensúly” sem előzetes szándék kérdése. Hiszen ha Beethoven ilyesféle ideák vezérelték volna, bizonyára bele sem fog egy olyan téma feldolgozásába, amelyről a szörnyű ítéletet nem csupán az eredeti téma visszahozatalának minden bizonnyal tudatos negligálásával, hanem már a legelső variáció hangvételével is nyíltan kimondja.¹¹ Ehhez az álkomoly, „ólomkatonás” maestosóhoz ugyancsak elkelt volna bizonyos, a felvétel „márványba vé-seltségén” is átütő színészkedés, mert jelen esze-ben egyáltalán nem úgy tűnik, mintha Beetho-ven legalább pillanatokra is komolyan venné Diabelli társszerzőségét. Amit komolyan vesz, az saját maga: minden bizonnyal tudatos az első rész ismétlésére való visszavezetés és az utolsó, Op. 111-es számot viselő C-MOLL ZONGORASZONÁ-TA második, ARIETTA című variációs tételének megfelelő részei közti hasonlóság. Furcsamód szívesebben hallgatnánk a második variációt szemlélődőbben, intímebben, „doromboló-ban”; a Poco allegro tempójelzés eredeti jelen-tése tökéletesen fedi azt a vajpuha hangzást, ami megint csak előhívja emlékezetünk-ből a már említett ARIETTÁ-t, különösen annak IV/a variációját. De közelíthetünk visszamenőleg is a problémához a következő változat L'istesso tempo¹² jelzése felől is: a jelen CD-n okvetlenül lassabb a harmadik variáció, amely viszont el-tűrné a menősebb iramot, különösen, ha a má-sodik rész négy ütemre rúgó szűkített akkord-jának megtorpanásában rejlő unalomforrást, illetőleg a darab pillanatnyi lefarolásának ve-szélyét vesszük alapul.¹³ Nagyon is elképzelhető ez a variáció a dolcén belül frissebben, ugyan-akkor fojtottabban, „sotto voce”. Akárcsak a következő – negyedik – variáció, ami egyfajta

erőgyűjtést demonstrálandó korántsem mellesleg képez szerve átmenetet az ötödik variáció ugrásra készsége felé. Ez a tulajdonság tagadhatatlanul megvan a variáció első felében, ám az e-moll kitérő – mind a két alkalommal – annyira leáll, hogy nem sikerül, nem is sikerülhet a kezdeti vitalitás visszaidézése.

A részlet sokadszori meghallgatása után vetődik fel a kérdés: ez lenne hát akkor a sokat emlegetett művészi szabadság? Való igaz: Beethoven itt semmiféle „sempre agitato” hozzáállásra nem céloz, a 17. ütemtől egészen a 24. ütemig mindössze két pianissimo jelzésre hagyatkozhatunk. De a variáció élén könnyörtelenül ott áll az annak *egészére* vonatkozó Allegro vivace tempójelzés. Ezért is nehéz ezt a pontot a pillanatra megfáradt vándor képével asszociálni. Pedig a tagolással sincs semmi baj, a tárgyalt formarész negyedik ütemére (20.) kialakuló teljes faktúra a kellő súlytalansággal – ráadásul meggyőzően – szólal meg. Közhelyszerű, mégis fontos ennek a kis résznek vonósnyegyszerűségét hangsúlyozni – mint annyi más Beethoven-zongoramű esetében. Teljesen kizárt, hogy ez a pár ütem ennyire lelassuljon, ha pl. vonósnyegyesen szólal meg, az ilyesfajta agogika a modern zongora privilégiuma. A „művészi szabadság” jogán elének tárt megoldást a 24. ütemben bekövetkező robbanás hitelesíthetné, ha az elernyedés jótékony ellensúlyává tudna válni. A kihasználatlan lehetőségre csak részben lehet magyarázat a szemérmes tartózkodás, hiszen Beethoven világa akkora horizontot fog át, hogy abban ennek a magatartásnak – és az ettől gyökeresen eltérőnek is – okvetlenül megvan a maga helye.

A látszólagos apróság azonban magától vet fel szövegűsége jóval túlnyúló horderejű kérdéseket: ha ennyire széles ez a birodalom, akkor úgysem birtolkolhatjuk annak egészét, tehát elég, ha biztonsággal mozgunk benne? Maradhatunk-e kívül, ha arról van szó, hogy a kottából világosan kiolvasható szerzői szándékokat hangzó valósággá tegyük? Büntetlenül átalakíthatunk, a magunk képére formálhatunk bármilyen Beethoven-művet, ráadásul emberi és művészi habitusunk megtartásával? Nem is kell igyekezni, minden testi és szellemi erőnket megmozgatni, hogy legalább a mű előadásának időtartamára tökéletesen azonosuljunk a szerzővel? Ezek a húsba vágó kérdések, amelyeket épp a lemez színvonalá hív életre, a zenetörténet talán

legnagyobb, legjelentősebb újtójával kapcsolatban a szokottnál is élesebben vetődnek fel, hiszen zenéje ha nem is mindenki számára azonnal *felfogható*, de jól érzékelhető súlyú üzenetet hordoz. A végletekig szélsőséges megnyilvánulások – a zeneszerző privát életének esztétikai lecsapódásai – olyannyira integráns részét képezik ennek a muzsikának, hogy egyben lehetlenné is tesznek mindenfajta lekerékítést, klasszicizálást, analitikus belemagyarázást. Aki az APPASSIONATÁ-ban vagy a LES ADIEUX szonátában – és még számos jelentékeny és jelentéktelenebb művében – megfigyelhető ellentéteket leírja, egyáltalán nem ezoterikus széplélek, hanem minden bizonnyal szangvinikus alapállású ember, akinek kedélyállapota folyamatosan a legmagasabb fokú dühkitörések és a gyengéd, sőt szentimentális atyai szeretet között hullámzik.¹⁴

Világos tehát, hogy nem maradhatunk érintetlenek, ha egyszer a Birodalom földjére léptünk. A beethoveni vérmérséklet számonkérésével azonban csínján kell bánni. Különbözőek vagyunk, nem egyforma módon élünk meg különféle élethelyzeteket, így ezek artisztikus természetű lecsapódásai is más-más jelentéssel bírnak adott előadóművész számára. Eruptív erőt hasztalan lenne elvárni olyasvalakitől, akinek ez művészi értelemben nem a sajátja. De teljesen jogosan merülhet fel ez az igény pl. éppen a XXI. variációval kapcsolatban, különös tekintettel az Allegro con brio és a Meno allegro közti átmenetekre, bár a 16. ütemben Beethoven egy rövid diminuendóval úgy mond „szelídít”, feltehetőleg a 4. ütem megoldásával szembeni ellentétet jelzendő. A különbség szembeötlő: míg a 4. ütem esetében a makacsul zakatoló akkordisméltődés intenzitása az utolsó pillanatig terjed, a 16. ütem harmadik egységén mellékdominánsról szűkített nónakkordra vált, ezzel nem csupán a következő harmóniát, de a negyedik egységen kezdődő melodikus anyag mindkét felső szolamát megelőlegezve. A variációra tehát egyaránt jellemző a végletes, egymással tökéletesen ellentétes karakterek subito megjelenése és az ennek valamelyes oldására irányuló próbálkozás. Mintha két, egymástól teljesen különböző egyéniségű vitapartner konfrontációját látnánk, amelyben érveinek bizonygatása az egyiket már-már az örület határáig viszi, míg a másik tárgyilagosan próbál a lelkére beszélni.¹⁵ S mindez humoros előjellel – nem kis feladat! Kurtág Márta a nem kevés számú

megoldás közül itt inkább az epikai természetű választja, ebben az esetben mintha egy feltételezett harmadik személy szemszögéből narratívén találna egy súlyos konfliktust és az annak elsimítására tett kísérletet. Hívős távolságtartás? Igen, annak is nevezhetjük. De sokkal inkább a becsület megnyilvánulásának. Ha nem az én szerepem, ha nem az én gúnyám, nem próbálom meg erőnek erejével magamra húzni.¹⁶ Ilyesféle érzése támad a hallgatónak a „*Notte e giorno faticar*” hallatán is. A kelletnél egy fokkal könnyedebb staccato negyedek talán előzetes elgondolás alapján akarják naturalisztikusan felidézni a DON GIOVANNI első képeinek hangulatát, de egyszersmind lehetetlenné teszik a gondolat sajtóságos kibontását.¹⁷ Tudomásul kell venni, hogy ezt a részletet Beethoven adaptációjában halljuk, ami már csak a fél ütemmel eltolt metrika miatt is különbözik – méghozzá lényegileg – a mintától. A perióduszáró crescendo is túlságosan késik, már emiatt sem válhat Mozart minden hájjal megkent Leporellója Beethoven nyárspolgárhőisévé. Amennyiben humor, hát legyen humor, vaskosan kivágva az utolsó fortissimót – hogy aztán az ördögi figura a settenkedő utolsó négy hangban ismét elemében lehessen. Ha lehet egy kissé akadémikuskodni, itt éppen a pianisztikus jólfésültséggel, a triolák átláthatóságával van baj, a kipergetett – inkább előkeszerű, mint melodikus – tizenhatodik helyett szívesen vennénk kicsit több, a meglepetésszerű gesztusokkal adekvát elnagyoltságot, subito fortét.

Aki azonban a virtuozitás hiányát, magyarán a viszonylag lassú tempókat kifogásolja ebben az előadásban, alaposan téved. A XIV. variáció súlyától, franciás ünnepélyességétől megszabadulva helyénvaló bizonyos fellelegzés mind a zongorista, mind a közönség részéről, s ez akaratlanul is kihat a három következő variáció olvasatára. Csakhogy a sebesség nagyon kétélű fegyver: a XV. variációban bizonyos sűrűség esetén sem a staccatissimo, sem pedig a vele szembeállított, amazzal kontrasztáló legato nem töltheti be igazi szerepét.¹⁸ Tehát az első nyolc ütem ékekké jelzett hangjai túlonként gyors tempó esetén nem lehetnek aránylagosan eléggé rövidek, a második nyolc ütemben pedig se polifónia, se harmóniai történet, ha a cél a sebesség mindenáron való megőrzése. Különösen a 14–16. ütemek meglepő – zeniaiális – fordulata sínylené meg ezt az alapállást. A Kurtág Márta

által diktált tempó – ki kell hangsúlyozni – nem választott sebesség, hanem a zenei anyag és annak akusztikai megvalósíthatósága közötti egyensúly logikus megjelenítése. Amit az „arany középut” elnevezéssel szoktunk illetni.

A Presto scherzando utáni Allegro látszólag szilajabb, vadabb, vehemensebb tétel,¹⁹ de mégis már a harmadik ütemben ott a fék: mi sem lenne egyszerűbb, mint alaphelyzetben indítani a második sort is, de Beethoven ekkorra már valahogy sportot űz Diabelli²⁰ témájának kijavításából, a variációsorozaton belüli valamiféle különálló mikrovariáció-füzert kreálva: a domináns alaphelyzet itt a lehető legsúlytalanabb helyen, a negyedik nyolcadon, átmenőhangként jelentkezik. Az előző változatban felvetett, a periódus megosztását megcélzó szándék e helyütt is folytatódik, talán még erősebben különválasztva az első és második félperiódust, annyira, hogy végül még a kísérlet is a jobb kéz által játszott anyaghoz idomul. A második félperiódusban eltűnik az egyébként elég teatrális indulómotívum, és átadja a helyét ismét csak a legatónak és a polifóniának. Eme felsoroltak közül egy is elég lenne, hogy megkérdőjelezze a Beethovenre ugyan általában jellemző, de a variáció struktúrájához nem illő hősiesség hozzáállást. A tempójelzést nem viselő XVII. variációt pedig a jobb kéz figurációjába elbújtatott polifónia mellett a subito megjelenő erős dinamikai kontrasztok miatt sem tanácsos a felfoghatóságot veszélyeztető tempóban játszani. És akkor még nem is szóltunk a zárósor h-mollba moduláló szinkópáiról, amelyek a C-dúrba való visszakanyarodás meglepetését készítik elő. Beethoven mindezt teljesen egyértelművé teszi a záróformula késleltetésével, az utolsó jobbkezes hangok váratlan dallamosságával és a variációt befejező tizenhatodra írt fermatával. Súlyos hibát követ el tehát e helyütt az előadó, ha technikai tudását a kelletnél csak egy kicsivel is jobban demonstrálja.

Lehetőség a virtuózkodásra mellesleg volna: pl. a XXIII. vagy a XXV. variációkban. A mű egységének, egészének veszélyeztetése nélkül azonban aligha lehet meggondolatlan kalandba bocsátkozni. Kurtág Mártának is jóval fontosabb az Allegro assai harmóniai váza, mint azok a pianisztikus lehetőségek, amelyek kiaknázása végső soron eltávolít a variáció alapötletétől. És ez már nem tempókérdés: a harmadik és az ötödik ütem előtti finom megállás egy-

általán nem valamiféle technikai jellegű hiányosság, sokkal inkább világos zenei szándék. Hiszen ha nem így volna, nem következne be az ismétlés után újra az első ütemben, de a kilencedikben sem. Ki gondolna technikai bravúrra, mikor az előadó ennyire leplezetlenül és magától értetődően tárja elénk azt a kifejezhetetlenül magasabb rendű kompozíciós bravúrt, amely a XXV. variáció kilencedik ütemétől nem nyolc, hanem hét ütemen át vezet el a visszatérésig.²¹ Ha már a szabálytalanságoknál tartunk, okvetlenül külön említést érdemel a Fuga előtti három variáció, amelyekben Kurtág Márta látató erővel idézi fel a beethoveni improvizációt, mint formateremtő tényezőt. Az elemi erejű gondolatok fényében az eredeti téma végképp ürügyé silányul, a kompozíció végérvényesen a maga útját járja, a szellem szabadságának jogán fölülírva harmóniai tradíciót, metrikus rendet, formai kötöttségeket. Csakis a Fuga komoran viharzó trivialisítása után, a Poco adagio kétségekkal terhes belenyugvását²² követően szólalhat meg hitelesen a Tempo di Minuetto semmiféle győzelmi harsonaszóval nem pótolható válasza, amelynek végkicsengése: Beethoven – a Heiligenstadti végrendelet óta ki tudja, hányadszor – a halál ellenében ismét az élet mellett tört lándzsát.

El lehetne időzni a monumentális mű bármely részleténél, górcső alá véve a szerzői utasításokkal való azonosulást vagy éppen konfrontálódást, a zongorajáték természetéből következő, illetve azon túlmutatató hangzásokat, a formálás kiérleltetését, netán ennek feláldozását az előadás közben létrejött új, magasabb rendű megoldások oltárán. A hallgató hiába ismeri a gyakran nyomorúságos felvételi körülményeket, hiába van tisztában azzal, hogy az igazi kohézió alapfeltételeként emlegetett kétoldalú kapcsolatnak nem lehet egyik eleme a mikrofon, ezt a CD-t nem stúdiómunkaként, hanem minden lejátszással újra és újra felidézett gigászi küzdelem gyanánt értékeli. Paradoxon, mégis a kiadvány erényeként tűnik fel, hogy a negatívumok is a maguk kitapinthatóságában vannak jelen, a perfekciónak mint elérendő célnak értelmetlenségét hangsúlyozandó. Talán blaszfémia, de az ideális Beethoven-előadáshoz valahogy a hibák, a melléütések, a kockázati tényezők szervezesebben hozzátartoznak, mint bármely más zenéhez.²³ Még a legmagasabb hőfokú előadások esetében is támadhat

furcsa hiányérzetünk, ha a művészi alapállás nem tükrözi a beethoveni szellem vulkanikus erejét. Természetesen nem kell fejfel a falnak rohanni, de tudomásul kell venni, hogy az úgynevezett „analitikus” megközelítések fényekkel messzebb állnak a lényegtől, a művek kezletkezési iniciatíváitól, mint a szakmailag ugyan képzetlen, ám ízlés tekintetében romlatlan zenehallgató.

Kurtág Márta ezeket a buktatókat nem csupán tapasztalata, de tehetsége révén is sikerrel kerüli el. Nem ritka, hogy a kettő eggyé olvad, s olyan művészi megoldásban kulminál, ami a legnagyobbak sajátja. Ilyen pl. a X. variáció tündértánca, a XIV. variáció összetartó ereje, de a XX. variáció téren és időn túli akkordsora is. Továbbgondolkodásra, vitára a továbbiakban is bőven nyújt alkalmat az előadás – azt is mondhatnánk, hál' istennek. A vállalkozás nagyságrendje, az igen magasra feltett lécz miatt nem lehet ugyanis szó nélkül elmenni még a szerző szándékainak csupán részleges megvalósulása mellett sem. A VII. variáció szilajságának telitalálata után gyorsabb tempót várnánk a következő variációban – ami egyáltalán nem mondana ellent a dolce e teneramente utasításnak –, de lényegesen lassabbat kapunk. Az ily módon odaveszett dallamért bőséges kárpótlást nyújt a variáció röntgenszerű átvilágítása, amely az al fresco attitűddel megvalósíthatatlan.²⁴ Ezzel szemben telitalálatnak kell minősíteni a IX., a XI. és a XII. variáció előadását is. Az Allegro pesante e risoluto teljes mértékben teljesíti a jótékony egyensúlyt improvizáció és konstrukció közt. A 9. és 15., illetve a 25. és 31. ütemekben a keresgélés során felbukkant minden új elem a szerkesztés további távlatait nyitja meg; ezt képtelenség lenne megvalósítani a nélkül az egészen finom rubato nélkül, amely a darabbal való tartós foglalkozás során rendszerint hamar eltűnik, átadva a helyét a minden apróságot könyörtelenül legyaluló metrikus elsőbbségnek. Kurtág Márta mintha improvizálna vagy – horribile dictu – blattolna ebben a variációban, fényesen bizonyítva azt, hogy igenis, közel fél évszázad távlatából is meg lehet őrizni az első olvasat frissességéből fakadó élményt.

És itt el is érkeztünk egy sarkalatos – és bizonyára megválaszolhatatlan – kérdéshalmazhoz: mennyiben tükröződik a hangszerjátékban az előadó nemi hovatarozása? Fontos-e egyáltalán? Lehet-e, szabad-e Beethoven „nőiesen”

megközelíteni? A XIII. variáció risolutójának mellőzése, az egyértelműen parancsoló gesztus²⁵ utáni visszahőkölés, a szünetek időtartamával való sajtószerű bánásmód (játszadózás?) nem az ősi, mindig kompromisszumkész, a konfliktusokat ösztönösen kerülő, alapvetően feminin hozzáállás azonnal felismerhető jellemzője? Hiszen az ellenpélda szinte kínálkozik: a XXIV. variáció előadása nemcsak teljesen adekvát a Fughetta szellemiségével, de láttató erővel idézi meg a gyermekét simogató anyát – feltehetőleg férfi ezt a darabot soha így nem játszhatná.²⁶ A bachi polifónia tökéletes megvalósítása nélkül is tisztán érzékelhető lenne a művészi szándék. Pusztán ennek a variációnak előadásáért – amely a recenzens szerint a CD csúcspontja – már köszönetet kell mondanunk a közreadónak.

A filológiai pontosság számonkérésének igénye fordítottan arányos az előadás fontosabb közlendőinek jelentőségével. Felesleges lenne itt és most a kéz méretének korlátaiból fakadó szükségmegoldások létjogosultságáról vitát nyitni; a recenzens részéről minden bizonnyal értelmetlen erőfeszítés érvek és ellenérvek felsorakoztatása az utókák használatát vagy játékmódját illetően – hiszen még maga a zeneszerző sem konzekvens az utóbbi kérdésben.²⁷ Kurtág Márta részéről nyilván pusztán adatközlés és nem mentegetőzés a mű tanulási fokozatainak pontos datálása, de anélkül is legalábbis sejthetnénk, hogy a művel való foglalkozás – ráadásul a nyugati kulturális termékektől, így az akkori urtext-kiadásoktól is hermetikusan elzárt világban – egy olyan korszakban kezdődött, amikor a zenetudomány még nem feltétlenül a szerzői kéziratot, illetve az „utolsó kézjegyet” elvét érvényesítette mint elsődleges forrást. Csakis ezzel lehet magyarázni bizonyos eltéréseket, amelyek a CD hanganyaga és a jelenleg használatos kották között előfordulnak. Tipikus példa erre a XIV. variáció 15. ütemének második negyedében megjelenő háromvonalas cisz, amely – az összöveggel ellentétben – a következő egység szükített akkordjának előlegezi.²⁸ Vagy ilyen a XX. variáció 30. ütemének első jobbkezes-akkordjában jól hallható egyvonalas D, amelynek használata ugyan a fülnek valamivel kellemesebb hangzást eredményez, ám az egyvonalas C hiánya adott ponton megváltoztatja az orgonapont „mixtúráját”, s ezzel akaratlanul is távolabb lendít a rejtélytől.²⁹

Apróságok ezek, de ilyen szintű előadást hallgatva óhatatlanul fölmerül, amit Kurtág Márta maga is jelez ismertető szövegének vége felé: az előadás még a darabmal való közel öt évtizednyi foglalkozás után sincs kész. És ez a mi szerencsénk. Mődunkban áll mondhatni fizikai közelségbe kerülni a képlékennyel, a folyamatosan alakulóval, ismételten tapasztalhatjuk, amit már ezerszer megtanultunk, jelesül, hogy nincs, nem létezhet kőbe véssett előadás, a véglegesség megcélozása eleve kudarcra ítélt illúzió. Feltehetően a koherencia, az egység kedvéért térnek el egymástól az ismétlések; a felvételen jól érzékelhető, hogy a művész nem kívánt élni a montírozás természetéből fakadó előnyökkel, valószínűleg pontosan érezte, hogy ezek igénybevétele miatt sérülne a spontaneitás. Sőt, lépten-nyomon kihalljuk ebből a játékból a leginkább Kadosa Pál iskolájára jellemző, de nyilvánvalóan Bartók Bélától eredő művészi alapállás megnyilvánulásait, amelyek ugyanúgy a héraikleitoszi alaptézisből eredeztethetők, mint Beethoven művészi krédója. Ilyen módon semmi soha nem tekinthető késznek, örök érvényűnek, maga a mű sem, hiszen minden látványos befejezettsége mellett nem csupán az előadói, de komponálási perspektíváknak is végtelen sokaságát kínálja, akár évszázadok távlatából.³⁰

Voltaképpen ez a fő ok, amiért a hallgató mindig talál, még számtalan meghallgatás után is újat nemcsak a darabban, de az előadásban is jócskán. Sőt nem egy esetben korábbi, elharmarkodott véleményének felülvizsgálatára kényszerül az, aki nem hajlandó tudomásul venni, hogy bizonyos nagyságrenden felül nincs helye felületes benyomások alapján való ítélkezésnek. Ezért is ír ki ez a felvétel a darab előadási tradíciójának kánonjából, voltaképpen ez az oka, hogy a recenzens nem szívesen hasonlítgat össze bizonyos részleteket etalonértékűnek minősített – vagy annak vélt – előadások megfelelő részleteivel. De ugyanakkor ez teszi hihetetlenül fontosá is, sőt nélkülözhetetlenné azok számára, akiknek a darab többet jelent az amúgy is elérhetetlen dimenzió vagy a collector's item fogalmánál. Egyedi esettel állunk szemben, továbbgondolkodásra kényszerítő perspektívák sokaságával. Beethoven és Kurtág Márta a jövőnek szóló üzenetei nem sokban térnek el egymástól. Ugyanaz a megoldás egy másik kontex-

tusba helyezve ellenkező előjellel is érvényes lehet, a tegnap még erőltetett lassítás mára elnyerheti értelmét, a néhány perccel ezelőtt még elviselhetetlen kontraszt fungálhat az egyetlen lehetséges megközelítésként. De mindennek ellenkezője sem kizárt; művészetét Beethoven szolgálatába állítva Kurtág Márta – aki ezzel a lemezzel kitörölhetetlen kézjegyet hagyott a mű előadásának történetében – mindenekelőtt arra tanít, ami egyben ennek a kiemelkedő értékű lemeznek legfőbb tartalma: remekművek esetében minden elképzelhető, de becsülettel csak egyféle igazságot lehet és szabad vállalni.

Jegyzetek

1. Levéltörödék Clara Wiecknek. (SCHUMANN | A ZENESZERZŐ ÉLETE LEVELEIBEN. Zeneműkiadó Vállalat, 1958.)
2. Néhány „beavatott” persze tökéletesen tisztában volt Kurtág György jelentőségével, az akkori avantgarde-ból messze kiemelkedő zeneiségével, de olyan mérvű világsikerre, amely műveit manapság övezi, senki, még legmerészebb álmaiban sem gondolhatott.
3. Annak ellenére, hogy az ilyesféle publikációk – átadva a helyüket az Urtext-kiadások objektív szemléletének – mára határozottan kimentek a divatból, kiadvány és kiadvány között különbséget kell tenni. Nem egy esetben megkerülhetetlen a Hans von Bülow 1871-ben publikált instruktív kiadására – egyben Kurtág Márta munkapéldányára – való hivatkozás (Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart). Ebben a munkában – a kiadvány lakonikusan említi csak meg a szerkesztés elkezdésének (1867, München) és befejezésének (1870, Firenze) idejét és helyét – a neves Liszt-tanítvány, korának kétségkívül legjelentősebb előadóművészei közé tartozó művész sok lényeges összefüggésre világít rá, amelyek mindenekelőtt a zene fejlődéstörténete szempontjából értékelik és méltatják Beethovennek és művének jelentőségét. Mint az instruktív kiadások legtöbbje, ez a kotta sem mentes azonban a szubjektív hozzáállástól (kommentárok, metronómszámok), utólagos betoldásoktól (tempójelzések kiegészítése, hallgatolagos pótlások stb.), a konkurens kiadókat illető epés megjegyzésektől, illetve az elsődleges források szerzői utasításainak felülbírálatától (akcentuálási és frazeálójelek). A korszak hasonló jellegű publikációi közül azonban ezekkel együtt is kimagaslik.
4. Pontosabban a „rettenetes” szó itt nem is állja meg a helyét, mert a keletkezés körülményei ezt a kifejezést eleve kizárják. A neves bécsi zeneműkiadó – és

műkedvelő zeneszerző – az általa kitalált témát több mint ötven komponistának küldte el, hogy a teljes művel jótékony célt szolgáljanak. Beethoven – kezdeti berzenkedései ellenére – végül annyira megfogta a téma, hogy az előre eltervezett – meghatározatlan számú – variációhoz a munka folyamán állandóan új és új változatokat írt, amíg végül Diabelli könyörögni nem kezdett neki, hogy ne küldjön már újakat, mivel a mű kiadása túlságosan költséges lesz a számára. Több mint valószínű, hogy ha ez nem történik meg, Beethoven talán élete végéig ontotta volna a variációkat erre a témára. Nem utolsósorban talán azért, mert az erős rokonság, ami Diabelli keringőjét összefűzi az Op. 111-es C-MOLL SZONÁTA második tételének Ariettájával, erősen inspiráló tényező lehetett, hiszen az említett tétel négy és fél variációja messze nem meríti ki a témában rejlő lehetőségeket, különösen, ha Beethoven variálóművészetének legcsillogóbb ékköveivel hasonlítjuk össze. Már a korai sorozatok is messze túlmutatnak a témák kínálta felületes lehetőségeken, az Op. 34-es és 35-ös ciklusokban pedig teljes vértetben áll előttünk az összetéveszthetetlen egyéniség, a lehangoló formaművész, a legkomolyabb próbatételektől sem visszariadó újító, a lélek legmélyebb rétegeit megmozgató tudó költő. Mindazonáltal a darab polifonikus, formai és zongoratechnikai nehézségei lehetnek elrettentőek a mégoly képzett pianista számára is.

5. Bülow egyáltalán nincs olyan rossz véleménnyel Diabelli témájáról, mint a későbbi elemzők zöme: „*Csinos és izléses darabocská, amelynek – mondhatni – dallami semlegessége megóv az antikvitás veszélyétől.*” Hogy az első kiadás címlapján miért nem szerepel Diabelli neve a téma alkotójaként, rejtély. Ám kizárt dolog, hogy az elhallgatás ötlete Beethoventól származna, a kapcsolat közte és Diabelli között majdnem barátnak volt nevezhető.

6. Stravinsky írja Beethoven zongoraműveiről: „*Elsősorban... a zongorának szuverén ura. A hangszer inspirálta zenei gondolatait, s határozta meg zenéjének lényegét. A zeneszerzők kapcsolata a hangzó anyaghoz kétféle lehet. Egy részük zongorára ír muzsikát, a másik viszont zongoramuzsikát ír. Beethoven kétségkívül ehhez a második kategóriához tartozik. Nevezetesen egész óriási zongorairódmű termésére a »hangszer« nyomja rá bélyegét, s én ezt értékelem benne legjobban. A csodálatos »lantos« jellege dominál egyéniségében, s ez nem téveszti el hatását a zene iránt fogékony hallgatóra.*” (Igor Stravinsky: ÉLETEM. Ford. F. Csanak Dóra. Gondolat, 1969.)

7. Egy anekdota szerint, amikor egy hegedűs figyelmeztette Beethoven bizonyos passzázások lejátszhatatlanságára, ő állítólag így fakadt ki: „*Mit törődöm én a maguk bolond hangszerével, ha komponálok!*” A jelek szerint saját hangszerének játékosaira is egyre kevésbé és kevésbé volt tekintettel. Ez a tendencia csak annyira fakadt a sikétegekből, hogy annyira inkább lehetetlenné tette zongoraművési fellépése-

it. Ha Beethoven tovább koncertezik, és ennek folytán egy fontos szál nem szakad el közte és a hangszer között, nyilván sokkal később fordult volna a polifónia – és az annak legmegfelelőbb műfaj, a vonósnégyes – felé.

8. Sokan örülnek tartják. Bernhard Romberg, Beethoven fiatalkori jó barátja – akit a zeneszerző egy 1822-ben írott levelében elérzékenyülten a „nagy művész” titulussal illet – odáig jut, hogy Szentpétervárra nyilvánosan megtapossa (!) az F-dúr RAZUMOVSKIJ-KVARTETT (Op. 59 No. 1) gordonkaszólamát.

9. Gyaníthatóan a IX. SZIMFÓNIA sem ért volna el gyors népszerűséget, ha hiányozna belőle az énekhang és mindenekelőtt a Schiller ÖRÖMÓDÁ-jára komponált dallam. A szimfóniával egy időben komponált és annál messze nem kevésbé tökéletes, valamint jelentős MISSA SOLEMNIS a mai napig sem vált a repertoár meghatározó részévé.

10. Szabolcsi Bence: BEETHOVEN | MŰVÉSZ ÉS MŰALKOTÁS KÉT KORSZAK HATÁRÁN. Gondolat, 1970.

11. Tudvalevő, hogy kezdetben Beethoven mereven elzárkózott a megrendeléstől, mert a témát dilettáns munkának találta a dallamban lévő „Rosalia” (a motívum rövid időn belüli más hangnemű megismétlése), illetve „Schusterfleck” miatt. Ezt a hibát aztán a legkülönfélébb módokon javítja ki a kompozícióban, amelyek közül talán az első variáció megoldása a legkritikusabb hangvételű. A Diabelli-témát kegyetlenül kifigurázó, pöffeszkedő hangvételű „Alla Marcia maestoso” bizony már az első két sorban kemény leckét ad a motívumismétlés elkerüléséből. Valószínűsíthető, hogy Beethoven elhatározásának megváltoztatásában a honoráriumként felajánlott 40 – más források szerint 80 – dukát is jelentékeny szerepet játszott.

12. Túlzás lenne azt képzelni, hogy a német nyelvű tempójelzéseket véglegesen polgárjogra emelő Beethoven ebben a művében a megrendelőre való tekintettel használ kizárólag olasz nyelvű utasításokat.

13. Bizonyos mértékig valódi unalom: szép példája az improvizációk „most csak ennyi jut eszembe” előjeli pillanatainak a kompozícióba való „belopására”. Ha Bülów – az előző variációban kiírt – metronómjelzését vesszük alapul, a L'istesso tempo sietősnek tűnik.

14. Említhetnénk Beethoven szerencsétlen nőügyeit, rendre balul sikerült házassági terveit vagy furcsán ambivalens viszonyát unokaöccsével és gyámfival, az atyai gondoskodás elől riadtan menekülő Carl van Beethovennel. De hasonlóan jó példa ennek a nem mindennapi temperamentumnak érzékeltetésére az 1799 körül Johann Nepomuk Hummelhez egy nap különbséggel íródott két levél. Az elsőben Beethoven még a „hamis kutyá” címmel illeti fiatalabb pályatársát és barátját, a másodikban már a „szívem Nácikája” megszólítás dukál Hummelnek.

15. Nagyvonalúság, feledékenység, speciális notációs nehézségek, nem szóval a korabeli nyomdatech-

nikáról: talán együttesen okozhatták, hogy a variáció második részének nyilvánvalóan a felütésen (12. ütem harmadik egysége) kezdődő tempóváltása csak a következő ütem elején jelenik meg (Tempo I). Ugyanez a hiba az analóg helyen, a 24. ütem megfelelő részén is előfordul. Nevetséges, erőltetett és mesterkélt lenne az említett egységeket Meno allegro tempóban tartani; nem is véletlen, hogy az előadói gyakorlat túllépett ezen az anomálián.

16. Wilhelm Backhaus játékát gyakran kritizálták „tárgyilagos”, „személytelen”, „objektív” hangvétele miatt, ugyanakkor légiónyi volt csodálóinak száma, akik épp Beethoven-előadásai miatt glorifikálták. Ha bármelyik felvételét meghallgatjuk, tapasztalhatjuk, hogy az általa képviselt, mindenekelőtt valamiféle férfias rezervációt tükröző alapállás nagyon is összefér Beethoven egyéniségével; az adott kompozíció vonzatában egyáltalán nem kívánunk az övénel vehemensebb, tüzezebb, „örültebb” megnyilvánulásokat.

17. Amiben szerepe lehet a sok, indokolatlanul elsi-etett operai előadásnak is. A Mozart jelezte tempó (Molto allegro) egyáltalán nem jelenti azt, hogy Leporello itt ideges, feszült vagy kapkodó lenne – inkább beletörődő annak ellenére, hogy a szolgasorsból untig elege van. Beethoven tempójelzése ebben a variációban ugyan a Mozartéhoz hasonló (Allegro molto), de a metrum megváltoztatása önmagáért beszél: világos a negyedik metrikai egyenlőségének alap gondolata.

18. Tulajdonképpen itt a legato is legatissimo: gyönyörű példa mindkét formarész-záró nyolcütemes frázis a felesleges tagolások elkerülésére. Az alsó szólamban is hangsúlyozott ívezéssel Beethoven nagy bölcsen mintegy eleve kesztyűt dob okoskodó professzorok és muzikológusok feltételezett bogarászási intencióinak. Bülów a 8–16. ütemek esetében a XX. variáció harmóniamenetével való rokonságra hivatkozik, de felesleges tagolása és marcatjelzése (12. ütem) akkor is megtöri ezt a menetet, ha a tempó miatt csupán elvi jelentőséggel bír.

19. Alfred Brendel ezt a variációt a „Győzelem” címmel jellemzi.

20. A személynevek kiforgatását különös kedvvel űző zeneszerző sajátos humorával Diabellit nem egy levelében „Diabolus” névvel illeti.

21. Lehet az idők végezetéig tippelni és vitatkozni: vajon a harmadik vagy inkább a negyedik negyedperiódusból maradt ki egy ütem? Mind a 12., mind a 13. ütem megfelel a „súlyos” és a „súlytalan” ütem ismérvének. Bülów ha nem is száz százalékig, de jól megindokolja a redukciót, ugyanakkor „vandalizmusnak” minősíti azt a kihagyást (XII. variáció 22. ütem), amely mellett a standard kiadók (Breitkopf & Härtel, Edition Peters) az akkoriban rendelkezésre álló források maximális figyelembevételét után döntöttek. Legalább annyi érv szólna a Ferdinand Ries tulajdonát képező kéziratok kottából való kihúzás, mint az

ütem utólagos visszahelyezése mellett. Ha kiszámoljuk, az elhagyott ütem valóban felesleges, ráadásul elsimítja a basszus belépésével megjelenő hangulati antipicációt. Mint ahogy kiadványában jó párszor, az ismétlődjelek alkalmazása helyett Bülow itt is demonstratív kétszer kiírja a zenei anyagot.

22. Mintha az öt évvel később komponált Op. 135-ös F-DÚR VONÓSNÉGYES DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS címet viselő utolsó tétele előtt mottóként szereplő három mondat (Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!) megfordításával, a kérdést a válasszal szemben előtérbe helyező változatával lenne dolgunk. Egyes kiadások a 166. ütem utolsó akkordjaként E-G-H helyett a meglepő F-G-H akkordot jelzik az őskiadásra hivatkozva. Ezzel kevésbé lehet egyetértetni, mint ahogy a Bülow-féle kiadványban szereplő „attaca subito” utasítással sem. Sokkal inkább a végtelenségen való csendes eltűnődés jellemző erre a részre, mint a pirossal vastagon kihúzott kérdőjel vagy a demonstratív rátalálás...

23. Nem mintha ez a zene nem állna meg, nem tudná fölmutatni igazi értékeit bármely előadásban, hiszen éppen ebben kell keresnünk Beethoven népszerűségének egyik nagy titkát.

24. Lehetetlen nem megemlíteni a bal kéz szerzői ujjrendjét, amelyet még Bülow is kivihetetlennek talál. Az ötödik ujj ismételt megjelenésével Beethoven nyilván a második nyolcadérték jelentéktelenségét próbálta hangsúlyozni. Valószínű, hogy csak a fekete-fehér billentyűk találkozási pontjairól lehet szó (5–7., 17–18. stb. ütemek); a megoldás nem okvetlenül az egész variációra érvényes, különösen nem az első ütemre, amely könnyen lehet Beethoven elírásainak egyike, de éppen ez az ütem jelenti a tulajdonképpeni alapot Bülow kommentárjához. Az első kiadás egyébként ezen a helyen nem tartalmaz ujjrendet.

25. Szinte magunk előtt látjuk a türelmetlen férfi parancsra összevont szemöldökét, miközben idegesen dobol az asztalon.

26. Lehetne ezt tovább is bonyolítani, de végső soron parttalan eszme-futtatásba torkolna a szerzővel való fizikai, alkati, jellem- vagy temperamentumbeli tulajdonságok hasonlóságával vagy különbözőségével érvelni. A Beethovenre külsőleg valamennyire hasonló előadóművészek – pl. Anton Rubinstein, Frederic Lamond, Wilhelm Backhaus – egymástól gyökeresen eltérő habitusok voltak, utóbbi kettőnek lemezfelvételei között is égbekiáltó a különbség. Edwin Fischer a zongoraszonátákról írott művében nem túl meggyőzően érvel a piknikus alkatú pianisták mint optimális Beethoven-előadók mellett.

27. Akármilyen alaposan tanulmányozzuk is a VI. variáció összvegét, az utókák használatára vonatkozóan semmiféle vezérfonal nincs, amibe biztonsággal belekapaszkodhatnánk. Legalább annyira helytálló vagy éppen elutasítható a vélemény, mely szerint az akkori előadók tökéletesen tisztában voltak az-

zal, hogy hol, mikor és mit kell használni, mint az interpretáló művész szabadabb mozgásterének, az improvizáció lehetőségének tudatos meghagyása a szerző(k) részéről. A tárgyalt variációban erősen ad hoc jelleggel szereplő kevés számú utóka éppúgy utalhat azok – végső soron – jelentéktelenségére, mint a minden trilla utáni alkalommal kötelező megjelenésére. Ha alaposan megnézzük az első kiadás kottaképét – 10. oldal –, láthatjuk, hogy a kezdő auktaktot kivéve minden ütemben bőven lenne hely akár utólagos korrekcióra is; ennek ellenére utókák csak a variáció második részétől szerepelnek. Éppúgy nem állja meg teljesen a helyét sem az összhangzattani megközelítés, mint az sem, hogy az utóka adott esetben a melodikus fejlődést esetleg zavaró tényezővé válhat (pl. a 11-től 14-ig vagy a 27-től 30-ig terjedő ütemekben). A szextlépések között lehetséges utókákra vonatkozó egyetlen (!) utalás (25. ütem) egyszerűen kevés ahhoz, hogy a megoldást az egész darabra kiterjesszük. Csábító lenne részletesen taglalni, hogy bizonyos keresztállások mennyire zavarják a harmóniai fejlődést, a modulációkat, érdekes volna elemezni, hogy az esetleges utóka milyen mértékben gyengítene magát a dallamvonalat, de féltő, hogy nincs elegendő, mindenki számára kielégítő recept ebben a kérdésben. A közreadások ezen a ponton egyébként nagymértékben eltérnek egymástól; talán nem egészen erőltetett, ha itt valamennyire bizonyos vonós – tehát nem egy esetben az utókák elhagyását éppen a dallamvonal zavartalanságának érdekében preferáló – gondolkodást is figyelembe veszünk. Az ilyen problémák gyakorlati megoldása már nem a zenetudomány, hanem tipikusan az előadó-művészet dolga, minthogy kizárólag az auditív élmény hitelesíthető az akár improvizatív, akár a gondos munka alapján előzetesen kialakított döntést. Ott pedig túlnyomórészt az egyéni ízlés dönt, egy csapásra másodlagos jelentőségűvé téve mindenfajta doktriner hozzáállást. Kurtág Márta a dolgot huszárvágással, tehát valamennyi utóka eljátszásával oldja meg, hűségesen követve a Bülow által javasoltakat.

28. A különbség igen lényeges, hiszen a szubdominánusra vezető mellékdomináns így kimarad, tehát ugyanazon az időn belül két elem helyett csak egy változik. De lehet, hogy egyszerűen félreolvasásról van szó, minthogy mind az első kiadásban, mind Bülow kiadványában háromvonalas C szerepel az adott helyen.

29. Kis kezűek számára e helyütt tulajdonképpen még az is jobb, ha az egyvonalas C-t és D-t egyszerre ütik le a jobb kéz hüvelykujjával. Lehet, hogy Kurtág Márta is ezzel a megoldással él, azonban ez a felvétel ismételt meghallgatása után sem kivehető.

30. Franz Hummel német zeneszerző ugyanerre a témára 2006-ban komponált harminchárom zongoraváltozata is ilyesféle meggyőződésre alapozva készíthetett.

Kocsis Zoltán

DIÓHÉJBAN

Kisbali László: *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*
L'Harmattan, 2009. Laokoón Könyvek,
272 oldal, 2600 Ft

„Bámúl a' Világ, midőnn látja Homérusnak,
a' Görög Poétának könyvét egygy dió hajba
szorítva; de ha meg-gondoljuk ezeknek az apró
férgetskéknek, és azoknak igen-igen apró ré-
szetskéknek kitsínységét, azonn kell tsudálkoz-
nunk, hogy teli-bé a' dió haját a' Görög Poéta
könyve.”

(Jeney György: TERMÉSZET-KÖNYVE. A' HOR-
TÓBÁGYI PÁSZTOR ÉS A' TERMÉSZET-VIZSGÁLO. A'
NEM-TUDÓSOK KEDVEKÉRT IRTA JENEY GYÖRGY.
Pesthenn, Pátzko Ferentznek Betűivel, 1791.
166. oldal.)

De nobis ipsis silemus. Magunkról hallgatunk. Ezekkel a Francis Bacontól kölcsönzött bevezető szavakkal veszi kezdetét A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA, és Kisbali Lászlóról szólva méltó és kézenfekvő gesztus Kant-utalással kezdeni. Ám ha a recensens olyan olvasókat kíván megnyerni a közel-múltban elhunyt Kisbali kötetének, akik nem ismerik a munkásságát, mégsem hallgathat önmagáról: óhatatlanul érintenie kell a személyes vonatkozásokat is. Mert hiszen Kisbali László élete során nem jelentkezett önálló kötettel, mi több, folyóiratban is csak igen ritkán publikált. Ilyenformán a *SAPERE AUDE!*, ez a nem különösebben vaskos gyűjtemény magában foglalja Kisbali nyilvánosan hozzáférhető szövegeit – tanulmányait, rádióbeszélgetéseit, kritikáit, kisebb írásait, valamint néhány teoretikus igényű magánlevelét is (a kimaradó kisebb cikkekről tájékoztatást nyújt a kötet végén található bibliográfia, a könyvet szerkesztő és jegyzetekkel ellátó Szécsényi Endre munkája). Az írásos életmű tehát aránylag csekély terjedelmű, s e most megjelent munkát nem lehet előzetes kötetekhez vagy valamiféle dokumentált pályáivé mérni.

Amin viszont Kisbali László pályáját dokumentáltan mérni lehet, az tanári tevékenységének széles körű hatása. Egyfelől tanítványainak a névsora, másfelől az a szeretettel teli büszkeség, amellyel tanítványai és kollégái emlékeznek rá (ezzel, illetve az életpályával kapcsolatban érdemes fölkeresni a <http://esztetika.elte.hu/kisbali> honlapot). Nyilvánvaló hát, hogy minderről job-

bára csak személyes tanúságtételek tehetőek – noha persze az írásos hagyatékon túl érdemes volna nyomába eredni a Kisbali-előadások esetleges hangfelvételeinek is. Hiszen a kötetben olvasható rádióbeszélgetések is tanúsítják, hogy előszóban is nyomdakészen fogalmazott: virtuóz, delejes hatású előadóként sosem pusztán egy-egy témakör ismeretanyagát nyújtotta, hanem képes volt a szellemi birtokbavétel szenvedélyével is beoltani a hallgatóságát. Ez a nyughatatlan szenvedély tette, hogy elképesztő olvasottsága mindig ösztönzőnek bizonyult, és sohasem nyomasztónak. S ha a nyomtatott szöveg csak részben érzékelteti is a személyiség varázsát, azt a vibrálást, amely – nem túlzás ezt állítani – rajongó figyelmet váltott ki a hallgatóiból, valamelyest azért mégiscsak képes erre; mindemellett pedig azért is érdemes volna az esetleges lappangó hangfelvételeket föl kutatni, mert Kisbali sosem ismételte önmagát, s kurzusai gyakran egy-egy megíratlanul maradt kismonográfia ívét rajzolták föl, ilyenformán az előadásai számos eredeti gondolatmenetet tartalmaztak, amelyeknek később nem maradt írásos nyomuk.

E sorok írója a kilencvenes évek közepén, a pécsi bölcsészkar esztétika tanszékén hallgatta az előadásait. E néhány év során tartott kurzust a kanti esztétikáról (ahol jobbára nem magát AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁT-elemezte, hanem a hozzá vezető utat a kanti rendszeren, illetve az eszmetörténeti kereteken belül), a fenséges eszmetörténetéről (Pseudo-Longinosztól Boileau-n át Nietzscheig), egy-egy félévét Nietzsche, Adorno és Hegel esztétikájáról, a tizennyolcadik századi racionalista hermeneutikáról (a *Holmi* hasábjain ezután megjelenő, elhíresült Gadamer-tanulmány ennek a kurzusnak csupán a bevezető előadását képezte), illetve HALOTTKÉMEK címmel a modernitás jelenkori kritikusairól (Derrida és Foucault került terítékre, Habermas és Gadamer már nem fért bele a szemeszterbe). Mindezzel hét előadás-sorozat anyaga volt. Legutolsó előadásainak egyike, melyet a MOMÉ-n tartott, megtekinthető a Youtube-on – témája a huszadik század legendás dizájnere, Paul Rand és az IBM-logo filozófiája.

Talán ebből a felsorolásból is kiténik, hogy Kisbali László finoman szólva nem egyetlen témára hangszerelte az életművét. Ez már akkor is azonnal szembeszökő, ha végiglapozzuk a kötet tartalomjegyzékét. Olvashatunk itt Kant tör-

ténetfilozófiájáról csakúgy, mint Kierkegaardról, a fordítói bakikról vagy a kortárs szobrászművész, Böröcz András AKASZTOTTAK című munkájáról. Nyilvánvaló hát, hogy e recenzióknak sem lehet az a célja, hogy kimerítően körüljárja a SAPERE AUDE! szövegeit. Inkább olvasókat szeretne megnyerni a kötet számára, olyanokat, akik érdeklődnek ugyan iránta, de nem szakmájuként művelik az eszme- és a filozófiatörténetet.

A kérdés tehát: miért is érdemes Kisbalit olvasni?

Például azért, mert rengeteget lehet tanulni tőle, miközben a kötet írásai mégsem csak a szűkebb értelemben vett szakmának szóló szövegek. Az úgynevezett művelt nagyközönség szempontjából e vegyes jelleg előnynek is tekinthető: az általában vett művelődéstörténeti csemegékre kíváncsi olvasó éppúgy kedvét lelheti a kötetben, mint a képzett eszmetörténész. Efféle csemegék többek között Kisbali rádióbeszélgetései a felvilágosodás karakteréről, a „zsidó Szókratészről”, Moses Mendelssohnról vagy éppenséggel a Voltaire antiszemitizmusáról írott rövid cikk. Ugyanakkor nem csupán a rádióbeszélgetésekre és a kisebb írásokra igaz, hogy szellemes és kifejezetten szórakoztató olvasmányok – Kisbali a filológiai aprómunkát is képes élvezetes humorral tálalni.

E tematikus sokszínűség ellenére a fő motívumok karakteresen kirajzolódnak a kötetből. Mert bár Kisbali László előadásai során rendkívül sok, egymástól látszólag igen távol eső témát tárgyalt, amikor nagy nehezen írásra adta a fejét, terjedelmesebb publikációi a legfőbb kérdéseit érintették. Ezek a kérdések pedig a felvilágosodás projektje körül kristályosodnak ki. Ahogy a Radnóti Sándorhoz írott két levél egyikében ars poeticaszerűen megfogalmazza, előfeltevéseinek középpontjában „a szabadsággal, autonómiával és kreativitással jellemzett individualitás áll, amelynek a közege egy sajátos történetfilozófiai konsztaellációban elhelyezett és antinomikusként jellemzett modern társadalom és kultúra (»modernitás«, ómodián: polgári kultúra). Az ezen individuum igénylése tehát feltételezi ennek a modernitásnak az affirmációját is”. (207.)

Kisbali számára a felvilágosodás (ezen belül pedig Kantnak mint a felvilágosodás központi alakjának az életműve) abszolút vonatkoztatási pontot képez. Nem véletlen, hogy a legjelentősebb szövegei olyan vitapozíciókban keletkez-

tek, melyek során a tizenharmadik századi ismeretelméleti, antropológiai, esztétikai, hermeneutikai stb. modelleket igyekszik rehabilitálni. Érdeemes ez ügyben szemügyre venni legnagyobb port felvert írását (A FILOLÓGIA BOSSZÚJA, AVAGY GADAMER ESETE A PIETISTA HERMENEUTIKÁVAL), ahol filológiai tévedésen kapja a filozófiai hermeneutika nagy öregjét, bebizonnyítva, hogy Gadamer a saját elméletében kulcsszerepet betöltő applikáció – az alkalmazás – fogalmát téves forrásból meríti. Ellene lehet vetni mindennek persze, hogy e felfedezés mit sem változtat Gadamer elméletének a hatástörténetén, s ezt nyilvánvalóan maga Kisbali sem tagadja. Ő arra mutat rá, hogy az applikáció gadameri fogalmát nem lehet Gadamer hermeneutikatörténeti előfeltevései mentén megalapozni. A filológiai vita mélyebb tétje azonban mégsem e fogalom történeti legitimitása, hanem Gadamer antimodernizmusa és felvilágosodásellenessége: a szövegértelmezés két modellje között feszül lényegi ellentét. Kisbali arra mutat rá a beérkező kritikákra adott terjedelmes válaszcikkében, hogy a gadameri modell alapja egy speciális szöveg-típus, a kinyilatkoztatott szöveg. Gadamer pedig „az egyetemes – elvileg minden szövegre és minden megértésre érvényes – hermeneutika alapjává teszi e modellt, minden szöveget szakrális szöveggé avat” (123.), ahol a szövegnek az értelmezővel szembeni hatalma válik meghatározóvá. Ezzel szemben a racionalista modell az applikációt az értelmezésen túlra helyezi, „a lelkiismeret szabadságát feltételező privátszférába” (125.): ekkor az alkalmazás nem a szöveg megértésének az immanens tétje és belső motorja, hanem a megértés műveletét követő etap. Azt applikálhatom, amit előzetesen már megértettem. „Gadamer persze nagyon csúnyákat mondana erről az elképzelésről” – teszi hozzá Kisbali (126.). Hermeneutikatörténeti előadásainak egyikében arról beszél – 1997. IV. 9., saját jegyzeteim alapján –, hogy a hermeneutika felvilágosult modellje normatív rendszert alkot, amelyben lehetséges hibázni, hiszen az is előfordulhat, hogy rosszul értelmezem a szöveget (vulgo: nem érthetjük jobban a szerzőt, mint ahogy ő saját magát értette), míg a huszadik századi hermeneutika „szisztematikusan kiküszöböli a hiba fogalmát”, ennélfogva a félreértésnek is értelmet ad. A tizenharmadik században tehát „a megértés nem univerzális, hanem speciális folyamat, megadható feltételei vannak, és van kockázata”. Kisbali ezt a koc-

kázatot, talán nem véletlenül, teológiai jellegű formulával szemlélteti: „A Szentírásnak akkor van értelme, ha...” Az értelem ebben a modellben nem feltárulkozó-megmutatózó, hanem feltárható tartalom, mely feltárásnak a munkájával adott esetben kudarcot is vallhat az ember.

Márpedig a kudarc lehetősége mindig is részét képezte a modernitás projektjének, mondja Kisbali. Mint ahogy a szabadsággal való visszaélés, az illegitim észhasználat lesz a kanti antropológia egyik fő kérdése. Ha az ész szabályai önreflexívek, ha az ész szabályt adhat önmagának, akkor ennek a vállalkozásnak megvannak a maga súlyos kockázatai. A felvilágosodás projektje, önmagunk megalkotásának a lehetősége elveszíthető lehetőség. A modern kultúrában benne foglaltatik, hogy nemet mond önmagára, az önfelszámolás lehetősége mindig adott.

Ha egyetlen mondatban kellene összefoglalni, hogy mire is irányult Kisbali László működése, akkor azt mondanám: a modern kultúrába kódolt feszültségeket igyekezett újraértelmezni a felvilágosodás rehabilitációja által. S ez minden látszat ellenére egyáltalán nem volt defenzív vállalkozás, sokkal inkább aktualizáló program, mely szerint a felvilágosodás projektje ma is érvényes válaszokkal láthat el bennünket. Innen nézve a máig élő romantikus közhelyek, mint a számító, hideg ész és az ösztönös szenvedély ellentéte – vagy kevésbé költőien: racionalizmus kontra irracionálizmus – nem egymást kizáró ellentétekként, hanem az észhasználat saját lehetőségeiként mutatkoznak meg. (ÉKSZTÁZIS ÉS MÓDSZER – Kisbali ezt az árulkodó címet adta az 1995 tavaszán tartott fenséges-kurzusának.)

Ám ha a felvilágosodás nem más, mint a mai modernitás zárójelezett előtörténete, ha tetszik, a modernitás „tisztább” problémafölvetéseinek a terepe, akkor a feladat ennek a zárójelnek a felnyitása: a tizenharmadik század mint kultúra közvetítést igényel, hiszen meg kell tisztítani a ráakodott előítéletektől. Nem véletlen, hogy a kötet elején található interjúban Kisbali a saját tevékenységét, „föllazításként” nevezi meg, mégpedig föllazításként, „a kulturális közhelyek ellenében” (32.). E föllazítás eszköze a történeti reflexió, az adott történeti kontextus föltárása: ez képes a jelen kulturális közhelyeit közhelyként megmutatni. A „nem magától értetődő” jelenségek szemügyre vétele visszatérő eleme Kisbali vizsgálódásainak. Egy könnyedebb példa,

ugyancsak az említett interjúból: „Például nagy kultusza van a kreativitásnak, a hallgatók is meg vannak arról győződve, hogy ők maguktól kreatívak, legfeljebb mi, az oktatóik, elrontjuk őket. El lehet nekik magyarázni, hogy bizony a kreativitás kifejezés rettentő erős. [...] Hiszen az európai eszmetörténetben a creatio latin kifejezést az isteni teremelésre foglalták le, ezért aki azt állítja, hogy ő kreatív, azt mondja, hogy valami olyasminek a birtokában van, ami elvileg csak Istennél lehet. Szép és bonyolult folyamat, ahogyan innen eljutunk oda, hogy kreativitásnak minősül, amikor Janika az iskolában újságpapírokat tép szét és ragaszt fel egy papírlapra. Nem könnyű átlátni, hogy e mögött egy ideológiai konstrukció van.” (32.)

Éppen ez, a történeti kontextus föltárása képes aktuálissá tenni régi, elfeledett szövegeket. A Kisbali szerkesztette szemelvénygyűjtemény, a *Janus* című pécsi egyetemi folyóiratnak Az ESTÉTIKA FORRÁSVIDEKE című száma például a Kant előtti esztétikatörténet szerzői kapcsán tekinti át az ízlés elmélettörténetébe kódolt feszültségeket. Ennek a bevezetőjében írja: „Sarkítva fogalmazva: válogatásunk azt az elmélettörténeti folyamatot mutatja be, ahogyan az esztétikatörténet jeles gondolkodói kidolgozzák azokat az elméleti előfeltevéseket, amelyek mellett saját működésük már közvetlen formában értelmezhetetlenné válik.” Kisbali a művészi élmény diszkurzív közvetíthetetlenségének, a műalkotás öntörvényűségének, egyszerűen a művészet „irracionálisának” a romantikától fogva közhelyszerű téziséjét jelöli meg e történet végpontjaként. Majd néhány mondattal később hozzát teszi: „Az esztétikai gondolkodás aktuális állapota és múltja között ellenséges marad a viszony. Úgy gondolom azonban, hogy ez nem kényszerű eljárás. Szövegeink bizonyos mértékig példázják és érzékeltetik azt a folyamatot, amely az autonóm művészet fogalmával összekapcsolódott, diszciplináris értelemben is önálló esztétika létét mint a története során felhalmozódó és élesedő aporiákra adott választ világítja meg; olyan választ, amely maga is ellentmondó elemekre esik szét, de az egymást kizáró ellentétek egyidejű kimondásának kényszere – úgy tűnik – mind ez ideig kultúránk kiküszöbölhetetlen ténye marad.” (65.; kiemelés tőlem – K. J.)

Két fontos dologra kell figyelniünk a fenti idézetben. Az egyik az esztétika kulcsszerepe mindabban, amit Kisbali a modernitásról gondol. „Akkor is lenne a tizenharmadik században esztétika, ha nem lenne művészet” – mondta Kant-kurzusának bevezető előadásán (egész pontosan 1994. IX. 12-én, és itt ismét csak a saját jegyzé-

teimet hívom segítségül), tudniillik e diszciplínát nem az esztétikai szférával való találkozás tapasztalata alakítja ki: „Az esztétika kitüntetett szerepe a célszerűség-fogalom sajátos használatán keresztül jön létre, durva megfogalmazásban: mint ha azért jött volna létre a világ, hogy itt boldog legyek. A természeti mechanizmus világa úgy épül föl, hogy alárendelődik az ember morális célkitűzéseinek. A kanti kritika ennek a célszerűen elrendezett világnak a létrehozási esélyeiről szól.” (1994. IX. 19.) A kulcsfogalom természetesen az ízlés kategóriája lesz, hiszen ezen keresztül válhat a művészet a szocializáció közegévé: „A felvilágosodás az észnek és az ízlésnek a közös kora. És – nagyon egyszerűen fogalmazva – ez a kettő nem különbözik egymástól. [...] ... amikor ízlés alapján döntünk, akkor ugyanazt teszszük, mint ha az eszünk alapján döntenénk, de többnyire nincs idő, hogy végiggondoljuk a következtetéseket, mely következtetéseknek az ész a képessége. Tehát az ízlés az az ész, amely képes leküzdeni az idő korlátait. Magyarán az ízlés az, amiben személyessé válik az ész. Innen kezdve a felvilágosodás voltaképpen az ész és az ízlés összekapcsolásának a teóriája.” (39.)

Ennélfogva természetesen roppant jelentősége lesz a tizennyolcadik századi esztétikatörténet eredeti kontextusának. Hiszen az irracionálismustétel felől nézve, írja Kisbali a fent említett Janusz-szám bevezető tanulmányában, „az esztétikát egyúttal csak létrejötte közvetlen kontextusától elszakítva, a kialakulását meghatározó századdal szembeállítva gondolhatjuk el” (62.). Az esztétika lesz az a szisztematikusan tárgyalható terület, ahol a modern racionális–irracionális elmentétpár genezise történetileg tetten érhető, és ennek révén maga az ellentét rekontextualizálhatóvá válik.

A három bekezdéssel feljebb olvasható idézet másik roppant figyelemre méltó eleme a befejező félmondat. Kisbali könyvében több helyen fölbukkan ugyanez a – rendszeres kifejtésig sosem vitt – meglátás, mely szerint a modern kultúra alapvetően aporetikus–antinomikus jellegű. Így tehát az esztétikatörténet – úgy is, mint szekularizált teológiatörténet – a modernitás aporiáinak a foglalataként is olvasható: „A műalkotás vagy a művészet transzcendens támasz nélküli ontológiai prioritása [...] már csak elméleti szimulakrum, de kényszerű mutatvány, mert a teória alapszerkezete nem enged más megoldást.” (264.) Ha tetszik, a modern kultúrába kódolt feszültségeket újraértelmezni-újragondolni igen, feloldani aligha lehetséges.

Tudható persze, hogy az efféle nagy kultúr-történeti összefüggések közelebről nézve mindig bonyolultabbak, és ellenállnak az egyszerűsítő magyarázatoknak. Ha pedig valaki „perfekcionizmussal elegy autopszia-kórban” szenved, amikor is „képtelen úgy olvasni egy szöveget, hogy ne nézzen utána azonnal az abban szereplő legkisebb idézetnek is” (252.), egy szisztematikusan történeti munka megírásával, „a filozófiai reflexió és a »szigorú« történelmi stúdiók szintézisének” (253.) igényével már-már teljesíthetetlen kíváncsiságot állít önmaga elé.

A fenti idézetek a Radnóti Sándorhoz írott 2004-es levélből származnak, melyben Kisbali Radnóti készülő Winckelmann-könyvének három fejezetét kommentálja. Ez a kötet legkésőbb keletkezett szövege, s a bibliográfia adatait szemügyre véve azt láthatjuk, hogy Kisbali László nem publikált az ezredfordulót követően. A levél szerzője ezúttal nem hallgat önmagáról, önvallomásának pedig fájdalmasan lemondó és keserű a hangja: „most a te szövegeidet elvileg akár úgy is nézgetheti, hogy milyen művet írt volna, ha egyáltalán írt volna. És ha jó két évtizeddel ezelőtt nem égette volna föl maga mögött az összes teoretikus hidat, és nem indult volna el valamiféle szkeptikusan racionalista, individualista anarchizmus irányába” (254.).

Radnóti Sándor a temetésre írott megemlékezésében (*Beszélő*, 2009/5.) arról beszél, hogy Kisbali munkásságának végső igénye „az elméleti reflexió és a legszigorúbb történelmi kutatás, a filozófia és a filológia totális szintézise volt. Ez volt az a végtelen feladat, amelynek perspektívája miatt egyetlen lokális megoldást sem tartott a maga számára kielégítőnek”. Mindehhez azonban hozzájárult még a filológus szenvedélyes vonzódása magához a lokálishoz, a kicsihez, az elfeledetthez; a felfedező munka, melynek során az exkluzív szövegek nagy magyarázóerővel rendelkező forrásokként képesek újjászülni. A „kis írások», ha komolyan vesszük őket, elvezethetnek a »nagy művek« számos tételének újragondolásához, s általában is kikényszeríthetik »a rendszerről« alkotott kép revízióját” – mondja Kant kisebb szövegeiről (170.), de mindez általában is érvényes Kisbali attitűdjére.

Kisbali László működéséről szólva az exkluzivitás egy másik szempontból is fontossá válik. Ahogy a kötetnyitó interjúban mondja: „van egy titkos története a kései szocializmusnak, szellemi története, ahol olyan nevek a meghatározóak, akikről min-

den magánbeszélgetésben lehetett hallani, ám nyilvánosan nem” (26.). Két nevet emel itt ki: Vidrányi Katalinét és Munkácsy Gyuláét. Azt hiszem, Kisbali László joggal érezte önmagát is ide, ebbe a titkos szellemtörténetbe tartozónak. Tevékenységének a fő terepe az élőbeszéd, a tanítás volt. E most megjelent kötet minden eszmetörténeti, művelődéstörténeti és teoretikus gazdagsága mellett is csupán érzékeltetni képes ennek a tevékenységnek a kereteit. Persze viszonyítás kérdése, hogy ami bő két és fél száz oldalnyi terjedelemben, ha tetszik, egy dióhéjba befér, sok-e vagy kevés. Mindez elsősorban az olvasóitól, jelenlegi és leendő olvasóitól függ. A magam részéről ebben a legkevésbé sem szisztematikus recenzióban mindössze sorvezetőt kívántam nyújtani az olvasásához. Kérdés persze, hogy ő maga mit szólna az effajta kávéházi jellegű, minden bizonnyal túlzottan széles ecsetvonásokkal dolgozó interpretációhoz.

De ha egyszer azt szeretném, hogy Kisbali könyvét olvasgassák a kávéházakban is.

Kisbali László abban a modern alapvetésben hitt, hogy az ember azzá lesz, akivé teszi magát. Ezt magam is így gondolom. Ugyanakkor ebben az önpallérozó munkában a véletlenek is tagadhatalan szerepet játszanak, ha másképp nem, hát a találkozások révén. Mit mondhatnék még róla? Életem egyik legszerencsésebb fordulatának tartom, hogy a hallgatója voltam.

Keresztesi József

A SZABADSÁG EGYETEME ÉS AZ EGYETEM SZABADSÁGA

Fehér M. István: *Schelling – Humboldt. Idealismus und Universität. Mit Ausblicken auf Heidegger und die Hermeneutik*, Peter Lang, Frankfurt/M., Berlin, New York, 2007. 268 oldal

Intézmények tartósságot és szerkezetet kölcsönözhetnek az emberi létezésnek és tevékenységeknek, és az ehhez szükséges rend kialakításában gyakran támaszkodnak elvi megfontolásokra is. Nem nyilvánvaló és ezért izgalmas

kérdés viszont, hogy milyen elképzelések szolgálnak meghatározott intézmények alapjául. Fehér M. István monográfiájában ezt vizsgálja, amikor a filozófiai értekezésekben nem sűrűn taglalt egyetem eszméjét tárgyalja a német idealizmus gondolatvilágának fényében. A szerző, a német idealizmus és a XX. századi filozófia nemzetközileg ismert kutatója, Heideggerre és a filozófiai hermeneutikára kitekintve követi az idealizmus és az egyetem eszméjének kapcsolatát. Vizsgálódása jól mutatja, félreértés lenne az egyetemre vonatkozó filozófiai reflexiót perifériális témának tartani, hiszen az egyetem mint a felsőfokú oktatás intézménye előfeltételezi annak legalább hozzávetőleges tisztázását, hogy miben áll az oktandó tudás, mitől felsőbb fokú, és hogyan viszonyul az élet egyéb területeihez. A német idealizmushoz sorolt gondolkodók a forradalmi európai hangulat közepette több egyetemkonceptiót fogalmaztak meg. A vizsgálódás tárgya azonban nem pusztán filozófiatörténeti, hiszen az egyetem eszméje és feladatai mind a mai napig a tartósan visszatérő vitatémák közé tartoznak.

E kérdéskörben Humboldt koncepcióját az tünteti ki, hogy reformelképzelései alapvetően meghatározták az egyetem újkori, európai formáját. Elgondolásának döntő sajátossága, hogy az egyetemet nem pusztán a szaktudás elsajátításának céljához, hanem a művelődő képzés (Bildung), az emberré válás folyamatához is hozzákötötte, ahol a művelődő képzés humboldti fogalma értelmezhetetlen az autonóm szubjektum idealista elképzelése nélkül. Fehér könyvének fő témája ennek fényében Humboldt egyetemeszméje, melynek alapvető jellemzőit a második fejezet vázolja, miután az első fejezet röviden áttekinti azokat a vonásokat, amelyek az egyetemet európai intézménnyé teszik. A harmadik fejezet az idealizmus filozófiai programját, az abszolútum tudományként értelmezett azonosságfilozófiát tárgyalja az egyetemmel összefüggésben. További fejezet bontja ki az idealizmus műveltségeszményét, majd az ötödik fejezet a humboldti koncepció aprólékos tárgyalásával alkotja a szöveg túlnyomó részét, amit a koncepció utótörténete zár. A könyv nem az egyetem eszméjének átfogó történetét, hanem ennek egy szeletét, a német idealizmus közegeiben megszülető, máig ható felfogásokat követi nyomon, Humboldt mellett elsősorban Schelling elképzeléseit tárgyalva. Vizsgálódását Fehér

kettős értelemben is hermeneutikainak tekinti, egyrészt mivel egy jelenség értelmének tisztázásáról, feltárásáról van szó, másrészt mert gyakran mutat rá párhuzamokra a XX. századi hermeneutikával, elsősorban Heideggerrel és Gadamerrel kapcsolatban. Egyes párhuzamokon túl a kötet azt is állítja, hogy Heidegger és Gadamer örökösei az idealista gondolkodás bizonyos alapvető belátásainak, jóllehet nem az abszolútum, hanem a végesség filozófiájának álláspontjáról.

Az idealizmus gondolkodói nem véletlenül érdeklődtek az egyetem eszméje iránt, hanem azért, mert az idealizmust forradalmi gondolkodásnak tekintették, ami a változtatás igényét is magában foglalta. E szándék kézenfekvően irányult a szellemi élethez legközelebb eső intézményre, magára a filozófia művelésének helyére, az egyetemre. Az idealizmus ezenfelül a tudománytörténet forrongó időszakára esik, hiszen a XVIII. század utolsó és a XIX. század első évtizedei nem csak a természettudományok diadalmenetével, hanem a lassanként kibontakozó történeti tudományokkal is szembesülnek. Nem meglepő tehát, hogy az idealista szerzők és a vonzáskörzetükben gondolkodók egyetemkoncepciókat dolgoztak ki. Fehér megítélése szerint az idealizmus nem szükségszerűen vezet az egyetem sajátos koncepciójához, viszont Humboldt egyetemképzelése határozottan az idealizmusra támaszkodik (24–25.).

Humboldt mérvadó egyetemkoncepciójának – melynek lényeges vonásait Kant megelőlegezi – legfontosabb jellemzője a liberális tudományfelfogás, amely a tudományt végtelenbe haladó kutatásnak tekinti, és ezzel elsősorban nem ideális-logikai képződményként, hanem sokkal inkább tevékenységként és életformaként ragadja meg. Ismert és híres megfogalmazása ennek az „*oktatás és kutatás egysége (és szabadsága)*” formula, ahol a kutatás kifejezés meghatározott tevékenység végzését, nem pedig a tudományos-technikai újítás egészét jelenti. Fehér kiemeli Schelling nyomán, hogy az oktatás és kutatás egységének humboldti gondolata az oktatás mibenlétének meghatározott felfogásán alapul: az oktatás nem eredmények pusztá átadását, megjelenítését jelenti, hanem magának annak a módnak a bemutatását, ahogy az oktató – és mintája nyomán a hallgató – eljut ezekhez az eredményekhez. Az oktató a kutatás au-

tonóm és szabad tevékenységét hajtja végre a hallgatók előtt, és ezzel a kutatás válik a humboldti egyetem centrális fogalmává. Ennek nyomán pontosítható az „oktatás és kutatás egysége” formula is, hiszen nem egyszerűen két egyenrangú mozzanat összegzéséről van szó, hanem arról, hogy az oktatást a kutatás mintájára értelmezzük és valósítsuk meg.

Az „oktatás és kutatás egysége” gondolat következményekkel jár mind a kutató életére, mind az egyetemre nézve. A kutató életformáját tekintve a kutatással töltött élettel együtt jár a „*magány és szabadság*”, ami által ez az életforma, ahogy Fehér hangsúlyozza, vallásos színezetet kap. A kutatóra érvényes az önálló gondolkodás (Selbstdenken) követelménye, és összefügg következményként a magánnyal és szabadsággal, ennyiben a nagykorúsággal is, amelyet Kant híres felvilágosodásdefiníciójának alapjául vett: „*különböző ember maga okozta kiskorúságából*”. Jóllehet a magányosodás aspektusa összefüggésbe hozható az európai szerzetesi hagyományokkal, ugyanakkor Fehér szerint az individualitás szekularizált, modern eszméjét is tartalmazza, amelynek kibontakozása az egyetemen megy végbe.

Az egyetemre nézve az „oktatás és kutatás egységéből” az a lényeges következmény adódik, hogy Humboldt és Schelling alapvetően szembeállítja a felsőbb tanintézményt az iskolával. A megkülönböztetés alapja a két intézményben zajló tevékenység eltérő jellege. Az iskola a lezárt, rögzített tudás pusztá átadásának helye, a tudomány mint kutatás ezzel szemben olyan folytonos, lezáratlan keresés, amely maga a cél, nem pedig másvalami eszköze (51.). Kérdés azonban, hogy ez a szembeállítás teherbíró alapja-e a két intézménytípus szembeállításának, hiszen Schelling megfontolásai, amelyeket Fehér idéz (86.), az iskolai tanulást és az egyetemi tanulmányozást inkább fokozatilag különböző, de összetartozó mozzanatoknak állítja be: a meglévő lezárt anyagok, ismeretek pusztá elsajátítása nélkül nem lehetséges alkotó kutatás, még ha utóbbi nem is merül ki az előbbiben. Herbert Schnädelbach emlékeztet arra, hogy a német „Lehre” kifejezés Humboldt formulájában a skolasztikus és racionalista tudományértelmezésre megy vissza, amely szerint az igazságot már megtaláltuk, ez rögzítve van, ezért a „tan” lényegileg statikus, nem igényel kreativitást a

tanár részéről sem, s ennél fogva elsajátítása pusztán tanulás.*

A kutatás további jellemzője, hogy lezáratlan, és emiatt nem végződik ismeretek „birtoklásában”. A kutatás – írja Fehér – feltételezi azt a képességet, hogy már meglévő ismereteket tudjunk megkérdőjelezni és új ismereteket tudjunk továbbkérdézés révén felfedezni, és ennyiben módszeres eljárás fegyelmezettsége mellett a módszeres székszis is jellemzi (53.). A Humboldt felfogását jellemző kutatásfogalom visszanyúl az újkort megelőző, alapvetően görög tudományértelmezéshez, és ezt mint az ismeretlenbe való előrenyomulást, mint az igazság keresését értelmezi, ahol ellenpólusként az igazság birtoklásának igényével fellépő egyház áll a háttérben.

A kutatás öncélúságának tézise elsősorban a hasznosság követelményével szemben nyeri el értelmét, amennyiben Humboldt és Schelling határozottan elkülönítik az igazság keresését és a hasznosságot.** Könnyen belátható, hogy ha a hasznosság a mérvado szempont, akkor csak az eredmények számítanak, elérésük módja nem. A kutatás középpontba állításával az egyetem távol tartja magát a polgári társadalom igényeitől, ami viszont az állam feladatává teszi azt, hogy igazolja a hasznosság kritériumát elvető, szabad embereket képző egyetemek létét. Meghatározott államfelfogás, egy nevelő és kultúrállam koncepciója szolgál ennek alapjául, amely az egyetemeket a művelő képzés feladatával bízza meg (88–89.).

Schelling továbbá úgy érvel, hogy a tudomány megítélése hasznossági kritériumok alapján teljesen összeegyeztethetetlen azzal a lényegi vonásával, hogy a tudományos kutatás önmagában vett cél. Eközben viszont abból indul ki, hogy egy tevékenységnek csak egyetlen célja, értelme lehet, és eltekint attól a lehetőségtől, hogy a tevékenység végzője és egy külső szemlélő számára más-más célja, értelme adódhat egyazon tevékenységnek. A tudomány megítélésé-

nek kérdésétől eltekintve, Schelling a hasznosság elvét teljesen alkalmatlannak tartja az állam orientációs és viszonyítási pontjának, mivel rendkívül változékony és ingatag, és az önérdék fogalmával együtt sajátos instabilitást kölcsönöznek a polgári társadalomnak (90.). Az államnak stabilitást Schelling meggyőződése szerint csak szellemi tényezők, egy „uralkodó vallás vagy filozófia” lenne képes nyújtani, következésképpen az egyetem az állam és nemzet összetartásának feladatához járul hozzá (92.). A Humboldt egyetemfelfogás sajátossága mindezek alapján abban rögzíthető, hogy az állam biztosítja az egyetem létfeltételeit, és egyúttal államilag támogatott államfüggetlenséget biztosít neki, feltéve, hogy az állam saját magát kultúrállamként értelmezi, amely számára polgárai művelő képzése alapvető feladat (94.).

Az egyetem továbbá szemben áll a főiskolákra és szakiskolákra jellemző specializálódással, jel-szava az univerzalitás, és ezzel függ össze a filozófia középponti szerepe, hiszen kezdetektől fogva az általános és átfogó tudomány igényével lépett fel. A tudományos tevékenység az egész embert érinti és veszi igénybe, mivel a „művelődő képzés” válaszol az ember „hiánylény” mi-voltára. Fehér rámutat ezen a ponton a Humboldt tudományfelfogás vallásos hátterére is, amennyiben az alapvető hiányt tapasztaló ember a végtelenbe haladó kutatás révén – és nem az Isten egyoldalú kegyelme által – éri el a megváltást (126.). Humboldt a felsőbb oktatási intézmények lényegének az „objektív” tudomány és a „szubjektív” művelődő képzés összekapcsolását tartja, ahol valójában utóbbié az elsőbbség, hiszen az „objektív” tudományos eredmények csak eszközei a művelődő képzésének (123.). Fehér szembeállítja az életformaként értett tudományt a Max Weber alapján kifejtett pozitívista, értékmentes tudományértelmezéssel, amely szerint a tudomány specializált, továbbadható és meghaladható eredményekben ölt testet, mivel az életformaként értelmezett tudomány nem haladható meg, nem avulhat el, hanem azt igényli, hogy mindig újra és újra, lehetőleg személyes, példászerű tevékenységként hajtsuk végre. Kérdés azonban, hogy nem merev-e ez a szembeállítás, hiszen az életformaként értett tudomány csak továbbadható, elavuló „eredmények” létrehozásával valósítható meg. Kutatást nem lehet végezni anélkül, hogy az ne vezessen tárgyasult, továbbadható „eredményekhez”, vagy

* Herbert Schnädelbach: PHILOSOPHIE IN DEUTSCHLAND 1831–1933. Frankfurt/M, 1983. 39.

** L. Fuhrmann elemzését a humanista gimnázium gondolatáról és az általános műveltség eszményéről, amelyek egyfajta reakciót alkotnak a haszonelvű gondolkodás széleskörű elterjedésére a XIX. század második felében. Manfred Fuhrmann: BILDUNG. EUROPAS KULTURELLE IDENTITÄT. Stuttgart: Reclam, 2002.

legalábbis erre törekedjen. Fehér jelzi is ezt a nehézséget: a humboldti felfogásban egyedül a tudós másoknak példát adó tevékenységét lehet rögzíteni olyan tényezőként, amely tartósságot biztosít a tudományos tevékenységnek.

Fehér elemzésében idealizmus és hermeneutika összecseng, amennyiben a művelődő képzés idealista fogalmának a destrukció és az ismétlés Heidegger gondolkodásában centrális fogalmai felelnek meg (151.). Közös vonásuk, hogy mindkettő lényegileg az egyes személyek feladata, senki nem végezheti el egyiket sem mások helyett. Megegyeznek továbbá abban, hogy az ismétlésnek alkotó jellegűnek kell lennie, nem lehet pusztán átvétel sem a művelődő képzés, sem a „destruktív-hermeneutikai” eljárat. Fehér arra az eredményre jut, hogy a humboldti felfogás belátásait megőrizve csak úgy lehet figyelembe venni az elhanyagolt, eredményeszerű objektív oldalt, ha a heideggeri destrukció gondolatához jutunk el, ahol destrukción a mindenkorai hagyomány alkotó megismétlését értjük. Így a Heidegger-féle destrukció kiegészítő beváltása a Humboldt-féle művelődő képzés gondolatának (158.).

A művelődő képzés koncepciójával összefügg a liberális államfelfogás és a képzés, illetve kultúrállam elképzelése. Humboldt álláspontja először is abban az elemi értelemben liberális, hogy az állam önkorlátozásának gondolatát fogalmazza meg, jóllehet nem a magántulajdon és a polgári társadalom érdekeinek, hanem a polgárok szellemi önképzésének védelmében: az állam nem más, mint a polgárok művelődő képzésének eszköze (167.). Fehér joggal emeli ki e koncepció gyenge pontjaként, hogy elhanyagolja a képzés feltételeinek biztosítását, valamint szándéka szerint nem irányul azokra, akik nem akarnak részesülni képzésben. A liberális jelző ezenfelül jelenti egyrészt az akadémiai szabadságot, másrészt egy meghatározott embereszmény elérését célzó képzési feladatot. Az idealista emberkép (az emberben természetes hajlamok törekednek a képzés felé) jelenti a kultúrállam határait is (178.), mivel az állam politikai feladatainak összessége olvad bele a művelődésbe. Ennek következtében az állampolgári szabadságot elsősorban a művelődés szabadságaként, nem pedig gazdasági vagy politikai tevékenységként értik, s ennél fogva utóbbiak károsan háttérbe szorulnak. A szerző mindazonáltal kiemeli, hogy az idealista gondolkodók eredeti

elképzeléseiben a művelődő képzés gondolata nem korlátozódott az egyetemen belüli tevékenységre, hanem a társadalmi valóság egészének átalakításával és a közösség újjáalkotásával fonódott össze, és ebben az értelemben a francia forradalomra adott német választ képezte (183–184.). Amennyiben a tudomány és az egyetem nem képes az élet megváltoztatására – így Fehér –, annyiban izolált, haszontalan tudássá változik át, amelyet a legjelentősebb gondolkodók Schellingtől Heideggerig élesen bíráltak. Érdekes továbbvezető kérdés lenne vizsgálni, pontosan milyen hatást lehetne és kellene gyakorolnia a művelődő képzésnek az életre és az életviszonyok átalakítására.

A kötet zárásként a humboldti egyetemeszme utóéletét tekinti át, s eközben a történeti alakulás esetlegességeitől függetlenül, Schelskyre támaszkodva megfogalmazza a koncepció belső, elvi problémáját, amely visszavezethető „az idealizmus filozófiájának egyik alapnehézségére”. A tudomány és kutatás „legélénkebb és legerősebb elevenségét” akarta Humboldt biztosítani a magasabb tudományos intézményekben, de ez az elevenség nem intézményesíthető (236.). Elevenség és szellem nem intézményesíthetők megfelelően, és így az idealizmus alapnehézsége – Fichténél, Schellingnél, Hegelnél egyaránt – abban áll, hogy nem felel meg egymásnak az eszme és empirikus jelensége, mivel az eszme mindig külső marad megjelenéséhez képest, sosem tud egyetlen megvalósulásában maradéktalanul jelen lenni. Az egyetemeszme vonatkozásában ebből az következik, hogy nem létezik egyetlen helyes intézményi struktúra, amely azt hordozná, hanem több megvalósulási lehetőség.

Fehér nem hangsúlyozza, de sugallja, hogy Humboldt elemzései nem határozzák meg kellően a tudomány művelését. Már az Előszó megemlíti a Humboldt által előtérbe állított, életformaként felfogott tudomány gyenge pontjaként, hogy háttérbe szorítja a tudományos eredmények összességeként felfogott tudomány szempontját. Jól kitapintható rokonszenve mellett is Fehér M. István kötete árnyaltan elemzi a humboldti egyetemeszmet, s ezért az idealizmus ismeretgazdag tárgyalásán túl is érdekes és elgondolkodtató olvasmány mindenkinek, akit az egyetem alapkérdései érdekelnek.

Olay Csaba

GYÓGYSZER ÉS MÉREG

Avagy mi közünk van (vagy lehet) (még)
Grotowskihoz?

Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek*
1965–1969

Válogatta és szerkesztette Janusz Degler,

Zbigniew Osiniski

Fordította Pályi András

Kalligram, 2009. 240 oldal, 2500 Ft

Az életünket és kultúránkat meghatározó szép-
művészetek, a hagyományos műzsi művészetek
közül talán a színház van leginkább kiszolgál-
tatva a megszokásnak, a divatnak, a silánysá-
gnak. Vagy legalábbis a teátrum nyilvánossága
és harsánysága miatt jobban észrevesszük azt,
jobban észreveteti magát az, ami már túlságo-
san is megszokott, divatos, silány. Olykor szin-
te lámpással kell keresnünk az igazán érvényes
színházi előadásokat, azokat, amelyek nem (vagy
nem csupán) a közönségigényeket kiszolgáló
és/vagy felszító iparos jellegéről szólnak. Tehát
nem (vagy nem csupán) a szórakoztatás és tanít-
tás – az igényes szórakoztatás és élvezetes tanít-
tás – ősrégi toposzának olcsó és működőképes
változatáról, piacosított automatizmusáról, ha-
nem valami másról (is). Ahogyan Jerzy Grotow-
ski mondaná: nem a színházi prostitúcióról,
nem (vagy nem csupán) a színészi-színpadí esz-
közök pazar, sőt émelyítő gazdagságáról, hanem
(elsősorban) a színházi alaphelyzet – a test, a
mozdulat, a hang – telt szegénységéről. És ha
az előbbi, a látványos gazdagság végleg elfedi
az utóbbit, a megalapozó szegénységet, ha tehát
a színházi pompa teljességgel elfeledi, mintegy
maga alá temeti saját tiszta eredetét, akkor tény-
leg már nem lesz hangzó tere mindannak, amit
a „szegény színház” *via negatíváját* járó Grotowski
mondott a hatvanas években a korszak művésze-
ti-kulturális folyamatairól, és ami a vadonatúj
évezred vizuális-akusztikus túltermelése láttán-
hallatán talán még inkább érvényes lehet.

Merthogy a tíz éve elhunyt Grotowski em-
lékére 2009-ben újra kiadott Kalligram-kötet
egyik programadó írásának (A LEMEZTELENÍTETT
SZÍNÉSZ) üzenete teljességgel naprakésznek tűnik
– még a mai (és ez egyáltalán nem baj) technikai-
mediatizált színházi közegben is: „A színháznak
végre számot kell vetnie a maga korlátaival. Ha nem
lehet gazdagságával úrrá a filmen, hát válassza a

szegénységet; ha nem versenyezhet a televízió lendü-
letével és hatókörével, hát válassza az aszkézist; ha a
gépezet, ami rendelkezésre áll, nem képes semmiféle
attrakcióra, hát mondjon le mindennemű gépezetről.
A lemeztelenített színész a szegény színházban – ez az
a képlet, ami elfogadható.” (32.)

Nem véletlen, hogy a magyar színházban iga-
zán otthonra sosem lelő Pilinszky János vagy
Nádas Péter egyaránt Grotowski hatása alá ke-
rült, hogy az ő rituális színházában látták saját
színházalképzéseik mintáját. Mely rituális jel-
leg természetesen egészen mást jelentett a hat-
vanas évek lengyelországi körülményei között,
és mást a hetvenes-nyolcvanas évek Magyaror-
szágán. A katolicizmus lényegében töretlen ha-
gyományát, toposztárát egyfajta jungiánus for-
malátással felhasználó Grotowskiéknak elsősor-
ban azzal kellett megküzdeniük, hogy előadá-
saikat – például a híres APOCALYPSIS CUM FIGURIS-T
– a nézők egyfelől ne pusztá „apoteózisként”, más-
felől ne pőre „gúnyként” fogadják. Inkább ve-
gyék észre „a gúny és az apoteózis dialektikáját”,
az „előadásokat átszövő iróniát”, amelynek célja,
hogy a „vallási rituálé elkerülésével” (illetve kifor-
dításával), továbbá a „világi rituálé megteremté-
sével” közel kerüljenek a „mítoszhoz”. (67–68.)
A több évezredes (ugyanakkor hangsúlyosan
evangéliumi gyökerű) katolikus hagyományból
és a huszadik század Kafka-féle tapasztalatából
táplálkozó Pilinszky mintha közvetlenül ezt a nyo-
mot, saját szavaival: az „evangéliumi esztétikával”
érintkező „szakrális színház” nyomát követte vol-
na. Némiképp nehezebb volt a dolga Nádasnak,
aki színházkritikusként és drámaíróként is kény-
telen volt *közvetve*, a regnáló színpadí gyakorlat
két alapváltozatának vonatkozásában szembe-
sülni Grotowski ajánlatával. A „veretes irodalmi
szövegeket és magvas filozófiákat deklamáló” ha-
gyományos színház és a köznyelv „üres mimelésére”,
egyfajta „technikázásra” épülő újabb keletű szín-
játszás (amely „élet akar lenni, holott nem az”) rossz
alternatívája helyett Nádas a leplező létmódját
nem leplező színházat, a vállalt s így igaz látszat
– a kizárólagos színházi jelenlét – világot válasz-
totta. Ahogyan a Grotowski-színházat vele meg-
ismertető Pályi András (kötetünk fordítója) ír-
ja Nádas „érzéki színházáról”: „A tárgyi világ ön-
magát mutatja, s ezt megsemmisítő erővel teszi: e tér-
ben [...] érvényét veszti a mintha-színházat, az imitá-
ció, az eljátszás, a mutatóvány. Itt «csak» létezni lehet.”
A klasszikus diderot-i színészparadoxon jegyében
Nádasnál a „mintha” világa válik valóság-

gá, valóságos jelenlétté, anélkül azonban, hogy megszűnne „mintha” lenni. Miként egyébként a Grotowski iskolázott Pilinszky is véli: „A színház csak játék? És az élet csak valóság? Nem, mindkettő játék is és valóság is – csak máshol és másképpen. [...] Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. Amikor a függöny fölmeleg, itt és most, valóságosan megtörténik valami, semmivel se kevesebb súllyal, mint amikor az életünkben kétségbeesésbe kergetünk vagy megvizsgáztatunk valakit. Az egyetlen különbség az, hogy a színház »mesterséges« sikkján a valóság másképp történik meg, mint egybeütt.”

De gondolhatunk akár jóval színházközeli példákra is a közelmúltból, mondjuk Schilling Árpádéra, aki az utóbbi évek egyik legjelentősebb vállalkozását, a Krétakör Színházat áldozta fel az emberekkel való „valóságos találkozás” kedvéért, amelynek kitüntetett formái a színtér és nézőtér kettősségét felszámoló együtt tanulás, valamint a nem (feltétlenül) színháztermi akció. Noha éppenséggel színházi körülmények között is át lehet értelmezni, meg lehet kísérelni a színészek és nézők közötti hagyományos (értsd: a rossz hagyományban kimélyült) szakadék áthidalását, ahogyan azt eleinte Grotowskié – és Schillingé – is tették. De persze hátat is lehet fordítani a hagyományos (értsd: a rossz hagyományt belülről értelmező) színháznak, ahogyan azt végül Grotowski – és Schilling is – tette.

Mindenesetre a moralizáló-deklamáló ösbövények színházi bőgései és a köznyelvi-közérthető időmúlatus mezei hegedűsei által keltett hangzavarban jó időnként arról olvasni, amit viszont látni és hallani ritkán adatik. Ugyanakkor – éppen ezért – nem akármilyen nehézség előtt áll Grotowski könyvének mai magyar olvasója. Hiszen nem láthatja (mint ahogyan sokunk nem is láthatta) a legendás hatvanas-hetvenes évekbeli előadásokat, viszont igencsak ismerheti a legendát, miáltal kénytelen úgy mögéje nézni a Grotowski-kultusznak, hogy jól tudja: nem az érvényes színházat fogja tapasztalni, hanem annak hiányát; azaz Grotowski színházi tevékenységének, tettének írásos lenyomatát, íráspótlékát. Mely pótlék Platon híres „varázsszer” (*pharmakon*) kifejezésének kettős értelmében: lehet az emlékeztést könnyítő gyógyszer, de lehet az üres emlékeztetés mérge is. Éppen ezért fontos, hogy az esetleges káros mellékhatások elkerülése végett ezúttal nem kell azonnal felkeres-

nünk kezelőorvosunkat vagy gyógyszerészünket, hiszen a jó másfél száz oldalnyi Grotowski-szövegcsokorra majd’ feleannyi oldalszámot kitevő tanulmánygyűjtemény következik, mégpedig a Grotowski-színház kortárs részeseitől, szemtanútól. Mely utóbbi szövegek – az egykori eseményre utaló írásnyomok írásnyomai – némelyike viszont mintha maga is részben áldozatává válna az írásos „varázsszer” segítségével felidézett egykori varázslat kultikus hatásának. Az önmagát nem megkérdőjelező kultusz pedig inkább üres emlékeztetés, mint értelmező emlékezés, vagyis inkább méreg, mint gyógyszer.

Közeledjünk hát mi is a kultusz felől, ha már úgyszólván nyakig benne vagyunk, könyvünközhöz, illetve annak tárgyához. Beszédek példálul Tadeusz Burzyński (Buski) írásának retorikus alakzatai; már a címe is: GROTOWSKI TÉNYLEGES NAGYSÁGA; továbbá az alábbiakhoz hasonló fordulatok: „Nehéz elhinni, de így igaz...”; „De hol van Grotowski...”; „Ez vitathatatlan tény...”; „Ha ez nem elég, úgy észrevehetjük...” (184–185.) Grotowski „nehezen elhíhető”, ámde „vitathatatlan” és örök érvényű „nagyságának” egykori tere, a wrocławai színház – amelyben a Grotowski-archívum is működik – szükségyszerűen lesz „pszichológiai tehertétel” az újabb próbálkozások számára, egyfajta „átok” annak, „aki itt akarja a saját előadásait megrendezni”. (189–190.) Az efféle kultikus nyugőzottség éppenséggel szöges ellentéte annak, amit maga Grotowski ír Sztanyiszlavszkij szolgai és értelmező követésének minőségi különégeiről, illetve az „igazi tanítványokról”, Mejerholdról és Vahtangovról. (141–142.) Éppen ezért lesz arányos döntés, hogy Burzyński vállaltan laudatív szövegét Zbigniew Osiniński informatív és analitikus megközelítése követi, és éppen a legendás wrocławai időszakot követő pályaszakaszról, ahogy a cím is ígéri: GROTOWSKI KITŰZI AZ UTAT: AZ OBJEKTÍV DRÁMÁTÓL (1983–1985) A RITUÁLIS MŰVÉSZETEKIG (1985-TŐL). Osiniński feszesen végigjárja, illetve végiggondolja Grotowski színházból kivezető színházi radikalizmusának a logikáját, egyrészt színháztechnikai és esztétikai síkon, másrészt a premodern (kultikus) művészet teljességigényéről lemondó modern (esztétikai) művészet kritikáján belül, és végül megérkezik hőse köveztetéséhez és szavaihoz: „Úgy vélem, ez a fajta útkeresés korábban többnyire a színház falain kívül létezett, bár néha feltűnt egyes színházakban.” (223.) Grotowski modern utáni, ámde premodern előzmények felé

tájékoztató színháza már nem színház, már nem abban az értelemben színház, ahogyan a szót még egyelőre – modern vagy posztmodern értelemben – használjuk.

Grotowski 1965 és 1969 között született szövegeiben megelőlegeződnek e kései pályaszakasz művészetbölcséleti, sőt kultúrfilozófiai, ráadásul nem feltétlenül színházi előadáshoz kötött következtetései – ámde mindig a színház nyelvén, a színházcsinálás szempontjai felől. Fontos például A SZEGÉNY SZÍNHÁZ felé című programadó írásban a „szakma objektív törvényszerűségeit szóhoz juttató gyakorlat” hangsúlyozása, szemben „valamiféle [előzetesen] megalapozott művészetfilozófiával”: „És ebben az értelemben egyetérték Sartre-ral, aki azt írja: hogy »minden technika metafizikához vezet.«” (13.) Mint ahogyan az egykori Laboratórium Színház vezetője a premodern korok mítoszigényét sem egy az egyben kívánja helyzetbe hozni, sokkal inkább a modern ember önértelmezésének, önmegértésének fényében, egyfajta – Hans Blumenberg kifejezésével – „Arbeít am Mythos” révén: „De akkor mi lehetséges ma? Először is a szembesülés a mítosszal az azonosulás helyett...” (19.) Gyakorlati szakemberként pontosan látja például a bali színház hatása alá került, ugyanakkor „szélsőségesen kreatív” Artaud nagyon fontos színházalképzésének lehetséges buktatóit, illetve – „igazi tanítványként”, vagyis az 'Arbeít an Artaud' értelmében – továbbgondolhatóságát: „Természetesen ott, ahol a leírás elméletbe vált át, a mágiát mágiával magyarázza, a kozmikus transzot a kozmikus transzszal: egyszerűen olyan elmélet ez, amelyben minden mindent jelent.” (44.) A kegyetlen színház kiötlője „Ézsaiásként tudta, hogy megszületik Immanuel, az új lehetőség. Homályos körvonalait meg is pillantotta”. (49.)

Persze nem muszáj a képes beszédet lefordítani, azaz egyenesen Immanuelnek nevezni Grotowskit, aki valószínűleg – legfeljebb – inkább Ézsaiásnak vallotta volna magát. Illetve nem is annyira magáról beszélt volna, mint inkább a sajátjának érzett feladatokról: hogy például miként lehet úgy eltávolítani a nézőt mint „tanút”, hogy egyúttal „megteremtsük neki a részvétel lehetőségét” (65.); vagy hogy miért nem nevezhetjük „prostituáltként” a technikai értelemben „lemeztelenített színészt”; vagy hogy miért nem lehet nem „ironikus képet rajzolni az európaiak Kelet-képéről”... (74.) Vagy hogy miféle „harmadik utas” megoldást kereshetünk a „mindennapi életet” ábrá-

zólo realizmus (vagy naturalizmus) és a valóságidegen „illúzió” felkeltésének színháziassága helyett: „Abban a pillanatban, ahogy a színész megvalósítja [...] az aktust, hic et nunc jelenséggé válik, ez pedig se nem elbeszélés, se nem illúziókeltés, hanem jelenlét.” (76.) Vonaglás nélküli eksztázis; rituális rend, és nem ásitó káosz. A Sztanyiszlavszkij-féle színházalképzéssel vitázva Grotowski inkább odahagyja a színházat: „Számára [Sztanyiszlavszkij számára] a színház volt a cél. Nem érzem, hogy számomra a színház lenne a cél. Számomra csak az Aktus létezik. [...] Se a szó színháza, se a fizikai színház – se a színház; engem a létezés érdekel, ahogy megnyilvánul.” (155–156.) Grotowski 1969-es szavai visszhangoznak a FÜGGELÉK-ben közölt kései, 1987-es írásában, A PERFORMER-ben, amely már a színházból eltávozott s így nem látható, végképp legendává homályosuló színész-rendező önvallomása. Engem viszont leginkább a korábbi Sztanyiszlavszkij-szöveg következtetésének a visszája érdekel. Mert ha a „szavak színháza” tényleg az „emberi lét hamis felfogásán” alapul, továbbá a „fizikai színház” is leginkább „akrobatikához”, „üvöltéshez”, „vonagláshoz” és „erőszakhoz” vezet, még akkor sem kell feltétlenül kivonulni a színházból. Talán ugyanezekből a kritikai premisszákból lehetne színházi-művészeti konklúzióhoz is jutni. Már csak azért is, mivel a saját útján a „megismerés embereként” (225.) végigmenő Grotowski nem színházi tevékenységére nincs rálátásunk.

Talán éppen ez, a rálátás hiánya a legzavaróbb. Illetve legfájóbb.

Mert míg mondjuk a Grotowskit tisztelő kései Pilinszky látványosan kívül került az újhordas verseszményen, azért mégiscsak a lírán, saját következetesen szállkásodó lírai világán belül maradt. Mint ahogyan legutóbbi regényében, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben Nádas is kívül került az EMLÉKIRATOK KÖNYVE szépséglvű mondatpoétikáján, ámde mégiscsak belül maradt az általa „ortopéd jellegűnek” nevezett mondatok, tehát a szokatlanságukban is irodalmi jellegű, kimunkált mondatok poétikáján. Persze az irodalmi szövegek nyilvánossága, olvashatósága meg sem engedné azt, hogy valakinek a teljesítménye teljességgel kívül kerüljön a művészeti világon.

Ugyanakkor a színházi előadások és az irodalmi művek, egyáltalán a művészi alkotások létezéséhez két összetevő szükségeltetik: az alkotás intim tevékenysége és a befogadás nyilvános aktsa. (Noha például a képzőművész

Jackson Pollock beengedett minket a műtermébe, vagyis az alkotás intimnek számító terébe és idejébe, mintegy „akciófestészeté” változtatva így a „gesztusfestészetet”. De hallhatunk nyilvános versfaragó versenyekről is.) A két összetevő megnyilvánulhat egyszerre, de különböző fázisokban is. És így akár beszélhetnénk egyfázisú vagy kétfázisú művészetekről. A kétfázisú ábrázoló művészetek terén mi (könyvek olvasói, képek nézői) többnyire a második fázisban, a nyilvános befogadásban vagyunk érintettek és érdekeltek, nem pedig az elsőben, az elkészítésben. És noha az egyfázisúnak tűnő előadó-művészetek esetében az előadás és a befogadás együtt, egy időben történik, a közös eseménynek – mint a jéghegy csúcsának – van egy jókora nem látható része is: az előkészítés, a próba alfázisa, ahol csakis az előadó művészek vesznek részt. Grotowski a pályája nagyobbik szakaszában a víz felszíne alá ereszkedett, és a jég-

hegy nem látható részét farigcsálta. Az egyfázisú színházművészet előkészítő fázisát, a tanulás, a próba esztétikáját dolgozta ki – egyfajta „parateátrális” tevékenység nyomán. Ahonnan viszont, és a „parateátrális” fázis után ez egyre inkább nyilvánvaló lett: mi, lehetséges befogadók ki vagyunk zárva.

Ugyanakkor tudjuk, hogy egykoron, ha csak rövid időre is, ha csak néhány előadás erejéig is, de volt mód arra, hogy a befogadók – „tanúként” – részesei legyenek Grotowski színházának.

Vigasztalódjunk azzal, amivel tudunk: az emlékezés vagy emlékeztetés „varázsszereivel”, illetve azzal a performatív életalkotással, amelyet Grotowski legalaposabb magyar ismerője (és egyúttal a SZÍNHÁZ ÉS RITUÁLÉ fordítója), Pályi András ekképpen summázott egyik esszéje címében: GROTOWSKI A SZÍNHÁZBAN ÉS A SZÍNHÁZ UTÁN.

Bazsányi Sándor



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelenik meg

nka
Nemzeti Kulturális Alap