

Cs. GYIMESI  
EVA

**KRITIKAI  
MOZAIK**

POLIS

Cs. GYIMESI ÉVA

# KRITIKAI MOZAIK

Kritikai esszék, tanulmányok  
1972-1998

LELTÁROZVA  
2018



FSZEK Központi Könyvtár



Polis Könyvkiadó, Kolozsvár  
1999



~~8-194071~~

RG

Megjelent

894  
G 83

a magyar Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatásával

8-281616



a 175 218

© Cs. Gyimesi Éva

ISBN 973 9267 49 1

# Helyzettudat és esztétikum

# Helyzettudat és esztétikum

A romániai magyar lírának két, elméletileg különmemű arculatát elemezzük. Az egyik: az a szerep, amelyet a költészet az őt éltető közösség számára közvetlenebbül betölt, és ami nyelvi mivoltával függ össze, vagyis azzal, hogy jelez, kifejez, közvetít a közösség kortárs tagjai és – történetileg nézve – nemzedékei között. Ebben az értelemben a költészet jelszerűen, jelrendszerként viselkedik. A másik: az a minőség, amellyel e közösség kulturális értékeit gyarapítja, azaz: művészi jellegével összefüggő arculata. A költői műalkotás ugyanis olyan értékhordozó tárgy, amely nemcsak üzenet voltában érdekes, hanem önmagára utaltan is, sőt: éppenséggel az utóbbi mozzanat az, ami természetének, létezési módjának lényege, jóllehet az olvasók számára bizonyos körülmények között a másik oldala nyilvánvalóbb. Legáltalánosabban szólva tehát, e költészet miértünk való és „önmagáért való” létét kell elkülöníteni, és megvizsgálni, hogyan tölti be szerepét a közösség számára, másrészt hogyan képviseli önmagát, hogyan felel meg esztétikai lényegének.

(*Líra és helyzettudat*) Az itt vázolandó összefüggésre élesen rávilágít Bretter György aforizmának is beillő megállapítása: „Az ember nem tehet arról, hogy hol születik, de a költészet tehet arról, hogy az ember érzi-e, hol született.” (*Párbeszéd a jelennel*. Buk., 1973. 316. l.) Ez nem más, mint annak az ismérvnek a rendkívül érzékletes megfogalmazása, hogy a líra (általában: az irodalom) egyebek mellett egy (nyelvi, etnikai, kulturális) közösség művészi nyelven kifejezett, tárgyiasított helyzettudata. Ennek megfelelően a vers az olvasók számára a közösségi adottságokat, a helyzetet és annak tudatát valamilyen (rendszerint közvetett) módon kifejező (inkább: modelláló) jelrendszerként működik, sőt a befogadásban talán éppen a műnek ez a szerepe elsődleges. A közös anyanyelven túl ez képviseli a közösség viszonylagos egységét és egyéniségét, mert kifejezi a társadalmi-történelmi körülményektől meghatározott közös helyzet, sors és a vele szembeni magatartás jellegét. S noha feltehetőleg minden olvasóban él amúgy is a közösségi hovatartozás valamelyes tudata („érzi, hol született”), ezt kristályosítja ki és szilárdítja meg egyre inkább (más tudatformák

mellett) az irodalom is, amíg egyáltalán szükségesnek látszik. Teljesen kialakult, érett nemzetek esetében ugyanis ez a szerepe: jelszerű közvetítő mivolta (legalábbis viszonylag) háttérbe szorul, és helyet enged a másik arculat: az önmagára utaló művészi tárgy hangsúlyozottabb érvényesülésének. Erről az oldaláról nézve tehát a líra a versek szövegén kívülre, egy közösség helyzetére vonatkoztatható jelrendszerként működik.

Nos, adva van egy olyan közösség, amelyben az egyén helyzettudata nemcsak hogy fejlett, de közvetlenül és állandóan áthatja mindennapjait – a munka, a nyelvi érintkezés, a köz- és magánélet összes területén. Itt az ember nem csupán időnként, meditáló és ünnepélyes perceiben csodálkozik rá arra, tudatosítja azt, ami közösségével egygyé forrasztja, hanem idegeiben, gesztusaiban, homloka ráncsaiban is viseli, cipeli helyzet tudatát. Gáll Ernő találó értelmezésében: „Ezek a mechanizmusok – többek között – azt fejezik ki, hogy valamely kisebbséghez tartozó egyén lelki-érzelmi életében az illető etnikai csoport egészen sajátos, minden más kollektivitástól megkülönböztetett helyet foglal el.” (*Tegnap és mai önismeret*. Buk., 1975. 47. l.) Nevezzük ezt most permanens helyzet tudatnak. Hát hogyan figyelne olvasóként az irodalomban, a versben is arra, amitől álmában vagy mámorában sem tud megszabadulni? A verstől is azt várja el, hogy ossza meg vele helyzet tudatát! Mert a költészet, úgy véli, nemcsak az adott helyzetre, de a lehetőségekre utaló jelrendszer is: a kiutak kapuja, a távlatokra nyitó rés...

És ez tulajdonképpen nem is oly különleges, nem is csupán helyi érdekű, hanem az irodalom egyetemes lényegének megfelelő elvárás, hiszen „az emberi teljességnek ez az igénye, ösztöne, sejtelme, vágya, ideálképe az az alapvető viszonyítási pont, az az alapvető érték, amely minden irodalmi műben benne feszül” – állítja egyik elméleti tanulmányában Hankiss Elemér. Az idézetet érdemes folytatni: „Az irodalom tényleges, primér funkciója ezek után tehát az volna, hogy az adott valóságot, minden emberi helyzetet, lehetőséget, sorsot érzékletesen, élményszerűen, lényegi törvényszerűségeit és egész mozgásrendszerét megvilágítva s mindezen túl még az említett alapvető értékekhez: az emberi teljességhez viszonyítva ábrázolja.” (*Érték és társadalom*. Bp., 1977. 158. l., kiemelések: H. E.) E szerep betöltéséhez az irodalomnak nyilvánvalóan az adott helyzetet meghaladó távlatra, felülemelke-



désre van szüksége, ha ugyanis megreked a helyzet hatalmában, szükségképpen provincializmusra van kárhozthatva. A líra provinci-  
alizmusát elutasító szép írásában Bretter György egyenesen azt állítja, hogy a költészetnek „új világot kell teremtenie, mert külön-  
ben belefullad abba, amelybe sorsa belevetette. A világ állítása: a  
világ tagadása, az ember állítása: az ember tagadása, a van-világ,  
a van-ember tagadása.” (l. m. 315. l.) Nincs is valamirevaló költő a  
magyar irodalomban, aki méltatlan, kiúttalannak látszó helyzetek-  
ben ne teljesítette volna ezt a legelemibb olvasói igényt, aki ne  
vállalta volna a teljesség állításának, vagyis a tagadásnak a költői  
felelősségét és e tett erkölcsi, esetleg fizikai következményeit  
(lásd: Petőfi, Ady, József Attila).

Ám lehet, hogy már csak illuzórikus ez az igény. Vajon nem  
igazságtalanság olyan szót, „cselekvést” várni el a verstől, amilyen-  
re más műfajok elvileg és gyakorlatilag egyaránt képtelenek? Nem  
erkölcsi erőtlenségre vall-e azt követelni, hogy a költészet legyen a  
jobbik énünk, „aki” nem áztat, nem alkuszik meg, „aki” minden  
percben kötelességünkre, a teljességre figyelmeztet?

A versolvasói tapasztalat azt igazolja, hogy a költői helyzet belső  
koordinátái sohasem tudnak teljesen függetlenül a külső helyzet  
koordinátarendszerétől – legfeljebb csak utópia formájában. Leg-  
több esetben a helyzet, az adottság jelképszerű, metaforikus mo-  
dellálásának lehetősége marad, annak meghaladási távlatai nélkül.

E jelképek és metaforák képzetkörét alapvetően meghatározza  
a jellegzetes földrajzi-történelmi tér, az a világ, amelyet e költészet  
szülőföldjének, otthonának tekint. Tamási érzelmes okoskodása,  
miszerint azért vagyunk a világon, „hogy valahol otthon legyünk  
benne”, mintha ennek az egész irodalomnak a szülőföld-központú-  
ságát általánosítaná. És ez a líra valóban olyan ragaszkodást fejez  
ki, amely a poetizált tájelemek zordságát figyelembe véve már-már  
tragikus.

Ha elemezni kezdjük e verseket, kitűnik, hogy a tragikum alapja  
itt a helyzetet modelláló jelképek, metaforák és a magatartást su-  
galló eszközök jelentése közötti feszültség. A két világháború kö-  
zött különösen Tompa László verseiben tűnik ilyen felfokozottnak a  
helyzettudat érzékenysége; a költői szituáció és a rá felelő maga-  
tartás tipikus viszonyát jól érzékelteti az itt következő három példa.  
Először a *Csökönyösség* című verséből idézek: „Sokszor nem is  
tudod: halsz-e már, élsz-e még? / Előtted sziklafal, mögötted sza-



kadék.” Ez lenne hát e helyzet metaforája. És a válasz? „Indulsz. S a fény felé, mely fent csillan-fakul, / kopár szirtfalon csak kúszol konokul –”. Talán nem fölösleges kitérő, ha megjegyzem itt, hogy később Szemlérnél hasonló motívum bukkan fel a *Kiáltozunk* című versben („Kiáltozunk / ebből a mély szakadékból / föl a csúcsra / ebből a feneketlen szurdokból / ahová / akaratunk ellen zuhantunk...”). De térjünk vissza Tompához: „Erdélyi éjjel. Súlyos gyászszövet, / Melyet gond boltoz sátorrá fölnk, / S melynek csak ormán: ott a hegytetőn / Hint gyöngén egy pásztortüzezske fényt” – indítja *Kiáltás* című versét, s a válasz semmivel sem kevésbé kilátástalan, mint az előbbiben: „E csönd már-már fojt. Ámde mit telessünk? / És mit telessen a pásztor kivált? / Még vár néhány ily fojtó percig – / S aztán megint egy hangosat kiált.” A helytállás, a kitartás, a fegyelmezettség, azaz: a megmaradás etikája az, ami e helyzet kagylóhéjai között gyöngyözik. Akárcsak a „szakadék” helyzetszimbólumának, a „pásztor” és a „szobor” magatartás-jelképének is megvan e költészetben a folytatása, mint ahogy Tompánál sem előzmény nélküli, hiszen például a pásztorkodás, a virasztás parancsát a megőrzésre méltó értékek fölött nem sokkal előtte Ady így fogalmazta meg: „Őrzők, vigyázzatok a strázsán.” S ilyen értelemben vallja magáról Szilágyi Domokos is, hogy „éjjeliőr egy tört-ezüst koron”. S mi más, ha nem a „szobor”-jelkép folytatása az „élő kariatida” Király László költészetében? Ebben a vonatkozásban ugyancsak jellegzetes a „tél” vissza-visszatérő motívuma, s ezzel együtt a megpróbáltatások konok vállalásának megmegújuló hirdetése; és még sorolni lehetne a költészet helyzettudatának sajátos szimbólumait, de a lényeg az, hogy olyan erkölcsi értékrendet sugallnak, amelyben nem annyira a kezdeményező lendületesség, mint inkább a kötelességszerű helytállás eszménye körvonalazódik. (Az ötvenes évek agitatív jellegű versei ilyen szempontból persze kivételek, de itt azért nem lehet semmi súlyuk, mert nyelvüket nem a művészi erejű képek, hanem a kinyilatkoztatások jellemzik.)

A romániai magyar líra két korszaka között, nyilván, nem szabad egyenlőségjelet tenni. A két világháború közötti költészetben érvényesül bizonyos megosztottság, hiszen a munkásság és parasztság „képviselőinek” lírájában (pl. Salamon Ernő, Horváth István stb.) az osztály helyzettudata, a szegénység, a társadalmi elnyomottság ténye sokkal fontosabbnak látszik, mint a kisebbségi lét és

az abból fakadó életérzés. Sőt: indokolt az a kérdés is, hogy éppen emiatt lehet-e egyáltalán reális közösségről beszélni az etnikai csoport esetében. Az értékrend említett sajátosságát illetően azonban megerősít Gáll Ernő szintézise is, aki a „kisebbségi humanum” erkölcsi összetevői között a helytállást, a felelősségtudatot, az áldozatvállalást minősíti legfontosabbnak. (*A humanizmus viszontagságai*. Buk., 288–301.)

Azokat a költői helyzeteket, amelyekben ez az etikum jut kifejezésre – mint ahogy Tompánál is láttuk –, általában hősies árnyalat kíséri; a nehézségek vállalása, az önfeláldozás felemelőnek, megrendítőnek tűnik. Az adottságot a költő nemcsak elfogadja, vállalja, hanem az erkölcsi győzelem elégtételét sugallva úgy poetizálja, mint az egyetlen lehetségest. Vagyis: szentesíti. Ritka az a költő, aki a helyzet egy konkrét szeletét, az adottságot mint pusztá tényt mutatja föl, heroizálás nélkül. És még ritkább az, aki esetleg iróniával utasítja el. A legritkább pedig, aki megteremti azt a bizonyos „új világot”, ha úgy tetszik, az ellenhelyzetet, egy reálisnak látszó távlat vagy pedig az utópia segítségével. A helyzet más lehetőségeire általában a múlt nagyjait, a régi mestereket vagy pedig a távlati jövő kódébe vesző „ünnepet” megidéző versek villantanak rá. Sokan invokálják a cselekvő élet eszményét képviselő Petőfit, vagy öltenek olyan szerepet, amelynek történelmi terét egy más korszak határozza meg. A jövőt pedig egy elvont „ünnep” jelenti: ez a fennmaradáshoz nélkülözhetetlen hit, a remény jegyében felködlő távlat sohasem körvonalazódik érzékletesen. Salamon Ernő például így fogalmazza meg: „A nagy Emberi Ünnep / készül már gyermekünknek” (*Dal utódoknak*). Talán nem véletlen, hogy Brassai Viktor pontosan neki ajánlja *Őszi kérdés* című szonettjét: „S ki burkolja be reszkető hitünket, / hogy meg ne fagyjon, míg eljön az ünnep, / hol fiaink majd elöntik az utcát?” Kányádi Sándor a *Halottak napja Bécsben* című költeményt ugyancsak a „feltámadásra vagy valami ahhoz hasonlóra” áhítózó hit jegyében zárja.

E távlat elvontságát hitelesen ironizálja Szilágyi Domokos *Az ünnep* című költeményében, és iróniájával azt sugallja, hogy a bizonyos fokú kiszolgáltatottságot jelentő hitnél méltóbb út is vezet az emberi teljesség felé; *Apokrif Vörösmarty-kézirat* című versében pedig a meddő ünnepvárás alapjaként a tehetetlenséget tétélezi.

A „miért vagyunk a világon?” kérdésére ez a költészet Tamásinál is egyértelműbben felel, és korántsem marasztalható el abban,



hogyan nem érzi, „hol született”, sőt: a vállalt otthon meghatározta emberi magatartás, a nemes helytállás, áldozatvállalás értékének szép költői példázatait teremti meg. A hiányérzet viszont abból adódik, hogy helyzetét és lehetőségeit ritkán méri a legfőbb értékhez, az emberi teljességhez. Mintha megfeledkezne arról, hogy az előbbi kérdésre más, nem kizáró, hanem kiegészítő jellegű válasz is lehetséges, egy olyan válasz, amely a költészet egyetemes szerepéhez illőbb, s amely szerint azért vagyunk a világon, hogy lehetőségeinket valóra váltsuk benne. Ezek pedig a számunkra esetlegesen adott otthontól függetlenül minden emberrel egyformán születnek; az emberi minőség, méltóság tartalma nem más, mint eme lehetőségek együttese. Ez az a belső adottság, amely a történelemben a külsővel harmóniára törekszik. A harmóniát az ember pedig többnyire nem úgy kívánja elérni, hogy lehetőségeit végesre metszi, hanem úgy, hogy otthonát azok határtalanságához szabva próbálja alakítani. Nos, e költészet etikája inkább a lehetőségek korlátainak tudatában fogant. Miért van szüksége a felfokozott helytállás, kitartás, önfeláldozás metaforáira s a hitre? Mert a feladott lehetőségekért kárpótolnia kell önmagát, s így abból kovácsol erényt, amit a kényszerűség diktál. Vagy: ha nem így van, akkor az említett erkölcsi értékek mellett miért olyan ritkán lehetünk csak tanúi ama bizonyos „tagadás” erényének? Hol az a költői magatartás, amely nem csupán a teherbírással, hanem álmaival is, vagyis a teljességgel méri az emberséget? E „sirályi” mérce szerint a „pásztor” vagy a „szobor” szerepe nem felemelő, hanem inkább szánalomra méltóan szomorú lenne. Mert egy ilyen értékrendben – Szilágyi Domokos szavával élve – „csak az igaz, ami végtelen, / minden véges megalkuvás!”.

(*Líra és esztétikum*) Világszerte olyan költészeteszmény térhódításának vagyunk tanúi, amelyben nincs helye a lírai közlés, kifejezés hagyományos funkciójának. Az úgynevezett konkrét, vizuális vagy térköltészet elméletének megalkotói szerint a nyelvi jelek olyannyira kiürültek, elértéktelenedtek, hogy egyáltalán nem lehet és nem is szabad őket a valóságra vonatkoztatható módon használni. Eszerint a korszerű költői szövegnek nem célja, hogy valamit is közöljön a valóságról, nem is kell jelentenie semmit, hanem csupán önmagát. Ennek az elvnek a jegyében a nyelvi elemekből, néha csak betűkből (lettrizmus), olyan önálló tárgyakat hoznak létre, amelyek nem közölnek mást, mint pusztán létüket. A tárgynak te-

kintett szövegek belső szervezési szabályait az alkotók nem rendelik alá semmiféle külsőleges célnak, azaz teljesen eltekintenek az olyan társadalmi és erkölcsi igények kielégítésétől, amilyeneknek a hagyományos költészet megfelelt (e költői gyakorlat képviselői például Pierre Garnier, Max Bense, Eugen Gomringer, Emmett Williams és mások). Nem akarnak kiszolgálni, egyáltalán szolgálni valamilyen közösségi elvárást, hiszen közösség számukra nincs is, a társadalmi keret pedig rendszerint technokratikus, anyagi, művészetellenes. Ebben a stádiumban az irodalom „csak” művészet és semmi más, nem viselkedik olyan jelrendszerként, amely a valóságra vonatkoztatható, következésképpen nem érvényes rá az az ismerv, miszerint a költészet egy közösség művészi nyelven tárgyasított helyzettudata. A modern költészet eszménye tehát a művészi tárgy önmagában való létét, a művész(et) teljes függetlenségét jelenti, és ezeknek az irányzatoknak a szemzőgéből nézve a helyzettudat lírája idejét múlta, anakronisztikus.

Egy állandó helyzetérzékenységekben élő etnikai csoport tagjai számára azonban a költészet nem önmagáért való, hanem az egység, az önazonosság fenntartója, közösségteremtő szellemi erő. Az olvasó szinte intézményeket pótló teendőket, felelősséget hárít az irodalomra, olyan terhet, amelyet – ugyanannak a sorsnak a részese révén – a költő kénytelen a vállára venni. Az a hagyományos költészeteszmény, amely a magyar lírában még mindig erőteljesen érvényesül, elbírja ezt a terhet: az esztétikai értékekhez szinte elválaszthatatlanul tapadnak itt az erkölcsi értékek, a közéleti elkötelezettségből adódó minőségek. Ennek a sajátosságnak az esztétikum megjelenési formáira is kiható, jellegzetes következményei vannak. Az a súlyos felelősség, amely áthatja a hazai magyar lírikusok legjavát, aligha kedvez például a kísérletező kedvnek vagy a könnyed játékosságnak. Igen kevés kivétellel ez a költészet nem teremt a magyar irodalom egészében is egyszerű jelentő, fordulatot hozó új formát, hanem inkább hagyományörző, már-már konzervatív líráról van szó. Ami pedig a játékosságot illeti, kevés költőnkre jellemző ez: talán csak Dsida Jenő és Szilágyi Jákainak önfeledtsége, merészsége közelíti meg azt a szintet, amelyet a 20. századi magyar lírában például József Attila vagy Weöres Sándor képvisel. A játékosságra való hajlam különben is inkább azokra jellemző, akiknek formateremtő kreativitása átlagon felüli, ilyen költők viszont a hazai magyar lírában kevesen vannak.



A két világháború között Dsida költészete sugározza a szabadságnak azt az illúzióját, amely a játék természetéből, lényegéből adódhatik. Jóllehet a közeli elmúlás tudata felhőzi olykor, az ő lírája mégis az egyetlen üde tisztás a korabeli poézis zord tájain. Transzcendenciára fogékony lelkülete révén képes fölülemelkedni a hétköznapi kényszerűségeken, de szemlélete nem emberidegen: az érzékek örömét elragadó összhangba hozza a lélek áhítatával. Fel-felvillantja elgyötört emberek krisztusi arcát (*Az utcaseprő, Nagycsütörtök* stb.), de vigaszul megajándékoz az idilli szépség örömeivel: „Nincs, kiskutya, más hivatásunk, / mint macskára vadászni, vidáman inalni utána, / meg-megfogni, eresztetni, játszani véle, magasra / tartani felnevetőn, komor emberek arca elébe / villogtatni: kacagjon a lelkük, látva, milyen szép, / mily kecses állat a Szépség, hó-cica, furcsa bohó Vers” (*Kóborló délután kedves kutyámmal*). Anélkül, hogy ez dekadens vonásnak tűnnék, még a halál is megszépül olykor verseiben. A *Szerenád Ilonkának* ritmusjátéka például feledtetni tudja a vershelyzet tragikumát, azt, hogy a halál ürügyén varázsolja maradandóvá egy kedves lény emlékét: „Holt kis Ilonka fehérben / fekszik a sírban alatt / szelleme ringva fehérén / fürdik a vízben alatt / lelkemre libegve lehajlik / mint vízbe a fűz fiatal / ágai – habzene zajlik / csobog körülötte a dal // pihekönnyű magáról / zizge aranybafutó / fűrtjei zuhatagáról / s minden eszembe jutó / esteli vágyteli csókról / lágy öleléseiről / jópuha hópihe-csókról...” A valójában elégiába kíváncsozó témát ilyen szökdelő daktilusokban hangszereli szerenáddá, de játékos-ságára vall az is, hogy egy elégiának nevezett költeményben sem őrzi meg az illő komolyságot, hanem mosolygó öniróniával mélézgat el a múltó ifjúságon (*Hulló hajszálak elégiája*): „Görbült ágacska. Lágyan ível / finom hajlással, bájos ívvel, / akár eső után a márvány- / eres felhőkön a szivárvány. / Azt is hihetnéd, kicsi hija, / hogy kis koboldok könnyed íja, / amelynek húrja-közepéről, / sóhajba sodrott idegéről / ürge pillanat-nyílvesszőkben / az ifjúság, mi tovaszökken.” Ugyanitt a képzelet játékos szeszélyével megteremti az örök ifjúság tréfás utópiáját: „Fűrtjei a Sámson-erőnek / fejemre szépen visszánőnek, / s mint vágató musztáng sörénye / vagy üstökös lángcsóva-fénye / lobog utánam majd az égen, / a messzeségen, mindenségen, / amerre végtelenbe tágult / szellemem zúgva végigszágul, / és seprő hajam sűrű hossza / a csillagokat csiklandozza.” Ez a felszabadult és elragadó fantázia páro-

sul nála a már-már tapintható érzékletesség erényével: tárgyak, színek, illatok, ízek nem az impresszionizmusra jellemző elmosódottsággal, hanem inkább anyagszerűen élnek verseiben: „Ó, finom illatok áldott, enyhe taván lebegők, mi! / Jó a tapintás is, puha csiklandó tenyerünket / végighúzni a pázsiton, átborzolni az érett / búza fölött, simogatva kuszálni a hajban, a síma / test zugain babrálni, kutyuska fülét vakarászni / s tiszta hideg patakok habját paszkolni sikongva” (*Kóborló délután...*). Ez az anyagszerűség Dsidánál úgy hajlik át absztrakcióba, hogy költészetében a modern tárgyiasság hazai ígéretét kell látnunk, hiszen Szabó Lőrinc nyomán a mai magyar líra egyik legrangosabb vonulatának is jellemzője az a stílusjegy, amely például *A sötétség* versében olyan hatásosan fejezi ki az elmúlás élményét: „...Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe, / egy feketekávés pohár / keserű, nyirkos éjjelébe? / S figyelted-e: a sűrű lé / mily biztosan, mily sunyiresten / szivárog, kúszik fölfelé / a kristálytisza kockatestben? / Így szívódik az éjszaka / beléd is, fölfelé eredve, / az éjszaka, a sír szaga / minden rostodba és eredbe, / mígnem egy lucskos barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát.” Korszerű látásmódja mindvégig szerencsésen harmonizál a kötött formák fegyelmével. Formatiszteletében, amely különben a Nyugat első nemzedékének verskultúrájával rokon, nyoma sincs az erőltetett művesség görcsének: verselésén érezni, hogy a mondatoknak szinte lételemévé válik a viszonylag bonyolult ritmus is. Játékossága verseinek rímhatásain is érződik, például a *Tavalyi szerelem* meglepő kancsalrímein: „Lehullott, mint a csillag, / elhamvadt, mint a tűz, / elolvadt, mint a hó / s megromlott, mint a méz”. A csiszolt forma, nyelvi ihletettség, gazdag verszene teszi maradandóvá e líra legillékonyabb hangulatát is, esztétikai élményforrássá akkor is, ha az utókor teljesen elfelejti a költő arcának „romló földi mását”.

Noha a játékosság Áprily költészetéből sem hiányzik, az ő líráján nem érezhető az a felszabadultság, amely Dsida művészetét jellemzi. Az ugyancsak rendkívüli művesség és muzikalitás nála inkább borongós, elégikus hangulatot kísér, amelyet nem utolsósorban a nyomasztó helyzettudat határoz meg. Annak a verstípusnak a legkiemelkedőbb erdélyi képviselője, amelyet a Nyugat stílusforradalma, a szimbolizmus és az impresszionizmus hatása alakít ki: a jelentés áttételessége (képgazdagság), szuggesztív han-



gulati-érzelmi telítettség, elegáns verselés, finom zeneiség jellemzi. Ez a fajta költőiség a hazai magyar lírában máig élő vonulatot jelöl ki, hiszen verskultúráját tekintve nemcsak Szemlér, Szabédi, Székely János, hanem még Szilágyi Domokos is ide tartozik. Nos, a nyugatos költészet erdélyi mesterének egyénisége leginkább a sokat emlegetett zeneiségben nyilvánul meg: a tökéletes ritmus, a változatos rímelés, általában a zenei hatások gazdagsága egy szemérmes lélek önvallomása, mert mindez tulajdonképpen nem más, mint muzsikává átlényegített, szublimált fájdalom. Önleleplezésnek is tűnik egy szakasz a *Vallomás* című költeményből: „A seb, mit rajtam vad kor ökle zúzott, / sötét heggé simult minden dalon. / De mint a monda tóba hullt harangja, / a mélyben él az ember-fájdalom.” A „tóba hullt harang” képi funkciójához hasonlólt hordoznak verseiben más hangszernevek, illetve zenei kifejezések is. Az elmúlás pillanatát például a varjak „fekete szerenádja” kíséri (*Őszi monológ*), a helyzet és az öntudat konfliktusát jelképező „irisórai szarvas” hangja is úgy hördül, „mint az orgona”. Azt a sokrétűséget, amelyet nálunk a versben Áprily és Dsida a képi és zenei hatások kiaknázásával elért, az utódok közül máig senki sem tudta meghaladni, de talán megközelíteni sem.

E különféle hatásokban gazdag, polifón verstípus mellett, kezdetben ezzel párhuzamosan, a lírai formanyelv egyszerűsödési folyamatának eredményeként kell számon tartanunk a szabadverset és a népi hangvételő verstípust. A szabadvers világszerte manifesztumokban, tanulmányokban is kifejtett lázadást jelentett a hagyományos költészet szabványai, konvenciói ellen. Az avantgarde sodrában teret hódító verstípus a maga kötetlen áradásával a költészeteszménynek azt a változását kívánta kifejezni, melyet főleg az első világháború megrendítő élménye váltott ki. Egyrészt kiábrándulást az emberség és a költészet addigi értékrendszeréből, magából a rációból és a kultúrából, másrészt egy új humanizmus és költői hivatás keresésének a lázát. Hol a nyelvi elemek értelmetlen kavargása (futurizmus, dadaizmus), a mai konkrét költészet irányát is előrevetítő betű- és képvers, hol a tárgyias, antipoétikus, köznapi kifejezőmód (aktivizmus) vált ennek eszközévé.

Nálunk sem az avantgarde irányzatok elmélete, sem a szabadvers megjelenése nem hoz olyan gyökeres változásokat, mint másutt, hiányzik is az ilyen izmusokra jellemző, vezéregyéniséget övező erős csoportosulás. De ne feledjük el, hogy a már jelzett



helyzettudat intenzitása, ez a művészen kívüli állandó gond is magyarázza, hogy itt a líra nem a maga szemlélet- és stílusforradalmának mielőbbi végrehajtásán fáradozik. Ha van is némi formabontás, az nem radikális: az expresszionizmus bizonyos jelein kívül az avantgarde szélsőségeiből irányzatait nem lehet felfedezni, vagy legalábbis nincs olyan súlyuk, mint a Kassák folyóirataiban jelentkezőknek (dadaizmus, konstruktivizmus). A formabontás az előbb jellemzett, nyugatos verstípushoz képest megy végbe, de anélkül, hogy képviselői lemondanának például a racionalitásról. A formai kötöttségek egyeseknél valóban fellazulnak, de nem omlanak szét teljesen: Szentimrei szabadverseiben például határozottan felismerhetők bizonyos időmértékes, olykor kivehetően antik reminiscenciák (*Elesettek kara a tarlón, Az ár felel a gátnak* stb.); Olosz Lajos verse is csak a szakaszos építkezésű, állandó szótagszámú sorokhoz képest kötetlenebb, hiszen bujkáló rímei és kétségkívül nyugatos, szimbolista hatást mutató képalkotása őrzik a hagyományos formát (*Sampierdarenai emlék, Ma még Apolló* stb.). Ha nem is annyira meglepő, de a formabontás ténye vitathatatlan például Dsida *Bútorok* című versében is. (Sok meggyőző példával él még Sőni Pál *Avantgarde-sugárzás* című könyvében, Bukarest, 1973.) S ez annál is inkább hiteles formabontásnak tekinthető, minthogy e költők egy hagyományos formakultúra birtoklásáról, a kötött forma kezelésének biztonságáról is tanúbizonyságot tettek. Hozzájuk képest Bartalis verse nem formabontás, hanem egészen ösztönös megnyilatkozás, hasonló ahhoz, amit a képzőművészetben naivnak szoktak nevezni. Teljes tárgyiassága, közvetlensége, prózaisága, a korabeli depoetizáló törekvésekkel rokon lévén, kivívta kortársai bámulatát. (A két kiváló erdélyi magyar prózaíró, Tamási Áron és Sütő András mondataiban különben több zene van, mint Bartalis szövegeiben.) A szabadvers és általában az avantgarde vonások merészebb vállalására azonban inkább csak az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején, az első Forrás-nemzedék (Lászlóffy, Szilágyi, Hervay és mások) jelentkezésekor kerül sor, az idősebbek közül Méliusz József is ekkor írja kétségkívül sajátos hangú szabadverseit (pl. *A szénásszekér-elégiát*). Azóta egyre jobban kiszorulni látszanak a hagyományos formák, különösen az utolsó két évtizedben jelentkező költők lírájában. Ezzel kapcsolatban talán nem indokolatlan az a kétely, hogy vajon szükségszerű-e a lírai formakultúra tradícióját megkerülni, fölösleges

lomtárnak tekinteni? Hiszen például Szilágyi Domokos, Szőcs Géza vagy legújabban Kovács András Ferenc költészete éppenséggel azt bizonyítja, hogy a szabadvers esztétikuma is csak a sokoldalú formaművészek tollán tud igazán felragyogni.

A népi hangvétel szórványosan többeknél is jelentkezik, de elsősorban Horváth István, Salamon Ernő, Gellért Sándor és később Kányádi költészetére jellemző. Abban a verstípusban, amelyet ők művelnek, a tárgyias valóság szemlélet egyszerű formákkal, közvetlen előadásmóddal társul. Esztétikumának forrásai a nyers elevenség, fordulatosság, a megkapó tisztaságú képek, a természetes muzikalitás és általában az ízes nyelvezet.

Horváth István lírája hitelesen fejezi ki a falu és elszármazottja viszonyának szívszorító tragikumát, annak a kettős idegenségnek az állapotát, amely napjaink egyik legbonyolultabb szociológiai problémája. A személyes gond oly elemi erővel jut nála kifejezésre, hogy ilyen szövegkörnyezetben elég egyetlen kép is az általános helyzetszimbólumok megteremtéséhez: „Hej, emlékek, vágyak, álmok! / Ködhajtók, ti szélbe-szállók, / ringassátok el a lelkem / ott azon az ősi telken. // Takarjátok el a vermet! / Takarjátok a keservet, / hogy én bujdosóvá lettem, / hogy az ég is más felettem, // hogy már szegény a harisnyám, / s mint a száraz katáng szára, / hányódom a nagyvilágba.” (*Mint a száraz katáng szára*) A megtagadottság fájdalma ömlik súlyos szavakba a *Ne hagyj, falum* első soraiban: „Ne hagyj, falum, te nehéz, földszagú, sáros / Komondor, ne hagyd kölyködet!”, és ezt az ösztönös, áradó erőt megőrzi majd akkor is, amikor formanyelve a modern líra rafináltabb eszközeivel gazdagodik. Költészetének népies fogantatására, persze, sokkal jellemzőbb az a verstípus, amelyben tárgyias szemléletű elbeszélő részt követ a lírai reflexió (*Tornyot raktam*), s ez a példázat jellegű versszerkezet lesz majd Kányádi Sándor leggyakoribb formája is.

Salamon Ernő versein is erős a népi íz: valami üde nyersesség jellemzi hangszínét, különösen a gyergyói élményekből fogant költeményeiben, amelyek a szegénység poétájává avatják őt. Népiessége a József Attiláéval rokon, hamvas báj, hetykeség, olykor harsány erő hatja át verseit. Ezen a mélyről áradó meleg hangon, a népi líra hangján fejezi ki önfeláldozó ragaszkodását ahhoz a földhöz, amelyen kettős kisebbségben kellett élnie: „szép, egyetlen anyanyelvem. Miatta nem megyek el. / Aki elmegy, dadogó lesz, soha már nem énekel. // Ti, örökké-névtelenek, szép szakállas



őseim, / számlálatlan századokon földbeköltözöttjeim, / riadalmas életűek (jól tudom, nem gazdagok!), / köszönöm nektek, hogy ide, éppen ide hoztatok!" Sorsának tragikumát tetőzi be, hogy végül mégis búcsúznia kell, ám ezt is az oly odaadóan szeretett nép dalainak hangján teszi: „Jön a halál, jön a tél, / élünk-e, ki tudja, / süss fel, egem, csillagom, / a nagy hosszú útra.” (*Búcsú*) A népdal és általában a népköltészet hatása aztán Kányádi Sándor lírájában válik még meghatározóvá és magas szinten egy sajátosan modern szintézis egyik forrásává.

Az esztétikum fő megjelenési formái tehát nálunk e vázlat nyomán a három verstípusban, stílusvonulatban (nyugatos, avantgarde, népi) jelölhetők ki, de kétségtelen, hogy olykor egy-egy költőnél ezek érintkeznek, keverednek egymással, vagy éppen-séggel magasrendű egységbe ötvöződnek, s ez utóbbira Szilágyi Domokos lírája a példa.

(*Helyzettudat és esztétikum*) A vers hatása minden esetben a szövegében adott jelentéslehetőségek és az olvasót jellemző szubjektív előfeltevések szerencsés találkozásának függvénye. A hatás összetevői között így olyan is előfordulhat, ami esetleges, külsőleges, ami nem a szöveg, a versnyelv művészi voltából származó, hanem az olvasó egyéni valóságtapasztalatából, helyzettudatából, műveltségéből, esztétikai és erkölcsi érzékének fejlettségéből adódik. Hogy a befogadó egy verset őszintének, saját helyzettudatával egybehangzónak érez, az viszont a szöveg művészi jelentését és értékét legfeljebb kiegészítő, de nem helyettesítő élmény. Azaz: esztétikai értéket elvben nem pótolhat erkölcsi, ideológiai érték.

Gyakran megtörténik azonban, hogy egy vers esztétikai fogyasztékosságai ellenére is hatással van az olvasóra. De, vigyázat, mennyi ebben a része az említett szubjektív tényezőknek, s mennyi a szöveg tulajdonképpen jelentésteljesítményének? Vagy legyenek pontosabb: mennyire utalja rá magát a szöveg az olvasóban levő – mondjuk, helyzettudatából eleve adott – feszültségekre, és milyen mértékben teremti meg a kellő feszültséget a szöveg a maga belső, nyelvi szerkezetéhez kötött jelentéslehetőségeivel? Mert nem mindegy, hogy a helyzettudat költői tárgyiasítása hogyan történik, hogy egyáltalán költői-e; hogy a teher, amelyet a vers ezzel magára vesz, nem szünteti-e meg magát a verset; hogy a helyzet



kimondásának tényével a költő nem kívánja-e pótolni az esztétikai ismérvek hiányát.

Mindezzel kapcsolatban szükségesnek látszik leszögezni, hogy a helyzettudat versérvényű modellálása az a szöveg, amelynek szerveződése a konnotációk és konnotatív viszonyok egyedi konfigurációját hozza létre, azaz autotelikus, önmagára utaló funkciója van, és nem csupán abból él, hogy az olvasó a vershelyzetet a maga helyzetére vonatkoztathatja. Az utóbbi ismérv ugyanis mindenfajta irodalmi szövegre érvényes a vezércikktől a riportig, és az a szöveg, amely csak ezt az egy jelentéslehetőséget hordozza, az irodalom gyűjtőfogalmába már beletartozhatik, de még nem vers. A befogadó ilyenkor, felismervén a helyzetek analógiáját, egyetlen tudati művelettel – egyszeri síkváltással – a szövegszintről a valóság szintre kapcsolhat át, s a dekódolás máris megtörtént. Következésképpen nincs értelme versként beszélni arról a szövegről, amely egy helyzettudat akármilyen meglepő és őszinte, de nem-versi ismérvekkel bíró tárgyiasítása.

Helyzettudat és esztétikum viszonyában két szélsőséges vers-típussal lehet számolni elméletileg: az egyik az a szöveg, amelynek másodlagos jelentése, következésképpen versi mivolta csupán helyzet(ek)hez kötötten érvényes, a másik az, amelynek többletjelentése belső, nyelvi feltételekhez kötött, ahogy ma mondani szokták, szövegimmanens jellegű. Azt a szöveget, amelynek többletjelentése szövegen kívüli körülményektől függ, az olvasó csak akkor fogadhatja versként, ha e körülmények hatalmát maga is érzi. A befogadó ilyenkor – felismervén a költői helyzet és saját helyzete analógiáját – egyetlen tudati művelettel a szöveg síkjáról a valóság síkjára kapcsolhat át, s az értelmezés máris megtörtént. Ha a külsőleges feltételt, vagyis helyzetismeretét félreteszi, a szöveg jelentése teljesen egysíkú marad: ha akarja, vers, ha akarja, nem. Persze az olvasói jóhiszeműség általában versként fogadja el azt, amit versként kínálnak neki.

E tárgyias típusú szövegek ellenpólusát azok a versek képviselik, amelyek nem külső vonatkoztatási rendszerekből (jelen esetben az olvasó helyzettudatából) nyerik költői jelentéstöbbletüket, hanem a szöveg belső összefüggéseinek művészi jelentést hordozó-szervező erejével kerítik hatalmukba az olvasót. Az ilyen vers nem enged könnyen átlátni önmagán: átlátszatlansága belső képi jelentéskapcsolatoknak, ritmikai-zenei strukturáltságának követ-

kezménye, s művészi jelentésének befogadása a szöveg mentén történő (horizontális) síkváltások sorozatát feltételezi. A vers tehát mindenekelőtt önmagára mint szövegre hívja föl a figyelmet, s ez a tulajdonsága élteti akkor is, amikor az aktuális helyzet, amire vonatkoztatható lehet, már megszűnt. Azt lehet mondani, hogy a „passzív” szövegtípussal szemben, amely megengedi, de nem kényszeríti ki, hogy az olvasó többletjelentéssel lássa el, az utóbbi aktívan hódító: ha akarjuk, ha nem, rejtett jelentésszövevény hálóját veti ki ránk. Ez nincs ráutalva annyira az olvasó közérzetének érzékeny pontjaira: a helyzetnek olyan művészi érvényű metaforáit képes megteremteni, amelyek a mi világunkat nem ismerő befogadóban is rezonálhatnak. A tapasztalat márpedig azt mutatja, hogy a legmaradandóbb műalkotások azok, amelyek egy-egy külső helyzet adta energiától függetlenül, önmagukra, csupán szövegükre utaltan is érvényesek, és hatni tudnak.

Ez nem jelszerűségük megszűntét jelenti, mint például a konkrét versek esetében, hanem azt, hogy üzenetük hatósugara nem reked meg az egyedi helyzet, egy provincia határain belül, hanem érinteni tud bárkit az emberi lényegre művészien rávillanó egyetemes vonatkozásaival. Azaz: a helyzet a versben nem marad meg a maga esetlegességében, partikuláris voltában, hanem kiegészül az emberi teljesség távlatával, amelyhez képest valamilyen minősítést is nyer. (Kétséges, hogy a helyzet egy szeletének tisztán tárgyas bemutatása, leírása sugalmazhat-e valamilyen minősítést.) Ez a minősítés persze nem kifejtett, kinyilatkoztatott, hanem képszerű, közvetett, esztétikai jellegű, és ennek a művészi erejétől függ, hogy az olvasó felemelőnek, drámainak, tragikusnak érezzen egy helyzetet akkor is, ha önmagára nem vonatkoztathatja közvetlenül. Innen már csak egy lépés az a közhely, hogy az esztétikum az embert arra készíti, hogy felülemelkedjék önmagán, azaz találkozzék nembeli, egyetemes, ennél fogva szabad lényegével. Nos, ez a végső szembenézés az, amiben az esztétikum és az erkölcsiség elválaszthatatlanul működik, amiben az esztétikumon át a humánus teljessége nyilatkozik meg. Kis túlzással talán azt is lehet mondani, hogy itt az esztétikum maga a meg-nem-alkuvás. Ez pedig nem önkényesen felállított eszmény, hanem az irodalom mindenkor legmaradandóbb műveiből elvonatkoztatott jellegzetesség.

Egy sajátos helyzet tudatának költői kifejezése annál nehezebb, minél kevésbé lehet e helyzetre analógiákat találni. A szűk törté-



nelmi térhez kötött egyedi jegyeket az egyetemesre nyíló áttételezés lehetőségeivel gazdagítani kényes, kockázatos költői feladat. Minél közelebb marad egy vers valóságvonatkozása a konkrét helyzethez, annál kevésbé biztosított, hogy akár a szomszédban is hatni tudjon.

E költői buktató vállalása okán oly figyelemre méltó például Kányádi Sándor *Fekete-piros* című költeménye. A Kolozsváron szolgáló széki lányok egyik szokása ihlette ezt a verset, s föltehető, hogy olvasói közül viszonylag kevesen ismerik a témájáról szolgáló valóságdarabot. De ha megpróbálunk eltekinteni a reális élményanyagtól, e hangtalan tánc megjelenítése, átlényegítése akkor is roppant kifejező. Elsődleges benyomásunk a városi tájban feltűnő anakronisztikus színfolt, amelyet, közeledvén, a pusztá kuriózumnál jelentőségteljesebbé tesz a némaság: „Fekete-piros csütörtök / és vasárnap délután / – amikor kimenős a lány – / fekete-piros fekete / táncot jár / a járda szöglete. / Akár a kéz, ha ökölbe kékül. / Zeneszó, énekszó nélkül. / Egy pár lány, két pár lány / fekete-piros fekete / táncot jár.” Ha a színnevek csupán a népviseletre utalának, a szöveg jelentéslehetőségeit ez korlátozná, de jelképszerűségükből – „gyász” és „öröm” – a tánc egzisztenciális jelentőségre tesz szert, hiszen a kettő dialektikus egysége maga a lét. E szimbolikum jegyében a hely és az idő is elveszti konkrétságát, nem „csütörtök” és „vasárnap”, nem „járdaszöglet” csupán, hanem e lét önazonosságának megnyilatkozását határoló helyzet. A tánc önmagában valami naiv báj, idilli együgyűséget vagy éppen féktelen jókedvet is árasztathatna. De hol van a hozzá illő felszabadultság, az öröm lendülete? A színek fölfedezett jelképességén túl is megráz a látványból kicsapó feszültség. Az egymásba kapaszkodás görcsét érezzük („akár a kéz, ha ökölbe kékül”), a maroknyi közösség szívszorító magányát. Nem közvetlenül, hanem a városi térelemeket szemléletük határának jelzésével ellenpontozva fejezi ki a költő, hogy világra nyíló távlatok közt mégis szűk horizont alatt élnek: „Kolozsvári telefonház, / száz az ablak, egyen sincs rács, / ki-bejár a világ rajta, / de azt senki nem láthatja”... „Fejük felett neon-ág, / csupa világ a világ. / Ecet ég a lámpában, / ecet ég a lámpában”. A tánc színterének szinte konkrét jelzése, amely itt a jellegzetes népdalforma, táncszóritmus révén magát a hangulatot is idézi, az elszigeteltség jelképébe vált át: „Mintha tutajon, billegőn, / járnák süllyedő háztetön, / alámerülő szigeten, / úszó koporsófüde-



len.” Így, a hasonlatok folytán is átminősülve, a „járdaszöglet” a bizonytalanság, kiúttalanság szimbólumává lesz. Ehhez képest a tánc az összetartozás bizonyossága, komor szertartás: csak a csizma sírása kíséri a mozgás emlékezetből moccanó ritmusait. Ez a tánc nem a feloldó mámor, hanem az önazonosság keresése. És milyen hatalmasak e néma tánc háttérében megidézett idő dimenziói! „Széltőlott várak piacáról, / csűrföldjéről, még a sátor / vagy a jurta / tüze mellől röptette föl / a csípők, a csuklók, térdek / katalpultja? / Vagy régebről, húszezerből? / Még a nyelv előtti ködből / teremti újra az ösztön?” E történelmi háttér mitikus távlataitól válik oly méltóságteljessé ez az abszurd körtánc, amely annyira szoros, hogy úgyszólván nincs is térbeli kiterjedése; mélysége van, mint az egymásba futó tekinteteknek: „Körbe-körbe / majd pörögve / majd verődve / le a földre / föl az égre / szembenézve / sose félre: egy pár lány két pár lány / fekete-piros fekete / táncot jár.” A bizonytalansággal tehát nem a kiútkeresés, hanem e zártság és némaság feszül csupán szembe. Ezért a lét e versben távollattalannak, csonkának minősül. Csupán a múlthoz kapcsolódik, a folytonosság jelképeként. Ez a gyászt és örömet – sorsot – mintázó tánc a befejezés keresztény szimbólumkörébe emelve („Koporsó és Megváltójászol”) válik a puszta megmaradás fájdalmasan szép példázatává.

Helyzettudat és esztétikum páratlan magasrendű egységét valósítja meg Kányádi a *Halottak napja Bécsben* című poemában. Már az első mondatával kiragadja az embert a hétköznapi tudat kényelmesen szűk, földhözragadt mozgásteréből, s egy rekviem le-sújtó-felemelő szédületébe ránt, megszüntetve a határt alany és világ, múlt és jelen, mítosz és valóság között. Áhítat és harag, dac és alázat, iszony és gyönyör, szégyen és nyugalom között lebegtet, a gyász örvényében elkeveri a lelket másokéval, egy közösségével, transzcendens fuvalatokkal ébresztgeti a kihunyt fantáziát. Egyszóval: katartikus értékű.

Ebben tagadhatatlanul részes a zenére utaló főmotívum (rekviem), amelyre érzékennyé tehetik az olvasót a versen kívüli, zenei élmények is, de a poéma ettől függetlenül, jelentésgazdag nyelviszerkezeti sajátosságai révén válik költőivé. Sikerül mitikus tér- és idődimenziókat sugallva önmagukban partikuláris szövegegységeknek is egyetemes jelentésösszefüggéseket kölcsönöznie. Hatalmas távlatokat teremt a „dunából tengerbe / ki az óceánra” úszó koporsó vagy a „muzsikában fürdő” csillagok képe. Hol rusztikus

tisztaság áhítatát borítja ránk: „Párától glóriás / puliszka-óriás // susog a tej / surrog a tej / csobog a tej / a bársonyos / az édes”, – hol titkok vonzásával hódít: „te vagy a láng a szótalán / az áldott anyaméhen túli / világvégét érintő angyalok / szárnyaitól szoktál kigyúlni”, – hol felrázza az alvó önérzetet: „Aj miféle népek volnánk / szégyentől mért ég az orcánk”, – hol beleringat a zene megtisztító hangulatába: „mise és mese csörgedez / eltrillázgat a szoprán / és földöntúli édeni / nyugalmat balzsamoz rám...” Tömény gond és lazító mámor, komoly áhítat és pajzán képzetek metaforáit váltogatja, olyan magasságba emel, ahol a köznapi, a tragikus és a groteszk különbségei teljesen kiegyenlítődnek. Egyén és közösség sorsával egyaránt számot vető, ritka pillanat ez a vers. Itt valóban a szöveg költői ereje hat ránk, és nem bizonyos helyzetekre fogékony empátia csalóka – belülről megköthő – fogságában vagyunk.

Noha jóval távolabb kerül a sajátostól, az egyeditől, mint a *Fekete-pirosban*, a *Halottak napja Bécsben* is annak a szemléletnek a kifejezője, amely a partikulárisban kívánja fölmutatni az általánosan emberit. A konkrét helyzet szinte tapinthatóan benne van a versben (lásd például a mérnök úr kényének kiszolgáltatott öregember panaszát), s ennek dimenzióit tágitja ki a költő metaforikus-szimbolikus szerkezeti egységek áttételével a megalázott emberi méltóság általános érvényű jelképévé.

Szilágyi Domokos szemléletét nem ez a helyzetközelség, hanem inkább az egyetemestől a sajátos felé tekintő látószög jellemzi. A humánus történelmének állandóan új arcot öltő eleme, a társadalmi-emberi lényeg s az egyéni lét alapkonfliktusai foglalkoztatják, s ezek perspektívájából a sajátos tünetek is egy általánosabb kórkép jellemzőivé válnak. A teljesség igényét, akárcsak József Attila, szinte programszerűen hirdeti meg az *Ódában*, amelynek címzettje Európa. Már az ódai alaphelyzet is eleve fájdalmasan ellentmondásos, hiszen földrajzi helyzete ellenére (e földrész „méhébe zárva”) is lehetetlennek látszik, hogy az Európa szimbolizálta egyetemessel közvetlenül, s ne csupán utópiikusan, egyesüljön. A költő, aki Európában „benne ég, de távolát fájja”, aki az általa jelképezett emberi és szellemi értékeket magáénak kívánja tudni, kénytelen fölmérni azt is, hogy ez az otthon emberség és embertelenség hajléka egyszersmind, hogy az értelmes szó – e számára oly fontos érték – ezen a földrészen sem mindig egyformán érvényesülő eszmény, viszont mégis ez, ami mindhalálig s



azon is túl („míg földed magába ölel”) a tágabb hazával eggyé forrasztja. Hogy az egyetemesség emberi és művészi mércéje az alkotó számára létkérdés, azt fejezi ki megrendítően a *Bartók Amerikában*. Gondolati és formai szintézis ez a költemény: nemcsak a Bartók-zene népit egyetemesen modernnel ötvöző elemeinek lírai szerkezetben megvalósuló egysége miatt, hanem mert közvetve kifejeződik benne Szilágyi Domokos világképe. A szülőföld és a nagyvilág pólusait szembeesíti ez a versszerkezet: az előbbit a montázsszerűen beépített folklórdarabok szimbolizálják, az utóbbit a konkrét vershelyzetet kibontó szövegrészek fejezik ki. A síkváltások feszültsége az amott már megtagadott, emitt még be nem fogadott, de mindkét végletet emberségébe ölelő magányos alkotó sorsvállalásának tragikumát hordozza, az értetlenséggel saját igaz tudatában mindvégig szembezálló hivatástudatát. „Könnyel áztatott, jajszóval sulykolt idegeken / virágot lépik az értelem” – ez a költői helyzet fájdalmasan vigasztaló paradoxona, s ennek jegyében szerveződnek a vers eszmei rétegei. Ebben a világfelfogásban még a zene is a ráció dicsérete: „céltudatos”, „ésszerű varázs”, amely a fájdalmat – mint minden művészet – úgy csitítja, hogy formát ad neki; a „Fából faragott fájdalom, / kőbe kalapált gyűlölet, / allegro-barbaro jelen” így lesz az értelem győzelme a szenvedések felett. A *láz enciklopédiájában* vet viszont számot – többek között – azzal, hogy a ráció sem lehet mindig bástyája az emberi méltóságnak. Az ember, a természet és a történelem, költő és társadalom viszonyát összegező gondolati költeményről van szó, és ez az átfogó jelleg lehetőséget ad a költőnek arra is, hogy a legkülönbözőbb műfajokban, hangnemekben és versformákban írt verseket ennek az összegező célnak alárendelve váltogassa. Az emberiség történelmének felemelő és lealacsonyító korszakait megmintáztván lesz a patetikusan szárnyaló stílusból groteszk bukácslás, halál és születés könyörtelen törvényét követve lesz a komor siratóból rokokó-versparódia. S mindezzel arra a kérdésre válaszol, hogy „mit is tehet a költő?”, mi mást, mint hogy kora élő lelkiismereteként, az értékek eme földrengésében az emberiség eszményeiért felelősen mindenre rákérdezzen. A rációba vetett hitet itt délibábbá fokozza le, és keserű iróniával győz meg arról, hogy az értelmetlenség is benne foglaltatik abban, ahogyan halad az emberi nem, benne foglaltatik minden önmaga okozta vagy csapásként elviselt nyomorúsága. E megrendültség és rezignáció

jegyében értelmezendő a *Haláltánc-szvit*, ez a gyökeresen újszerű költemény: itt válik határozottabb formaelvvé a műfaji és stílusmontázs, mely nemcsak a „vágás” módjában, de elemeinek jellegében is merész útra tér: nem költeményegészek mellérendelése többé, hanem látszólag szeszélyesen felszabdalt, különböző műfajú szövegek – olykor idézetek és parafrázisok – szeleteinek változtatása. Szerkezeti rétegeit a szenvedés egyéni dokumentumai, hiteles vallomások (Bartók és Csokonai), zsoltár- és Shakespeare-idézetek, a Tripartitumból vett esküszöveg és a Mária-siralom részlete alkotják. Maga az emberi minőség tétetik mérlegre itt a történelem színe – vagy még inkább: fonákja – előtt, az élő lelkiismeret jogán, a személyes ítélkezés erkölcsi indulatával, mellyel összeférhetetlen a melldöngetően engedékenységet hirdető „humanizmus”. Könnyörtelen a költő embersége, mert nem hajlandó a hazug humanizmus nevében egybemosni a történelem áldozatainak és hőhérainak, elnyomóknak és elnyomottaknak a szerepét, mert legkevesebb, amit tehet, az, hogy kirohan a türelem és megalkuvás „fedezékéből”, megvívni a maga „két nemlét közötti ütközetét”, mely egyenlő az erkölcsi lázadással: nem az élet, hanem a halál nevében. Hiszen azt, hogy „emberség”, nem az élet, hanem a halál végzete teszi igazán jelentőssé, ez minősíti megmásíthatatlanná tetteinket; mert az idő mindenképpen megfosztja tőlünk utódainkat, csak az nem mindegy, hogy milyen emberség emlékét testáljuk rájuk. Magja a Mária-siralom, de kozmikus rekviem ez a vers, egyetemes sirató az emberi értékek alkotóinak emlékére, és kozmikus átok azokra, akik az emberség emlékének vigaszától is megfosztanak. Ám vigasztalhat-e akár az emberség emléke is a csupán viszonylagos igazságokat ismerő, de ezek nevében véres áldozatokat követelő történelemben? Szilágyi gondolatgazdag, egységes életművében nemcsak a *Halál árnyéka*, de a döbbenetes *Missa Solemnis* is a történelem ilyen szégyenteljes pillanatainak mementója, olyan látomás, amely bárhol és bárkit a világon a kiszolgáltatottság elviselése ellen lázít. Mert a versek alaphelyeztetit az emberi méltóság és szabadság velünk született adottsága felől minősíti arcpiritónak, tűrhetetlennek – nem külsőleges eszközökkel, hanem az esztétikum fölemelő erejével. Helyzettudat és esztétikum egységét tekintve ezért Szilágyi Domokos költészete a mérce.



Érthető, hogy e költő számára ama „ünnep”-re várakozni naiv, meddő dolog, összeegyeztethetetlen azzal, hogy az ember felelős önmagáért, jelenéért és jövőjéért. „Éjszaka kezdődik az ünnep, / éjszaka, hogy látni lehessen a napkeltét” – kezdi Vörösmartyt parafrázáló költeményét, ironikus díszletezéssel sejtetve, hogy elutasítja egy majdani „ünnep” reményének olcsó elégtételét, amellyel csitítani szoktuk beteljesülhetetlen vágyainkat. A korlátainkat minduntalan meghaladni vágyó ünnepvárás a jelennel szembeni tehetlenségből eredezteti: „játszadozunk / (hány ezer éve?) az ünnep / fogalmával, a megelégedés / szentségével, a lustító / harmóniával; hát mit fogunk / megtudni magunkról, amíg nem tudunk, / nem tudunk, nem tudunk ünnepelni?!” Ez a türelmetlen kérdés érteti meg a költemény hangnemének keserves iróniáját, amelyben egy távoli feltámadás vigasza helyett a meg nem alkuvó etikum jut kifejezésre. Az ünnep nosztalgiája és reménye helyett a nem csupán reménykedő, hanem inkább cselekvő jelenlét.

(1979)

# Élet helyett strófák (Tompá László)

(Ólmos, szűk térben)

A gyermeket megfoszthatod a játék örömétől, de álmai elé nem állíthatsz sorompót; bennük, akár egy kertben, mindig elrejtőzködhettek. Ha tilos fára másznia, megmártóznia a folyó borzongató vizében, szörén ülni meg a csikót – égis éro fenyőt, végtelen tengert, szárnyas paripát varázsol magának, és ő lesz a hős, aki megmássza, áthajózza, átrepüli az összes akadályokat.

A kései fiú, a száz éve született Tompa László, a szülői féltéssel is fékezett, vézna, beteges gyermek a szavak színes kavicsaival játszik, amikor társai sikongva lubickolnak a Küküllő habjaiban. Kimerítően izgalmas kalandok, harsány versengések, halánték-dobogató fiúcsaták diadalmas élménye helyett így születik a vers.

Van költő, aki nem egy, de száz életet kívánna élni, aki nem ismer határokat elemi vágyai előtt, aki minden pillanatot életté tágítva fogad be, hogy költészete a dús élménytermés aromás párlata legyen. Ezt szolgálja minden: az utazások, a nők, a mámor, a forradalmi lobogás.

És van, aki, mint Tompa László, úgyszólván élményszegény. Világa annyi, amennyi a székely vasúttal bedöcöghető. Hivatal, házasság, ritkán oldódó magány. Életvágya a kezdettől felismert határok között vergődik, mint a gejzírt forraló hévizek a föld alatt. Helyzettudata: korláttudat. „Itt úgy lefog és fojt ma minden! / Ez összeszorult szürke házak / Zord örökök mind rám vigyáznak. / Kijutok-e még egyszer innen?” – írja. Mert a szülőföld nem az anyaöl melegével, hanem egy mostoha kemény fukarságával veszi körül.

Alapélménye tehát: maga a hiány. *Ólmos, szűk térben, Kisvárosi sáros utcákon* a tenger, a fény, a szabadság, a lehetőségek teljességének hiánya: „Tenger, te nagy, ki messze zúgva terjedsz! / Most fájva folyton feléd vonz a vágyam:/ Sodródni rajtad napfényes dagályban, / Dagadó kedvvel, melyet gond nem erneszt. / Ne mindig csak e zártövű hegyek, / Melyek közt rabbá rögződik a lélek! / De habok hátán feszüljek a szélnek, / Majd kék partokról álmok intsenek” (*Tenger, te nagy*).



Költészete: nemes kárpótlás a szabad emberi kibontakozás reális lehetőségeinek hiányaért. Kiteljesedett élmények helyett elfojtott, költeményekké szublimált vágyak jellemzik.

Élet helyett strófák: „Mint régi szobrász rég halott fiáról / Mintázta művét, melyről hír maradt: / Így én is – amíg lelkem egyre gyászol – / Versekbe vések halott vágyakat.” Ez a légszomjként átélt hiányérzet teszi kezdettől fogva elégikussá költészetének alaptónusát.

Verse sohasem tud igazán fölszabadulni az élményvalóság nyúgja alól. Még annyira sem, mint az Áprilyé, aki költészetével öntörvényű nyelvi-zenei világot teremt, nem beszélve a Dsidáéről, akinek a játék önfeledt szabadságával sikerül néha felülemelkednie a nyomasztó történelmi helyzet korlátain. Tompa szavai súlyosan, ritmustalanul gördülnek alá, mint szikláról a rög, verstája kopár, egyhangú, rímei suták.

Költészete – esztétikai értékeit tekintve – nem tartozik az igazi csúcshoz. De mint napló, helyzetjelentés, kiűtkeresés: hiteles emberi válasz egy sajátos sors kihívásaira, és így számunkra a két világháború közötti romániai magyar irodalom legjellegzetesebb magatartás-modelljét nyújtja.

### **(Te csak állj helyt keményen)**

Modellértéke abban áll, hogy sűrítetten tartalmazza egy egész közösség helyzettudatának ideológiai-etikai összetevőit. Verseinek fő motívumai egyúttal a legjellegzetesebb erdélyi létszimbólumok, erkölcsi értékalakzatok, bennük, mint cseppben a tenger, a korabeli életérzések, eszmények legsajátosabb vonásai lelhetők fel.

Tompa László költészetében olyan magatartásforma válik eszménnyé, amelyet végső soron maga a helyzet mint külső kényszerűség ír elő: erénnyé emeli, amit a szükség parancsol, vagyis a helytállás vállalását. Erre mintegy predesztinálja őt személyiségének sajátos akarati-erkölcsi tényezője, a dac, amely az indulatok leküzdésében kora ifjúságától vezérli. Sorsa disszonanciáitól szenvedve a „sziklavár” erővel teljes, komor magányát választja: „Sok meddő harc során, / Álmaim alkonyán, / Meredek úton önmagamhoz értem. / E magam: sziklavár, / Mely komor daccal áll / Csatatér fölött, felhős szürkességben.”

Ez a létszimbólum nem túl változatos, ám annál egységesebb motívumrendszerbe illeszkedik, amely egyként magán viseli a költői alkat és az erdélyiség meghatározó jegyeit: alapvető helyzetjelképe a téli táj, a hótól roskadó erdő, amely a kemény hideg, a bezártság konnotációit hordozza (*Erdélyi télben*), s a sziklavár magányos rokona, a fenyő, amely e kopár fokon megkapaszkodik: „Én, amíg minden összeomlik, összedül, / Gyökereimmal e kopár fokon / – Magányos fenyő – megkapaszkodom, / S állok, daccal, társ nélkül, egyedül” (*Magányos fenyő*).

És ez a személyes sorsvállalás vetül ki, tágul közösségi-ideológiai értékjelképpé *Lófűrösztés* című versében. A gyermekkori emléket idéző vershelyzet, a játékosan virtuskodó székyei lovasok képe a folyóban, ez az eszköztelenül is plasztikus látvány, fokozatosan sorsszimbólummá minősül át. A játéknál sokkal komolyabb próbatételek sugallatával vezeti át jelképes síkra a látvány részleteit: „Így lovukon, szinte helyükre kövülve időznek, / Két szíjas székyei, bajviselt, bús, konokarcú – / Fölöttük madár húz, árnyvető fellegek úsznak – / A dél még izzóbb, – ők állnak rezzenetlen / Szoborként.” A beállítás heroizál: térben-időben kiterjesztett, mítikus szintet teremt, melyben a két ember alakja megnő, kilép a hétköznapiságból: „Egykor így álltak ők vagy apáik / A Prutnál is, – így a gránátszaggatta Doberdó / Szikláin, – akár Pennsylvania gyilkos levegőjű / Bányáiban, s álltak, ahol csak állniok kellett, / Keserű daccal, a sorsnak szembefeszülve.” És így születik a mítoszt kiteljesítő szimbólum: „Ők örömtelenül is, ha kínba tébolyodottan: / Itt fognak állni, örökké, – hogy Imre szorítja, / Áron pedig... Áron nem hagyja magát!”

A szükségből kovácsolt erénynek ez a költői jelképe jellegzetesen transzszilván ideologikum. És Tompa hübb maradt a maga mítoszához, mint azoknak a hősöknek egy része, akikre építette, s akiknek választásáról, távozásáról ezerkilencszázhuszonkilencben még maga is így vall: „Karomban is meg-megbizserdül a vágy: / Nekivágni az élet sodróbb áramának: / Lüktesen együtt életem is / A nagyvárosok lüktető életével – / (Él társam is ott – pár mai – legkülönb.)” – írja. Csakhogy ő választásával már akkor maradásra kötelezte el magát.

Vajon választás volt-e valóban ez? Vagy egyszerűen tehetetlenség?



A tehetetlenségnek csak oka szokott lenni, célja nincs. Tompa maradásának viszont célja van: s e cél által választássá nemeseedik az, ami úgy tűnik, csupán a helyzet passzív elfogadása. A cél morális tartalma – a nemesítő áldozatvállalás – legitimizálja a helytállásnak ezt a kemény programját. A mindenre kész, tudatos elszántság belső harmóniája ad méltóságot ennek a magatartásnak: „Tudd meg, hogy nincs örökös éjjel – / S nincs pálma nélkül sivatag! / Sorsod is bántást, bajt elégel, / S feloldja zúzott, Szállni adatott szárnyadat. / S ha nem? Te csak állj helyt keményen – / Hagyd, hajlongjon félve a nád! / Gyötrelmeid kohótüzében / Kiég szívedből / Sok gyöngöseséged és hibád!” (*Ne félj!*)

Ez a magatartás arra az individuumra van mérve, aki a szenvedést életfeladatának részeként fogadja el, s az önmeghaladás, megtisztulás zálogának tekinti. A korabeli irodalom ezt leginkább a gyöngykagyló-jelképpel fejezi ki: sorsunk olyan, akár a gyöngykagylóé, mely kínok által megteremti az igazgyöngyöt. Szentimreitől László Dezsőig föl-fölbukkan ez a jelkép, ám csak egyik a sok közül, amely ugyanezt szimbolizálja: a később kisebbségi humánumnak nevezett, de akkor természetszerűen keresztényi fogantatású éthoszt. Ezt az erkölcsi eszményt fogalmazza meg Tompa többször is, például *Kínok tüzén át* című versében: „Csüggedés többé már le nem tipor – / Sőt úgy köszöntök minden szenvedést, / Mint szent intést, mely többre s többre készít, / Fénylőbb egekbe, föntibb szárnyalásra.” S hogy mennyire általános ez az erkölcsi-ideológiai értékjelkép, annak a Tompáénál is szebb költői példáját Dsida nyújtja, aki a szenvedés ajándékát így köszöni meg: „Akárki adta, én a sós torok / vad szomjával köszönöm ezt a sorsot, / a csattogó, kegyetlen ostorok / kínját, a bort ígérő csorba korsót, / melyből epét és ürmöt kóstolok, / a nagy intést, a félig kész koporsót, / a csipkebokrot, mely a közönyön, / romon virágzott. Százszor köszönöm” (*Tükör előtt*).

Ami a „hit kegyelmében” részesedők számára hiteles, felemelő, emberhez méltó eszmény, az kívülről nyilván önáltatásnak, szenvedő mártírpóznak látszhatik, ám mindenképpen kétségtelen, hogy nem válhatik egy egész közösség jövőjét szavatoló reális programmá. Hiszen nem várható el egy egész tömegtől, hogy mindent morális értékeknek rendeljen alá, s hogy a szenvedésből mindenki maradandó művet kigyöngyözve kárpótolja önmagát. Tompa és más korabeli alkotók számára viszont a mű – az „ének” – az,

ami vélt értékével katartikusan feloldja, átesztétizálja a mindennapok szintjén átélt konfliktusokat.

### (Zenét nekünk...)

Ebben a helyzet tudatban nagyon megemelődik a szellemi-művészi tevékenység eredményeinek értéke. Tompa költészetében ismételten modellértékű az a szerep, amelyet a költői szónak, ahogyan ő nevezi, az „éneknek” tulajdonít. Ez összefügg a korabeli irodalomra általában háruló feladatok jelentőségével, a részben kényszerű, irodalmon kívüli funkciók betöltésével. A vers nem önfeledt ének, hanem más eszközök híján buzdítás, vigasztalás. Ahogyan Tompa írja: „Így kell e tájon (nyelve sok jajunkat) / Párnak, hogy mást is biztassunk, ezernyi / Gondban is, olykor vígat énekelni!” (*Máshol és itt*).

Áprily költészete mintegy maga is zene. Tompáé viszont a zene sóvárgása. A kétségbeesés már-már anyagszerűvé mitizálja az áhított feloldódás eszközét: „Zenét nekünk.../ Zenét, amelybe – mint egy deszkaszálba – / Kapaszkodjék megrendült szellemünk. / Míg csillapul a bolydult vizek árja, / S valahol biztos partot érhetünk.” Ez az ének erejébe vetett hit szükségszerűen vezet olyan szimbólumokhoz, amelyek a költészet általi felemelkedés utópikus távlatát sugallják: „Az ősz miatt ne csüggedj! / Mást mindent elvehet, / De ínségedben is még / Egy megmarad neked./ És ez az egy: az ének, / Fölemel tégedet!” Előképek ezek ahhoz a látomáshoz, amely szerint a hóba temetettek fogai közül is nagy Ének oldja majd föl a havat (Farkas Árpád).

Mert ebben az utópiában a költészet úgyszólván mindent pótolni tud, ami az életből hiányzik: „Az ének árvaságot / Megosztó társaság. / Talizmán sebek ellen – / Télben virágos ág – / Csákány, mely sziklaösvényt / Mind magasabbra vág!” De miközben mindezt magára vállalja, a költő kockázata az, hogy szava megszűnik igazán az lenni, aminek lennie kell: ének, amit viszont sem talizmán, sem virág, sem csákány nem pótolhat.

(1983)



## A teremtő fájdalom költője (Áprily Lajos)

Erdély magyar irodalmában a két világháború között sajátos értékszimbólumok születtek. Többségük a kor kisebbségi ideológiájának, a transzszilvanizmusnak az eszményrendszerét tükrözi. Ebben az eszményrendszerben az erdélyi történelmi hagyományoknak és az egyetemes humánus értékeinek tartalma a kisebbség időszerű szükségleteinek megfelelően minősül át. A kiemelkedő történelmi szimbólumok – Bethlen Gábor, Apáczai Csere János, Dózsa György és mások – gyakori emlegetése, életük és tetteik példázatértékű megidézése mellett figyelemre méltó a korabeli erdélyi közgondolkodás sajátos erkölcsi értékorientációja is, amely az emberi éthosz általános jegyei közül bizonyos vonásokat élesebben kidomborít: elsősorban az áldozatvállalás, a szenvedés értékét húzza alá, és állítja követendő eszményként a kisebbség öntudatos tagjai elé.

A nem kis lemondással járó kisebbségi helytállás költői szimbólumai – „magányos fenyő”, „romon virág” stb. – mellett a korabeli sajtóban gyakran találkozunk a gyöngykagyló-jelképpel is. Sziklay Ferenc, Szentimrei Jenő, László Dezső, Ligeti Ernő és mások írásaiban az igazgyöngy a fájdalom árán létrehozott szellemi-erkölcsi értékek szimbólumaként jelenik meg. Olyan értékek jelképeként, amelyek az alkotó értelmiség áldozatos munkája közepette a kárpótlás ígéretét hordozzák, s a szellemi teljesítmény ünnepi pillanataiban katartikusan oldani tudják a hétköznapi küzdelmek során átélt feszültségeket. Ez a jelkép mindmáig él az erdélyi magyar költészetben Szilágyi Domokostól Magyarai Lajosig, hiszen az erkölcsi eszményrendszer, amelynek sajátos jegyét magán viseli, nem szűnt meg hatni, a kisebbségi élet új megpróbáltatásai közepette folytonosan szükség van a fájdalom, a szenvedés értéktelítő erejének tudatosítására.

A gyöngykagyló-jelkép tehát a teremtő fájdalom szimbóluma. Sokáig nem tudtuk, hogy ennek a jelképnek a kisebbségi vonatkozása először Áprily Lajosnál jelenik meg. Ő az, aki Trianon után első ízben, egy 1921-es keltezésű szövegében felállítja az analógiát a kisebbségbe került erdélyi magyarság életfeladata és a gyöngykagyló „sorsa” között. Az enyedi Bethlen Kollégiumban tar-

tott előadásának címe *A produktív fájdalom*, és a költő tanulmánykötetének (*Álom egy könyvtárról*) 1981-es megjelenéséig – a jegyzetek szerint – kéziratban lappangott. A kollégiumban – feltehetőleg íróársak jelenlétében – hangzott el, s talán ezzel magyarázható, hogy később a kortársak tanulmányaiban, esszéiben újra meg újra megjelenik mint a kisebbség értékteremtő és áldozatvállaló sorsának szimbóluma.

Áprily itt a világ- és a magyar irodalom nagyjainak kapcsán beszél a fájdalom teremtő erejéről, de nem áll meg az alkotáslélektani tanulságoknál, hanem általánosításra törekszik: egy sajátos emberi-értelmiségi éthosz jelképévé kerekíti, olyan életmodellé, amelyet követendő példaként állít a kortársak elé. Először csupán a költészet kapcsán állítja fel ezt a természettudományi analógiát: „túlságosan ismerős talán, de olyan tolakodó erővel jelentkezik (...) egy nagyon találó illusztráció, hogy felhasználása elől lehetetlen elzárkózni. Az igazgyöngyről van szó, melynek keletkezéséről azt tanítja a természettudomány, hogy sebzésből lesz, mellyel idegen test, többnyire homokszem sérti meg a kagylóállatot. A megsértett állatka testének a fájdalom által kiváltott reakciója indítja meg azt a kiválasztást, melynek végső eredménye az igazgyöngy” – írja előadásának bevezető részében. De a tanulmány végén már a gyöngykagyló-analógia általános ideológiai-erkölcsi jelentésére összpontosít: „A világ fájdalmas vajúdásának ebben az apokaliptikus korszakában nem árt néha a fájdalom teremtő erejéről elmélkedni. Megkínzott százai és ezrei a világvonaglásnak: ma mindannyian gyöngykagylói vagyunk egy felkavart tengerfenéknek, melyeket sebző homokszemekkel szórt tele az elementáris kavarodás. És talán a mi homok sebezte testünk sem szenvedhet haszontalanul, a mi fájdalmunknak is teremtenie kell valamit: az emberiség tömegfájdalmából az emberiség jobb jövőjének igazgyöngye fog megszületni.”

A jelenlevők számára nyilván sokkal közvetlenebbül hatott a gyöngykagyló-szimbólum alkalmazása, a kisebbségbe került erdélyi magyarság képviselői ugyanis a történelmi fordulat utáni élethelyzetüket ismerhették föl, s az értékteremtés sajátos eszményére találhattak benne. *A produktív fájdalom* című Áprily-tanulmány – ha rejtetten is – vonzó programot adott az értelmiségnek: felfedezni a személyes és közös próbatételekben azt a lehetőséget, ami erkölcsi és esztétikai értékévé váltható. Ennek a lehetőségnek az elfoga-



dása bizonyos fokú lemondást ír elő: lemondást a valóban teljes és egészséges emberi-művészi életformáról, hiszen a politikai függés eleve korlátokat szab a személyes és kollektív önmegvalósításnak. Ám – ezzel együtt – a helytállás és az alkotás vállalása olyan értékek létrehozását eredményezi, amelyek – a szellem és az erkölcs igazgyöngyeiként – feledtetni tudják az érettük vállalt szenvedés tengermélységeit.

Áprily Lajos egész költészetét ez az alkotáslélektani és erkölcsi motiváció hatja át. Műveiben egy emberi sors diszharmóniái és fájdalmai esztétikai értékke lényegülnek át, s ebben az átlényegülésben különös szerepet játszik a lírai nyelvezet, s a formakultúra, mely zenévé oldja a feszültségeket. Nem csak költészetének – természetlírájának – tájelemei, hanem a teremtő fájdalomnak ez a folytonos megnyilatkozása és katartikus értéke is hozzátartozik az ő költői világának erdélyiségéhez, amennyiben ez az életmodell valóban a kisebbségi sorsvállalás tipikus módozata volt.

Az apolitikus Áprily ennek az eszménynek a költői megvalósításával valójában azt a kisebbségi magatartást képviseli, amely Erdély újabbskori történelmében a legsajátosabbnak és a legmáradandóbbnak bizonyult: egy erkölcsközpontú eszményrendszer – a transzszilvanizmus – kifejezője, amelyhez szervesen hozzátartozik a védekező, értékörző gesztus. Ez a magatartás az aktív politikai küzdelem helyett a kisebbségi humánus érvényesítésében teljesedik ki, tehát az erkölcs erejével kompenzálja az érdekvédelmi, jogi küzdőképesség hiányosságait. „A seb, mit rajtam vad kor ökle zúzott, / sötét heggé simult minden dalon” – írja a *Vallomás* című költeményben, s ez az önjellemzés valóban rátapint a magatartás lényegére: a terhek és „sebek” hordozása közepette megőrzött emberség eszményére, melynek értéke az evidencia erejével hat egy olyan korban is, amikor a különböző érdekcsoportok az erőszak eszközeivel próbálnak maguknak igazságot szolgáltatni.

Az erdélyiség és az erkölcsközpontú eszményrendszer Áprily költészetében elválaszthatatlanul összefonódik. A baloldal által oly gyakran kárhoztatott apolitizmus valóban nem más, mint csendes, ám kitartó tanúságtétel a védelemre szoruló emberi értékekről: politika fölötti elkötelezettség az egyetemes, a keresztényi humánus mellett, amely képes túlélni a változó ideológiákat, s amelytől természeténél fogva idegen a zászlólengetés és a kardcsörtetés.

Ma már nyilvánvaló: a *Vallomás* írója nem szorul arra, hogy mentegessük, inkább az a szerecsenmosdatás tűnik különösnek, amely Áprilyt „lázadó” költőként próbálja elfogadtatni, vagy azt bizonygatja, hogy költőnk „önvád”-dal terhesen fogalmazta meg ars poeticáját. Az „önvád” kifejezés azonban nem illik a költemény szövegére, a példaként oly sokszor idézett első két szakaszra sem, hanem pusztán az ideologikus nézőpont szentesíti, amely egyfajta kizárólagosság jegyében a költők mindenkori, elengedhetetlen feladatának tartotta az úgynevezett haladásért folytatott harcot s a váteszi szerepvállalást. Ha ezt az ideológiai-normatív szempontot végre félretesszük (hisz túl is járt fölötte az idő), s jobban figyelünk magára a költemény szövegére, kiderül, hogy az nem más, mint a költő öntudatos szerepvállalásának kinyilvánítása, amely együttjár azzal, hogy tudja, ez a szerep rendhagyó, ha úgy tetszik: nem divatos, mert nem felel meg az uralkodó elváráshorizontnak.

Nem önváddal, hanem alkatától és felfogásától idegen költői attitűd jellemzésével indítja a verset. Egyfajta számvetés ez a két szakasz arról, amit a költő nem tett: „Igaz –: én itt a sorssal nem csatáztam, / én döbbszemmel láttam itt a vért, / és nem lengtettem omló barikádon / fehér zászlót a véres emberért. // Viharokból kibomló új világért / csak álmom volt, nem lobbanó vitám. / Rohamra nem harsogtam riadókat / jövő-ködköbe zúgó trombitán.” Ám ezt a negatív számvetést Áprily a már említett – találó – önjellemzéssel zárja, amely bevezetésül szolgál ahhoz, hogy – a mérleg másik oldalán – az alkatának megfelelő költőszereppel azonosuljon, s az előbbi tagadást kiegyensúlyozza olyan értékállítással, amely ugyan nem felel meg a profetikus magatartásnak, de létjogosultsága kétségtelen.

„De mint a monda tóba hullt harangja, / a mélyben él az emberfájdalom” – írja a világháború s a bukott forradalom traumáját átélt lírikus, aki a költészet társadalmi súlyára vonatkozó szomorú tanulságokat is levonta, hiszen a következő szakasz tanúsága szerint tisztában van a költői szó hatalmának erőtlenségével egy olyan korban, ahol az érdek és az erőszak bármikor eltiporhatja az éthosz örök értékeinek megnyilatkozásait: „S én nem tudom, hogy meddig él a versem; / titánok halnak, tornyok rengenek. / Ahol világ-traverzek összedűlnek, / a vers, a versem hogyan halna meg?” Ez a rezignáció pedig nem csupán alkati sajátosság, hanem a súlyos történelmi tanulságokból is logikusan következik, akárcsak



Babits rezignációja a prófétasággal szemben, hiszen a váteszi költőideálba vetett hit már valóban anakronizmus az első világháború után.

Áprily számvetése tehát nem önváddal terhes (bűn)vallomás, hanem olyan költői hitvallás, amelyben egy másféle költőszerep öntudatos, már-már önérzetes vállalása körvonalazódik, egy olyan szerepé, amely nem az agitatív-cselekvő, hanem az értékörző magatartás kifejezője. Ez olyan magatartás, amely számol bizonyos emberi értékek megnyilatkozásának átmeneti lehetetlenségével is: „Ha nem leszek, nem fogja tudni senki, / sorsomnak mennyi furcsa titka volt. / A hűlt sorok: megannyi érckoporsó, / s a könyv, a könyvem gránit kriptabolt.” De az értékeknek ez a mélységbe szorulása, ez a lappangása – a költő meggyőződése szerint – nem jelenti azt, hogy érvényességüket is elvesztenék, hiszen – platonista felfogásából következően – itt olyan örök értékideálról van szó, amely az eltemetetés ellenére is képes újra meg újra megnyilatkozni: „De túl romon, ha perce jön csodáknak, / a mély megkondul, mintha vallana, / s a bolt alól harangtisztán kicsendül / s magasra száll az ember dallama!”

Ez a platonista szemlélet, mely szerint az igazságnak, a valódi értéknek az érvényessége nem azon áll vagy bukik, hogy folytonosan érvényesül-e, megvalósul-e a társadalomban, hanem akkor is fennáll, ha rejtve van – ez a fedezete a *Vallomás* önérzetes végki-csengésének, és a szövegösszefüggés teszi nyilvánvalóvá, hogy a vers elején nem önvád, hanem a másik szereplehetőség elutasítása vagy elfogadásának képtelensége fejeződik ki.

Áprily költői szerepvállalása tökéletesen megfelel a tanulmányban kifejtett gyöngyragyló-modellnek: az igazgyöngy – rejtőzködő mivoltában is – hiteles érték. És ez a rendíthetetlen értéktudat indokolja, hogy az egyetemes humánus értékei melletti tanúságtételen túl, mely verseiben folytonosan kifejeződik, miért nem vállal politikai elkötelezettséget. Az örök értékek – az ő felfogása szerint – az emberi-társadalmi programoktól és küzdelmekről függetlenül is napvilágra kerülnek, és a gyakran véres harcokban kirobbanó érdekellentéteken csak az az éthosz emelkedhet felül, amely erre az értéktudatra támaszkodik. A védekező értékörzés alapja tehát ez az idealista axiológiai szemlélet és erkölcsiség, mely az egyetemes humánus értékeivel azonosuló transzszilvanisták (Makkai

Sándor, Kuncz Aladár, Tavasz Sándor, László Dezső és mások) eszményrendszerében is kimutatható.

Csak ilyen éthosz tudja enyhíteni és kompenzálni a kisebbségi lét okozta feszültségeket. Ezen az alapon állva nem a helyzet politikai megoldására, a radikális változás távlatára esik a hangsúly, hanem kinek-kinek a személyes áldozatvállalásán múlik a politikai függésből eredő konfliktusok kibékítése. A kisebbségi létben átélt külső és belső diszharmóniákat tehát a „szenvedés nemesít” erkölcsi meggyőződése hidalja át. Az úgynevezett „kisebbségi humanum” jellegzetessége lényegében az erkölcsi értékeknek ebben a konfliktusoldó szerepében rejlik, ez az a védekező életfunkció, amelyet a korabeli értelmiség nagy része a megmaradásnak, tehát az életnek a szolgálatába állít, s amelyet a lemondásért kárpótló alkotás feltételének is tekint.

Ez a katartikus hatású erkölcsi motiváció Áprily költészetében magának az esztétikumnak a katartikus szerepével karöltve jelentkezik: ugyanis a műalkotás, az esztétikai szép is a feszültségek oldásának egyik lehetősége, olyan érték, amelynek a szenvedést enyhítő, kompenzatív funkciója van. Nem véletlen, hiszen az esztétikum valójában az emberi szabadság egyik megnyilatkozásának is tekinthető, s minden műalkotás – mint teljességszimbólum – képes arra, hogy alkotójában és olvasójában egyaránt felkeltse a szabadság és harmónia – legalábbis pillanatnyi – illúzióját. Ezt példázza Áprily költészete is, amelynek közismerten feltűnő zeneisége – túl az egyes versek egyéb szempontból is katartikus hatásán – maga is oldja a megszenvedett és verssé formált konfliktusokat.

A *produktív fájdalom* befejező soraiban írja Áprily – összegzésül – a következőket: „Íme, a teremő fájdalom alkotásai könnyes szentimentalizmusban, elégikus panaszban, a természetszeretet rajongásában, cinizmusban, gúnyban, a humor és filozófia világszemléletében, íme, a fájdalom, a kétségbeesés önmarcangoló zendülésében s a Mont Blanc dermedt jégmezőibe projektált elcsitulásában.” Nos, e sokféle változat mellett külön szint képvisel az a mód, ahogyan a lírikus Áprily maga is műalkotássá lényegíti – átesztétizálja – emberi sorsa konfliktushelyzeit és fájdalmait.

Ebből a szempontból reprezentatív *Az irisórai szarvas* című költeménye, melyet a kortárs kritika meg az utókor is az „erdélyiség” legtipikusabb kifejezőjének tekint Áprily Lajos költészetében. Egyetlen disszonáns hang a költő erdélyiségének megítélésében



az a Gaál Gábor-kritika, amelynek írója Áprily költeményeinek transzszilván jegyeire teljesen érzéketlennek bizonyul: „Tája, képvilága ma is elvont és irreális (...). S ha ezt a tájat erdélyinek nevezi, úgy ez az Erdély csak az ő képzete, és sohasem az olvasó kortárs konkrét Erdélye. Még konkrét megnevezésű tájai sem követhetők reálisan. A táj, a hely Áprily verseiben nem erdélyi föld, hanem egy sajátos lírai állapot lokalizálása, amivel konstruált élményei közvetlenségét célozza (...) »Erdélyisége«, ha tájérmése és tájrajza vonásait egybevetjük irodalmunk valóságos tájérmzőivel és tájrajzolóival, például Petőfivel, teljesen minimális. Petőfi bármelyik tájversét vesszük, egyik sem valami elvont poétizálás változata, hanem egy-egy tényleges táj konkrét darabja (...) Petőfi tájverseiben a katona, ha beléveti magát, úgy eligazodhat, mint a térképen, holott se nem térkép, se nem fotográfia a verse. Hiteles és valódi. Az élménye reális, a táj nem általános fogalom, mint Áprilynál, aki-nél még az is jellemző, hogy a táj többnyire prehisztorikus és üres. Nincs se népe, se társadalma, legfeljebb a meghittjeit túri meg benne: ezek közül is főleg a holtakat” – írja Gaál Gábor 1939-ben. Amellett, hogy Gaál Gábor elmarasztaló kritikai megállapításai a költészet esztétikáját tekintve is erősen vitathatók, felmerül a következő néhány kérdés: Vajon ha valóban olyan elvontak Áprily tájai, mint ahogyan a baloldal vezérkritikusa állítja, miért kellett őt és verseit oly sokáig rejtegetni a második világháború után eszmélő fiatalság előtt? Miért nem adták ki oly hosszú ideig sem Magyarország, sem Erdélyben a verseit? Vajon miért járt kézről kézre az ötvenes évek végén a költő egy-egy régebbi kötete?

E sorok írója *Az irisórai szarvast* és Tompa László *Lófürösztés-*ét kézírásos másolatban, egyszerre ismerte meg, valamikor 1959-ben. Mindkettő hiányzott az akkori tankönyvekből. Nem az elvontság, hanem éppenséggel a belőlük kiáramló erdélyi atmoszféra érzékletessége és a kisebbségi életérmzés szuggesztív kifejezése határozta meg az első olvasás élményét.

A helyzetére érzékeny erdélyi olvasót a költemény keletkezése után hat évtizeddel is elragadja a lírai táj egyedi hangulata és a benne foglalt sorsszimbólum tragikuma. Ez a szuggesztív hatás pedig Kuncz Aladárt igazolja, aki szerint Áprily költészet-e: „Erdélynek egyik arca.”

*Az irisórai szarvas* a kisebbségi lét alapvető konfliktusának szimbóluma: az önazonosság és szabadság teljességének vágya fe-

szül itt szembe a méltatlan helyzettel, mely az identitás elvesztésével fenyeget. Nem a tájélmény az alapvető itt, hanem az emberi dráma, amit – áttételesen – az elvesztett identitására ráeszmélő szarvas történetével példáz a költő. Mintha Áprily egyik meghatározó gyermekkori élménye is belejátszana a költemény értékszerkezetének kialakulásába: annak a büszke kőszáli sasnak a képe, melyet az erdőből hazatérő apa a tyúkketrecbe zárt. Ez a motívum – a méltóság és a méltatlan helyzet szembenállása – *A márványunk meséje* című költeményében is megjelenik majd mint a nagyra hivatott nemes anyag küszöbbe értéktelenedésének története. De *A kis fenyő* című korábbi versben is felbukkan a közösségtől messze került egyed identitásra eszmélése.

A költő nem rejti véka alá, mennyire alapvető személyes gond jut kifejezésre *Az irisórai szarvasban*. Egyik Reményik Sándorhoz írott 1937-es levelében így vall erről: „Ki kellene ugrani ebből a kerítettségből, s be kellene szaladni a szabad erdőbe. Sohasem tudtam annyira, mint ma, hogy *Az irisórai szarvasban* az életem szimbólumát írtam meg.”

Áprily költészetének mai méltatói közül Baránszky Jób László megy a legmesszebb a szarvas-szimbólum általánosításában. 1986-os tanulmányában, melynek címe *Az irisórai szarvas költője* (Új Írás 1986/8.), így ír erről: „Elgondolkasztató, hogy a költők, és – pedig épp az igazán nagyok, akiknek szinte makulátlanul egyenletes az életművük – mégis egy-egy versükkel azonosulnak bennünk. Nevük hallatára azok dallama csendül meg lelkünkben. Kiválnak az életműből, hogy megszemélyesítsék őket. Talán nem is mindig a legnagyobb művészi teljesítményük. Hanem amely megvillantja lényük magvát. Ami nem feltárja, megmutatja őket, hanem egyenesen elárulja. Amire önmaguknak is meglepetve kellett rácsodálkozniok. Így számomra Áprily, költészetével való első találkozásom óta, *Az irisórai szarvas költője*.” Majd – folytatva az általánosítást – megállapítja: „A galbinai őz – szemrehányó? megbocsátó? – tekintete az élő forrása az Áprily-költészet humanista moralizmusának. Ennek fényében jelenik meg a sorsa rabságában sínylődő nemes vad, Erdély, az irisórai szarvas alakjában.”

A költemény elemzői (Vita Zsigmond, Szász János) eddig jobbra a vershelyzetet, a történet konkrét vonatkozásait taglalták – az epikai keret valóságos életrajzi mozzanataiból kiindulva –, és inkább csak óvatosan érintették a sorsszimbólum kisebbségi létre



utaló jelentéseit. Szász János elemzése finoman utal e lényeges költői üzenetre: szerinte a negyedik és ötödik strófa előismétléses kezdése még tovább fokozza a vers lírai-epikai kettősségét, amely tartalmilag egy másik kettősséget: a „fakorlátos legeltető helyen” borjúként nevelkedő szarvas helyzete és valódi mivolta közötti ellentétet exponálva viszi tovább és kezdi kibontani az allegóriát. A lét és a helyzet közötti ellentmondást olykor egy-egy jelző („büszke”) vagy ismétlés („csudálva nézte, rajta mit csudálnak”) bukkantja a felszínre anélkül, hogy magában a helyzetben bármiféle változás is történne.

A hetedik strófa zárósorában a három pont azonban a robbanás előtti csöndet sugallja, a nyolcadik strófa első sora („De nyárutón...” ) pedig már a fenti ellentmondás tarthatatlanságát, majd a borjú-helyzetében szarvas-létére való döbbenés drámai fordulatát készíti elő. Az epikus nyugalommal induló vers a szabadság apotheózisával zárul.

Valójában az egész költemény értékszerkezete a helyzet és az identitás közötti konfliktus paradox viszonyára – a méltatlan helyzet elviselésének tragikumára – épül. Ebben szerepet játszik a versbeli történet szcenírozásának jelképesége is. Az első nagy szerkezeti egység – mely az utolsó két szakaszt megelőző strófákból áll – olyan értékjelképek sorozatát foglalja magában, amelyek a „fent” és a „lent”, a „csúcs” és a „völgy” archetipikus ellenpólusai köré szerveződnek. A „futó erecske”, a forrás, „amelynek tükre csábító titok” és a többi idevágó kép a szabadság világát idézi, amely a szarvas eredeti és méltó otthona. Ebben a fenti világban a kockázat veszélye is benne rejtőzik („gáncsot vető borókarengeteg”), mégis túlnyomóan pozitív értékű ez a képsorozat, melynek felidézésével a költő folytonosan ellenpontoszza a védettséget is kínáló rabság negatív előjelét („fakorlátos legeltető hely”, „napverte langyos vályú”), hiszen az utóbbihoz az identitásvesztés folyamata is hozzátartozik: „borjúnak nőtt fel a borjak között.” Ez az ellenpontoszó értékszerkezet a vers fókuszaként összpontosul a következő sorokban: „És lett pompás agancsú háziállat, / vadász-szívekbe dobbantó remek.”

A paradox viszonyt sűrítő jelzős szerkezet – a „pompás agancsú háziállat” – a költemény ellentétfokozó hatásának tetőpontja, mintegy a drámai végkifejletet megelőző csúcsa.

A felismert önazonosság és a méltatlan helyzet konfliktusának kiélezettségét oldja fel aztán – Áprilyra oly jellemző módon – az utolsó két szakasz: „De nyárutón, mikor a kék havasról / omlott a köd s leszállt az ősz vele, / beláthatatlan, ködruhás magasból / szarvasbögés bűgött a völgybe le. // S akkor: párát zihált remegve szája, / idegen lett palánk oszthona, / idegen lett testvére, mostohája – / s a ködbe hördült, mint az orgona.”

Nemcsak Áprilyra, hanem a transzszilvanizmus éthoszára is jellemző a versbeli dráma végkifejlete. Hiszen a „szarvas” tragédiájának más megoldásai is lehetnének: a „palánk” széttörése, esetleg összezúzódnás a „korlátokon”, vagyis a szabadságért való küzdelem reális változatai. Ezek valóban a feszültség megszűnését, a helyzet megoldását jelentenék. Mennyire jellemző azonban, hogy Áprilynál a végkifejlet feszültsége – a záróhasonlat tanúsága szerint: „mint az orgona” – zenévé oldódik. Így megoldás nincs, csak enyhület, és megmarad az ellentmondásos értékviszony.

A ködbe hördülő szarvas jelképe egyszerre fejezi ki a tehetetlenség fájdalmát és a fájdalom zenévé oldódásának katarziséját. Ez – a zene, a költészet, a műalkotás által megvalósítható – katarzis az egyetlen kárpótlás a szabadság hiánya közepette. Olyan érték, amely a diszharmónia időleges feloldásának, enyhítésének lehetőségét, az esztétikum által megélhető szabadság pillanatát képviseli anélkül, hogy a kisebbségi létben átélt folytonos függő helyzet feszültségeit megszüntetné.

(1990)



## A megtalált verőfény (Dsida Jenő)

Dsida Jenő csak a tankönyveinkben klasszikus, valójában „fiatal” költő, kétszeresen is az. Harmincegy évesen halt meg, tehát „kortársa” mai fiataloknak, de ifjúnak számít az ismertség tekintetében is. Életében a helikoni triász – Reményik, Áprily, Tompa – tekintélyes árnyéka vetült reá, és lírikus egyéniségénél fogva is kilógott azok sorából, akik a korabeli olvasók helyzettudatának megfelelő érzékenységet jobban ki tudták elégíteni és ezért népszerűek voltak. Halála után szinte harminc évnek kellett eltelnie, hogy újra megjelenjék nálunk egy verseskötete, és az is a szerencsenmosdatás felemás győzelmének volt köszönhető. A költői hagyaték lelkes felkarolójának ugyanis az ötvenes években egy indulatosan egyoldalú, előítéletekkel behatárolt Dsida-kép ellenhatásaként szükségképpen ugyancsak egyoldalú, apologikus értelmezést kellett állítaniuk, amely – jóhiszeműen, a költő védelmében – nem kevésbé szűkítő, stilizált portrét eredményezett. Hogy ez a portré az időközben megjelent néhány értékes tanulmány ellenére sem sokat változott, az megmutatkozik abban is, hogy a tankönyvek, előszók jószerivel még mindig a Földes László által kijelölt költemények (*Tóparti könyörgés, Bútorok, Nagycsütörtök, Hulló hajszálak elégiája*) elemzésével alakítják az olvasói köztudatot. Ez a kép pedig a költői életmű értékskáláját korlátozottan bemutató, másrészt a korántsem jellemző *Bútorok* kiemelése folytán még mindig torzító jellegű.

Miért nem próbálunk meg igazán elmélyülni azokban a sajátos értékekben, amelyekkel Dsida költészete megajándékozott, ahelyett, hogy újra számon kérnénk rajta olyan ismeretelméleti, világszemléleti és etikai sajátosságokat, amelyek tőle idegenek? Nem jó-e az, hogy van költőnk, aki elsősorban énekekre termett, s akinek versei a tehetség szárnyain fel is tudtak szabadulni olykor a sorsgondok nehézkes erejétől? Miért nem vagyunk nyitottak arra a humorra, bájra, játékosságra, amelyre Csokonai óta éppen az ő lírája az egyik legmegragadóbb példa? És miért nem látjuk meg éppen e könnyűségben és harmóniában azt a ritka erényt, amely nemcsak a halál közelségén való felülemelkedés személyes győ-

zelmét jelenti, hanem két világháború közötti líránk jobbára komor tájain az egyetlen tisztást is, ahol fellelhető a „bujdosó verőfény”?

„Elengedem mindenki tartozását” – szól a példátlanul nyugodt és nagyvonalú *Sírfelirat* egyik sora. Boncolgattuk-e már, hogy milyen irigylésre méltó békesség lehet annak a szívében, aki így búcsúzik? Annál nyomasztóbb igazság, hogy mi neki ezzel a meditációval még tartozunk. Jó lenne azt az arcot, amely maradandóbb, mint „földi mása”, kibontani végre a félreértések rétegei alól.

„Orrodba édes illatot gyűjts, / szívedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó / napon is tudj örülni folyvást, / s ekképpen szólj csak és ne mondj mást: / köszönöm, hogy tápláltok, / hús, alma, búza, lencse, borsó! / Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó. / Ki most lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad mindörökre” – írja a *Tíz parancsolat* utolsó darabjában. Ez a töredékben maradt kései versciklus a ki tudja milyen áron kiküzdött vagy éppenséggel ingyenesen elnyert végső harmóniáról tanúskodik, akárcsak a *Sírfelirat*. Ha ma, nyolcvanévesen írta volna, akkor is ritka ajándéknak éreznék a derűt és a bölcsességet, s ami a legfőbb, a hálát, amellyel az életnek búcsút int. A teljességet megélt, egészségben megöregedett aggastyánok képesek erre a higgadt számvetésre: „Köszönöm, hogy tápláltatok, / hús, alma, búza, lencse, borsó...” Ám aki ezt írta, alig múlt harmincéves, szűk történelmi térben, betegség árnyékában élt: olykor szorongás, magány fojtogatta, a mélységekből kiáltozott. Nemcsak „könnyű dalt”, de súlyos, jajongó zsoltárt is énekelt. Mégis az élet teljességének, gyönyörűségének evidenciáját fejezik ki ezek a sorok.

Szegény az, akinek nincs empátiája megérezni ebben a szentenciózus és könnyed búcsúban a hiteles béke légtérét: azt a magasságot, ahova csak nagy ritkán képes fölemelkedni a lélek, s ahol megszűnik minden fizikai kiszolgáltatottsága, és saját terhei alól is fölszabadulva átéli a harmóniát. Ez az összhang nem más, mint a célbaérés. „Célod, hogy rálelj önmagadra” – írta az első „parancsolat”-ban. De ez ugyanakkor szerves belesimulást is jelent a világ rendjébe, a teljességbe. Örök elégedetlenségünk közepett milyen nehezünkre esik megértenünk ezt is, ezt a hálát és szabad-



ságot, holott a mérceként állítható kortárs, József Attila is azt mondja: „Rab vagy, amíg a szíved lázad...”

„Tudjuk, magát emésztí el, ki lázad, / ki lángot éleszt, könnyen lángba vész” – visszhangoznak a Dsida sorai a *Tükör előttben*, melyről kevesen tudják, hogy a népszolgáló törekvésekkel azonosulni képes költő hitvallását is tartalmazza: „Bolyongani faluról falura. / Durva darócban gazdag, tiszta szellem, / Egymás szolgája mind és nem ura... / Így készülünk szelíd háborúra, / mindig magunkért, soha mások ellen.” Nem lázad tehát, hanem szolgálatot vállal. És csak azzal a lélekkel lehet vállalni a helytállásnak ezt a programját, amely a szenvedésben is hálával tudja felismerni a küldetést: „Akárki adta, én a sós torok / vad szomjával köszönöm ezt a sorsot...”

De a költő sokszor félreértett messianizmusától most térjünk vissza arra a derűs magaslatra, ahonnan búcsút int nekünk. Mi az a gazdagság, aminek birtokában valaki ilyen fiatalon így tud megválni az élettől?

A választ a *Kóborló délután...* tartalmazza, ez az igaztalanul mindig megkerült, felületesen tárgyalt humoros-bájos lírai poéma, amely a *Tükör előtt* telt stanzái mellett a huszadik századi magyar líra legkorábbi és legtökéletesebb „hosszú versei” közé tartozik, és amely a maga módján az érett Dsida költői világszemléletének és ars poeticájának is a legteljesebb foglalata. Humorának végső forrása itt, akárcsak a *Hulló hajszálok elégiájában*, egy ragyogó következetességgel végigvitt hiperbola: történet egy eposzi versformában sétáltatott kiskutyával, ami és aki ürügy lesz arra, hogy a „testvéri rögtől” a végtelenig, a bogaraktól a csillagokig terjedően elzengje az élet és a világmindenség játékosan himnikus dicséretét.

Egy marxista esztétikai meghatározás szerint szép az, amiben látható-hallható, érzéki formában megjelenik az emberi szabadság. Miért kérdéses tehát a hitele annak, ha valaki képes a körülmények, a nyomorúság, a betegség és a közeli halál hatalmától olyan szabadbá válni, hogy így tud ujjongani: „Szép a világ, gyönyörű a világ és nincs hiba benne”? Ha ez a lelkes naivitásként hangzó egyetlen mondat lenne a himnusz, joggal kételkedhetnénk őszinteségében. De az egész poéma érzékletes sodrása olyan gazdagon fejezi ki ezt az érzést, hogy a vers testében benne van a mondat fedezete. Az egész költemény, de különösen a harmadik rész

(*Őszintén megdicsérjük az egész világot*) olyan, mint egy hatalmas szinesztézia, amely a biológiai lét örömétől a boldogság transzcendenciába szédítő csúcsáig az emberi élet érzéki-lelki-szellemi élvezetének foglalata. És korántsem a hedonizmus értelmében, hanem az egészbe illeszkedés, a megtalált összhang jegyében, amelyet megélhetünk, ha a természetet valóban otthonunknak, lakóit testvéreinknek tudjuk tekinteni, ha kicsitől a nagyig figyelmesek vagyunk az értékek ama beláthatatlan sokaságára, amelyet egyetlen életünk során nemcsak jogunk, hanem kötelességünk is talán felfedezni és megcsodálni. Ha számunkra nem is mindig ilyen nyilvánvaló, Dsida tudja, és ebben a költeményben evidenciaként érvényesül az, amit a remény filozófusa, Jürgen Moltmann is állít, hogy „a teremtés célja: szabadság, játék, öröm.” Aki így lát, az utolsó pillanatáig szabad ember.

De mindenekelőtt: *meglát* mindent, és itt kezdődik a költő. Meglátja például, mi az, amitől a csend mélysége, a halál elkerülhetlensége úgy válik érzékelhetővé, hogy nem kell hozzá különösebb nyelvi fortély: „hallik, amint a csigák finoman súrlódnak a fű közt”; „S figyelted-e: a sűrű lé / mily biztosan, mily sunyi-resten / szivárog, kúszik fölfelé / a kristálytiszt kockatestben?” Ezek a képek nem a nyelvhasználat, hanem a költői látószög leleményei, amilyenekre csak a született poéta képes. Ez a látószög teszi lehetővé azt a földet az éggel összegező, humoros-bájos és egyszersmind nagy ívű, merész hiperbolát is, amellyel a poéma utolsó előtti fejezetét zárja: „Alszik a farkas, amarra derűsen füstöl a kémény, / nézd csak, a csillagok is felnyitnak imitt is, amott is, / csillognak, pislognak, aranybolhák a hatalmas / mennyei kék kutya szőrén: néha kipattan egy apró / csillagbolha, nagy ívben elugrik a messzi hegyek közt.”

Ha megpróbáljuk ezzel a szemmel is nézni a világot, akkor talán megértjük, honnan a verőfény a búcsúzó költő tekintetében.

(1987)



# Találkozás az egyszerűvel

Tegyük föl, hogy a számunkra adott közösségben érvényes és szubjektíve is alakított többé-kevésbé gazdag értékrendszerünkhöz viszonyítva eldöntöttük, hogy egy vers „szép”, azaz műalkotás. Tegyük föl azt is, hogy a lírára vonatkozó nyelvi-szemantikai alapú előfeltevéseink is igazolódnak benne. Annak a kérdésnek a fölvetése, hogy a vers „hogyan szép”, vagyis egyszerűségének értelmezése csak ezután következik.

De vajon nem úgy egyszeri-e csupán a vers, mint műalkotás, vagyis úgy, hogy egyedisége műalkotás voltából egyenesen következik? Elsősorban ezt értjük egyediségen, így viszont nem látszik elemezhetőnek. Leírható ellenben – ha nem is mindig megnyugtatóan – a benne megjelenő lényegösszefüggés egyedi alakja, morfológiája. Mert ha a művészi „eszme” végső soron fogalmilag kifejezhetetlen is, különös fizionómiája, mimikája kitapintható a vers arcán. A megjelenés eme különössége pedig költőnként változó, vagy legalábbis az egyéniség lehet az a viszonyítási pont, amelyből megragadható. Ezen az egyéniségen pedig nem pszichologikumot értünk, hanem művészileg konstituált szubjektumot, a mű szubjektumát, amely a legtöbbször nem azonosítható a szerző személyiségével.

A vers ilyen értelemben egyedi voltának felfedezése egy nagyobb kontextus (ciklus, kötet, életmű) ismeretét feltételezi. S lévén, hogy a kötetet, az életművet tekintik az alkotás távlatának, s ezt igazolják a költők idevágó nyilatkozatai is, annál több okunk van azt állítani, hogy az egyediség ebből a tágabb szöveggörnyezetből közelíthető meg. Az is indokolja ezt az elképzelést, hogy a mai lírában egy-egy költő versei csak egymásrautaltságukban értelmezhetők: nem csupán önmagukért valók, hanem magukon túlmutató (ciklusra, kötetre, életműre nyitott) jelentésegységekként viselkednek.

E tágabb kontextus, az életmű, hermeneutikája azonban csak akkor felelhet meg az irodalom természetének, ha tekintettel vagyunk arra, hogy az nem lélektani vagy történelmi dokumentum, hanem művészi tárgy, s mint ahogy az egyes műalkotásokban, itt sem választható el egymástól az úgynevezett tartalom és forma.

Elképzelésünk szerint a művészi látásmód és a stílus együttes vizsgálatára van szükség, a mű egyediségét ugyanis e kettő együttese jelenti.

Vagy lehetséges-e, mondjuk, az egyediség feltárása az író nyelvhasználatának sajátosságait gyakorisági táblázatokban tükröző módszerrel, anélkül, hogy az életmű belső egységét, értékrendjét, a nyelvi szempontok fölöttit, figyelembe ne vennők? Vagy a motívumok, képek strukturális vizsgálatából kiindulva, a bennük modellált világszemlélet értelmezését mellőzve el lehet-e jutni helytálló jellemzéshez? Vajon mi dönti el akkor, hogy e stíluselemek közül mi az esetleges és mi a valóban jellemző, a mindenki mástól megkülönböztető kifejezési eszköz? Annál is inkább, mert ugyanazok a motívumok egészen más funkcióban – és itt a funkción az egyéniséget kifejező képességet is értjük – más alkotónál is felbukkanhatnak. Például egy motívum kulcsszerepére rávezethet a mennyiségi kiugrást jelző statisztika, teszem azt, a fehér színt magukba foglaló képek nagy aránya, de az egyénítés, a jellemzés nem merülhet ki abban, hogy „tehát X. Y. költő szereti a fehér színt”. Vagy ugyancsak tévedhetünk, ha például a hasonlatok viszonylagos gyakoriságát Nemes Nagy Ágnes lírájában nem értelmezzük a szemlélet függvényében, hanem egy stilisztikai közhelyből kiindulva a „tömörség hiányaként” könyveljük el. Mert a stílusjegyek megkülönböztető szerepe csak akkor van, ha motivációja nem ilyen felületes, ha valóban egyéniséget képes kifejezni – jelezve, hogy a szerző nem ügyeskedő tollnok, hanem a világot sajátosan látni és láttatni képes alkotó, és művészi nyelvezete nem modor, hanem világképének a „modellje”.

Szemben az egyes művek jellemzésével, amely a nyelvnek a műben nyert sajátos esztétikai funkcióját ragadja meg, az életmű egyediségének vizsgálata egy már esztétikai célzatúnak tételezett nyelvhasználat visszavonatköztatása a mű-szubjektum nem nyelvi, hanem szemléletbeli jegyeire. S a kérdés, amit eldönt: viseli-e a stílus a világlátás bélyegét, helyénvaló-e ez a nyelv az egészet rendező elvhez, a világképhez viszonyítva? De éppen, mert a kettő egymás korrelátuma, így is föltehető a kérdés: formává lesz-e a világkép a stílusban? A helyes válasz pedig feltételezi a lényeges és lényegtelen jegyek megkülönböztetését, amit nem a szövegsajátosságok felszínén maradván, hanem a látásmód értelmezése révén lehet csak helyesen megtenni.



Ebben a vonatkozásban igen nagy jelentősége van a világlátás Lucien Goldmann által kidolgozott kategóriájának, amely az irodalomkutatásnak ma már nélkülözhetetlenné lett fogalmi eszköze (L. Goldmann: *A rejtőzködő isten*. Bp., 1977). A kategória maga nem új, de Goldmann új alapokra helyezi, amennyiben Dilthey tipológiájának lélektani-szellemtudományi elvét meghaladva társadalomtörténeti kontextus függvényében definiálja. Abból indul ki, hogy egy szerző gondolatvilága és munkássága nem érthető meg csupán az írások, az írók ért szellemi hatások szintjén maradva, mert az ember a társadalmi élet és magatartásformák közegéből kiszakíthatatlan, s a mű jelentését e közeg hatása is megszabja. E körülmények figyelembevételének mértékétől függ szerinte az, hogy a szövegvizsgálat mennyire tud elhatolni az életmű végső egységét megszabó jelentésig, és ebből a szempontból döntő különbséget tételez a pozitívista és dialektikus irodalomkutatás között, jelezvén továbbá minden ilyen jellegű vizsgálatnak azt a nehézségét, hogy egyrészt szét kell választania a lényeges és esetleges elemeket, másrészt, hogy az egyes szövegek jelentése korántsem mindig egyértelmű, a döntés kritériumaként a világlátás fogalmát vezeti be. Ez az a koherenciát megszabó elv, amelynek alapján a rész az egészhez viszonyítható, következésképpen lényeges vagy esetleges volta eldönthető, és amelynek alkalmazásával egy-egy szöveg bizonytalanabb értelmezése pontosabbá tehető. Az életmű koherens együttesként (ensemble cohérent) való felfogását csak a világlátás ismerete teszi lehetővé, s ez Goldmann szerint az esztétikailag is legértékesebb művekben tapintható ki leginkább. A személyiség pszichomotorikus magatartásának Piaget-féle jellemzésére is alapozva kifejti, hogy a világlátás az ember társadalmi és természeti környezetével kialakított, velük és önmagával szembeni magatartását egyaránt megszabó viszonyának kifejeződése, az írói életmű pedig érzékletesen tárgyiasított világszemlélet. Természetszerű, hogy mivel Goldmann tipológiáját a társadalmi-történelmi meghatározottság szigorú figyelembevétele alapozza meg, ennek megfelelően a világlátás típusainak számát többé-kevésbé korlátozotttnak tartja, s elsősorban racionalista, empirikus, dialektikus, tragikus világszemléletet különböztet meg.

Akárcsak az egyénit, az irányzati stílust is a világszemlélet korrelátumának tekinthetjük Goldmann nyomán, ami nem jelenti annak feltételezését, hogy egy világszemlélet kizárólagos szigorú-

sággal determinál egy bizonyos stílust. Sőt, hangsúlyoznunk kell, hogy éppen az irodalom, esetünkben a líra természetéből adódóan, a világszemléletet mindig tárgyiassulásának változatos lehetőségeivel együtt képzeljük el, és sokkal gazdagabbnak annál, mint amit egy világfelfogást jelölő címke („szubjektivista”, „racionalista” stb.) kifejez. Ezért szükségesnek tartjuk a világszemlélet-típus és az azt egyedi formában megvalósító költői világszemlélet, talán még helyesebben: világkép megkülönböztetését, s annak hangsúlyozását, hogy az utóbbi sokkal formaibb természetű, és csak addig adekvát a stílus vizsgálatában, amíg erről meg nem feledkezünk. Ha a típus azonossága rokonná is teheti egy korszak költőit, egyedi világképük és ennek megfelelően stílusuk is nagy eltéréseket mutathat.

Mert nyilván nem feledkezhetünk meg arról, hogy amint azt már – Dilthey tipológiája kapcsán – Oscar Walzel is korán jelezte, a világszemlélet a személyiség függvénye is, és különösen a lírában, amely énközpontú művészet, az egyéni tényezőknek nagy szerepe van (O. Walzel: *Conținut și formă în opera poetică*. București, 1974). A világszemlélet korántsem egyenlő annak tipikus gondolkodásmóddá egyszerűsíthető filozófiai tartalmával, sőt előfordulhat, hogy a költő a korszerű filozófiák egyikét sem teszi világlátása magjává, még komponensévé sem, hanem elsősorban személyisége jegyei szabják meg látásmódját. Goldmann világlátás-fogalma is többet jelent, mint világnézet vagy filozofikum, azaz – ahogyan Tordai Zádor frappánsan kommentálja – „Goldmann... befoglalja az ember egész magatartását jellemző »alapállást«: jelenti (az ember) szellemi-»lelki« létének rendezett egészét és egyben azt is, ami ezt a létet egésszé rendezi...” (*Közösséges emberi dolgok*. Bp., 1974. 175.)

Egy költő egyéni stílusában a világszemlélet korántsem ragadható meg közvetlenül. Nagyobb szöveg-korpusz, illetve az egész életmű lényeges részeit végső egységgé formáló elv feltételezésére van szükségünk ahhoz, hogy az egyes költemények stílusjelenségeit az egyéniség bélyegeként foghassuk fel, hogy stílusukban, az egésze általános, közös vonásokat felfedezhessük. Az egyéni stílus specifikuma abból adódik, ahogyan a végül is univerzális nyelv s az adott korban működő költői eszköztár a világszemlélet képére hasonul, illetve ahogyan a világszemlélet az érvényes költői eszköztár gazdagításának esetleg forrása lesz. Ám ez a végső



lényegösszefüggés, amelyet az egyéni világszemlélet magjának tekinthetünk, a műben sohasem eleve, statikusan adott, hanem a költő emberi-művészi fejlődésének útján válik egyre nyilvánvalóbbá, és legtöbbször a kiteljesedett alkotó művében lelhető fel mint a stílus szintjén is valamiféle egységet teremtő belső erő. E stádium felől ítéelhetők meg az életmű korábbi részei a maguk funkcionalitásában, mint ezt az elvet többé-kevésbé építő-szolgáló elemek, megvilágosodván, hogy mi a zsengékben, a művészi szempontból kiforratlanokban is a lényeges. És esztétikai-stilisztikai szempontból nyilván az a mű lesz értékelendő, amelyben ez az elv, a világszemlélet, nem deklaráltan, hanem már bensővé váltan, esztétikumként, stilisztikumként, azaz formaként jelentkezik.

Azzal, hogy a világszemlélet az az elv, amely a mű szerzőjének a valósághoz, a társadalomhoz és önmagához való viszonyát strukturálja, és a művet koherens egésszé rendezi, e kategóriának még csak igen általános meghatározását kaptuk. Ezen a fokon a világszemlélet egy nagyon tágran értelmezhető, művön kívüli és művön belüli tényezőket egyaránt magába foglaló, alkotó és valóság, alkotó és mű, mű és valóság szembenállására bontható viszonyrendszer. Egy életmű hermeneutikájában igazán hatékony elemzési szemponttá tenni valószínűleg úgy lehetne, ahogyan például Bonyhai Gábor javasolja: a műben érvényesülő értékrendszert változtatni a világkép értelmezésének eszközévé (*Thomas Mann alkotómódszeréről*. Literatúra 1976/2.). Az értékrendszer ugyanis az az elem, amely a három – létezési módját tekintve különmemű – szférában (alkotó, mű, társadalmi valóság) egyaránt megvan. Az értékek rendszere pedig rétegeire bontható, azaz maga is konkrétabbá tehető, amennyiben az emberi, erkölcsi, szellemi stb., tehát a társadalmi élet és a kultúra szempontjából fontos értékek legkülönbözőbb szféráit magába öleli.

Ha tehát a világszemlélet viszonyulást jelent, akkor az elsősorban az értékek szférájával szembeni magatartás, amely társadalmilag és szubjektíve is meghatározott szelekció révén egy értékrend, egy többé-kevésbé sajátos értékudat kialakulását eredményezi. A műben kifejeződő értékek hierarchiájában, belső összefüggésrendszerében konkretizálható tehát a világszemlélet koherenciája. Bonyhai Gábor hipotézise szerint „a műalkotás külsőbb rétegeit – a megjelenő értékrendszer rétegének kivételével valamennyit – érték kifejező objektivációnak, jelnek, sokrétű hordozó-

információnak tekinthetjük, melynek (...) funkciója abban áll, hogy lehetővé teszi az értéktartalmak kommunikációját" (Literatúra 1976/2. 52.). Vagyis a műalkotás olvasójának értéktudata az esztétikai értéket is hordozó objektiváció révén találkozhatik a mű szubjektumának értéktudatával.

Egy költői életmű értékrendszerének feltárása nem lehet öncél, azaz nem a műszubjektum erkölcsi vagy egyéb nézeteinek összefoglalását célozza. Mivel művészi tárgyról van szó, az értékrendszert tárgyasult voltában kell megragadni vagy értelmezni, s a nem-esztétikai értékek a műben csak annyiban értelmezendők, amennyiben esztétikai érték-hordozókká válnak.

A világkép feltárása a lírában, elképzelésünk szerint, elsősorban az értékszimbólumok és az értékekkel összefüggő konnotatív struktúra vizsgálatát jelenti. Feltételezzük, hogy egy-egy életmű darabjai valamely értékszimbólum mint csomópont köré rendezhetők, hogy az ily módon kialakuló életmű-egységek is egy-egy középpont felé konvergálnak, s közöttük gyakran hierarchikus viszony alakul ki, hiszen egy-egy értékszimbólum implikál egy vagy több más értékszimbólumot, és így tovább. Feltételezzük továbbá, hogy egy-egy életmű diakronikus vizsgálatakor kimutatható stílusváltások az érték-átrendeződés „leképezésének” is tekinthetők, és hogy egyáltalán: az értéktudat dinamikus, az életmű lezárásáig alakuló jelenség, s nem képzelhető el statikusan. Útja gyakran az értékválasztás pusztá meghirdetésétől vezet a bensővé válásig, a művészi objektivációig, vagy ahogy elneveztük: értékszimbólumig. (Ilyen értékszimbólum Szilágyi Domokosnál a „hit” – magának az értéktudatnak a jelképe –, Lászlóffynál a „könyvtár”, Királynál a „rózsa”, Szőcs Géza lírájában a „hattyú” stb.)

Eme értékszimbólumok között az életművön belül jelentéssz összefüggések, konnotatív kapcsolatok alakulnak ki, gyakran motívumkörre rendeződök, s ezek feltárásával végül leírható a mű konnotációs struktúrája: az a szféra, amelyben legszorosabban összefügg a világkép és annak objektivációja. Ennek az értékszimbólumaiban mindig sajátos, gazdagságában és koherenciájában egyénenként változó konnotációs struktúrának az egységessége, úgy hisszük, maga is művészi érték.

Természetes, hogy a költő értéktudata a számára adott közösség, csoport értéktudatától is bizonyos mértékig meghatározott, de ez nem vonja maga után azt, hogy értékszimbólumainak a közös-



ség által elfogadott, konvencionálissá lett szimbólumokkal kell megegyezniük. Az utóbbiak, mint például az egyetemes kereszténységre jellemző „bárány” vagy a nálunk sajátos jelentésű „szarvas”, a közösség értéktudata számára könnyen azonosítható jelképek, a modern költészet eredetiségével azonban esztétikailag értékesebbé teszi az egyéniséget jobban kifejező értékjelképek használatát. Ez azt jelenti, hogy az előző korszakok költői érték-szimbólumainak átvételét is tudatos parafrázis indokolhatja csupán, mint például a Csokonait idéző „földiekkel játszó...” Szilágyi Domokos esetében, mert egyébként az egyéni nyelvezet és konnotációs struktúra felépítésének intenciója dönt. Van példa arra is, hogy a költő értéktudata a közösség által nemcsak hogy érték-szimbólumokba nem foglalt, de nem tudatosított értékeket is tartalmaz, olyan eszményeket, melyeknek a közösség talán öntudatlanul is szükségét szenvedti. Ezekből a tartalom- és objektivációbeli értékekből ered, hogy a közönség a modern költő értékrendszerét nem mindig képes a magáéra vonatkoztatni, értetlenül, idegenkedve fogadja, különösen, ha a társadalmi körülmények nem teszik lehetővé a tudatosodást, vagy éppenséggel torz értéktudat kialakulását eredményezik.

Ha a költő értékrendszerét a „teljesség”, a „gazdagság”, a „koherencia” stb. jelzővel minősítjük, az sohasem lehet a fogalmilag megjelenő értéktartalom minősítése: mindig a megjelenítés esztétikai értékét is hordozó réteggként kell fölfognunk. A minősítés alapjául tehát nem szolgálhatnak a költő nyilatkozatai, egyéb tettei, „élete”, mint ahogy kevésbé lényeges, esztétikailag nem értékes művei sem. Ez a felfogás indokolja, hogy lírájukat életrajzuktól, a versek értékrendszerének néha talán ellentmondó, esetleges megnyilatkozásaiktól független, belsőleges megközelítésben tárgyaljuk. Hogy a közösség sorsának, öntudatának alakulásában milyen és mennyi részt vállalhattak és vállaltak életükkel, annak kimutatása a történelem feladata.

Ez az előbbi tételekben vázolt hipotézis azonban nyilván nem tekintendő a világkép-kutatás egyfajta módszertanának, csupán egy igen általános koncepció, amely szükséges, de nem elégséges egy-egy költői életmű értékrendszerének megközelítéséhez. Először is, tisztában vagyunk azzal, hogy az itt felvetett hipotézis részletes kidolgozásra vár, másrészt, hogy egy-egy pályaszakasz vagy lezárt életmű értelmezésében éppúgy elkerülhetetlen az intu-

itív összbenyomás kialakulásának fázisa, mint egyetlen vers elemzése esetén. Ebben a tulajdonképpeni elemzést megelőző fázisban, a többszöri olvasás során kell körvonalazódnia annak a lényegösszefüggésnek, amelyet több mű vagy az életmű esetén a világkép és stílus korrelációjában kell megragadnunk, s amelynek igazolása aztán az úgynevezett konnotációs struktúra feltárásával történik. A kutatás ideális végeredménye minden értékszimbólum és az értékszimbólumok közötti minden összefüggés kimutatása lenne, de erre csak lezárt életmű esetében érdemes vállalkozni. Hiszen – ha egy-egy motívumkör konvergens értékszimbólumai megfigyelhetők is az életmű alakulása közben – egy-egy pályaszakasz vagy kísérletező fiatal költő lírája még számtalan irányban nyitott művek sorozatát jelenti.

Elemzéseinket ezért olyan kísérleteknek tekintjük, amelyekben többé-kevésbé igyekeztünk ugyan meghaladni egy-egy lényegösszefüggés megragadásának fázisát, de csak egy bizonyos szintig jutottunk el az általunk ideálisnak vélt elemzés irányában, és valószínűleg nem is csak azért, mert többnyire lezáratlan pályákról van szó. A művek értelmezésében mindenesetre azon igyekeztünk, hogy az „ismeret” ne maradjon mégsem a metaforikusan megfogalmazott, interszjektíve ellenőrizhetetlen benyomások szintjén.

(1977)



## A megmaradás példázatai (Kányádi Sándor)

Tárgyak, tények, emberek – általában a külső valóság – iránti figyelemmel, mondhatnám tisztelettel, a teljes kitárulkozás lírai szabadságáról lemondva műveli Kányádi Sándor az önkifejezés műnemét. Ha költői világszemlélete változik is, lírájára mindvégig jellemző, hogy személyes mondanivalója megnyilatkozásához sohasem ürügyként szolgál a külvilág. Bár távol áll tőle a személytelen-ség, alig van olyan verse, amelyben a meztelen alany teljesen kiszorítaná vagy képelemekké lefokozva kisajátítaná a tárgyakat. Sohasem uralkodik fölöttük a szubjektum impresszionista önkényével, hanem meghagyván függetlenségüket, mintegy kommunikál velük: üzenetet tulajdonít nekik, feloldja az önmagukért való dolgok ridegségét. A világ így a rávetülő tekintet visszfényét sugározza, meghitt tanújaként a lélek harmonikus vagy nyugtalan pillanatának.

A versekben megjelenített tárgyak világa és a költő élete (vagy tagabban: a mai valóság) között könnyű lenne kimutatni a szinte objektív, hiteles megfelelést, mint ahogy azt már egyik méltatója meg is tette, de a művészi specifikum megragadása és a forma fejlődésrajza szempontjából a tárgyi elemek minőségénél sokkal fontosabb, hogyan alakul a versben alany és tárgy viszonya. Kányádi költészetében ugyanis ez korántsem állandó, hanem a szemlélet változásának, a tárgyat betájoló, kezdetben konkrét tér és idő egyetemessé tágulásának függvénye: a tárgy ennek következtében minősül át látványból jelképpé, látomássá és végül példázattá. E változás – mint látni fogjuk – kihat a versszerkezet alakulására is: a reflexióval záruló hagyományos „leíró” versektől egyrészt a helyzetet és választ látomássá ötvöző, másrészt a tárgyat pusztán a szerkezet révén jellé alakító költemények felé halad az út.

A tárgyakkal és a természettel származásánál fogva is meghitt viszonyban élő költő kezdetben közvetlen környezetét jeleníti meg, olyan eleven vizualitással, hogy a látványhoz fűzött reflexiói ellenére sem őt, hanem a jelenvalóként vagy emlékként megidézett valóságot kell versei hősének tekintenünk. Költeményeit keletkezésük

sorrendjébe állítva tűnik csak ki igazán, mennyire kitölti ifjúkori szemléletét az emberközeli tárgyi világ a maga tapintható dimenziójával. Már legjellemzőbb verscímei is a konkrét látásmód kifejezői, s ha a versek végén jelképes zárlatokkal találkozunk is, a látvány sohasem veszti el szemléletességét: képeiben még nem lépi túl itt az elképzelhetőség hagyományos határait. A klasszikus és a 20. századi népi irány jegyében alkot, mintha sem Ady, sem az izmusok vívmányait nem ismerné, de hangja korántsem avítt, frissen, üdén hat. Az Áprily költészetében impresszionista színekkel átesztetizált erdélyi tájról ad vaskosabb, emberközpontú képet.

A tárgyak, a tájak ugyanis számára legtöbbször az embert idézik: vagy közvetve (*Udvarunkon öreg gerenda...*), vagy közvetlenül (*Öreg kút az utca szádán...*). Így lesz *A mi utcánk* az emberi tisztességről, a *Bot és furulya* a költői hivatásról, a *Nagyküüllő* a testvériségről szóló vallomás is egyben. Ritka az olyan tárgy- vagy tájverse, amely a látvány, a hangulat megörökítésére szorítkoznék (*Tűz és kasza, Belvárosi udvar*), reflexiói rendszerint az emberierkölcsei jelképteremtés igényével zárják a költeményeket. Ezek a zárlatok ritkán válnak didaktikussá, hiszen a jelkép létrejöttét hitelesíti a meghitt kapcsolat az emberarcú környezettel, melyben a tárgyak még úgy őrzik megmunkálójuk keze nyomát, hogy nem sajátítják ki lényegét. Tipikus példa erre a kapcsolatra s a jelzett versszerkezetre az *Udvarunkon öreg gerenda...* című költemény. Epikusan kifejtett konkrét vershelyzet előzi meg a reflexiót; jellemző, hogy a tárgyról rögtön az ember ötlik fel benne, s ez az, ami a gerenda megszemélyesítő jelzőjénél („öreg”) elevenebben humanizálja a látványt: „Udvarunkon öreg gerenda / korhadozik, aki faragta, / elporladt már régen – a pallér, / s porlik a név is, lassan megtér / viselőjéhez, világot zárva.” Egy teljes élet mementóját tiszteli benne a költő, a látványnál így lesz számára fontosabb az emlék: „Meglehet, hogy százados beccsel / faragta az a régi mester: / életműnek volt tartozéka / ez a kimustrált vén gerenda. – / A régi házból maradt hátra, / s mert nem épült be az új házba, / céljavesztetten korhad, senyved, / s talán egy kicsit figyelmeztet...” Az általános tanulságot sejtető reflexió után a mintegy keretként viszsztatérő vershelyzetbe a költő belelopja a szorongás személyesebb kifejezését: „borsódzó háttal ültem végül / apám mellé a gerendára.” Túlnyomóan szokványos, főleg felező nyolcas formájú ekkori versei közül kitűnik ez a költemény az elégikus hangulathoz na-



gyon jól illő ritmusával. Egy-egy felsorban a gagliarda-ütemekre emlékeztető kilencesei (4 / 3 / 2 ~ 3 / 2 / 4) lassított tempójukkal a nyolcasoknál sokkal alkalmasabbak a tűnődés aláfestésére, s tom-pítottabb zenéjük a teljes gagliarda-sornál (3 / 2 // 3 / 2) is megfelelőbb a hangulathoz, ez ugyanis túlrिंगatta volna a végső soron mégiscsak gondolati célzatú vers ritmusát. Talán nem véletlen, hogy hasonló jellegű, szerkezetű *Tövisfa* című költeményében is ez a sorfaj dominál. A versbeli tárgy (vö. még: *A kökösi hídon*) történelmi vonatkozású reflexiót vált ki, de míg ott inkább a vízióba hajlik, itt a leírás jelképhez vezet: „Találgattam már gyermekésszel / titkát ennek az irthatatlan / szívós fának, melyről a fejsze / még holtában is visszapattan. / Most értem csak: a történelmet / szolgálja inkább, nem a tájat – / kéznél volt mindig, mikor kellett / máglyának, avagy koronának.” Bár szerves kapcsolat van itt is a leíró rész és a jelkép között, az egyedi és az általános még nem ötvöződik kezdettől fogva egygé, a vershelyzet konkrétsága és a reflexió általánosító igénye világosan elválik egymástól. Hosszan részletezett, plasztikus látvánnyal indul például a *Hajnaltájt, hazaballagóban*; a városon átszaporázó juhnyáj képét idézi föl a szülőfalura emlékeztető hangulat ígézetében. A terjedelmes, szinte teljesen tárgyias leírás egyik mozzanata: „Meneteltek, mentek némán, / ma született gyöngé bárány / szundított az elől menő, / öregedő csobán karján. –” És ez a látszólag esetleges részlet válik a vers végére jelképertékű motívummá: „És azóta tudom, látom: / a vénülő csobán karján / az a gyöngé, alvó bárány, / az volt az én ifjúságom.” A *Sárga kankalin* szerkezetében még élesebben tagolódik szét a látvány és a reflexió: asszociatív kapcsolatukat itt már nem is annyira a szemlélet, mint inkább csak a hangulat motiválja.

És ez a kompozíció a hatvanas évek elejéig (kb. 1963-ig) meghatározza Kányádi Sándor verseinek belső formáját. Nem nehéz fölfedezni az analógiát e szerkezet típus és a népköltészet, illetve Kányádi folklór-ihletésű korábbi versei között. Tulajdonképpen a párhuzamosság elve érvényesül itt is, a teljes versszerkezet szintjén: a helyzet és válasz, külső és belső, objektív és szubjektív még nem fonódik össze teljesen, hanem egymás mellé rendelődik, akár a népdalok vagy költőnk dalainak parallelisztikus soraiban (lásd például: *Megrozzant az öreg malom...* című versét). Ám ez a párhuzamosság, mint már jeleztük, nem az elkülönülés, hanem a szemlélődő költő és a külvilág, az ember és tárgy harmonikus kap-

csolatának kifejezője, anélkül, hogy a meghitt kommunikációban e két pólus egy pillanatra is egybemosódnék.

Még viszonylag áttételesebb, mondhatni allegorikussá váló látvány-verseiben is közvetlen személyességgel, külön kifejezve szólal meg a lírai reflexió; a *Tavaszi tüzek láttán*, *Nagy álmok*, *Sirálytánc* lehet jó példa erre. Az utóbbiban különösen szembetűnik az alany és a tárgy viszonyát nem a képekbe rejtő, hanem explicite kifejező állítmányok sokasága: *gondoltam*, *csodáltam*, *értettem*, *bántott*, *elszomorodtam* stb. A *Sirálytánc* sem a megjelenítési mód, hanem e szubjektív kontextus révén minősül át jelképpé, de ugyanakkor – az előbbiekhöz hasonlóan – megőrzi tárgyszerűségét, mert a szemlélet tárgyának és alanyának egyidejű s differenciált jelenléte konkrét idődimenzióba szorítja a képet. Márpedig valóban szuggesztív látomásokig, egyetemes példázatokig költőnk csak úgy juthat el, ha megszabadítja a verset az objektívnek látszó időbeliség korlátaitól. Ehhez pedig meg kell szüntetnie az alanyt a tárgytól világosan elkülönítő, szemlélődő vershelyzet és a reflexió kifejtettségét.

Korán jelentkezik ez a szerkezeti törekvés, a költő és a külvilág harmonikus viszonyának megrendülésével körülbelül egy időben. A hatvanas évek elejétől ugyanis Kányádi költészetében lassan nyomon követhető az a szemléleti változás is, amely ember és tárgy meghitt kapcsolatának felbomlásából ered, s amelynek két legnyilvánvalóbb, szinte tételes dokumentuma a *Villanyhuzalok*, *víz- és gázcsövek...* és a *Tárgyak* című költemény. Az előbbi talán éppen szenvelgő tételelessége miatt nem látszik eléggé meggyőzőnek: „Villanyhuzalok, víz- és gázcsövek / orozzák el a függetlenségemet. / A mindenható kapzsi kényelem / újjászervezi idegrendszerelem: / automatizál s beépíti a vágy / egy-két célszerű transzformátorát, / s leszereli és elsorvasztja, vagy / kikapcsolja a többi vonalat. / Fénnyel áraszt, fürdet és melegít, / redukálja bennem az emberit.” A tárgyak emberiesülésének ellentétét, az eldologiasodás veszélyének urbánus élményét sokkal költőibben fejezi ki a másik költemény a maga áttételesebb eszközeivel: „Képek, lemezek, könyvek, szobrok, / féltve őrzött, meghervadt csokrok / szövetkeznek a fallal, s végül / a négy fal, lopva, belénk épül” (*Tárgyak*). Az itt is kísértő tételszerűségnél hatásosabb szuggesztív eszközeit is tanultatja közben a költő (*Hosszú eső*, *Téli alkony*), s az *Őszi elégiában* ott érezhetjük már a *Vén juh* az őszi látásmódjának előjeleit:



„Elfogyott a hold. Riadtan fut az őz, / gyapjasul magánya. / Szűkre húzott szemű éjszaka néz / ridegen a meddő mogyorókra s a / kikericsek mérgező csillagaira.” A versben a szubjektum nincs közvetlenül jelen, de a látvány magán viseli „metsző és átalakító” pillantását; nyílt reflexiótól mentesen válnak a szemlélet tárgyai személyes mondanivalók jeleivé, minden a látványban tárgyasul. Ezzel megszűnik a lírai teret két szembenálló félre osztó vershelyzet konkrétsága, képpé minősül át minden tárgyi elem, tehát csökken az esetlegesség veszélye a versben. A többértelművé dúsított, másodlagos vershelyzetekből bontakoznak ki Kányádi Sándor életérzésben és látásmódban egyaránt korunkra valló, nem lázasan fölhevült, hanem inkább rezignált látomásai.

Tárgyszerűségük mögött kezdettől fogva többletjelentést sejtető, egészében jelképes értelmű verseken át vezet az út a *Vén juh az ősz felé. Tűnődve áll a férfi* című szép költeményének, például, minden eleme a világmegváltás tiszta gyermeki szándéka iránti nosztalgia motívumává lényegül át. Képeinek maradéktalan funkcionalitását, a megidézett (gyermek) s a jelenvaló (férfi) egyidejű elevenségét és a két egység szerves összeforradását egyetlen fókusz izzása biztosítja: a látványként legvalósabb s egyúttal legtöbb jelentést hordozó elem, a *Jézus-vére-fű*. Nyilván, ez a vers egész asszociációs rendszerét meghatározó szemléleti (tárgyi) alap, amely maga is átminősül az általa kiváltott, sajátos képzetkört mozgósító élmény erőterében: „Az ösvény még a régi, / és vércseppektől rozsdás / fűszálak hajlanak be; / Jézus-vére-fű – mondják.” Ezek a vers kulcsfontosságú sorai: az előzmény és a végki-fejlet minden mozzanatának értelme e fókuszban sűrűsödik, ebben „gyűl” össze a „galamb”, a „gyermek”, a „Megváltó” áldozatának ára, a „vér”. A vezérmotívumot előre vetítő, kíméletesen riasztó képpel indul a költemény: „Forró galambvért hullat / harmat helyett a hajnal; / sunyít a fény a dombon, / az akác összerezzen.” Az áldozatnak e gyöngéd szimbólumában a „galambvér” és a „harmat” közt egyenértékűséget teremtő ártatlanság jegye is bennefoglaltatik. Szorongást sejtető, humanizált tájelemei is a következő szakaszban megjelenítendő gyermek félelmét tükrözik: „Mezítláb megy a gyermek / az ösvény még didergő, / lúdbőröző porában, / vérző sarkától szeplős / lesz a behajló fűszál.” Utóbbi két sorában már az előző szakasz jelentéshozamával gazdagodva tér vissza a „vér” motívuma, s ugyanakkor a gyermek képzetköre is finoman

visszavetül a legelső sorra. Egymást felerősítve emelik szimbolikussá a Jézus-vére-fű – elszigetelten nézve tárgyyszerű – fentebb idézett leírását. Külön varázsa van a versnek amiatt, hogy e valóban hiteles népi elnevezésnek, az orbáncfű nevének hiedelem-alapját is magában rejt, miközben teljesen személyes élmény jelképévé alakul át. „Az ösvény még a régi” – jelzi itt diszkréten a költő a versbeli idő sűrítését s egyúttal a nézőpont megváltozását: „Tünődve áll a férfi, / szeme az ösvényt szántja, / bizonytalanul kérdi: / az én vérem, vagy mégis a / Megváltó vére volt?” Sejtelem-szerű összefüggésük nem válik bizonyossággá: ez a kérdést nyitva hagyó, rezignált kétely zárja a költeményt. A minden félelme ellenére bátran igyekvő gyermek s a bizonytalan tünődésbe fékeződő felnőtt rajzában nem véletlen a szerkezeti párhuzamosság: „Mezítláb megy a gyermek” – „Tünődve áll a férfi”. Cselekvés és passzivitás, merészség és megalkuvás áll itt szemben az ellentétes intenzitású igékbe rejtve. A jelkép egyetemes érvényét növeli, hogy rangrejtve marad a vers igazi alanya, illetve fiktív alanyokban tárgyiasul. Hangját így csupán közvetve hallatja a vers kivételesen szép zenei szerkezetében, a rímtelen 14-es alexandrinusok elégi-kus tónusában. A „megváltás” képzetköre révén a *Fától fáig* előképének is tekinthető e vers, de rokona a *Déli árnyéknak* is, amelyben az illúziók lovagjává jelképesített hosszú árnyék – a múlt és a törpe – hitekben megfogyatkozott jelen ugyancsak rezignáltan szembesül: „Érzem az időt, tapinthatóan, / a pillanat molekuláit; / mi eddig előttem járt, mostantól / múltammá válik, // mögém kerül és nő a sötétben / bölcsőmig visszavékonyodva, / s már nem is én-rám emlékeztet, / hanem valami Donkihótra.”

A férfi szemében szélmalomharccá idegenülő ifjúkori lendület megtagadását, a bizonyosságok megingását természetyszerűen a sivárság és a szorongás élménye kíséri, ez tárgyiasul majd a *Vén juh az ősz-beli látomásban*. Képvilágát tekintve nem minden előzmény nélkül születik ez a vers, hiszen a *bárány*, az *áldozat* motívumával Kányádinál már korábban is találkozunk. Bár távolról, de felötlük a *Hajnaltájt, hazaballagóban* című költeményt bezáró jelkép: „a vénülő csobán karján / az a gyöngye, alvó bárány, / az volt az én ifjúságom.” S ha az elmúlást megidéző vízióként is értelmezzük a *Vén juh az ősz*t, miért ne lehetne e korábbi kép motivikus ellentpontjaként is felfogni? A *vér* képzetkörét sem első ízben használja költőnk az alkony szuggesztív megjelenítése érdekében, éppen



ennek okán tekinthetjük a *Téli alkonyt* a szóban forgó vers előzményének: „Nyírfák közé zuhant a nap. / Vereslik a nyírfák kérge. / Szájuk szélét nyalogató / farkasok gyűlnek a vérre. (...) Szűkölnék és vonyítanak, / s egymás irhájának esve, / széttépik a vérző napot: / üvöltve száll le az este.” Ám a *Vén juh az őszben* e két korábbi motívum sajátos jelentéstöbblettel gazdagodva kapcsolódik össze, nevezetesen a fölázdozott tisztaság, a megváltás sugallatával, különös hatása azonban abból ered, hogy az áldozat képét minden magasztosságtól megfosztva a hiábavalóság árnyékába vonja. Így lesz a költemény az illúziók hiányát, a sivárságot megfogalmazó látomás: „Vén juh az ősz, kolompja egyre halkabb, / gyapja gubancos, gizgazzal tele, / mételyes szemmel baktat / a hegyről lefele. // Hátába keni vérét az égálja; / és már senki se tudja, hogy / a sáros holdat hozza-e két kajla / szarva közt vagy a vizenyős napot.”

Bár elképzelhető az is, hogy a képnek reális alapja van – a nyájak őszi lehúzódása a hegyekből –, kétségtelen, hogy itt a tárgy kezdettől fogva nem tárgyként, hanem eleve az alany életérzésének objektivációjaként jelenik meg. Ám igazán csak az archetipikus háttér, a népballadai gyökerek ismeretében nyilatkozik meg e modern vízióként nemegyszer méltatott költemény teljes üzenete. Motívumai mélyrétegében ugyanis ott kísért klasszikus balladánk, *A mennybe vitt leány* (Júlia szép leány, Molnár szép Ilona) ősi áldozatszimbolikája: „Egy szép gyalog ösvény hát ott jöddögél le, / Azon ereszkedik fodor fehér bárány, / A napot s a holdat szarva között hozván; / A fényes csillagot a homlokán hozta, / Két szép arany perec, aj! a két szarvába, / Aj! A két oldalán két szép égő gyertya; / Mennyi szőre-szála, annyi csillag rajta.” Kányádi e naiv látomás elemeiről letörli az áhítat ragyogását: a „fodor fehér bárány” fordított hasonmása lesz a „vén juh” a maga lehangelő, kiábrándító jegyeivel; a népi misztikum gyöngéd sugallatát durvább célzásra cseréli fel: „Hátába keni vérét az égálja”; és ünnepélyességét a díszítő szimbólumok összemosisásával homályosítja el: „már senki se tudja, hogy / a sáros holdat hozza-e két kajla / szarva közt vagy a vizenyős napot.” Jelzői mind az áldozat értelmét megkérdőjelező bizonytalanság, illúziótlanság rejtjelei.

Megszűnt tehát a látvány és a látványban fogant tanulság – leírás és reflexió – egymásmellettisége: a költő már nem szólal meg közvetlenül, hanem térben és időben körülhatárolatlanul tárgyia-

sítja önmagát, s így konkrét helyzettől független és éppen ezért többértelmű látomássá tágu, egyetemesül a lírai üzenet formája és szubsztanciája.

Az illúziótlanság eme látomásokká szublimált bizonyosságaival párhuzamosan Kányádi Sándor költészetében mitizálódni kezd az elérhetetlenségükben is makacsul őrzött eszmények motívuma, amely majd a *Fától fáig* című kiemelkedő költemény eszmei-formai lényegének foglalatja lesz. E motívum anyaga az a gyermekkori élmény, amelyet legelőször *Elszabadult, fut a lovam* című versében tárgyasít: „Elszabadult, fut a lovam, / tapodja a kantárszárat, / szügybe szegett fejfel vágat; / fogjátok meg, ha tudjátok! // Fogjátok meg, kerüljete / elejébe, hogyha mertek.” (A közvetlenség ne tévesszen meg, mert a látszólag tárgyyszerű leírás áttételessége egy korábbi költemény ismeretében már itt nyilvánvaló; *Üzenet pásztortűzhöz estéli szállásra* című versének metaforáját idézi föl: „Növeljete bö sörényű, / táncos lábú, fényes szőrű, / szikrátrúgó szép csikókat, / jókötésű szálas székel / legények alá valókat. / Én pedig itt szilajítok /száz új csikógondolatot, / olyanokat, kiknek háta / nem tűr nyeret, nem áll hámba, / kipányvázni ne lehessen, / béklyót egyik se szeressen, / a patáik dobogása, / a sörényük lobogása / tüzet vessen, merre járnak.”) Hogy a gyermekkori élmény már szimbolikussá lényegült, azt a vers idődimenziójának hirtelen kitágulása is jelzi; a látszólag konkrét vershelyzet jelenét „meghosszabbítva” folytatódik a költemény: „Húsz esztendeje kiáltoz / segítségért ez a gyermek. // Dőlnek a fák; csattog az ég, / villog iszonyú baltája. / Vágat a ló, sír a gyermek / a holdtalan éjszakában.” A szorongás, amelyet a *Fától fáig*ban oly szuggesztív áttételességgel fejez ki majd, itt még szinte tényszerűen fogalmazódik meg, akárcsak e gyermekkori élményréteget variáló másik korai versében is: „Hóharmaton mezítláb jártam, / ólmos esőben bőrig áztam; / éjjel az erdön, félelmemben, / hol sírtam, hol meg énekeltem” (*Gyermekkor*).

E motívum mítosszá válásának útján fontos állomás a szimbolikus *Álom*. Előadásmódjára még a korábbi versek teljes közvetlensége jellemző: a költemény tulajdonképpen nem formája, hanem anyaga, a megjelenített „álom” miatt szimbolikus: „Furcsát álmodtam az éjjel: / két csikót fogtam kötéllel, / két gyönyörű pejcsikót. – // Szárközépig érő fűben / nyargalásztam velük, míg nem / egyik



csikó elfutott” – indul a vers a már jól ismert elemekkel, amelyeknek azonban csak a második egységben domborodik ki igazi rendeltetése, motivikus értéke: „És a másik, akin ültem, / azon nyomban, mint egy isten, / olyan lánnyá változott. // De otthagytam – most sem értem –, / és kergettem egész éjjel / azt, amelyik elfutott.” Ha eddig csupán az élmény szorongató voltát érzékelhettük (*Elszabadult, fut a lovam*), most feldereng sorsszerűsége is: a valóság helyett mindig a megfoghatatlant hajszólo emberi lét allegóriájává mélyül.

A személyes élményből sarjadó sors-motívum a *Regében* mitizálódik egyetemessé. A költő mindaddig viszonylag konkrét vershelyezethez tapadva variálta, bontogatta a motívumokat, kontextusába félreérthetetlenül egyedi, partikuláris vonásokat rajzolt (az *Álomba* például a „furcsát álmodtam”, a „most sem értem” vitt pragmatikai vonatkozásokat), a *Regében* viszont megszűnik a személyes jelleg, az általános válik uralkodóvá. Formája a csodaszarvasmondát idéző, térben és időben szándékosan meghatározatlan – s éppen ezért példázattá átminősülő történet. A lírai alanyt elrejtő előadásmód tárgyyszerűségét már az első sorokban leleplezi, többértelművé tágítja a tér betájolatlansága: „Hallgatag lovasok poroszkálnak / *valahol* egy homályló erdő alján, / dombok, hajlatok szelíd / hulláma ring utánuk. / Nyoma veszett a gímnek, s tán örökre.” Majd a homályba tűnő idő is a történet példázat voltát sejteti: „*Hány tavasz s hány nép virágzott el / a nyomukban, mióta jönnek.*” (Kiemelések: Cs. Gy. É.) A „jönnek” folyamatossága jelenvalóvá teszi a történelmi távlatokat átfogó képet, amely aztán a „vezér” szavaival – közvetve – a jövőbe hajlik át: „de a gímnek nem szabad az emlékezetből kivesznie. / *Majd népet toboroz, történelmet terem* / magának ez a szép áltatás...” És itt a vers idő- és térdimenziói látszólag konkrétabbá válnak – „meglehet, hogy a gím is *itt valahol a bozótban éjszakázik*” –, hogy aztán annál meglepőbb legyen a közlés síkjának, nézőpontjának megváltozása a befejezésben. Átmenet nélkül, csupán a vágással, széttördeléssel jelezve lép be ugyanis a lírai alany: „Magam is láttam a nyomot, fiam, itt kell lennie, / *valahol* itt a közelben, ha megnősz, biztosan megtalálod.” Általa, az ő jelenével válunk mi is, utódaink is e befejezetlen „történet” jelen- és jövőbeli részeseivé – fölfedezvén benne az élőítő eszmények mítoszáát.

A költeményt nemcsak a motívum alakulása, hanem pontosan a tér és idő távlatainak eme kitágítása miatt kell kulcsfontosságúnak tekintenünk, mert ez fokozatosan sajátos verstípushoz vezet Kányádi költészetében. Legjobb példa erre (a *Fától fáig* előtt) a *Kikapcsolódás* és az *Apokrif ének*. Költőnk történelmi korszakokat sűrítő, súlyos tanulságokat felvillantó pillanatokba helyezi magát, s megszabadulván így a konkrét jelen esetlegességeitől, egyetemes érvényű példázatokot alkot. Ezeknek az elemzése csak látszólag jelent kitérőt, mert – bár motivikusan nem előzményei – eszmeiségük: az emberi lét értelmét megkérdőjelező kétely, az illúziótlan szemlélet révén a *Fától fáig*hoz vezető egyik útnak tekinthetők, annak, amely majd e költemény heroikus pesszimizmusát meghatározza. Az intellektualizálódás igénye diadalmaskodik e versekben. Nem a közvetlen reflexió, az elmélkedés, hanem a „történetek” távlatai, a kivilágított tárgyi elemek összefüggései jelzik a gondolkodás állapotát. A *Kikapcsolódás* például hatalmas távlatok felé nyitott, de szinte idillikusan nyugalmas helyzettel indul: „Távoli harangszót érzek / ereimben, / nagy székesegyházak nyugalmaival / s hűvösével agyamban / fekszem. Mióta már? / öt perce, kettő? / Óceánok, erdők. / Könnyedén ring a hold-szelíd nap / alumínium gömbje; / kondulna, mint a harangok, / ha megkoppintanám.” De ez az állapot illuzórikussá válik a történelmet főleg véres mozzanataival megidéző látomás révén: „Szókratész koccint a poharával, / Platón mosolyog, / János maga hozza a tálban a fejét felém, / inkvizítorok ölelkeznek eretnekekkel, mint régi barátok, / angyalokat ereget a krematórium kéménye...” Az atombomba felhőjévé tornyosuló gomba metamorfózisa zárja a sorozatot, mintegy sugallván: nincs helye az idillnek egy ilyen tanulságokkal terhes történelemben.

Az *Apokrif ének*ben a költő az emberi haladás mindenkori áldozatainak szellemét idézi meg, a kereket feltaláló apokrif hős szerepét felöltve, de érzékeltetvén, hogy végzete csupán a tipikus sors egyik megjelenési formája, s a kerék feltalálása itt minden forradalmi cselekedet szimbólumaként is értelmezhető. Története épp ezért válhatik örök érvényű példázattá, mert alanyát térben és időben végtelenbe vesző távlatok övezik, s az elbeszélés egyediesített, naiv síkját minduntalan leleplezik a távlatok tudatából eredő anakronizmusok. A perspektívák határtalansága a kezdő- és záró-sorokban hangsúlyozódik: „Valamikor az idők kezdetén kiültem egy



este a / csillagok alá. Odabenn, a még félig barlang szálláson / lefekvéshez készülődött a nemzetség apraja, nagyja." Nemcsak a kezdet bizonytalanságát, de a történetet felelevenítő emlékezet, a visszatekintés hatalmas távlatát is jelzi már az első sorokban („az idők kezdetén”, „a félig még barlang szálláson”), majd a befejezésben a hős jelenbe ívelő „halhatatlansága” teszi a történet jelkép mivoltát teljesen nyilvánvalóvá: „Aztán meghalt anyám, a többit már tudhatjátok. / Bölény-tekintetű megtalálta az eldugott kerekeket. / Mindenki ellenem volt már. A Sámán buzgón feláldozott, / de előbb az egyik kerékkel apróra törték minden / csontomat, a másikra meg rákötözték Ügyeskezűt, és / legurították a szikláról a szakadékba. // A hold, beszélők, álló hónapig nem mutatkozott.” A primitív életformát és szemléletet a gyermeki képzelet szűrőjén át megjelenítő képek hol a pszichológiai hitelesség erejével hatnak, például a fölfedezés intuitív mozzanatának, a felhőt gurulva vonató hold látványának megidézésében, hol bájos anakronizmussá válnak az elbeszélő mindentudása révén: „– Megfázol, fiacskám, gyere be – terített egy bőrt / szelíden a vállamra anyám. Hozzábújtam és zokogtam, / s már nem is tudom, hogyan aludtam el, de reggelre / föltaláltam a kereket.” Vagy: „Ott mentünk a két keréknyom között / kézen fogva Édesanyámmal, a hold meg a mi nyomunkban / mosolygott féltőn és szelíden. Rikoltott a Sámán / és táncot járt a világ szekere előtt.”

A nyílt általánosítás eszközei nélkül, pusztán a tárgy megjelenítési módja révén fejeződik ki itt a gondolkodó attitűd; a történet ambivalenciáját a tárgyban testet öltő konkrét idő és a végtelen időkontextus differenciáltsága biztosítja, ez teremti meg a feltételét annak, hogy a tanulság, amelyet sugalmaz, egyetemessé tágítható legyen. De nemcsak az időkezelés technikájában rejlik a sajátos elem, hiszen a mitizálás egyik legfontosabb eszközeként már régebben él vele a líra, hanem a reflexiótól mentes tárgyszerűségben, ahogyan a költő a történelemhez való viszonyulását példázattá tárgyasítja, az olvasóra bízva, hogy e történetet, mint jelet, az absztrakt tárgyra (a haladás mint áldozat) vonatkoztassa. A tárgyiasság és gondolatiság ehhez hasonló egységét Kányádi a *Fától fáig* című költeményt megelőzően más verseiben is megvalósítja, köztük a *Részeges Agamemnon* a legfigyelemreméltóbb, itt azonban nem térhetünk ki rá részletesen.

A hajthatatlan eszménykeresés (*Álom, Rege*) és a rezignáltabb szemlélet (*Kikapcsolódás, Apokrif ének*), a mitizálódott korai motívum és a példázatteremtő időszerkezet szintézise a *Fától fáig*. A *Regénél* közvetlenebbül nyúl vissza itt a költő az eredeti anyaghoz (*Elszabadult, fut a lovam*), hogy sorsélményének sajátos, az előzményekből szervesen kibontakozó mítoszáat megalkossa, ám a személyes emlék az egyetemes távlatokra nyíló példázatban teljesen szublimálódik, a tárgyiassá kerekedő történetnek csupán a mélyrétegében lappang. „A lovait kereső kisfiú” térben és időben látszólag konkrét („erdő”, „alkony”) helyzete időtlen szituációt példáz: a teljességre hasztalanul törekvő élet és a megváltó halál alternatívái között önmagát mégis életre ítéző ember szorongását, amelyet az eszmény iránti – rezignáltan is konok – hűség változtat pozitív energiává.

Nézőpontváltó szerkezetével már a *Tűnődve áll a férfi is a Fától fáig* előzményének tekinthető, de míg a megkettőzött alany (gyermek – férfi) ott teljesen elfedi a költői szubjektumot, itt tárgyiasítása részleges, mert a vers egyik síkján közvetlenebbül is megnyilatkozik. Ám ez a sík a kitágított idődimenziók révén szintén ambivalenssé válik, és nem az egyedi, hanem inkább az általános vonások domborodnak ki benne; intellektuálisan is ez a legtelítettebb. A vers intellektuális célzatát a „filozofikus” idézetek, megkapó élményszerűségét, lélektani hitelét pedig a gyermek közléssíkjába illesztett mondóka-töredékek is fokozzák: a szorongásoldó sztereotípiák jelzései. Három közlésforma – a gyermek belső monológja, a narratív-intellektuális szövegsík és az idézetek sorozata – váltakozik montázsszerűen, drámai erejű példázattá tárgyiasítva a végső emberi lehetőségeinket fölmérő számvetést. Nem is az egyetemes igényű tanulságot, hanem alapmotívumát, szerkezetét, megformálását tekintve sajátos ez a lét-költemény: elidegeníthetetlenül egyéni mítosza Kányádi Sándor sorsszemléletének. Mert minden elemében tárgy-, illetve képszerűen, tételes reflexiótól mentesen tudja az egyedit az általános jelképévé tenni, merészen az olvasóra bízva a szerkezettel sugallt jelentésösszefüggések újraalkotását.

Már az első soroktól magával ragad a látszólag konkrét vershelyzet elevensége: „Fától fáig a sűrűsödő alkonyatban / fától fáig lopja magát a gyermek / Én istenem csak vissza ne / csak ne gyalog kellene / csak le ne menjen a nap a tisztásról / legalább a csengettyűt hallanám.”



A narratív indítást eleve bensőségessé teszi, hogy nem hozza tényszerűen tudomásunkra az első mozzanatok motívációját, hanem – in medias res – elhallgatott előzményektől terhes, nyomasztó légkört teremt, s nemcsak a félelmet érzékeltető állítmánnyal („lopja magát”), hanem főleg a biztonságérzet hiányát, a megtorpanást „leképező” mondatalakzat révén, amelyben a hátravetett alanyt („gyermek”) övező félelemkeltő környezet kap kétszeres nyomatékot: az egyszerű bővített mondatból kiváló, hiányosan maradó határozós szerkezet („Fától fáig a sűrűsödő alkonyatban”) feszültségét a második sorbeli állítmány oldja fel, tehát jellegzetesen lírai mondatformálással, a ráértést ismétléssel párosítva indítja a verset a költő. (Hogy mennyi feszültséggel gazdagodik így a vershelyzet, csak akkor érzékeljük igazán, ha a mondat szerkezetét a szokványos modellé visszaalakítjuk: A gyermek fától fáig lopja magát a sűrűsödő alkonyatban. Ez lenne a jóval semlegesebb, csupán állítmányában expresszív prózai közlés. Ennél valamivel elevenebb, de még mindig prózai lenne a nyomatékos változat: Fától fáig lopja magát a gyermek a sűrűsödő alkonyatban. Ezekkel szemben a versbeli mondatalakzatot nemcsak az első sor hiányos szerkezetének feszültsége, hanem az ismétlésből eredő ritmus-moccanat is sokkal líraibbá teszi.) A keresésre készítő okot a költő fokozatosan „engedi” kikövetkeztetni: az első egységben a „csengettyű” anticipálja a tulajdonképpeni, ám a vers egészében jelképpé lényegülő tárgyat. Az, hogy csak virtuálisan van jelen, hogy elvesztésére nem, de keresésére utal a költő – kezdettől fogva az elérhetetlenség kódéba vonja: nyitott lehetőség, hogy a jel lassan jelképpé váljon.

A gyermek monológjában ugyancsak a mondat szerkezet mintázza le a szorongás lélegzetvételét. Kifulladás a meg-meglóduló mondat, még mielőtt az állítmányig elérne: „Én istenem csak vissza ne / csak ne gyalog kellene”. A következő sorból ideérthető állítmány („le ne *menjen*”) teljesen formálisan kapcsolja össze ezzel a naplementére utaló asszociációt, mintegy a gondolatok szorongás okozta kuszaságának jelzéseképpen. A „narrátor” most szinte értelmezi a már közvetve kifejezett lelkiállapotot: „Meg-megtorpan futásra készen / kis szíve mint a mókus szökne bújna / borzongó nyárfalevelek közé de / hol vannak már a nyárfák hűtlenül / ott maradtak a tenyérszerű tallérnyi / fillérszerű tisztáson”.

Hasonlata gyöngéden jelzi a gyermek riadalmát, de az egész vers kontextusában a természettől egyre távolodó, azonosulni hiába vágyó ember kudarcát is szimbolizálják ezek a sorok. A képanyag jelentését gazdagítja, a távolodás nosztalgiáját fokozza, hogy a „nyárfa” Kányádi korábbi verseinek gyakori motívuma. A növekvő messzeséget nem közvetlenül, hanem a fokozatosan fogyó „tisztás” szemléletes felidézésével („tenyérynyi tallérnyi fillérnyi”), közvetve s tömören érzékelteti. Majd folytatódik a monológ a maga kihagyásos, szaggatott mondataival: „Visszafelé majd / sörényébe markolok / Vágtában jövök / csak addig a vastag bükkig ha még / az innen számított ötödik fáig”.

A „sörény” és a „vágtá” a „ló” képzetkörét, a gyermek magabátorítása pedig a majdani felnőtt beláthatatlanban is célt, elérhető távlatot kiszabó tudatát vetíti előre. Ezután a „narrátornak” az eddig konkrétan exponált vershelyzetre vonatkozó, általánosabb szintű összegezése következik. Egyfelől a naiv szemlélettel azonosulva, másfelől a két közlés-sík alanyának távolságát érzékeltetve, bensőségesen és mégis az általánosítás igényével summázza itt a megjelenített helyzet lényegét: „Őznek, rókának farkasnak lenni... csak lovait kereső kisfiúnak ne lenni.”

A következő szerkezeti egységben a vershelyzet egyre áttételesebbé válik; a gyermek belső monológja reális és irreális, banális és abszurd részcélokra próbálja bontani az elérhetetlent. *Tűnődve áll a férfi* című versének megváltás-motívumát, az anya fájdalmas emlékét is beleszői a költő, hogy majd a verset záró szavak („Anyatej / Hangyatej / Ecet”) annál koherensebb egységként összegezzék az egész költeményt. Az önmagát közvetlenül („Még két fáig három fáig”) és közvetve (a mondókával) biztató gyermek monológja a visszatérő elemekkel – például a fa- és csengő-motívummal – teremt az egész szerkezetet összetartó szerves egységet. A „csengő” majd csak a vers vége felé fordul elő kifejezetten újra, de közben a „hallom”, „nem hallom” utal rá minduntalan. A monológ belső nézőpontja megengedi ugyanis, hogy ne maguk a motívumok, hanem a rájuk vonatkozó jegyek ismétlődjenek, mint például alább, a lovakra célzó sorokban: „Most nem hallok biztos állnak / jóllaktak már bóbiskolnak / Hogy a kutyák ennék ki a bendőjüket / hogy a farkas”.

Majd a kihagyásos mondatba fojtott indulatot az általános alanyú



szerkezetek sorozatába oldja: „Sírni kéne énekelni / éjnek lenni / nem is lenni / csak ne kéne beljebb menni”.

A *Gyermekkor* emlékével azonos élményt teszi itt közvetlenül jelenvalóvá a költő („éjjel az erdőn, félelmemben, / hol sírtam, hol meg énekeltem”) és drámai megjelenítésének hitelét növeli a gyermeki gondolkodásmód, nyelvi lelemény megkapó érzékeltetésével („Még csak öt fát megyek s akkor”). Ám a monológ gyermeki nézőpontja a következő sorok végén hirtelen egy kitágult látószögbe, a felnőttébe csúszik át: „Szól a csengő most is hallom / folyton hallom hallom régen / Hallottam az anyaméhben...” Az idő megnövekedett távlatában válik most már teljesen jelképezzé a csengő hangja, amely a felnőtt számára a gyermekkori eszmény nosztalgiáját idézi. Ez a mindenkori bizakodás forrása még akkor is, ha tudja a kijózanító igazságot. Mikor a harmadik egységben a „narrátor” közvetlenül a gyermekhez fordul, először talán önnön megőrzött részét biztatja benne, jóllehet a megtett út kudarcát is illúziótlanul méri föl. Az előző egység megfelelő soraira („Morzsát hintek / gallyat török / nevemet a fába vésem...” ) szimmetrikusan válaszol itt a szerkezet, s a két pólus (hit és kiábrándulás) közötti meg hasonlítás rossz szájját érzékelteti az „Anyatej / Hangyatej”. A két közléssík elemei most egymásra játszva, kölcsönös ambivalenciában váltják egymást, hiszen a nézőpontok különvalósága megszűnt: „a narrátor” a gyermekben voltaképpen önmagát szólóztatja, s a mondóka is ironikus fintorrrá válik, különösen az „utolsó megoldás” lehetőségét kínáló idézetek kontextusában: „Kínálkozó ágak / hurkot himbáló filozófusok / »C'est la vérité monsieur« / »Die letze Lösung mein Herr« / »Fél tizenkettő / bolond mind a kettő«”.

A költemény drámai feszültsége tehát továbbra sem csökken: a kihagyásos szerkezetek, a tömör képek szuggesztivitása élményszerűen fejezi ki a bizonyosságot hajszólo, kételyek közt szorongó ember helyzetét. „Elszisszent az út alólad” – mondja – s a kép hullóket idéző borzadással telítődik, „De csak tovább fától fáig” – hangzik mégis a heroikus biztatás. És e kettősség – az ellentmondásos lét példázata – jegyében zárul a költemény: „Tovább tovább fától fáig / magad lopva / botladozva / Anyatej / Hangyatej / Ecet”.

Az eszmények tisztaságát óvó nosztalgia (vö. még: *Könyvek és kolompok között*) és a megrázó tanulságokkal szembenező józan-ság ötvöződik dialektikus egységbe a költeményben. Szomszéd-

ságában a *Félvén se félve* című vers fogalmazza meg – szinte teljesen – a választott erkölcsi magatartás, e hősie pesszimizmus, lényegét: „örök készenlétben, / örökkön szembenézve, / s nem hajlani mégsem / a kétségbeesésre, // kiállni verten az élre, / maradni hadvezérnek, / és tudni, félvén se félve, / a végső vereséget.”

Korántsem egyedülálló a költői tanulság, de eleven és marandó a vers, amelyben kifejezésre jut, bizonyítékaként annak, hogy a gondolatiság, az élmény- és motívumkörök minőségétől függetlenül, bármilyen közegen átsugárzik. A *Fától fáig* közegének, motivikus anyagának egyedisége költészetünkben kétségbevonhatatlan. Ez persze nem lenne érték, ha megformáltsága nem tené valóban önmagán túlmutatóvá: az általánost is közvetíteni képes esztétikai „különössé”. A vers azoknak a lírai kísérleteknek az eredményes szintézise, amelyek Kányádi műhelyében a szemléletes, de egysíkú látványból jelentésgazdag látomás, az egyszerű zsánerképből időtlen példázat megalkotására irányultak.

Megszűnt a vershelyzet kifejtett linearitása és objektív időmértékben kényszerített konkrétsága, eltűnt a látvány mellé tapadó reflexió (pl. *Sirálytánc*). Maradt a tárgy, amely nem egy objektív tér függvénye többé, hanem különböző lehetséges emberi viszonyulások metszéspontjában áll, s mint ilyen, időben sem egyféleképpen, hanem egyszerre sokféleképpen meghatározott. A költő például gyakran egyszerre vetíti rá a tárgyra a szinkrón és a diakrón szemléletet, nemcsak individuális, de történelmi vonatkozásban is, anélkül hogy – mint a hagyományos időszembesítő verstípusban – a szemléletváltás határát hangsúlyozottan jelezni törekednék, mert látásmódjának lényegi vonása épp ez a nyitottság. Ettől távolhat maga a költői tárgy szoros jelöltjénél gazdagabb jelölővé a szerző minden önmagyarázó fogalmi adaléka nélkül (*Rege*). Vagy előfordul, hogy nem az időbeliség, hanem a közlés síkja változik meg a versben montázsszerűen, teljesen kifejtetlenül, és a síkok viszonyát fölmérve, jelentésüket egymásra vetítve teremtheti csak újra az olvasó a többszörösen áttételezett költői üzenet értelmét (*Fától fáig*). Mert elsősorban nem a szó képszerű használatával, hanem a szerkezeti megoldásokból eredő jelentésváltozásokkal, konnotációkkal kell számolni itt. Egy-egy sor az egészből kiszigetelten majdnem mindig tárgyszerűnek hat, tehát nem a mikro-, hanem a makrokontextusok határozzák meg a szó energiáját, s az egyes szavak *mögötti* jelentés nem fedhető fel a teljes szövegszinten



érintkező szavak közötti viszony, a közös konnotátor felismerése nélkül. Például a befejező három szó sem három külön metafora, mert mindegyikük csak a másik kettővel együtt és csak az egész vers kontextusában hordoz jelentéstöbbletet: csakis így jelölhetik a tiszta hittől a keserű kiábrándulásig vezető utat.

A *Fától fáig*hoz hasonló, sajátos példázat az *El-elcsukló ének* című költemény is. A portré-versek sorozatába tartozik, egyik leg-szebb előzménye talán a XC. *zsoltár*, de míg amaz inkább egyedi vonások ragyogó megörökítése, ebben jobban érvényre jut az általános emberi lényeg: a körülmények hatalmát szenvedő, de helyzetét cáfoló értelem fölénye.

Maga a portré egyedi formába öntött mítosz-ötvözet. A költemény „hősét” megjelenítő külső leírás és a belső ábrázolásmód (a hős beszéltetése) váltogatja egymást, és e két közlésforma metszéspontjában a Prométheusz-motívum áll. Háborús emlék az analógiateremtés alapja: a fűtőanyagnak szánt könyveket menti – tanultabb bajtársai közönyét elítélve – a betűt tisztelő egyszerű falusi ember. A „tettes” elbeszélésének a vers egésze szempontjából leglényegesebb mozzanata a sebesült katonák felzúdulása: „Az istenit, valaki lopja a tüzelőt!” Ez a mondat az egész költemény összefüggésében jelképes értelemmel telítődik, és a műveltségre szomjazó ember prométheuszi kísérletének jelölőjévé lényegül át.

Jellemző, hogy a „hős” kultúra iránti áhítatába hogyan vegyül a munkát – általában a munkát – övező megbecsülés: „Este aztán, mert többre / erőtlén voltam, megvártam, amíg / elalszik a kórterem, kiürítettem a kenyérzsákom, szemléltem egy darabig / még az ágyból, melyikük lehet értékesebb, / mind szépek voltak, de volt egy arasznyi / vastag, gondoltam, sokat verejtékeztethet / aki míg megírta.” De egész életét áthatja nemcsak ez az őszinte csodálat, hanem az igaz, szép szavak éhe, a könyvvél való bensőséges kapcsolat képessége. Ezt az egyedi vonását a külső leírásban is megörökíti a költő: „– Jó könyv – mondja, tintát és tollat szed elő, s már írja neki-nekirugaszkodó betűkkel a kihasználatlanul maradt újságszegélyekre (kár annak a papír, aki / nem tudja megművelni): »Megnyugodtam, mint ősszel a fa. Tamási Áron, nagy írótól való«, s utána biggyeszi az oldalszámot is. – találó mondás, alkalomadtán beszédbe vegyítem. –” Ám a kultúra iránti beteljesületlen vágyának megvalósulását csak fia számára remélhette, ezért született a falu értetlenségét, irigységét kiváltó harctéri levél. A költő a

közösség véleményét idéző, kollektív közlésformát is beépíti a versbe: „Tört bordám villanyélre emlékezik, / és egy vöröskeresztes lapra. / Félévig jött, Svájcban, Amerikán, / Szibérián át kalandozva: / »Fiam, ha tudsz, menj iskolába« // – Sommás levél. / – Jól megírta. / – Ez már levél. – / Ez már apa. – / Nem kérdi, hogy él-e, hal-e. / – Háza, lova, gazdasága, / – Minden semmi, csak a leány, / ha tud, menjen iskolába.” Ezután Petőfi-idézet (parafrázis) kommentálja a falu vélekedését: „Nem sok hajszáluk hullt ki / a tudományokért.”

A feltörni vágyás szenvedélyét a hétköznapiak szíwósan egyforma teherviselésébe fojtva, lénye és léte közt örökös feszültségben vállalja ez a hős a sorsát. Az emlék kínálta Prométheusz-párhuzamnak tehát a Sziszüphosz-átok az ellenpárja, de összeférhetlenségüket a jövőnek élő önzetlenség, áldozatkészség oldja fel. „De mi az ég haragjáért kell / még most is ezt a bestelen követ, / szinte élete árán, idecipelnie!” – teszi fel a vers alanya a kérdést – „Inkább az egészségével törődne. / Kész a ház, az unokákat is / kiszolgálja. Miért, kinek?” „Rám néz drótkeretes szemüvege fölött. / Kész a válasz, de még körül- / simítja mosolyával, mint a / pallér az alkalmas követ, / mielőtt a helyére illesztené: / – Sándor, Sándor... – Leül a köre, / sajgó csontjait pihentetni. / Jó ülés' esik rajta. – Egyszer / ha ki majd épít, megköszöni.”

A vers eddig elemzett síkján egyedi sorsot örökít meg a költő meleg együttérzéssel, de nem kimondottan lírai eszközökkel, hanem szinte teljesen tárgyyszerűen, s ezt mitizálja remek képekben a keretül szolgáló lírai portré. Tulajdonképpen ettől válik líraivá a költemény. Időtlen emberi vonások vetülnek rá már kezdetben az egyedi arcra, s a befejezésben is ezek ragyognak fel. Nem látványyszerű, de döbbenetesen kifejező, monumentális a portré: „Csont és bőr. / Kirojtosodott idegek. / Nyílt áramkörök. / Koponyásodó fej. / Csiszolt idő. / Szemgödre barlangjaiban / Prométheusz csintalan unokái / ugrándoznak a lopott tűz körül. // Tücsök cripel, pillangó szállong / a szemöldök alig-kapaszkodó / bokrai közt. Délutánok nyugalma / honol a homlokon. / De bennebb, a láthatatlanban, / sasra vár türelmetlenül / a megkötözött: kék a kín. / Vér kering már a láncban. / Zene a csörrenés. / Amputáció lenne a szabadulás. // A ló s az eb beledöglenék, / az ember beleszokik.”

A szeretettel övezett arc egyediségétől teljesen elvonatkoztatva a költő itt az egész példázatot sűrítő, lényegi vonások megragadá-



sára törekszik. Hőséhez való – egyébként nyilvánvalóan bensőséges – viszonyát személytelenné absztrahálva, tömör képekbe, fegyelmezett kijelentésekbe szublimálja egy emberi lélek drámáját, amely a mitikus vonások, a közvetlen életösszefüggésből kiszígtelt s épp ezért egyetemes vonatkozásokkal gazdagodó jegyek révén változik időtlen – az ember lényegét sugárzó – példázattá. Az elmúlás páratlanul tömör metonímiái itt a maradandóságot aszociálják: „Csiszolt idő”. Mert az emberség megmaradásának elve a fontos: őrizni – mostoha körülmények terhe alatt is, a bűnhődés felemelő kínját vállalva – a prométheuszi lázadás örök eszményét.

A példázatteremtő hajlam Kányádi költészetében talán a pártostól való idegenkedés következménye is. Jellemző, hogy nemcsak az általánosabb, létkérdéseket érintő gondolatkörök, hanem a közösségi elkötelezettség tárgyiasításának formájául is ezt választja: egy valóságdarab megjelenítését a közvetlen reflexió eszközei nélkül, a közvetettebb jelképformálás útján. Állandó marad a közléssíkok váltogatása, az idézetekkel is élő montázsszerkezet. Ebben a vonatkozásban a *Fától fáig* és az *El-elcsukló ének* méltó utódja a *Fekete-piros* című költemény.

A megmaradás e fájdalmasan szép példázata – akárcsak az előbbiek – közvetett vallomás. Kányádinak nincs szüksége a közvetlen megnyilatkozásra: maga a „történet” (*Fától fáig*), a „hős” (*El-elcsukló ének*), a „látvány” (*Fekete-piros*) megjelenítési módja, megformálásának feszültsége vall rá szavainak erkölcsi, érzelmi fedezetére, tárgyhöz való viszonyára.

Ha szabad ezt a hasonlatot használni, a vallomás úgy jut nála kifejezésre, akár egy-egy lírai kisfilm szöveg nélküli képsorában. A perspektívákat váltakoztató szemléletmód, a vissza-visszatérő képek jelentésfelhalmozódása, a rész és egész viszonyának jelentésmeghatározó szerepe – ezek az absztrakt jegyek rokonítják Kányádi tárgykezelését azokkal az eljárásokkal, amelyek révén jellé szerveződik a filmben is a kép. A megjelenítés e célzatos „fogásai” mellett a lehető legszükszavúbban szólal csak meg személyesen is, ám akkor sem egyértelmű a személyesség. Úgy tesz gondoljai, gondolatai részesévé, hogy nem hat közvetlen fogalmi eszközökkel a tudatunkra, hanem képzeletünket irányítva a megnevezhetetlen átélésére kényszerít. S mint ahogy életünk döntő élményeinek is csak utólag tudunk nevet adni, úgy döbbsen rá a verset szervező gondolatra.

E líra sajátossága, hogy nem a nyelvi „felszínen” kíván sajátos lenni. Hogyan is lehetne megragadni az egyéni stílust például ott, ahol a közlésforma a vers fiktív alanyaitól függően váltakozik? Az lenne az egyéni stílus hordozója, amelyikkel a költő feltehetőleg azonosul? Nem lehet így feltenni a kérdést. Kányádi verseiben épp az a sajátos, ahogyan nyelvi különmemőségük a költő által sugalmazott jelentés egységes jelölőjévé válik.

Különösen a „párbeszédes” verstípusban lenne értelmetlen közvetlenül a nyelvi megformálás szintjén keresni költőnk egyéni stílusát. A példázatoknak ez az érdekes vonulata a hatvanas évek közepétől máig jellemző Kányádi tárgyyszerűsödő lírájára. „Párbeszédei”, fiktív alanyú „monológjai” azáltal válnak példázatokká, hogy gyakran a tér és idő külsőleges jelzését, a helyzetleírást teljesen mellőzve „jegyzi le” őket. Az epikai körítés, a konkrét térhez és időhöz rögzítés nélkül, épp nyitottságuk folytán mozgósítják a „párbeszédeket” valamely általánosabb emberi helyzetre vonatkoztató asszociációinkat. Többszólamú „társalgás” válik így a *Teraszon* című versben az emberi kapcsolatok kiüresedését divatos fordulatokkal, nyelvi klisékkel leplező helyzetek példázatává. A lírai alany kívül marad a versen, pusztán a szövegrészeket jellemző megválogatása és váltakozása s a replikák közé rejtett célzás: „– Az értelem, az értelem...” hordozza ezt a sugallatot.

A *Ballagó* helyzethez kötöttebb dialógusai a huszadik század tudományos-technikai vívmányait sajátosan értelmező empirikus szemléletet örökítik meg, a természetközelen élő egyszerű emberek észjárását. Ez a költemény a tudományos világképet a modernség ismérvének tekintő konvenciók elevenébe vág. Mert jelzi, hogy a valóságos tudat néhol nem igazodik az éppen divatos modellhez: a hold meghódítása bámulatos tett, de a megoldatlan emberi gondokat nem feledtetheti – sugallja idillikus kerete ellenére a *Ballagó*. A magánélet válságos pillanatait példázó párbeszédei (*Monologue intérieur nyitott ajtóval, Szerelem, ó, jóságos nénike*), az eseménytelen élet szürkességét vagy a megkülönböztetettség terhét panaszoló monológ (*Hallomásból, részeg motyogó*) köré az olvasónak kell újraalkotnia a megfelelő társadalmi, erkölcsi, pszichikai kontextust, magukat a helyzeteket, amelyekre a versek utalnak. A megoldás egyúttal mindig elvonatkoztatás a konkrét szöveg felszínétől, illetve visszavonatkoztatás arra az általánosabb emberi lényegre, amelyet az egyedi forma jelenít meg.



E „párbeszédeknel” tárgyasabbá tenni a költői megnyilatkozást már nemigen lehet. Legszemélyesebb gondjait is fiktív alanyok mögé rejtőzködve, dialógussá dramatizálva fejezi ki a költő. *Időmádárijesztő* című „drámája” más formában talán kimondhatatlan ars poetica: az erkölcsi helytállást a hivatás külsőségeinél többre tartó költői magatartás, a „némaverssel” kifejezett ellenállás példázata. S ez annál is inkább figyelemre méltó, mert olyan költőről van szó, akinek gyakori témája maga a szó, az anyanyelv, a költészet éltető közege.

Nem közvetlenül nyilatkozik meg ebben a témakörben sem: az első személyű formát kerülő példázatokkal él. „Nyelvébe, nem húzába vágott a lánc” – indítja Kazinczy emlékének szentelt versét, s az objektívnek tűnő narráció során pusztán a tények egymásra építésével kifejezésre tudja juttatni megalázó helyzeteken is felülkerekedő, a szabadság eszménye jegyében az ellenfél oldalán is rokont kereső szellem etikáját (*Kufsteini grádicsok éneke*): kamerák tárgyilagos szigorával / vette a fordulókat – telért a / meddő tárnában is! –: „Fáklyát!” / S a magasba tartott lángnál fennhangon / olvasta, mint védte néhányad- / magával, bajor ezerek ellenében, / egy tirolai hadnagy a bástyát. / „Derék”. Mondta és továbbindult. / Hadd számolja Szulyovszky a grádicsokat. – / „Derék. Akár a mi Dobónk.”

A tények iróniáját, azt, hogy a szabadság fellegvárából börtönné alakult a bástya, nem kommentálja a költő, hagyja, hogy magunk bontsuk ki a vers eme rejtett üzenetét. Maga is – akárcsak hőse – „a kamerák tárgyilagos szigorával” veszi a fordulókat, s az eleven emlékidézés az ilyen intellektuális fogantatású hasonlatok révén válik időszerű gondokat is sejtető példázattá.

Az *Apáczai* ugyancsak több, mint alkalmi vers, vallomásértékét az fokozza, hogy Kányádi egyik korábbi motívumát, a „bot és furulya” szimbólumot is beléje rejti. „Így lett botom is egyben / szép, füstös furulyám” – szolt az 1957-es allegória befejezése, s most így bukkan fel: „követjük mint diákjai annak idején gyulafehérvárról kolozsvárra jövet / egyetlen batyunk botunk fegyverünk az anyanyelv”. Ezt a gondolatot, a nyelv megtartó erejébe vetett hitet fejezi ki pátosz nélkül is profetikusan, éppen kijelentéseinek halk, de képtelt nem ismerő határozottsága révén, főlemelő meggyőződéssel a *Noé bárkája felé* című versben: „Be kell hordanunk, hajtanunk mindent. / A szavakat is. Egyetlen szó, / egy tájszó se maradjon

odakint. / Semmi fölösleges sem. // Zuhoghat akár negyvenezer nap / és negyvenezer éjjel, ha egy / buboréknyi lelkiismeret- / furdalás sem követi a bárkát. // Mert leapad majd a víz. / És fölszárad majd a sár. // És akkor majd a megőrzött, / A meglévő szóból újra- / teremthetjük magát / az első búzaszemet, / ha már igével élnünk / tovább nem lehet.”

A kötött versformáról már régen lemondva költeményeinek formáját is e resignált gondolatiság jegyében alakítja. A ritmus, a ze-  
neiség szokványos formáinak hiánya tulajdonképpen egyfajta tárgyias-  
ság: nem akar velük személyes hangulatokat sugallni ott, ahol a gondolat általánosabb emberi érvénye a döntő, s nem köti metrumok vértetébe a helyzetét csupaszon jobban kifejező nyelvet. Nem a nyelv költői hatóereje, hanem a pusztá léte foglalkoztatja, tehát nemcsak művészi, hanem – mint a fenti költeményből is kitűnik – erkölcsi gondja a nyelv.

Számára egyé is vált a szónak e kettős minősége: a művészi és az erkölcsi. Verseinek egyre rövidülő terjedelmében is kifejezésre jut a fokozódó felelősségtudat: a megalkuvásra képtelen költő mind szűkszavúbban nyilatkozik meg. Úgy alkot, mintha minden mondat a végső lenne. Jellemző, hogy ezt az erkölcsi hitvallást sem egyenes vallomásként, hanem szemérmesen, a címzett személyének kilétét nyitva hagyó verstípusban fogalmazza meg: „még csak ezután ahogy öregszik a szív a szem / még csak ezután ahogy nehezedik a kéz s a / mondat egyre több félténivalóval a háta mögött / egyre sebezhetőbben s mégis tétova nélkül / naponta végső lépéseire szánja el magát / még csak ezután még csak ezután csak ezután / kezdődik a gyötrelmek gyötrelme percenként / megmérettetel s önnön kételyeid tisztító- / tűzébe vettétel krónikás” (*Még csak ezután*).

Mintha a *Fától fáig* vagy a *Félvén se félve* befejezése csengene vissza itt, a költői hivatásra most nyíltabban utaló állásfoglalásként, amely az igazmondás kockázatán kívül minden más alternatívát elutasít.

Nem tagadja meg magát abban a vonatkozásban sem, hogy látásmódja mindvégig jobbára tárgyias marad, s a változás csupán abban áll, hogy a tárgyak közvetlen, realisztikus szemlélete egyre inkább az intellektuális célzatú tárgyszerkezetbe megy át. A lírai tárgyakba való áttűnésének vagyunk tanúi: jelkép, látomás, példázat



jelzi az áttűnés fokozatait. A szemlélődő és a szemlélt világ különvalóságát megszüntetve a vers tárgyi közegét – a látványt, történetet vagy portrét – nem reflexív, fogalmi eszközökkel, hanem belső távlatainak mélyítésével intellektualizálja. Közvetlenül szemléletünkre hatva tesz egy-egy élmény részesévé, s a tér- és időbeli dimenziók, a szerkezet intencionáltságát követve magunknak kell eljutnunk – mint végeredményhez – a gondolathoz. Nem filozofikus költészet ez, hanem az éber szerelem öntudatával átélt valóság lírája: a vers testébe zártan él itt a gondolat, s rejtve maradna, ha érzékeinket, érzelmeinket, képzeletünket a közvetlen találkozás nem tudná megmozgatni. Az élményszerű tárgyiasság és gondolatosság e nagyszerű találkozásai jelzik Kányádi költészetének csúcseit.

(1977)

## **„S van-e vajon költészet még a versben?”, avagy: tehetetlen a poétika?**

A poétika tárgya kicsúszóban van művelőinek keze közül. Vagy maradjak csupán a magam portáján: lehetséges-e a manapság lírának vagy versnek nevezett műnem jegyeit úgy összegezni, hogy ez a genológiai fogalom ne legyen teljesen parttalan? Vagy azzal is megelégedhetnénk, ha el tudnók dönteni, mi az, ami még műalkotás, és mi az, ami már nem? Milyen szabályoknak tegyen eleget az a szöveg, amely irodalmi műalkotásként kínálja magát? Megtalálhatja-e a választ a poétika eme örök kérdésére az, aki csupán a mai irodalomra, különösen a mai versre összpontosít? A kérdést, mindenesetre, úgy vélem, kötelességünk feltenni, mert ha változik is a líra- és verseszmény, a műalkotás legáltalánosabb ismérvei feltehetőleg akkor is fennmaradnak: a versnek hatásában, jelentésszerkezetében továbbra is különböznie kell más (köznapi, tudományos stb.) szövegektől. Vagy fenntarthatatlan illúzió csupán ez az elméleti előfeltevés?

Van, aki azt állítja: vers az a szöveg, amely a befogadóra versként hat. De ismerte az olvasók valóságtapasztalata, műveltsége, ízlése, esztétikai érzéke terén adódó nagy különbségeket, felmerül a kérdés: mi a biztosítéka annak, hogy ugyanaz a szöveg mindenkire egyaránt versként hasson? Vagy annak, hogy az hasson versként, ami valóban az? Nem túl nagy így a valószínűsége az olyan helyzetnek, amelyben például a nótaszöveg, emlékvers és mondjuk egy Ady-költemény közötti különbség teljesen eltűnik?

Mindezen kételyek ellenére azonban, úgy látszik, az esztétikai hatás s az olvasóban kiváltott élmény mozzanatát a szöveg műalkotás voltának eldöntésekor nemigen lehet megkerülni. Az elméleti érdeklődésű olvasóban kialakult véleményeket és kételyeket is sok esetben magából a szubjektív élményből vagy éppenséggel az élmény hiányából lehet levezetni. Kivéve persze, ha az illető tisztán elméleti érdekből megszüntette magában az egyszerű olvasót, és esetleg akkor is érdemesnek tart boncolgatni egy verset, ha az különösebben nem hatott rá. Elképzelhető, hogy olyan viszonya van a költészethez, mint egy bogarásznak az ízeltlábúakhoz. Elismerve, hogy teoretikusként is képtelenség megkerülni a közvetlen hatás mozzanatát, nem kell-e mégis megpróbálni az élmény szövegjegyekben rejlő fedezetének földerítését?

A fenti dilemmákat legutóbb Kányádi Sándor kötete (*Szürkület. Versek 1970–1977. Kriterion 1978*) ébresztette föl bennem, s hogy miért, azt megpróbálom először a benne foglalt szövegek hatásával magyarázni. Ez viszont eléggé kockázatos, hiszen a hatás minden esetben a szövegben adott virtuális jelentések és a szubjektív előfeltevések szerencsés találkozásának függvénye. A hatás komponensei között így olyan is lehet, ami esetleges, ami nem a szöveg művészi voltából származó. Hogy a befogadó egy verset őszintének, bátornak, saját helyzettudatával egybehangzónak érez, az a szöveg művészi jelentését legfeljebb kiegészítő, de nem helyettesítő élmény. E fenntartással kell tehát először is megfogalmaznom azt a hatást, amelyet Kányádi *Szürkületének* versei egyöntetűen kiváltanak belőlem: létfontosságú gondokat, kételyeket vonatkoztathatok belőlük magamra, fölismerhetem bennük saját életérzésem megfelelőit: a szorongás vagy a lázadó méltóság-érzet paradigmáit – úgy is mint egy közösség tagja –, azaz eleve érzékeny pontjaim válaszolnak kihívásaira.



De, vigyázat, mennyi ebben a része a szubjektív tényezőknek, s mennyi a szöveg tulajdonképpeni jelentésteljesítményének? Vagy legyek pontosabb: mennyire utalja rá magát a szöveg az olvasóban levő – helyzetadatából eleve adott – feszültségekre, és milyen mértékben teremti meg a kellő feszültséget a maga belső, nyelvi szerkezetéhez kötött jelentéslehetőségeivel? Két szélsőséges típusal lehet így számolni elméletileg: az egyik az a szöveg, amelynek másodlagos jelentése, következésképpen versi mivolta csupán helyzet(ek)hez kötötten érvényes, a másik az, amelynek többletjelentése belső, nyelvi feltételekhez kötött, ahogy ma mondani szokták, szövegimmanens jellegű. Azt a szöveget, amelynek többletjelentése szövegen kívüli körülményektől függ, az olvasó csak akkor fogadhatja versként, ha e körülmények hatalmát maga is érzi. Ha a külsőleges feltételt félreteszi, a szöveg jelentése teljesen egysíkú marad: ha akarja, vers, ha akarja, nem. Mai lírikusainktól számtalan ilyen példát idézhetnénk, és Kányádi legújabb kötetének e típusba tartozó darabjai is feltűnően nagy számúak (*Vernisszázs, Láttam én már, Hallomásból, Öregek, Vannak vidékek, Vajon, Mert addig tart, Boldog volt a szücsmester, Félszeg ballada, A ház előtt egész éjszaka* stb.). E tárgyias szövegek ellenpólusát azok a versek képviselik, amelyek nem külső vonatkoztatási rendszerekből nyerik költői többletjelentésüket, hanem a szöveg belső összefüggéseinek művészi jelentést szervező erejével kerítik hatalmukba az olvasót. Azt lehet mondani, hogy az előbbi, passzív szövegtípussal szemben, amelyek megengedik, de nem kényszerítik ki, hogy az olvasó többletjelentéssel lássa el a szöveget, az utóbbiak aktívan hódítók: ha akarjuk, ha nem, rejtett jelentésszövevény hálóját vetítik ki ránk. Ezek nincsenek annyira ráutalva az olvasó közérzetének érzékeny pontjaira: a helyzetek olyan művészi érvényű metaforáit képesek megteremteni, amelyek a mi világunkat nem ismerő befogadóban is rezonálhatnak. Az új versek között, szerintem, kevés az ilyen (*Fekete-piros, Halott delfin, Halottak napja Bécsben*).

E két szélső típus között aztán ott vannak azok a versek, amelyek allegóriaként vagy példázatként kívánnak hatni. Legtöbbjükben az allegória csírája egy, már a verstől függetlenül is, eleve allegorikusan ható célzás, amelynek külső vonatkoztatási rendszerektől (mitológia, irodalomtörténet stb.) függő értelmezését a vers szövegösszefüggése nemigen módosítja: „északos helyen élek”

(*Lamentáció*), „a galamb hozza az olaját” (*Kodály*), „késik a hús-vét” (*Hunyadi*), „nyakadon a tél” (*Bedeszkázott szökökutak*), „a visszajáró sas csőre karma” (*Prométheusz*), „a szívem Kolumbusz árbockosárból kiáltó matróza” (*Mikor szülőföldje határát megpillantja*), „Noé bárkája felé” stb. Ennek a szövegtípusnak a jelentésteljesítménye is végső soron külső tényezőtől függ: attól, hogy az olvasó hajlamos-e a toposzokat, mitológiai és egyéb célzásokat a többletjelentést szervező elvként felfogni, s a verset ennek jegyében értelmezni. A példázat esetében ugyanez a helyzet: a *Mikor Janus elhagyta Páduát* című „történet” másodlagos jelentése is az olvasói fogékonyság függvényében alakul, enélkül ugyanis a szöveg megmaradna az egyedi esemény pusztá elbeszélésének. (A Kányádi költészetére oly jellemző példázatokban egyébként eddig fel lehetett fedezni a pusztá „történet”-be többletjelentést varázsoló elvet, a konkrét idő és a végtelen időkontextus differenciálatlanságát; az objektívnek látszó időbeliség korlátaitól megszabadítva válhatik ugyanis a „történet” sugallta eszmeiség egyetemessé. Lásd: *Apokrif ének*, *Rege*, *El-el csukló ének* stb.)

Ezek a jelenségek teszik tanácstalanná azt, aki a verset a nem-verstől megkülönböztető jegyeket szeretné ma valamennyire is megnyugtatóan tisztázni. Hiszen már meg van fosztva mindattól, ami a hagyományos poétika művelője számára a verset jellemző ismérvként még rendelkezésre állt: nem érvényesülnek egyáltalán a különböző műfaji szabályok, verselési kötöttségek, amelyek hajdan a lírát a többi műnemtől megkülönböztették.

A tapasztalat azt mutatja, hogy a legmaradandóbb műalkotások azok, amelyek egy-egy külső helyzet adta energiától függetlenül önmagukra, csupán szövegükre utaltan is érvényesek. Az irodalmi műalkotást elválasztani a nem-műalkotástól ezért, úgy hiszem, ma is elsősorban a szöveg immanens művészi jegyei alapján lehetséges. E meggyőződésben persze jócskán befolyásol, hogy szinte száz éve már az immanens költőiség elve érvényesül. De Petőfi korában még, például, sokkal nagyobb szerepe volt a vers helyzeti értékének, és eme helyzeti értékével együtt hagyományozódott máig műalkotásként a *Nemzeti dal*, az *Egy estém otthon* és még számtalan, főleg a népiesség jegyében fogant vers. Ezért felmerülhet a kérdés: vajon nem egy olyan korszakba kezd átlépni manapság a líra, amelyben újra nagy szerepük lesz azoknak a jelentéstöbbleteknek, amelyeket a vers szövege a közösségi helyzettudat-



ból nyerhet? Megengedve egy ilyen válasznak a lehetőségét, felmerül egy ellenvetés is: az akkori versek nagy részének szövege tárgyias ugyan, de formájuk versszerűen kötött, zeneileg szervezett. (S ez áll a két világháború közötti népi lírára is.)

Az elméleti érdeklődésű olvasóéhoz hasonló dilemma, úgy látszik, a költőben is fel-felötlik, másképp mivel is lehetne magyarázni azt a viszonylag sok verset a „vers körül”. A címben kiemelt kérdés a leglényegesebb ebben a vonatkozásban: „S van-e vajon költészet még a versben?” Nos, e kötet nagyon sok darabja esetében a költészet nem a versben van. Itt van például *A ház előtt egész éjszaka* című szöveg: „a ház előtt egész éjszaka / ott állt egy terepjáró / égő féklámpával állt / mintha csak éppen akkor / érkezett volna mintha / éppen indulni akart volna...” Mi a biztosítéka annak, hogy ez a tárgyszerűen megfogalmazott, egyébként az egész verset kitöltő helyzet átminősüljön valami általánosra utalóvá? Egyedül az, ha az olvasó felismeri benne saját hasonló helyzeteinek analogonját, ha egy valamikor átélt hasonló élmény keltette szorongást vált ki belőle. Tegyük föl, hogy az olvasók egy részében sikerül is ezt előidéznie, de ha a szöveg közvetlen hatása letisztult, a tárgyszerűen bemutatott helyzeten túl már nem található benne semmi, ami versszerű hatást képes fölkeltetni. Föltételezhető, hogy ha a szöveg tördelése prózai volna, ugyanaz lenne a hatás: *„Érdekes, mondtam, és kimentem a fürdőszobába, tettem-vettem, még gargarizáltam is, mert a torkom is mintha egy kicsit kapart volna, vagy mifene. Még mindig ott van, suttogta a feleségem. Egy picit meg is ijedtem, ahogyan a függöny mögül kisuttogott, amikor beléptem. Mellé szorultam én is, és szégyelltük mind a ketten, hogy milyen hallhatóan ver a szívünk.”* És így tovább, folytatni lehetne prózaként a szöveget: műfaja így, mondjuk, lírai jegyzet lenne, semmivel se több. Hatása sem kevesebb. A rövid sorokra tördelés tenné verssé a szöveget? A poétika művelője tehetetlen: nincs elméleti válasza arra, hogy miért neveztetik versnek ez a szöveg. Hajlamos lenne szakmai lelkiismerete megnyugtatósa érdekében inkább „konnotatív szöveg”-nek nevezni, de hát ez túl általános: minden irodalmi műfajra jellemző ugyanis a másodlagos jelentés, a konnotáció, olykor még a publicisztikára is. Alaposan felülvizsgálandónak látszik tehát a vers, a költőiség fogalma: az változott-e meg, vagy pedig a kritika lett kritikátlan?

Ám szerencsére itt van az ellenpólus is, a *Halottak napja Bécsben*, amelynek vers mivoltát nemcsak az élmény hitelesíti. Lehet, hogy költőisége megítélésében a kötött versforma nagyobb arányú megjelenése is befolyásol. Lehet, hogy a kötet egészéhez mérten dúsnak tűnő képanyaga teszi, hogy fenntartás nélkül lírának nevezhetjük a szó hagyományosabb értelmében. Lehet, hogy a részek sokirányú, jóllehet teljes koherenciát nem teremtő funkcionáltsága valósítja meg a jelentős lírai műalkotásra jellemző rétegzettségét. Ezt csak egy alaposabb elemzés tudná kideríteni. Ám egy biztos: itt valóban a szöveg költői ereje hat ránk, és nem bizonyos helyzetekre vonatkozó empátia csalóka – belülről megkötő – fogságában vagyunk. Különb en ez a poéma mérhető leginkább Kányádi költői munkásságának eddigi csúcsaihoz, a kötet nagy része véleményem szerint mulandó – különben világszerte elterjedt – versdivatnak tesz engedményeket. Ám lehet, hogy az téved, aki e divatos jelenségekhez nem tud kitalálni ezeknek megfelelő, kelőképpen divatos poétikai fogalmakat.

(1978)



# Élő kariatida

## (Király László)

Király László alakuló költői világképének legfeltűnőbb sajátossága, hogy koncentrikus körökben rétegződik egy jól kivehető mag körül, amely az egésznek fókusza, legfontosabbika. A „szülőföld” vezérli ugyanis nála más, általánosabb értékszféra szerveződését, s az utóbbiak e központi értékszimbólummal implikatív viszonyban állnak. Persze, a szülőföld önmagában üres adottság, értékke akkor lesz, amikor vállalásával mintegy megszüntetjük esetleges jellegét, s feltöltjük összetett – érzelmi, erkölcsi, kulturális stb. – értéktartalommal. Király esetében az adottság vállalása nemcsak pozitív, hanem negatív motivációval jár: azaz a szülőföld az ő számára nemcsak valamiért, hanem valaminek *ellenére* érték. A „szülőföld” e költői világképben például a „fagy”-gyal szimbolizált szigorú determináltságot is jelenti, s a koherens értéktudatban ez a külső kényszerűség egyenesen implikálja a nagy teherbírású erkölcsi értékrendszert, amely a körülményeknek ellenáll.

A világkép koncentrikus formájában mintegy modellálódik Király költészetének lényegösszefüggése: az tudniillik, hogy ez a líra egy külső meghatározottságában vállalt, kényszerűségeivel elfogadott lét művészi leképezése, s e kényszerű sors állandó meghatározásának eszköze egyszersmind. Nemcsak személyes helyzetfelismerés és válasz feszül benne, hanem – mint minden igazi költő esetében – közösséghez szóló erkölcsi példázat is. Jelen esetben: a vállalás és a meghatározás egyetlen – minden körülmények között lehetséges – szabadságának példázata. S a körülményekre vonatkozó definíció itt egyúttal mindig az alany etikai öndefiníciója: ezzel vonja ki magát – bár helyzetében megmaradva – a helyzet hatalma alól.

Király szülőföld-versei kezdettől a legújabb kötetéig (*Sétalovaglás*) a természetszerű kötöttségben fogant szeretetet és a választott kényszerűség tudatát ötvözik. Nemzedékéből talán önála jelentkezik legnagyobb súllyal ez a téma: első három kötetét terjedelmes szülőföld-ciklusokkal indítja, szerkesztésükben is mintegy megvalósítja azt a koncentrikusságot, amely világképére jellemző. A központi értékszimbólum motívumköre kötetről kötetre egyre tá-

gulva tér vissza: a közvetlen szülőföld-élmény – mint látni fogjuk – mind áttételesebben válik motivikus elemmé. Végül mindaz, ami a szülőföldhöz való viszonyát jellemezte, magával a korral, sőt általában a léttel szembeni magatartásának kifejezője lesz.

Kezdetben – itt az első kötetre utalunk (*Vadásztánc*, 1967) – a szülőföld-motívum természetszerűen társul a gyermekkor emlékeivel (*Gyermekkori útlevel, Kölyökkor, elhagyott ostorok*), de sohasem marad csupán a szeretett táj megidézésének eszköze: a földre feledkező tekintet gyöngédségének s az ökölbe szoruló kéz konokságának költőnkre jellemző kétarcú pillanatában ott feszül a szülőföld szabta felelősség ernyedhetetlen tudata. Nemcsak a közvetlen útravaló, de bizonyos történelmi hagyománytudat (parasztfelkelések, világháború) is szilárdítja már az induló költő elkötelezettségét (*Az én mezőim, Háború*), amely *Számadó vers a felelősségről* című költeményében jut legnyilvánvalóbban kifejezésre. Fegyelemre valló, de még csiszolatlan formába önti soha meg nem tagadott hitvallását a harc eszménye mellett – a közöny ellenében.

Az erdélyi természetlira szimbolista hagyományát s József Attila tájszemléletét is folytató szülőföld-verseiben még állandóan feltűnik a szemlélődő alany s a szemlélet tárgyához viszonyulást kifejező állítmány – helyzet és válasz – kettőssége: a megformálásban nem ötvöződnek eggyé, szétválnak a versből kifele mutató pragmatikai utalások és a magatartást tárgyiasító költői eszközök (pl. a *Számadó vers...*-ben is). Ha nem valósul is meg kezdetben Királynál az a többrétegűség, mely az érett költői nyelvnek szemantikai ismérve, figyelemre méltó a retorizálásra és ritmusteremtésre való hajlam, a dikció sodrása. Ami a legjellemzőbb s állandó vonása marad Király versnyelvének, az itt-ott József Attila-i reminiscenciájú, energiadús szavak – főleg jelzők és igék – szembetűnő gyakorisága, kemény egyéniségének szókincsbeli vetülete. Képekben nem a metaforákat, hanem az oldottabb formájú hasonlatokat, az avantgarde asszociációs szerkesztési technikáját kedveli, s ez továbbra is jellemző lesz a stílusára.

Második kötetének (*Rendhagyó délután*, 1968) verseiben már a felelősséghez edzett szívvel és szemmel járja be újra a szülőföld tér- és időbeli dimenzióit, pillantásában eggyé forrasztva a közvetlen emberi élmény és a történelmi mélyrétegek távlatait. Magafeledten át tudja adni magát az emlékek, illatok ösztöneit is átjáró varázsának, hogy annál mélyebbről és hitelesebben törjenek föl a



szülőföldet megénekelni, meghatározni vágyó szavai. „Gyönyörű fanyar illata van a földnek...” – mondja s révületében mitikus látomással eleveníti meg a távoli múltat: „Ő sárkánymamut- és bölényölök / primitív énekében ringó szomorúság – / anyaföld / Farkasordító pusztákon vonulnak / végeláthatatlan kanyargással / egyedül / Elkerülik a sárgagázú ingoványt / elkerülik a döghalált / istenidéző komor tüzek égnek éjjel / lobognak vadak ellen / máglyán halnak a leggyengébbek áldozatul” (*Anyaföld*). De nemcsak a történelemből leszármazott próbált tanulságok, hanem a 20. század egyetemes emberi élményeinek átélése is fokozza küldetés tudatának erejét. Szükségszerű, hogy szülőföldjének fogadott hűsége a nembeliséget is átélő humanizmussal testvériesüljön, ne csak érzelmi kötöttség kifejezése legyen, hanem az általában vett emberség szolgálatának egyik lehetséges formája: „Egyik oldalamon mindig ott áll a szülőföld” – vallja, de „összeér bennem valahol / az ostor cserdülése / visongó rezes kürtök ritmusával / Nagyszerű néger trombitás / bámulja lógó bajuszú csordapásztor-testvéreimet / Egyik oldalon / mészfehér ösvény / másikon sejthető rakétaív / Mindkettő lehet az égig elvezet” (*Virradat*). A „szülőföld” így általánosabb értékszimbólumok (ember, emberség) körébe integrálódik. A megnövekedett idő- és térbeli távlatokat átfogó szemléletnek formai vetülete az expresszionista hagyományokat is asszimiláló szabadvers megjelenése Király költészetében. A földjét „meghatározni” akaró *Végtelen ének* nagy lélegzetű soraiban a világgal való teljes összeolvadás vágyának is hangot ad, s a meghatározás céltudatossága a meghatározhatatlan végtelenség vonzerejében mámorra oldódik: „mondjuk ha elnyújtózna egy végtelen ének végig / a folyók medrében a szakadékos hegyoldalakon / lehet hogy benne élne minden ami ez a föld... / Szemem lassan befogja körben a hegyeket / hallásom eléri a legtávolabbi hangokat is / Estére jár / Lehull a harmat / A hegygerincen mennek a szekerek / Végtelen ének / Öntudatlan örökkévalóság.”

A gyöngéd rácsodálkozás és a józan, szigorú fegyelem, amely egész költészetében később is sajátosan vegyül, *Aranygolyó* című versében szépen ötvöződik. Újabb „ének ez, a földről”, amelyben nemcsak a szeretett táj élményének mámora, hanem egy erkölcsi értékszimbólum, a földhöz keményen szögező hűség, az eszménynek tekintett „emberi tartás” is tárgyiasul: „Minden megtörténik, láttam a mögöttem álló fenyegető árnyékát / a falon, meg-

fordulék, és testvérem vala / Lassan így okulok, példázatok nélkül,  
s ha akarom, hoz- / zákötözhetem magam egy fához jég-időben, /  
s elcsitít engem a fagy nyugalma.” E szürrealista képeket is gör-  
gető szabadversében a kötetlenség közvetlensége a versbeszéd  
szólamainak mégis-ritmikus hullámlásával hangolódik össze. Ki-  
rály szabadverse sohasem mentes valami halk zeneiségtől: ritmu-  
sa a fennhangon mormolt, önmagát ütemessé ringató monológé.

A *fagy* képeiben szimbolizált kitartás, állhatatosság motívummá  
lesz költészetében. Már a *Rendhagyó délután Anyaföld*-ciklusában  
van egy vers, a *November*, amelyben a télbe szigorodó föld iránti  
szeretetét énekli meg: „Aki a földet szereti / most szeresse... le-  
ömlenek a nyájak a hegyekből / topognak utánuk rezes botokkal  
szőrös emberek / tél hava riaszt / csontig vágó faggal / ki kapu elé  
állt s vár valakit / csonttá fagy annak a lelke a teste / aki a földet  
szereti / most szeresse...” A szülőföld vállalása a *kő* és a *vas* ke-  
ményességét követeli meg, a *kőműves kelemenek* odaadását, ezek  
lesznek a hűség értékszimbóluma köré rendeződő motívumok. A  
*városok építése*-ciklus is ilyen példázat: vannak korok, mikor az  
építés szándékába önmagad beépítésének parancsa foglaltatik.  
Kettős győzelem ez a felismerés: a természet legkeményebb anya-  
gaival is elbánó és a jövő tudatában saját végességét is elviselő  
emberé. Ez az értéktartalom tárgyasul a balladát modernül paraf-  
razáló, az építés erkölcsi törvényeit sugalló versfüzérben. A motí-  
vum újra megjelenik *Szabálytalan emlékmű* című versciklusának  
első darabjában: „emlékművet emelni / ürbe mutatót szabálytalan /  
erre gondolok eszmélésem óta... / magamat is beépítem / legyek  
*élő kariatida* / tartani a tömböket holtomiglan / *míg kővé nem válok*  
*magam is*”. (Kiemelés: Cs. Gy. É.) Az *Exegi monumentum* jól is-  
mert témája itt nemcsak az örökkévalóság költői vágyának, hanem  
egy erkölcsi magatartásnak is összegezője: annak, amely a tett  
lehetőségét az eszményeket elevenen megőrző állhatatosságban  
látja.

Az együttes lendülettel útnak indult ifjú lovasok (az 1976-os *Sé-  
talovaglás*ban később megidézettek) csapata már szétvált; az esz-  
ményörzés külön-külön kirótt felelősségével magukra maradók  
előtt felsajog az elvesztett érték, a közösség emléke: a felnőttsé-  
gével magára maradt ember szorongása rejtőzik *Lovasok* című  
versében (*Ballada a fáradt asszonyokról*, 1970). Egymásra réteg-  
zett helyzet és válasz eddigi köteteiben soha el nem ért tömör am-



bivalenciája jellemzi ezt a versét. A költemény tér- és időkoordinátái önmagukban is kifejezik a megfosztottság élményét: „Hidegrázós ebvonítás az éjszaka / Irgalomtalan / és mélység-nélküli / és vígság-nélküli / és mocskos / holdtalan.” A „lovas” motívum-körből kivált szimbólumok is a társtalanság jeleivé lesznek: „Jaj lovasok / hű lovasok / kószálók / riadó-paripások / Az egymásnak ugrasztó éjszakában / egymásra nem találtak / S a patkók nyoma sem világít / itt a sárban / csak fenn az égen... Jaj fiúk / egymástól messze kerengők / sereg-nélküliek / Mindenbe belebotlottok így / mit a föld jóra-rosszra kivet...” A megfosztottságot kifejező, negatívumokat hordozó költői kijelentések mellett egyetlen pozitív érték tárgyasul: a mélységé, nyilván az önmagát építő erkölcsisége. „Csörömpös beszédű / csikorgó kedélyű népség / Földet néző / földbe gyökerező / kinek egy magasság van csak – / a mélység.” Ez az egyetlen bizonyosság a versben.

E bizonyosság keménysége és nyugalma teszi oly szikáran fegyelmezetté és az előbbiekhöz képest tömörebbé is Király László harmadik kötetének (*Ballada a fáradt asszonyokról*) verseit. A költemények tördelésében feltűnő a sorok rövidsége, csökken a versmondatok terjedelme is, ritmusuk feszesebb formákba rendeződik. A látszólag személytelen artisztikum is megkísérti a súlyos mondánivalóinak fegyelmező formát kereső költőt. Két ikerversben tesz kísérletet választott magatartásának újszerű, az „objektív” lírához hasonló tárgyasítására. *Akit a harmat hozott* és *Kit nem a harmat hozott* című költeményeiről van szó, amelyekben mesés történeté mitizálja a kétféle árvaságot: a küldetést nem vállalók meddő és a küldetést egyedül is vállalók „termő” sorsát:

### **Akit a harmat hozott**

*Akit a harmat hozott  
csillogott s eltávozott  
Nem fogadott senkit ölébe  
nem feküdt hanyatt erre a földre  
Gyökere nincsen csak árva  
se nevető se vicsorgó magánya  
Szeme  
gyönyörű szeme halott*

### **Kit nem a harmat hozott**

*Kit nem a harmat hozott  
ittmaradt s el nem távozott  
Életet fogadott ölébe  
hanyatt dőlt erre a földre  
Gyökere fogant s nincsen árva  
se nevető se vicsorgó magánya  
De a szeme  
gyönyörű szeme halott*

Nem virágzanak benne kútágasok  
s nem rogyan benne térdre  
a csizmás-harisnyás vasárnapi béke  
Akit a harmat hozott  
csillogott s eltávozott  
Utána bogarak s fák szaladnak  
megzörren a csodát bámuló ablak  
Nyomát napkeltés fényesség veri  
s készül mindenki a jelenést megfejteti  
Haját a szél magasba fújja  
„Erre visz az ő meddő útja”  
Akit a harmat hozott  
csillogott s eltávozott  
(Kezét ki ráemelte  
ma sem tudja jég-e láng-e a teste)  
Csak kóborol hittelen-árván  
Él hidegen  
s egyedül mint a márvány

Virágzanak benne kútágasok  
s tükrében rogyan hetente térdre  
a csizmás-harisnyás vasárnapi béke  
Kit nem a harmat hozott  
ittmaradt s el nem távozott  
Utána bogarak s fák szaladnak  
megzörren a csodát bámuló ablak  
Nyomát napkeltés fényesség veri  
s mindenki készül a jelenést megfejteti  
Haját a szél magasba fújja  
„Erre visz az ő termő útja”  
Kit nem a harmat hozott  
ittmaradt s el nem távozott  
(Kezét ki ráemelte  
nem tudhatja láng-e jég-e a teste)  
Csak kóborol hitével árván  
S titokban él  
hűvösen mint a márvány

Egyetlen, de kiemelt pragmatikai utalás van a versekben, a földre mutató névmás: *erre*. A szubjektum csak ebben nyilatkozik meg viszonylag közvetlenebbül; egyébként elrejtőzik a személytelenül előadott példázat mögé. A két költemény szimbólumanyagában és külső formájában (ritmus, rím) megfelel egymásnak, de a belső forma és a jelentés szempontjából fordított ekvivalencia jellemzi őket. Párhuzamos közlésegségeik ugyanis ellenkező előjelűek: ami az elsőben állítás, a másodikban tagadás, és viszont; ami pedig egyező (a magány, árvaság motívuma), az a második versbe foglalt paradoxont teremti meg. Ez pedig nem más, mint az „élő kariatida” erkölcsi felsőbbrendűségét és boldogtalanságát egyszerre kifejező paradoxon: „Csak kóborol hitével árván / S titokban él / hűvösen mint a márvány.”

Láttuk: az állhatatosságnak, eltökéltségnek a példázata jut kifejezésre abban is, hogy a szülőföld évszakai közül a legkeményebb, a tél hódít teret verseiben. A motívum funkciója kettős: egyrészt a megőrizni vágyott tisztaság eszménye, másrészt az előbbihez szükséges szilárdság sűrűsödik benne. Ez *Ballada a fáradt asszonyokról* című kötetének egyik legfontosabb eszmei rétege.



A kötet *Farsangi maszkok* című ciklusának hangulata egy régebbi szerelmes versét idézi bennünk: „fagyasztó szélben, amikor csontig ölelnek magukhoz az esték” – ez az atmoszféra uralkodik itt is. Annál forróbb viszont a belső lobogás, és így a helyzet és válasz (fagy és tűz) ellentéte formateremtő elvvé válik a ciklus verseinek nagy részében. A fagyba zárt védtelen tisztaság énekei ezek, szenvedélyes vallomások az áldozat vállalásának kockázatáról, a fájdalomról, a kétségekről: „Kérem ezt a máglya-lobogású / nagy fehér időt / hogy izgalmaimat egyébre becserélje / mert így felhő és ég / hit és lemondás / bármikor nekem ronthat / Így minden a maga rabjának kérhet / Korbáccsal verhetnek / s kinyújthatnak példa-halottnak / a hiábavaló szenvedélyek” – írja *Havazás* című költeményében. Versfüzérének szimbolikája következetesen épít fagy és forróság, lét és vágy ellentétére, s más eszközökkel, de ugyancsak az „élő kariatida” sorsjelképét variálja (*Fény*). Nyelvének áttételessége a szimbólumok révén egyrészt felfokozódik, másrészt – néhány versében – személytelenné válik. Az utóbbi jelenség néhány, tárgyiasságával feltűnő versére jellemző (*Az eltemetett hadsereg, Hét ballada a gyermekkorból*). A mozaikszerűen elrendezett tényekre szorítókozó „balladák” látszólagos érzemenélkülisége a Brecht-féle objektivitás eszközével ellenpontozza a füzérbe foglalt költemények közvetlenebbül fájdalmas darabjait.

Az erkölcsi létében szorongatott szubjektum egyetlen védelme – költőről lévén szó –: a vers, a dal. *Tánc* és *Biztatgató* című kisebb darabjaiban ez jut kifejezésre. Versei itt önmaguknak szigorúbb, kötöttebb formát szabnak, egyénítettebb hangzás jellemzi őket, s ha rímtechnikájuk nem is, de ritmusuk számottevő mesterségbeli fejlődést mutat. Mintha *Jeges út* című költeményének parancsát követnék: „ünneplő énekbe / fegyverbe öltözve / Csillogó gúnyába / csörömpölő vasba / gyémántos páncélba / sujtásos szavakba / El kéne indulni / védekezni kéne / télre készülödni / s fagyra sebre vére...”

Szimbolikus értékű az is, hogy ebben a – hiány, védtelenség és társtalanság élményét kifejező – ciklusban kap helyet *A rózsá emléke* című vers. A hó, a jég képzetkörét megérzékítő költemények között egyetlen eleven szín a megőrzött eszmény jelképe. Féltve óvott értékek sűrűsödnek benne: egy életre elkötelező otthoni emlékek, az indulás lelkesedése, a hithez kötő hűség: „Ó rózsá ki porlasz / az érchegek közül kiviharló / jégfehér szekerek alatt /

Gyöngyös szomorúság / szép hajnali hívság / a vasráfok alatt / Rózsa – / fehérén szálló – anyányi kötényszél / Elveszett eskü / ki hűségre kötöttél / Ki illesztéd ajkunk vigadóra / Ki elalszol viselőjére / de ki pogánygyönyörű fényre / ébredtél hajdan virradóra / Ó rózsa rózsa.” Az archaikus-népies ízek az emlék, az eszmény nyelvbe örökítésének, időtlenítésének vágyából erednek, a mítoszteremtés stíluseszközei. Az immár versbe menekített virágra joggal hivatkozhatik majd a *Sétalovaglás* költője: „az a halál, ha feledésbe hull a tűzvörös virág”.

A nyelv erejének tudatát azonban már ebben a kötetben megmegzavarja a kétség: a költői szóba vetett hit, bizalom 20. századi megrendülése ez. *Éjszakai utazás* című – montázsszerkezetű, tárgyias – költeményének egyik eszmei alaprétege a költői hivatás válságára utal: „Hidegrázós hangon csikordul ránk / a villanyszékes / rakétás fém-idő / mely nem kegyelmez az emberi mítoszoknak.” A téli keménység szimbolikus képzetköre, mint látható, az egész kor jellemzésének eszközévé táguul. Ebben a kontextusban a „gyémántos páncélba” bűvölt, „sujtásos” szó is védtelenné válik: „Föl-fölbuzog valahonnan a mélyből / kibuggyan-kipattan / a száz kapuján / s szállni indul a világ fölé a szó / Feszülő szárnyú / védtelen / holdfény-ragyogású repülő hajó.”

E gondolkör jegyében értelmezhetjük negyedik kötetében *A dolgok arca* című versfüzér darabjainak a csend határán suttagó szűkszavúságát. Néhány letisztult bizonyosság kötáblája sorakozik itt: „Szél haja leng, búzának szála hajlik. / Földem marasztaló s szigorú nagyon. / Hegyeim fölött riasztó hajnal bomlik. / Szigorú földem itt nem hagyhatom” (*Kínai váza*). A téli tájon „magába forduló konok bokor” is ennek a bizonyosságnak a megtestesítője. Villanó látomások, önmagukért beszélő tárgyak, sírfeliratok, paradoxális helyzetképek tűnnek elő szikáran a versfüzér közeit kitöltő csöndből („Most nagy csöndesség fenyeget. Mindenre folyva terülő süketítő viasz-idő”). Megszaporodik az önmegszólító verstípus, a befele forduló értelem lírai modellje. Az *Útravaló* etikuma is ebben jut kifejezésre: „Nyájadat hűen pásztorold, / sérelmeidet megtorold, / kalapodon, mint szép halál, / virítson rőt isten-szakáll, / szirmait óvjad, simogasd, / soha semmiért el ne add...” Ismét felbukkan tehát a virággal szimbolizált értékek, eszmények őrzésének parancsa, József Attila utolsó verseire emlékeztető szentenciózussággal.



Ezt a parancsot követi tulajdonképpen akkor is, amikor az idő dimenziójában feltérképezhető, földrajzi határokat nem ismerő eszmei szülőföld hagyományait, „a régi mesterek” példáját méri fel költői eszközökkel.

A líra mindenkori erkölcsi energia-tartaléka az elődökhöz fordul emlékezet: „szellem elé akadályt nem vet a téli idő. / Távoli emberek ők, de ha fagy jő, szól igarontó / gondolatuk, melegít, s lelke-den olvad a jég” – szól Király is klasszicistáink modorában. Nem alkalmi versek ezek, nem is ars poeticája közvetett kifejezői – ha-csak nem abban az értelemben, hogy a költő-lét etikuma összege-ződik bennük. Heltaitól Radnótiig, Eminescutól Garcia Lorca-ig len-dül az emlékezet, eleven emlékművet állítván magának a szabad-ságnak. Mert nem a tér és idő korlátaitól való függetlenség, hanem a szabadság emlékezte az emlékezet legbátrabb szabadsága.

A *régi mesterek*-sorozat *Eminescu* című versében így tárgyiasul az eszmény: „Örök csupán a pillanat, / melyben úgy hiszem: föllá-zadok; / s győztessé képzelem magamat.” A *Petőfi-arc* ugyanezt a motívumot variálja: „Valaki jár a kertünkbe / győzhetetlenség képi-be.” Népies-archaizáló stílus, klasszicizáló ritmika jelzi ismét a versbe, nyelvbe menekítés vágyát (*Tinódi, Petőfi-arc, Szenci Mol-nár Albert*). De nemcsak a lázadó pillanatok emlékét kívánja így megőrizni, hanem egy kevésbé látványos, de tisztességes emberi alternatíva lehetőségét is fölveti: „Ó, micsoda népség ez, ki föl-adott, kötelező leckéit elfelejti / menten és úgy érzi, az volt a döntő, ahogyan valaki, néhai / ember, azt mondta fölemelt fejjel: kard; és: zászló – / mondta a másik szomorúan; s egy harmadik hosszan töprengett: halál... / Sokat tanítottak, sok jóra kényszerítettek, míg eljutottunk / addig, hogy most már akaratlanul is, ártatlanul is egyébre / emlékezünk. És fontossá válnak lassan a szelídebb vi-zek is” (*Krúdy Gyula emléke*). Az áldozatnak a hősi halálnál nem kevésbé magasrendű változatát, a szívós építésnek elkötelezett élet eszményét sugallja Szenci Molnár Albertnek szentelt versé-ben: „Meddig él? Gyötrik vallató-mód / – miként testet nyomorult zsoldosok – / emésztik izzóvá a lelket *lehető* / zsoldárok, könyvek, grammatikák. / És nincs már idő égre mereszkedni: / égiekben tö-rekvők arca-sugarát is / föld felé, rög felé ragyogtatja a munka.” Kós Károlyt köszöntő költeménye ugyancsak a földjének áldozó alkotó szellemét sugározza: „jár azoknak lelke / itt miköztünk / kiket e föld / megvert s fölkoszorúzott / rögnehez szeretettel / tusakodá-

sok / testet szikkasztó jogával / szikárok ők / testük e földnek adták / megtartva belőle annyit mennyi / épp élni elég...”

Király László korai szülőföld-verseitől egyenes vonal vezet A *régi mesterek*-ciklus eme motívumrétegéig: a meghatározottság vállalásától a vállálás etikumának meghatározásáig. S ha a költészet feladata az is, hogy egy adott közösség adott történelmi korszakának társadalmi-emberi lényegét hitelesen kifejezze, akkor Király költészete elsősorban ezért értékes. Annak az eszme- és formabeli kohéziónak a jegyében lehet igazán releváns Király negyedik kötetének méltatása is, amely költészetét következetesen e lényeg művészi formájává szervezi.

Noha A *régi mesterek* szintén egy erkölcsi magatartás példázata, a megtett utat – mint többször jeleztük – a költőelődök formai vívmányainak asszimilálása is jellemzi. Az avantgarde és a modern népiesség, a szimbolizmus és a klasszicista tárgyiasság egyaránt termékenyítőleg hatott Király költői kifejezőmódjára.

Stílusában talán mégis inkább a hagyományos szóképekről lemondó tárgyas-asszociatív, itt-ott a konstruktivizmusra emlékeztető szerkesztési technikát (*Régi padlások*, *Ennyi*) tekinthetjük jellegzetesnek. Nyelve nem azért többretegű, mert a szó jelentésének síkján ambivalens, hanem mert a közlés síkjait váltakoztatja; nem elemeiben, hanem szerkesztésmódjában lírai. Bár eddigi kötetei alapján Király nem mutatkozik különösebben merész formateremtő alkatnak, a *Sétalovaglás* ebből a szempontból ígéretes kísérleteket tartalmaz.

E kötet klasszicizáló versei közül kiemelkedő teljesítmény a címadó modern elégia, amelyben az emlékezés nosztalgikus függőnye mögül torokszorítóan dereng át egy induló nemzedék – mindenkori induló nemzedékek – illúziója: az értelmes harcé vagy halálé, ahogy tetszik. Az ifjúság minden valóságos és vélt kiváltságának tudata: erőé, derűé és tisztaságé s az ehhez méltó egyetlen halálé – elesni valamely szabadságharcban – ott ficáncol érzékekben, lovaik táncában, szilajon. A szem, amely a majdani golyó perzselte lyukak hőssé avató jelét is láttatja a „rőtbársony” ruhákon, az emlékezőé, aki a versnek több idősíkjában ott van: a múltban és az emlékezés jelenében – az akkori önmaga és társai számára még beláthatatlan jövőben. A megidézett pillanatot súlyossá teszi a jóslat; a múltba mélyedt képzelet elidőzik, a költő szíve szerint játssza vissza, pergeti újra a mozdulatokat: „a kis pillangó lány



úgy nevet, mintha virágszirmokat pörgetne réti / szél nem tud b. s. mosolyáról, szakálláról, táncos lábáról semmit / s nem sejtí mint bolyong majd sírása befagyott vizek felett / ne is sejtse, s bár sose történne meg vele, ami megtörténik / hagyjuk azonban pörögni nevetését, lengeni búzahaját / rúgtassunk tovább a kelő nap felé harmat-puha fűben”.

A merészen egymásra játszott idő- és hangulatsíkok összetettsége, állandó vibrálása nagyszerűen kifejezi a múltbeli illúziókat és a csalódást hozó jövőt egyszerre, egyforma intenzitással újraélő tudat állapotát. Ahol a múltat idézi, ott a ritmus antik reminiscenciáinak zenéje gyöngéden öleli az emlékképeket. Majd elhal, a szöveggel együtt sugallván, hogy a teljes szabadság felelősségébe zárt ifjúságból nem a tettek, csak a felismerések s az eszmény megőrzésének szabadsága marad: „de sz. i. grófnő hajában az a tűzpiros virág, / a lovaglásban / arra a tűzvirágra még sokáig emlékezni fogunk / így vagy amúgy, de bolyongani fog bennünk, / ha titokban is, az érzés / az a halál, ha feledésbe hull a tűzvörös virág”.

A jelen, múlt, jövő dimenzióit hosszan feszülő pillanattá sűrítő versben az eszmény olyan realitás, amelyhez képest az eszménytelen lét válik irreálissá, olyan „idővé”, „amidőn nem-mezőn nem-lovak / nem-emberekkel ügetnek / és a nem-arcokon nem-nevetés virul, és ez lesz az a nem-kor / mely öndicsérőn mindent ledönt, kivág, elbont és betemet...” Magának az eszményt szimbolizáló virágnak a negatívja is megjelenik e kötetben: „nincs-szára hajló, mint a tested / nincs-virága öröm, nincs-illata bánat / s ott terjeng a valódi kert fölött / belengi minden éjszakámat” (*Hazatérés*).

Az eszménnyel összebékíthetetlen, megjósolt „nem-kor” küszöbén az addigi bizonyosságok meginognak: „nem szabad elveszten, mi az, hogy reményt, mi az, hogy nem szabad...” (*Egy regényhős halála*). E bizonyosságok megrendülését modellálják a *Krúdy Gyula emléke* című vers kérdései is: „ülünk az udvaron – miért? –, rozzant kerítés választ el az úttól – miért? –, várunk valakire a délutánban – miért? –, és eljön-e, vagy nem jön el soha – és miért? Egy ócska szekér – sovány ló a hámban, mögötte, előtte senki, mellette senki, ülésen senki – végül az úton elhalad.”

Az értékhiány e költészetben maga a „semmi”. E „semmi”-nek a távlata jegyében értelmezhető Király dühösen fájdalmas, kegyetle-

nül ironikus elégiája, az *Erőltetett menet*. Nostalgiaát vagy ke-  
ményiséget ébresztő személyes emlékek, emberi élet és halál ellá-  
gyító vagy lázító tanulságai, az elárultság és kiszolgáltatottság, a  
reménytelenség és a düh pillanatai szerveződnek itt számvetéssel  
felérő monológgá, amelynek áradatában a lélek az élet apró, egy-  
értelmű örömeinek tudattalanul átélt tisztaságába kapaszkodik:  
„csak e savanyú alma valóság a karéliei kertben / csak e hűvös-  
ség, s a nedves levegő permetei (...) mit szólnál igazi szénaillat-  
hoz, juhszaghoz, karácsonyhoz / képzeld, régen lovas szánok si-  
kongtak örömeinkben / téli utakon (...) és ülhetnénk derűs verandán,  
szerelmes lengő székben / míg hűl a szilvalekvár – míg hűl a szil-  
valekvár / anna, ilona, éva, mária, fanni...” E hétköznapi percek  
megfoghatóságához képest minden a teljes bizonytalanságot su-  
gallja a versben, s a „ringasz semmi árján” helyzete indokolja a  
nyelv felszíni szerkezetében is bekövetkező változásokat. A mon-  
datszerkezet „célirányossága” például néhol megszűnik: „hol jár-  
tunk azóta, milyen temetéseken / miféle utak porát nem mosták le  
saruinkról miféle lányok...” Az eddigi bizonyosságok látszattá válá-  
sát leplezik le az önironikus nyelvi üresjáratok: „ne hagyd magad –  
és ha nem hagyod, akkor *tehát, nyilván és viszont...*”, „hiszen *így*  
meg *úgy*, és végül *satöbbi*, és legvégül *talán* / s ha mindez *még-  
sem*, akkor *esetleg*, azonfelül pedig / s ha *pedig-sem*, még mindig  
ráér az ember *akkor...*”

„Ha akarom, hozzákötözném magam egy fához jégidőben” – írta  
a bizonyosságok korszakában *Aranygolyó* című versében. Most a  
fák hűsége is megkérdőjeleződik: „disszidálnak a fák – ki tudja,  
hova – és én itt ki vagyok” (*Erőltetett menet*). Szomorú vigasz,  
hogy az értéktudat válsága újszerű, egyénibb nyelvi modellekkel  
gazdagítja s indítja új távlatok felé Király költészetét.

(1977)



# Az elégikustól a groteszkgig

Az ember lazításra hangolt baráti körben, magánélete legbensőségesebb pillanataiban sem tudja elhessegetni makacsul kísértő „helyzettudatát”; borát megkeseríti, álmát elúzi, ölelését megfagyasztja a gond, amely elsősorban nem is az övé, hanem a valódi vagy vélt közösségé. És ez a gond nem lesz kisebb, sőt annál nagyobb attól, hogy maholnap gyermekei is vállukra veszik. Hát hogyné figyelne olvasóként az irodalomban, a versben is arra, amitől álmában vagy mámorában sem tud megszabadulni? A verstől is azt várja el, hogy ossza meg vele helyzet tudatát! Mert a költészet, úgy véli, nemcsak az adott helyzetre, de a lehetőségekre utaló jelrendszer is: a kiutak kapuja, a távlatokra nyitó rés...

Illuzórikus igény ez, tudjuk. Mert meg tudja-e szüntetni a vers legalább egy pillanatra a tehetetlenségnek azt az érzését, amelybe minden szó és tett hatékonyságának korlátai zárnak? A versolvasói tapasztalat azt igazolja, hogy a költői helyzet belső koordinátái sohasem tudnak teljesen függetlenül a külső helyzet koordináta-rendszerétől – legfeljebb csak utópia formájában. Egyedül a szituáció költői modellálásának lehetősége marad annak meghaladási távlatai nélkül. És vajon nem igazságtalanság olyan szót, „cselekvést” várni el a verstől, amilyenre más műfajok vagy a közélet hívatásosai elvileg és gyakorlatilag egyaránt képtelenek? (Ámbár a költészet valamikor képes volt ilyen csodákra!)

Hogy Király László legújabb kötetében (*Az elfelejtett hadsereg*, 1978) az esztétikumon és műnemen belül maradva tárgyiasít egy helyzet tudatot, azért szükséges megállapítani, mert van, aki a jelzett permanens gond miatt hajlamos a versek helyett a bennük kifejeződő helyzet tudatot üdvözölni, megfélekedzván arról, hogy a költészet minősége nem olyan tartalmaktól függ, amelyek ideológiai szövegben, szociográfiai vagy pszichológiai tanulmányban sokkal jobban kifejezhetők. A tárgyiasítás módja pedig változást mutat Király eddigi költészetéhez képest: itt nyoma sincs annak a heroizáló árnyalatnak, amelyet leginkább a „fagy” helyzetszimbóluma körébe tartozó, a helytállás mítoszává szerveződő eddigi versekkel szemléltethetnénk. Ha a deheroizálás nem is oly átütő erejű, de

tulajdonképpen erről van szó: a versek nagy része veszteségek, letűnt remények, megalkuvások számbavétele, s ezt a legtöbb esetben már az intonációból megérezzük, annyira félreismerhetetlenül elégikus e költemények hangneme. A szubjektum alapmagatartása olyan emlékezés, amelyben már nem a jelenné varázslás illúziója munkál, mint például a *Sétalovaglás* verseiben, hanem a veszteségek bizonyosságát átélő fájdalom. A megidézett konkrét személyek, rokonok és atyafiak alakja szimbolikussá válik: magát a széthullóban levő közösséget jelképezi, a falut, amelynek világa „nincs-világ”, s veszni hagyott értékek negatívjaként komorlik az emlékezetben: „ki szedi össze a követ a földeken? / ki javítja meg a beomló kutat? / Ki sulykol vígan a Küküllőben? / Ezt kérdezem – de nem válaszol senki.” A helyzet tragikuma nyugtalanító módon határozatlan, mert nem világos, hogy „hősei” sorsának alakulásában a külső kényszerűségek vagy a belső tehetetlenség lesz a döntő; a folyamat maga megfoghatatlan, annál nyomasztóbb viszont a „hangulata”: „Hallszik tompán a költő hangja / egy időtlen történelmi tragédiából, / mely van is, nincs is, történik is, nem is, / de hangulata leng lomha bivaly-éjen” (*A hosszú költemény*). A kémenyen ökolbe szorított kéz, a fenséges áldozatvállalás póza nyilván nem adekvát ehhez a helyzettudathoz: hamis lenne a régi mítosz arról a bizonyos helytállásról, van már ugyanis olyan nézőpont, „Ahonnan belátható / a nagy mozdulatlanság, / kényszer-csöknyösség / mely becsukja lelkünket / s elvadítja / lassan e tájat. // Valahol magasan, / ahonnan bölcs / rálátás nyílik a / szétzavart utakra, / melyeken behúzottnyakú / csüggedtségben / távolodnak a rokonaink...” (*Magasan*). A „behúzottnyakú csüggedtség”, a méltóság feladása, az árulások, a tehetetlenség ténye – ez az, amit a költő önmagához is kegyetlenül, eddigi mítoszával szembeállít. Az értéktudat válságának elkerülhetetlen végkifejlete ez a rezignáció, amellyel tudatosítja a tiszta moralitás erőtlenségét egy tett-üres térben: „Milyen nehéz, milyen halál felé nehezedő lett a test is a rászakadt illendő-kényszerű hallgatásban, a mindent belátó szótlanságban... Milyen nehezen szoktunk rá a támadó öröm helyett a pajzsos hallgatásra, a csöndre, Attila magasra tartott sóvány csontujját látva mindörökké: *Légy fegyelmezett!*” (*Picasso vásznak az Ermitázsban*). Olykor az emberi értékek, sajátos minőségek ama védtelensége, kiszolgáltatottsága remeg verseiben, amelyről Radnóti utolsó költeményei jutnak eszünkbe, sőt még a



klasszicizáló hangnem, a ritmus is erősíti ezt az impressziót. Az ugyancsak elégiába hajló *Vonatok* daktilikus kádenciája különösen emlékezetes ebből a szempontból: „Fázol-e, mondd? Fázol, tudom. / A vér mintha áldozott volna a fáradtság-fagyban: / hallgat, bódultan áll, hó-hidegen, / nem melegíti a sápadó testet. / S recs-csen a csont is, a nagy kincs, / hajlani nem tud jó acélként, / végleg elmerevült, / szilánkja pattan inkább. / Nem lesz már, ami volt, soha: büszkén hajló, / nevetőn pendülő győztes damaszkuszi fém.” A versek időszembesítő szerkezetében a múltba vesző értékek, a megidézésre, őrzésre érdemesek képviselik a pozitívumot, ám ezek nem feledtethetik az adott helyzet kiúttalanságát.

Az értékőrző alapállás ciklikusan tér vissza irodalmunk történetében, s általában konzervatívnak nevezetik. Nos, Király kötetének egy része (különösen az *Éjféli eső* című első rész) ilyen értelemben konzervatív, de hogy mennyire elégtelennek érzi maga is ezt az alternatívát, azt a „remény”, a „hit” meglehetősen kényszeredett, külsőleges vállalásával árulja el: „A mi időnk – mi belőlünk megmarad – / riasztó figyelmeztetés / eljövendő süket füleknek, / vagyis-hát ezt reméljük.” (A régi órák – kiemelés tőlem – Cs. Gy. É.) A vigasznak szánt költemény (*Halljátok-e a dalt*) ugyancsak elégia, s benne a megváltás hite még illúzióknak is erőtlen: „és ott várjuk mind megilletődve, / lassú pálinkák között, / régi vastag pohárban / gyöngyöt vető pálinkák között, / igen, hinni kell ebben, hogy ott várjuk mind / a Nem Tudjuk Kit, / akiért besepőrvé már a tűzhe-lyek, / s akit az ének minekünk megígért – – –” (kiemelés tőlem – Cs. Gy. É.). A nyelv megtartó hatalma sem magától értetődő, hanem olyan, amiben hinni kell: „Ó, halljátok-e az éneket, szerette-im, / a nyelvet, mely csoda mégis, és megmenthet / bennünket, hinnünk kell fegyvereiben.” E hit kényszerű volta teszi oly komorrá az *Anyanyelvhez* címzett ódáját is, mert nem is lehet más a tónus, ha az öntudat tisztában van azzal, hogy az érzelem (a hit) a ráció érvei nélkül együtt jár a kiszolgáltatottság állapotával.

Szükségszerűnek tűnik tehát, hogy e tarthatatlan illúziókkal le-számoljon. A kötet második részének kegyetlenül ironikus, groteszkbe átcsapó versei a szemlélet radikális változását tanúsítják (*Az áhítat percei, Az elfelejtett hadsereg, Janicsártemető, Bosch-album I–IV*). A helyzet hatalmán való felülemelkedéshez elkerül-hetetlen az ironikus kívülállás pozíciója, s ezzel együtt az önkritika. Ebből a szempontból a *Janicsártemető* keserű szatírája sokkal

termékenyebb, mint a mártírium fölötti önsajnálát, az ún. helytállást heroizáló mítosz. Ez a leghitelesebb, az olvasó elfogultságára fitytyet hányó, korántsem hízelgő helyzettudat: „Allahtól áldott, / aki ezt kitalálta. / Prófétaelme, fényes nagyság. / Jutalmat neki, a legnagyobbat! / ... / S a fiúknak címet! / Fegyvert / s címet / s címet. / Félholdat, / valami égi jelet. / Lófarkas zászlót – / megadni mindent. / Ölje mind a sajátját. / Ez jó – / s örökké él a birodalom.” Bosch ürügyén és belőle ihletetten szabadítja el Király azt a formát, amely e méltatlan helyzetek modellálásának olykor a legmegfelelőbb módja, a nevetségességnek és alantasságnak haragra korbácsoló viharát: a groteszket (*Bosch-album II.*) Ez a minőség azonban nem hatja még át teljesen magát a költői nyelvet is: gyakran inkább a megnevezés tartalma (Békaembermajom, Madárdisznókarmester stb.) és nem a nyelvi kifejezés módja hordozza a groteszket. A szemléleti változás radikalizálódása viszont nyelvi megújulást is sürget, az új magatartás más verstípusokba kívánczik. Király verskultúrája a hagyományosan kötött formáktól, a klasszicizáló ritmikájú szabad versen át a drámai jambusig meggyőző fedezet ahhoz, hogy a továbbiakban egy formabontás forradalmát egyenesen elvárjuk tőle. Hogy ne szoruljon a helyzet megfogalmazásának konvencionális formáira: „Állunk, állunk, hallgatunk, / lobog, lobog nagy hajunk. / Vagy élünk, vagy meghalunk, / de csak állunk, hallgatunk. / Gyáva szentek, glóriánk / letépheti minden ág. / Tüzet nyeltünk, de meghalt / bennünk valahol a láng” (*Henrik király*). Hogy valóban ébren tartsa azt a nyugtalanságot, amelyet a költészetnek élő lelkiismeretként elsősorban kell vállalnia; mert valóban „Nehéz versek nélkül. / Kínban az elme bevesz / keserű altató elméleteket.”

(1978)



## Homok a bőröndben (Kenéz Ferenc)

A mi korunkban ritka, hogy a költő világosan rajzolja ki társadalmi és személyes helyzetének koordinátáit. Nagyobb felelősség nehezedik rá így, mint hogyha megmaradna a versben egyszerűen csak én-nek, konkrét tértől, időtől, mindenfajta közösségtől látszólag függetlenül. De Kenéz Ferenc – legalábbis kezdetben – bevalottan egy „itt és most”-ban megnevezett szituáció költője, elkötelezettsége nem expressis verbis-vallomásokban, hanem éppen e vershelyzetek kendőzetlenül konkrét megfogalmazásában fejeződik ki. A *Homok a bőröndben* (1972) kulcshelyzetéül talán ezt választhatjuk ki: „Összes gazdagságom és szegénységem közepette / itt állok majdnem huszonhat évesen / ennél a túlon túl korai / kereszt vagy fele-útnál –”... „Mintha már minden betelt – / vagy mintha minden ragyogóan üres volna” (*Szomorú díszeim*). Olyan pillanata ez a jelennek, amelynek teljességét nem az adja, hogy önmagáért való, hanem hogy múlt és jövő egyaránt nyitott: egy ablak csupán az áramló időben, amelyből – a folytonosság megszakítása nélkül – mindkét irányban szemlélődni lehet. Nem véletlen, hogy ezt a metaforát használjuk: az ablak régi motívum Kenéz Ferenc verseiben. De itt, ebben a kötetben válik egyszerű versindító szituációból, epikus elemből egy lírai alapállás – a meditálás, a „töprengés” – szimbólumává. Az „Ülök az ablak előtt” ismétlődő vershelyzete nem valami külsőleges helymeghatározás, hanem a gondolati költészet egyik archetípusa: szerepében hasonló például József Attila *Eszméletének* utolsó soraihoz: „... el-elnézem, / hogy szállnak fényes ablakok / ... / s én állok minden fülkefényben, / én könyöklök és hallgatok.” Érdekes végigkísérni, hogyan válik a „padlásszoba” kezdetben epikus vers-mozzanatból ugyancsak az eszmélkedés, elmélkedés jellegzetes és szükségszerű magaslatává: „Ölbeejtett kezekkel ülök a lét padlásain...” Ebben az összefüggésben a Kenéznél oly gyakori, jól ismert helyszín – az albérleti nyomorúságok mélypontja – elveszti minden konkrétságát, s egy általánosító igény gesztusa: a dolgokon való fölülelmeskedés szimbóluma lesz. Költői világában így nyernek önmagukon és életrajzi jelentőségükön túlmutató esztétikai értéket a tárgyi valóság különböző versbe épített elemei.

De nemcsak ez a látszólagos – hiszen szimbolikussá váló – helyzetmegjelölés jellemző Kenézre, hanem ez is: „Hol jársz / merre hurcol mostanában a vér / mikor neked már tűzhelyed hazád jövőd is itt van?” (*Mi lesz veled*). Gyakori ez a szituáció egyszerű megnevezésénél többet mondó, vallomásszerű „itt és most”. A vallomás annál is inkább figyelemre méltó, mert feltűnően sokszor többes szám első személyben történik (*Hívás, A megmérő idő, In memoriam I., Homok a bőröndben, In memoriam II., A pillangószárnyú gyermek, Kiülünk kapuink elé, Küszöbök, Sorsunk lassan, Mi lesz veled* stb.). Ami ezt a költői tanúságtételt szépsége mellett kockázatosná teszi, éppen az, hogy Kenéz egy nemzedék nevében is megpróbál szembenézni azokkal az egyénileg mélyen átélt problémákkal, amelyeket jelenünkben közösségformálónak s egy generáció arcvonásait meghatározónak érez. Ez a többit szervesen kiegészítő vershelyzet, amely a többes szám első személyben és a társakhoz forduló nyílt megszólításokban fejeződik ki, még ritkább és szokatlanabb a modern költészetben, mint az előbbiek. Hiszen a mai lírában szinte már kötelező esztétikai kritériummá vált a vers önmagáért-valósága; a költő ne szóljon senkihez, legfeljebb önmagához, sőt a közlés igényéről egyáltalán mondjon le. Ezzel a szkepszissel szemben már-már naivitásnak tűnhetik a többes számú alany, a szószóló szerepének s ezzel az általánosítás veszélyének vállalása. A gondjait közösségi gondokként feltáró költő ily módon kettős kockázatnak néz elébe: mind saját nemzedéke, mind pedig olvasói részéről kiválthatja az ellenérzést a *mi* névmás alá tartozással szemben. De a jelek szerint Kenéz útjának a „bizonyosság felé” tudatosan elfogadott ára az a bizonytalanság, amellyel egy közösség nevében adott „válaszának” előlegezett jellege, illetőleg a közösség részéről majd csak utólag érkező visszhangja jár.

Ez a tartás, egy egész közösség eddigi számláját rendezni vágyó számadás fogja egybe csaknem szövegszerűen a *Homok a bőröndben* verseit: „Hol vagyunk hát mi / ez az újabb nemzedék / kinek múltját el nem kobozták / s ki érhetően nyugtalan / hogy azt mégsem találja sehol se már?” (*Hívás*). „Itt vagyunk / túljutottunk minden lehetséges veszteségen / túl vagyunk már látványos nagy győzelmeinken is / mi is mint minden nemzedék / most leszünk egész” (*Seregszemle*). E két keretvers: a „Hol?” és az „Itt”, a Múlt és a Jelen között az egymásra rímelő költemények sora lényegé-



ben egyetlen poémának is tekinthető egységet alkot, amelyben a férfivá érés illúziókat elfonnyasztó folyamatát az írástudó felelősségéről kibontakozó, apokrif énekekben tárgyiasult vallomás teszi teljessé. „Bolyongásaink elragyogtak / káprázataink megkopottak” (*Ajándékok hava*); „túljutottunk minden lehetséges veszteségen” (*Seregszemle*); „Csupán valami fájdalmasan átöröklött optimizmus / ami még a mienk” (*Kiülünk kapuink elé*) – állapítja meg több versében is egybehangzón, olyan férfias józansággal, amelyben még mindig több a fájdalom, mint a tárgyilagosság. Az apokrifok nyújtanak igazán alkalmat arra, hogy a vallomásossággal járó kiszolgáltatottságot elkerülje: a bibliai példa epikuma, archaikus nyelvezete biztosítja a tárgytól való szükséges távolságot, sőt az ironizálás lehetőségét is. A költői magatartásformák tekintetében egyébként éppen az ironia az, ami Kenéz előző köteteihez képest teljesen új – intellektuális – elemet hozott.

Lényegesen új a megformálásban az a verseket is jellemző és az egész kötetet átfogó rendkívüli megszerkesztettség, amire sem Kenéz eddigi két kötetében, sem nemzedéktársai verseskönyveiben még nem volt példa. A kötet e legnagyobb erényéből következik, hogy néhány gyengébben sikerült verse (*Varázscipő*, *Az autóversenyző*, *A betörött hold*) erősebben kiugrik, viszont annál ragyogóbban érvényesül egy-egy kimagasló költemény (*Emlékmű*, *Küszöbök*, *Mi lesz veled*, *Ajándékok hava*, *A szülőföld átrendezése* stb.) hatása. Külön elemzést igényelnének maguk az *Apokrif énekek*, és nemcsak önmagukban, hanem az egész kötet szerkezetét meghatározó funkciójuk szempontjából is. Hiszen ez a sorozat nemcsak egy mélyen – mert hétköznapi! – megszenvedett és példabeszéddé ünnepélyesített küldetés-filozófia, hanem ugyanakkor az egész kötet hangnemét és verseinek tematikai csoportosítását befolyásoló rendezőelv hordozója.

Nem csupán a versek alaposan meggondolt elhelyezése, de a kötet motívumegységének céltudatos megvalósítása is szembeütő. A címben is szereplő kulcsszó – a *homok* – a kötetben szimbolikusan telített, komplex jelentésű motívumként bontakozik ki. Már a legelső versben szuggesztív erejű képet alkot, s funkcionalitását igazolja, hogy a *Homok a bőröndben* ciklus záróversében is visszatér „a homokra szorult vitorlák” látványa. Ezt a keretmotívumot tölti meg aztán további jelentésekkel a többi versben. Hogy a hiábavalóság, a sivárság felnőtt-képzetének és az ellenpólusként fel-

villantott gyermekkori „hársfás töklámpás látomások” emlékének szembesítésében melyik bizonyul erősebbnek? Így föltenni a kérdést túlságosan egyszerűsítő lenne. A *Seregszemlében* derengő optimizmus nem a gyermekkori eszményekbe vetett naiv hit folytatása, de nem is kompromisszum, hanem teljesen új minőség: az „életre szánt”, sorsához keményedett férfi – egy nemzedék – jövő-vállalása.

A *Homok a bőröndben* egységes alaphelyzete és szilárd motivikus szerkezete után meglepő, mennyire nem törekszik a költő ilyenfajta egyneműsége *Átvilágított földgömb* (1975) című következő kötetében. De az első pillantásra heterogén összképben a tüzetesebb vizsgálat fölfedezi mégis a válogatás egységességének elvét: Kenéz – eddigi önmagát meghaladó – radikálisabb formateremtő gondját és lendületét. Ha a világos kompozícióra való törekvés – elsősorban egy teljes kötet szintjén – eddig is nyilvánvaló volt, nemigen lehettünk tanúi szerkezet és eszme olyan teljes, tömör egygyfonódásának, mint az *Átvilágított földgömb* legjobb verseiben. Eddig ugyanis már említett helyzetmeghatározó eljárásának természetéből fakadt bizonyos epikus tárgyiasság, a kifejtettségnek az a foka, amit talán a líra még elbír, de – amint újabban Kenéz is rájött – veszteség nélkül meglehet nélküle. Például gyakori volt előbbi kötetében az effajta, szinte fejtegető kifejezősmód: „Tehát szinte csak a szerencsén múlt / hogy úgymond helyes irányba / fejlődtem később // főleg ha arra is gondolok / a ma fontosnak vallott emberi tanításoknak / akkor mennyire szűkében voltam...” Ugyanebben a versében már túlon túl prózai segédszavak (meglehetősen, sőt, hiszen) is előfordultak (*Útravalók III.*). Ritkán volt annyira takarékos, hogy mondandóját – kevesebb szóval élve – inkább a szerkezetre bízta, és annyira tudatos, hogy a hangulati egységen túl formai koherenciára is törekedjék. Egyik legszebb kivétel ebből a szempontból *A szülőföld átrendezése* című költemény.

Egyébként is emlékezetes ez a vers. Líránkban teljesen új, mérész az a tárgyias, pátoasztalan – sőt, nyugodtan mondhatjuk: demitizáló – szemlélet és hangnem, ahogyan itt a szülőföldről szól. Nemcsak az erdélyi természetlira hagyományához, hanem a Forrás-költők hasonló témájú verseihez viszonyítva is. Könnyörtelenül józan látvánnyal indít: „Nézd csak / ott / az a / varázstalan / kopot-



tas / csúnya / táj / a galambpiszkította torony körül / az ott / a szülőföld.”

És nem azért szögezi le ezt, hogy – mintegy a látvány ellenére – majd annál szívemarkolóbb érzelmességgel fejezze ki a szeretetét, hanem hogy tudatosítsa: születési helyünk esetlegességének szükségszerű gyanánt vállalását, a hűségnek a hitelét csak a nagyvilággal is mérhető emberi-művészi értékek teremtménye igazolhatja. A szülőföld és a nagyvilág távlatát a lehetőségekkel való játék jegyében, de abszurd, mert választhatatlan alternatívaként rendeli egymás mellé, ironikusan megjegyezve újra meg újra: „No persze / ha válogatni lehetett volna.” Nem ér semmit a szó – sugallja a vers egyetlen képében: „ha életünk kerek érve / nem hull szülőföld melledre / csak úgy teng-peng apróságként / egy nagy szürke földi zsebben / de Párizsra / és Londonra / se Rómára / be nem váltható.” A térbeli végletek szembesítése itt válik erkölcsi válaszüttá. Az árván hagyott, árván hagyható szülőföld iránti ellágyulás már át-szüremkedik a látszólag szigorú befejezésbe: „ott / az a / varázstalan / kopottas csúnya / az ott a szülőföld / még akkor is / ha nem látszik rajta.” Nem a szülőföld és nagyvilág távlatainak lelkesítő találkozása ez elsősorban, mint Király és Farkas Árpád verseiben, hanem a kettő közé szorult embert naggyá növesztő vagy felörlő iszonyatos felelősség illúziótlan felmérése. És éppen ezért szívemarkoló.

Kevés elemből építkező, szűkszavú tárgyiasság, szilárd szerkezet és ironia jellemzi ezt a verset. Eddigi verseinek többségétől eltérően itt a szöveg nem folyamatos, hanem alinearís: a költemény nem *kifejlik* valamiféle epikus rendnek, mondjuk, az időbeliségnek a jegyében, hanem *fölépül*. S ha volt is példa még erre a szerkezetre, inkább egy hangulat megragadása, időtlenítése ihlette, mint például az *Emlékműben*. Több állandó motívum (szálláskezeső fiatal pár, terhes asszony, kivilágított éjszaka) egyetlen megváltozott térbeli mozzanattól tárgult ott megrendítő sorsjelképpé: a kivilágított főtér és Délkelet-Európa fényözőne közötti síkváltás emelte mitikussá a tárgyat. A szülőföld átrendezésében viszont a felelgető motívumok egy – a vers egészében kiteljesedő – gondolatnak az anyagi részegységei. Ennek a szerkezetnek az a sajátossága, hogy a szomszédos részek egymással való összefüggése is csak az egész viszonylatában válik nyilvánvalóvá; hasonlóan a montázshoz, de azzal a különbséggel, hogy annak nem elenged-

hetetlen ismérve a formális azonosságok ismétlése. Montázst lehet úgy is szerkeszteni, hogy részei között csak kifejtetlen, hallgatólagos jelentésbeli kapcsolat legyen. Kenéz azonban jórészt nyelvi anyagukban állandó, csupán egymáshoz való viszonyukat változtató elemekből konstruál, s ebből fakad verseinek inkább építészeti, mint zenei képzeteket keltő ritmusa. A hangulati oldottságnak lényegvillantó pillanatokká tisztulása, a Kenézsre kezdettől fogva jellemző intellektuális hajlam elmélyülése a formai fegyelem igényét hozta magával, s az első két kötetben még bőven áradó költői képek megritkulásával, hagyományos ritmusok és rímek híján szinte várható volt a formateremtésnek ez a szerkezetre összpontosító útja.

Teljesen mellőzni kezdi ezután a közvetlen vershelyzetet vázoló elemeket, s a megőrzött epikumot alárendeli e sajátos lírai konstruktivizmusnak. Ha néha csupán érdekes kísérletként valósul is meg, ez a törekvés fogja egységbe *Átvilágított földgömb* című kötetének verseit. A megformáltság javára csökken a nyílt személyesség, szerkezetbe sűrűsödik a vallomás feszültsége, az emberi gondok művészi gondná tárgyasulnak. A művészet: megformált öszinteség – érzi a költő – s meztelenségében csak így lehet sértethetetlen. A *Periszkópok* racionálisan tiszta retorikája, a poémák anyagának intellektuális tördelése vagy a *Sorozatok* nyelvi játéka: azaz a megszerkesztettség a gondolat, a „tárgyiasságok” és közvetlenül a nyelv szintjén – ez Kenéz Ferenc stílusának mai legégyénibb vonása.

Legszembetűnőbben – bár nem a legmagasabb eszmei igény-nyel – a *Sorozatokban* érvényesül Kenéz konstruktivizmusa. Inkább érdekes, mint szép versek születnek itt még abból a törekvésből, hogy a vers testét a köznapi, konkrét fogalmakra meztelenítve, pusztán a szerkezettel sugallja mondanivalóját. Többnyire az éles irónia (*Ragsor*, *Útirajzok*) vagy az abszurd játék jegyében (*Néznénk távolról*, *Előtte félkörívben*) fogantatnak a ciklus darabjai. Az *Útirajzok* ironikus fintorát például a hét napjainak és világvárosok nevének sorozatai közé ékelt jelzés („egy olcsó autóbuszjegy-tömbbel a zsebemben”) váltja ki, és a „világot lát” nyelvtani paradigmája élezi tovább: „én világot látok / te világot látsz / ő világot lát” stb. Játékos konstrukció röppenti fel a furcsán megkapó, abszurdításában varázslatos lírai ötletet az *Előtte félkörívben* című versben, ahol a reálisnak tűnő, egyébként érdektelen cselekvésszo-



rozat vége – „a lágoló gyufát / csak úgy” – az összes tárgyakat kísérő jelzötől (*papír*) válik félelmetessé.

Újabb verseiben még gyakoribb a nyelvi játék (*A mondat feloldása, Fordítva, Viszonylatok*), de mintegy annak a termékeny székszsiznek a kifejezőjeként, amellyel – új formák keresésére ösztönözve – szemlélni kezdi a maga és mások rutinját: „Mindnyáján oly folyékonyan / beszélünk immár / épp ideje hogy valaki / dadogni kezdjen” (*Immár*). Avantgarde hetyseségét a nyelvi szabvánnyal szemben (*Iskolásdi*) kiáltványszerű „elvi alapra” helyezi – mondván: „Én sohasem valami mellé / álltam / én mindig valami ellen / álltam / ez az én / konstruktivizmusom” (*Valami*). Anélkül, hogy túlzott áhítattal fogadnók ezt a definíciót, tény, hogy Kenéz saját költői nyelvet épít, amely keményen kecses szerkezetekben tárgyasítja a ráció élményeit, a legelevenebb érzelmek erejével átélt gondolatiságot. Állandó elemek – változó viszonylatokban: ez Kenéz költészetének grammatikája.

És e grammatika igazán akkor válik költészetté – a jakobsoni értelemben –, amikor megszűnik játéknak lenni, s nyugtalanító emberi helyzeteknek meggondolkoztatón tömör nyelvi formáját nyújtja. Kisszerűségünk és tehetetlenségünk kínján így segít át a Példák fordított szabadságának iróniája:

*Ne kelljen  
például vendéglőben ennem  
ha nem akarom*

*ne kelljen  
például külföldre járnom  
ha nem akarom*

*ne kelljen  
például remekművet írnom  
ha nem akarom*

*ha akarom  
mindezt megírhasam egészen másként is  
például*

Pozitív megfelelője (Tudjak / például... / ha akarok) költőileg nem fejezne ki semmit, a negatív tükörben sajog csak igazán választási lehetőségeink korlátozottsága, sőt: pontosan a tagadó forma teszi a verset verssé.

Az elkomolyodó játék egyszerű, hétköznapi tények meglepően mély összefüggéseinket felvillantására képes: „Megmosdottam, / megborotválkoztam, / s megírtam ezt / a verset” – helyezi egymás mellé a legnagyobb természetességgel a megszokott ténykedéseket (*Variáció I.*), hogy aztán élet és halál közé illesztvén őket, rátaláljon ars poeticája tárgyyszerű képletére, melytől a költői logika számára csupán egy lépés a tisztaság és tisztátalanság alternatíváinak analógiája. És így jön létre a tárgyyszerűség és absztrakció megdöbbenő egysége (*Variáció II.*):

*Mint aki él  
megmosdattam magam  
mint aki holt*

*mint aki él  
megborotváltam magam  
mint aki holt*

*mint aki  
a leglényegesebben  
különbözik  
az élőkől is és a holtaktól is*

*írtam*

*mintha minden  
tisztaság és tisztátalanság  
végső kérdése volna.*

A *Sorozatok* konstruktivista kísérleteiből a végső kérdések megfogalmazásának lényegre szorítókozó, szikár formái alakulnak: a versek szerkezetét a kiélezetten tördelt – kifejezésben többnyire tárgyias, de funkciójukban gondolati – egységek párhuzamos vagy ellentétező egymásutánja szabja meg, amelyben nem a szintaktikai, hanem az asszociatív tényező teremti meg az összefüggést.



Eszmeisége még jelzésszerűen sem redukálható soha egyetlen sorra, mindig csak a teljes formai építmény távlatában válik nyilvánvalóvá; a forma így lesz egyre inkább a gondolat csonkíthatatlan teste, mint például *Harmadik világ* című versében:

*Nem  
szabadság és rabság  
között*

*ami a szabadságban  
rabság  
s ami a rabságban  
szabadság*

*aközött*

A vers belső tere a végletek közötti feszültség végtelenje, amelyet még feszítőbb végletekre oszt a kint absztrakcióvá csitító értelem szabatosága.

Kenéz Ferenc a távlatok lírikusa. Kezdetben a befutott távlatoké: költői indulása csúcsán, *Homok a bőröndben* című kötetében a megtett utakat mérte fel – illúziókban megfogyatkozva bár, de győztesen. Olyan végpont volt ez az élethelyzet, amely nem önmagában érzékelhető, hanem előzményeivel együtt. Verseiben ezért is több ott az epikus elem.

Most szembekerült a lehetséges távlatokkal. De nem a fizikailag lebírhatatlan végtelennel, hanem az erkölcsi próbát jelentő végletekkel néz farkasszemet. Nem a köznapi jó és rossz, hanem igazság és hamisság, szabadság és rabság költők számára oly hivatásba vágó fogalmai szerint. Ez a pont drámaibb, mert ellentétek metszetében fekszik: pontszerűségében érzékelhető. Talán a helyzet feszültségének következménye is a tömörebb szerkezetű lírai forma.

*Horizontok* című versében például a távlatok ellentétei közt feszülő, egyszerűségében is tragikusan fenséges képbe sorsösszegező gondolatot sűrít:

a szivárvány  
a csillaghullásos ég  
a délibáb csodálatossága  
másfelől  
a konyhaajtókig beszántott föld  
a tanyák körül

az egyetlen igazi lendület  
a kétlábra emelkedő táltosló szárnyaló  
belefejkvése a levegőbe

aj csak az a pata  
a pata ne  
lenne  
belegyökerezve  
a földbe

A témában rejlő drámaiság rendkívül alkalmas lenne a romantikusan mozgalmas vagy szimbolista módon látomássá ajzott megjelenítésre. A *Lelkek a pányván* (Ady) vagy a *Függőleges lovak* (Kányádi) reminiscenciája is megkísérthette volna. De az itt felvázolt tabló a látóhatárnak eget és földet világosan megosztó (egyfelől-másfelől) szigorúságával és teljes statikusságával hat első-sorban. A befejező reflexió összetett állítmányát kivéve egyetlen ige sincs a versben: az egyedüli cselekvés, a ló mozdulata is állóképpé, szoborrá merevedik a névszók hurokerejében. Az ugrásból így tehetetlen ágaskodás lesz. És éppen ezzel fejezi ki nagyon hatásosan a visszarántott szép lendületek, elakasztott nekirugaszkodások sorsát.

Vibráló feszültséget kelt a szerkezet erejével *Illyés Kinga* szavai című költeményében, amelyben a konkrét helyzet csupán ürügy a művészi szó etikájának lényegébe vágó hitvallás megfogalmazására. Érdemes összeolvasni a vers két – gondolati és egyúttal szerkezeti – pólusát, mert az egész izzító áram köztük csap át: „a nyelv iskolájának udvarán / a / legbiztonságosabb anyaföldön...” „csak az alánk feszülő kötél a magasban / az / igazság egyetlen járható útja”. A „feszülő kötél” és a „legbiztonságosabb anyaföld”



közötti mélység jelenti a művészi szó igazságának és szépségének kockázatát: a legcsodálatosabb merészséget, amellyel mindenkibe bátorságot olthat a fölemelő katarzishoz.

Szuggesztív hatást ér el a szerkezet visszatérő elemeinek minden kifejtett nyelvtani kapcsolatot mellőző, szaggatott változtatásával:

*lélegzetvisszafojtva*

*szívdobogva*

*fenn*

*fenn*

*az egyetlen szál kifeszített drótkötél vékony szálán*

-----  
*mintha csak úgy a semmibe lenne odafeszítve*

*huzal*

*húr*

*ideg*

*jaj leesik*

*jaj*

Huzal, húr – *ideg*: ez a síkváltás a fordulópont, amelytől kezdve kettős feszültség villódzik a versben, mert itt válunk mi is a vállalt vakmerőség részeseivé. A művész felelőssége, hogy ennek részesevé tegyen, hiszen csak az igazság kockázatának és a kockázat igazságának magasról a mélybe sugárzó feszültsége és mámore emelhet önmagunk fölé: „mintha mi is ott / fenn / fenn / fenn / a valahova kifeszített drótkötél vékony szálán / ülnénk... / a magasban.”

A kötet poémáiban (*Lovak a virágoskertben, Egy holland ősz háttérében, Kérem, de hát ki mondta neki, hogy repüljön?*) az epikus elemek költői átlényegítése érdekében különösen szüksége van a részek sokarcúságát megteremtő, jelentésdúsító és egységbe foglaló szerkezeti rendre. A műfaj tágitására töre merész kísérletek közül legsikerültebbnek *Egy holland ősz háttérében* című verse látszik. Ezt a lényegében gyakori költői témát, a rövidülő élet „háttérében” egyre sokasodó elvesztett lehetőségek, távlatok nosztalgiaját nem szívárványos hangulattá oldva, hanem szinte megfogható halmazállapotba kristályosítva fejezi ki. A poéma rendkívül reálisan ható éles emlékekből és élményekből szerveződő egysé-

geit a mindegyikükben visszatérő állandó motívum (holland) fogja össze: ebben sűrűsödik a gyermekkorban és később látott vagy hallott tárgyak és tények mögötti perspektívák csábító ismeretlensége. És ennek a látszólag esetleges életdarabnak a kiegészíthetetlen volta döbbsenti rá az evidenciára: mennyire illuzórikus az élet teljessége; ami elérhetetlen, az „ott van mindenestől bezárva talán / azokban az / óriási aranylő ládákban / ... s ma már / ki tudja hol milyen tenger hátán ringatóznak”. A ládák szimbólumánál még kifejezőbb azonban a fejtetőre állított empiria pályaudvari látomásában: „a vonat már éppen fűttyentett / s én mind csak kisebbedtem / a kirobogó vonat / árnyékában / egyre kisebb s kisebb lettem a kiürülő peronon.” Ahogy betelik életünk, lehetőségeink is ekként távolodnak, ezért olyan rezignált versvégi biztatása:

*még csak harmincéves vagyok még*

*megtanulhatom*

*(a holland nyelvet)*

*még csak harmincöt éves leszek még*

*megtanulhatom*

*(a holland nyelvet)*

*még csak negyvenéves leszek még*

*megtanulhatom*

*(a holland nyelvet)*

*még csak negyvenöt éves leszek még*

*megtanulhatom*

*(a holland nyelvet)*

-----  
*még nem vagytok hetvenévesek fiatalok addig még*

*a holland nyelvet*

*is meg lehet tanulni*

*márpedig a holland nyelvet megtanulni*

*amint látjátok*

*igazán roppant nehéz.*

A szerkezeti rend itt nemcsak a gondolat, de a hangzás egységének is hordozója: ritmusteremtő eszköz az időbe áttűnő térbeli távlatok utáni sóvárgás hangulatához. A szöveg tagolása anélkül,



hogy metrikus lenne, mintegy mértékegységet ad a benne lüktető időnek.

A távlatok szembesítésével ragadja meg a *Lovak a virágoskertben* alaphelyzetét is: „A világ végétől innen / mégis / ami a világot jelenti mindazon túl / a gyalogutak végére göcsölődött faluban / ... / ott élt a lány.” Az ilyen, végekre kényszerült ember sorsának, szemléletének költői tükre, hogy a messze és közel kategóriáit át-tüzesíti a beléjük öntött érzelem, s így válik az is a távolságok mértékegységévé: „ágya fölött egy szomorúságnyira / Gérard Philippe arcképe / arrább a Beatles-nagylemez egy utolsó barátságnyira / s az ajtónál a Nagy Kopott Mosdó pont / egy távolságnyira”.

Kenéz legújabb verseinek jellegzetes vonása különben – a valószínűleg ugyancsak konstruktivista törekvést kifejező – térbeliség, mely természetesen sohasem öncélú, hanem mindig valami időbeli vagy belső emberi dimenzió tárgyiasításának eszköze. *Örökkön-örökké* című verse megható gyöngédséggel öleli időtlenné a fiára naponta váró két öreg várakozását; az egybemosódó napok „óceánjába” az állhatatosság egyre süllyedő „búvárharangja” zárja be őket: „csak ülnek mától így, / örökkön-örökké, öröm nélküli / gondban, mint király és királyné / két kicsi sámli, valami / tétova birodalomban”. Az idő térré bővült „birodalmában” hat csak igazán elevenen ez a valóságot irreálissal vegyítő kép, amelyből kitartásuk magányának fenségét és szánandó elesettségüket egygyé oldó csodálatos melegség árad.

A távlatok vonzását s elérhetetlenségét sűríti másutt megfogható érzékletességgel egyetlen jelképbe: a ruhafogason függő, majd mosógépbe dobott, gyűrött, bemocskolódott szárnyak halma, egyetlen groteszksége fejezi ki a kudarcot vallott próbálkozások gyötrelmeit (*Döbbsenten bámulunk a mosógépbe*), s ugyancsak kaján az a szimbólum is, amellyel mézzé eufémizálja földhözragadságunk közegét (*Körülöttünk kis sárga tengeralattjárók*). E versekben azonban többnyire nem elég gazdaságos az egyébként eredeti ötletre vagy szép képre alapozott szerkezet: korántsem válsul meg gondolatnak és formának az az egysége, mint például *A szülőföld átrendezésében* vagy a *Horizontokban*, mert az ismétlődő elemek funkciója nem mindig nyilvánvaló. Ugyancsak a hasonlatnak, jelzőnek az állandó visszatérése épp azért indokolatlan, mert viszonyuk a többi elemhez sem logikailag, sem hangulatilag nem változik, s így a lírai tömörség rovására megy.

Mennyi energiával dúsitáná a *Torony gombján zöld fű* című vers alapját alkotó nagyon szép képet is, ha az epikus lazaság és mértéken felüli részletezés, felsorolás terjengősségét tömörebb szerkezetté szilárdította volna! A *Horizontok* alapélménye tér vissza itt: a magasságok, a lehetőségek ígézetében nyújtózkodó mozdulat megroppanása. Csakhogy most késleltetett a végkifejlet, a teljes szabadság illúziójával élhetjük át először a „torony” végétét:

*s mikor*

*a legnagyobb toronyra is elértünk,  
letelepedtünk a torony-gombra,  
nagyokat kacagva, mintha egy kicsi,  
külön aranyozott földgolyó lett  
volna fenekünk alatt, elhelyezked-  
tünk szép kicsi körben, mint a  
szentek, s pokolian élveztük, hogy  
kitaláltunk egy másik földgolyót,  
ahol pici látcsövekben elfér az  
egész világ*

*... és*

*nagyokat, részegítő-mélyeket  
lélegezve kiáltottam, hogy hazugság,  
nem igaz, hogy fennebb ritka a  
levegő, nagyon is jól, istenem,  
mily gyönyörűen tudnánk élni mi is  
idefenn, idefenn, idefenn*

És itt döbbsent rá, hogy a lehetőség csupán látszat: sorsunk egy másik végét is – az a maréknyi föld, amely számunkra elrendelte-

*csak*

*ezt a nyavalyás, egymaréknyi földet  
ne szorítanánk úgy a tenyerünkben,  
ezt a rohadt, lenti, igazi földet  
ne szorítaná úgy a tenyerünk, míg  
ujjaink között kiserken a fű, míg  
kizöldül az aranyozott, kicsi*



*földgolyón, a torony tetején,  
ahol nincs, nincs, nincs semmi  
másunk, amibe kapaszkodhatnánk*

„Ha itt vagyok” – mondja egy másik versében Kenéz – „továbbra is / dönteni-választani / akarok, / dönteni-választani, / csak / a választás lehetősége / lehet a vagyonom, / s nem / az előrecsomagolt, / a mellécsomagolt, / a becsomagolt, / a szavatoit / igen-nem készlet.” Nos, további választásait egyetlen választás lehetetlensége korlátozza: a *Torony gombján zöld fű* a szülőföld és nagyvilág távlatainak, végleteinek együttes vállalását jelképezi (még akkor is, ha az utóbbi csupán lehetőség), és emberi terheinket, amelyeket e két véglet közt kifeszülve magunkra veszünk. A távlatoknak eme verssel is példázott lírája Kenéz költészetében az önmagát, saját korlátait meghaladni vágyó lét – sorsunk – modellje.

(1977)

## **„Késélen lépkedő nyugalom”** **(Hervay Gizella)**

Elkerülhetetlenül beleütköztem az elméleti szempontból egyébként nagyrabecsült műközpontú kritika korlátaiba. E tanulságos balesetet Hervay Gizella *Úrlapjának* köszönhetem, melyről, bevalom, ötven év múlva, a részletes életrajz és teljes filológiai apparátus birtokában – irodalomtörténészként – bátrabban tudnék írni. Régebbi köteteit olvasva sohasem éreztem magam ennyire a teljes szövegre-utaltság felelősséggel terhelő helyzetében, olyan szituációban, amely a merészebb kritikust könnyen csábítja intuitív találgatásra vagy – ha kevésbé merész – a szöveg teljes és főleg érzelmes megkerülésére.

Líráról lévén szó – mondhatná valaki – közhely a szövegre-utaltság említése. Csakhogy annak is vannak fokozatai. Az értelmezhetőség szempontjából nem mindegy, hogy a versben mennyi a szövegen kívülre utaló elem, a térhez-időhöz, közösséghez és egyénhez közvetlenül kapcsolható pragmatikai vonatkozás. Nem mindegy, hogy a verssé vált élmény mennyire tapintható ki a jelek szövedéke mögött. A *Tőmondatokhoz* (1968) képest ezért is kockázatosabb az *Úrlap* (1973) verseinek interpretációja. Ott az élmény, az érzelem, az állásfoglalás közvetlenebbül kínálta magát annak, aki a hatáson túl a versek jelentését kutatta. Itt minden kép kettős tükör, egyik lapja a külvilág, másik a költő belső világa: a szavak – mondhatni – átlátszatlanok.

### **(„Teremtek tájat magamnak. Szavakból...”)**

Ez a szavakból teremtett táj, amelyet „a bánat falai” és „az emlékezet rácsai” határolnak, némiképp emlékeztet a kései József Attila-versek világára. Mégpedig az elvont fogalmaknak, belső emberi tartalmaknak abban a tapintható, csodás halmazállapotában, amely az erősen befelé forduló költői szemlélet teremtő erejét dicséri. Itt a sok elvontság elveszti absztrakt mivoltát, valamiképpen testet ölt: tárgyszerűvé vagy elevenné válik (Hervaynál: „egymásra dobált félelem”, „kitérdelt örület”, „összetákolt öröm”, „hazugság-gallyakkal álcázott halál”, „összekuporgatott aprópénz szeretet”



stb.). Ez a létfontosságú értékekkel, erkölcsi fogalmakkal benépesített táj nyilván az elhagyott külső tájakat helyettesíti. Ha tudnók, hogy Hervay költészetében ezt a befelé fordulást minek lehet tulajdonítani, könnyebb lenne a dolgunk: így csak külső és belső konfliktusokat, a világgal, a társakkal már megszakadt harmóniát gyaníthatunk e szemléleti változás mögött. Ha a versek genezise rejtve is marad előttünk, nyugodtan állíthatjuk, hogy költészetének gondolatiságát, általánosító erejét tekintve nyereséget jelent ez a változás. A „hétköznapiság, a hétköznapi költője”-ként emlegetett Hervay most a létről, a halálról, a történelemről kezd szólni hozzánk, és a *Csend, a Hétköznapi, Mint a világ, Tűzkoronával I–II.* című versei bizonyítják, hogy figyelemreméltó módon, *Hétköznapi* című versét éppen a régebbi minősítések cáfolataként idézhetjük teljes egészében: „Hétfő madara fölrepül, / a keddi eget fölhasítja, / szerdára sebes lesz az ég, / csütörtök már az életem. // Az ég sebe az életünk. / Szokványos hasonlatait / ránk tekeri a történelem: / a géz-fehér, halál-fehér. // Kivérezzük a kort, a géz / szennyes lesz három nap alatt, / az élő sebre új és új / fáslit szorít a félelem.”

Hol a hétköznapi uniformisát hetykén viselő hősiesség? Itt csak deheroizált fonákja van: a léttel való végső szembenézést szorongva halogató, félelemből vállalt hétköznapi látszat-mivoltának leleplezése. Kegyetlenül őszinte önvizsgálat ez, amelynek következtetéseit „egyre nehezebb kimondani”: „Tévedtem hát megint. / Pedig a szükség vitt reményre, / nem a hit. / Kilépek életemből. / Mi vár odakint? / Itt benn – nem a nemre – / épül valami. Egyre nehezebb / kimondani.” (*Mint a világ*) Ez a befeléfordulás nem jelent kizárólagos énközpontúságot: a tudat a kinti világ negatívjait is lényegre összpontosító élességgel hívja elő, mint például az *El-süllyedt föld, a Temetés hétköznapi* című versekben.

### („Pajzsnak feltartott értelemmel”)

Természeteszerű, hogy ez a befelé néző tekintet az önelemzés konklúzióinak számvetésként ható összegezésére is tör: hogy milyen válaszút vagy épp kiúttalanság, milyen tragikus fordulópont készíteti a költőt a számvetésnek e sorozatára, nem feladatom kifürkészni. Az alapélményt talán a *Csend* című versben fogalmazza

meg: „Habzsolom én is a szavakat / egész a némaságig, ahol a lélek halál felé / fordított félgömbje látszik. // A némaságig és tovább, / ahol elfárad a halál is, / felém fordul a végtelen / és belülről világít.” A lélek e halál felé fordított félgömbjének térképét rajzolják meg a következő versek: *Leltár, Nyugalom, Pillanatok, Dal, Csend, Vaságyon, Ítélet, Szertartás, Tűzkoronával I-II., Mint a világ, Űrlap*. A felelősségtudat súlyát, amely az eddigi lét leltárszerű számbavételét kíséri, ilyen sorokon lehet lemérni: „sorsom csak kísérlet, / a kín is csak megkísértett, / nem vigasz, hogy értem: / életem felélttem, / túléltem halálom, / napjaim nem számlálom, / nem kapaszkodok földbe, / a halál sem vesz ölbe, / ítélet sem lesz – félek, / csak amit magamra mérek” (*Ítélet*). Elsősorban nem az ezekhez hasonló szöveg-reminiszcenciák emlékeztetnek még itt-ott József Attilára, hanem sokkal inkább a szorongás elveszejtő mélységeivel az értelem pontos műszerét szembeszegző magatartás. „Pajzsnak feltartott értelemmel” lehet csak ilyen fegyelmezett, úrlapszerűen tárgyilagos hangnemben, lényeggé szigorodott tömörséggel felsorolni a hiányt, kudarcot, veszteséget. Ez a hangnem szinte teljesen uralja a kötet összes ciklusait: a számvetésszerű összegező versek dikciójától alig-alig tér el a *Dombok*-ciklus szöveg-akusztikája, ugyanaz a kijelentő, leszögező fegyelmezettség jellemzi. Talán csak a versek olykor egyenetlen, törékeny, sebezhető formája jelzi, hogy mennyire küzdelmes ez a fegyelem: úgy érezzük, az elemzett magatartás megmunkáltabb formai vértetben még imponálóbb lehetne.

(Ez van) Elválaszthatatlanul összefügg a kötet alapállásaként jellemzett fegyelemmel a lírai groteszk darabjainak jelentkezése. Ilyen irányú fogékonyságának Hervay már előbb is jelét adta, ám ebben a könyvben a groteszk tükör kevésbé elnéző, sokkal kegyetlenebb. Egyedül a *Kiskatona* című versében sejteti együttérző megrendülését: „áll a röhögés-gyűrűben, / autóban lapított jó vicc, / orra kikandikál, mint a csattanó, / áll a tűzoltóautó oldalán / az indulás előtti remegésben, / rázkódik a fején a sisak, / rázkódnak a kiskatonák a röhögéstől / s hátul becsapódik sötéten, / mint a kiismerhetetlen jövő, / a garázkapu.” S mint várni lehet, önmagához a legkegyetlenebb: „Jó lesz még valamire ez a kitérdelt örület, / Jó lesz rövidnadrágnak. // Boszorkánybajuszt növeszték, / szemmelverést tanulok, / merőkanálba ülök, // belemerem magamat, / kime-



rem magamat / a világból" (*Boszorkánybajusz*). *Lakodalom*, *Hajnal késsel*, *Péntek*, *Song* című versei valódi groteszk látomások, megdöbbentenek tökéletesen illúziótlan szemléletükkel. Jótékony is lehet ez az illúziótlanság, mégis úgy érzem: ha olvasóit nem is, költőnket ettől már féltetni kell. Mert, ha megkeressük, mi a legerősebb szenvedély, amelyet a hideg „ez van” panorámájával ő maga szembe tud állítani, kiderül, hogy az ma a *tagadás* szenvedélye: „nem a... késelen lépkedő nyugalom, / nem a kígyóbűvölő józanság, / nem a boldogság-dekoráció, / nem a lélekbe menekített / huszadik századi mennyország, / nem a benső szabadság / részegsége, / nem a kimondott igazság / mámore, / nem ez a vers, / amit nem tudok befejezni, / nem ez a világ, / amit kitalálunk, / hogy tovább-lépkedhessünk / a halálélű késen!” (*Tűzkoronával II.*)

Persze, erre a sok *nemre* is épülhet valami: a minden lélekben szomjasan kívánt bizonyosság. Az elmúlt év legfigyelemreméltóbb verseskönyve szerzőjének is ezt kívánjuk.

(1974)

## Az identitás regénye (Molter Károly: Tibold Márton)

A Monarchia vízi országútján, a Bécsből Újvidék felé tartó hajón kísértekezést tart egy filozopter a Duna menti népek baráti szövetségének távlatairól. „Civis Danubianus sum” – szól a majdani utódok büszke öntudatáról profétálva, miközben a fedélzet alatt összeverekedik a szerb hajcsár és a magyar lókupec, a bolgár diák és a pánszláv forradalmár. A bolgár vállán összetörik a prímás tamburája, amelyen pár perccel azelőtt még békésen megfért a délmagyar és délszláv nóta.

Jellemző ez az „idill a Duna országútján”, s a regényben is jelkép értékű a helyzet ironiája: a főhős, Tibold Márton „olyan messze jár igazságával az élet előtt”, mint amekkora az ellentét itt derűlátó jóslatai és a szavait aláfestő, korántsem derűkeltő jelenet között.

Már az ilyen mozzanatok is feljogosítanak arra, hogy megjegyezzük, a *Tibold Márton* tipikus kelet-európai regény, amely a Monarchia felbomlását megelőző évtizedektől máig, eszmény és valóság közti folytonos feszültségben, elévületlen üzenet hordozója: az ellentéteken felülemelkedő, olykor a helyzet tragikomikumát is vállaló legkülönbek szellemi-erkölcsi magatartásának példázata.

De a *Tibold Márton* jóval több ennél: az önazonosság és különbözőség, a nemzeti türelmetlenség és tolerancia dolgában megnyilvánuló érzékenység, azaz Kelet-Európa regénye. Hiszen nincs Európának még egy olyan régiója, amelyben a másság iránti tisztelet igénye akkora lenne, mint itt, ahol az etnikai-nyelvi különbözőség nem országhatároknál, hanem úgyszólván a szomszéd kertjénél, asztalánál, templománál kezdődik.

Ha van kelet-európai lélek, akkor Molter Károly alteregója, hőse Kelet-Európa lelkének jobbik része: az, akinek önazonosság-igénye nem a másik elnyomásával, megvetésével, hanem szabadságának feltétlen elismerésével párosul. Mert az önazonosság-különbség joga tulajdonképpen ugyanazon értéknek, az emberi szabadságnak két orcája: nem lehet pofon ütni az egyiket úgy, hogy a másik is el ne pirulna. Ikerértékek tehát mind a személyiség, mind pedig a kollektív alany, a nemzeti entitás önmegvalósításának távlatában.



Molter regénye ezeknek a törékeny, oly sokszor sárba tiport értékeknek a mérlegelésére készleti olvasóját, miközben könnyed-könnyes iróniával az első fejezettől kezdve meghódít. Akiben ugyanis a magyarság-tudat magva kicsírázik, és nem minden drámatól mentes fejlődésnek indul, az szerb–magyar környezetben élő bácskai svábok gyermeke, aki a másság hátrányára először németül döbben rá, hogy a regény végén magyarként eszméljen – ugyanarra.

E Bildungsroman hőse Martinból Mártonná akar lenni már gyermekkorában, amikor nagyapjától németül vesz leckéket magyar történelemből, később olyan áron is, hogy sváb választottjának magyarként ő már nem kellene, és sokszor vállalva azt, hogy rokoni szemében nem elég német, magyar környezetének pedig nem eléggé magyar. Német házitanítóként magyar gyerekeket Jókairól okít és sváb népdallal altat el, apjának anyanyelvén írott levelében Aranyra hivatkozik, s Adyt népszerűsítve – ő, a „svábokból jött magyar” – kihívja maga ellen a kecskeméti, majd a marosvásárhelyi konzervatív közvélemény ellenszenvét. Mindez egy érvényesülést kergető értelmiségi asszimiláns törekvéseinek jele is lehetne, avagy a meg hasonlások példázata, amelyek az önazonosság-váltás útját kísérhetik. A *Tibold Márton* azonban – a téma minden megtévesztő mozzanata ellenére – nem a felemással kísért beolvadás, hanem a teljes értékű önazonosság keresésének regénye.

Molter felfogásában ugyanis az identitás nem pusztán világra jöttünk társadalmi feltételeinek összjátéka által reánk mért és passzívan elfogadott adottság, hanem választás tárgya: olyan értéklehetőségek foglalata, amelyekre életünk során igent mondunk, és eszményi énképet alapozunk. Ezek az értékek személyiség- és ideológiai értékek egyszersmind, az individuum erkölcsi és etnikai önmeghatározásának, azaz szabadságának konkrét vetületei. „Te Martin vagy, vagy Márton?” – kérdik az ifjú Tiboldot kecskeméti osztálytársai:

„Mind a kettő.

Nehéz is vóna választani. Elvégre németnek szült az anyád.

Nem a'. Embernek. Aki az lesz, ami akar...” – feleli.

Később egy román és egy horvát tanítványával folytatott nemzetiségi vitában kijelenti: „Európában, uram, az jelenti éppen a kultúrát, hogy ennyiféle istennévvel megférnek egymás mellett a

legkülönbözőbb nép-egyeniségekre atomizált tömegek. Európában, e fajtákat kavargató üstben, csak egyetlen kritérium van az ember hovatarozására nézve: X. Y. úr szabad akarata. Ő tudja, hogy miért akar német, magyar, román vagy szerb lenni...”

Tibold Márton választását nagyapja, a volt negyvennyolcas honvéd elbeszélései készítik elő: a sváb suszteré, akinek katonaelménei a fogékony kisfiút a magyar szabadságharc eszményeinek elkötelezettjévé teszik. Egyetemes értékek – a szabadság, a hősiesség, az áldozatvállalás – igenlése felől jut el a magyar kultúra, a szellem sajátos értékeinek rajongó szeretetéig. Harmadik gimnazista korában otthon, magyarok, svábok, szerbek előtt már teljes tudatossággal szavalja Petőfi „sikolyát” a viharban: „Ha nem szültem volna is magyarnak, / E néphez állanék ezennel én, / Mert a legárvább...”

És ez nem jelenti természetes identitása, németisége elárulását. Mint ahogy a nem magyar származású katonatisztek sem adták fel etnikai önazonosságukat azzal, hogy a szabadságharcban vértanúságot vállaltak. Származása teljes átérzésével, a világra tág ablakot nyitó német anyanyelv és kultúra átélt ismeretével együtt választja a magyarság szolgálatát, minden erkölcsi és anyagi nyereség ígérete nélkül: „Sose leszek (...) szabadalmazott, másokat kizáró, elsőosztályú magyar. Utálom az olyan magyarokat meg németeket, akik ebből meg akarnak élni.”... „Hanem szögény magyar löszök világeletemben. Magyartanár.”

Ilyen választási lehetőséget csakis a többnemzetiségű társadalmi környezetek hordozhatnak magukban. Például a Bánság, Bácska vagy Erdély vegyes vidékein kialakuló vonzáskörök, amelyekben a különböző etnikumú elemek közeledése, nem feltétlenül a beolvadás fokáig, szükségszerűen végbemegy. Mert – amint e regény is példázza – az ember természetes nyitottsága az értékekre, függetlenül azok sajátos nyelvi vagy kulturális változataitól, mindig egészségesebb, erősebb ösztön, mint a mássággal szembeni ellenérzés, melyet a megosztó ideológiák gyűlöletté képesek szítani. Tibold Mártont az apja három nyelven becézi, barátai és szerelmei közt más nemzetiségűek is vannak. S mert „a gyermekkori testvériség virága csudálatosan viharálló”, szerb, zsidó, román ismerősei gondját és gondolatait a gazdagodás tudatában később is, mindvégig, szívesen osztja. Az a bizonyos tolerancia, amelyre a két világháború közötti transzszilvanista ideológusok az erdélyi



szellem értékes hagyományaként hivatkoznak, Molter esetében tágabb, egész Kelet-Európára érvényes eszményt jelent. És amennyire egyetemes érték az egymás iránti megértés, a türelem, annyira sajátosan magyar szükséglet, hiszen az érintett népek közt nincs más egy sem, amelyik őt állam területén élne.

Tibold Márton, aki a pesti újságírásba is belekóstolt, végül a perifériát választja, a romániai magyar kisebbségi létet. Ebből is kitűnik következetessége: nem azért azonosult ezzel az etnikummal, mert „érdemes”, hanem mert az „alulmaradó”, a támogatásra szoruló magyarság igazsága vonzza. Molter Tibold Mártona azoknak a sváboknak, zsidóknak és más származásúaknak a választását példázza, akik e kultúrához való hűségüket a legnagyobb kényelmetlenségek közepette is megőrizték, elszenvedve olykor a magyar nacionalisták kitessekelő gesztusait is.

A *Tibold Márton* akkor született, amikor a magyar közszellemnek leginkább szüksége volt a „mély-” vagy fajmagyarság elleni védőoltásra. Ez a végsőig őszinte, szép írói teljesítmény azonban, úgy látszik, nem volt elég a Molter Károly magyarságát kikezdő támadások elhárítására. 1938-ban például védekeznie kell egy, a Főja Géza lapjában megjelent cikk kapcsán, amely őt, a népi írók műveire tett esztétikai vonatkozású megjegyzéseit félreértve, a magyar nép problémáitól idegen szellemmel vádolja.

Aki csak a *Tibold Márton* veszi kezébe, az is meggyőződhetik, hogy Molter választásának hitele nem szorul bizonygatásra. Mi több, ez a regény jóval gazdagabb annál, mint hogy a fent kifejtett eszmei mondanivalóra lehetne redukálni. Elragadó ez az élénk sodrású, érzékletes és ugyanakkor meghitten vallomásos epika, amelyben a szenvedélyesen komoly mondanivalót hol derűsen, hol líraian ellenpontozzák a hős gyermek- és ifjúkori kalandjai, szerelmi élményei. A színes bácskai háttér, a kitűnően jellemzett figurák, különösen az anya alakja mélyen vésődik az olvasó emlékezetébe. Feledhetetlen az anya levelének költészetbe hajló részlete: „Meggzoktad már, fiam, a kisebbségi sorsot, a halvány, harmadrangú csillagéletet? Csillagpor vagyunk; valaki, mint apád, egyre kovácsol bennünket, hogy szerteszikrázzunk az Isten műhelyében. Te még a nagy tűzben benn se voltál, s most hidegen kalapálnak, apádat nem hiába csúfolták hideg kovácsnak. Magyarul élsz románok közt (még németek is vannak arra?), én németül élek szerbek közt (még magyarok is vannak itt!).” E sajátos helyzetet és az emberek

közötti megértés igényének ebből adódó többletét Molter kétségbevonhatatlan hitelességgel fejezi ki. Az ő könyvében a jó szomszédság és a testvéri közeledés Duna-medencei álma nem mítosz, hanem naponta érzékenyen átélt emberi szükséglet. A természet-szerű érzékenység fölött pedig ott lebeg egy könnyed irónia is, az alterego-hőst kellő távlatból láttató szerző öniróniája, amelytől még hitelesebbnek tűnik minden korántsem ironikus részlet. És ez az irónia itt nem csak esztétikai-stilisztikai minőség, hanem ideológiai-erkölcsi magatartás is. Hiszen a társadalmi életben az irónia és önirónia nem más, mint mindenféle túlzott, egymást esetleg sértő, szubjektív-nemzeti elfogultság egyik legjobb ellenszere.

A regényből sugárzó éthosz, a legeurópaibb elmék humanizmusával mérhető érték-üzenet nem csenevész, didaktikusan adagolt „eszmei mondanivalóként” hat reánk, hanem az esztétikai élmény, a megformáltság teljességének ígézetével. Mintha Molter Károly a saját regényével kívánta volna igazolni kritikusi hitvallását: „Nem a propagandából születnek a nagy művészi produktumok, hanem a nagy művészi eredményekből lesz a propaganda!”

(1981)



# Asztalos, avagy a szükség hatalma

Nem feni élesre a szót, nem sújt le senkit ítéletével, és nem akar mindenáron megrikatni sem. Távol áll tőle a megkeményítő, komor indulat s a szálnalmat esdeklő érzelmesség. Pedig novelláinak viszonylag szűk világában annyi az anyagi-lelki-szellemi nyomorúság – csoda, hogy nem árad könnyé vagy lázadássá (*Hurcolkodás*. Novellák. Kriterion 1987).

Mintha csak ennyit kívánna szólni: Tekints reánk, akik szűkölködünk mindabban, ami a tengődést életté tehetné. De nemcsak a mindennapi kenyér, a létbiztonság hiányzik: szűkölködünk emberiségben is. Elfogyott a jó szó, kevés a szeretet, hogy ne fordíthasson könnyen egymás ellen a közös gond. Ilyenek vagyunk. De mit tehetünk? És egyáltalán tehetünk-e valamit? Kezünk munkája hiábavaló. Oly bizonytalan a holnap, hogy a mai nap távlata is elég egy napra a maga sok gondjával, hisz este lesz, mire az elmaradt reggeli valahogyan kikerül. Így élünk. Miért?

Talán az asszonyok, anyák tudják leginkább értékelni a megértésnek azt a mélységét, ahogyan Asztalos ezekben az írásokban a számtalan hétköznapi gond lélekmozgató természetét láttatni képes. A gondokat, amikben nem nőhetsz önmagad fölé, mert úgyiszlván nem is emberi, hanem ember alatti szükséglet, a biológiai önfenntartás kényszere szüli őket: amikor a fáradozás tétje nem valamiféle többlet ahhoz képest, ami már megvan, hanem a mindig hiányzó marék liszt, pár szem krumpli, kanálnyi zsír, ami holnap is éppígy hiányozni fog, és minden kezdődik előlről.

Az *Üröm*, *A kabát*, *Az édesanya*, a *Hurcolkodás* és más novellák központi alakja ennek a végeérhetetlen küzdelemnek a hőse és áldozata – a felmagasztosulás esélye nélkül. Hivatásához nemcsak erő kell, hanem kitartás a méltóságáról való lemondásban is, olykor a megalázkodás, a lealacsonyodás vállalása, ami e novellák anyafiguráinak sorsát oly jellemzővé teszi. Hiszen a családnak élnie kell – ez a parancsoló elv, ami nem tűr meg más elveket; ez az erkölcsi kötelesség mércéje, minden más normát relativizál. A kéregetéstől a lopásig, a ravaszkodástól a hazugságig a szükség kényszeríti az anyát olyan „áldozatokra”, amikből büntudat származik, nem csoda hát, ha olykor békétlenségét családjára is kiter-

jeszti. Mert gyakori a veszekedés, a kölcsönös indulat ebben a kisvilágban. De a gondban korán osztozó gyermek akkor is anyja lelkébe lát, ha szemét olykor elhomályosítja a könny, amit a tőle szenvedett igazságos vagy nem ritkán igazságtalan szidalom kiváltott. Mert ebben az ember alatti létezésben a szenvedés korántsem terem igazgyöngyöket: „csak” megértést terem, a gyermek részéről is.

Ez a korán érett megértés válik művészetté Asztalos novelláiban. A szegénységet ilyen gazdagon, belülről és közvetlenül, kísértéseivel és bűneivel együtt, senki más nem tudja ábrázolni a romániai magyar prózában. Nem sötéten tüntető, önérzetes szegénység ez, amely föltétlenül a maga oldalára kíván hódítani. Szemérmes meztelenség jellemzi, a kiszolgáltatottság tapintatot is kiváltó pozíciója, ami a kívülállót is zavarba hozza. Így, a szemlélt és a szemlélő közös szégyene által, ébreszti fel a lelkiismeretet.

Azok helyett beszél, akik talán nincsenek is tudatában helyzetük igazi mélységeinek, mert nem láthatnak túl azokon a korlátokon, amelyek fogva tartják őket, csak viszik a szűk hétköznapiak mindig egyforma terheit, míg elfogy erejük, megvénülnek, miközben azt is látják már, hogy gyermekük ugyanerre a sorsra jut. A hétköznapiak sodrában csak a mindig megújuló áhítattal várt ünnepek hozhatnának némi pihenőt, a test és a lélek felszabadulását, amikor a közös örömben a családtagok egymásnak szentelhetnék idejüket és figyelmüket. Asztalos István szegényeinek világából az ünnep is hiányzik. A Gyermekek (Jézus) sem öröm, hanem teher. Beszédes az a kontraszt, amelyre az *Angyalvárás* című novella épül: kint járszolt faragnak a kisfiúk, odabent magzatát készül elvetélni a kismama. A lélek áhítatának és a nyers realitásnak ehhez hasonlóan kegyetlen ellentéte teszi oly tragikussá az *Egy karácsonyestém* történetét is.

De Asztalos ott érint legérzékenyebben, amikor bemutatja: nemcsak az objektív helyzet korlátai, de saját belső korlátaink is elzárhatják előlünk az igazi ünnep és egymásra találás lehetőségeit. A gyergyói falvak búcsúainak cseppet sem hitbuzgó versengése a kálvárián: a közösségromboló, önfelszámoló indulat szomorú metaforája (*Gyergyó*). A ditrói legény halála a kereszt alatt vagy a kántálók és kolindások közti verekezésben sárba taposott jászol és csillag (*Tarisnyás királyok*) minden ünnep lélekben hordott feltételének, a szeretetnek a hiányát szimbolizálja.



Mert a léleknek ez az ínsége az igazi nyomor akkor is, ha az anyagi létbiztonság egyébként megvan. A *diófaháló* házaspárjának életét csak a forma, a tárgyakban megtestesülő közös érdek tartja össze, és mindez föl sem tűnik mindaddig, míg egy nyári szabadság kalandja nem szembesíti őket közvetlenül egymással és igazi érzelmeikkel. Az az erdő, az a sötétség, amely közös félelemben futásra, majd indulatos szembefordulásra készíti őket, nem más, mint saját szeretet nélküli jövőjük felismert sivárságának, a belső sötétségnek a metaforája.

A szükség hatalma fogva tartja Asztalos novellahőseit, de legszomorúbb rabságukat saját emberségük korlátai képviselik. Helyzetük tarthatatlanságát és esendőségüket az író úgy érzékelteti, hogy mondanivalóját rendszerint teljes egészében a többé-kevésbé egyszerű, hétköznapi történet tömör bemutatására bízza, minden írói kommentár nélkül. Úgy értet meg, hogy semmit sem kell megmagyaráznia, mert legjobb novelláinak lényege maga a metafora lehetőségeit hordozó történet. A betekintés, amit nyújt, egyúttal önvizsgálatra készítet: vajon a körülmények hatalmánál nem nagyobb-e olykor a bennünk lévő korlátok hatalma?

Egészében kitűnő, katartikus hatást vált ki a színvonalas előszóval kísért válogatás, Bálint Tibor munkája.

(1987)

## Szabálytalan nyomorúság (Nagy István, avagy egy szerep-novella paradoxona)

Az elemzőnek, ha munkája értelmét nem a pusztá szöveggént kezelt irodalmi mű formális boncolgatásában látja, kötelessége elismerni, hogy egy gazdag életműből kiválasztott egyetlen novella létjogosultsága nem lehet mindenki számára evidencia. Meg kell indokolnia, hogy elemzésének tárgyát milyen szempontú megfigyelések alapján merte kiragadni szűkebb és tágabb kontextusából, azaz a vele tematikai vagy más rokonságban álló többi mű környezetéből, illetőleg egy félszázados írói munkásság történetileg meghatározott folyamatából. Annál is inkább, mert a *Lezsnýó szegény akar lenni* című Nagy István-novella kiválasztásában esetleg valamiféle tipikussági kritérium érvényesítésére lehetne gyanakodni, lévén, hogy ez az írás egy a sok szegény-tárgyú novella közül, amelyek alapján irodalomtörténetünk Nagy Istvánt mint a proletáryomor leghitelesebb, legszenvedélyesebb hazai ábrázolóját tartja számon.

A *Lezsnýó szegény akar lenni* (1937) nem tipikussága révén tűnik ki a harmincas években írt hasonló szegénysors-tematikából, és nem is csak azért, mert a személyes élményforrásról árulkodó többi novellához és elbeszéléshez viszonyítva személytelenebb, tárgyiasabb, illetve irányzatosságában azokhoz képest kevésbé tételes, hanem éppen azért, mert egyediségében – a nyomor mélységeit kifejező erején túl – a korszak egyik nagyon lényeges szociológiai tünetét fejezi ki. Viszont a tünet érzékelése és akár egy extrém esettel való döbbenetes példázata – irodalomról lévén szó – maga is diagnózis: egy elbürokratizált társadalom egyedeit önmaguktól elidegenítő betegség művészi „kórlapja”.

A novella paradoxona már a címben megfogalmazódik, de mégsem árt röviden emlékeztetnünk az olvasót a Lezsnýóval történő eseményekre: A maláriától elkínzott, reszkető öregembert kórházba utalják, de ingyenes orvosi kezelésben csak szegénységi bizonyítvány felmutatása után részesülhet. A kis hegyi falu bírójá nem hajlandó kiadni az írást, mert Lezsnýó régen elhagyott, rozszant háza még áll, tehát az öreg nem „vagyontalan”. A kétségbeesett ember felgyújtja a saját házát s a börtönbe kerül gyújtogatás miatt.



A bíró Lezsnyó szabadulása után sem adja ki az iratot, mondván, hogy ahhoz előbb jó erkölcsi bizonyítványt kell szereznie. Ez pedig „büntetett előélete” miatt már lehetetlen.

A novella hősének kiszolgáltatottságát az fejezi ki, hogy az egyetlen esemény, amelyben ő aktívan részt vesz: saját házának felgyújtása, és ez is action gratuite, amely helyzetének abszurditását tovább fokozza: nem tudja bebizonyítani, hogy ő, a környezében elismerten ágrólszakadt ember, valóban szegény.

A sztoriban foglalt paradoxon még nem lenne elég a jelzett társadalmi tünet példázatához: az író azonban a cselekmény menetében, előadásának módjában az egyedi eset kibontásának olyan kontextusát teremti meg, amellyel a paradoxon érvényességét megerősíti, általánosító erejét fokozza. Ez a kontextus egyfelől bizonyos cselekvésmotívumokból, másfelől a szereplők viselkedési sztereotípiáiból áll össze. Az író, anélkül hogy a novella hősét és más szereplőit belülről ábrázolná, a szerzői azonosulást teljesen kizárva, sokatmondóan rögzít néhány olyan vonást, amelyek a főhős és más szereplők magatartását alapvetően meghatározzák. Például a Lezsnyóban végbement megrázkódtatást, a lesújtó élmény következményeit sem fejezi ki lélekrajzzal vagy fogalmi közvetlenséggel, hanem egy cselekvés-sztereotípia ellentétes előjelű megisméltetésével csupán jelzi (ami a novellák lezárásának Nagy Istvánnál egyébként ritka módja). Figyeljük meg a kezdő és a befejező passzusokat:

„Az öreg Lezsnyó erőtlenül kóborgott ide-oda a klinikák folyosóin.”... „És ő ment, újra le, újra fel, és *minden ajtó elé kitett lábtörlőn gondosan ledörzsölte bocskorát, az első emeleten éppúgy, mint a másodikon és a harmadikon.*”

„Lezsnyó fogcsikorgatva, átkozódva hagyta el szülőfaluját. Attól kezdve, amíg csak élt, városról városra kóborolt, mezítláb, bőrtarisznyájában az ecetes üveggel. *Szándékosan kereste a legbűzösebb pocsolókat, s lábát bemocskolva csengetett be a különbnél különb házakba, a lábtörlőket, szőnyegeket gondosan megkerülve, otthagya meztelen lábnyomait mindenhol...*”

A sztereotípiákra szoktatott, öntudat nélkül élő ember reakciójában csupán egy olyan, ösztönös szintű lázadás fejeződik ki, amilyen szintre az adott társadalom manipulálható egyedei eljuthatnak: „Lezsnyó bátyót még a katonaságnál tanították erre a tisztságra. Az irodák előtt és a folyosókon lépten-nyomon figyelmezt-

tették a falra festett feliratok: »Törölj lábat!« Vagy: »Ne köpj a földre!«...» S hogy a tudatlanságban tartott, visszaszorított személyiségen – a bírón is – mennyire uralkodnak ezek a sztereotípiák, azt a bíró által többször hangoztatott, Lezsnyó „nevelésére” szolgáló motívum érzékelteti: „A jó katona nem köp a földre.” „A földre köp-tél, Lezsnyó.” Ez az illedelmes magatartás társadalmi normáit, a lázadás tilalmát sematizáló címke azt fejezi ki, hogy az emberek képlékeny tudatlanságában, naivságában van meg a feltétele a személyiségnyomorító bürokratizmus hatalmának. E címkék (szabályok) s a nekik megfelelő magatartásformák elsajátításától függ az, hogy ki mennyire felel meg a vele szemben támasztott társadalmi elvárásoknak. A novellában szereplő kórházi hivatalnok is magánemberre és hivatali személyre válik ketté adott pillanatban: „Ő mindent elhisz Lezsnyónak... *de a kórház, az más, hogy is mondja csak... itt a papírok beszélnek a papírokkal. Ez... ez közintézmény.* Itt ő csak arra való, hogy teleírja a papírokat, aztán a főorvos is ír rájuk valamit, és elküldik az igazgatóságnak, a vezérinspektornak, az azután a miniszternek. És tudja Lezsnyó, hogy mi az, hogy kontroll?... Látja rajta a lázt, a hidegrázást, a borzalmas szegénységet, de... csináljon kérvényt – nyelt, s a hangja ismét elszíntelenedett.” Ugyanez a kettősség jellemzi a bírót is: a kórházi beszélgetéshez kísértetiesen hasonló szekvenciában, miután magánemberként elismerte Lezsnyó szegénységét, hivatalos emberként így nyilatkozik: „Sokat kívánsz egyszerre, Lezsnyó. A kecskék szűken eresztenek. Kevés a fű nekik... Azután a bírópecsét is Jegurult valahova. És a nagybetűket már elfelejtettem. Kevés írni való akad erre. *Azután a hivatalos papírba nem azt írja az ember, hogy szegény, hanem hogy vagyontalan.* És ez kettő, nem egy. Ezt írásba adhatom, és azt, hogy két éve nem fizettek adót érte. Ha mást írnék, akkor hazudnék.” Ennek a társadalmi tényektől meghatározott tudati kettősségnek az erkölcsi ítélőképességet aláásó, romboló hatását kitűnően szemlélteti a bíró és Lezsnyó párbeszéde: „Igaz, nem igaz, de én azt hiszem, meg kell kötözzek téged. Ezért vagyok bíró, és leviszlek a csendőroknak, és tudom, nagyon rosszul fogok aludni, ha bezárnak téged... – De hát csak nem gondolod ezt komolyan, Zvetyka – állt fel remegve Lezsnyó. – Ez mégiscsak az én házam volt. Nem vétel te most valami nagyot? – Ó, hát honnan tuggyam én azt! – sóhajtott a bíró.”

„Ó, hát honnan tuggyam én azt!” – Az önálló ítélőképességtől



megfosztott, manipulált szerep-ember reakciójában minden lélekrajznál hatásosabban fejeződik ki az erkölcsi talajvesztettség, az elidegenedés egyik tünete. A belső ellentétterheltség emberi lelkiismeret fel-felébredését meggátolja a kényelemszeretet: az ember, ha eszközzé vált, már könnyen hátrítja el a felelősséget. Ezt tükrözi a kórházi tisztviselő és a bíró magatartása egyaránt. „Azt akarja, hogy este tovább dolgozzak?” – kérdi indulatosan a tisztviselő. „Én bíró vagyok, és el kell fogassalak, ha lázadsz. És én akkor nagyon rosszul aludnék” – mondja a bíró.

A novella hőse a vele kapcsolatra lépő szereplőkben személytelen eszközökkel találja szemben magát: intézményes „elvárásokkal”, a szegénység hatóságilag megfogalmazott kritériumaival. A szegény Lezsnyó tehát hiába akar szegény – hatósági értelemben vett – „szegény” lenni.

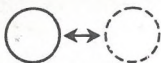
Az elemzett írást legtalálóbban *szerep-novellának* lehetne nevezni. Az ilyen típusú novellák a személyiség és a személyiséggel szembeni társadalmi elvárások, szabályok, sémák (szerepek) konfliktusaira épülnek. Ez a konfliktus sok novellában a személyiség elszíntelenedését, szerepben való feloldását eredményezi (Kosztolányi: *Szürke glória*), másutt a személyiség lázadásának kiváltója lesz (Kosztolányi: *Sakk-matt*), vagy megszűnik úgy, hogy a személyiség tudatosan vállalja és éli át szerepét (Krúdy: *Utolsó szivar az arabs szürkénél*). Ez utóbbi típust azonban inkább *szerepjátszó-novellának* lehet nevezni.

A személyiség és a szerep konfliktusa Nagy István novellájában sajátosan feloldhatatlan, abszurd konfliktus: hiszen a társadalom „kínálta” és a hős társadalmi helyzetének megfelelő szereppel a hős formailag is azonosulni akar, de bürokratikus okokból lehetetlen az azonosulása. A kórházi hivatalnok és a bíró személyiségének bemutatása is szerepszerű: bennük a szerepét kételyekkel vállaló, de lényegében konformista ember magatartása jut kifejezésre. Jellemző, hogy a szerep-novellák többségétől eltérően Nagy István nem a konfliktus belső, lélektani kibontakozására koncentrál, hanem a kettősséget a szereplők magatartásformáiba, viselkedésébe tünetszerűen kivetítve, tárgyiasítva ábrázolja, s így a jelenséget nem pszichológiai, hanem társadalmi vetületeiben élezi ki. Nagy István novellájának a többi típustól eltérő volta még szemléletesebben kiviláglik, ha a jelzett novellákat a személyiség és szerep viszonya alapján modellálni próbáljuk:

1. A személyiség szerepbe való „áttűnése”:  
(Kosztolányi: *Szürke glória*)



2. Személyiség és szerep kizáró ellentéte:  
(Kosztolányi: *Sakk-matt*)



3. Önként vállalt szerep (szerepjátás):  
(Krúdy-novella)



4. Személyiség és szerep közötti áhított megfelelés lehetetlensége:

(Nagy István: *Lezsnyó szegény akar lenni*)



Hogy ez a társadalmi paradoxon mint a bürokratizmus koronként lehetséges tünete mennyire örökletes betegség, azt Sütő András naplójegyzeteinek egyik 1952-ből őrzött dokumentuma is igazolja, az a levél, amelyben az anya a kuláknak besorolt család nevében így nyilatkozik: „Mindig rossz volt szegény embernek lenni, de jó lenne most, ha elismernék a szegénységünket.” (*Anyám könnyű álmot ígér*. 124. 1.) A Nagy István-novellában művészien bemutatót helyzet megrendítő hatását tehát ma már az is fokozza, hogy valóságosságát, történelmi megismételhetőségét az azóta eltelt idő is tanúsítja.

De ha nem lenne így, a *Lezsnyó szegény akar lenni* akkor is maradandó. Mert nemcsak mint szociológiailag hiteles, leleplező írás, hanem mint novella is tökéletesen áll a lábán: kiegyensúlyozott, kerek kompozíciója, feszültsége és váratlan fordulata, szerkezeti és nyelvi tömörsége, erőteljes, dinamikus stílusa révén Nagy István legsikerültebb novellái közé tartozik.

(1972)



## Változatok az esendőségre (Bálint Tibor novelláiról)

Az eseményközpontú, fordulatos és gördülékeny, olvasmányos prózát lektűrnek szokás nevezni. Bálint Tibor is legtöbbször csattanóra kihegyezett, érdekes történeteket ad elő, olvasmányosan. Mégsem nevezhetem lektűrnek azt, amit ír, legalábbis a legjavát. Mert a lektűr kényelmes: sem intellektuálisan, sem erkölcsileg nem terheli meg olvasóját, s amilyen könnyű belebújni, éppolyan könnyű kilépni belőle. Unalom- és fáradtságűzőnek vesszük elő, s az enyhe, frissítő izgalom után hamar elfelejtjük.

Bálint novellái azonban, bármennyire is olvastatják magukat, valahogy mégsem kényelmes olvasmányok (*Családi ház kerttel*. Dacia 1986). Mert amit érdekesítő történeteiben elének állít, az titkolni való gyarlóságaink, tudat alatti rossz hajlamaink, bűneink tükre. „Én nem tudtam, hogy ennyi szörnyűség barlangja szívem” – mondhatnánk József Attilával e novellákat olvasva. A szülei szeretetét kizsákmányoló gyermek, a gyermekeit szenvedésével terrorizáló anya, az elidegenedett testvér, a szadista após, az önző apa alakját például nem tudjuk távolságtartó erkölcsi fölénnyel szemlélni, mert ezek mindannyian egy-egy olyan hajlam szuggesztív erővel megtestesült hipertrofiái, amelyeknek csírája bennünk is megvan. Az író a családi élet, az intim szféra korántsem idilli melegébe von, inkább az emberi viszonylatok olyan fokú testközelségét teremti meg, amelyben – valljuk be – az egymásra utaltság kényszerűsége olykor teljesen háttérbe szorítja a szabadon vállalt szolgálat fedezetét: a szeretetet.

A kényszerűség és a szabadság emberi kapcsolatainkban megmegújuló konfliktusa, az érdeknek és az értéknek ez az állandó tragikus szembenállása foglalkoztatja az író, és különös érzékenységgel rajzolja meg eme konfliktusok áldozatait, a szenvedőket. Központi problémája, ne féljünk megnevezni, a szeretet hiánya, amelyről „korszerűen” inkább hallgatni illik, mint beszélni, holott a családi élet mindennapi kenyerének alkotóeleme ez is. És sokkal fontosabb, mint a létbiztonság anyagi alapjai, a vagyon, a családi ház, a kert, az utazások. Az életlehetőségek minden külső védettség mellett is széthullhatnak a család, semmilyen érdekelttség rácsa nem tarthatja össze, ha a belső kohézió hiányzik. Márpedig ott,

ahol szemtől szemben, kéznyújtásnyira, egy asztal és egy ágy körül van az, akinek szeretettel tartozunk, sokkal nehezebb gyakorolni, mint amúgy általában rajongani az Emberért vagy emberiségért. A nemcsak jó szóra, de ágytálra is szoruló beteg, a magatehetetlen öreg, a ki tudja kitől fogant, nem kívánt gyermek iránti szeretet sokkal terhesebb. És olykor a jó szó is több erőfeszítést igényel, mint odaadni egy pohár vizet.

Maradjunk csak a természetes kapcsolatoknál, a vérségi kötelékekénél, amelyek közepette, úgymond, természetesen működik ez az érzés. Bálint Tibor – bármilyen érzelmes író is, ahogyan mondan szokták – nem annyira érzelmes, hogy az álszentséget ne tegye irónia tárgyává. Mert igazából az álszent szokott érzelmes lenni. Aki nem meri olykor magának sem bevallani az etikai normáknak ellentmondó természetes hajlamait és indulatait, aki tet-szelegve érzelemmé eufemizálja azt is, ami terhes kötelesség. Bálint nem érzelmes, sokkal pontosabb, ha azt mondjuk: őszinte író. Mert nem az etikai normák, a parancsolatok talapzatáról kéri számon a hiányzó értékeket, hanem a belülről jövő késztetéseket, a szabad, önkéntes cselekvés képességét teszi mérlegre, azt firtatja. Abban őszinte, amiben nem illik manapság őszintének lenni. Ezzel az őszinteséggel éri el azt, hogy olvasóját önvizsgálatra és büntudatra készíteti, legjobb novelláiban katartikus élményre indítja. „A kényszer nagy erő, néha a csodák is ebből fakadnak; de ha a jó cselekedetnek oka van, már nem jó; az igazi JÓ kívül esik az okok és következmények láncolatán...” – mondja a lágerből szabadult ótvaros zsidó a német gazdának, miközben a szeretet nevében ő is kényszert, azaz erkölcsi zsarolást gyakorol (*Falstaff fogyókúrája, avagy a megkésett boldogság*). Ez a novella egészében az író foglalkoztató értékdilemma izgalmas művészi modellje. A szeretet-probléma egy szélsőséges emberi szituáció viszonylatában jelenik meg itt, anélkül, hogy az író egyértelmű megoldásra törekedne. Az érdekeltséggel terhelt „felebaráti szeretet” jogos megkérdőjelezése, de ugyanakkor ironikus-groteszk hatású is e novella a „szenvedés nemesít” fennkölt közhelyéről, hiszen az áldozat itt úgy vesz magának elégtételt, hogy szenvedésével maga is áldozatot követel. A novella ugyanakkor élesen kérdez rá: vajon egy történelmi-társadalmi-nemzeti trauma – bármekkora veszteséggel jár is személyesen – feljogosít-e arra, hogy a csoportidentitást ért sérelmet személyes megtorlással viszonzzuk?



Az író nem stilizálja problémátlanná ezt a helyzetet, nem állít megváltó, követendő eszményt a megoldásra, mert akkor a személyes szenvedés másokéval összemérhetetlen mélységét kisebbitené. Bálint nem akar igazságtalan lenni, ezért – bár novelláinak emberi konfliktusai időnként romantikusak – távol áll tőle a romantikus igazságszolgáltatás egyértelműsége. Eszményállítás helyett inkább a pokolra száll, azaz a bennünk lakó embertelenség egymástól elválasztó szakadékait tárja fel, az öntudat tehetlenségét a tudatalatti örvényeivel szemben. Groteszk és egyszersmind tragikus példázata ennek a *Szürke és zöld partok* című novella, amelynek története kétségbe vonja, hogy a közös szenvedés révén két ember egymással valóban közös nevezőre és kölcsönös megértésre juthat. Megrázó erővel érzékelteti, hogy a testi vakság nyomoránál mennyivel nagyobb a látók lelki vaksága, hogy a belső világosság igazának felismerése mellett sem vagyunk olykor képesek legyőzni a hiúság, irigység, gyűlölet kísértéseit.

Úgy tűnik, Bálint Tibor a lézersugár éleslátásával metszi át az emberi lélek sötét részeit. Rátapint a bűnre, beléhatol. De van szeme a szenvedésre is, arra, hogy a kettő elválaszthatatlan. Moralizáló alkata nem az ítélezésben éli ki magát, hiszen idegen tőle minden farizeusi magatartás: az ítélet őszintesége mellett megvan benne az irgalom képessége is. Az irgalom pedig nem más, írja Ancsel Éva az *Éthosz és történelemben*, mint „emberi válasz a bűnösség és a szenvedés együttes létére. S nem gesztus csupán, hanem tudás.” Ez a tudás az, amiért Bálint Tibor alkatilag oly közel érzi magához a nagy orosz realistákat, és joggal, hiszen maga is a beavatottak közé tartozik.

Annál sajnálatosabb a kötet egyenetlensége: az első novella egységének hiánya, a *Kakas a kalitkában* és az utána következő jó pár írás viszonylagos igénytelensége, amelyekben az egyébként csattanós-anekdotikus történet nem válik igazán meggondolkoztató, egyetemes érvényű szimbólummá.

De a kötet néhány novellája az *Egyszer mindenkit szólítanak* című kimagasló írás színvonalát idézően emlékezetes. És vajon el lehet-e várni a három-négy évenként egy-egy kötettel jelentkező termékeny novellistától, hogy a kötet túlnyomó része antológiaképes legyen?

(1987)

## Vízió a lát- és léthatárról (Mózes Attila prózájáról)

A jó írásra mintegy térszerű egészben emlékezem: az olvasás folyamatában kibontakozott világ tárgyai ilyenkor egymás melletti motívumok szöttezésévé rendeződnek; ami pillanatnyilag esetlegesnek tűnt, most szükségszerű formaelemmé létjogosul. A művészi egyöntetűségnek ez a revelációja, azt hiszem, minden más értékelményénél előbbre való, és igazából csak ez érdekmesít egy művet arra, hogy egyéb értékeiről szó legyen. Csak esztétikai hitelessége győzhet meg arról, hogy életemhez is köze van. Mózes Attila kisregénye (*Egyidejűségek*. Rendhagyó falumonográfia évszakokban. Kriterion 1980) ilyen ritka térszerű egység képzetét váltja ki, annál is inkább, mert már elbeszélő nézőpontjában is, mint valami fókuszban, ott sűrűsödik maga a formaalkotó emlékezet, amely átrendezi az egyébként formátlan élményeket, szövegvilága pedig ennek megfelelően sajátos nyelv: az emlékezés egyidejűségeket teremtő térszerűségének megnyilatkozása. Nézőpontja az állócsillagé: a körülötte kerengő bolygó – az ábrázolt világ – arcain a fényárnyék tőle függően változik, azonos időmértékben ismétlődő alakzatokká rendeződik, állandósága e ritmusba vetül.

E sajátos nézőpont művészi önkénye eleve lehetetlenné és fölöslegessé teszi, hogy az itt ábrázolt világ konkrét valóságviszonyát firtassuk, azaz hogy számon kérjük tőle a falumonográfia műfaji szabályait. Mózes Attila falujának világa értelmezhető ugyan szociológiailag is a hetvenes évek valóságára vonatkoztatva, és ennek megfelelően már nem a kollektivizálás előtti drámai konfliktusok színtere, hanem egy morzsolódó, csendes tragédiáit öntudatlanul szenvedő világ: Göcs az átmeneti, a felemás, az önazonosságát elvesztett mai falu sorsának analogonja. Paradoxális világ, mert számára a korral együtt haladni létsajátosságának megszűnését jelenti. A falu kapcsán az *Anyám könnyű álmod ígér* óta nem írtak időszerűbbet és lényegesebbet itt nálunk. Ez a regény viszont elsősorban nem ilyen külsőleges szempontból jó és érdekes (ám vitassák ezt a szociológusok), mint ahogy a versben sem a konkrét helyzetképek igazsága az, ami döntő érték. A jelennel kapcsolatos tudatunk elfogultságáról a művek kritikai megítélésében már mást is szoltam, s hogy ez a hajlam nemcsak a provinciák átka, arra



vonatkozólag ezúttal egy kortárs angol regénykritikust idézek: „Általában ismerjük a mi közösségünkben alkotott mai művek társadalmi háttérét és a levegőben levő eszméket. Elfeledjük, hogy valamely művészet velünk kortárs mivolta teljesen esetleges, és hajlamosak vagyunk a mű értelmezésében lényeges aspektusként tárgyalni a jelent.” (Peter Jones: *Philosophy and the Novel*. Oxford 1975:189.) Mózes Attila könyvének igazsága az említett esetlegeséget meghaladó, attól elvonatkoztató művészi modell hitelességében, egyetemes érvényű jelentésrétegében ragadható meg, ezért a monográfia megnevezés nem az extenzív, hanem az intenzív teljességre vonatkozó, tehát átvitt értelemben illik reá. Nemcsak arról van szó, hogy „úgy redukálja a világ kelléktárát, hogy ami megmarad, abból egy nagyobb kohéziójú, áttekinthetőbb, ragyogó s az eddiginél hitelesebb világot tud teremteni” (Németh László), hanem a szervezett tárgyiasság ugyanakkor a jelképrendszer szerepét is betölti. A hetvenes évek regényeiről szólva (*Merre tart a magyar regény?*) Béládi Miklós céloz arra, hogy az úgynevezett tárgyiasság és szubjektivizálás ötvözőedéséből születhetik meg a műfaj új típusa. Nos, Mózes Attila regénye tárgy- és modellszerű egyszersmind, azaz szubjektíve átlényegített tárgyiasság jellemzi.

Olykor már-már leheletközelről borzongató valóságossága sem teszi lehetővé a világ egybevetését valamely egyedi falu vagy akár általában egy tájegység valóságával, mert a könyv egészében az érzékletes tapasztalat olyan fokú intellektuális-művészi általánosítása, párlata, amelyben a fiktív falu egzisztenciális képletté, létszimbólummá minősül át. Az olvasó a narrátor tekintetét követve erre a szemléletes lényegre is ráláthat a Kő tetejéről, ha ugyan mer saját sorsával szembenézni, a Kő ugyanis nemcsak a falu horizontjának, de jelképesen eme létnek is szegélye, itt kezdődik maga a nemléttel rokon, közönyös egyneműség. A látvány vagy látomás innen nézve a felemelő tragikum elégtételével sem kegyeskedik vigasztalni, tanácsos tehát fegyelmezettnak lenni, akárcsak a narrátor, aki úgy méri ezt a tájat, „mint birtokát a tulajdonosa”. Németh László a maga falujáról még elmondhatta: „Volt benne valami a szigorú rézmetszetekből, alakban tökéletes és lélekben kegyetlen. Amikor Szophoklész-t olvastam, a falu felelt rá bennem, s Elektrától és Antigonétól megrendítetten mertem befejezni a Gyászt, paraszt-regényemet.” (*Két nemzedék*. Budapest 1970:456.) Ezen a tájon viszont az öntudattól, tehát az átélhető, szabadító tragikum kivált-

ságától is megfosztottak élnek: egy közösség, amely a gyárak gyomrába vezető egyetlen kijáraton, az Ördögtorkon át nemcsak mennyiségében, de kulturális-erkölcsi minőségében is egyre fogyatkozik. Csak halottai s – mint bedeszklázott lehetőségek – lakatlan házai szaporodnak, meg szégyellni való, gyáva cinkosságban őrzött, közös titkai. Ez már nem is egy igazi közösség, hanem a nyáj tudat alatti önvédelme, a nyájé, amelyből a szabadulás útját elzárja a nappal sunyító juhászkutyák éjszakai diktatúrája. S eme zártságot mintegy valamilyen hallgatólágos szerződéssel szembe-sített belső felemátság súlyosbítja, amely az ifjú tanárban ébredhetne öntudatra: ő lehetne a falu lelkének fölöttes énje, akiben magára eszmél a nem autentikus lét s megszüntetésének tragikummal tisztító távlata. De a jelképesen szabadulási kísérletként felfogható kutya-kaland sokkoló élménye a félve félt beolvadásba taszítja, s nemcsak cinkosává lesz titkaikban az itt lakóknak, de megtanulja a nyelvi rejtőzködés szertartását, s amitől leginkább borzadt, a néma jelbeszédet is. E hamis szerződések áldozatának, Áronnak a pusztulásakor éppoly hibátlanul beszél már a közös bűn szégyene által összetartozó emberek egyezményesen képmutató nyelvét, mint azok. A fölöttes én-nek az elfojtása tehát itt is a kommunikációnak ahhoz a formájához vezet, amelyet *A nem autentikus létről* írt tanulmányában Hankiss Ágnes így határozott meg: „a nem autentikus lét alapjául szolgáló hibás »társadalmi szerződés« a mindennapi beszédben sok esetben olyan szűrő- és transzformációs rendszerként működik, amely a beszélőt arra készíti, hogy – egyéni felelőssége ellenében – meghatározott gondolati, szemléleti és viselkedésbeli műveletek végrehajtásával igazodjék a »szerződés«-ben foglalt szabályokhoz.” (Valóság, 1980/4:60.) Az előbbieken szárazon megfogalmazott törvényszerűség azonban Mózes Attila regényében megdöbbenően szemléletes látomásként mutatkozik meg: nem véletlen, hogy az olvasót is ama képletes lát- és léthatárra üzi a bűntudat, és megkísérti az önazonosságnak az a vonzása, amely a Kő boldog közönyében tárgyasul.

Az egyneműségből kiszakadt, az öntudattal megvert lény önmagát – azaz szabadságát – vállalva: a tragikumot is vállalja. Ez magáértvaló létének legméltóbb, szép kockázata. A művészet többek között e magáértvalóság tragikumának formába öntése a magánvaló anyagban, hogy a velünk született felelősségre és a koc-



kázatra ráébresszen. „Amikor én Istent faragtam, / kemény köveket válogattam. / Keményebbeket, mint a testem, / hogy ha vigasztal, elhihessem” – írja Nemes Nagy Ágnes. Ez az önnön távlatainak felemelő magasságát és iszonyú mélységét vállaló, igazán emberhez méltó magatartás, és nem az élettelen Kő egyneműsége iránti nosztalgia. Aki eleve, avagy kényszerűségből lemond arról, hogy transzcendálja önmagát, abban a művészi alkotás csak szorongást vagy büntudatot kelthet. Ezért nem akar szobrászkodni Florentin, a sírkőfaragó. Ahogy a tanár az emberinek látszó, felemás léttel, úgy próbál ő is azonosulni anyaga egyneműségével. Mindkettő a tragikum megkerülésének, az elfojtásnak az útja.

Az elbeszélt idő és az elbeszélés idejének sajátos viszonya, valamint a motívumrendszer e regény világában olyan állandóságot teremt, amely az elfojtás végső indokát, a távlattalanságot modellálja. A narrátor az elbeszélt időnek nem ad tartalmat valamely célirányos történettel: nincs benne teleológia; ami itt „történik”, maga a céltudatlan elmúlás. Az ismétlődő halált, temetést nem követi az új élet lehetőségének vigasza, csupán emberen kívüli, értelmetlen ritmus tagolja a létet nap- és évszakokra. Ez a külső kényszerűség válik bensővé, elfogadottá az öntudat számára: így vész ki a létből a tragikum lehetősége is. Az elbeszélés ideje meghatározatlan: nem tudni, múltként vagy jelenként viszonyul-e az elbeszélt időhöz, s ez vezeti az olvasót az időtlen, szintetizáló nézőpont érzékeléséhez. E technikának köszönhetően olykor fölöslegesnek is tűnik az időtlenség nyelvi kifejtettsége, hangsúlyozása.

Mózes Attila elbeszélői látószögének intellektuális-sűrítő jellege hasonlít a Száz év *magány*éhez. Ott a mitizálás nagyregényhez illő hatalmas epikai erejének, itt a kisregényhez találóbb képnyelvi poézisnak a fókuszja is. A távlattalanságot kifejező időmodellre, mint mélystruktúrára, a szövegfelületen ráépül a megváltás – jelen esetben negatív jelentéstöltetű – emblematikája, s az író ezt finoman egymásra játssza a „történet” motívumaival. A teremtett világ terének évszakonként ismétlődő megközelítéséhez mintegy állandó díszletként hozzátartozik az ormóttan, csupasz terméskő kereszt, amely „nem figyelmeztet, nem jelez semmit, sima és időtlen, a fájdalom szimbóluma valamikor régen leköltözhetett már róla, vagy éppen megváltóra vár a megváltatlan tájon, hogy értelme beteljesedjék”. A falu megváltójának faragott képe vigasztalanul groteszk: „Kicsit pókhasú volt ez a Krisztus, nagy, lepcsés béka-

szája, szemének két gödre vakon meredt a keresztet vetőkre, s bambán, lélektelenül bámult az arc, a szentkép süket volt az őt körülölelő áhítatra". A méltó áldozatra váró kereszt csupaszsága rímel a magzatát halva szülő Mária tartalmát veszített életével, a groteszk Krisztus-kép pedig azzal a fordulattal, hogy a „madonna-arcú” asszony a falu ágyasa lesz. E világ epikai szcenírozásának tárgyai képletesen annak lényegét, céltalanságát sugallják, s e perspektívátlanság kifejezője a költői hatású nyelv is. „Végtelen üres pólya volt a világ, a halott csecsemő fehér emlékével”. A szerkezet és a nyelv eredeti és kulturált intencionáltsága olyan formálményt nyújt az olvasónak, amelyet az utóbbi évek költészetében szinte teljességgel nélkülöz, pedig egyébként a vers az, ami ilyen hatással szokta megajándékozni.

E költőiség viszont nem enyhíti, hanem még inkább hangsúlyozza az illúziótlan lényeglátást, amelyet nem tudnak megtéveszteni a szemlélt világ olykor gyönyörködtető jelenségei sem. A groteszk kegyetlen kifejezésére edzett feszes stílus helyenkénti ellágyulásában fel-felszabadul a narrátor megértően szomorú szolidaritása ezzel a világgal, amely a kolompszóéhoz hasonló hangon időnként visszahívja a lét pereméről, a Kőről, hogy gyógyító önfeledtséggel beleveessen valamely szívárvány-pillanat ámulatába: „Délután aztán hirtelen állt el az áldás, mintha szerterántották volna a hatalmas esőfelhőket, s egyszerre látta meg mindenki, amint tűneményes gyorsasággal szaladt fel az éles szívárvány az égre, valahonnan a hegyek mögül, mint többhangú boldog sikoltás”. Az önmegszólító közlésmóddal egyébként újra meg újra visszatávolodik a szembenézésre fegyelmező szellem magányába, amelybe lépve érezned kell, hogy nem ment fel a felemás lét elviselésének bűne alól.

Tudod, hogy nincs bocsánat.

(1980)



## A rezervátum-lét metaforái

A vérbeli író sohasem szenved témahiányban. Ha mégis előállna egy ilyen – képtelennek tetsző – pillanat, Mózes Attila akkor is tudna írni. Az ő elsődleges erénye az „écriture” – lehetetlen ezt pontosan lefordítani: az irány maga –, mely olykor minden konkrét témát, történetet, szereplőt helyettesíteni tud. Ráadásul így, önmagában is, érdekkeltő, mert, ha más nem, eredeti világszemlélet közvetítője: szembenézés olykor a Semmivel, amely a Lét fonákja. Az írás maga így: emberi dráma. Ezt az erényét leginkább az *Egyidejűségek* című kisregényéből ismerhetjük.

Most annál meglepőbb, mennyire történetközpontúak a *Füstkörom* (1984) elbeszélései. Az irány föl sem tűnik, nem véteti észre magát. Ilyen nyelvileg áttetsző elbeszéléseket manapság nemigen olvashatunk, az „önmagát író”, retorizált próza divatja uralkodik. Még meglepőbb e kötetben a tárgyak már-már szenzációt hajszoló megválogatása, a kisszerű vagányok és nagymenő bűnözők, az erőszak és a vendettára emlékeztető vérbosszúk, egyáltalán: a kuriózumok felé sarkított világ. Ám ez a nyelvi áttetszőség nem jelent stílusbeli igénytelenséget, sőt. Inkább az válik jellemzővé, ahogyan az író – lemondva bármiféle sajátos modorról, mely régebben már-már „manírossá” is tette – szereplőinek telitalálatszerű nyelvi egyénítését szolgálja, alázattal és ugyanakkor a prózaírói szerepjátszás nagyszerű magabiztosságával.

Ez talán nem is lenne érdem egy rutinos író részéről, ha hősei tipikus, magunkfajta figurák, konvencionális átlagemberek szerepkörébe tartoznának, vagy ha egyáltalán mindennapi viselkedési és erkölcsi normákhoz lehetne mérni őket. Félreértés azonban ne essék: szereplői korántsem légből kapott, romantikusan elrajzolt lektűrhősök (habár a „normálistól” elütő lényük miatt bizonyára különös érdeklődést keltenek az igénytelenebb olvasókban is). A társadalom perifériáján helyezkednek el, akárcsak az író előző novelláskötetének némelyik hőse, de itt talán még erőteljesebben kifejezésre jut, hogy ez a peremlét nem jelent egy teljesen normák nélküli világot. Az író el tudja hitetni velünk, hogy e sokszor megvetett társadalmi csoportok, például a vándorcigányok körében, sajátos emberi normák működnek, az értékek megítélésének kö-

vetkezetes és szigorú törvényei, amelyek a maguk helyén éppoly tiszteletre méltó, kötelező és megszegésük esetén lesújtó érvényűek, mint a magukat egyedül normálisnak tekintő boldog átlagemberek együttélési szabályai. A szerző eme értékek rendszerét nem kívánja élesen szembeállítani az általánosan elfogadott társadalmi normákkal. Mivel minden ironia nélkül, belülről láttatja máságukat, okunk van azt hinni, hogy azonosul velük, de anélkül, hogy provokálni kívánná a közvéleményt. Egyszerűen: a másság elfogadására, tiszteletére mutat példát, a tolerancia jegyében. Az olvasót sokszor mehökkenti. Honnan a kültelkek és galerik és az erőszak, honnan az íratlan, ám annál kegyetlenebb törvények mélyreható ismerete? És micsoda érzékenységgel tapint rá az olykor ember alatti élet, a szenny mögötti tisztaságra! Micsoda előítéletmentes humanizmus keresi itt a megbélyegzett társadalmi hovatartozás béklyói közt vergődő embert!

Tehát a *Füstkorom* elbeszéléseiben nem a megjelenítés vagy a stílus az, ami rendhagyó, hanem elsősorban a történetekben, szereplőkben megtestesülő értékviszonyok különössége. Mintha tanúságtétel lenne a prózaírás etikájának első parancsa mellett: mindenekelőtt és korlátok nélkül megérteni az embert, a legmegvetettebb fajtáját is. S ha e történetek egyenként kuriózumként hatnak is, összhatásukban kiderül, hogy nem esetlegesek: szimbolikus változatok ugyanarra a témára, az egyéni és közösségi önazonosság problémájára.

A történetek egy részében a központi figura egy zárt közösség szokásrendjének falába ütközik (például: *Napnyugati vándorlás*), más részükben az őt már befogadó közösségből tér meg a többség által megvetett, de rá még kényszerítő erővel ható csoportnormákhoz (*Közkegyelem*). Drámája az elvegyülés vagy kiválás dilemmájából adódik, tragédiája az a „mátság”, amely a többség szemében diszkriminál, és köztörvényen kívülre kényszerít. Az egyed emiatt hasonulni akar: kényelem, gyávaság, szolgálékúság taszítja, taszítaná az egyneműségbe. S a legfőbb csapda a „mátsága” miatti, büntudattá fokozott szorongás, amely akkor is előveszi, ha ártatlan, ha történetesen neki van igaza. Az önazonosság méltó megtartása és a többségi befogadás összeegyeztethetetlennek látszik. „Szőke vagy, úgysem maradhatnál meg köztünk” – mondják a kóberes vándorcigányok a *Napnyugati vándorlás* főhősének, a székelly faluból meg – ugyanőt – putrilakóként vetik ki.



Mégis: nem az önazonosság belső csonkaságának, hanem a külső megjelöltség konfliktusainak bemutatása a lényeges itt; arra döbbennek ezek a történetek, hogy csak a többé-kevésbé agresszív társadalmi megkülönböztettség, az erkölcsi és fizikai kirekesztettség különféle változatai támaszthatják fel igazán az önazonosság válságait. A külvilág kihívása nélkül fel sem merül a diszharmónia. „A kutya volt-e előbb vagy a vizsla? Minek született végül is az eb? – Látod, ez is a helyzettől függ. Amikor született, ebnek született. Mikor először rúgták tükön, már tudhatta: vizslának született” (*Történet falkányi kutyával*).

Ezek a novellák minden indulatos él, de nem minden éleslátás nélkül, azt a sunyi embertelenséget mutatják be, amely az általános kötelezőnek tekintett, személyiséget, sajátosságot felszámoló normák elvárásában vagy az ilyen mechanizmusoknak ellenálló egyedek erkölcsi megsemmisítésében jut kifejezésre. Mennyire ellenszenvesnek állítja be azt, aki rosszul fölfogott önvédelemből elébe megy a méltóságába tipró szerepkényszereknek! S mennyivel tiszteletre méltóbbnak a megjegyzettségnek azt a vállalását, amely az egyazon bélyeget viselők rezervátumába taszít!

Mózes Attila világból kirekesztett novellahősei: rezervátum-lakók – e létforma minden komplexusával, amely a görcsöket oldani kívánó fölös önérzet, az erkölcsi nyomorban szenvedők iránti maradék szolidaritás és a tehetetlenség közös bűnében vállalt cinosság furcsa vegyülete, amelyből a megváltó katarzis semmilyen formája nem tud kiemelni. Kegyetlen látásmódja megengedi, hogy a falkába verődött, egymás melegébe húzódó, sunyivá lett kutyákat is e rezervátum-lét metaforájának tekintsük, s a *Füstkorom* fekete városa, a *Tükörtánc* bizarr sztorija is effajta metaforizáción megy keresztül.

A könyvnek ez a motivikus egységessége – az egyes darabok novellai ismérvekhez képest olykor szervesen szerkezete, feltűnő terjengőssége mellett is – arra enged következtetni, hogy szerzője előmunkálatnak szánja az egyéni és közösségi identitás-tudat feszültségeit, torzulásait ábrázoló nagyobb lélegzetű epikai vállalkozáshoz.

(1984)

# Paradoxonok zsarnoksága

## Kamaratörténetek

Semmi kétség, frappáns zenei analógia, amit Mózes Attila legutóbb megjelent prózai műveinek műfaji megjelöléseként használ. Találó az a metaforikus értelmezés is, amelyet *A Gonosz színeváltozásainak* (1985) fűlszövegében olvashatunk. De próbáljuk csak meg metaforák nélkül meghatározni ezt a kísérleti műfajt ama három változat alapján, melyeket a szerzőjük joggal gyűjtött közös nevező alatt egyetlen kötetbe. Tudatosan és joggal. A három prózai darab ugyanis szerkezeti sajátosságait tekintve nyilvánvalóan összefügg, s e szerkezeti jegyekből vezethető le közös műfaji hovatartozásuk.

Kettős megközelítés lehetséges. Ha az elbeszélt történet és a benne mozgatott figurák száma felől tekintjük, közel állanak a novellához. Az időben, térben szűk keret, az olvasó által lineárisan újraalkotható három eseménysor maga (a történet): novellányi; ok-okozati viszony és zártság jellemzi szerkezetüket. A történet kulcsfiguráinak száma viszonylag kevés. Ha az elbeszélés módját, technikáját vizsgáljuk: regénynek minősülnek, hiszen a történet írói bizonylítása korántsem lineáris, hanem kétszeresen is alineáris. Ez részben abból adódik, hogy a végkifejletből pergeti vissza az eseményeket, és jut el újra a végkifejlethez. A történet elbeszélésének szerkezete tehát: omega – alfa – omega. Ám ezen belül is – másrészt – fejezetenként állandó visszakapcsolással él, minthogy ugyanazon eseményeket a figurákra kiosztva, különböző nézőpontokból idézteti fel. A fejezetek így láncszemekként egymásba hurkolódva egy önmagába záruló füzért (láncot) írnak le, s mindegyik darab egésze körkörös szerkezetű.

E sajátosan köztes műfajt a novellista és regényíró Mózes Attila a harmadik darabban, a *Megváltásban* viszi tőkélyre, bár kétségtelen, hogy kitűnő mesterségbeli tudása, rutinja *A krampusz halálában* is megmutatkozik.

Ez a regénytechnikai megoldás ugyanakkor megfelel annak a hermeneutikai körnek, amely a történet végét jelző első fejezettel nyílik a visszaemlékező figurák és egyúttal az olvasó számára. Azaz: a kérdés–válasz logikáját követve irányítja a már bekövetkezett – sokkoló – végkifejlet okaira, előzményeire (vagyis az egész-



re) rákérdező figurák és az olvasó értelmezői műveletét. Ugyanazon tény különböző érdekelttségű, előjelű (többszólamú) értelmezése válik egyszersmind a szereplők jellemzésének eszközévé is. És ez mélyen összefügg a hermeneutikai probléma, a megértés elkerülhetetlenül szubjektív jellegével, amennyiben a lét minden tényének megértése ugyanakkor önmegértés is. Következésképp ugyanazon esemény megértésének különböző módjai a megértő szubjektumok jellemére, élettörténetére vezethetők vissza. Beleértve az olvasót is.

## Világ- és értékszerkezetek

E regények világából csak annyit láthatunk, amennyi a bennük végbemenő kulcsesemény, a végkifejlet megértéséhez feltétlenül szükséges. Világuk tehát a történetnek alárendelt, intenzív (belterjes) jellegű: a szerző nem teremt a történetből ki- és elágazó hátteret, vonatkozási rendszert, mint előző regényében, az *Egyidejűségekben*. Itt az esemény áll a központban, s ezt értelmezve az esemény részesei, a figurák saját világukat értelmezik. Az esemény így válik modell-értékűvé arra a világra nézve, amelyben megtörténhetik, s szerkezetileg egyúttal maga a kiindulópont: motívum-funkciót tölt be, s minden értelmezése – variáció ugyanarra a témára. És ez a látszólag narrációtechnikai megoldás tökéletesen egyezik Mózes Attila legtudatosabb hősének, Hajnóczynak az ismeretelméleti álláspontjával: „Az igazság az összes létező és elképzelhető meglátás és vélemény találkozása a *ténnyel*.”

Az olvasónak ezek után egy már többszólamúan értelmezett világot (igazságot) kell értelmeznie – a maga módján. S mennyivel nehezebb így, mint abban az esetben, ha csupán egyetlen nézőpont függvénye lenne az értelmezés! Ebből eredeztethető az az olvasóval szemben támasztott igény, amelyet – jobb híján – az intellektualitás követelményének nevezhetünk. A szerző nem teszi lehetővé, hogy egyik vagy másik figurában egyértelműen az ő szemszögének megfelelő képet ismerjük fel, vele azonosuljunk. Az olvasót a különböző figurák nézőpontjának megfelelő állandó szerepcserébe vonja, de tág teret enged az összjátékra, a többszólamú egészre rálátó szabad értelmezésnek.

Az első kamaratörténet (*A krampusz halála*) világát kvázi-reális keretbe, egy szakasznyi katona életterébe helyezi. Egyiküket, Öszt, egy véresre forduló játék avatja központi figurává, de a végkifejletet értelmező bajtársak mind arra kényszerülnek, hogy beleképzeljék magukat az ő helyzetébe. Mit tettél volna, ha az őrség alatt szembekerülsz egy kollégával, aki az „Állj, ki vagy!”, „Állj vagy lövök!” felszólításnak nem engedelmeskedik? A figurák külön-külön teljes értékű személyiségek, a maguk szorongásaival, vágyaival, rend- és szabadságigényükkel többé-kevésbé tudatosan élik meg ennek a kegyetlen kérdésnek a mélységét s e kérdés hátteréül szolgáló sajátos világnak a törvényeit. A véres végkifejlet és a vele kapcsolatos döntéshelyzet problematikája éles fényt vet egy olyan világra, amelyben az egyedeket uniformizáló sajátos rend uralkodik. Ennek a rendnek a természetét az határozza meg, hogy az alapjául szolgáló összes szabályok arbitrálisak. Azaz: a „mit miért?” kérdésre a válasz ez: „mert ez a szabály (parancs)”. Ebben a világban csak az az egyed találhatja meg a helyét, aki nem kérdez rá a parancs értelmére, aki a teljes értelmetlenség elvét fogadja el, akinek döntéseit nem a lelkiismeret, hanem a beidegződött reflexek irányítják. Csak így vetheti alá magát annak a rendnek, amelynek nincs finalitása. Ez a célirányosság nélküli rend ugyanis éppoly irracionális, mint a mindnyájunkban többé-kevésbé élő szorongás, melyre maga ez a „rend” építhet a jól működő (védekező és támadó) reflexek kialakítása érdekében. S mert ez a rend nem az öntudatra, hanem a tudattalanra épül, tere van a (szorongásos eredetű) véletlenek kockázatának. A törvény és a véletlen terének egyidejűsége lesz az alapja itt a jelzett – sajátos tragikummal terhes – döntéshelyzeteknek, amelyekben e rend értékhiányos jellege teljesen lelepleződik.

*A Gonosz színeváltozásaiban* Mózes Attila mintha elvágná a lehetséges analógia hídjait a mű világa és a való világ értékszerkezete között. A fikción belüli fikció elvét alkalmazva egy már-már mondvacsinált helyzetet és játékteret teremt: figurái egy bizarr filmrendezői ötlet végrehajtói és egyúttal értelmezői, egy olyan fikcióé, amelyet a rendező a „statisztáló” elítélteken végrehajtott valódi kivégzésekkel kíván „hitelesebbé” tenni, bevonva játékába a profi munkatársakat. A művészet és a valóság különmeműségének, valamint a hitelesség eme két teljesen eltérő szférájának egybemosását nehezen lehet értelmezni. Vajon messzemenő kétely fejező-



dik-e ki a művészet lényegi humanizmusát illetően? Vagy arra a lehetőségre, veszélyre figyelmeztet, amely olykor még a művészet esetében is elkerülhetetlen: a hatalmi manipuláltságra? A regény mindenestre mélységes szkepszissel sugallja azt a tragikumvátozatot, hogy az úgynevezett Jónak a Gonosz eszközeivel aratott győzelme a Gonosz felett nemcsak a valóságban, hanem a művészetben is lehetséges: a művészetben is megszűnhetik az esztétikum és etikum ikertestvérisége.

Az etikum szférájának mint a cselekvést vezérlő értékelvek hatalmának megkérdőjelezése a kötet harmadik darabjában (*Megváltás*) mélyül el igazán. Egy olyan világban, amelyben a látszat és valóság kollízióját fölfokozza az a tény, hogy a játékban is jelen van: a játék látszata is elválik a játék valóságától. Az értékszerkezet tehát kétszeresen is hamis: hazug felnőtt-társadalomban még a gyermekek játéka is hazug lesz. A játék végkifejlete azt sugallja, hogy a hazugság alóli felszabadulás erkölcsi alternatívája kizárt, a bűn itt végzetesen áthagyományozódik (akárcsak a görög Oreszteiában), s nincs már „megváltás”, csak a halál.

Ám Mózes Attilát közvetlenül nem is az erkölcsi tettek lehetetlennülése, hanem az autentikus létet teljesen kiszorító, tét nélküli emberi játszmák – a látszat-lét – üressége foglalkoztatja: „Nem azok az igazán rossz helyek, ahol nem érdemes becsületesnek maradni, hanem azok, ahol gazembernek lenni sem érdemes.”

## **Paradoxonok zsarnoksága**

Rend, amelynek nincs finalitása, tehát a véletlen csapdáit hordozza magában; Jó, amely a Gonosz eszközeivel győzedelmeskedik a Gonosz felett; Bűn, amelynek átka alól csak újabb bűnnel lehet „felszabadulni”. Ezek a paradoxonok uralják *A Gonosz színváltozásainak* regényvilágait. S valóban zsarnoki módon: a figuráknak nem áll módjukban szabad erkölcsi tett révén kibújni uralmuk alól. Sőt: a helyzetüket meghatározó paradoxon hatalma kevés kivétellel (Hajnóczy, az „utolsó mohikán”) kiirtja erkölcsi öntudatukat. Ezért a szabad akarat ismeretlen itt. Csak a rosszra való kizárólagos hajlamuk működik mintegy a protestáns dogmának megfelelően. Ám azzal a lényegbevágó különbséggel együtt, hogy számukra kegyelem sincs. Ezért ironikus cím a *Megváltás*. Mert az

írói világkép voltaképpen kizárja ezt, minthogy teljesen kizárja a transzcendenciát.

### **Kérdőjelek**

Tragikus létmodelljeit az író szenvtelenül tárja elénk. És tisztességesen: mert nem nyújt hamis vigaszokat. Meghagyja szabadságunkat is, hogy elgondolkodjunk. Vajon lehetetlen az igazi jóvátétel? Vajon a figurák öntudatában mi van a szabadság sirályfészkei helyén?

(1986)



# Romániai magyar irodalom, 1944–1990

## (Premisszák egy vitához)

A 89-es kelet-európai események történelmi jelentősége akkor is tagadhatatlan, ha számunkra, a romániai magyarok számára a szabadság még mindig csak a távoli jövőbe vesző állapot, amelyhez fárasztóan apró lépésekben, aránytalanul sok erőfeszítéssel és máris túl nagynek látszó kompromisszumok árán közeledhetünk. Életünk minden területén naponta meg kell küzdenünk nemcsak az idejekorán józan ésszel felmért anyagi-technikai nehézségekkel, hanem az eddig elképzelhetetlen, előre nem látott abszurd akadályokkal is, amelyek abból származnak, hogy a sovinizmus arcátlanul megmutatkozó, úgyszólván intézményesült közegében élünk, távol a jogállamiság feltételeitől, amelyek a magyar és más kisebbségeknek védeltséget, nyugodt kibontakozást biztosíthatnának. De hálátlanság lenne, ha nem ismernénk be, tavaly ilyenkor elképzelhetetlen lett volna egy ilyen tanácskozás a romániai magyar irodalom utolsó negyvenöt esztendejének történetéről (Debreceni Irodalmi Napok, Romániai magyar irodalom. 1990 november. Vitaindító).

És a sors ajándékának ez a felemlítése most nemcsak az alkalomnak szól, hogy íme, együtt lehetünk, ahogy még soha. Nem protokolláris szónoki bevezető csupán, hanem a kijelölt témába vág. Véleményem szerint ugyanis azon kívül, hogy a történelemben bekövetkezett fordulat szerencsés részesei vagyunk, most az irodalomtörténet művelőiként is új korszakot kezdhetünk. Félreértés ne essék, tisztában vagyok azzal, mennyire kockázatos az irodalom viszonylag öntörvényű életének szakaszait a történelmi korszakhatárokhoz igazítani. Nem is magára az irodalomra gondolok, hiszen nincs kellő távlatunk annak megállapításához, milyen új irodalmi, művészi minőségeket hozhat felszínre ez az európai, sőt talán világtörténelmi fordulat, mely a kelet-európai népeket a voluntarista kitérő után visszaigazította a történelem természetes medrébe. Az irodalomtörténet-írásra utalok inkább, amely e fordulattól kezdve – különösen a kisebbségi irodalmakra vonatkozólag – új nézőpontokat, árnyaltabb értékelést és világosabb nyelvezetet tehet magáévá.

Igaz ugyan, hogy tanácskozásunk szorosan vett tárgya a romániai magyar irodalom utolsó két évtizede, azonban szükségesnek látszik leszögezni: e hetvenéves irodalom egészére vonatkozó premisszáink átgondolása, tisztázása nélkül az utóbbi húsz év jelenségeiről sem tudunk helyes képet alkotni. Most lehetőség nyílt, hogy újraértelmezzük a nemzetiségi irodalmak szemléletének elvi alapjait.

Az első előfelvetés a kisebbségi irodalmak és az anyaországi irodalom viszonyát, a kisebbségi irodalom státuszának kérdését érinti, mely annyi vita után mára már megoldottnak látszik. Az Új Forrás című folyóirat 1982-es évfolyamának vitaanyagából Pomogáts Béla állásfoglalását idézem: „A végbement fejlődés, illetve ennek előrelátható menete, olyan több központú magyar irodalmat alakít ki, amelynek csak az egyik, bár kétségkívül legerősebb ága a magyarországi magyar irodalom. A magyar nemzeti irodalom struktúrája ennek következtében sajátos irodalmi »respublicára« hasonlít. Ebben a »köztársaságban« a hazai irodalom mellett el nem hanyagolható szerepe van a romániai, a csehszlovákiai, a kárpát-aljai, illetve a nyugat-európai és a tengerentúli magyar irodalomnak. Ennek az irodalmi »respublicának« az egység és a különbözőség a lényegi tulajdonságai: egység az irodalom nyelvi, etnikai, történelmi és kulturális sajátosságaiban, különbözőség társadalmi feltételeiben, konkrét nemzetiségi feladataiban.” (Egység és különbözőség. Új Forrás 1982/2: 78.) Természetes, hogy ez a „kettős köttetés” elvét érvényesítő álláspont a státusz megítélésében sokkal közelebb áll a valósághoz, mint amelyik a kisebbségek irodalmát a többségi nemzet irodalmához tartozónak tekintette, mert volt ilyen álláspont is. Ezért a Pomogáts Béla által kifejtett nézet nem kis mértékben pozitívan tudta befolyásolni a kisebbségben élő magyar írók közérzetét, alkotókedvét és önbecsülését. E felfogás magyarországi intézményesülésének köszönhető, hogy – különösen az utóbbi két évtizedben – oly örömdetesesen megnőtt az anyaországi kritika és a közönség érdeklődése a határokon kívüli magyar irodalmak értékei és gondjai iránt. Több volt ez, mint érdeklődés. Nevezzük gondoskodásnak, mely rendszeres és többnyire pozitív kritikai visszhangban és a könyvkiadás területén is számottevő támogatásban nyilvánult meg. Csak éppen az a nyomasztó tény maradt kimondatlanul, jöllehet hallgatólagosan a kritika szintjén meghatározta az értékszempontokat, hogy a romániai és más ma-



gyar kisebbségek irodalma, ha különbözik az anyaországitól, legfőképpen abban különbözik, hogy nemcsak a totalitárius társadalomszerkezet, hanem a nemzeti elnyomás korlátai is rabságba kényszerítik.

A hallgatás politikai indoka megszűnt, mondjuk ki hát: a kisebbség irodalmára – nemcsak intézményeire – a szabadság hiánya nyomja rá bélyegét. És ez nemcsak intézményeinek mennyiségére és hatáskörére vonatkozik, hanem jórészt irodalma egészének értékszerkezetére is. Mindenekelőtt az tűnik föl benne, hogy az anyaországi irodalomhoz képest jóval egyneműbb, hiányzik belőle az értékeknek az a többszólamúsága, mely a cenzúramentes, egészséges irodalmi élet természetes velejárója. Az első előfeltevésem tehát a függés, a függésből eredő egyneműség tételezése, mint megvitatásra váró kérdés.

A hatalomtól való függés következményeit valamiképpen minden kelet-európai nemzet irodalma megsínylette, hiszen a proletkultos művelődéspolitika hosszabb-rövidebb ideig tartó szellemi uralma mindenütt egyfajta időleges kizárólagosságot teremtett. Nos, ehhez hasonló egyneműséget eredményez az a külső kényszer is, amely kisebbségi helyzetben nehezedik az irodalomra. Mi több, a proletkultos irodalompolitika csupán ideológiai korlátokat jelentett, melyeknek olykor elég volt formálisan megfelelni, a nemzeti elnyomás azonban olyan egzisztenciális érdekközösségbe szorít, amelynek erkölcsi implikációi talán mélyebbek. Önálló gazdasági, oktatási, kulturális és politikai intézmények híján a kisebbségi érdekvédelem egyetlen intézménye olykor az irodalom, s mint ilyennek – ha többre nem is képes –, legalább az erkölcsi önvédelem, az identitásörzés vagy érzelmi kompenzálás funkcióját kell ellátnia.

Kétségtelen, hogy a szabadság hiányának tartós elviselése következtében a kisebbségi irodalomban az esztétikai minőségekkel összeszővődő sajátos erkölcsi és ideológiai értékalakzatok figyelhetők meg. Ezekről az irodalmunk egészének karakterét meghatározó értékalakzatokról – transzszilvanizmus címszó alatt – viszonylag sokat elmondott már a hazai és az anyaországi irodalomtörténet. Külön vita tárgya lehetne, hogy a transzszilvanista eszmények – pozitív, a megmaradást szolgáló erkölcsi hatásuk mellett – hogyan kerültek szembe olykor a kollektív érdek, az irányzatosság „kötelező” érvényét el nem ismerő esztétikai szem-

pontokkal, a szabadságelvű, személyiségközpontú művészi törekvésekkel. A közösségi életérzés transzszilvanista irodalmi vetülete és az irodalom liberális szabadságmodelljei közötti különbségek különösen az utóbbi két évtizedben váltak nyilvánvalóvá, és jellemző, hogy a pluralizmus természetes állapotként való elfogadása helyett Erdélyben éles vitákat, mély sérelmeket váltottak ki. Holott csupán a világszemléletek és ars poeticák különbsége nyilatkozott meg, a hosszú ideig elnyomott, egybemosott felfogásbeli eltérések kerültek napvilágra. A kisebbségi lét, a szigorú cenzúra körülményei között azonban nem volt lehetőség sem a világos szókimonddásra, sem a higgadt reflexióra, mint azt a „Csipkerózsika” és a „Szót értés előfeltételei” című vita is tanúsította. Vagyis az utóbbi két évtized első, társadalmi-kulturális szempontból „liberálisabb” szakaszában, a hetvenes években – amikor egyáltalán vitákra sor kerülhetett – még akkor sem lehetett pontosan nevükön nevezni a dolgainkat. Az „önismeret”, a „helytállás erkölcsse”, a „sajátosság méltósága” (és más kulcsfogalmaink) tartalmának kódosítástól mentes kifejtésére nem vállalkozott sem az, aki hirdette, sem az, aki nem értett történetesen egyet a bennük kifejeződő neotranszszilvanista eszményekkel. Mert valójában ezzel a szellemi képződménnyel van dolgunk az újabb romániai magyar irodalom legsajátosabb eszmetörténeti háttérében, ennek a motivikus elemei mutathatók ki, hiszen a művekben tárgyiasuló helyzettudat – ha más eszközökkel fejeződik is ki – lényegét tekintve az utóbbi évtizedekben sem más, mint a két világháború közötti tipikus transzszilvanista alkotóké. Az alternatív ideológiákkal és ars poeticákkal szemben ez maradt meg vezető irányzatként. Ennek – szerintem – legfőbb oka a kisebbségi politikai függés elfogadása olyan életkeletként, amelyben a helytállás erkölcsse, a szenvedés szellemi és művészi teremtő ereje kárpótol a szabadság hiányaért. Ezeket a kollektív sors kényszerében kigyöngyözött értékeket azonban a hazai és az anyaországi kritika hajlamos volt úgy szentesíteni, mint az alkotói megnyilatkozás kisebbségi körülmények között egyedül jogosult változatait, annál is inkább, minthogy Sütő András és Kányádi Sándor személyisége és írói rangja is növelte ezen irányzat tekintélyét. Türelmetlenségről árulkodó vélekedések mutatják, hogy kockázatos volt különbözni ettől az írói magatartástól, vakmerőség volt hangot adni a mitizált kényszerűségek bírálatának. A szóban forgó viták azt igazolják, amit Bertha Zoltán állapított meg



nagyon pontosan egyik tanulmányában: „a kisebbségi állapot abszurdumában, társadalmi, emberi képtelenségében egymást vádoló álláspontokká szakadt szét a nemzeti-etnikai és a társadalmi, az osztatlanságot, illetve a megosztottságot valló elképzelés. A megoldás csak a teljes nemzeti függetlenség és társadalmi szabadság, a belső és külső demokratikus szabadság dimenziójában gondolható el... Amíg tehát szenvedni és próbálkozni kell s szabadságküzdelmet kell folytatni azért a megmaradásért és önazonosságért, ami evidens és minimális létfeltétel, s a valódi szabadságnak csak adott kiindulópontja kell hogy legyen – addig nincs megoldás, s minden csak utópia.” (Pomogáts Béla a transzszilvanizmusról. *A szellem jelzőfényei*. JAK. Magvető, Bp., 1988:28.)

A történelmi fordulat most már lehetővé teszi, hogy világosabb, egyértelműbb fogalomrendszerrel közelítsük meg és higgadtan elemezzük a jelzett eszmetörténeti vonulat tartalmi összetevőit s a legújabb erdélyi irodalomban is megnyilatkozó szellemi, erkölcsi értékeit. Szükség van erre nem utolsósorban azért is, hogy egyrészt túllépjünk a transzszilvanizmus sajátos értéktartalmait az esztétikai értékekkel egybemossó fogalmakon, amelyek részben a cenzúra kényszeréből születtek, s melyek inkább elfedték, mint megvilágították a helyzettudat és az esztétikum összefüggéseit. Túl kell lépnünk, éppen azért, mert tudjuk: húsz éven át bizonyos dolgokat nyíltan, egyértelműen nem lehetett kimondani, és ez nagyon megnehezítette a kritikusok és az irodalomtörténészek munkáját. Nem mindig értettük meg egymást, mivel kénytelenek voltunk hibrid fogalmakat használni. Feltűnt igazából kritizálni, nehogy a másik fél azt higgye, negligáljuk értékeit, holott nem értékek kétségbevonása lett volna ez, hanem a fogalmak tisztázása, ami az igazi vita alapfeltétele. Például annak a kimondása, hogy az olyan kifejezésekben, mint „a felemelt fő dramaturgiája”, „a megmaradás esztétikája” és az ehhez hasonlóknak, a mű közvetítette kollektív méltóság és a megmaradás szükséglete mint szellemi, erkölcsi értékkritérium keveredik a műben megjelenő esztétikai érték immanens minőségével. (Itt Gáll Ernő és Görömbei András egy-egy tanulmányára gondolok: *A felemelt fő dramaturgiája*. Pandora visszatérése. Kriterion 1979; *A megmaradás esztétikája*. Monográfia Sütő Andrásról. Bp., 1986.) Azaz: nem arról van szó, hogy kétségbe vonjuk a kollektív méltóság és a megmaradás szükségletét mint kisebbségi vonatkozásban egzisztenciális kritériumot, hanem inkább arról, hogy nem

szabad összemosni az erkölcsi-ideológiai szempontokat az esztétikaiakkal.

Valójában nagyon jellemző metaforák ezek. A művészi minőség és egy bizonyos ideologikum szoros összekapcsolásával szimptomatikusan kifejezik, hogy – Kenyeres Zoltán szóhasználatával élve – itt „szükséglet-irodalomról” van szó, mely egy társadalmi csoport létérdekeinek szolgálatában áll (*A lélek fényűzése*. Bp., 1983.). De tudjuk, hogy a szolgálás, a szolgálat a művészetnek nem mindig tett jót. Sőt ellenkezőleg! A diktatúra, amelynek szorításában ez a kritikai terminológia keletkezett, ma már – remélhetőleg – a történelem egy letűnt korszaka csupán. Reánk, irodalomtörténészekre vár a feladat, hogy külön-külön, most már tárgyszerűbben és egyértelmű fogalmakkal elemezzük a szóban forgó művek ideológiáját és művészi értékeit.

E műveletet az utóbbi néhány évben már el is kezdték anyaországi pályatársaink. Az elmúlt évtizedben, mely kisebbségi létünk mélypontja volt, jobbnál jobb tanulmányok jelentek meg a kortárs romániai magyar irodalomról. Pomogáts Béla általános áttekintése mellett (*Jelen idő az erdélyi magyar irodalomban*. Magvető 1987) a szóban forgó két évtizedről kitűnő munkákat olvashatunk. Különös jelentősége volt és van annak, hogy Bertha Zoltán és Görömbei András monográfiája (*A hetvenes évek romániai magyar irodalmáról*. 1984), Endrődi Szabó Ernő esszéje a romániai magyar költészet új jelenségeiről (*Kísérlet egy térkép kiegészítésére*. Életünk 1983/4.), valamint Csapody Miklós *Értelme és remény* című átfogó tanulmánya fiatal irodalmunkról (Alföld 1987/12.) akkor látott napvilágot, amikor irodalmi életünk a legteljesebb válságba került. A könyvkiadás beszűkülése, a folyóiratok tengődése, a kivándorlás következtében kialakult demoralizált hangulat közepette az jelenthetett vigaszt – ha akkor egyáltalán eljutott hozzánk –, hogy az anyaországi pályatársak alapos felkészültséggel és kitűnő érzékel, minden eddigit felülmúló áldozatos ügybuzgalommal rendszeresen számba vették irodalmunk értékeit.

Újraolvassa munkáikat, valamint Bertha Zoltán legújabb, általam ismert tanulmányát (*Erdélyi magyar irodalom a nyolcvanas években*. Tiszatáj 1990/3.), megerősödik az a benyomásom, hogy talán minden figyelemreméltót el is mondtak már a szóban forgó évtizedekről, elírták tőlünk a mondanivalót. És ami a legfontosabb: a különben mindig jóleső „gondoskodáson” túl, ezekben a tanulmá-



nyokban megtisztelő igényességgel, egyetemes érvényű értékszempontokkal találkozunk. Nem névsorolvasást, hanem árnyalt, elemző betekintést nyújtanak irodalmi életünkbe, biztos érzékkel – mert elfogulatlanabban – emelik ki sajátos értékeinket, és – amire oly régóta várunk – az egyetemes magyar irodalom jelenségeihez viszonyítják a kiemelkedő műveket és áramlatokat. Remélhetőleg nem udvarias gesztus csupán, amit Bertha Zoltán a Forrás harmadik nemzedékének törekvéseiről szólva leír, miszerint: „teljesítményei révén teljesen szinkronban mozog a magyarországi modernség fő irányjaival”. Kísérleteivel – mondja továbbá Bertha – „megelőlegezte, de legalábbis párhuzamosan műveli azt a modern stílusimitációs, szójátékokkal, szóviccekkel tarkított parodisztikus versformálást..., amely az utóbbi évek során olyannyira elterjedt az új magyar irodalomban Eszterházy Pétertől Kukorelly Endrén és Parti Nagy Lajoson át Garaczi Lászlóig.”

Valóban ilyen korszerű lenne az erdélyi magyar irodalom? Hogy eme önérzetünket szilárdító pillanatnyi értékelés mennyire helytálló, azon talán még sokat lehetne vitatkozni, eldönti majd egy távolabbi utókor. De ami úgy tűnik, egzakt módon bizonyítható, az a két évtized közötti mély különbségre vonatkozó megállapítás, amit már Csapody Miklós is megfogalmazott. Most nem idézem őt, de én egyetértek vele abban, hogy valóban a hetvenes évek volt messze a leggazdagabb, hogy a hetvenes és nyolcvanas évek úgyszólván külön szakaszoknak tekinthetők a romániai magyar irodalom történetében: a politika- és intézménytörténet tanulságai, a könyvkiadás megdöbbentő elsekélyesedését tükröző adatok meggyőzően támasztják alá ezt a szentenciózusnak látszó kijelentést.

Az említett szerzők közül Bertha Zoltán az, aki a legújabb erdélyi magyar irodalom egészének „karaktermegragadására” tesz kísérletet. Figyelemre méltó, hogy ebben a jellemzésben – a különbség hangsúlyozása mellett – az egységesítő vonás is kirajzolódik: „A mai erdélyi magyar irodalomról – mint ahogy az Erdély-kérdés egészéről – nehéz a megrendülés alapvető élménye nélkül beszélni. S bár nehéz a szólás éppen ettől az érzéstől, mégis megkísérelhetjük általános benyomásunkat közvetíteni. Annál is inkább, mert talán soha ennyire mélynek – az egyes művek minden esztétikai rétegét áthatónak, illetve átfogónak, az irodalom legnagyobb részére, szinte teljességére kiterjedőnek – nem tapasztalhattuk azt a velőkig hatoló egyetemes szenvedéshangulatot, amelyet ez az

irodalom oly megrázóan áraszt, sugároz magából." Az idézetet még folytathatnám, de most lezárom, mert így is nyilvánvaló: korántsem felületes benyomásokat rögzít a szerző, amikor még továbbmenve, egy hét évtizedes kisebbségi sors eszmetörténeti vonatkozásrendszerébe ágyazza a vizsgált korszak irodalmi jelenségeit. Lényegre tapintó megállapítása kiindulópont lehet legújabb irodalmunk megközelítéséhez még akkor is, ha a transzszilvanizmus kategóriáját kiterjeszti olyan „européer vétetésű”, „modernista-avantgárd” művekre is, amelyek – véleményem szerint – egészen más értékrendszerbe tartoznak, mint a transzszilvanizmus. Tény azonban, hogy a transzszilván élmény viszonyítási pont a tőle elszakadó szerzők vagy áramlatok számára is, vagyis azok számára is, akik nem neotranszszilvanisták. Ezért nem lehet megkerülni legújabb irodalmunk tárgyalásában sem.

Az adott két évtizeddel foglalkozó szerzők mind megegyeznek abban, hogy a hetvenes évek romániai magyar irodalma összehasonlíthatatlanul sokszínűbb, mint a nyolcvanasé. Ezt a különbséget egyrészt a nagyarányú kivándorlás, az itthon maradt írók számának döbbenetes csökkenése, másrészt az ideológiai és stílusbeli áramlatok viszonylagos pluralizmusának visszaszorulása magyarázza. A két jelenség mögött talán ugyanaz az ok, a diktatúra megkeményedése áll, de irodalomtörténeti szempontból a kétféle veszteség differenciált értelmezésre készítet.

Ha csak a prózairodalom helyzetét tekintjük, a hetvenes évek epikai többszólamúságához képest döbbenetes, mennyivel szegényebbek lettünk. Akik eltávoztak – Páskándi Géza, Csiki László, Vári Attila, Bodor Ádám, Köntös-Szabó Zoltán, Kocsis István és mások –, mind egy-egy külön színt, látásmódot, elbeszélői technikát vittek magukkal. Közöttük van a hagyományos prózához képest újat hozó legmerészebb kísérletezők többsége, a romániai magyar novellisztika élmezőnyének egy része. Ez a kiheverhetetlen értékvesztés tehát az egyes személyek, alkotó egyéniségek hiányával függ össze, hiszen velük együtt eltűnt irodalmunkból az általuk teremtett sajátos mű–személyiség és nyelvi univerzum is.

Hasonlóan nagy űr maradt irodalmi életünkben olyan kritikusok eltávozásával, mint Ágoston Vilmos, Bodor Pál, Láng Gusztáv vagy Szávai Géza. A kritikus utánpótlás óriási veszteségét jelzi az a pusztító tény is, hogy az Igaz Szó '78-as évfolyamának 12-es számában megszólaltatott hét „fiatal kritikus” közül – aki akkor Ágos-



ton Vilmos, Bréda Ferenc, Egyed Péter, Mózes Attila, Némethi Rudolf, Szász László és Szávai Géza volt – ma már csak ketten dolgoznak otthon. Hogy a nyolcvanas évek második felében nincsenek viták, s a termékeny nézetkülönbségek is hiányoznak, az nem utolsósorban a legfiatalabb kritikus nemzedék – például Bretter Zoltán, Beke Mihály András, Keszthelyi András és mások – kíváncslásával is összefügg. Ugyanilyenek veszteségeink, bár kisebb mértékben, a lírában is.

De a névsorolvasással lemérhető megfoghatóságunk csupán az egyik oldala irodalmunk nagyarányú veszteségének. Ami talán még tünetszerűbb – és ez a differenciált értelmezés másik oldala –: a nyolcvanas években teljesen háttérben szorultak olyan irodalmi jelenségegyüttesek, mondhatni áramlatok, amelyek az utóbbi évtized irodalmi életének többszólamúságában külön vonulatot, mozgásirányt jeleztek, tárgítani igyekeztek a romániai magyarság szellemi és esztétikai horizontját. Ezt az újat elsősorban az úgynevezett Bretter-iskola képviselte, amelynek jelentőségét – kezdve a *Szövegek és körülmények* című kötet kiadásával – már Görömbei András is kiemeli *A hetvenes évek romániai magyar irodalma* című kézikönyv bevezető fejezetében, noha értékelése sok fenntartást tartalmaz. Szócs Géza, Egyed Péter, Balla Zsófia, Markó Béla és mások lírájáról szólva megjegyzi: „Az ilyen versek közvetlen értelmezése és megértése igen nehéz és az olvasóktól való elszakadás veszélyével fenyeget. Jellemző, hogy szövegeik értelmezését többnyire egymásról írott tanulmányaik, esszéik végzik el. A meta nyelv kultuszából következik az is, hogy közösségi, társadalmi gondok nem jelennek meg közvetlenül érthető formában verseikben. Bizonyos steril irodalmárkodás veszélye is fennáll sok esetben itt. A különbözés igénye mintha értelmiségi rezervátumot hozna létre, szándékolt túlbonyolítását eredményezne.”

Ebben a kritikában, jöllehet nincs teljesen kifejtve, olyan elvárások fogalmazódnak meg, mint a közérthetőség, a közösségi gondok felvállalása, ami azt jelzi, hogy Görömbei András érvényesnek és talán kötelezőnek tekinti a művészi autonómiát lényegében korlátozó kisebbségideológiai megfontolásokat. Ehhez kiegészítésképpen annyit szeretnék hozzáfűzni: nem véletlenül írta Szilágyi Domokos annak idején a *Hogyan írjunk verset?* című költeménye elején, hogy „Hajdú sógor mit kívánsz?”, mert valóban volt türelmetlenség bizonyos intézmények, szerkesztők, kritikusok részéről

azokkal szemben, akik ezeknek az elvárásoknak nem tudtak vagy nem akartak valamilyen meggondolásból megfelelni, és félő, hogy van valami köze az ilyenfajta kollektivista ideológiájú elvárásoknak a totalitarisztikus rendszer ideológiájához. Félő, hogyha rákényszerítünk egy közösségközpontú értékrendszert egy egész kultúrára, akkor nem nyílik tér a másféle irányoknak. Itt nem arról van szó, hogy nincs létjogosultsága a közösségközpontúnak, hanem arról, hogy másoknak is van! Arról, hogy az egész kultúrát, az egész irodalmat gazdagítaná, ha a különböző irányok egymás mellett, egymást tolerálva többszólamúságban élnének.

A fiatal irodalomról írott tanulmányában Csapody Miklós sokkal egyértelműbben pozitívan nyilatkozik a szóban forgó alkotói csoport irodalomtörténeti szerepéről: „Ma már jól látható és a tanítványok elemzése nyomán pontosan jelezhető az a radikális, mégis differenciált, természetéből adódóan mélyreható, de lépcsőzetes folyamat, amit... Bretter György etikája és ideológiai kritikája indított meg... Így lépett ki az elmélet a szakfilozófiából, s lett megteremkenyítője a szépirodalomnak, a történetiség átértelmezésének, a kulturális önszemlélet módosulásának és az általános gondolkodásnak. Mindezt éthosz és elmélet összefonódása hozta, nyelvfilozófia, praxis, egyén, társadalom, közösség és szabadság összefüggéseinek új fogalomrendszerben történő pátosztalan kritikai újraértelmezése” (Új Forrás 1986/4.)

Az új, „pátosztalan” önszemlélet létjogosultságát elismerő Csapody Miklós a hetvenes évek másik korszakalkotó jelenségét a morálfilozófiának abban a megújulásában látja, amelyet mindekelelt Gáll Ernő tanulmányai képviselnek. A hatvanas évekhez viszonyítva valóban új jelenségről van szó, hiszen a „sajátosság méltóságának” vezéreszméje körül – a második világháború után – most először kerül sor egy kisebbségi ideológia megfogalmazására. Ám előzményei ott vannak a két világháború közötti transzszilvanizmusban, az Imre Lajos és Tavaszy Sándor által kifejtett kisebbségi éthosz szellemi hagyományában, tehát Gáll Ernő valójában a megszakadt folytonosságot teremtette újra. Ez a szemlélet azonban nem a helyzet elméleti transzcendálására és radikális kritikájára összpontosít, hanem a szenvedő kisebbség sértett méltóságának patetikus kinyilvánításával erősíteni kívánja a sajátosság értékének kollektív tudatát mint a megmaradás szellemi feltételét. Az azonosságtudatot – és azt hiszem, ez döntő, és meg le-



hetne vitatni most már nyíltabban – a kisebbségi létben belül, tehát annak feltételeit lényegében elfogadva nyilvánítja ki. Vagyis szerintem ez a szemlélet nem a kisebbségi lét megszüntetésére, annak meghaladására, hanem az elfogadására ad ideológiai magyarázatot, igazolást.

Ebben az eszmekörben a „sajátosság méltósága” melletti bizonyosságtétel az erkölcsi és művészi merészség fokmérőjeként mutatkozik meg, mintha ez drámai alternatíva lenne az adott helyzetben. A Bretter-iskola álláspontja viszont teljesen illúziómentes: a totalitárius struktúra egészére irányuló elemzéssel és kritikával méri fel a helyzet esélytelenségét, amelyen belül – következésképpen – hiányzik a reális személyes és közösségi alternatíva.

Ad hoc kifejezésekkel élve az egyik irányt közösségközpontú, a másikat szabadságközpontú orientációnak nevezném. A romániai magyar szellemiség történetében ez utóbbi hozza a radikálisan újat, de mivel nem vállalja fel közvetlenül a közösségi érdekképviseletet, rendszerint ingerült ellenállásba ütközik. A szubjektum, a személyiség, az erkölcs autonómiáját érvényesítő irányzat nem illeszkedik bele a szabadság korlátait megvonó totális értelmezési keretekbe, ezért természetzerű, hogy a kisebbségi érdekközösséget kifejező, önismereti centrumú transzszilvanizmusba sem. De ahelyett, hogy másságát elismerve a pluralizmus jegyében értékelnék, a romániai magyar kultúrában, véleményem szerint, még mindig idegennek tekintik az általuk képviselt szemléletet.

Ezzel összefüggésben érthető az a jobbra negatív visszhang is, amelyet Bíró Béla kiváló drámakritikai esszéje, *A tragikum tragédiája* (1984) váltott ki hazai körökben. Abból kiindulva, hogy a totalitárius társadalomban és ezen belül a kisebbségi létben az emberi-művészi alapszituáció korántsem drámai jellegű, a szerző azt mutatja ki, hogy a hetvenes évek drámatermésének egy részét lényegében a kiszolgáltatottság állapotának heroizálása jellemzi. Nagyon kevesen ismerték fel, hogy ez a könyv nem csupán a Sütő András vagy Székely János tekintélyét kikezdő kritikus arrogancia megnyilatkozása, hanem súlyos igazságokkal szembenező ideológiai-kritikai és esztétikai teljesítmény. Jó, hogy néhány év távlatából most Bertha Zoltán is méltó figyelmet szentel neki: „A helyzet annyira reménytelenné, kiúttalanná és lehetetlenné vált, hogy a megváltoztatását célzó erőfeszítések is eleve kudarcra ítéltetnek. Az ellenállás a tudat és a lélek tartományaiba szorul vissza, a cselek-

vő kiállítás, a tényleges ellenfélként küzdő magatartás csak esélytelenül vehetné fel a harcot. S ha nincs esély, akkor a hatalom életet fenyegető és bénító totális uralmának a közegében aktív drámai viselkedés, valódi drámai tét sincsen. A létezés egészét felörlő szenvedésben csak gyötrődő, vergődő tehetetlenség van. Éppen erre a problémára világít rá élesen a fiatal drámateoretikus Bíró Béla, amikor azt vizsgálja, hogy dramaturgiai fogyatékoságokhoz és megoldatlanságokhoz vezet a ragaszkodás a tragédia drámaformájához, a benne megtestesülő drámaiatlan életanyag ellenére.

Bebizonyítja, hogy már a hetvenes évek végén, főként Sütő András és Székely János műveiben (*A szűzai menyegző*, *Vak Béla király*) a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság, a megoldatlanság zsákutcs, antikartikus valóságos léthelyzetének az illuzórikus heroizálása és tragizálása zajlik.” (i.m.)

A művészi tendencia, amelyre Bíró Béla rávilágított, voltaképpen a transzszilvanista ideológia nézőpontját juttatja érvényre az adott helyzet erkölcsi és esztétikai minősítésében. A valóságos erő- és értékviszonyok pozitív elrajzolása nyilván a megmaradásban érdekelt közösség morális kárpótlásául szolgál. Tehát az irodalom kompenzativ jellegét is szemügyre kéne itt venni.

De van olyan írói vonulat is, amelynek szemléletében a helyzet drámaiatlansága hangsúlyozódik, és eszközeiben inkább a szenvtelen tárgyiasság uralkodik. Bertha Zoltán is felfigyel erre a jelenségre Györffy Kálmán, Mózes Attila és Molnár H. Lajos munkássága kapcsán, s jóllehet nem minősíti az előbbtől gyökeresen eltérő irányzatként, értelmezése megengedi a továbbgondolást. Utal arra a parafrázisra – ez Mózes Attilától származik –, amely a „sajátosság méltóságát” a fonákjáról ragadja meg, mint a „kényszerű létforma sajátosságát”, a méltóság nélküli sajátosságot, amelyben „a megalkuvás mint a sajátosság elfogadásának kifejezője” – elkerülhetetlen. A különbséget egyszerűbben megragadva: ez a szemlélet igazából a kisebbségi helyzet méltatlan voltát tekinti meghatározó sajátosságnak, következésképpen nem lelkesedik érte. Az utóbbi nézőpont létjogosultságának vitája mindmáig nem zárult le, a transzszilvanista gondolkodás újra meg újra elveti, mint valami súlyos eretnekséget, ami pedig kisebbségi körülmények között sem minősülhet másnak, mint szabadságkorlátozásnak.



Tisztában vagyok azzal, hogy az előadottak hiányérzetet hagyhatnak maguk után, hiszen nem közvetlenül az irodalommal, hanem az irodalomra vonatkozó metairodalommal foglalkoztam. De mentségemül szolgál a gond, hogy irodalmunknak – úgy hiszem – a kisebbségi lét torzító hatása után bizonyos terápiára van szüksége. A kortárs irodalomkritika (vagy máris irodalomtörténet?) a maga eszközeivel talán sokat tehet azért, hogy szentesítse, elismeresse a többszólamúságot, amely az egészséges irodalmi életben magától értetődő jelenség.

(1990)

# Lét, megértés, irodalom



# A költészet: létértelmezés

„Meg kell sebezni a kimondhatatlant, hogy vére csordultán megmutassa magát... ez a költő dolga, hite, ars poeticája.”

(Markó Béla)

Mircea Eliade mondja: „A létezés egyetlen értelme, hogy értelmet találjunk neki.” Szó szerint így fordíthatjuk románból magyarra. Valaki azonban nemrégiben másképpen tolmácsolta: „A létezés egyetlen értelme, hogy értelmet találjunk benne” (*Soliloquii*. București, 1932. 7.).

S valóban, a mondanivalót tekintve, talán ez a változat a szabatosabb. Hiszen a létezés értelmét csupán az időben kibontakozó személyes létezés közepette, annak folyamatában kereshetjük. Nincs módunkban kívülhelyezkedni azon a készen kapott adottságon, hogy létezőnk. Miközben értelmét keressük, úgyszólván a foglyai vagyunk. Ha átláthatnánk a rabság határain, feltárukozna talán az ok meg a cél, a nagyobb egész, amelynek értelmes, jelentéssel bíró részei vagyunk. Felismerhetnénk a tágabb összefüggést, mint a természettudományok a világ fizikai és biológiai törvényszerűségeit. Ámde a létezésben mi csak a *függést* észleljük, valamely rajtunk kívül álló körülmény hatalmát, amely a szándékainktól függetlenül meghatároz. Az összefüggések viszont rejtve vannak, és feltárárukban maga ez a függés a legfőbb akadály (Heidegger: *Sein und Zeit*. 1927).

A függés azonban egyszersmind létezésünk feltétele, enélkül nem lenne lehetőségünk arra sem, hogy értelmet keressünk benne. A személyes lét tehát nem csupán felkínálja, sőt kényszerít is arra, hogy értelmét kutassuk, hanem egyetlen, megismételhetetlen esélyünk a keresésre. Nemcsak rabságot jelent. Az ember élhet a szabadsággal is, amit ez az esély nyújt, ezért – ha nem a puszta létfenntartás tölti ki idejét – folytonosan kérdezheti, hogy létezésének mi is az értelme. Végző soron ez az emberi szellem legmagasabb rendű fényűzése, amelyet bármilyen helyzetben gyakorolhat.

Azonban a létezés nem nyilatkozik meg közvetlenül, nem ad lehetőséget, hogy egyszeri és végérvényes módon behatoljunk az értelmébe. Mi is lenne, ha a szellem oly könnyen jutna kielégüléshez? Megszűnnék magának a keresésnek az értelme is.

Az ember számára a létezés csupán a jelekben nyilatkozik meg,

mögöttük rejtőzködik az értelem. Számunkra ilyen megnyilatkozás maga az életünk: a szívünk dobogása, az idegpályáinkon átcikázó információk, az agyunkban felöltő képek s az álmaink. Minden általunk tapasztalható életjelünk. Mindezek a létezésre vonatkozó jelentést hordoznak, mindenekelőtt ezeket kell megértenünk. Paul Ricoeur szerint „ha az élet már nem kezdettől fogva jelentéssel bíró, akkor a megértés mindörökké lehetetlen” (*Létezés és hermeneutika*. Részlet a Temps et récitből. In: A hermeneutika elmélete. I–II. *Ikönológia és műértelmezés*. 1987:222.). És ez a megértés minden területére vonatkozik.

A nyelv is a létezés megnyilatkozása. És minden, amit a nyelvvel alkotunk. A mítoszok, a vallási rendszerek, a tudományok, a filozófiák. A létezés kifejezői a művészetek is. Szimbólumrendszerek által vesszük tudomásul és vesszük birtokba a létezést. Szimbólumok segítségével keressük annak értelmét is. Az előbb említett szerző szerint minden egzegézis (szimbólum- és szövegmagyarázat) a létezés megértéséhez járul hozzá, hidat jelent a lét értelmezéséhez. Maga a nyelv, mint jelentéssel bíró közeg, azt követeli, hogy a létezésre vonatkoztassák. De nemcsak a nyelv, hanem a pszichoanalízis kutatási tárgyai (például az álomvilág), a filozófiai vagy a vallási szimbólumok is a lét értelmére utaló jelrendszerek. Ezekben tárgyasul maga az emberi létezés, és ez a „lét csak akkor válik – emberi és felnőtt – önmagává, ha birtokba veszi azt az értelmet, amely először kívül, a műalkotásokban, az intézményekben, a műveltség emlékeiben lakozik” (Ricoeur *i.m.* 243).

Szimbólumrendszerek által veszi birtokba az emberi szubjektum a maga „archeológiáját”, mely ott van a tudata alatt, úgynevezett „teleológiáját”, mely szellemi-erkölcsi fogalmaiban, eszményeiben megmutatkozik, és „eszkatológiáját”, mely egy szakrális alfára és ómegára vonatkozó „megértést” foglal magában. A különböző hermeneutikák (az értelmezés rendszerei) – Ricoeur szerint – mind „a megértés ontológiai gyökerei felé törnek, mindegyik a maga módján fejezi ki az én függőségét a létben” (*I.m.* 244.).

Ám a szimbólumok csak közvetítenek. Az értelem a jelek mögött van, és a jelek és az értelem között nincs nyilvánvaló, szükségszerű, végérvényes összefüggés. A jelek mögött mindig csak felfedezni véljük a keresett értelmet. Értelmet tulajdonítunk nekik anélkül, hogy igazán bizonyosak lehetnénk felőle: ez az értelem. Ki így, ki



amúgy vélekedik, ugyanazon jelnek más-más értelmet tulajdonítunk. Minden jel, minden megnevezés többértelmű, és minden értelmezés csupán kísérlet, hogy megtaláljuk a létezés értelmét. Folytonos tehát a kísérletezés. Pedig „a létezés egyetlen értelme, hogy értelmet találjunk benne.”

Íme, ez is egy kísérlet: ha Eliade aforizmáját így értelmezzük. Ha fordítás közben hozzáadjuk a mondat értelméhez azt, ahogyan mi magunk a létezésről mint a függőség kikerülhetetlen állapotáról vélekedünk. Ebből következik, hogy fordításunkban a mondat tárgya – az értelem – is rendkívül bizonytalan. Hiszen a rejtettséget, a többértelműséget is hordozza. Többes számba kívánczik: *értelmeket* találhatunk a létezésben. Ki ezt, ki amazt, vagy egyetlen személy az élete során többféle értelmet is.

Hiszen a létezés többértelmű, akárcsak a költészet. Ha úgy tesszük: vers, amelynek számtalan olvasata van. Ámde – miért ne játszunk el ezzel a hasonlattal? – a létezés olyan műalkotás, amelyben magad is jel vagy. Az ember tudatos jel, akinek feladata, hogy értelmezze önmagát.

A szimbolista lírában olykor tételesen is megfogalmazódik, hogy a dolgoknak rejtett értelmük van. „Túl minden jelzón és rendeltetésen – írja Dsida Jenő – meglapul a dolgok lelke, / a kérlelhetetlen, bronzsötét / egyetlen lényeg / s valami igazság hömpölyög / a folyók fenekén. // Háznak mondasz valamit / – négy fala van, – / pedig nem az. / Kályhának mondod, / pedig nem az, / asszonynak mondod, / Istennek hívod, / pedig nem az” (*Túl a formán*).

De nemcsak a költészetre érvényes ez. Az ember mindennap kimond valamit, és úgy véli: ez az értelme. Holott a többértelmű szónak csak az egyik jelentését érti ezen. A létezés értelmére még inkább ráillik ez. Az emberiség, amióta létezik és létezni fog, keresi és keresni fogja az értelmet, mert mindig kiderül: amit adott pillanatban a létezésnek tulajdonítunk, nem az egyetlen, végérvényes értelem. A valóságos értelem rejtőzködik, kimondhatatlan. Kimondva is titok marad.

A létezés természetéhez tartozik tehát, hogy megnyilatkozván rejtőzködik, rejtőzködve nyilatkozik meg. Miközben a létezést értelmezzük, csupán annak egy-egy megnyilatkozását látjuk el értelemmel, de maga a létezés értelme lényegében kimondhatatlan. A tudományokban folyton az egyértelmű felhasználatra törekszünk, miközben ismételten rá kell döbbernünk, hogy az egyértelműnek

és véglegesnek vélt ismeret korántsem változhatatlan. A valóság maga ingatja meg az egyértelműnek vélt jelek és kijelentések értelmét.

A létezés valóságának ezt a természetét leginkább a költészet mutatja meg. A költői nyelv többértelműsége nem más, mint a rejtőzve megnyilatkozás analógiája. Az értelem itt sem a jelekben rögzül, hanem mögöttük, közöttük bujkál, akárcsak megnyilatkozásai mögött a létezés és annak tulajdonképpeni, megfoghatatlan értelme.

A költészet: létértelmezés. Akárcsak a többi szimbolikus rendszerek. De mint a létértelmezés sajátos módozata, egyúttal magában hordozza, modellálja a megnyilatkozva rejtőzködés egzisztenciális sajátosságát. Vagy ahogy ezt Heidegger (*A műalkotás eredete*. Bp., 1988) kifejti: a költészet a lét szószerű „alapítása”, olyan alkotás, mely megfelel a felfedve-elrejtés természetének, a létezés lényegének.

A szóképek: metaforák, hasonlatok a mögöttes értelemre utalnak anélkül, hogy ezt megneveznék. A titokra. A költészet így végső soron folyton arra céloz, ami rejtve van, ami kimondhatatlan.

A költészet a titkot ostromolja, ám ugyanakkor rá van utalva, belőle él. A kimondhatatlant sejtető távlat nélkül a költészet megszűnnék annak lenni, ami. A szimbólum, a metafora vagy a hasonlat – vagyis az egyértelmű elnevezés megkerülése – egyszerre példázza a nyelv erőtlenségét és erejét. A kimondhatatlan lényeg hatalma kényszerít rá a versben a szóképekre. De a szóképek ugyanakkor – éppen a többértelműség révén – arra utalnak, ami kimondhatatlan: jelzik, érzékeltetik kimondhatatlan hatalmát.

A költő gyakran felismeri e paradoxon természetét. Minél inkább foglalkoztatja maga a létezés, annál erőteljesebbnek találja művészetének eszközét, a nyelvet.

„A művészet tulajdonképpen dísz. Ékítmény, csecsebecse. Macska farkára kötött konzervdoboz” – írja Markó Béla. „Nem a lényeg, ő, sohasem a lényeg, nem a semmit és nem a mindent fejezi ki, nem a kimondhatatlant mondja ki, hiszen azt nem lehet kimondani. A semmi megfoghatatlan, a minden áttekinthetetlen, így hát csak eme ésszel fel nem mérhető fogalmak fáradságos feldíszítése marad a művésznek, látható, leírható, tapintható díszítményekkel, amelyek ha mást nem, legalább a semmi hollétét és körvonalait sejtetni tudják. Hideg elmével nézve talán gyermektegy mun-



ka ez, fölösleges szorgoskodás. Mégis az egyetlen lehetőség a jeltelen rettenet megjelölésére. H. G. Wells láthatatlan emberét végül is kellékei teszik láthatóvá: ruhái, nedves lábnyomai, kicsorduló vére, majd legutolsó dísz, legfölöslegesebb ékítménye, maga a halott test. Meg kell sebezni a kimondhatatlant, hogy vére csordultán megmutassa magát, elviselhetetlen hideget kell támasztani körülötte, hogy árulkodó köntöst kapjon magára, ez a költő dolga, hite, ars poeticája, s hogy ezt megvalósíthassa, kénytelen gyarló eszközökkel, hasonlatokkal és metaforákkal élni. Mert hát a hasonlat csupán a hasonlóságot tudja kifejezni, az azonosságot soha. Rálelni az azonosságra: ez maga a kimondhatatlan. Hasonlat a metafora is, frappánsabb, tömörebb, hivalkodóbb, de csak hasonlat. Díszek, csecsebecsék, ékítmények, ám nélkülözhetetlenek. Általuk látszik a láthatatlan. Miattuk nem tud a macska egeret fogni.” (*Olvassuk együtt.* Buk. 1989. 98–99.)

Titok. Semmi. Kimondhatatlan. És mégis: tulajdonképpen ez „a lényeg”. Ez: az értelem. Nem a racionálisan belátható, nem az ésszel felérhető, de ami nélkül minden érthetetlen.

„Meg kell sebezni a kimondhatatlant, hogy vére csordultán megmutassa magát... ez a költő dolga, hite, ars poeticája” – állítja Markó Béla a metafizikus költőről, Babitsról szólva. És miközben a kimondhatatlan természetéről beszél, prózában is kénytelen metaforához folyamodni: „Meg kell sebezni... hogy vére csordultán megmutassa magát.” A létezést magát, a kimondhatatlant ostromló költők nagy része sohasem jut nyugvópontra ebben a küzdelemben: folytonosan átéli a titok előtt meghátráló szavak erőtlenségét, a rejtve maradó lényeg hatalmát.

Megbékélni ezzel csak az tud, aki valamely csoda folytán mintegy részesévé vált a titoknak, aki a dolgok lelkével is kommunikálni tud. Ilyen költő Dsida Jenő, aki a dolgok révén a kimondhatatlannal is bensőséges kapcsolatban áll: „nevükön szeretném nevezni őket / ilyenkor alkonyatkor. / Kinyúl értem bizonytalan szavuk, / megölel láthatatlan karjuk, / s úgy ringok el a titkok titkán, / mint az anyám ölen”. Ámde a titkot – a titkot, amelynek ölen ringatózik – ő sem tudja kimondani.

Markó költészetfelfogása, mint minden ars poetica, egyfajta felvagy kihívást jelent, amelyre nem minden olvasó tud azonos érzékenységgel, a kihívásnak megfelelő módon válaszolni. Az ars poetica versbeli megvalósulása és a befogadói kérdéshorizont között

meg kell történnie a találkozásnak: egymásra kell ismerniük, hogy a műalkotás jelentése az olvasó által kiteljesedjék. Vagyis: az úgynevezett „előzetes megértés” szerepe nagy, sokkal nagyobb, mint ahogy azt az utóbbi évek műelemző irányzatai méltányolták (Hans Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Bp., 1984).

A korai strukturalizmus egzaktásra törekvő szemléleti és módszertani felfogása nem adhatott teret az olvasói státus kellő elismerésének, hiszen a műalkotást a szubjektív előfeltevések és a benyomások kikapcsolásával próbálta megközelíteni: mindenekelőtt elemeinek és belső kapcsolatrendszerének leírására törekedett. A szépség titkát a mű nyelvi elemeinek egymás közötti viszonyában, a mű felépítésének belső szervezettségében vélte felfedezni.

Később – a zárt, autonóm struktúra helyett – a mű mint a befogadás folyamatát irányító „aktív modell” állott a figyelem előterében, és így sor került az olvasóra tett hatás számbavételére is. Azonban ez a műelemző gyakorlat főleg arra irányult, hogy a hatásmozzanatokot visszavezesse a műben levő nyelvi struktúrákra, melyek az esztétikai hatás potenciális hordozói. A befogadó ismereteinek, a műélvezés közben mozgósított élet- és irodalmi tapasztalatainak a szerepe itt sem kapott kielégítő hangsúlyt.

Kortársaink egy része most a „lehetséges világok” logikai-szemantikai elméletéből kiindulva alakítja ki műelemzési modelljét. Eszerint az értelmező a műbeli kijelentéseket igaznak tételezi, és hozzájuk rendeli azt a lehetséges (vagy alternatív) világot, amelyben ezek a kijelentések igazak. Az elemzés pedig ilyen keretben arra irányul, hogy a kutató az előzetesen kivetített lehetséges világ szabályszerűségeit (modellstruktúráit) ellenőrizze, igazolja a műbeli szövegvilágon. Ámde ez az irányzat is figyelmen kívül hagy, vagy módszertani megfontolásból kénytelen elhallgatni, egy sor olyan – szubjektíve elkerülhetetlen – tényezőt, mely befolyásolja az olvasót, magát a kutatót is, a lehetséges világ újraalkotásában, vagyis a mű értelmezésében.

Ennek pontosan az az oka, hogy az „előzetes megértés” egy része nem foglalható elméletbe, nem fogalmazható olyan tételekbe, amelyek ellenőrizhetők és cáfolhatók lennének. És feltehetőleg ez éppen az a rész, amely az egzisztenciára vonatkozik. Márpedig ez nem más, mint egy minden tapasztalatot megelőző tapasztalat, ahogyan Sartre mondja, „egy alapvető és preontologikus megértés”, mely egybefonódik azzal, hogy léteünk, hogy az ember *ben-*



ne van abban, amit tapasztal, és érteni vél, érteni próbál: hogy „függ” a létben.

Az a költészetfelfogás, melyben az alkotás kényszere szorosan összefügg a létezés eme kimondhatatlan lényegével, olyan befogadói magatartásra szólít fel, amely hasonló módon nyitott – teljesen, sebezhetően nyitott – magának a létezésnek az alapvető, a végső kérdéseire. Csak metafizikai szomjúsággal telített szubjektum tud megfelelően reagálni az ilyen ars poeticák jegyében fogant műalkotásokra. Hiszen azon versnek az értelme, amely a „kimondhatatlant” kívánja „megsebezni”, csak olyan befogadó számára bontakozhat ki, aki a kimondott szavakon, a megnevezett dolgokon túli kimondhatatlanra, a titokra – a vers szerzőjéhez hasonlóan – eleve fogékony. Mert ezt az érdeklődést, a tudásnak vagy inkább tudásvágynak ezt a területét nem lehet oktatással, neveléssel kialakítani. Ez a személyes tapasztalatok függvénye. És ilyenkor a szóképekre, metaforákra és hasonlatokra irányuló bármilyen gondos és tudós figyelem sem képes felfedezni a nyelven túli, egzisztenciális jelentéstartalmat, ha nem ösztönzi ezt a figyelmet a végső kérdésre irányuló érdeklődés: az emberi létezés rejtőzködve megnyilatkozó lényegének titka.

Az ilyen ars poetica igényt tart a hozzá hasonló, a neki megfelelő befogadói ráhangoltságra. Az ilyen ráhangoltság alapja a fent jelzett nem mindennapi, soha meg nem szokható, soha be nem idegződő tapasztalat. Valóban nem mindennapi. De mégis mindennap átélhető.

Nem mindennapi, mert kívül esik a gyakorlati élet tevékenységeinek körén, a praxis szükségletein, melyeknek szolgálatában, kielégítésében időnk nagy része eltelik. Mégis mindennap megismétlődhetik anélkül, hogy megszokásához elég lenne akár az egész életünk. Ez ugyanis újra meg újra meglepődésünk, csodálkozásunk tárgyaként merülhet fel: ez létezésünk hic et nunc-ja, mely nem azonos egyetlen pillanat itt és most-jával sem, hanem az egész *ittlétünk*re vonatkozik. Ettől a tapasztalattól nem mindig jutunk el a reflexióig, mert villanásnyi csupán: olyan eszméltető fény-sugár, melynek világosságánál megpillantjuk, hogy valójában milyen mély sötétben vagyunk. Az egzisztenciális jelenség és a lényeg szembenállása ilyenkor villan fel. Rádöbbenünk egy *jelenség*-re, arra a véletlenszerű tényre, hogy *jelen* vagyunk. De miben vagyunk jelen? Erre csak azt tudjuk válaszolni: a létben. Miközben

nem tudjuk, nem tudhatjuk, hogy mi a *lényege*. A kimondhatatlannal találkozunk.

Nos, ilyen tapasztalat, ilyen olvasói ráhangoltság felel meg annak az ars poeticának, amely szerint a költő dolga, hogy megsebezze a kimondhatatlant, és így tegye azt láthatóvá. Ez az olvasói ars lectura – nevezzük annak – csak olyan értelmezési keretben találhat helyet magának, amely nem kíván feltétlenül tudományos és egzakt lenni. Olyan értelmezési keretben, mely számol az „előzetes megértésnek” ezzel a mindig személyesen átélt, átruházhatatlan tapasztalatával. És a költészet megközelítéséhez ilyen szemléletet csupán a hermeneutika adhat.

A hermeneutika olyan szemléletmód, amelyben folytonosan jelen van egyfajta szellemi alázat: tudásunk határainak tudata. Szerves része ennek a szemléletnek a kritikus önreflexió: tudomásul veszi az „előzetes megértés” összetett és képlékeny tudatalkotó rétegének a megismerésben betöltött szerepét. Ez mintegy belülről, a szubjektum felől határozza meg a tényállások és összefüggések megértésének mélységét. Minden személyes tapasztalatunk és ismeretünk, minden felhalmozódott élményünk és tudásunk szellemi szűrőkészülékké rendeződik bennünk, és szabályozza az új tapasztalatok iránti nyitottság és behatároltság mértékét. A megértés minősége, az értelmezés árnyaltsága – bármi legyen is a megértendő jelenség – ennek a szűrőkészüléknek a függvényében alakul. Ugyanazon vers befogadása az összetettség más-más fókán történik, attól függően, hogy az a befogadói „horizont” – így is nevezi a hermeneutika – milyen felületű. A vers mögöttes értelmének kibontakozása gyakran múlik ezen, és nem föltétlenül azon, hogy milyen fokú nyelvi-képalkotási bonyolultság jellemzi.

A komplex szóképek ugyan legtöbbször a jelentések összetettségét is hordozzák, és a vers hatásmozzanatait is jelzik, ezért: az ilyen szöveg nagyon alkalmasnak látszik, hogy általa igazolni lehessen az esztétikai hatásfok és a nyelvi összetettség kölcsönös egymásrautaltságát. Az a vers, amelynek nyelvezete teljesen „átlátszatlan”, töményen képszerű, könnyen kínálkozik annak igazolására, hogy a vers hatása egészében a szöveg nyelvi szervezettségéből eredeztethető. Az értelmező – aki egzaktságra törekszik – ilyenkor úgy tehet, mintha az üzenetet a szöveg – és csakis a szöveg – alapján értené meg, mintha teljesen kikapcsolta volna saját szűrőkészülékét, előzetes ismereteit. Juhász Ferenc egyik sűrű



szövésszerű versének elemzésében például (*Babonák napja, csütörtök, amikor a legnehezebb*) Csúri Károly (*Lehetséges világok*. Bp.1988) magától értetődően alkalmazza a szenvedéstörténetre vonatkozó bibliai ismereteit, de a megértésnek ezeket az előzetes, külső feltételeit elemzési modelljében sehol nem rögzíti. Nem is rögzítheti. A tudományos igényű műelemzés-modellben csak úgy jelenhetik meg, mint egyfajta „x határozatlansági reláció”. Pedig az a szubjektív tényező, hogy kinek mekkora olvasottsága, műveltsége van, döntően befolyásolja a megértés határfokát.

Még inkább így van ez az előzetes megértés legmélyebb rétegével, azzal, ami a szubjektumnak a létezésre vonatkozó „tudása”. Hiszen ez a tudás minden esetben „öntudás”: a létező csakis a személyes öneszmélésben ébredhet rá a létezésre, ezért minden ilyen irányú – egzisztenciális – tapasztalata: önmegértés. És ez a mindent megelőző, primér tapasztalat feltehetőleg befolyásolja őt a megértés összes többi területén. A létezésre vonatkozó megértés összetettsége azon kérdések sokaságától függ, amelyek a létező tudatában is megoldatlanul, nyitva állanak, melyek feszült érdekeltiséget támasztanak benne, hogy újra és újra ostromolja a titkot, a kimondhatatlant.

Akinek nincsenek a létezésre irányuló kérdései, az előtt más irányokban is bezárulnak a megértés hídjai, annak számára beszűkülnek a többértelműség végtelen tartományai, amelyek felé a különböző szimbolikus rendszerek közvetítenek. És akinek nincsenek a létezésre irányuló kérdései, annak számára olyan lesz egy-egy vers is, mint valami vár, amelyből csak a titkos jelszó birtokában eresztik le a függőhidat, hogy be lehessen hatolni.

Pilinszky János négysorosa, az *Itt és most*, nyelvileg nagyon egyszerű, szinte áttetsző költemény: „A gyepet nézem. Talán a gyepet. / Mozdul a fű. Szél vagy zápor talán, / vagy egyszerűen az, hogy létezel, / mozdítja meg itt és most a világot.”

A címmel együtt a vers kijelentéseinek java része – látszólag – konkrét helyzetre vonatkozik. A lírai alany közvetlenül nyilatkozik meg egy olyan térben és időben, itt és mostban, melyet a kijelentések tényvonatkozásai látszólag pontosan határolnak körül: a gyept, a fű, a zápor és a szél jel-együttese valóságos természeti környezetre utal. Ezek a kijelentések a konkrét vershelyzet összefüggésében – pragmatikusan – is értelmezhetők. Úgy tűnik, hogy a

szemlélődő lírai alany egyetlen, pillanatnyi reflexiója ez, mely valamilyen valóságos tájhoz fűződik. Csakhogy a reflexió minősége következtében minden – látszólag konkrét – tényösszefüggés átlényegül: a vers térideje, a gye, a fűszál, a szél és a zápor csupán jelzések együttese, mögöttük van a rejtett értelem, melyre a reflexió irányul. Jelenségek csupán, melyekben a létezés megmutatkozik, megmutatkozva rejtőzködik.

De honnan ez az egzisztenciális többletjelentés? Honnan tudja az értelmező, hogy itt tulajdonképpen nem a gyepről, a szélről meg a záporról van szó? Honnan tudom, hogy ez az „itt és most” nem egy konkrét helyzet csupán, hanem magának a létezés *ittlétének*, a *jelenlétének* a tágabb térideje? Vajon elég ehhez a versbeli *létezel* kifejezés filozofikus jelentéstöbblete?

Kétségtelen, hogy a költemény második két sorának egyetemesre utaló kifejezései („létezel”, „világ”) átminősítik az „itt és most” kezdeti jelentését egy olyan „itt és most”-tá, amely magának a létezésnek – a személyes jelenlétének – a térideje. Így a reflexió tárgya most már „a világban való lét” egyetemes emberi helyzete, melyre az alany bárhol és bármikor ráeszmélhet: a gye szemlélése közben is. De vajon ahhoz, hogy értelmezsem a verset, elég, hogy az egzisztencia kifejezést filozófiai terminusként fogjam fel? Tudom-e értelmezni anélkül, hogy a létezésre vonatkozó személyes, primér tapasztalatomat mint előzetes megértést be ne kapcsoljam az értelmezésbe?

Egyszóval, pusztán a vers szövegéből eljuthatok-e a fenti értelmezéshez?

A költemény szókincse roppant szegény, hiszen a címmel együtt mindössze huszonnyolc szóból áll, és ebben is magas a száma az ismétlődő szavaknak: négyszer fordul elő az *a* névelő, kétszer az *itt* és a *most*, kétszer a *talán* módosítószó, kétszer a *gye* főnév, két alakban egy azonos tövű ige (*mozdul*, *mozdítja*), kétszer a *vagy* kötőszó. Csupán hat olyan tartalmas szó van a versben, amely egyetlenegyszer fordul elő: *fű*, *szél*, *zápor*, *egyszerűen*, *létezel*, *világot*. A változatosság hiánya mellett – amely általában redundanciára (terjengősségre) vall – feltűnő a szóképek hiánya is. Egyetlen – jóllehet bővített – metaforát találunk benne: „Szél vagy zápor talán, / vagy egyszerűen az, hogy létezel, / mozdítja meg itt és most a világot.” Ezen belül a világot „megmozdító” szél vagy



zápor megszemélyesítéséről is lehet beszélni. De még ebben is ott a feltételesség, a bizonytalanság, a „talán”.

A rövidke vers szövegvilágában emellett feltűnően szoros jelentésbeli megfelelések – jelentéspárhuzamok – vannak. Az első két sorban nyilvánvaló a *gyep* és a *fű* szinonimikus megfelelése. A mozgásra utaló igék párhuzamos funkciót hordoznak, ezért a mozgó jelenségek (*fű* – *világ*) is párhuzamba kerülnek egymással. Az utóbbi megfelelés, amely a *fű* és a *világ* között alakul ki, egyúttal jelzi a szemlélődő alany látószögének alakulását, a címbeli „itt és most” téridejének kitágulását. A cím és a negyedik sor hic et nunc-ja között ugyanazon megfelelés áll fenn, mint a *fű* és a *világ* között: egy konkrét, egyszerű tényállástól valamely elvont, általános összefüggésig tágul a vers szavainak jelentésmezeje. Ez történik a versbeli alanyra vonatkozó két állítmányban is: az egyedi, esetleges cselekvéstől (*a gyepet nézem*) az egyetemes emberi helyzet (*létezel*) rögzítéséig emeli az általánosítás fokát. De a belső megfeleléseket sem lehet függetleníteni attól a bizonytalansági tényezőtől, melyet egyrészt az ismétlődő „talán”, másrészt az alternatív feltételezések sora hordoz: „Szél vagy zápor... vagy egyszerűen az, hogy létezel...”

És a bizonyosságnak ez a hiánya mind a négy sorra kiterjed, hiszen a vers négy mondatából kettőnek a jelentését módosítja ez a „talán”, és egyúttal felfüggeszti a másik két mondat állításának bizonyosságát is. „A gyepet nézem” – állítja, majd módosítja az előbbi mondat tárgyát: „Talán a gyepet”. „Mozdul a fű” – állítja továbbá, majd a következő mondatban mintegy kétségbe vonja, felfüggeszti a mozgás objektív mivoltát: a természeti jelenségek, a látvány síkjáról (szél vagy zápor) áthelyezi a mozgás okát, a forrását egy roppant sokértelmű szubjektum és objektum közötti viszonyba: „vagy egyszerűen az, hogy létezel, / mozditja meg itt és most a világot.”

Ebbe a bizonytalanságba minduntalan beleütközünk. Ott van a szöveg mondataiban és mondatai között, a feltételességben, mely az állítások egyértelműségét csorbítja, és legfőképpen ott van a *létezel* grammatikai formájában, mely egymagában hordozza a többértelműséget. Hiszen az adott szövegösszefüggés megengedi, hogy ezt az állítmányt három személyre is vonatkoztathassuk: a vers alanyára (mint önmegszólítást), egy másik személyre (a ked-

vesre, akit tegezhet), és – ismervén Pilinszky világszemléletét – egy transzcendens lényre (Istenre) is.

Pusztán a szövegre alapozva tulajdonképpen egyik jelentést sem lehet maradéktalanul igazolni. Ha a *létezel* igét önmegszólításnak fogom fel, a szövegösszefüggésből csak a következőket olvashatom ki: a vers alanya – miközben szemlélődik – nem biztos abban, hogy valóban azt nézi-e, amit néz; nem biztos abban, hogy a szemlélt tárgy mozgása objektív, s az ő jelenlététől függetlenül, természeti erők játéka folytán megy végbe. Felmerül benne, hogy a szemlélet tárgya – a fű, a világ – valójában tőle, a szemlélőtől függően mutatkozik annak, ami. Következésképpen a költeményt – most már filozófiai előfeltevésekhez folyamodva – felfoghatjuk úgy, mint a szubjektum és objektum viszonyával kapcsolatos ismeretelméleti kételynek a megfogalmazását.

Ha viszont a tegező formát úgy értelmezem, mint a másik személy megszólítását, akkor talán szerelmes versről van szó, és a szövegösszefüggést is ehhez igazítva magyarázom: a lírai alany a társ, a kedves jelenlétében elveszíti realitásérzékét, ezért válik bizonytalanná, hogy amit szemlél, az valóban az-e, aminek látja; ami mozdul, objektív erőknek engedelmeskedik-e, vagy pedig a felfozott érzelmek kivetülése minden látvány és mozgás. Ha a kedves jelenléte tölti be tudatát, akkor – mintegy a világ középpontjaként – ő „mozdítja meg” a világot is. Ebbe a szövegmagyarázatba, persze, már olyan előfeltevések is belopakodtak, melyek a szerelem lélektanának szubjektív felfogásából adódhatnak.

Végül, a költeményt úgy is értelmezhetjük, mint a transzcendenciával kapcsolatos élmény kifejezését. Az elrévedő lírai alany a teremtésben – akár egy fűszálban is – felismeri a teremtő erőt, a transzcendens hatalmat, amely mindennek értelmet ad, és szemlélődése közben ezzel az egyedi jelenségek mögött rejtőzködő lényeggel vél találkozni. Így tűnik át egymásba a látható és a láthatatlan, a racionális és az irracionális. Ám itt is tetten érjük magunkat azon, hogy a szövegösszefüggés mellett a költő világszemléletével kapcsolatos feltevést alkalmaztunk, és belehelyezkedtünk a vers alanyának – feltételezett – nézőpontjába. Másképpen ez az értelmezés nem lett volna lehetséges.

Tehát az induktívnak szánt szövegelemzés közben is folytonosan beleütközünk abba, amit „előzetes megértés”-nek neveztünk. A szövegből – pusztán a szöveg elemeiből és viszonyrendszeréből



– az olvasó nem következtethet ki mást, mint a bizonyosság teljes hiányát, a tág többértelműséget. Olyan előfeltevésekre szorul az értelmező, melyeket előbb mellőzni próbált, hogy magát a szöveget hagyja beszélni.

Csakhowa a szöveg nem akar kinyílni, nem akar megszólalni előfeltevések nélkül. A szövegfelszín mögött a többértelműség homálya van. Ez a többértelműség jórészt az „előzetes megértés” alapján telítődik tartalommal: nem kiolvasom a vers jelentését, hanem hozzáadom, azaz: értelm(ek)et tulajdonítok neki. S miközben ezt teszem, az önreflexió arra indít, hogy tudatában legyek: ez nem a szöveg valóságos, „tulajdonképpeni” értelme; amit a szöveg értelmének vélek, az olvasótól származik, és – paradox módon – ezt veszem birtokba a szöveg értelmezése közben.

A „tulajdonképpeni” értelem rejtve marad előttünk, s csak némi elvakultság mondathatja velünk, hogy megtaláltuk. Így van ez más költemények esetében is. De Pilinszky János verse mintha éppenséggel annak a kihívó bizonytalanságnak, többértelműségnek a művészi modellje lenne, mellyel a létezés provokálja az embert.

Ez a bizonytalanság arra indíthatna, hogy azt higgyük: valójában semmilyen értelem nincs a létezésnek, a létezés maga abszurd, következésképpen a keresésnek sincs semmi értelme. Így a művészet létjogosultságában is kételkedhetünk. De a bizonytalanság provokatív természetéből adódik az is, hogy pozitív hitre csábít, kecsget: ha rejtőzködik is, de talán ott van az értelem a természeti jelenségek, az élet, a műalkotások mélyén, s mindenben, amiben a létezés megnyilatkozik. Az ember – ha kételkedve is – enged a csábításnak: folyton értelmezésre vállalkozik. Tudja, hogy a – versben, az életben – megtalált értelem valójában nem is az, amit keresett. De ez a tudás nem tudja leszoktatni a folytonos keresésről. És – bár kételkedvén – tovább keresi az értelmet, ez arról árulkodik, hogy hisz valamiféle értelemben. Ha nem tudja is, mindig ebből indul ki, azért, hogy hozzá juthasson el.

(1991)

# Forró gyémánt (Nemes Nagy Ágnes stílusáról)

„Örök dolgok közé legyen híred beszótt.”

Babits Mihály

Mint magányos gyémántalakzat a mai magyar líra dús tenyészetű, szerves világában, ez a költészet jó ideje sürgeti már, hogy megmérettessék.\* Magányosságából következik, hogy nincs mihez mérnünk. Mint minden sajátos, egyedülálló minőség, csak önmagával mérhető, illetve azzal, amit önmaga mértékének, léte értelmének tekint. A formát szabó mértékre, költőiségének értelmére ő maga kérdez rá számtalanszor: „De mégis élünk. Szűkülő szemünktől / Képet kíván talán egy messzi század? / A filológus méri majd le részünk? / Kezével együtt sarjad már a kés? / S a mozdulat talán, hogy szembenéztünk, / A feltámadás vagy a feledés?” (A reményhez)

Távlatokba fogható terét, határait is megszabja ennek a képnek, s az nem kevesebb, mint maga a mindenség: „tagolt a part, a test, a szó, / hajózható, tapintható, / s oly pontosan szalad a tér: / a tenger épp az édig ér. / S amint a végtelenbe hág, / mutatja, meddig ér a vágó. / Nem tehetek mást. Nem kívánok / kevesebbet, mint egy világot.” (Utazás) Mestere, Babits, ugyancsak a mindenséget vágyta versbe venni, csak hogy – és ez nagy különbség – a mindenség helyett Nemes Nagy Ágnes nem is tudna versének hőse lenni: „Émelyedem, magam kibontván, / Be jó is annak, aki spontán” (Napló). Úgy vall tehát, hogy nem tárja föl lényét: tárgyakba, kövekbe, fákba, egy maga teremtetten anyagszerű világba zárkózik, és így munkál – kívülről-belülről – önmagán. Költészetének hőse az értelem, mellyel a lét formáit kívánja megmintázni: eleven szerző, csupasz két tenyér vagy szenvedéllyel lendülő véső és ceruza. Babits szavával elmondhatná: „bányász voltam, és magam,

\* Nemes Nagy Ágnes: *A lovak és az angyalok*. Magvető, Budapest, 1969. – Két tanulmány szól érdemben Nemes Nagy Ágnes költészetéről: Bánya János: *Földmérő az égen. A szó fegyelme* című kötetben (Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1972. 73–86.); Radnóti Sándor: *Között – Nemes Nagy Ágnes lírája*. Kortárs 1975. 8.: 1298–1304. Mindkettő elsősorban szemléleti, filozófiai vonatkozásokat elemez, ezeknek rendeli alá a stílus sajátosságait.



amelyet vágtam, a kő." Csakhogy ő a tárgyiasságnak ennél is keményebb útját járja.

Közhely, hogy a költészet életforma, formák élete. De ez a költészet a kínban-születéstől a kínban-halálig, az eszmélkedéstől a kihunyásig anyagszerűen érzékletes formákba öntött – megformáltságában örök, megörökített – élet. Nemcsak megélt, hanem önmagát belülről megalkotó lét. Anyag és forma egyszersmind. Anyaga súlyos, mint a gyémánt, s benne a feszültség – a forma –, mely időtlenné préselte össze: egy darab tömör idő.

Ifjúkori költészetének impresszionista eszközeitől hamar eltávolodott, bár mestere volt az érzetpolifóniáknak: „Mily édes ez a csepp harangszó, / mely itt himbálja sejtelem- / vékony virág-magát a száron / az éji kertben, testtelen!” (*Harangszó*). A súlyos, kézfogható anyagszerűség s a pontos, lényegre törő pengeéles vonalak – a rajz – stílusművésze lett. „A két marokkal körbefoghatót, / Az állandót – a képeket szerettem; / Az eleven és mégsem elmúlót, / A rezdülőt és mégis rendületlent. / Lábak, lovak, pompásan mozdulók, / Szüntelen dobogtak életemben, / S velük próbáltam minden kaptatót / A páncél-fényű éji félelemben.”

E mesterségéről szóló, viszonylag korai vallomását azóta sem cáfolta meg: a szilárd anyagi forma számára a lét feltétele, páncél a formátlan pusztulás ellenében. Csak a belülről ólálkodó semmi vetheti szét.

A nyelve is vértzet, eleven pajzs. Sajátos „leíró” verseinek semmi köze a festőiséghez, inkább szavakba öntött szobrok, mondatba metszett-rajzolt grafikák. Ez a magyar nyelv súlyos, mint a tárgyaiban testet öltő öröklét némasága, és lendületes távlatú, vonalszerűen pontos-világos, mint a dolgok tere: az értelem. És levegős és érzékletes.

Ennek a nyelvnek a közegében válik mindenekeelőtt térszerűen vizuálissá és dinamikusan feszültté a világ Nemes Nagy Ágnes-i képe. Hogy eszközeinek számbavétele ne legyen csak az egészt durván részekre törő stilisztikai „technológia”, Az *alvó lovasok* elemzéséből próbáljuk kibontani őket. E kifejezési tájlatomásnak először is reálisként ható perspektívája van: háttérben hegyoldal-széles, lejtős hómező, előtérben a kockakőhalom és a vízparti fák. Színeinek grafikai természetű kontrasztosságát (fehér-fekete) a sík- és tömbszerűség ellentétessége is kiemeli: „A sík lejtőn egy kockakőhalom.” A halom anyagszerűségét, tapinthatóságát hang-

súlyozza a „gömbölyű élein forró, fehér hólepedő” látványt idéző plasztikája. A megszemélyesítés – „egy kupac alvó beduin” – előbbé és ugyanakkor a „kupac” révén még tárgyszerűbbé teszi a halom képét. A következő szakaszban a halom ember megmunkálta anyagában („fordított szoborcsoport”) válik még térszerűbbé és moccanásaiban elevenebbé („Micsoda arcok hajlanak... és velük forró, sötét lélegzetük –”). Mindeddig egyetlen ige hangzott el: hajlanak. Viszonylag statikus volt tehát a kép. Most a partmenti talajhullámok beduin lovakként láttatott alakja teszi energikusabbá a látványt. Először ismét tömegükkel hatnak: „formájuk itt-ott kida-gad”, de mozgásukkal is („dobognak”, „sörényük meg-meglendül”). Legsajátosabb a fák alakjának a folytonos ívelésű vonal, a rajzos mozdulat lendületével való megragadása: „S velük micsoda mozdulat, / mikor a forró földlovak / hátán a földes, barna törzsek / lombhajjal nyúlnak egyre följebb, / s egy óriási, lassú szökkenéssel / kiugranak.” A fákban materializált ugrás ívének feszültsége a vers, és a látvány – forróságának sugárfókuszsa.

A térhatású anyagság titka, hogy látomásaiban elsősorban nem színükkel, alakjukkal, hanem tömegükkel, súlyukkal hatnak a tárgyak. Színük, ha van is, leginkább a fehér, fekete, szürke, ezüst, füst- vagy hamuszín: az éles ellenpontosítás vagy leheletszerű árnyalás eszközei. Lírájában itt-ott valóban felragyog a sárga, tündöklük a kék is, de a föld, a homok, a kő, a fém s a hó foglalatában. Tájainak egész élővilága néhány stilizált elemből, fákból, füvekből, egy-egy madárból, lovakból áll. És fái nemcsak magányosak, de legtöbbször lombtalanok vagy zúzmarába öltözöttek: hiányzik tehát képein a zöld. A barna, fekete törzs, a tar ágak vésődnek a térbe, s vasreszelékként nehézkedik a fű is: „Nagy, sárga ég. Egy hegygerinc / súlyosodik a sima rétre. / A mágnes-földön mozdulatlan / füvek sötét vasreszeléke.” (*Fenyő*) Nem az élő természet, a biológia, hanem általában az anyagi örökkévalóság jegyében él itt minden: a tömeg, a kiterjedés, a mozgás, a térbeliség kategóriáit és élményét az ember birtokolja. És jöllehet verseiben a költő viszonylag ritkán van jelen az első személy közvetlenségével, a tájban emberi életet élnek a végtelent szemléletileg végeessé zsugorító gesztusok: a *fent* és a *lent*, a *mögött*, a *között*, a *távol* és a *közel*; a súly- és a felületérzékelés igéi: *súlyosodik*, *támaszkodik*, *görnyed*, *gyűrődik*, *feszül*, *ugrik*, *szökken*, *kivágódik*. E vonzódás és lázadás stilisztikája szigorú; ami súlyosodik: szoborrá faragott nehézkedés, ami



szökken: rajzba kihegyzett indulat. Nehézkedés és ellenszegülés, súly és mozgás szinkroniája pedig a megállított pillanat gótikus íve. Íme, a táj tekintet mintázta, eleven domborműve: „És lent a súly. A síkon röghegyek / nagy, mozdulatlan zökkenései, / amint feküsznek, térdenállnak / az ormok és a sziklahátak, / a földtan szobrai / a völgy egy percnyi figyelemlazulás, / aztán megint a tömbök és a formák, / meszes csonttól körvonaltól / kövé gyűrődött azonosság.” (Között) És a függőlegesek-vízszintesek fekete-fehér keretében a magányba fagyott szenvedély költői emlékműve: „A hó, a hó. / Az öt háznak térdéig ér. / Fekete a függőleges, / és minden vízszintes fehér... / nézd, nézd, az egy szál tuja-fát: / felszökkenő, roppant bozontja / a féleget magára vont, / s most csupa örvény és taraj / dermedő hullámaival, / fehér habok tajtéka rajta, / s az éjszakát úgy üti által / a megfagyott szökőkutak / mozdulatlan eksztázisával.” (Város, télen) A színesztéziához valamiképpen mindkét példának köze van, csak nem úgy, mint a nyakkendőnek a lila dalhoz. Ez: a súly, az alak és a mozgás valóságos együttérzékelése, az ujjbegyforrászerűen vizuális érintés, a nemcsak fürkésző, de megtapintó rátekintés természetszerűen kifinomult szobrászi képessége. Ez a figyelő tekintet zökken a hegyek zárta horizont meredélyein, s pihen meg a domborulatok feszülését enyhítő völgyeken. A kockakőhalomba belelátott beduinok és a térden álló hegyek minősítéseit („fordított szoborcsoport”, „a földtan szobrai”) már megalapozza a síkkal ellenpontozott plaszticitás. De egész költészetéből kitűnik, hogy az anyagszerűség élő tökélyének legkedveltebb jelképe itt a szobor. Mögötte földereng – s e társítást nem lehet kikerülni – ismét Babits: a szobor, a márvány, a kancsó stb. motívumköre. De itt a szobor nemcsak a szépség, hanem a mindent formába öntő értelem időtlenítése. A tujafa képe inkább egy expresszionista grafika fekete-fehérben megalkotott magányszimbólumaként válik plasztikussá. Szinte körüljárható, megfogható lendülete van ennek is: „a felszökkenő bozontja”, „dermedő hullámai” szókapcsolatok anyag és mozgás együttes megragadásának Nemes Nagy Ágnesnél tipikus mintái, s gyakran kiegészülnek az említett időtlenítés eszközével. A „megfagyott szökőkút” képe magába foglalja ezt a nyelvileg később kiteljesített szemléletet: a gejzír-pillanat feltartóztatása például páratlan lírai mozzanat: „Akkor kivágtott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gőzölgő jégmezőkbe tűzve. / Maga az ugrás, testtelen, / vízнемű izmok

színezüstje, / kinyúlva, képtelen –" (*A gejzír*). Szóval-búvölés ez: a pillanatnak megálljt parancsoló, a nyelvi nehézkedéstől – az érzékek javára – elrugaszkodó mágia. Ez a szintetikus, de pontosan aligha skatulyázható varázslat a nyelvi szimultaneizmus eddig ismert lehetőségeinek a meghaladása, a költői ábrázolás illúziókelően tömör egyidejűsége.

Az ábrázolás e technikai részleteinek, a térhatás, a megfeszített pillanat nyelvi titkainak ecsetelése azonban nem feledtetheti, hogy mindez nemcsak sajátos természetlátomás, hanem a lehető legmegfelelőbb stílus egy a semmi, a nemlét ellen költői szinten kiküzdött létforma utópiájának kifejezésére. Ez az utópia a „viszonylagos öröklét”: az emberi tudatnak porhüvelyünknel tartósabb anyagba költöztetése. A „meszes csonttól körvonalig / kövé gyűrődött azonosság”, a saját történelmét anyagaként hordozó hegy boldog egzisztenciájának eszménye. Nem a hangulatok, nem egyszeri élmények, színek, benyomások, hanem teljes lényegünk megörökítésének vágya minden pillanatban. Az öntudatos örökkévalóságé. Ez a vállalkozás a lét és tudat bennünk felszikrázó véletlen és a végtelen időben pillanatnyi találkájának időtlenítése. A találkáé, amelyet keményebb anyagokba, éles képekbe parancsol az önmagáról megfélekezni nem tudó, nem is akaró értelem. A pusztulás iszonyata szüli a kényszert: „Múlt és jövőendő éveim / vattáznak, védnek kétfelől, / s a gyalázat / csak akkor ér, méltánytalan, / ha meg kell adnom majd magam / az állati halálnak” (*Állatok*). A gyalázat ellen már korán a „kín formáit” rendező értelem csonthéjába menekül, de a felbomlás elkerülhetetlenségének iszonyú látomásával: „A cafatokban rothadó világból / az értelem mocsári fénye lángol, / a holttetem bomló fejére libben, / és megmutatja fogsorát mezítlen –” (*Napló*). Mégis – akárcsak József Attila – az elme rendalkotó képességének jegyében véli magához méltónak az életet: „Nemcsak a lét, nem vérem száz alakban / emelkedik agyamban láthatatlan: / a rend élteti éltető szemem, / s egymásba-fonva, ágbogas virágként / isteneit megtermi majd a szándék, / és önmagát a nyíló értelem.” (*Tavaszi felé*)

Ez az értelem örködik a maga rendalapító kategóriáival élesnél élesebb képeiben, vonalaiban. („Kint is repedt a boltozat, / s csillagot mér velem, / míg rajzra vonja ujjamat / a képzelt értelem.” – *A kín formái*)



A mértani vonalak (függőlegesek-vízszintesek), a rajz és a metszet – akárcsak a szoborszerű idomok – kedvelt, szemléletes formateremtő eszközei. A tárgyak és a pillanatok megragadásának nyelven kívüli műfajait tiszteli, áhítja bennük. A „kövel rajzolt gyermekkori kép”, „a metsző szélvész karcai”, „a szálfák feszes mértani rendje” stb. versbe oltott grafikai képzetek, oly mélyen gyökerezők, hogy bizonyos szinten ilyen „fordított” hasonlat szülői lesznek: „de a vadászkés fényes, mint a hal. / S éles... / Éles. Nagyon. / Mint egy jólrajzolt körvonal.” (*Ház a hegyoldalon*) Itt nem az érzéki világ hasonlít a szemléletet, hanem a szemlélet közelíti az érzéket a maga kategóriáihoz. A metszetszerű színellenpontozás élessége is jellemző látványaira: „Félhold világa mossa a testem / Folyik a vérem fekete vérem / Fekete csíkban a hófehéren / Félhold világa fekete égen” (*Vadkan*). Stilizáltságában nemcsak dekoratív, de jelképszerű is a magányos fügefa lenyomata: „Éjszakai vadfehér / Mészköszikla oldalában / Mészkő csöndbe lyukat ás / Karszti patlak-zubogás // Egy fekete fügefa görcse / Semmi más / Fényes sziklán fekete törzse / Pusztá váz / Pusztá” (*Hekaté*).

Látomásainak látványpontosságát a leheletszerű, csak az értelem keskenyre húzott szemével észrevehető vonalak, sávok kidolgozottsága teszi tökéletessé. A tárgyak, a fák, a szavak közötti hézagok nem anyagtalan közök, hanem megmunkált térszeletek, végtelent végesben elrekesztő, határolt síkok és idomok: „S ott lent, hol kitárul a völgy, / ahol fátyos-eres gomolyba / a hőben minden szertefolyna, / egy sor feszes, mértani-rendű szálfá, / a táj széles éles fekete szálfá, / nem olvadozva-rengve, nem lazulva, / a fény csücskét mégegyszer földbe szúrja, / s állja a hőt, – közükben / a szeletekre szabdalt végtelennel: / a szálfá-fák közt áttükröz a tenger.” (*Paradicsomkert*) A látvány koponyán belüli élessége ez, egy szüntelenül égető jelené, hol „nincsenek térközök”, időközök, csak a tudat anyagszerű azonossága irányulásának tárgyaival. A tárgyak ettől a beléjük vésett öntudattól, a boldogságtól fénylenek („Az én szívemben boldogok a tárgyak...”). E költészetben kiküzdött igazság egyúttal tömör visszhangja József Attila hasonlatának: „Én, ki emberként vagyok, élve, boldog, / mint olyan dolgok, mik örökre szólnak...”

De az összehúzott értelem-pupilla legmerészebb vállalkozása a végest a végtelenbe oldó, a határt határtalanba oszlató pórusok, láthatatlan sávok megfigyelése. Ez a test végtelen anyagba porlá-

sának, időbe való áttűnésének tanulgatása: „Meg kell tanulni azt a sávot, / hol a kristály már füstölög, / és ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe.” (*Fák*) Ez a mindenekfölötti törvény tisztelete; annak a tudata, hogy az önmagával azonos végtelen világegyetem önfeledtségét a világ ágbogán rongyként fennakadó véletlen lény csak megzavarja: „Mire néki / a testtelenből testbe lépni? / Mire gömbnyi szemében úszva / a fenn száguldó esti ég? / s rostra feszített ostya-vékony / szírom? mire a rothadékony / gyönyörűség?... / Mire a benti boltozat / a csont alatt? / A halvány idegekkel osztott / eleven-hálós végtelen: / belülré felrajzolt horoszkóp?” (*Paradicsomkert*). A testi és testtelen folyékony határán, a közöttben vibráló tudat ezért üzi be magát fémek és kövek és fák keményebb anyagába: próbálgatja a reménytelen azonosságot az örökkévalósággal. A „között” Nemes Nagy Ágnes lét-jelképe: a véges és végtelen közt hánykódó egyedüli lény, az ember végső szimbóluma. Az *Isten fogai közt* (Babits) egyszeri víziója, a lent és a fent, a sziklák és a felhők „kegyelem-rése” az ő költészetének alapélményeit és motívumanyagát át- meg átszövő állandó látomás.

E költészet felől nézve válnak csak igazán jelentős stílustörténeti forrássá a két nagy előd, Babits és József Attila tudattartalmakat anyagszerűen tárgyiasító képei. Az elme, a kín, a vágy, a fájdalom tárgyyszerűsége azóta sem volt még ilyen kézzel tapintható: „Nincs mód a tettre. Vágyam: gondolat, / s a gondolattól visszaránt a kín, / hisz romlást csíráz minden pillanat, / s mint virágról, szirmonként hullanak / rólam eszméim, hajam, ujjaim.” (*Eszmélet*)

A kóró, a dudva, a tölgy lesz a tudattalan anyagokba parancsolt legemberibb érzelmek, a vágy, a kín, a fájdalom edénye. Az elme és az idő is a babitsi vagy a József Attila-i tárgyiasság jegyeit fűzi tovább: „az elme sötét szobába hasító, / csíkosan villogó szerelme” (*Védd meg*), a „hasító, kérgesítő idő” (*Diófa*) nem előzménytelen költői képek (vö. József Attila: „e villogó, e kés-idő”). De a tárgyiasított emberi tartalmak köre ezekhez képest új elemekkel is bővül: az, hogy úgyszólván minden emberi (a hit, a szenvedés, a közöny) anyagszerű lesz, egy adott ponton a költői mítoszteremtés természetét, „technikáját” is meghatározza: kemény kövekből faragja istenét („Amikor én istent faragtam, / kemény köveket válogattam. / Keményebbeket, mint a testem, / hogy, ha vigasztal, elhihessem.”) Többek között ez az a vonás, ami miatt költészetének anyaga és formája eszményi módon egy és oszthatatlan.



A között-lét nem szűnik meg egy pillanatra sem: a testtelennek anyagba költözéseit mintegy szimmetrikusan kiegyensúlyozzák a tárgyasnak elvontba billenései. Ez az előbbi képtípus tükörszabálya; modelljeit népmesei vagy költői közhelyként régebben ismerjük: A táltos ló úgy vágtat, mint a gondolat. A madár száll, mint a képzelet. De közvetlenebb előzményei a babitsi vagy József Attilai szerkezetek: „Tündöklík, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka”; „És úgy sugárzik ez a nap, mint egy új eszme”; „az akna piszkos, mint a szenvedély” stb.

Nemes Nagy Ágnes is megalkotja a ló és a gondolat fordított hasonlatát („S mint a felrémlő gondolat,... egy lassú lovas ér a rétre” – *A lovas*), de költészetében nem ezek az archetípusok uralkodnak. Döntő túlsúlyban vannak a tárgyakat elvontba átjátszó képek: „Üres az út, égnek a lámpák. / S úgy buggyan, mindjárt alvadón / a sűrű lomb a kert falán át, / *mint szív falán a fájdalom.*” (*Tájképek*) Hogy az átjátszás itt sem átmenet nélküli, azt még nyilvánvalóbbá teszik a következő példák: „Aztán az alkony... készülődik a tépett kora-éj, / oly üzött némasággal, hangtalan, / *mint a kimondhatatlan szenvedély.*” (*Paradicsomkert*); „Oly sürgetően állt ott mozdulatlan, / *mint egy hír*, tölgy alakban, / amely elfárad megfejtetlenül.” (*Éjszakai tölgyfa*) A lomb, az éj, a tölgy absztrakciókba átváltása nem közvetlen, hanem többé-kevésbé megszemélyesítő jelzőkkel (a buggyan – a vér képzetével metonimikusan az embert idézi!) teremt hidakat a tárgyi és a gondolati elemek között. A készülődő kora-éj, a sürgetően álló tölgy emberies vonásai közé könnyen lehet belopni már a szenvedély, a hír emberi tartalmait. Tárgyai, tájai különösen az időre emlékez(tet)nek minduntalan: „egy vékony fiú szobra állt a térben, / az ibolyaszín előtt hófehéren, / s oly élesen, *mint a sötétedő / élet előtt a múlt idő.*” (*A Krisztinában*); „Fel-felnyűszítő nyárfalombok. / alacsony ég, őskori homlok, / alatta tompa félhomály / mélyén *emlékként ül a táj.*” (*A lovas*); „búgott a csigahéj utánam, / *mint az emlék a puszta házbán*” (*Szobrok*). Az időbeliség kategóriái verseinek ember nélküli, látszólag személytelen világába beleviszik az éberén figyelő értelem sugárzását, a gondolkodás állapotát.

Mind tárgyasító, mind az absztraktba átívelő képei hasonlat voltukkal tüntetnek. Ez a divatjamúltnak látszó képszerkezet azonban szemléletének függvénye – közvetlenül. Az egymásba játszott két fél, a testi és a testtelen megőrzi különvalóságát. Metaforikus

összeforrásukat, amely egyikük javára dönteni kényszerítene, függőben tartja a duális szerkezet: a *mint* híd és cezúra egyszersmind – az értelem sávja a kettő között.

A kettősség, melyet a *mint* is őriz (a *mint*, amelyet Gottfried Benn oly elhamarkodottan kiátkozott a modern költészetből), Nemes Nagy Ágnes világában lassan szimbólumpárba költözik. Stílusának öntörvényei legalábbis azt a magyarázatot sugallják, hogy a lovak és az angyalok különben többjelentésű motívumának jelképpé formálódása e két pólus – a testi és a testtelen – közötti feszülés végeredménye. Idéznünk kell egy régebbi vallomását: „A rettegés s az ismeret közt / mint hídbolt görnyedek, / rendítenek, eleven eszközt, / a tárgyak, szellemek.” (Az *ismeret*) E feszültségen úrrá lenni csak úgy lehet, ha a nyelv hálójával egyaránt befogja, képeiben tárgyasítja a megfogható és a megfoghatatlan pólusát. Az értelem horizontjáról átkarolható kettős világ, a szellemi és az anyagi, a fenti és lenti, az angyali és az állati egy szimbolikus költői univerzum dimenzióiba költözik, amelyben egyenértékű a látvány és a látomás (A *lovak* és az *angyalok*). Szimbolikáját gazdagítja a madár és a tölgyfa motívuma is, az emberrel együtt születő semmi jelképei: „Egy madár ül a vállamon, / ki együtt született velem. / Már oly nagy, már olyan nehéz, / hogy minden léptem gyötirelem. // Súly, súly, súly rajtam, bénaság, / ellökném, rámakaszkodik, / mint egy tölgyfa a gyökerét, / vállamba vájja karmait.” (Madár) A semmi tárgyasítása – a megformált nemlét – teljesíti ki tehát formavilága anyagszerűségét.

A véges lét időtlenítéséért küzdő intellektus emberileg kudarcra ítélt, ám művészileg győzelemre vitt harca Nemes Nagy Ágnes költészete. Tragikus, forró küzdelme a „viszonylagos öröklétért” (A *formátlan*) egy tökéletesen megvalósított ars poeticában jut diadalra. E diadal csúcsa, A *gejzír* maga is rejtett költői hitvallás: „Indult. Előbb a sók. / Újra kivált a kristály, ha letörte. / Indult. Egy teljes égitest / jégtalpa nyomta be a földbe. / Akkor az üregek. Aránytalan / súlyok alatt húzódva, keskeny / testével lassan préselődött / kinná gyűrődött közetekben, / és váratlan, egy szakadékos / barlangnyi visszhang és utána / megint a roppant, köves agyvelő / fekete csigaháza, / közökbe és rögökbe vásva, / forrósuló csavar-menettel, / már füstölögve, amíg egyszer – // Akkor kivágott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gőzölgő jégmezőkbe tűzve. / Maga az ugrás, testtelen, / víznemű izmok színezüstje, /



kinyúlva, képtelen – / Aztán lehullt. / A szökkenés behúzódott a testbe, / a föld füstölgő, sós öbleibe. / S meg-megrándult az akna odva, / amint hördülve, távolodva, / még visszadobbant vadállat-szive.”

E látszólag „leíró” vers tárgya, a gejzír, magát a vers születését is szimbolizálja. A természeti erőiben tárgyiasított alkotói küzdelem szubjektív tartalmairól „a kinná gyűrődött kőzetek” és a „ropant, köves agyvelő” képei árulkodnak. Ezek teszik félreérthetetlenül bensővé egy látszólag geológiai történés képzetkörét, anélkül, hogy maga a kép elveszítené plasztikus látványszerűségét. A kemény, időtlen anyagok, a kristály, a kőzetek szorításában vergődő, gejzír-szenvedélyű mozdulat éppúgy lehet a végességre szánt lét, mint a pillanatot megörökítő költői aktus időtlenítése. A megismételhetetlen mozdulat gyönyörűséges pillanatfelvétele a nyelv fortélyos csapdájában: a soha vissza nem térő egyetlen élet, az egyetlen vers, „egyedüli-példány” mivoltunk lényegének megfogalmazása. Külön-külön átélt legegyetemesebb élményünké a történelemben és a mindenkori jelenben. Nemes Nagy Ágnes lényegét formával eggyé öleltető, maradandóságra termett stílusában.

(1977)

## A szó hatalma (Radnóti Miklós)

Ha a helyedben lennék, ifjú olvasó, cselekvésvággal és egy egész élet előtttem álló lehetőségeinek szédületével telten, magam is nehezen tudnám elképzelni az olyan emberi helyzeteket, melyekben nincs mód a tetre. Hiszen az ember – többek között – azért van a világon, hogy éljen azzal a személyes eséllyel, amely számára megadatott az emberi minőség megvalósításában. Azért, hogy kiteljesítse egyéniségét önmaga és mások javára a cselekvő önérvényesítés jegyében. Elvileg ezzel az eséllyel születünk mindannyian kromoszómáink minőségétől, bőrünk színétől függetlenül. Ennek az esélynek a megvalósítását próbálgatjuk már gyermekkori játékainkban, ifjúkori álmainkban, hiszen a cselekvés vágya és ténye egyenesen következik abból, hogy öntudattal megáldott lények vagyunk.

Am hogyan férhet össze az öntudat a tehetetlenséggel? Ha a helyedbe képezem magam, lázít a kérdés. Joggal hivatkozhatasz eszményi példákra az irodalomból is. Nem csak cselekvő, küzdő, nagy közösségi célokért életüket feláldozó regényfigurákra, de Byronra, Lorcára, Petőfire is, akik életükkel, azaz halálukkal pecsételték meg, hitelesítették verseik, szavaik igazát: a cselekvés emberi jogának eszményét minden embertelen hatalommal szemben. És megértem: nehezen tudod elképzelni, hogy olykor a cselekvés egyetlen útja-módja – a szó.

Kevéssel halála előtt írta Szilágyi Domokos:

„öt – négy – három / a visszaszámlálás valahol már / elkezdődött – / mit számít – / csak az a szó (ez a tett most), / most csak ez a szó, költő szava számít, dér-hideg éjben / s zúzmara nappalokon –”

„Csak az a szó (ez a tett most)” – állítja a költő a *Törpe eklogá*-ban, Radnótira s a helyzetre emlékeztetvén, amelyben a szó és a tett egyenértékűvé válhat.

Milyen szép lehetősége anyanyelvünknek, kedves fiatal barátom, hogy a szónak eme tettel határos helyzetére vonatkozóan ismer egy szinonimát: *ige*. És ez a szinonima magát a cselekvést jelöli.

A szavak legbenső magva: *ige*. Mindenekelőtt létige. Létünk –



az emberi létezés – állítás. Valójában: ígézet. Megigézése és megigézettsége a tárgynak, amelyet először megneveztünk, s az értelem világosságába emeltünk a nyelv teremtő ereje által. Ige, amellyel az ember Igen-t mond a hívásnak, hogy az ismeretlent is megpróbálja megnevezni. Válasz tehát. Hatásában pedig egyetlen olyan fajtája a beszédnek, amely szövetséget képes létrehozni szónok és hallgató, szerző és olvasó között. És ígéret: a történelmi párbeszéd és megértés ígérete, azaz a logoszférában egyszer talán majd egyöntetűen megfogalmazható emberi minőség feltétele; s ha ember sem lesz már: a világegyetembe kisugárzott, létünkre emlékeztető sírfelirat lehetősége.

Az ige tehát: cselekvés. S van, amikor csak az a tett. Például a teljes emberi kiszolgáltatottság, a rabság közepette, Radnóti Miklós esetében.

De külsőleg – és itt a bökkenő – üres szó és ige között nemigen látszik a különbség.

Ha van az ige természetének megfelelő logika, akkor az igazságot itt nem a valóság tényállásai, hanem a hit függvényében lehet csak firtatni. De a hit, a meggyőződés ismérve is túl kevés talán. Az ige arról ismerszik meg, hogy aki elméje méhében hordja: szenved; aki kimondja: teremt; aki hallgatja: megtisztul. Az ige jelentése tehát sohasem személytelen, mint az egyenruhában járó, frázisban menetelő szavaké. Attól és úgy van értelme, akiben és ahogyan megfogamzik és megnyilatkozik. Az ige többé már nem szótári szó, kincstári kellék, hanem a lényegedben gyökerezik, s mint vihartorta tölgy, csak önnön talajával, veled együtt dönthető ki.

Kockázatos az ilyen beszéd. Mert minden szó-hajtása (és só-hajtása) gyökerénél a kisugározni és visszaverődni, sokasodni kívánó személyes igazság maghasadása zajlik. És ha már gyökeret vert, mint felismerés, vele szenvedsz a születésig, vagy talán észre sem veszed: az ige lassan túlnő rajtad, és legyőzhetetlenül kikivánczik.

Ilyenkor – mint Nemes Nagy Ágnes mondja –: „egyetlen szálon függ a szó”.

Megszűnik az alany és a kijelentés különléte. Hiszen ebben a pillanatban azonos vagy az állítással, vagyis az igével, amely általa történik. Szolga vagy csupán, izzószál, amelyen a fénye kigyúl.

És amikor „véreset vizelő” munkaszolgálatosok, szennyes pokrócok, tetvek és szuronyok között gyúl ki az ige, s rendeződik nemcsak fegyelmezett, de varázslatos ritmusú mondatokba, akkor, ifjú barátom, a maga halk módján azt jelenti: *Nem*. Az ige: a tehetetlenségbe, az ember alatti létbe taszító hatalom tagadása. Még akkor is, ha idilli verseket teremt.

„Ha *idillen* nem valami érzelmes játékot értünk – hanem igazi megnyugvást, kitisztultságot, a lélek mély örömét, a fölismerés vigaszát és erejét, az erkölcs emberiségét, úgy Radnótinak a Lager Infernójában született költészetét – *idilli költészetnek* nevezhetjük – írja róla Sötér István. – Mennyire könnyű lett volna idillbe menekülni a második világháború előtt: védett körülmények között. De Radnóti idilljének költői értelmét és erejét éppen az adja meg, hogy a teljes kiszolgáltatottság, az áldozatul vetettség állapotában született meg. A Lager Heidenauval szembefordítva derülhet csak ki ennek az idillnek a tartalma és értéke. Ez az idill cáfolat is volt, lázadás is: a költői nagyság itt abban mutatkozik meg, és abból is ered, hogy az áldozat sem fogadja el azt, amit rákényszerítenek. Ebben a küzdelemben a költészeté a végső szó, és a gyilkosok akkor szenvedik igazi vereségüket, amikor végrehajtják a gyilkosságot. Radnóti költői tetteben, a maga sajátos idilljének megalkotásával, megvalósul a szabadság: ez a rab szabadabb lett, mint őrei, méghozzá nem az álom, nem a képzelet olcsón vásárolható szabadságával, hanem azzal, hogy boldogabb múltját jelenné tudta emelni, a benne élő tisztább és jobb világ érvényét ki tudta kényszeríteni a köréje záródó borzalom ellenében, és olyasmit választott magának, amit ellenségei tőle is, az egész világtól is el akartak venni.” (*Külföldieknek – Radnóti Miklósról. Tisztuló tükrök.* Budapest, 1966, 217. 1.)

Kedves ifjú olvasó, képzelj magad annak a finom ízlésű, európai kultúrájú, több nyelvet ismerő tanárnak, költőnek a helyzetébe, akit baromként terelnek csákányolni és lapátolni, csajkából enni a híg levest, hálni sokakkal a szűk és bűzös barakk szalmáján. Olyan helyzetbe, amikor egy falat kenyér, egy melegebb ruha vagy az álom szükséglete minden értéknél követelőzőbben határozza meg a foglyok magatartását az őreikkel és egymással szemben. Amikor a fogoly e szükségletek szorításában éppúgy elaljasulhatna, mint őrei, pribékjei. Mert a szenvedés nem föltétlenül nemesít, ugyebár.

És itt, ilyen körülmények között, valaki estéről estére gyöngybe-



tűs szavakat ró egy kis szerb iskolai notesznek a lapjaira, annak a tudatnak a bizonyossága nélkül, hogy azokat el is fogják olvasni. Mert őt semmilyen munka és megaláztatás nem tudja lealacsonyítani annyira, hogy lemondjon a szellem és a szó szabadságáról. Micsoda fényűzésnek látszik verset írni a szenvedést feledtető álom kényszerének elfogadása helyett!

Bálint György írta Radnóti kapcsán: „A fájdalom talán nem is szükséges: megtanulunk keményen és emóciók nélkül élni. De »hószín öntudat« és világos, tiszta szavak – ehhez ragaszkodunk, ameddig élünk. És aki elveszíti szavainak tisztaságát, az akár ne is éljen többé. »Szavak, csupán szavak« – mondta megvetően Hamlet. Végig a hosszú, megrakott polcokon: szavak. Amerre a kezemet kinyújtom, ahová érek: szavak. »Csupán« szavak? Ne vessük meg a szavakat. A szó mindig többet jelent a pusztá szónál. Voltak ítéletidők, amikor a szó jelentett mindent, amikor a jövőt mentette az, aki a szavakat őrizte. »Szavak, csupán szavak« – mondja Hamlet. De mi van a szavakon kívül? »A többi néma csend« – mondta ugyancsak Hamlet.” (A *toronyőr visszapillant*. Budapest, 1966, II., 380. 1.)

A szó ilyen körülmények között az emberi szabadság és méltóság megőrzésének egyetlen módzata. Radnóti szava tehát: ige, azaz erkölcsi tett; tudatos sorsvállalás és értéképítés a fizikai-erkölcsi katasztrófa, a világháború közepette; a szellemi haza gazdagítása olyan pillanatokban, amikor a valóságos haza távol van, vagy talán nem is létezik, hiszen nem igazi anyaföld már, hanem csak mostoha.

Ha igaz a mondás, miszerint „Ebben a században a legnagyobb kaland: megmaradni ott, ahol születünk” (Panek Zoltán), akkor Radnótira vonatkoztatva halálsúlyosan igaz.

Holott a költő folytonosan utazni vágyik. Többször elindul. Már háború van, amikor – harmadízben – Párizsba látogathat. De visszatér oda, ahol vár reá a jól ismert, újra meg újra verssé fegyelmezett iszonyat.

Pedig a szó szerinti utazás, az egzotikus kaland vonzása hatalmas: „ott arra távol – még távolabb, / a Kettős Zátonyok felé / szigeteket ringatóznak, fényes bóbíták. / S közöttük van Borneó, mint egy sötét virág” – idézhetjük *Trisztánnal ültém...* című verse útra csábító szavait. A válasz azonban így hangzik: „Elképzelem – feleltem és maradtam.”

Milyen tágas az elképzelhető világ, különösen annak számára, aki költő! Ám ő az utazások helyett az egyetlen, az elkerülhetetlen Útra készül. „Elképzelem – feleltem és maradtam” – dönt a távozás és ottmaradás között, majd betölti a láthatatlan meredeken, a „lélek hosszán” reá váró küldetést. Tulajdonképpen minden élet: út és folytonos búcsúzás. Kinek az önfeledtség sétánya jut, kinek dantei alászállás vagy damaszkuszi út, kinek meghasonlásba kergető tévút vagy kényutazás. Radnóti Miklós útja: tudatosan vállalt passió a félelem, a kivetettség, a szenvedés keresztje alatt.

És erre az útra lép már jóval előbb, mielőtt bekövetkeznék az „erőltetett menet” Szerbia hegyormaitól Abdáig, ahol tarkón lövik. Az ő halála, mondhatnád, korántsem „nagyszerű”. Hiszen nincs ereje vagy ideje már, hogy szembeforduljon a revolver csövével. Ám a lélek sokkal előbb kész van, s ez az állandó készenlét, a szembenéző élet: nagyszerű.

Versei: változatok az iszonyatra. De a sztoikus nyugalom, sőt derű jegyében. A félelem „barna füstje” közepette az értelem „hófehér vitorlája” lendíti, ha nem is a valóságos, a látható szabadság, de a lélek szilárd önazonossága, a belső szabadság harmóniája felé. Hajója újra meg újra a költemények ünnepi és romolhatatlan formájának révébe jut. Mert fájdalma erkölcs- és formateremtő érték: ragyogó kristállyá párolódik, akár a tengerből a só. De ennél a tőle származó hasonlatnál sokkal találóbb a másik, amely az ő teremtményének nemcsak az etikai felülemelkedést, hanem az életet, a megújulást is szolgáló értékét emeli ki (*Első ecloga*): „Írok azért, s úgy élek e kerge világ közepén, mint / ott az a tölgy él; tudja, kivágják, s rajta fehérlik / bár a kereszt, mely jelzi, hogy arra fog irtani holnap / már a favágó, – várja, de addig is új levelet hajt.”

Thomas Merton írja: „az, akire rátalált a magány, felszólította a belépésre, és aki szabadon elfogadta a meghívást, az úgy zuhan a pusztaságba, mint érett gyümölcs a fa alá.” A *Negyedik eclogában* Radnóti is így ír: „Ring a gyümölcs, lehull, ha megérik; / elnyugtat majd a mély, emlékekkel teli föld.”

Egész élete: tudatos érlelődés, hogy a halált ne félig-készen, hanem a gyümölcs befejezettségével fogadja. Ezért – minden tragikum mellett – halálától válik Egésszé az élete. Nem félbemaradás, mint ahogy életműve sem torzó, mert halála olyannak tűnik, mint egy műgonddal csiszolt mondat végén a pont.

Az áldozatra szántságnak ez a magányos vállalása azonban



nem jelent szenvedő mártírpózt vagy befelé fordulást. Radnóti utolsó verseiben az élet, a természet idilli szépségeit, a közösséget adó szerelem és barátság értékeit, a rabtársak iránti odaadó szolidaritás tisztaságát nem árnyékolja saját végzetéért érzett aggodalom.

A *Tétova óda* költője nemcsak a kedves lényében tudja elveszíteni önmagát, hanem a fél cukordarab, a színarany mézcsöpp, az üres vizespohár ragyogásában is. Az „eltűnt drága barátok”, a „szépmosolyú fiatal nők” sorsa nyomasztja, de az értékvesztésnek ez az élménye nem tudja vele elfeledtetni a béke „tündöklő asztalát” ama hársak alatt: „hangjuk hallja szívem, kezem őrzi kezük szorítását, / művük idézgetem és torzók aránya kibomlik” (*À la recherche...*). Nemcsak a saját sötét jövője felett virraszt tehát, hanem olyan értékek fölött is, amelyek a láthatatlanba, a föld alá, a gyökerek közé szorultak, s újra kihajtó lombjukat talán már sohasem fogja látni. Ezt a nyitottságot az emberi értékekre a végtelen szeretet tudja megőrizni benne. Amikor „hazájában száműzötten” kell járkálnia, a mostohává lett földet sem tagadja meg (*Nem tudhatom*): „Itthon vagyok. S ha néha lábamhoz térdepel / egy-egy bokor, nevét is virágát is tudom, / tudom, hogy merre mennek, kik mennek az úton, / tudom, hogy mit jelenthet egy nyári alkonyon / a házfalakról csorgó, vöröslő fájdalom.”

A *Nem tudhatom* című költemény egyik legmaradandóbb válasz arra a kérdésre: „Hogyan szabad szeretni a hazát?” Ezt a kérdést Pilinszky János teszi fel Simone Weil nyomán, aki Radnóti kortársaként ugyancsak a faji üldözés egyik áldozata lett. S a válasza: „A hazát csak egyféleképpen lehet és szabad szeretni. Úgy, ahogy azt a népdalokban, Homérosznál vagy az evangéliumok szenvedéstörténetében olvashatjuk. *A hazát egyedül részvéttel szabad és lehet szeretnünk.* E »részvét« nélkül nincs emberi igazságosság, szeretet és szerelem, de még valódi kultúra sincsen. A bukáshoz viszont elég, ha e lényeges szót például »büszkével« helyettesítjük be...” (*A mélypont ünnepélye*. Budapest, 1984, 484. l.) Nos, Radnóti utolsó pillanataig írja és küldözgeti *haza* a verseket annak a reménye nélkül, hogy közölhetik valahol. A nemzeti elfogultság kihívására ő az igazi hazaszeretet gesztusával válaszol.

És ha a logoszféra annyira beszennyeződött, hogy se méltó, se méltatlan nincs már, akinek szórja az értékeket, marad az öntudat

oxigénje, melyben a láng – a szabadság – láthatatlanul is, de lobban. Ki látja ezt most?

Babitsról írja, az ő halálakor: „Ki nézi most tollat fogó kezünket, / ha betegen, fáradtan is, de mégis... / ki lesz az élő Mérték most nekünk?”

Az élő Mérték Radnóti számára, ott belül, maga az öntudat lesz. Barátok és bajtársak tűntén a „hószín öntudat” marad vele, amely örökdik, hogy Út közben minden földrebukása egy Vers szívének ritmusává legyen: hibátlan metszet-zárlat az *Erőltetett menet* alexandrinusán.

(1982)



## A pajzán angyal (A szent és a profán Dsida költészetében)

Amikor Dsidáról van szó, sohasem tudom megkerülni a *Tíz parancsolat* utolsó strófájának megejtő egyszerűségét, mély bölcsességét és bámulatra méltóan derűs hangulatát. A tizedik parancsolat így szól: „Felebarátod ökre, háza / után kívánságod ne légyen: / ilyen szegénységekre vágyini / nagy szegénység és csúnya szégyen. / Orrodba édes illatot gyűjts, / szívedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó / napon is tudj örülni folyvást / s eképpen szólj csak és ne mondj mást: / köszönöm, hogy tápláltatok, / hús, alma, búza, lencse, borsó! / Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó. / Ki most lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad mindörökre.”

Nem lehet csak úgy egyszerűen napirendre térni afölött, ahogyan itt valaki megválik az élettől: telve a világ iránti szeretettel, hálával és valami különös derűvel. Ha nem lenne olyan ironikussá torzított a kifejezés, azt mondanám, az üdvözültek mosolya ül ezen a versen. Igaz ugyan, hogy a búcsúnak ez a módja csupán terv még, avagy felszólítás a derűs halálra, amely mögött az elfogadott ajándék – az élet – maradéktalanul átérzett örömének kellene állnia fedezetül. Nem a „való” ez, hanem a „kellő”, nem a búcsú közvetlen megjelenítése, hanem imperatívusz: így, ilyen áhitattal dicserd a letűnő életet, miközben gazdag lélekkel és könnyedén átléped küszöbét. Mert ez az a gazdagság, aminek nincsen súlya: amit magaddal viszel, nem is a tiéd. A teremtet világot nem viheted magaddal, csupán annak az örömét, hogy részese lehettél, eltartott téged, és közben kedvedre csodálhattad a szépségeit. Ez még nem maga a búcsú, de nem is lehet az, hiszen a végső pillanatot képtelenség lenne versbe lehelni, az titok marad, az az Isten titka. S legyen valaki bármekkora költő, s bármennyire is jóban a Fennvalóval, ő nem engedi meg nekünk, hogy az utolsó percet rajta kívül mással is megosszuk.

Ez tehát nem „az” a perc, csupán annak a víziója, és mégsem tudok e fölött a vers fölött napirendre térni. És ugyanígy vagyok Dsida *Sírfeliratával*. Ott áll a kriptá a Házsongárdban, a mi családkunk sírhelyéhez vezető út mentén, mindig leolvashatom a négy

sort: „Megtettem mindent, amit megtehettem, / kinek tartoztam, mindent megfizettem. / Elengedem mindenki tartozását, / felejtssd el arcom romló földi mását.”

Kihívó ez a fenséges egyszerűség, ez a lenyűgöző könnyedség, ahogyan búcsút int nekem. Árad belőle a dúsgazdag emberek nagyvonalúsága, és valami olyan tudás, amit csak bölcs véneken és beavatottakon lehet érezni. „Felejtssd el arcom romló földi mását” – szól magabiztosan, mint aki mérget vehet arra, amit tud: hogy teste, ameddig közöttünk járt, csupán egy romolhatatlan lélek földi vándorcsuhája volt.

Nem lehet könnyen elfogadni, megszokni azt a fölényt, ahogyan Dsida a halálról beszél. Most lenne nyolcvanöt éves, s ha most beszélne így, sokat megélt emberek bölcs derűjével szemében, talán egyszerűbb lenne. Kiteljesedett élettel a háta mögött szinte magától értetődő lenne ez a könnyűség, ez a szelíd alázat – „Köszönöm, hogy tápláltatok” –, ez a mosolygós nyugalom. De aki ezeket a verseket írta, több mint fél évszázada – nincsen közöttünk. Az előbb azt akartam írni, hogy „halott”, de elbizonytalanodtam, kerestem a megfelelőbb, a pontosabb kifejezést, hiszen nem Dsida, hanem csupán a „romló földi mása” az, aki halott. És talán az sem helyes, hogy „nincs közöttünk”, hiszen Isten után leginkább a költők azok, akik szüntelenül jelen vannak, még akkor is, ha évszázadok választanak el tőlük. Mióta meghalt, Dsida folytonosan közöttünk van, megszólít mindannyiunkat személyesen és külön-külön, mintha a *Tíz parancsolat* első darabjának közvetlenségével tenné: „Én vagyok a Te távoli / társad és örök barátod, / kinek kezét sose fogod meg / s igazi arcát sose látod...” De Dsida jelenlétéből ráadásul az ifjúság jóillata árad, amelybe korántsem természetesen keveredik a halál hidege. Aki ezeket a derűs halotti verseket írta, mindössze harmincegy évet élt.

És ez az, ami miatt nem lehet olyan könnyen napirendre térni az idézett versek hangulata fölött.

Tagadhatatlan, hogy vannak Dsidának olyan, nem kevésbé fontos költeményei is (*A sötétség verse, Elárul, mert világít*), amelyekben az élet végességének tragikuma, a halálfélelem borzongása uralkodik. De az említett kulcsversek képviselik igazán jellemző módon a költő világszemléletét, melyben a tragikum korántsem feloldhatatlan. Túl kézenfekvő lenne ezt Dsida keresztény, avagy katolikus vallásosságával magyarázni, és magabiztosan lezárni



egy nyilvánvaló igazsággal, miszerint éppenséggel a vallás az, ami által minden tragikum, a halál félelme is feloldható. Amikor tehát Dsida így ír a halálról, az – mondhatnánk – katolikus/keresztényi meggyőződésének kifejezése, és elsősorban etikai, nem pedig esztétikai érték.

A gyakorlatban azonban sokkal bonyolultabb a helyzet, mint-hogy Dsida, lírájában e jelenség alapja feltehetőleg nem valami tudatosan elsajátított vallásos meggyőződés, hanem mindennapi hitélmény, misztikus tapasztalat, amelyben az evilági dolgok és a transzcendencia egymástól elválaszthatatlan léttartományok, a valóság egyidejűleg érzékelhető síkjai. Versein ott van a beavatottak kiváltsága, a kegyelem jele, aminek ugyan nem felel meg semmilyen esztétikai kategória, hacsak nem valamely szakrális vonatkozása annak, amit szépségnek nevezünk.

Érdemes lenne talán körbejárni ezt az esztétikai problémát, hiszen nincs kizárva, hogy a szépség a hívő és a hitetlen ember számára mást-mást jelent, s ami ez utóbbinak esztétikailag már közömbös, az a vallásos ember számára szép. Éspedig nem azért, mert – mint tudjuk – Isten egyszersmind maga az abszolút Szépség, hanem mert ez a szépség újra meg újra eszméltető csodaként jelenik meg. Nem az írások, a legendák csodáiról beszélek, hanem arról, ami a hívő ember számára hétköznapi kinyilatkozás, katarzis – dráma nélkül. A misztikus tapasztalatban ugyanis megrendítően tárulkozik fel a profán mögötti szentség. Ahogy Mircea Eliade mondja: „A vallásos ember élményvilágában átalakul a mindennapi élet: mindenütt »titkosírást« fedez fel.” Ez – a profánnak és a szentnek ez az egyidejűsége – olyan reveláció, olyan csoda, a szépségnek valami olyan változata, amit csak beavatottak tudnak érzékelni.

Dsidának a halálhoz való viszonya – nagyon sok versének tanúsága szerint – olyan viszony, ami csak kivételesen áldott embereknek adatik meg. Amikor azt mondom, hogy Dsida misztikus költő, Dsida beavatott, akkor nem sötét titkok tudójaként jellemzem őt, hanem a legnagyobb áldást, a transzcendens világot otthonosan megélő ember képességét érzem ezen. Ő olyan költő, aki folytonosan átjár a „hajszálvékony” hídon, amely világunkat összeköti a mennyországgal. Most ismét Eliadét idéztem, aki itt Szent Pálra utal, de jelzi, hogy a híd a misztikusoknál, más kultúrákban is, ugyanennek a szimbóluma. „Rálépsz az íves aranyhídra: / szédítő

szakadék fölött merészen indulsz / a nagy / fekete torony felé, / ahonnan kristályzengéssel hívogat egy piros harang” – írja Dsida is *Aranyhídon* című versében.

Nos, ez a gyermeki merészség, amiben Dsida a magyar misztikus költők között úgyszólván egyedül áll. Pilinszky tele van kéte-lyekkel és aggályokkal, Weöres Sándor tudósan rafinált, Dsida viszont mintegy játszva hintázik a küszöb fölött, ami a két világ között van. Nagyszerű ez a hasonlat, amivel kifejezi a transzcendenciához fűző meghitt kapcsolatot: „úgy ringok el a titkok titkán, / mint az anyám ölén” (*Túl a formán*).

Dsida Isten-képével többen is foglalkoztak, nem újdonság, mennyire meghitt viszonyban él Vele, bizonyosság rá mindegyik verse, amely a „profanizált Krisztus-motívum” körébe tartozik. Jézusának arca meggyötört hétköznapi emberek vonásait viseli, s amikor megidézi őt, hangjában nyoma sincs a kenetességnek (*Krisztus, Az utcaseprő*). Feltűnő hajlama van arra, hogy a Megváltóval azonosuljon, már-már szentségtörően közvetlenül (*Út a Kálváriára*). Gyakran úgy tűnik, mintha a vers a misztikus szemlélődés terméke lenne, két ima közti meditáció, költői lelkigyakorlat. Valóban, nem lehet kizárni azt sem, hogy ez a költői hajlam a lelkigyakorlatos szemlélődésen nevelődött, mely arra szoktat, hogy elidőzzünk az üdvtörténet kulcseseményeinél, és beleképzeljük magunk a stációk szereplői közé. Ámde most ne foglalkozzunk azokkal a versekkel, amelyek mögött a Biblia jeles helyei állnak, még kevésbé azokkal, amelyek imaszerűek. Mert ami igazán jellemző Dsidára, az nem a Biblia, nem is a vallás Isten-képéhez kötődik, hanem teljesen magánjellegű érintkezés a szakrálissal, ahol a szemlélődés átadja helyét a gyermeki szeretetnek, a játékosságnak s az örömnnek.

Költői világszemléletének lényegéhez tartozik, hogy Dsida számára nincsen határ a véges és a végtelen, az evilági és a transzcendens, a profán és a szent között. Vagy ha van is határ, az könnyen átjárható. Ismerve Szilágyi Domokos költészetét, ma már kínálkozik az egybevetés: ő is folyton a „határokon” jár, de azokon túl csak a Semmit tartja számon, számára tehát nincs tartalma a transzcendenciának. Ezért a határ Szilágyi Domokos költészetében tragikus korlát, ami felől az egész emberi lét kétségesnek látszik. Dsida viszont ide-oda közlekedik a véges és végtelen határán, fel sem tűnik a határátlépés, az ő számára ez természetes. Még pontosabban: nem kell kilépnie ebből a világból, hiszen az



evilági dolgok is megszentelődnek attól a Jelenléttől, amit a költő érzel, folytonosan.

Ez a különös érzékenység nyilván abból ered, amit a hit ajándékának szoktunk nevezni. Aki hisz, másképpen lát, mint aki nem hisz, egészen egyszerűen szólva, más nézőpontból látja a világot. Tévedés azt gondolni, hogy véleménye csupán Istennel kapcsolatban tér el azokétól, akik nem hisznek. Inkább arról van szó, amit Dsida is kifejez *Templomablak* című versében: aki hisz, az a „küszöbön” belül van, ahonnan ugyanaz a dolog egészen másképp mutatkozik meg, mint annak számára, aki kívül van. Mert meg van áldva azzal, amit Dsida a versben „a belülről látók fényességének” nevez. Ám ez a képesség nem csupán akkor működik, amikor templomban járunk. Aki az Isten jelenlétét szüntelenül megtapasztalja, annak számára templom az egész világegyetem. Az mindig képes a szent tér és a szent idő metszetébe, a középpontba helyezni magát. „A szent tér megnyilatkozása – írja Eliade – »szilárd pontot« nyújt az embernek, s ezáltal lehetővé teszi számára, hogy tájékozódjék a kaotikus homogenitásban, »megalapítsa a világot« és valóban éljen.”

Dsida számára a szent tér nem a templom küszöbénél kezdődik, hiszen a profán világban bárhol átléphető a küszöb, amelyen túl nyilvánvaló lesz a mindent megszentelő Jelenlét. „Ülök a tiszta csendben, / a tiszta küszöbön” – írja a *Nyáresti áhítat* című versben, s bárhol legyen is, ez a küszöb szimbóluma az átmenetnek egy olyan térbe, ahol megszólalhat az Isten: „Az Úr mennydörög olykor, / máskor a suhogó / tölgyek holdfénybe rezgő / szavával suttogó, // máskor csókokba csattan / termő parancsa, majd / költő szájával szólal, / mikor a rím kihajt. // Most, hogy ily enyhületben, / mivel sem küszködön / ülök a tiszta csendben, / a tiszta küszöbön: // egy kis tücsköt választott / s e ciripelésen át / beszél. Figyelj, figyelj csak! / Én értem a szavát.”

Túl egyoldalú lenne a kép, ha nem jelezném, hogy a gyermeki, meghitt, harmonikus viszony háttérében ott vannak azok a létélmények is, azok a pillanatok, amikor az ember borzongva fedezi fel, hogy mennyire relatív minden evilági java, kapcsolata, szerepe ahhoz a legfőbb realitáshoz képest, hogy Istenhez tartozik. Dsida *Hálóing nélkül...* című költeménye éppenséggel azért megrendítő, mert a hétköznapiak teljesen profánnak tetsző pillanatában, az esti levetközéskor fedezi fel és mutatja meg az Istenre szoruló ember

egzisztenciális „meztelenségét”: „És hirtelen és furcsán ráíjedtem, hogy ami eddig élt, / csak a ruha: kabát, kalap, harisnya és cipő volt, / nadrág, nyakkendő, kesztyű és puha ing, / mely fedez és véd a zord hidegtől, / véd és takar magamtól engemet...” S milyen eszméltető, hogy a ruhában most nem a mások elől elrejtő funkciót látja meg, hanem az önmagunktól is eltakarót. Attól az önmagunktól, aki nem öltözékre, hanem mindenekelőtt kegyelemre szorul: „Nem vagyok már senki tisztelt barátja, kit köszönteni illik, / nem vagyok senki teremtet asszony szeretője, / se lapok munkatársa nem vagyok, se kártyapajtás, / törzsvendég a klubban, se szerkesztő úr többé nem vagyok, se vándor, / aki meredélyre kaptat, se út, se cél – és költő sem vagyok, / csak ember, aki minden idegével / lágy takaró s melengető vacok után sír / és csak áll a nagy sötétben / s meztelenül / Isten előtt vacog.”

Ez a vers érteti meg csak igazán, hogy az Istenhez tartozás a költő számára evidencia, amiről éppoly természetesen, magától értetődően lehet beszélni, mint a köznapis élet dolgairól. Ő kezdettől fogva úgy beszél erről, pátosz és keneteljesség nélkül, oly egyszerűséggel, ahogyan a mindennapi tapasztalatokról: „Jólesik mosolyogni csöndesen – mondja. – Ha most lezuhanék a hegyről, / kiesne egy parányi, fekete betű / az Isten regényéből.” A hangnemnek ez a természetessége azok sajátja, akik Istennel bizalmas viszonyban vannak.

Érthető tehát, honnan ered ez az ujjongó, gyermeki öröm is, amellyel újra rácsodálkozik arra, hogy van olyan érték, mely minden más értéknél lényegesebb, a Szeretet, amelytől nem csupán „függ” az ember, hanem amelyben folytonosan fürödni, ha úgy tesszük, lebegni lehet. *Hajnali séta* című verse jó példa arra, milyen is ez a lebegés: „Lám, húszegypár évesek vagyunk / s máris lehetünk / bűn nélkül pajkosak, / szállunk, / mint Isten labdái a halavány csillagok közt. / A szegfűket itt nektárral locsolták. / Az utakat itt felhőkkel vattázták. / Amint megyünk, dúsillatú / piros rózsákkal csiklandozzuk / az alvó angyalok arcát, / s íme, ébredezik az egész mennyország. / – Jó reggelt, Leonardo da Vinci! köszönjük, / hogy megfestetted a mosolyunkat!”

Nem véletlen, hogy a bizalmas Isten-viszony gyakran a középkori himnuszokbeli „szent szerelem” hangnemében és stílusában szólal meg költészetében. A lisieux-i Szent Terézhez címzett versben az áhítatba bájosan pajzán tónus is keveredik: „Szelíd hárfán



hadd mulatlak, / halványszínű rózsá, / Isten házán színes ablak, /  
égszín gyenge rózsá, / zsenge, lengő és esengő, / Krisztus csókja  
mossa, / csókkal zengő csöppnyi csengő, / édes kicsi rózsá! //  
Mindörökké élni-élni / adassék meg nekem, / lábatoknál üldögélni /  
rózsalevélkéken, / Krisztussal s Veled beszélni / fent a tiszta  
égen, / éldegélni, üldögélni / rózsalevélkéken. // Angyalsóhaj illatá-  
ból / szirmokat csinálni, / csillagházunk ablakából / földre ledobál-  
ni, / szent szerelem szűzi bokrá, / egy szobában hálni / veletek és  
ágyatokra / rózsákat dobálni!" (*Sainte Thérèse de Lisieux*). Az  
„amor sanctus” meghitt pillanatát roppant elevenné teszi az a játé-  
kos illetlenség, ahogyan a képbe a megszokottnál egy leheletnyivel  
több erotikát vegyít. Úgy illetlen, mint az a gyermek, aki tudja, az  
íránta való szeretet elbír egy csöppnyi arcátlanságot.

Angyalian huncut bennfenteskedés ez az égiekkel, mintegy a  
kölcsönösség jogán azokkal, akik hívatlanul is tanúi élete minden  
pillanatának. Szerelmi lírájának a legintimebb helyzeteiből sem  
zárul ki az Isten, az *Álmod adsz...* című költeményben például fi-  
noman összevegyül az esti fohász és az erotikus álom. Itt az Úr  
közelsége már-már testi létet ölt: „Szellemed suhogón beföd, kö-  
rülleng, / Istenem. Bevonod szelíden édes / ízzel ajkamat s a sárga  
mécset / elrebbenti tüdőd finom fuvalma.” Ebben az élményben  
máris jelen van az elragadtatottságnak az a szent borzongása,  
amit az egyesülés ritka csodájának nevez a misztikus irodalom. Az  
imádságos révületből az érzéki álmodozásba hallatlanul merész és  
mégis lebilincselően természetes a fordulat: „Akkor ölbeveszed  
becézve, lágyan, / eltévedt szeretőm kis szűzi testét / s mellém  
fekteted habtisza ágyba. / Halkan simogatom meleg pihéit: / pál-  
malombok alatt ölelgetőzünk, / cukros hóhegyeken futunk sikong-  
va, / zizzenő búzaföldön összeforrunk / s érett csillagaid kibugy-  
gyant fénye / gyöngyösen, vizesen pereg le rajtunk.” A megszentelt  
Érosz, az áldott szeretkezés pompás megjelenítése ez a vers, a  
romlatlan testiségnek és a lélek áhítatának ritka harmóniája.

Hasonló helyzetre építi a *Kánai menyegző* című versét, melyből  
ugyanaz az elragadóan szelíd hangulat árad, a szent és a profán  
határán sodró szeretet atmoszférája. Családiassá együttlét az asz-  
talfőn Krisztussal, aki így szól a fiatalokhoz: „Szívetek a vágytól  
majdhogy szét nem pattan, / menjetek csak, fiacskáim, ne késse-  
tek énmiattam. / Majd én mindent elgondozok, / vendégséggel baj  
ne legyen. / A szegénység, bogárkáim, / illatos és drága szé-

gyen. // Lábujjhegyen, mint ki édes / szenvedélynek titkon áldoz, / surranunk el lombfűzés / nászi szobánk ajtajához. / Visszanézünk... Minden asztal / csupa friss hal, friss kenyér, / vizeskorsó bort zubogtat / bíborlángút, mint a vér."

Nagyon nehéz pontosan szavakba foglalni, ami itt lejátsszódik. Ez több, mint parafrázis, ez a bensővé vált csoda örömének egyszerű, gejzírszerű revelációja.

Hatását a legegyszerűbben így tudom nevezni: tisztaság. Nincs jobb szó talán a szentnek és a profánnak e különös szimbiózisára. Ennek a tisztaságnak egyik leghitelesebb összegzése a *Jámbor beszéd magamról*, a félig komoly, félig játékos számvetés, „egy kedves, víg keresztény” életfilozófiája: „Meg nem botránkoztam, szemlélődtem békén / kocsma durvaságán, / papok kövérségén. / Nyüvet nem tiportam, / nem kínoztam pókot, / tréfát, bort szerettem, szerettem a csókot. (...) Rezeda volt szívem, / citera, virágdal. / Bálokon táncoltam / huncut leánykákkal. / Éjjel a szobámban / angyalok motoztak / és takaróm alatt / meg-megcsiklandoztak.” Ez utóbbi kép, a pajzán angyal motívuma, bővített változatban, elbűvölő gazdagsággal jelenik meg a *Hulló hajszálak elégiája* végén: „S mikor az iramlást megunván / szendergek habos fellegdunnán, / érzem, hogy egy kéz kis ujja / körmét erős hajamba túrja, / úgy elvész benne, meg se látszik, / borzogat, babrálgatva játszik, / kemény bozontját szétilálva / belemarkol és megcibálja, / mint régen, régen. S én a boldog, jó / fájdalomtól felsikoltok.”

Barokk oltárképeken hasonlít így a pufók angyal pimasz kis Ámorokhoz.

A pajkos angyalokban Dsida többek közt azt az életelvet jeleníti meg, amelyben a szent és a vidám egymás szinonimái. „Legyetek szentek!” – mondja az Írás, és ebben a felszólításban eredetileg sem a komor önsanyargatás parancsa volt a döntő. Nem a világból kilépők életképtelensége, haloványsága az eszmény, hanem a teremtés szépségeinek, a szeretet melegségének örülni tudók sugárzása. A költő tulajdonképpen ezt a krisztusi tanítást fogalmazza meg úgy, hogy a vidám a szenttel, a szent a vidámmal kölcsönösen behelyettesíthető: „légy vidám, sugaras: légy szent, fiacskám!”

Ezért az életöröm Dsidánál sohasem szégyellnivalóan profán dolog, hanem Istennek tetsző érték, a szentség pedig nem valamiféle elérhetetlen piederstál, hanem természetes állapota azoknak, akik Isten közelében élnek. Ámbár játékosan, már-már frivol



könnyedséggel, mégis átütő meggyőző erővel tudja közvetíteni néhány költeményében. Ilyen az *Esti teázás* című versének lefegyverzően bájos befejezése: „A húnyt paráznak lángja támad. / És felakasztom csendesen / kék sapkád mellé a fogasra / fénylő, mennyei glóriámat.” Vagy a *Vidám kínálgatás keresztényi lakomán*: „ő mert tudom, bizonytal / nem bűn örömben élni / s az Isten úgy tekint le / reátok kék egéből, / jóságos víg mosollyal, / ellágyult szívvel és / félszemmél hunyorítva, / ahogyan én tekintek / a tej körül csatázó / ... / rubintos nyelvű, huncut / öklömnvi kiskutyákra.”

Így csak az írhat, aki otthon érzi magát a transzcendenciában, aki családias viszonyban él Istennel és az angyalokkal. Az a harmónia, ami a *Kóborló délután*...-ban megvalósul, ritka ugyan a modern költészetben, létjogosultsága is kétségbe vonható, ám Dsidát ismerve tudjuk, hogy tőle még ez is magától értetődően hiteles. Mert e költőnek megadatott, hogy bárhol legyen is, ott állhasson a középpont közelében, ahonnan nem a káoszt, hanem a mindent átfogó rendet látja, amelyben az összes dolgoknak, élőlényeknek, így öneki is, pontosan meghatározott helye van. Erre csak az képes, aki bejáratos a szakrális térbe, aki a világot transzcendentális nézőpontból szemléli.

A *Kóborló délután*... látszólag elbeszélő költemény, ám valójában játékosan megformált himnusz a teremtésről. Sőt, a humor is jelen van benne, hiszen a tény, hogy egy délutáni kutyasétáltatást hexameterbe önt, hiperbolikus jellegével mosolygásra is indít. Ám ez a csekélyke történet csak ürügy arra, hogy a költő – legalább egy vers erejéig – megvalósítsa az embernek a Teremtőtől kapott életfeladatát: hogy dicsérje ennek a kozmikus műalkotásnak, a teremtésnek a szépségeit, és benne – közvetve és közvetlenül – az Istent. Semmi nem profán ebben a világban, mert embert és kiskutyát, növényeket és bogarakat, mindent megszentel benne Isten tekintete: „boldog az Isten ránkpillantva derűs magasából, / sírni szeretne igaz gyönyörében, ilyennek akarta / látni az embert és a kutyát, mielőtt e világot / megformálta. A nap fele forgó sárga virágok / mind mifelénk fordulnak, a porba borulnak előttünk, / tisztelnek pipacsok, kék búzavirágok, a burján / tűzbimbókba borul közelünkben, a lepke felujjong / s este, ha hosszas utunkról iz-zadtan hazatérünk, / hétszeres illatot árasztanak a floxok a kertben, a rózsák / illat-imába merülnek, a tág üvegékü verandán / csillagokat szikrázik a clyvia és amaryllis.”

Aki képes volt látni ezt a csodát, ami nem egyéb, mint a terem-  
tés valósága, az halála előtt valóban elmondhatja, amit egyébként,  
a csoda megtapasztalása nélkül, oly nehezen hihetünk: „Ki most  
lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit  
látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad  
mindörökre.”

(1992)

## **Egy virtuális monográfia** **(Láng Gusztáv Dsida-értelmezései)**

A romániai magyar líra két világháború közötti képviselőinek többségét az irodalmi közvélemény többé-kevésbé magabiztosan helyezte el az őket megillető, avagy annak vélt helyre, rangsorba. A helikoni triásról már a maguk korában kialakult értékítélet máig úgyszólván semmit nem változott: Reményik, Áprily, Tompa életműve korán egyfajta transzszilvanista kánon részévé vált, s legalábbis látszólag, azóta sem inog a szellemi piedesztál, amelyet az összmagyar irodalmi hagyományban elfoglaltak. Életművük már-már szakrális tiszteletét nemigen lehet a hagyományörzők felhördülése nélkül kikezdeni, holott – főként a Reményikre vonatkozó vélekedés esetében – az értékítéletekbe jócskán keveredett irodalmon és esztétikumon kívüli (erkölcsi, politikai) előfeltevés.

Mindmáig talány, hogy az esztétikai szempontból leginkább kifogástalan, egyenletes színvonalú költői életmű, a Dsida Jenőé, miért nem nyerte el még mindig az őt megillető megbecsülést. A hatvan éve lezárt életmű értelmezéseiben és újraértékeléseiben az irodalomtörténész még ma is arra kényszerül, hogy régi vagy újabb előítéletekkel és tévhitekkel küzdjön, már-már polemizáljon.

Láng Gusztáv immár negyven éve foglalkozik Dsida költészetével. A hatvanévnyi utókor összes kanonizációs dilemmái mellett, amelyeket tömören összegez, a negyven év alatt saját tapasztalatai során felmerült személyes értelmezésbeli gondokról is vall, hiszen saját legelső Dsida-megközelítését is kénytelen egy ember-



öltő távlatában szemlélni, áttekinteni: az 1955-ös államvizsgai szakdolgozattól a nemrégiben megjelent tanulmányokig. (Láng Gusztáv: *A lázadás közjátéka. Dsida-tanulmányok*)

Mi lehet az indoka annak, hogy a közben doktori disszertációvá is érlelt munka fejezetei nem csiszolódtak összes egységes monográfiává? Talán az életmű mozgalmas, sőt viszontagságosnak nevezhető utókora az egyik ok, amelyben a „főszereplő” a baloldali sematizmus, mint az értékzűrzavar legfőbb létrehozója, a másik az az elmozdulás, ami, úgy tűnik, Láng Gusztáv Dsida-képében következett be, s amelyre a szerző maga is utal. Ezzel magyarázható, hogy Dsida-monográfia helyett a szerző a tanulmányfűzért választotta.

Pedig ha van igazán szakavatott s a költő életművének minőségéhez, változatosságához leginkább illő esztétikai és irodalomtörténeti megközelítés, akkor az a Láng Gusztáv. Minden eddigi értelmezője közül ő az, aki Dsida életét és munkásságát legalaposabban ismeri, a művek keletkezési körülményeire, a kéziratok sorsára vonatkozó adatokat – egyszóval a filológiai apparátust – a legteljesebben birtokolja. Dsida költészetének legkülönbözőbb regisztereihez hajlékonyan simuló nyelvezetében a beleélő képesség és a racionalizáló tudományos stílus pompásan fonódik össze, elemzéseiben megvalósul a tárgyszerűség és élményszerűség harmóniája.

A Dsida-életmű megítélésének központi dilemmája lényegében azonos azzal, ami az egész erdélyi magyar irodalom megítélését mindmáig problematikussá, vitatottá teszi, és ez nem más, mint az irodalom és a politikum viszonya. Dsidát jobb- és baloldaltól egyaránt az elkötelezettség hiánya miatt marasztalják el, ám ami a legbonyolultabbnak látszik, az a transzszilvanizmushoz való viszonya.

Láng Gusztáv számára minden irányból kihívást jelenthetett Dsida újraértelmezése, és ez megmutatkozik a tanulmánykötet egészében. A különböző előjelű, de egyaránt szemellenzős, leszűkített Dsida-képekkel szemben a szerző esetenként már-már apológiába hajló vitákra kényszerül, ahogyan utószavában maga is állítja: „E vitázó »védőügyvéd-hangnem« jelen kötet egyik-másik tanulmányából is kihallható.” (147.) A politikumtól – legalábbis költészetében – tartózkodónak mutakozó Dsida mellett ebben a kötetben, véleményem szerint, aránytalanul nagyra nő a képviseleti

szerepben lázadóan gesztikuláló költő alakja. A *Bútorok* – egyébként nagyon sok intertextuális érvet felsorakoztató – elemzése, amellyel Láng azt kívánja igazolni, hogy a lázadás gesztusa Dsidától korántsem idegen, valamint a nemzeti-profetikus költőszerepet megvalósító *Psalmus Hungaricus* jelentősége, úgy érzem, nem indokolja eléggé a kötetcímet, annál kevésbé, mivel – jóllehet a szerző árnyaltan elemzi és méltó helyükre állítja őket – ezek a versek a teljes életműben valóban csak közjátékoknak minősíthetők. A *Bútorokat* kivéve ugyanis a szegényekkel szolidarizáló többi Dsida-vers egyike sem üt meg agresszív-lázadó hangnemet, s a *Psalmus* is – minden értékével együtt – éppen emiatt rí ki az általában szelíd hangnemű, a szenvedést keresztényi méltósággal elfogadó versek közül.

Dsida egész munkásságában – és ez a kötet többi tanulmányával is igazolható – mégiscsak az a szépségközpontú értékrend és harmóniakeresés látszik dominánsnak, ami egyes kritikusainak megítélésében a „tisztá művészet” sterilizálásaként bélyegeztetett meg. Láng Gusztáv is behatóan elemzi a formaművész Dsida költészetének legszebb darabjait az expresszionista szabadversektől (*Túl a formán*) az újklasszicizmusba sorolható nagy költeményekig (*Miért borultak le az angyalok Viola előtt*). A kötetben a szintetizáló igényű tanulmányok – mint a monográfia lehetséges fejezetei – az egész életmű perspektívájában kísérik végig egy-egy motívum variánsait, vagy olyan stílusjegyeket mutatnak ki, amelyek Dsida költészetének egészében jelentős szerepet játszanak. Külön tanulmányokat szentel a bukolikus motívumoknak (*Bukolika pásztori tájakon*), a színszimbolikának (*Arany és kék szavakkal*), a Babits által megalapozott újklasszikus költői irány sajátosságainak (*Kettőtört óda a szerelemhez*). A Dsida-verset ihlető források közül nem csupán a nyugatosok, főként Babits és Ady szerepét mutatja ki (az utóbbit revelációszámba menő felfedezésekkel a *Psalmus*-ban), hanem részletesen, bő filológiai forrásanyagot felhasználva követi nyomon Georg Trakl költőnkre tett hatását is.

Ami Dsida transzszilvanizmusát illeti, Láng Gusztáv meggyőzően fejt ki azt a feltételezését, hogy költőnk Makkai Sándor szemléletéhez, ezen belül a *Magunk revíziója* tételeihez áll a legközelebb, s költeményeibe, főként a *Tükör előtt*ben megjelenített éthoszba ennek megfelelően építi be kritikus önreflexióit is, amiben eltér idősebb költő-kortársai transzszilvanizmusától. Dsida transzszilvaniz-



musa ugyanakkor motívumanyagában is különbözik a többi lírikusétól, amennyiben az önként vállalt áldozatot mindenekelőtt az evangéliumi szenvedéstörténet jelképeivel fejezi ki.

És legelőször itt, ezen a ponton érzem vitathatónak Láng Gusztáv álláspontját, aki a *Nagycsütörtök* és általában a Krisztus-motívum értelmezését Dsida expresszionista, „lázongó korszaka” keretében helyezi el: „A költői messianizmus, a világot és az emberiséget megváltani vágyó önfeláldozás, a lírai expresszionizmus e jellemző értelmi témája az egyik vezérmotívum Dsida Jenő (körülbelül 1933–34-ig tartó) »lázongó korszakának« költészetében. E messianisztikus tartalmú versek közös vonása, hogy rendszerint valamilyen mítosz, legenda parafrázisai” – írja Láng Gusztáv *A legenda ember-arca* című tanulmány bevezetőjében. A továbbiakban a motívumot hordozó verseket ebben a fogalmi keretben mozogva tárgyalja: a messianizmust mint az expresszionista irányzat egyik elemét, a költő evangéliumi utalásait mint „egy legenda parafrázisait” értelmezi.

Elismerem e vonatkozási rendszerek – mint értelmezési szempontok – létjogosultságát, azonban ismervé Dsidát, úgy vélem, hogy a Bibliával és Krisztussal való kapcsolata sokkal mélyebb annál, hogy mindezt pusztán az „expresszionista messianizmus” irányzati sajátosságából vezessük le, illetőleg, hogy „legendának, mítosznak” nevezzük azt, ami Dsida számára nem pusztán egyfajta vallási kultúra része, hanem élő valóság. Ugyancsak a bibliai motívumkörbe tartozó versek kapcsán megkockáztatnám azt az ellenvetést is, hogy a költő Istenhez és általában a szentséghez fűződő kapcsolatát nem tradicionális avagy „új katolicizmusából”, nem az egyházhoz mint intézményhez való viszonyából lehet legadekvátábban levezetni, hanem abból a hitelesen megélt Isten-élményből, mely összes idevágó verseinek alapvető inspirációs forrásaként fogható fel. Láng Gusztáv azonban következetesen csak „katolicizmusnak” nevezi mindazt, amit Dsida költeményeiben inkább a szent és a profán csodaszámba menő találkozásainak lehetne minősíteni, és aminek nem sok köze van a hivatalos egyház által elvárt katolikus magatartás követelményeihez.

A szóban forgó versek (és ezek közül főként a *Krisztus* és *Az utcaseprő* a tipikus) alapján kiviláglik, hogy Dsidához – a megváltóval kialakult bensőséges viszonyában – Krisztus emberarca, a meggyötört, a félelmében vért verítékező arc áll legközelebb, en-

nek megfelelően ezek a versek nem csupán a keresztényi humánum – Isten és a felebarát szeretetét összekötő, metaforikus – dokumentumai, hanem a szent és a profán találkozásának jelképes határhelyzetei. Ezek a találkozások az esztétikumnak olyan dimenzióját valósítják meg, amelyben a transzcendencia-élmény és a szépségélmény összefonódásából ered a különös hatás. Feltételezem, hogy Dsida idevágó verseinek értelmezése új perspektívával gazdagodnék, ha ezeket a hatásokat, melyek még szerelmes verseinek legerotikusabb részleteiben is tetten érhetőek, ilyen – a szent és a profán eliadéi értelemben vett – viszonyából eredeztetnénk.

Úgy gondolom, a Dsida és a hozzá hasonló, mélyen vallásos költők esetében nagyszerűen kiaknázható lenne Sík Sándor esztétikai felfogása, akit érdemeihez méltatlanul mindmáig elhanyagol a kritika és az irodalomtörténet. (Kivétel ez alól Szigeti Lajos Sándor, aki *Evangélium és esztétikum* című, nemrégiben megjelent tanulmánykötetében gyakran hivatkozik rá.) Ugyancsak Sík Sándor írásainak tanulságai alapján állítom, hogy a katolikus avagy keresztény irodalom és a tragikum nem összeegyeztethetetlen (lásd a *Keresztény tragikum* című írást Sík Sándor *Kereszténység és irodalom* című kötetében. Vigília, Budapest, 1989. 21–49.). E megjegyzésem a *Merre száll?* című vers – egyébként ragyogó – elemzésének olyan passzusaira vonatkozik, mint például a következő sorokhoz fűzött kommentár: „Ó merre száll az a langy dal / az a fényes mennyei angyal / kinek lila szárnya ragyog / kinek én csak az árnya vagyok.” „Vallási hit?” – teszi fel a kérdést Láng, majd így folytatja: „Jelenléte Dsida verseiben tagadhatatlan. A zárójelkép azonban a mítoszban nem megnyugvást talál, hanem az előző három szakaszban felvillantott tragikus lét újrafogalmazásának lehetőségét. Nem a túlvilági cél boldogító ígérete csendül ki ebből az angyal-látomásból, hanem a transzcendens célért, az ideális létért vívott evilági küzdelem önsebző fájdalma és igazolása.” (119.)

A tökéletesség evangéliumi imperatívusza és az emberi tökéletlenség közötti diszharmónia, igenis, a keresztényi lét tragikumának egyik forrása, s egy bizonyos teológiai felfogás szerint kereszténynek lenni nem más, mint az agónia sajátos változata. Nos, Dsida költészetében a keresztény életöröm és harmónia mellett természetyszerűen megjelenik e tragikum is, amelynek feloldása



nem valamely mítoszba való kapaszkodás, hanem csupán a nagyon mély istenhit által lehetséges.

Roppant kockázatos egy költő megközelítésében ilyen intimitásig elhatolni, és erre építeni egy egész életmű java részének értelmezését. De ott, ahol legalábbis szövegszerű bizonyítéka van a költői személyiség Istenhez fűződő viszonyának, nem indokolja semmi, hogy megkerüljük a kérdést. Mert például a *Nagycsütörtök* című vers értelmezését is – ismerve Dsidát – már a szenvedéstörténet jeles napjára utaló címmel kellett volna elkezdni, hiszen ennek asszociációs holdudvara sem a költő, sem az olvasó szempontjából nem hanyagolható el. Ahogy a hermeneuták mondanák, mi, keresztények, „benne állunk” abban a hagyományban, amely – ha nem hagyjuk figyelmen kívül – a Nagycsütörtökhöz fűződő események alapos ismeretével gazdagít, s ezen belül is méltán juttathatja eszünkbe – ha az utolsó sort is figyelembe vesszük – a Lukács evangéliumát, aki egyedül említi meg az evangélisták közül, hogy Krisztus a Gecsemáné kertben a reá váró szenvedéstől félván vért verítékezett. E hagyomány ismeretében a Dsida-vers következő sora: „sors elől szökve, mégis szembe sorssal”, elkerülhetetlenül arra a bibliai passzusra emlékeztet, mely így szól: „Atyám, ha akarod, vedd el tőlem ezt a poharat, mindazonáltal ne az én akaratom legyen meg, hanem a tied.” (Ökumenikus fordítás, Budapest, 1979. Lukács 22:42.) Hogy ezek a finom utalások Láng értelmezéséből kimaradtak, az talán a hetvenes évek mostoha politikai körülményeivel magyarázható, amikor nemigen lehetett valóságos hitről, bibliai utalásokról beszélni. Hogy e kiegészítések ma lehetségesek, az a recenzens előnyéből adódik.

(1997)

## Lélekben otthon (Lászlóffy Aladár)

Költői üzenetének lényegi sajátosságait keresve abból kell kiindulnunk, ami a líraiság szempontjából látszólag külsőleges: a vershelyzetből. S ezzel nem tulajdonítunk neki nagyobb jelentőséget, mint maga a költő, akinek verseiben csak nagyon ritkán válik másodlagos tényezővé a tér és az idő. Természetesen, nem az *élményt kiváltó* helyzet, alkalom meghatározó jellegére, hanem az *élménnyé váló* tér- és időre gondolunk, amely a témáktól függetlenül áthatja Lászlóffy költészetét. Ő ugyanis nem ismeri az önfeledt hangulatok mintegy időn kívüli pillanatát, alany és tárgy pontszerű egygyólvadását, hanem ellenkezőleg: szemléletében jelentőssé válnak a tárgyak tér- és időbeli távlatai. Semmi sem önmagában, hanem a mindenség részeként ragadja meg figyelmét: virágai a csillagok testvérei. Képalkotását kezdettől fogva ez a szintetikus látás, a kozmikus pólusok egyesítése jellemzi: „A margaréták vídám szaturnuszai alól / a ragaszkodás átlátszó sugarai / futnak a mindenség felé –” (*A távlat*). De még jellegzetesebb, hogy a tárgyakra egyszerre vetíti rá a szinkroniát és a diakroniát; tipikus példa erre *Pillanat* című verse, amelyben a végtelenség távlataitól áthatott, metaforizált térelemek történelmi analógiát asszociálnak: „Akác, zöld korall, / zöld iszap a bőre. / Vízfenék a táj. / Felnézek belőle. // Nézem az eget. / Mint sokezer gálya, / déli fellegek / raja gyúl alája. // Égi görögök / hajóznak felettem / parttalan örök / szél-évezredekben.” Még látszólag sem privát pillanatokként, hanem egyedi és nembeli mivoltában, tudatosan egyszerre éli át helyzetét, de az ÉN és az EMBER kiemelten egyidejű jelenlétét verseiben nem a szubjektum és az emberiség egymásra találásának expresszionista lelkesültsége indokolja, hanem a világot és önmagát egységben szemlélő gondolkodói attitűd. „Én most az Öröm égő bokraiba takaródzom” – szól Kassák – „*s nekem már nincs semmi: ami van s csak az van: ami nincsen.* / A hült romokon Epikur új arcát énekelem / s a rónák kiserkent zöldjét, a hegyek fehér gleccsereit, / nyers, keveredő tömegeikkel a roppant metropoliszokat / s külön a kovácsok öklét, a bankárok sárga tigrisszemeit, / a le szálló bűvárt, a kertészt s a kötélidegzetű pilótát.” (*Az Örömhöz*) „Szeretem mások örömét is, mint enmagamét” – szól Lászlóffy



(Óda az álomhoz), de együttérzése nem a jelenre korlátozott, mert az emberiség az ő számára diakrón közösséget is jelent: magát a történelmet. „Hült romokat” nem ismerve állítja mintegy Kassáknak válaszoló replikaként *Születésnap* című versében: „*Már nincs olyan, ami nincs, már csak olyan van, ami van.*” (Kiemelések: Cs. Gy. É.) Számára ugyanis jelenvalók a történelem eseményei és a temetők halottai, de korántsem a múltba tekintés nosztalgiaja hatja át, hanem a legszemélyesebben, leghevesebben átélt jelen megértéséhez, önmagához vezető tanulságokat, emberi erővonalakat kutatja. Gyakran avantgarde-nak nevezett – eszközeiben annak is látszó – történelmi víziói tulajdonképpen intellektuális fogantatásúak: kísérletek az emberi minőség meghatározására a minden értelemben vett teljesség mértéke szerint, annak tudatában, hogy „Látszat és lényeg csak annak válik el / ki érzi: hányezer éves” (*Tengerképek*). Hogy minden bizarr anakronizmus, nézőpontváltó technika, szimultaneista felszín mögött a megismerés eme szenvedélyes céltudatossága feszül, azt a kiteljesedett költő lírája felől látjuk csak igazán: most szerveződött az olvasó előtt is koherens, formai vetületeiben is egyéni világszemléletté az, ami tér és idő sajátosan extenzív átélésének hajlamaként jelentkezett, s ami ma már a költőnek az egészhez és önmagához való viszonyait egyaránt strukturálja.

Lászlóffy költészete korán cáfolni látszik a lírai helyzetek tipikus modelljeit. A költészetben ugyanis – elterjedt felfogás szerint – a tér- és időviszonyok többnyire a tulajdonképpeni üzenet alárendeltjei: az olvasóval megosztott – s a vers befogadását megkönnyítő – előfeltevések, amelyek a moderneknél rendszerint eleve áttételesen, képpé váltan jelzik a vershelyzetet. Lászlóffy költeményeit viszont szinte teljesen kitölti maga az extenzivitásában fölfogott tér és idő, nem mint az üzenetnek utat nyitó előfeltevés, hanem mint lényegi összefüggéseit is megszabó koordinátarendszer. Akár jelenbeli, akár történelmi a kiindulópontja, egy-egy látszólag egyedi helyzet tér- és időbeli kiterjedése egyre tágul, s mindig valamely egész szinekdochéjaként lepleződik le. Kezdetben kifejtett példázat formájában, a tanulságot talán túlságosan is tételesen megfogalmazva teremt átmenetet a költő a rész és az egész, az egyedi és az általános között. A *lencsecsiszolóban* még világosan nyomon követhetők a konkrét helyzetet példázattá növesztő fokozatok: „Most időnként vizet cseppentek az alakuló üvegre, / időn-

ként hűvös fém-mércém érintem hozzá. / És ujjaim tovább gyalognak milliomodik mozdulatuk felé (...) Az üveg finomsága mindent átvesz (...) Csak a tudat finomul így, / fogadja évezredes törődését a szellemnek, / testnek. / Mintha az emberi elme feküdne előttem. (...) Egyik utódom, huszadik századi költő – / visszaérez belém / e türelmes végtelen folyamat gondolatával, / míg hasonló munkája fölé hajlik.” Ez a kétségtelenül eredeti szemlélet itt kezd teljes költemények szintjén megfogalmazni önmagát, de a sajátos prizma még nem épült be szervesen a költő tekintetébe. Lászlóffy még csak tudja és meghirdeti azt, amit később majd – minden tételesség nélkül – a pusztá helyzetalkotással és nyelvezettel ki is fejez: „Minden előzőt tartalmaz a kor. / Minden előzőt tartalmazhat az ember. / Villanjon meg arca előtt a büszkeség, / és érezze, hogy egymaga él a / hajdaniak és jövőbeliek közül, / hát rettentő színtere van az életének. (...) Hát fulladj a jelenbe, ha nem bírod / tovább e szótlan harcot / a teljességért! (...) *milliárd színhelyen szemmel tartom a történelemlakót.*” (Kiemelések továbbra is Cs. Gy. É.) Ám hogy ez az utolsó mondat ne maradjon a kinyilatkoztatás szintjén, ahhoz e szemlélet *alapelveiből* a látás *formáinak* kell kialakulniuk.

Köteteiben nyomon is követhető az út, ahogyan a teljesség itt meghirdetett igénye megszűnik külsőlegesnek lenni, és a költői helyzetekbe beleépül. Képesse kell válniuk ugyanis arra, hogy az áhított horizontot átfogó látószöveget biztosítsanak, s a célt tekintve ez csakis többszörösnek képzelhető el. A tér-idő szerkezet olyan konstellációira van szükség, amelyekben „A tekintet.../ Végtelen sokszögű kristály / Számptalan visszaverődésű tükör.” (*Önarckép*)

S a rendszerint tárgyias jellegű történelmi témájú verseknél ebből a szempontból sokkal figyelemre méltóbbak a költő önszemléletére fényt vető „én-központú” költemények. Ezeknek a pragmatikája jellegzetesen elüt a tipikustól, Lászlóffy verseiben ugyanis *nem egyetlen*, térben és időben körülhatárolható vagy áttételessé váló helyzet függvénye a költői válasz, az üzenet, hanem virtuálisan *megsokszorozott* helyzeteké: „Én, ki a Föld bábjaiból / soha ki nem vonhatom mozgató kezem, / a hangom, a kedvem, a vérem – / valahonnan hiányzom, hogy veled lehessenek, / mulasztok, hogy a kezéd simogassam, / valahol hallgatok, hogy hozzád beszéljek” (*A távozó levelek*). Azokat a helyeket is számon tartja tehát, ahonnan hiányzik, s ez nemcsak a példázott módon – szinkronikusan, hanem – mint látni fogjuk – diakronikusan, a történelmi színhelyekre



is értendő. Verseinek virtuális helyzet-kontextusa az a „végtelen sokszögű kristály”, amely a tekintetet sokszögűvé, énjét is virtuális énekké sokszorozza, olyannyira, hogy megszűnik énné lenni és egyetemes alannyá válik. A *Monológban* lehetünk tanúi először ennek a metamorfózisnak: „Ne mondd, hogy beszélek magamban. / Önmagam mögött ott állok csendben, / mint tükörképek a bölcs üvegben. / Hatszoros visszaverődésem / meghosszabbítja tűnődésem. / Hallod / ...lod / ...lod / ...lod / szólok hátra, / elér a hangom a határra, / határomon túl terjed, terjed, / mögöttem megtölt barokk termet, / reneszánsz házat, folyosókat, / mind, mind a mögöttemvalókat, / Senecán fut át, Diogenész / nyújtózik benne: mind, mind Én ez. / Az első ember hátán végre / kiér az éntelen vidékre / s visszhangja nincs, csak borzongása. / Nem fordulhatok sosem hátra. / Elég e tükör benn az agyban. / Hozzá beszélek, nem magamban.”

Ez a diakrón helyzetsorozat az egyetemes öntudat leszarmazottjaként fölfogott én konstellációja, aki nem egyediségét, hanem a történelmi folytonosságot tartja számon, akinek a nem-én nem a másik embert, hanem az ember nélküli világot jelenti. Lászlóffy énje, akárcsak egyes helyzetei, színekdochéja valamely egésznek: az emberi tudatnak. Legsajátosabb vonása az a személyes hiúságot nem ismerő, nagyképűvé sohasem váló egyetemes önérzet, ahogyan megfogalmazza önmagát, „ki olyan ember, hogy már történelmi / és csak a rend kedvéért visel arcot” (*Ige*). Vagy: „Éltem egy Arisztotelésznyit, / éltem egy Botticelli-hosszat, / éltem egy embernyit, amelyet / két zárójelbe bedolgoztak” (*É-n*). És ez az önszemlélet azt is megengedi, hogy a „zárójelekben” bárki helyettesítse őt: „Mi lettem volna – kérdi őrhelyem –, / ha másvalaki testesít meg éppen?” (*Emlékezés egy országra*). Meg is kérdőjelezi másfajta én-tudatok lehetőségét: „Lehet valaki... olyan, hogy nem akar csak egyszeri valaki: történetesen önmaga lenni folyton, és ezért nem ismeri el jogosnak a reávonatkozó egyszemélyes halálos ítéletet sem?” (*Bronzkori temető*). „Embernyi” életét teljesen alárendeli tehát az egyetemes célnak: „És sokszor elalszom ott, azáltal, hogy itt ébrednem kell: minden halált magamra engedek, hogy az értelem riadóját kiváltsam” (*Information*). (Vö. „Minden fájást muszáj megfájnóm.” [Szilágyi Domokos].) S hogy ez az önmegosztó éberség nála nem fontoskodó póz, arra már korán utal *A legsötétebb én* című versének öniróniája: „Az értelem okos fejeket lakott előtt-

tem, / klasszikus pillanatokban boldogan eszmélt – / elhagyná szívesen fejemet.” Mert nem személyisége esetlenségeihez ragaszkodik, hanem az a gondja, hogy eleget tegyen az „örhellyel” járó feladatnak, „a személytelen feladatvégző értelem” képviselőének. Ezt a hivatást, amit majd az *Óda az álomhoz* című költeményben vonatkoztat csak egyértelműen önmagára, a *Költőkben* még viszonylag tárgyiasan fogalmazza meg: „Emlékeimben a költő sápadt, / arcra borul az asztalon. / A papír négyszögére hajlik, / s mint jégvirágos ablakon, / míg meg nem szokja más korokban / az idő más-más fényeit... / S látja: valaki visszanéz rá. / Előd. Utód. Lehunytt szemek. / Szótlanul egy-egy folytatandó / részletre, évrre intenek.” A térben és időben kiterjesztett jelenlét, az extenzív helyzet, az *itt* és *ott* egyidejűségének elvét azonban nemcsak önszemléletében érvényesíti, hanem már általánosítja: „Tízmilliók. Az egyiknek a másik / élő emléke, sorsának darabja. / Mert mindenkit valaki lát az úton, / próbára tevő sok-sok színhelyen. / Nem is tudod: szilánkjaid hogy élnek! / S hány ezer szemből lát benned a szem.” (*Én, az időből*)

„Sokszögű tekintetének” sugarait sajátos grammatikába tömöríti majd újabb köteteiben. Például: „ne hagyjatok egyedül soha majd / azután – / utána se! / *Ne hagyjátok egyedül bennem se / magatok*” (*Mint egyszer Bartók*). Szinte mindig többes számú kötetcímeit is e „vízszintes” és „függőleges” folytonosság tudata, az egyéni lét pontnyi kiterjedésével meg nem alkuvó teljesség-igény szabja meg. S természetes, hogy – költő lévén – számára e folytonosság közege maga a szó, az emberi tudat primér tárgyiasításának eszköze. Lírájában a betű, a szó, a mondat szinekdochéja a kezdetektől felhalmozott kultúrának, amelyben minden kor és színhely találkozása lehetséges: ez „a történelmi és teljesen anyagelvű lélek-vándorlás” szférája.

A *hetvenes évek* című kötetétől kezdve nagyon sok versében válnak az írásbeliségre utaló szavak a térben és időben korlátlan helyzetteremtés eszközeivé. Nemcsak az egyetemes tudat folytonosságát fedeztetni föl újra meg újra általuk, hanem saját léte értelmének zálogát tiszteli bennük, a kommunikáció univerzális jeleiben. Az ábécéhez írott ódai hangvételű kis költemény mellett erre utal még *Az első betű*, a *Vers egy szalvétára*, az *Ami megőriz* stb. című verse is.

Első jelentős összegezése a motívumnak *Az alexandriai könyv-*



tár égése című költemény. A „könyv” itt válik a történelmi helyzeteket akadálytalanul egymásra vetítő szemlélet olyan közegévé, amelyben a bizarr, anakronisztikus társításokat is az emberi tudat, a kultúra folytonosságának meggyőződése motiválja. A represszió és a haladás pólusain így találkozik Hitler és Torquemada, Robespierre, Spartacus és Lenin, s szerepcseréik abszurditását feloldja, hogy az időrendtől függetlenül egymáshoz tartozó, már-már szimbolikus személyiségek. A két pólus itt egy-egy virtuális „szövetség” a történelemben ható erőknek – a történelmi tudat által megte-remthető diakrón szövetség. És jellegzetes, hogy a represszió áldozatainak sorsában a költő nemcsak az egyedek, hanem a bennük megtestesülő kultúra és személyes folytonosságtudat pusztulását is látja: „és Torquemada hiába rendelte volna el saját fejétől Auschwitz korszerű felszerelését, hogy négymilliószor máglyára küldje az alexandriai könyvtárat.” Ennek a bizarr asszociáció-sorozatnak a sajátos szemlélet szab szigorú törvényt: ami képtermelésében rendkívülinek hat, az látásmódjából rendszerszerűen következik, mert az emberiség az ő számára egyetlen szinkrón és diakrón szövetség, s ezt egyedei tudatára is kivetítettnek tételezi. A betű, a szó, az írás közegén átható gondolat mintegy a történelem elevenébe vágva haladhat akadálytalanul, s ezt a számára roppant jelentős élményt Lászlóffy eredeti módon tárgyasítja: „Csend legyen, nagyon mélyen benn vagyunk már az időben, mint operáló kéz a szívben, csend legyen, vajon még dobog, dobog? A B C D E F G H I J K L M év már eltelt. Most itt vagyunk. És mi lesz velünk ott unokák korában, az Y után, az utolsó nemzetközi könyvkiállítás ötszázadik évfordulóján, mikor a Gutenberg korabeli ember fejletlen koponyáján dolgoznak a restaurátorok? Mert jön N O P R S T U V Z X s ez a papírral letakart láthatár még mindig olyan, mint első hó reggelén a táj. Ide, erre a lapra írást érez az írás előtti s az írástudatlan is, állat, növény és ember.” Ez a szemlélet, amelyet talán az írássá tárgyasított emberi szellem „megmaradása elvének” nevezhetünk – ez a hit végső soron a leírt szó erejében, bárki írja is le –, Lászlóffy legképtelenebb vershelyzeteit is motiválja. Tipikus nála, hogy a helyzet tér- és időbeli síkjait tekintve „sokszögű”, s tömör példája ennek a *Magam korától* című vers első néhány sora: „Magam korától és népem korától bölcsen, / itt ébredek minden századfordulón, kora- / nyári kisrucák közt, a hullámozó diáksereg / előtt, egy könyvtáráblakban...” A *könyv-*

*táblák* itt a kulcselem, amely az összes többit összeférhetővé, virtuális egységgé szervezi, a gondolkodói attitűd kontextusává, amely nem ismeri az egyedi helyzet kizárólagosságát, mert egyetemes összefüggések metszéspontjait fogja át. Az előbbi helyzettípusok kitűnő motivációját adja meg maga a költő a következő sorokban: „A csend óráiban én benyitottam a történelem olvasótermébe, s a jelenkor ajtaján ki is osontam lábujjhegyen a folyosóra cigarettázni, míg lezajlik egészen, program szerint, a végső tisztázásig halhatatlan, tiszteletet parancsoló, ésszel felérhetetlen értekezlete mindennek mindennel” (*A csend órái*). Jellegzetes, a szellemi és anyagi értékeket egy szintre hozó, az egyetemes kultúra közös nevezőjének alárendelő többesszámaikat is ez a szemlélet indokolja: „hogyan az európák, porcelánok és mozartok finom és fontos nyersanyaga összegyűljön, és fennmaradjon, amíg minden következő kor önálló tudatát kikeverheti belőlük, hogy halálunk előttre ne maradjon nagyon sok fehér folt bekerítetlen, de mégis szabad, szabad, szabad legyen a szellem, hogy nevünk feledésbe merüljön, de kitudódjék a világ” (*A csend órái*). E hit jegyében tart számon mindent, amit a szellem eddig létrehozott, figyelmeztet a „vállunkra szálló” mondatokra mint felelősségünkre bízott értékekre (*A mondat*), s a folytatás kockázatára, mert a történelem az ő látomásában az értelem írássá levetített térképe: „Az értelem mint térkép látható: / van vonat-hosszú mondat / a történelemben, s van szó, mely / száguld most is, mindörökre, / mint apró terepjáró-autó. / Amit a lelkekre kötünk: / a küzdő igazságot / szüntelenül bombázók követik, / vonat-mondatok robbannak a tájon, / s a szavak autóit lövetik.” (*Légifelvétel*)

Ez az írás által lehetséges folytonosság-tudat a humanoszféra síkján Lászlóffy költői szemléletében párhuzamos az anyanyelvűséggel, amelynek hordozójává nála sajátos módon az eső-motívum válik. Az eső poézise itt mindig a világ anyagi folytonosságának filozofikumával telítődik, következésképpen sajátos „történelmi” hangulattal is. „A felhő, ha lélegzem benne, / mint az angyalok, – / távoli tájak páráit adja át. // Ködök hónapjában jutok csak / messzi földek leheletéhez, / esők hónapjában / eltéphetem csengő-köteleit az égnek: // a tél beáll, az éjszakákon / csendet kívánok, csendet. / Hallani akarom az ág, / a párkány, / a tenyere, / a szívem rebbenését, / mikor régi illatú első pelyheket ringat-



lenget" (*Novemberi eső*). Mintha az univerzum anyagi örökkévalósága csapódna ki minden esőben, hóban – úgy adja át magát ilyenkor a költő a világgal együtt lélegző egyetemességtudatnak. És e motívum közvetlenül kapcsolódik össze nála az írás motívumával, amelyben – az anyagi analógiájára – mintha az emberi szellem folytonossága csapódna ki, bárhol a világon. Az *európai esők* elragadó hangulatának ez a reveláció a forrása. A versindító helyzet tengeren túli esője és a konkrét költői helyzeté az írástudókat összekötő szövetség szimbólumává lesz: „Cseréljünk esőt, / nézd csak az enyémet, lássam / csak azt, a tiéd milyen ízű. / Lapozzuk fel az őszi egeket, / az ember úgyis annyi mindent olvas.” De nemcsak egy, hanem számtalan virtuális találkozás, „szövetség” szimbóluma ez, s a költő sajátos kérdőmondata pontosan ezt a meghatározatlanságot, nyitottságot fejezi ki: „*Kit milyen óra, milyen délelőtt, / jóize régen nyomtatott papírnak / hova terel folytatni monológiát, / kihez, mihez a könyvek / városában?*” (Kiemelések: Cs. Gy. É.) De szuggesztív vízióban vetíti előre a szellemi folytonosság megszakadásának lehetőségét is az idő anyagi végtelenségében: „Valahol van egy táj, valahol látható lesz, / amint a legutolsó esőből első hó lesz. / Lehull egy lap-levél, röptében már a másik, / libegnek összesen a teljes lombhullásig. / Az idő ősze jön egy lelki Ázsiából, / s akkor könyvtáraink szállnak le majd a fáról, / mivel tovább a szó, a szó sem ad hatalmat. / S az eső halkan veri a világirodalmat” (*Az első hó éjszakáján*).

Legutolsó kötetéig, *A hétfejű üzenetig* számtalan verse jelzi, hogy Lászlóffy számára „olvasmány” és folytatandó „írás” a világ. De mi az, amit üzenetként olvas ki és ír le belőle? Most csak a leglényegesebbet van módunkban áttekinteni.

A diakrónia síkján megsokszorozott helyzeteit vizsgálva kitűnik, hogy Lászlóffyval a világba való beilleszkedés egyetlen nonkonformista alternatívája, az emberiség minden szabadságtörekvésével szövetséget vállaló elkötelezettség üzen. A *Bulevárd Termopilé* például a szabadságvédelem egykori helyzetét a jelenig tágítva figyelmeztet a feladat folytonosságára – általános emberi viszonylatban és személyes értelemben is:

*Vörös transzparenszekkel ezerkilencszáztizenhét októberében  
millió háromszáz állta el útját a perzsa hadaknak.*

*S a viadal áll.*

*Nem igaz, hogy Leonidász fejét már hazaküldték Spártába.*

*Az a fej itt van a gerincen.*

*A háború áll. S mint gátat a felgyűlő víz, úgy szorít a perzsa: az idő, az elmaradottság, a rák és a gyarmati lét.*

*De a hátszágban valahol Beethoven komponál,*

*Menuhin gyakorol,*

*épül a körutak orma, három fiad van,*

*várnak a tengerpartok és kedvesen fogad a föld be. Ne kívánj  
többet, mint legtisztességesebb őseid: görög, szerb, román és  
francia s székely parasztok, fehér és fekete, olajos kézművesek,  
kik annyi kövében az útnak hallgatják legyőzhetetlenül, hát elé-  
gedetten – hogy fenn*

*Európában krumpliföld virágzik*

*az éhes életnek, nem a halálnak:*

*hiába számol mindig háromszázig,*

*mert háromszázan mindig visszaállnak.*

A költemény minden anakronizmusát, bizarr metaforáját az a következetesen végigvitt elv fogadtatja el, hogy egy nép szabadságharca az emberiség ügye is, következésképpen minden ilyen harc az előbbinek a folytatása. Ez a szemlélet sokszor elragadó hangulattal telíti a történelemből megidézett valóságos vagy apokrif helyzeteit, évszázadok távlatait sűrítő sajátos képeit. Mind evokatív, mind pedig eszmei szempontból kiemelkedő költemény a *Kossuth búcsúja*: „Szomorú, kossuthi szemmel körülpillantott / hallgatag kíséretén, / és érezte: bennük most épít az impozáns bánat. / Legvalószínűbben csengő tervei, érvei helyett / egy könnycsepp is többet használ: / az acélok útja hányszor, de hányszor / vezet át ellágyuláson! / Jövendő csaták sok ezer ágyúgolyója most ez a könnycsepp.” Sajátos látásmódját ugyancsak remekül fejezi ki Az oszlop című költemény, amelyben történelem-élménye egy tárgyra vetítődik roppant kifejezően: „Egyszer csak átöleltem a Nagy Francia Forradalom / síkos oszlopát / - - - - -  
- - / Mint tömör kútgödör magasodik / az idő mélyébe. / Benne van minden behajított kő, / minden behajított fej. / Felmárványlik benne a jaj fehér erekkel, / a vér piros jajokkal, / a puskaropogás feketékkel. / És ó milyen halk roppanások: sistergés csak / ez a sok sortűz egyetlen mai dörrenés mellett. / Csak a tömegek ordítása változatlan erejű. / Egyenlő erejű. / Forradalmi koromból semmi



egyebet nem / találhatok meg benne, csak a szent / meggyőző-désből önmagát bántó embert.”

A haladás és az ellenállás dialektikus egységét testesíti meg számára az emberiség fogalma, és a „mindent túlélő eszmeemberiség” győzelméért szorong a történelem országútjain. A *forradalmárok* például páratlan szép kifejezője a szabadságeszme halhatatlanságának: „Már tudjuk, hogy egyetlen óriás / kivégzőosztag előtt nőttek fel / mindenütt a forradalmárok, / s az ellenük leadott sortüzek / golyói átszakítva a szívet, / de nem az elmét, most is / ott repülnek valahol a végtelenben. / Mert a puskacsövek s a fal / között, mely elé állnak, / kiderült, a távolság belőhetetlen!” Ezt a korántsem egyedi gondolatot a sajátos időszemlélettől áthatott, látnoki erejű vízió közvetíti egyedien, csakis Lászlóffyra jellemző módon. S hogy ez az élmény a költő mindennapi közérzetének elidegeníthetetlen részévé vált, azt az *Egérutak* döbbenetes képe is igazolja: „Valahol / ott fenn, valahol fejmagasságban / mindig az arcom előtt / a Bastille ablaka.” A modern értelmiségi víziója ez, akiben történelmi távlataival együtt ébred naponta öntudatra az emberi lényeg, s aki ezeknek az ünnepi pillanatoknak a birtokába épp azért juthat, mert egyetemes perspektívában szemléli önmagát (Vö.: „Látszat és lényeg csak annak válik el, / ki érzi: hány ezer éves”).

A *Színhelyek*, *Szövetségek* stb. pluralitásától egyenes út vezet A *hétfejű üzenetig*, s ez nem formális összefüggés csupán, hiszen – mint láttuk – helyzeteinek „sokszögűsége” az üzenet tartalmát is meghatározza abban az értelemben, hogy a térben és időben kiterjesztett alany mintegy a nembeliség színekdochéja. A költő eszménye, hogy a mindenkor és mindenkre érvényes lényegét kimondja: ez létének szépsége és kockázata egyszersmind. Mert „gúnyosan várják, hogy vagy kimondom a legtömörebbet, mely már igaz mindenről, vagy leszálok az egyenként alámerült személyek után az idő esőibe” (*Bronzkori temető*). A mindenséget átfogni vágyó költészet a Lászlóffyé, s ebben nem maga a törekvés, hanem a megvalósítást szolgáló szemlélet – anyag és értelem, ember és emberiség, emberiség és kozmosz minden térben és időben lehetséges „szövetségének” fölfedezése – a jellegzetes. Ennek pedig a személyes érdekű, konkrét helyzeteken felülemelkedő intellektus lehet csak eszköze. Nem véletlen, hogy az értelem az a másik „emberi lényeg”, amelynek jegyében Lászlóffy lírája folytonos egy-

ségbe rendezhető, hiszen mindig azt kíséri figyelemmel, ami nem közvetlenül, szemléletileg adott, hanem azt, ami csupán a gondolat számára megközelíthető („Mi megmenthetne engem, mi megmenthetne téged, / valamely láncot kínál: bármilyen szövetséget. / A kezem nyújtom mégis, értelmem két kezét, / kötni a világ végét s a világ kezdetét” [Szövetségek – Lánc]). Maga a nembeliség-tudat az értelem legfőbb szövetségteremtő funkciója, s a költő a vágyott tömörség eszményét közelíti meg, amikor felemelő képben tárgyi-asítja ezt: „Akkor fogja csak örökre szeretni a férfi a nőt s a nő a férfit, ha a csókon kívüli világban ilyen falak közt tudnak feküdni: AZ ÉJSZAKA TISZTÁN BORÍTJA NAGY / KOPONYÁJÁBA A FÖLDET, MELY / SZEMGOLYÓ A MINDENSÉG / IDEGZETÉN” (Information).

Paradoxális, hogy Lászlóffy lírájának sokat kifogásolt túlbeszélt-sége, néha prózává oldódó gondolatisága tulajdonképpen e tömörséget hajszólo szenvedély sodrásának salakja. Hányszor, de hányszor fogalmazza meg ezt az eszményt! Különösen a *Szövetségek* című ciklusában. Az *óriás* című darabja Lászlóffynál ritka sodró erejű vallomás költői hivatásának eme kínzó, mert abszolútumot kereső törekvéséről: „szeretném, hogyha átélt betűm / valaha mégis észrevennék, / szeretném, hogyha elolvasnák / az egész iratot az égen, / amelyért minden, ami pontos, / ami csak még tisztán jelenthet, / egyet jelent: vagy A-t vagy M-et, / fegyelmezett-örökre egyet!” „Addig is lassan, bőven alszom, mint víz alatt a megtelt ágak, / mint könyvlapon a gondolatsor, / melyet (a Földön legalábbis) / rendszerint végül megtalálnak.” Nem hivalkodás ez, hanem a szerepét legteljesebben betölteni vágyó „rész” méltóság-tudata az „egész”-hez mérten, az egyedé, akit az „alfa és ómega” gögje helyett a folytonosság elégtétele hat át, s láncszemként kíván tökéletes lenni. Aki párjául is csak azonos öntudatú lényt választhat (*Szövetségek – Óda*), s aki – a tévedés lehetőségeivel is számot vetve – korántsem kétely nélkül vállalja mindezt: „Különös hosszú már a hajsza. / Annyit bukunk – az is lehet, / Hogy nem hősiesek vagyunk, / Csak egyszerűen esetlenek. // Árulná el egy rebbenésnyi, / Hogy egész más folyamat hozza, / S leülhetnénk az ember partján / Szomorúan, de megnyugodva.” (*Szövetségek – Összefognék*)

Mint ahogy a kiásott cserépdarabok korsóvá állnak össze a ré-



gész kezében, Lászlóffy köteteiből úgy válik az olvasó számára koherens struktúrává az a szemlélet, amellyel önmagát az emberiség, öntudatát az egyetemes öntudat, helyzeteit a történelem, az írást az egyetemes műveltség színekdochéjaként tételezi. Az egyetemes igényű költői üzenet – mint láttuk – a térben és időben extenzív vershelyzetekben talált sajátos közegre, s a részletes történelmi vagy kulturális motívumvizsgálat is ezt az extenzivitást igazolná. Ám a szemlélet még csak ritkán tükröződött közvetlenül a vers „felszínén”, a nyelvben is: *A hétfejű üzenet*ig Lászlóffy világlátását és helyzetteremtő eljárását még nem kísérte a szó szoros értelmében vett sajátos költői nyelv. Illetve, ami annak látszott, az tulajdonképpen egyfajta avantgarde, pontosabban az expresszionizmus egyéni változata volt, egyéni abban az értelemben, hogy nála az avantgarde jellegű eszközöket intellektuális szemlélet motiválta. A helyzet, a tekintet, az alany „sokszögűségét” valójában *A hétfejű üzenet*ben képezi le először adekvát nyelvezetté, s ha eddig elsősorban a versek szemlélete volt elidegeníthetetlenül az övé, most a forma is ilyenné válik. Persze, az előzményeket (pl. *Mit látsz egy íróasztalon, Vers, amelynek van telefonszáma*) nem lehet letagadni, de a *Születésnap* és főleg az *Óda az álomhoz* már teljesen reprezentatív összegezése a szemlélet sajátos formái, nyelvi megfelelőinek.

Ez a terjedelmes (kb. 400 soros) és mindvégig feszülten ihletett gondolati költemény mintegy eszmei és poétikai enciklopédiája Lászlóffy lírájának. Az impozáns tér- és időbeli távlatokat átölelő gesztusok pátoszmentes nagyvonalúsága, a jellegzetesen meditatív, bensőséges hanghordozás, az elégiába hajló hangulat költőnk mai arculatának kifejezője: a költeményből különös egyéniség atmoszférája árad. S ami a legsajátosabb líraiság forrása itt, az extenzivált, határozatlanná tett, „egyetemesített” alany és a leplezetlen személyesség paradoxona. Ha nem lenne Lászlóffytól idegen nagyképűség, akkor – ugyancsak paradoxonnal élve – azt mondhatnók, hogy maga a tiszta Eszmélet kíván itt megszólalni személyesen. Legkövetkezetesebben végigvitt formaelve ugyanis ezt a paradoxont juttatja érvényre: térben és időben kiterjesztett Helyzet „sokszögű” Alanyának üzenete a költemény, vagy ahogyan a költő mondja: „palack... a parttalan üzenetben”. S jóllehet az *Óda* e líra legfontosabb motívumainak összegezése is, elsősorban mégis a Helyzet, az Alany, az Üzenet sajátosságait elemezzük, mert az az

extenziváltság, ami e három tényezőben eddig mint szemléleti forma érvényesült, most nyelvezetként is kitapintható.

Az „este”, Lászlóffy meditációinak kedvelt időszaka, az a kapu, amelyből a vers tere nyílik, s minthogy a legelső időmozzanat már eleve nem egy konkrét „este”, a költemény kapuja tág: „Világos esték, még alig ment el a nap.” Ez a többes szám a Lászlóffynál megszokott távlatokat sejteti, de a Helyzet most még tágabbá válik attól, hogy mondatonként változó kontextusokban „megpörgeti”: „... Világos esték, és mégis elment. / Világos esték, és hogyha elment, ki / Maradt tölem olyan távol? Ki maradt / Velem, ha minden este elment rendre? / Ki maradt azzal, akitől el lehetett / Menni? Ki maradt azon a helyen, ahol / Valakik voltunk együtt és egyszer csak –  
–”

Az első sor még látszólagos egyértelműségét is elveszti azzal, hogy az *elment* és *maradt* alanya egyre bizonytalanabbá válik. E nosztalgikus indításban valószínűleg ott lappang *A kezdet orgonája* című ciklus szerelmes verseinek motívumköre is; a *nap* jelentését például ez a néhány sor világítja meg onnan: „Arcom, ez az alkalmi táj, ahol az ősz, / tél, rövid tavaszból lemosolygó jég- / verés lakhat, nem menekült meg, *éget / a napsugarad, mely más-hova sűt most*” (*Arcom*). A „világos esték” a még élesen fájó magány órái, amikor az életnek kézzelfoghatóbb értelmet adó élmények híján a végső élményre, a puszta létre kérdez a költő: „Neked honnan van ez az estéd?” Ez a kérdés újra meg újra visszatér majd a versben, de addig is, vizsgáljuk csak a Helyzetet: „Eljött hát, mégis eljöhett ez a nap, ez a dátum is...” – mondja, mintha mégis az üzenet pontos betájolására szánná rá magát, de a felsorolást így fejezi be: „... ez a bármelyik este”. Nem tagadja hát meg magát, mert ha a betájolás konkrét lenne, úgy jelezné, mint a Bolyai-ciklus záróversében, egy kis öniróniával, tudva, hogy vershelyzetei sajátos törvényét bontja meg: „Csak hegedül” – kezdi az *Appendixet*, s így folytatja: „*Konkrét kis este van (...)* Csak hegedül, és egy falu a tér. / Tíz jegenye és ezernyolcszázhatvan.” (Kiemelések: Cs. Gy. É.)

Az „estén” kívül két másik ismerős motívum, az „ablak” és az „íróasztal” szcenírozza a költeményt a Lászlóffyra jellemző sajátos ötvözetben. Az íróasztalon, a „papír tájain” jelenik meg ugyanis az „ablak”: „Lenn még emberek utaznak, *betűvonaton / üldögélnek a nyitott ablaknál*, kinéznek / közös estéjükbe, hazafelé a fák közt, /



és van, hogy összeáll egy-egy szó is, betű- / vonat robog át a tájon. *A papír tájain.* / Itt alszom el mindig a papír közelében. / Négy-szögű neandervölgy.”

A szellemi távlatokra nyíló „ablak” – az üres vagy telerótt papír – mellől az anyagi távlatokat sugalló motivikus elem, az eső sem hiányzik, s e két távlat a versben össze is mosódik majd, mintegy az anyagi és szellemi folytonosságot átélő tudat háttereként: „Hangosan hullnak az olvasott betűk, / vagyis az eső olvas fel, orgonál, fordít, / kiált és közvetít mindentől / mindenig, mozdul egy toll, hogy / kezet ragadjon, a tintába mártsa, és hegyével továbbírja a lelket.”

A világ mint „olvasmány” s mint tovább írandó „írás”, azaz mint „szöveg”: ez az Alany folytonosság-élményének Lászlóffynál oly sajátos, intellektuális voltában is forró közege, s az idő és tér extenziváltságán kívül ez is tágítja versei távlatait (vö. még: *A sárkány hasán, Égre, földre, fára, Látkép, A levél, Egyetlen írás, Az olvasó Apáczai* stb. című költeményét).

A verset indító, eleve tág időkoordináták közben egyre tágulnak, s ezt a nyelvi „felszínen” a paradigmászerűen felsoroló szerkezetek tükrözik: „ez a mindig az én / ablakom előtt tanyázó *nyár-ősz / tél-tavaszc-reggel-dél-este-éjszaka* / sír most az írivalója felett”; „És elalvás előtt jókedvem, / rosszkedvem kerekedett. Soha / ilyen szépen visszakíváncozó / *őszöm (tavaszom, telem)* / nem volt.” Ezek a paradigmatiszusok képezik le nyelviileg Lászlóffy Helyzetének időbeli „sokszögűségét”, s lényegében ez az elve a sajátos „térképezésnek” is, ahogyan színhelyeit meghatározza. Ami az idő tekintetében a „*nyár-ősz-tél-tavaszc*” stb.-féle szerkezet, az a térre vonatkozólag az „itt-ott”, ámbár az utóbbi egyaránt jelenthet tér- és időbeli utalást: „jövök-megyek az *itt-ott* ajtó nélküli / termeiben, könyvtárfaltól könyvtárfalig.” A *Születésnapban* viszont az *itt* és az *ott* idővonatkoztatású, diakronikus viszonyt fejez ki: „Látom én, felőletek nézve is látom a harcok mindenik végét, ezt a / befejezést is: ez az *itt* nektek az az *ott* lesz, ahol mégis mi vagyunk.” E megfogalmazásokban az jut kifejezésre, ami Lászlóffy szemléletének lényegi sajátossága: hogy üzenete legtöbbször nem egy egyedi helyzet függvénye, mert mindig a teljesség, az Egész foglalkoztatja, s ehhez az egyedi helyzeteket kitágítva keresi a megfelelő perspektívákat. Ezért alapállása többnyire a következő: „Hadd lásuk, ezredszer is meg tudom mondani / pontosan: mi van a most-

nak kiszolgáltatott / *mindenkori* világgal, hadd lássuk, mit kezd / jelenvaló percem az egésszel." (*Mindenkori*) Jelszava pedig: „*Engedjétek hozzám a helyzeteket*”. (Születésnap)

Maga a költő helyzeteinek egyikében sem „látható” pontosan, mert mindegyikben benne van ugyan és még sincs: helyzetei vannak öbenne. Csak így lehet elég perspektívája ahhoz, hogy át tudja fogni mindazt, ami a vers téridejét kitölti. Ezt a *Klasszikum* című költeményben így fogalmazza meg: „Valahol van egy esti megvilágítás a / *mindenkori* égen: ott vagyok / látható, mert ott látok mindent.” Ez az *ott* az egyetemes Alany, az Eszmélet nemlétező, mert mindenre kiterjedő „színhelye” a versbeli Világ fölött vagy másképpen: ez a mindenre kiterjedő „színhely” maga az emberi tudat, a szellem „légtere”: „Túlságos tájakra még álmomban se / kerültem el. Hová is kerültem volna! / *Hol van még egy olyan bonyolult / alakú ország, mint az ember!* / De nem is védhetők, alig védhetők / határai. Határai belülről / védhetetlenek. *Kinn vagyok / légterében, szokásos utunkra / keltem, / Ikarusz, aki direkt zuhanni szállt fel.*” (*Óda az álomhoz*)

A költemény Alanya, akárcsak a Helyzet, megsokszorozódik, s ezt szintén paradigmatiszus szerkezetekkel képezi le a nyelv: „*magamban bíztam és tebenned bíztunk és mibennünk bíznak* eleitől fogva.” „Lehet – mondja a költő –, írni se én írok, hiszen én hallgatózom és kinézek”, de „akkor ki más írhat itt szóról / szóra mindent, mert valaki szóról / szóra megőrzi, írja fel *nektek, / nekünk* a világot, ezt a *megint / egyedül megélt életünk, ami a / mienk mégis.*” (Kiemelések: Cs. Gy. É.) Ez az Alanyt extenziváló grammatika egészen sajátos, a normákhoz képest „szabálytalan” formákat ölt: „*Ó, hányan vagyok, hogy itt is, ott is meg lehetne halnom, tele kell halni a világot!*”... És ezt az agrammatikus nyelvezetet csak a virtuális Helyzetkontextus értetheti meg: „Néha visszajárok szellem-Európából, kö- / Európából, kép-Európából, könyv- / Európából, kenyér-Európából, / csók-Európából, harc-Európából / gyermeknek. Amilyen okos / és nyugtalan vagyok, sajnálom a fákat, / hogy mindig egyazon tájon állnak.”

Itt már nyilvánvaló, hogy az Alany a határtalannal birkózó, annak igézetében bolyongó megszemélyesített Eszmélet, aki az őt megszemélyesítő arc esetlegességét is be tudja látni: „De / miben is szoktunk különbözni ott közélről, / hétfőn, kedden, amikor van, ahonnan már / évezredek hete se kivehető! Persze, akkor *honnan*



van ez az estém, melyen / a folytonos nagy álomtól külön kell / elaludni? Persze: honnan vagyok én – és / hétfőhöz-keddhez vagy az egészhez való / a szimatom, szerepem, szépségem?” Anyag és tudat egyedi találkozásainak e titkát hasonló módon faggatja különben A hétfejű üzenet más verseiben is: „Ki kellene deríteni végül, jaj, hogy / kerültem így a csillagok közé, jaj, / hogy engedtek így a számok közelébe. / Végül is anyag vagyok” (Végül is). Az anyag, az élet folytonossága e kérdésekre adott válaszában egyetlen bizonyossága, s az Óda harmonikus végkicsengésének egyik forrása is ez: „Illat az, hogy emberen kívüli is / a világ: hogy család és szerelem után is / tavasz tud lenni, tavasz lehet / halál után és közben. Ó, engem, engem, / ne az életet, soha, csak engem / öljön meg, ami megszüntetni akar / még valamit.”

Az Ódát átható harmóniaélmény másik forrása az egyetemes öntudat leszármazottjaként fölfogott én konstellációja, s költőről lévén szó, a folytonosság hite az írásbeliségben. Itt tér vissza a *Költők* című vers már jelzett alapmotívuma, az a diakrón „szövet-ség”, amely évezredek költészetében megvalósul: „Különös fickó mégis, ki nem hagy / aludni: Kínában és Egyiptomban már / kétezeröttszáz éve fölösleges verseket / írkált (...) Te különös valakivalami, / aki nem hagy ébren maradni, s / ugyanakkor vagy kétezeröttszáz éve / költöget: költ... akinek hangján én / hangosan is megszólalok az írás / hómezőin végigsöprő ember-téli / szélben, férfiarc abból a mélyből, / ahol együtt lakunk a mondatok két / utcája közt, a minden éjszaka / hajnalig égő villany ablakai / mögött!...” Lenyűgöző itt a tekintet hatalmas ívét megjelenítő kép („az írás hómezőin”), akárcsak az az egyszerűség, ahogyan a *Születésnap* hasonló evokatív mozzanatában elkerüli a nagyképűségnek még a látszatát is: „Lehet vigasz, hogy én már Goethében is elmúltam, s Dante bennem is fenyegetőzik, ezért mit számít tulajdonképpen, hogy mi történik velem. Ez a mai kaland, ez a mai veszély, ez a mai bánat már csak valakinek szól. ÉN nem én lehetek, ha ilyen személyes dolgokkal akarnak összefüggésbe hozni.” Extenzivált énjétől, az egyetemes Alanytól idegen az aktualitások esetlegessége, a partikuláris élmény; eszménye legalábbis nem a „magaszerű”, hanem a „világszerű” lét, éppen ezért elégedetlen lényé valóságos határaival. „Nincs elég időm világszerűen megtörténő magamra. / Én is csak itt élek, mindig csak most vagyok bennem” – írja jellemző grammatikával Ez a perc című versében is,

s e határok ellen feszül az Óda „világszerű” Alanya olyannyira, hogy a halottak álmát is aludni kívánná: „Én régi ébrenlevő a mai éjszakában, / alszom most helyettetek, akik nem / tudtok már aludni a halálban, én, / mindnyájunk egyetlen biztos / olvasója a két behunytt szem / iker-vetítő vásznán...” Hogy itt az egyetemes Alany diakroniájáról van szó („rég ébrenlevő a mai éjszakában”), azt igazolja, hogy máskor szükségesnek látta a „látható jelen”, az aktualitás kimetszését a történelemből (vö.: „egyedül vagyok, egyedül a látható jelenben, mikor már különbséget teszünk a jelenek között is, a rokonság tiszta ízei érdekében” – *Születésnap*).

Ahhoz, hogy e sajátos Helyzet sajátos Alanyának Üzenetét megfejtsük, értelmeznünk kell a költemény címetét, az „álmot”. De tételezhetjük-e vajon, hogy ez a szó a versben egyértelmű? Mert ilyen szöveggörnyezetben is előfordul: „az álom, a kedves polgári elmúlás”, meg ilyenben is: „Ember a neve ennek az álomnak minden időben”. Az utóbbit fogjuk tekinteni az Üzenet szempontjából lényegesnek, mert következetesen vonul végig a versen az önértelmezésnek ez a módja, a definíció lényege pedig: az EMBER az anyag álma. Ez így nem hangzik el, de benne foglaltatik a következő sorokban: „...Felébredek, és / ugyanabba a naprendszerbe omlik / vissza anyagom, ha már ilyen nagyon / kiváltam belőle, ilyen nagyon / kiváltam.”

Elragadó Lászlóffy „költői materializmusa”, ahogyan az anyag öntudatra ébredését s az emberi lét magányélményét mintegy pillanatszerűen reprodukálja: „Bizony / becsaptak: itthagytak helytállni. / S lélegzem, mint a kő – – a kő nem / lélegzik, lélegzem, mint a föld – – a / föld nem lélegzik. – – Lélegzem, / mint az – – – nem lélegzik. Lélegzem, / mint – – – nem – – Mennyi minden / meghazudtol, miután egyedül reám bízta / értelmét, – – át, – –ét!”

A Helyzetet valóságos és virtuális viszonylatokban fölmérő értelem modellje itt a behelyettesítést is megengedő szöveg, s a folytatás egyértelművé is teszi a képletet: „a nyelveim, helyzeteim s az igazaim / fordítom le minden lehetséges / helyzetkülönbség nyelvére – emberre / fordítom magam.” Különös hatása van a versben annak a távlatnak, amelyet a személyes sorsvonalatkozások fölött teremt az egyediségen minduntalan felülemelkedő Eszmélet horizontja. Az indításban jelzett magány és a vers egyedi helyzetre utaló más mozzanatai – például: „Elindulok a sötét / szobában, botorkálva, a bútorok / sarkának ütődöm” vagy: „hallgatózom és



kinézek – a kezem összekulcsolva az ölemben, / mint elalvó, es-  
tére fáradt gyermek, / nemlétező kisfiam szobra a két kezem” –  
csak annál szebbé teszik azt a magatartást, ahogyan „megpróbál  
állandóan emberiség maradni az egy főre kiosztott lélek”, az érte-  
lem törvénykutató elszántságával legyűrve önnön esetlegességeit.  
Hiszen az értelem az ember szinekdochéja, s a költői definícióban  
is helyettesítheti: az ÉRTELEM az anyag álma. A meghatározást  
ebben a vonatkozásban is explicitálja a vers: „Magát olyan érthe-  
tetlenül ki- / szolgáltató elmém, értelmem / álma, te legmerészebb  
a körbe- / járó állatvilágban, kit nem / véd már semmi, se ösztön, /  
se mirigy, se fájdalom, forradalom, / se félelem, csak emlék, csak /  
jó messze előreküldhető emlék!”

S ez az „emlék” maga az írás, a vers: „ezennel elhelyezem pa-  
lackom én is parttalan üzenetben...” – mondja a költő.

Az Óda a teljességet extenzivitásában, a század ismeretanya-  
gának fegyverzetében ostromló sajátos költői szemlélet foglalata, s  
egyben e lehetetlent megkísértő eszmélet önreflexiója. A végtele-  
nül sokszögű, kimeríthetetlen valóság s benne a tudat mint nem  
csupán rész az egészben, hanem az egészhez méltó „egész” – ez  
a két pólus mérkőzik egymással itt. Az extenzivitást a helyzetek, a  
tekintet, a nyelv sokszögűsége képezi le – a vers felszínén a hete-  
rogenitás látszatát keltve –, s ez az a vonás, ami miatt Lászlóffy  
lírája neoavantgarde-nak minősíthető. Térben és időben távoli  
helyzetei, képeinek pólusai között mély űrt hidal át mindig az olva-  
só tudata. Képalkotásával ugyan nem foglalkozhatunk részletesen,  
de íme egyetlen példa az Ódából: „gyertek, én meg is mutatom / a  
metaforáim: hogy *milyen napsütés / az eső, hogy mekkora acél- /  
traverzek vannak minden lepkeszárny mögött.*” S jóllehet verseibe  
valóban „mintha egy telefonkábel teljes hozamát öntené a világ”,  
mégis: a szédítő tér-idő-távlatok és a merész képteremtés dimen-  
zióiban megragadott teljesség fókusza az az egyneműség, amely-  
nek neve itt *értelem*. Szemléletét ez a filozófiai igénnyel építkező,  
következetes egyneműség, az értelem szigorúsága különbözteti  
meg az avantgardista világlátás természetétől. Ahogyan maga  
mondja: általa több világgá válhat a világ „*anélkül, hogy az egyet-  
len logika, az egyetlen értelem kapkodva veszélybe kerülne*”. Ám  
ez a meggyőződés korántsem táplál a rációba avagy a hasznos-  
ságba vetett illúziókat, és elsősorban nem filozófia, hanem akár a  
visszhangtalanságot is vállaló belső szabály, erkölcsi magatartás:

„Mi ez a látomás? Mi ez a kegyelem, hogy ahogy szeretném, valóban egyszerre látom mindezt, csak az idő osztja; s én ismerem ezt az időt! Istenem, kezdjél megőrizni engem. Tudok, tudok, de viszem, viszem, viszem a semmi felé. *Kiáltok Bartók-nyelven, s helyi szél viszi, repíti előttem a világ fülét*, és századvégre itt fekszenek előttünk ifjúságunk holttesteit. Mit ér a költő, mikor körülötte annyi milliárd Galilei készül visszavonni a tanításait. Lelkem a kor leltári tárgya.” Mint ahogy *A forradalmárokban* belőhetetlen a távolság a puskacső és a szívek között, olyan beláthatatlan a költői üzenet útja is a szellem légterében. Azaz: a költő úgy maradhat hű önmagához, ha vállalja azt, amit mindenkre érvényesnek tételez – hogy nem „én” csupán, hanem „utód” és „előd”, tehát a folytonosság láncszeme.

(1977)

## Klasszikum és elégia

Igeragozásunk csak három időt ismer: jelent, múltat s jövőt. De a költészetben lehetséges egy negyedik is, nevezzük örök-időnek. Ebben az idő rétegei, mint egy geológiai metszetben, egyszerre vannak jelen s egy pillantással áttekinthetők.

Lászlóffy Aladár lírájában a tünemény rendszerint úgy valósul meg, hogy a vershelyzet (a „színhely”) és a vers alanya megsokszorozódik. Múlt, jelen (és olykor a jövő) egymásra torlódó rétegeiben – az örök-időben – többszemélyes énként szól hozzánk a költő. Alexandria és Auschwitz, az atomkor és a reneszánsz egyetlen vers tér-idő-keretévé válhatik, és így lehetnek kortársakká Hitler és Torquemada, Robespierre, Spartacus és Lenin. Sajátos grammatikát is teremt azzal, hogy minden pillanatból a lehetséges világok bokrárt tudja kibontani: nyelvileg hozza létre a három idő egyébként megragadhatatlan egyidejűségét. Ez a könnyed, nagyvonalú átrendülés a jelenből az örök-időbe nem más, mint az eszmélet sza-



badságharca, amely mindig képes áttörni a konkrét helyzet rácsa-  
in, távoli tartományok meghódítására.

*Jártál-e Anakronban?* – kérdezi most is, legújabb kötete (*Ledő-  
lési határidő*, 1985) egyik verscímében, s rögtön mintegy iskolapél-  
dáját nyújtja az időrétegek fentiekben jelzett szintézisének. De  
hogyan ez a vershelyzeteket térben, időben megsokszorozó technika  
s a velejáró sajátos grammatika mennyire nem intellektuális játék  
csupán az anakronizmusokkal, mennyire súlyos, értékösszegező  
művelet is, az ebben a kötetben derül ki igazán.

Ami érték, az rendszerint az adottságokon túli, belátható és be-  
láthatatlan lehetőségek csokra, tehát nem a való, hanem a kellő  
mezejében található. Röviden: az érték többnyire az a „fölösleg”,  
„ami kell” (Szilágyi Domokos). S van, amikor a jelen tágítható, sok-  
szögű üvegtér, amelyen át az értékekre látni. De van, amikor ab-  
laktalan mélység, amelyen átívelni a képzelet se képes. És ilyenkor  
válík értékke az, „ami van”. Annak *kell* értékke válnia, ha ember  
akar maradni az ember.

Nos, *Ami van* című költeményében Lászlóffy nem él a töle meg-  
szokott technikával, nem röpi át olvasóját az elsődleges, konkrét  
vershelyzeten: „ablakom van és tél / és csend és dolgozhatom...”  
Konkrét ez az ablak, ez a tél, ez a csend, ez az adottság. Mégis:  
„lehetséges, hogy ez a legtöbb, kis / szünet, végre az átgondolá-  
s.” Mert a történelem, vagyis a valódi cselekvés, szüneteiben ér-  
tékké szentelődhetik a talpalatnyi jelen, amelyen megvethetjük a  
lábunk, mondván: „csak védekezem, uram, Te tudod, végig csak  
védekezem, / valahol félmázsás vasgolyók húznak mindkét irány-  
ból a vármegyés égre, / valahol nyűszító kutyákat nyúznak, a bőrük  
kell tartósabb levelezésre / ... / nagy, végső nagy és újra nagy  
nyomások idején élni, megállni, / a számtalan körülmény szeren-  
csés találkozásává kell csak válni...” (*Két tucat vastag fekete vonal  
egy rézmetszethez*). Ebben az értékhiányban úgy áll a költő, mint  
nyáját vesztett, de szerepét őrző *Pásztor a havazásban*... Ki hitte  
volna, hogy a sokszor neoavantgárdnak nevezett Lászlóffy egyszer  
ilyen, a mi tájainkon már-már klasszikusnak számító helyzetszim-  
bólumokhoz fordul? Tény, hogy az értékek távollétében az adott  
színhely átminősülése és ez a pásztori magatartás teljesen indo-  
kolt.

A kötet verseinek egyik vonulata a tragikus ironia jegyében szö-  
gezi nekünk a kérdéseket: túl a civilizáció minden látványos külső-

ségén vajon az emberi minőség tekintetében meghaladtuk-e már a „humanozaurusz” fejlődésfokát? (*Humanozaurusz*). Vajon a fejlődés csúcsának vélt korunk nem éppolyan középkor-e, mint ama sokat bírált, fölénnel lekezelt, mélységesen elítélt történelemszakasz? (*Középkorok*). Gázkamrák és könyvmáglyák századában, „az agyonszervezett természet maradék völgyeiben” nem épp „oly éhesen ember az ember”, mint akkor, amikor csak a természetnek volt kiszolgáltatva? (*Ezredforduló*). Könnyű lenne csak a reneszánsz korát vagy egyéb korokat demitizálni, mondván: „Bármelyik kor / közelebb: a konyha, melyben / káposztát főztek. / Távolról aztán: a reneszánsz” (*Kisemberi*). Ám Lászlóffy testközelből, mítosz-talanul mutatja meg az emberiség értékeinek éppen aktuális „végveszélyét”, saját korunkat is, fölénnel, bölcsen relativizálva, de megjegyezvén: „A végveszélyek egymásra át nem számíthatók és ki nem cserélhetők.”

Legfőbb kérdése pedig: Hogyan lehet ép értéktudattal átvészelní ezt az ezredfordulót?

Ennek a kérdésnek a fényében mérhető fel igazán, micsoda szolgálat a legkülönbözőbb időrétegekben mohón portyázó képzelet zsákmányainak pontos leltározása, a költői értékösszegezés munkája. A történelem épp soron levő szünetében Lászlóffy ezzel foglalkozik. A heterogén idő- és stílusrétegek mögött, a formabontó költészet értékszerkezetében most sejlik fel az értékörző klasszikum fegyelme: az állandóság, a rend.

Ez a klasszikum mindig aktuális, ha valamiképpen bealkonyult. Az értékek úgy tűnnek el, mint a lemenő Nap, de nem tudjuk, mennyi időre. Számon tartjuk, hogy vannak *valahol* (*Naplemente*), visszfényük világlik tudatunkban. Egy ilyen „naplemente” klasszikuma ragyogja át Lászlóffy újabb verseinek egy másik vonulatát. A könyvespolcra szorultak, ám jól megférnek és az örök-idő távlatai szerint rendeződnek a legkülönbözőbb értékek (*Új könyvespolcom köszöntése*); az agy „noébárcáján” egyszerre érkezhét el „a pillanat hegyére” minden és mindenki, amit és akit a költő menekítésre érdemesnek tart (*Agyam noébárcáján*). És egyedül a nyelvnek meg a képzeletnek hála, ez állandó készenlétet jelent, hogy majdan újra benépesíthessük azokat a helyeket, ahonnan az értékek megfogyatkoztak, kiüresedtek. A kultúra javai itt mintegy az újra feltámasztható élet hó alatti magvainak értékével vetekednek (*Álom az antikváriumban*); a képtár, a könyv, az írás, az épületek



és a temetők olyan rejtett értékek anyaméhei, melyeknek gyümölcsseinél talán már csak egy más kor, távoli jövő hivatott bábáskodni. És ehhez a végveszélyen felülemelkedő, de önáltatás nélküli magatartáshoz természetyszerűen illik a rezignáció, az elégikum: e költemények alaphangulata.

De a kultúra szépségeinek ezt a Don Juanját, miközben hódításait leltározza, s az örök-idő horizontjáról fölényesen szemléli a csetlő-botló humanozauroszt, mégis mindenekfölött az ember iránti mértéktelen és épp ezért olykor leplezetlenül kicsorduló, harmat-tiszta szeretet hatja át: „Ó, messziről érkező szél, a / világ arca előtt lengő / kendő, ó, csendes hajnal és / alkonyat közti földi nap, / mely alatt bölcsőben ringott / és balsorsban remegett / kedvenc legkisebb / emberiséged, ó, idő, ne / engeddd, hogy / elillanjon a földről az élet / íze és / harmata.”

Ez a magánszenvedésen felülemelkedő humánus vezérli az egész költői értékrendet: a különböző végveszélyekbe zárt egyének vagy közösségek helyzete ugyan ki nem cserélhető, de a részvét veronikakendője mindenkit illet, aki szenved.

(1985)

## Vissza a hangulathoz

(*Vissza a hangulathoz*) Nem is olyan régen, még az a divat járta, hogy a költészetről való beszédben kerüljük úgymond az impreszionizmust: a kritikus, ha ad magára, lehetőleg rejtse el az első, a legszemélyesebb benyomást, az olvasmány keltette nagyon is megfoghatatlan lelkiállapotot, aminek hétköznapi neve: hangulat. Legyen a kritikusnak tudományos, egyértelmű fogalmi nyelve, legyenek ellenőrizhető kijelentései, érvei, bizonyítékai. Az, hogy neki tetszik-e a vers, mit érez, amikor a könyvet becsukja, nem tartozik az olvasóra, még kevésbé a tudományra. Meg aztán amúgy is ki-fejezhetetlen.

Valljuk be, némiképp álszent volt ez a követelmény. Hiszen az írás keltette hangulat, az egyébként oly illékony primér összbemnyomás nélkül talán képtelenek is lennénk megszólalni. Az irodalomról szóló beszéd akkor is utórezgése az olvasmány keltette impresszióknak, ha ügyesen rejtjük el azokat. A filológiai apparátussal és racionális nyelvezettel megfogalmazott értelmezést és értékelést valójában mindig az egyedi, személyes élmény alapozza meg, még akkor is, ha annak egy része olvasás közben reflektálatlan és – végül is – lefordíthatatlan.

Miközben pontosan próbál fogalmazni, a kritikus érzi, hogy valami elveszett: az egyszeri (meg)ézés, a manipulálatlan hangulat varázsa, ami olvasás közben úgy legyintette meg, mint valami illat. Lehet, hogy ez volt az írás értékeinek az esszenciája, ám ezt a legárnyaltabb fogalmazás sem tudja igazán megragadni.

Talán lehetetlen is meghatározni, hol van e tünde és mégis oly döntő benyomás forrása: a versben-é avagy az olvasóban. Valószínűleg mindkettőben. Nem kívánom most felidézni a szépség létezési módjára vonatkozó több évszázados vitát. De nekem úgy tűnik, olykor még a helyzet is fontos, melyben megtörténik egy találkozás egy verssel, verskötettel. (Lászlóffy Aladár: *Keleti reneszánsz*. Kriterion, Buk., 1993; *Kőfalon kösző*. Életünk könyvek. Szombathely, 1994.)

Milyen esetlegesnek véltük a külső körülményeket: hogy mikor és a hol, milyen év- és napszakban, életünk melyik pillanatában születik a megkerülhetetlen, eszméltető, továbbgondolásra készítő olvasat. Holott valószínű, hogy valamely – különben esetlegesnek látszó – befogadói helyzet és ráhangoltság is szükséges ahhoz, hogy ne csupán az értelme, de a lelke is megnyílják egy-egy költeménynek.

Mindez rendszerint el szokott rejtőzni a nyilvánosságnak szánt értelmezésben. Például, most sem illenék beszélnem arról, hogy Lászlóffy Aladárnak ezt vagy amazt a költeményét ringó csónakban – a víz hátán, az ég távába nézve – ízlelgettem, amikor megsuhintott az a szél, talán az öröklét lehelete, ami a teremtés kezdete óta körülölel minden életet; hogy messze a modernizáció kényszerében nyüzsgő és ettől (is) egyre idegenebbé váló várossomtól, a hegyek között, tömör fenyvesekkel szegélyezett tó közepében, már-már valószínűtlenül mély csendben érintett ez a szél, valami ahhoz hasonló, ami ott suhog a költő verseiben. És minden



bizonyval az is érdektelen az olvasónak, aki recenziót vár, tudós kritikát, hogy alulírott mit érzett, amikor egy alkonyatban az ulmi székesegyház tornya mögött ott látta a kolozsvári főtéri templomot, s valami ritka bizonyossággal tudta: ez az ég, ami itt feszül, ugyanaz az ég minden kereszt fölött, bárhol Európában; vagy amikor megsejtette, hogy a keszthelyi Helikonra zivatarkor ma is a régi Pannón tenger párája hull.

Majdhogynem intimitást fed föl az ember, ha gyermekkorától visszamenőleg elsorolja az ehhez hasonló irracionális és egyben eszméltető állapotokat, megérzéseket. Pedig az ilyen hangulatok, melyek a pillanat egy töredéke alatt lengenek át a lelkeken, tesznek képessé arra, hogy átengedjük magunk a szemlélődés ama csábításának, amellyel Lászlóffy versei vonzanak, hódítanak. Mert legjobb költeményeiben megvalósul az a csoda, amire csupán misztikusok és költők képesek: a mások számára oly tűnékeny percezrelék megáll, s a tárgyakon áttündököl az örökkévalóság. És erre nem csupán a természet meghitt közelsége, az elemekkel kötött „szövetsége” teszi őt képessé. Lászlóffy versbeli hangulatainak lételeme a város is: az urbánus környezet történelmi értékterében s az írott kultúrában is valami bámulatos önfeledtséggel merítkezik meg, mintha nem pusztán elbeszélésekből, olvasmányélményekből elsajátított hagyománytudata volna, hanem ez is összes érzékeit átjáró része lenne a belélegzett levegőnek. Költészetének anyagában ma legalábbis szétválaszthatatlan ez a két értékszféra, a természet és a kultúra.

Összhangjuk a humánus teljességének, egészségének létfeltétele. A modern ember azonban állandó természetsóvárgásban él, úgy érzi, hogy ezek az értékek tragikusan elszakadtak egymástól. Lászlóffynál viszont a természeti környezet nem csupán nosztalgia tárgya: egy ablakkeretből átfogható része – mondjuk, a behavazott faág – is mindenséggé táguul, amelyben otthon érzi magát. A látvány keltette hangulat – mint csobbanó kő után a tó vize – továbbgyűrűzteti, lelki egészé bontja ki a részt, amelybe aztán belefér a mindenkori telek muzsikán és régi verseken átszítáló zúzmarája.

A szemlélődés egyre összetettebbé váló képsora költőnknél mindig egyfajta bevezetés csupán valami eszméltető felismeréshez, intellektuálisan telített záró-metaforához: „Tegnap még csak úgy, dallam nélkül, / ma már egész szimfóniás, / – szürkés, lila,

fehérlík, kékül – / rázendített a havazás. // Vak hangjai süket tapintás / csend-illatát öntik felém, / feloldanak mindent a tintás / szép ösvények könyvfedelén...” – Így kezdi A *havazás* című verset, s a kezdő képsor gazdagsága már előlegezi a befejező, szentenciózus összegzést: „Színekből születik és mégis / fehérén álmodik a kép. / Érzem a hullongó poézis / mindent megváltó erejét.”

Ami legtöbbünk életében csupán alaktalan, nehezen visszaidézhető megérzés, az tágul bensőséges, öntörvényű formát is öltő szemlélődéssé az ilyen, meditatív jellegű versben.

(*Vissza a harmóniához*) A modern és a posztmodern művészetben hiánycikk a harmónia. Az esztétikai-kritikai nyelvezetből mintha kikopott volna maga a fogalom is. Néha még hivatkozni szoktak arra, hogy az értékek összhangjának művészet keltette illúziója a mai világban hamis kárpótlás csupán a köznap, jövátelhetetlen tragédiák és frusztrációk közepette, és az emberi – külső és belső, személyes és kollektív – konfliktusok valóságos megoldása helyett az olvasónak, nézőnek, a zenehallgatónak legfeljebb mulékony enyhülést jelenthet. E megalapozottnak látszó szociológiai érveléssel szemben felmerül a kérdés: a sok emberi nyomorúság közül a társadalmi tényezőkhöz képest vajon nem a belső diszharmónia, a lelki űr az, ami meghatározóbb? Lehet-e pusztán külső, gazdasági-szociális okokkal magyarázni azt a hiányt, amiben a szellem szenved?

A szekularizált világkép megrendülése, a ráció sorozatos katasztrófái után sokan élnek a hit nélküli szellem ínségében, alapértékek bizonyosságá nélkül. És talán érthető, hogy a felvilágosodás 20. századi vereségei után mélyebb a lelkek éjszakája, mint valaha volt. Például milliók hagyják el világszerte a szülőföldjüket, s úgy tűnik, csupán az éhezés vagy a vérontás elől menekülnek. De aki a szülőföldje, hazája határán kívül fegyverrel terjeszkedik, és az, aki úgymond az elnyomás és nyomor elől megfutamodik onnan, vajon nem ugyanazon betegség tüneteit hordozza? A politikai természetűnek látszó motivációk is mindig elfednek valamit: a lélek békétlenségét. A hontalan nem mindig külső erők száműzöttje csupán. Azért menekül, mert nincs otthon önmagában.

Lászlóffy Aladár mai verseiben az olvasó nem csupán a természet és a kultúra bensőséges harmóniáját érzékeli, hanem a ráción túli szellem teljességét, mely a költő indulásakor még nem volt, és



– bizonyára ideológiai okokból – talán nem is lehetett ennyire nyilvánvaló. Költészetében egy idő óta felerősödött a transzcendentális középpont vonzása, és az értelem horizontja mögött a szellem másik féltékéje sejlik: irracionális távlatok. És e két szellemi léttartomány értékei között oly természetesnek tetsző egyensúly van, mint valaha az antikvitas vagy a reneszánsz legmaradandóbb műveiben vagy a keresztény bölcsélet ritka pillanataiban.

Mert ez a lélek otthon van önmagában és e világban – már a versek hanghordozásán is megérzi ezt az olvasó. S mint minden, ami az otthon pihentető légkörét árasztja, legyen az öreg karos-szék vagy tisztáson a rőzsetűz, magához vonz, kisvilágába ölel. Először is a ritmus, ezek a szelíd jambusok, melyekkel beleringat a szemlélődő hangulatba: „A fák hegyén a nyári nap / régi hegedű-verseny. / Egy vers utazott rajtam át? / én jöttem át a versen?” (*A fák hegyén*); „Egy régi szem, mely végig nyitva áll. / Valami régi olvasói este, / mikor a könyv épp kinyitva vár / s valaki tán szemüvegét kereste.” (*Barokk ablak*); „Anyám mint óra él tovább, / mint könyvre letett szemüveg, / mint gyermekkori holdsütés / kertjéről megmaradt füvek.” (*Élet*)

Talán elég lett volna egyetlen példa is. Mert tipikus ez a dalszerű és mégis meditatív hangnemben lüktető versbeszéd, s a helyzet, amellyel indít. A látvány és az emlék, a közel és a távol, a jelen és a múlt között azonnal megteremtődik valami bensőséges kapcsolat. A pillanatnyi környezet s az időben megtapasztalt dolgok szimbíozisa ez egy lelki tájban, mely nem csak egyetlen, személyes élet emlékeit őrzi, de otthonává lett a kultúra térben és időben távoli értékeinek: élő múzeum, melyben a halhatatlanok egymással szüntelen beszélgetnek.

A könyvtár: eleven természet. A természet: írás, amelyben lapozgathatunk. A költő íróasztala: életek bölcsője és csatatere. Itt suhan el a száműzött Ovidius, itt gurul át Goethe úr kalapja, és itt a Szent László lovának patkónyoma is. A láthatókra és láthatatlanokra egyaránt kiterjeszkedik a nyelv titokzatos hatalma, mely minden megnevezhető magába ölel, és jelenvalóvá teszi azt is, ami elmúlt vagy a tapasztalás számára elérhetetlen.

Áprily után Lászlóffy is le meri írni, hogy a föld és szülőltje közt a kapcsolat egyszerűen titokzatos. Minden ideológián innen és túl ott van az otthonosságnak ez a misztériuma, amit csak a szülőföldön és az anyanyelvében érez az ember. (*Fohász. Titokzatos*). És sza-

badsgága nem külső erők függvénye csupán, hanem a lélek csendesen kiművelt képessége arra, hogy korlátaitól megszabaduljon. Egy égboltnyi könyvtár kupolája alatt, a határok nélküli kultúrában világmindenséggé táguhat tehát az otthon, és szabadnak érezheti magát az ember. E szabadság feltétele ama belső béke, amiről e versek többségének nyugodt szívdobogása is tanúskodik: „hullnak a hó betűi elém, / hátam a könyvtár sokszínűből álló hasábhomálya / melegíti, ha bármelyik évszak süt be az ablakon, / nem fádom, nem félek, nem feledek, ha alszom, / álmom valaha könyvvvel a kezemben ért és várom, / hogy álmom valaha könyvvvel a kezemben érjen.” (*Az antik episztolák*)

Nem mesterséges mámorok oldottsága vagy eufóriája ez a nyugalom, hanem valami derűsen éber egyensúly, a szenvedésen átmentett csendes bizonyosságok tudata. Újra meg újra meglepi az olvasót e vallomások nyelvének szemérmes gazdagsága, királyi egyszerűsége: „Évül a táj, szeptemberül. / Örökre nem maradok én se, / pedig lelkemben el nem ül / az ittmaradás holdsütése. // Milyen volt hinni hevesen, / milyen volt szerelemre várni, / vagy temetni keservesen – / milyen lett volna bármi! // Pár zengő évtized alatt / s ebben a zúgó szeles korban / a legnagyobb kaland maradt, / hogy lelkemben is itthon voltam.” (*Szülőföldem*)

„A világon a legnagyobb kaland: megmaradni ott, ahol születünk” – írta egy erdélyi prózaíró kortárs, a költő egykori barátja. A fiatal olvasó számára talán fölösleges felfednem e halkan polémikus sorok személyes háttérét, de talán elgondolkodtató viszonyítási alapul szolgál arra nézvést, hogy valójában melyik a nagyobbik kaland. A szakasz mindenesetre így is, önmagában is kitűnő zárata a versnek, ehhez képest az utolsó strófa kissé didaktikus.

Az *Erdélyi diplomok fehéré* azonban a legjobb értelemben vett példázatok köré sorolható. A szülőföld iránti hűségre úgy tanít, hogy szentenciái egyszersmind – a formájukkal is – belső harmóniaigényre intenek. Nem az összeszorított fogakkal, szenvedőn vállalt megmaradás, hanem a belső teljesség, a sztoikus türelem eszményét sugallja: „Keresd magadban azt a sarkot, / amely szívednek otthont alkot, // a legcsendesebb csendességet, / melyben már csak a lélek éghet, // amely nem bontatott le, nem rom, / még ép és tiszta, mint a templom.”



(*Keleti reneszánsz*) Terjedelmi korlátok miatt most nem térhetek ki minden vetületére annak a jelenségnek, mely költőnk szellemében és nyelvezetében ma legpontosabban a reneszánsz fogalmával jelölhető. Lehet, hogy sokak számára anakronisztikus a természet és a kultúra, az anyag és szellem összhangja, a költői világ egész értékszerkezetének harmóniája, a mérték lelki és ritmikai ideálja, amelyet Lászlóffy mai versbeszéde megtestesít. Ebben a beteg világban rendhagyóan, valószerűtlenül egészségesnek tűnik ez a személyiség, aki ép értéktudattal áll a felkavarodott társadalmi és morális szenny sodrában. Áldás ez? Avagy kiküzdött létállapot?

„A természet műve az emberben pusztán feltétele a létnek, és amennyiben egyéni létről beszélhetünk, annyiban tekintetbe kell vennünk, hogy mihez kezdett az ember azzal, amit a természettől kapott. A szellem kiművelése magányos vállalkozás, a felelősséget nem lehet megosztani, szabad kezet kaptunk. A testi világban, mondja Kierkegaard, az a szabály, hogy az ember elpusztulhat idegen kéztől; a szellemi világban ezt csak saját maga teheti meg, rajta kívül senki el nem pusztíthatja” – írja Gabriel Liiceanu. Majd Szókratész példájára hivatkozva megállapítja: „Minden egyén egy-egy sugárzási pont. Vagy a semmit gyarapítjuk magunk körül, vagy létrehozunk valamit, ha képesek vagyunk erre, és tetteink összessége dönti el, hogy a világ, amelyben élünk, felfelé halad-e vagy lefelé.” (A *Hét*, 1994. 22.)

Jó látni, érezni, nem vagyok egyedül a gondolattal, hogy csupán így, a személyes szabadság és felelősség erkölcsi tartalmát rehabilitálva nyílhat esély Kelet-Európában is egyfajta társadalmi egyensúly megvalósítására. Többek közt ebben, a személyiség reneszánszában látom magam is a századvégi ember morális útirányát, s ha van benne valami egyének fölötti, közös tényező, akkor az talán nem más, mint éppenséggel az, hogy ki-kí személyesen megleglje sajátos, egyedi önmagát. Ez az elnyomatásból feltápszkodó kelet-európai ember szabadsága és kötelessége.

Lászlóffynál persze a reneszánsz jegyei korántsem ennyire ideologikusak. Elsősorban a költői nyelvben, a formakultúrában nyilatkozik meg a játék, a szabadság és a derű, valami elragadó természetesség, ahogyan beszélni mer szépségről, szeretetről: „ó boldog Botticelli, / ki vidám ámulatban / végignézted, hogy elli / Vénuszt a kagyló-katlan, // hogy szül új Rómát Róma / és reneszánszt Firenze / s elhitted: az a móka, / hogy mindent zseni nemze, // elég

egy génius, ki / szabadon kalapálhat / s foga közt hoz ki / bronz-  
kútya kőkútyákat, // mert reszket már a kétség, / ijedelmében har-  
sány, / mert bontja a sötétség / pókhálóját a bársony, / a gyöngéd  
bizonyosság – / s családi tudásban / én-aranyások mossák /  
szép önmagukat másban...” (*Keleti reneszánsz. Szentiván-napi  
álom*). A ritka rímeket pazarló játékosság mögött szemérmesen  
rejtőzködik a törekeny értékekkel azonosuló lélek érzékenysége,  
de reménye is, hogy az emberség eszménye maradandó örökség.

(*Költészet és communio*) „Csak másban moshatod meg arcodat”  
– írta József Attila –, és nyilván tudatos célzás történik erre a fent  
idézett Lászlóffy-versben. A szeretet ugyan nem esztétikai kategó-  
ria, bár érdekes vitát lehetne folytatni arról, hogy a szépség és a  
szeretet hogyan függ össze. Túl minden szenvedésen, száz se-  
ben, van, aki ezen az ezredvégen is le meri írni a versben e szót,  
melynek tartalma olykor már Isten szolgáinak ajkán is hamisan  
cseng. Túl kevés itt a tér kifejtetni, hogy Lászlóffy Aladár versei ezt  
az értéket sugározzák akkor is, ha nem fogalmazza meg. Szá-  
momra legkedvesebb versei, mint a *Campo di fiori* vagy *A genfi  
katedrálisban* annak az ölelésnek a tágasságával és egyszersmind  
melegségével fogadnak magukba térben és időben távolinak tet-  
sző, de a lélekben egymástól elszakíthatatlan értékeket és embe-  
reket, amelyben nagyon jó megpihenni. Az olvasó úgy élheti át az  
összetartozás misztériumát, ahogy talán csak a Lélek jelenlétében  
összeforró kis gyülekezetek. „Ó, minden hegy és minden tópart  
oltár, / ahol a lélek kicsit megpihen / és hangtalanul megzendül a  
zsoltár / és benne Gyergyó s Debrecen üzen” – írja a leggyönyö-  
rűbb versben, amit az utóbbi években olvastam (*A genfi katedrális-  
ban*). És addig is, amíg méltó elemzésére sor kerülhet, jó itt leírni:  
Lászlóffy Aladárnak ez a verse és még jó néhány költeménye „ol-  
tár”, szakrális tér, amelyben a pihenésre és szeretetre szoruló em-  
ber megpihen.

(1994)



## Felhőmező (Palocsay Zsigmond)

A költőnél jobban senki sem érezheti, milyen tökéletlen a szó. Minden nyelv hálóján, fortélyos csapdáján kívülreked az élettelen és az élő világ tárgyainak megismételhetetlen egyedisége. Az alma testével eggyé forrva feszül a héja, ám a neve – „alma” – csak lötyög rajta. Egy keresztezett almafajta legelső példányának alakját, színét, illatát, zamatát sohasem fogja tudni igazán megidézni a neve: Narancssárga Rózsa. Az az alak, szín, illat és íz visszavonhatatlanul azé, aki először látta, ízlelte, tapintotta. A név az egész almafajtára illik, de azt az egyet pontosan nem tudja megnevezni. Az az egy oroszlánszáj, az az egy szarvasagancs oly gazdag, hogy megszégyenül a szó, amely megpróbálja felidézni. A név: a dolgok egyenruhája, elfedi élő, megfogható, körüljárható valójukat.

Az alanyiság pedig a dolgok egyfajta kisajátítása. Hiszen a lírai költő a szóval sohasem magát az eredetileg megnevezett dolgot kívánja megjelölni, hanem azt is csak jelölőként használja valamely más jelöltre utalóan. A „kettős jelrendszer” mesterséges világot teremt. Hasonlít ez a természet kisajátításához az ember által: ahogyan a civilizáció terjeszkedik a természet rovására, felhasználván a javait, úgy tenyészik a nyelv a lírai költészetben a tárgyak rovására – elfedvén mindennapi, tapasztalható valóságukat.

Ezért a költő olykor visszavonul: a dolgokat hagyná beszélni. Ez persze lehetetlen. Félre lehet tenni a szóvirágokat, a költészet összes cseleit, a metaforákat, hasonlatokat és egyéb eszközöket, de nem lehet félretenni a nyelvet is. Viszont lehet a nyelvet úgy használni, hogy ne vesszen el teljesen a szavak tárgyszerűsége. Hiszen a nyelv absztrakt ugyan, de ennek az elvontságának fokozatai vannak: a szó soha nem lehet „a dolog maga”, de az általa teremtett világban otthont kaphatnak olyan konkrétumok, amelyek az élet és a költészet megszokott határain éppen prózaiságuk miatt kívülmaradtak, és visszanyerhetik viszonylagos tárgyszerűségüket azok a dolgok is, amelyeket sokáig ürügyé, eszközzé fokozott le a költői szubjektivitás önkénye.

Ezeket a gondolatokat és tanulságokat Palocsay Zsigmond költészetének legújabb állomása, a *Felhőmező* című poéma (1985) sugallja. És megengedi azt a feltételezést is, miszerint a dolgok

önazonossága iránti nosztalgia nemcsak a nyelv tökéletlenségén érzett elégedetlenség következménye. Sokkal mélyebb forrásból származik: a természet tárgyainak egyneműségét, szubsztancia és forma harmóniáját áhítózó ember alapvetően diszharmonikus mi-voltából. Abból, hogy az ember lényege mindig túlcsoordul a formáján: fizikai lényének és szellemi lényegének nehézkes pontjai nem esnek egybe. Az utóbbi kifelé gravitál a testből, amelybe be van zárva.

„A peónia nem akarja magát kifejezni – írja Somlyó György. – Azonos önmagával, minden további nélkül. Attól olyan gyönyörű.

Pedig csupa érzékenység. Ha elmegyek előtte, lépteim gyenge hullámszála a padlón már elég, hogy minden szirmát megborzonegassa.

A növényi lét után sóvárgok? Az öntudatlanság nem-emberi vigasza után?

Nem. Csak, hogy olyan magától értetődően legyek önmagam, mint ő.

Nem virág szeretnék lenni, mint ő. Csak annyira ember, amennyire a virág virág...”

Nos, a dolgok Palocsay költészetében mintegy visszanyerik a méltóságukat. A virág: virág, az alma: alma, a természet szelíd hatalma visszaáll. Ez azt is jelenthetné, hogy nyelve költőietlen. Ám ez a hatás mindenekelőtt mégis a meglepő nyelvhasználat folyománya. Nem az egymásra következő szavak kombinációja, hanem a szelekció értelmében. Mintha szövegeiben a szókincsnek egy csakis őrá jellemző, válogatott készlete lenne. Ez a normaszegés mondat szinten csak ritkán vehető észre. A versvilág egésze normaszegő mind a köznyelv, mind a költőinek nevezett nyelv viszonylatában. A *Felhőmező* is olyan mikrokozmosz, amelyben a szavak hírértékét nem a jelentésátvitel gyakorisága, hanem egyáltalán előfordulásuk szövegbeli valószínűségének mértéke határozza meg. A tárgyi és élővilágot páratlan közvetlenséggel megjelenítő, szóritkaságokban bővelkedő nyelvezet már önmagában is megejtően hat. A *molyhoskák*, a *zizge*, a *derezni* vagy az *aszottas* minden bizonnyal megérdemli, hogy a nyelv perifériájáról bekerüljön az irodalmi nyelvtudatba.

Ami az olvasó számára elsődlegesen mint nyelvi meglepetés, dikciójában is sajátos magánbeszéd jelentkezik, az nyilván a költő élményrétegeire és világszemléletére vezethető vissza.



A világszemlélet itt mindenekelőtt bizonyos értékszelekcióban nyilvánul meg. A Palocsayra jellemző értékalakzat középpontjában ember és természet minden lehetséges aktív és passzív viszonylatának értéktartalmai összpontosulnak. És nem a modern civilizációtól megcsömörlött városlakó természetnosztalgiaja, hanem valami eredendően természetes és kölcsönös értékcsere értelmében, melyben tökéletes lehet az összhang a föld javait fogyasztó és azt gyarapító tevékenység között. Ezt az értékcsere-t egy kiváltságos szerep, a kertész szerepe teszi csak lehetővé.

A *Felhőmező*: rekviem egy Apáért, aki Kertész is, a megtermékenyítés kettős szimbóluma, és ugyanakkor ember és természet harmonikus értékcserejének modellje. Autonóm személyiség, aki intézményes közvetítés nélkül, lénye egész felületével élheti a nembeli kettősséget: a természet engedelmes, mert halandó fiaként a természet bölcs, mesteri alakítójának hivatását. A poéma világalkotó elemeinek ritka konstellációja és különös nyelvi készlete a civilizáció és a természet közötti peremlét – mint epikai keret – eme sajátosságából adódik. Ez a peremlét az élet és az ényészet sokkal közvetlenebb érzékelését teszi lehetővé, mint az urbanizált környezet. Megsejteni „a rügyben az egészet”, beleavatkozni az élet folyamatába, új gyümölcsfajtát létrehozni annyi, mint részt venni a teremtésben. Látni a pusztulást: ok a személyes büntudatra.

A poéma ennek a felelősségteljes, nagyszerű életnek értékeitől megfosztott, tragikus szakaszát, az elmúlást exponálja: amennyire természetes a mag kiteljesedése az érett gyümölcsben, mely ősszel saját súlyától lehull, annyira képtelennek és méltatlannak látszik – nem a halál maga – a test romlása, amely az embert megálázza. Ebben a helyzetben tűnik igazán boldogságnak a természet tárgyainak közönyös egyneműsége. Hiszen az ember szinte utolsó leheletéig több, mint a szenvedő, felbomló test; szelleme a megfogható és a megfoghatatlan, a lent és a fent határán, a *Felhőmező* szimbolizálta *közöttből* szemlélheti saját pusztulását, élheti át emberi mivoltának alapvető diszharmóniáját.

Palocsay költeménye testközelbe hozza az elmúlásnak ezt a tragikumát. Nem esztétizálja át, sőt: a seb – a testi meg a lelki egyaránt – nyitott seb marad, katarzisz nélkül. Nem párolja át metafizikává. Megdöbbenő tárgyiassággal kíséri meg nyelvileg ábrázolni a nyelv béklyóiból minduntalan kisikló egyediséget: egyetlen

személy küzdelmét az elmúlással. Nem a halált, azt túl könnyű lenne. Hanem egyetlen, megismételhetetlen személy halálát – vállalva így az egyediségből adódó esetleges szélsőségeket is. Tanulságai mégis egyetemesek, s így poémája bátran beilleszthető az Illyés Gyula, Juhász Ferenc, Szilágyi Domokos fémjelezte „hosszú versek” sorozatába.

E sajátos nyelvi zenét is megvalósító rekviem fináléjában hangzik el: „ABLAKOK nyíltak már a TESTBEN! / Hess, LÉLEK! – megfertőz INGÓSÁGOD!” Ez az érzékletes és ugyanakkor aforizmaszerűen absztrakt kijelentés („A test a lélek ingósága”) összegezi a tényállást, miszerint mindannyian egy-egy külön egyedbe-bőrbe zárt esély vagyunk csupán, ugyanazon érték, az emberi minőség megvalósítására.

(1985)



## A költő és akihez szól (Balla Zsófia)

A költő megszólítja a tárgyakat, párbeszédet folytat velük, akár csak a gyermek. Mintha az ősi, mágikus világszemlélet korszaka támadna föl bennük. Ám ez a párbeszéd sokkal meghittebb, mint az egykor közösségileg ritualizált forma: személyes, a kívülről számára felfoghatatlan rejtjelű beszélgetés a környező világgal.

A gyermek és a tárgyak lélekcsereje legtöbbször nem is rögződik szavakká: olykor egy életre megőrzött névtelen hangulat, nosztalgia vagy félelem nyomait vési a tudat alá. A költő viszont szavakká fordítja a dolgok szellemét, s ezzel azt kockáztatja, hogy csökken a világgal folytatott párbeszéd bensősége.

Ezt a kockázatot győzte le bámulatos könnyedséggel *A dolgok emlékezetének* gyermek-költője, Balla Zsófia első, 1968-ban megjelent kötetében. Líránkban emlékezetes az a spontán megszemélyesítő hajlam, amellyel a dolgokat értelmessé bővölte. Humor és báj, mélység és irónia hatja át olykor epigrammikus tudósításait arról, mit gondol a só a levesben, vagy a tükör, miközben a lányok szembenevetik, hogyan remeg egy csöpp szakáll a retek állán, avagy miért olyan intelligens a párna. Versei keresetlen-megkapó impressziók – minden izmus nélkül: „az ághegy most fedezi fel, / milyen selymes a felhő bőre”; vagy: „kupacba gyűl a finom hallgatás, / mint a ruhán a lelkes, lágy molyok” – e kiragadott példákkal nem is lehet igazán érzékeltetni versegészeinek és egész kötetének (apró utánérzések ellenére) friss, eredeti képvilágát és hangulatát.

Ez Balla Zsófia költészetének, jobb szó híján, impresszív szaka-sza: a tudat-radar teljes nyitottsága a létre, miközben fölfogja a dolgokról, sőt a dolgokon túlról visszaverődő saját hullámait. Mert természetes, hogy a dolgok véges felületén túl fölfedezi a határtalant is. Gyermeki félelmeit kivetítő profán vallomásai feledhetetlenek: „S ha magány dörömböl dideregve / koponyád lágyrajzú falán, / mért szólítsz engem minden este? / Valamit segíthetek talán?” A legteljesebb bizalommal, minden ízében érzékenyen rezonál, gyűjti a benyomásokat. Ez az én és nem-én közötti oszcilláció gazdagítóan nyugtalan kalandozás: „És bennem pezsgő kertek nőnek, / és virágzik sok lenge állat, / és csengenek a fogaim. Hát /

ne hagyj megnyugodnom Nálad.” Az alany kérdező korszaka ez: választ vár attól, aki nem ő, azaz mindentől, ami rajta kívül van.

Ez a negatív öneszmélés fogalmazódik verssé: maga a költemény nem más talán, mint a szubjektum teljes nyitottságának, cél- és érdekmentes kommunikációvágyának nyelvi megtestesülése, hiszen a vers többnyire címzett nélküli üzenet. Az alany világra és másokra utaltságának bizonyítéka ez: költeménnyé tárgyasul, mielőtt igazán felfedezné önmagát, s mielőtt meghatározott partnerigénye lenne.

Ami a dolgokról, másokról visszaverődik, az a ringató, fájdalmas rezgés ő maga: ennek is nevet kell adni. Ezt teszi Balla Zsófia második és harmadik kötetében (*Apokrif ének*, 1971, *Vízláng*, 1975), ez az ő expresszív, önkifejező korszaka. Az alany itt arra összpontosít, ami őbenne van: most nem kérdez, hanem inkább állít, válogat, értékkel: „Már annyi mindenre emlékezem / hogy telve vagyok / mint zamattal feszülő naráncs / Minden porcikámban áldozok / füsttel imával számolom / mások egyszervoltformájú éltét / magam után ágaskodom / és mindig más életekre bomlok” – írja (*Mnémoszüné*).

Ez már a személyiség önmagáért, belső egyensúlyáért és teljességéért folytatott küzdelme: „Belekapaszkodom minden lehető örömbbe / virágba mosolyba fénybe körömmel / egy új cipőtől boldog vagyok sokáig / s őrzöm magam apróságokba mentve / rám ne szakadjon minden indulat / el ne borítson egy másik tudat” (*Majdnem eltűnök*). A költő most értékszimbólumokat keres, hogy meghatározza identitását: öneszmélése tehát pozitív, értékállító gesztus.

Balla Zsófia jelképei tehát feltűnően elütnek a második Forrás-nemzedékbe sorolt többi költő értékalakzataitól. És ez nem csak arra vezethető vissza, hogy világlátása urbánus szellemű: elő sem fordulhat nála a természetszimbolika, szülőföld-mítosz. Értékjelképei egzisztenciális fogantatásúak, az élet minősége köré rendeződnek, bennük a személyiség autonómiája és az egymásra utaltság szolidáris, egymást kiegészítő értékek. Kitüntetett szerepe van értékrendjében a szabad, barátságban kiteljesedő emberi kapcsolatoknak. Ezek hiánya nyomasztja: „Szólni nem is tudunk másról / pénzről bajról rendről sápról / függönyökről lépcsőháztól / másról másról mindig másról / szólni nem tudunk egymásról” (*Közléseink*). Ő maga a szólásnak ezt a másoknak elkötelezett formáját választja



(Ha megszólalok), ám anélkül, hogy feladná a személyes önazonosság igényét.

Az öntudat azonban mindig túlhaladja a már elsajátított adottságokat, sohasem telítődik véglegesen. A költő fokozottan éli át az emberi létnek ezt az aszimmetriáját, ezt a folytonos ébredésként a végső álom előtt. Balla Zsófia az öntudat napéjegyénlőségeit kergeti a *Vízláng* verseiben, ezt a hajszálnyi határt, kényes egyensúlyt a *már* és a *még* között, amely maga az ember. A szélek, a dombélek – a transzcendencia jelképes partjai – vonzzák: „Dombéltre jutni. Legközelebb lejtő / mögöttem, előttem, / s távolabb újra hegy, fodrozó föld / meredten hullámozó menedék. / E tájék nem hasonlít semmihez, / otthonossá lelkem teszi: / idegen maga is a csatakos testben. / A fel- és lebukás között üldögelni / dombélen, alkonyos virradatban” (*Fájdalom édessége*). Ez a kötet érezhetően az eszmélet határhelyzete: azé a felismerése, hogy sohasem tudjuk úgy kitölteni a nekünk szánt, nagyon is bizalmas űrlapot, hogy ne maradjon rajta végtelennek látszó papír.

Mintha ezen a papíron egy Másik, az ismeretlen rejtőzködne, aki újra meg újra megszólít, s akinek válaszolni kell. Persze, ezt a költő érzi legjobban, aki a látható papír hívásának is nap mint nap eleget tesz. Balla Zsófia versbeszéde a *Második személy* (1980) kötetétől kezdve egyre inkább dialógusba fordul, partnere azonban hallhatatlan. Itt kezdődik az ő költészetének harmadik szakasza, amelyben a felhívó funkció uralkodik.

A második személy, akinek jelenlétét a költő egyre nyilvánvalóbban – megszólítással, kérdéssel, kihagyásos beszéddel – érzékelteti, az olvasó számára teljesen ismeretlen. A vers vakmerő üzenet olyan nyelven, amelynek jelkulcsáról velünk nem történt előzetes megállapodás, ezért hírértéke is sokkal nagyobb, mint eddig.

A költő azonban tudja: „Végig-nem-élt nyelvek mögött / ott lapulnak a társak”, akik át tudnak lépni a Logosz által teremtett világba, az örök jelenlét erőterébe, amely velünk mozdul akkor is, ha nem vesszük észre. Versbeszéde azzal provokál, hogy a referencia szintjén rejtekező, elliptikus, viszont határozottan felszólító jellegű. A második személy kiléte felől kétségeink lehetnek: az olvasónak nem kötelező magára vennie a felszólítást. Kihagyásaival, elharpott mondataival, szavaival szinte felháborítóan azt jelzi: hátat fordít nekünk, mással beszél. Tehát egyedül reánk marad a választás

gondja: belépünk-e a jelenlét erőterébe, avagy sem. Van ebben valami elidegenítő, de ugyanakkor merész jóhiszeműség is: Érezd meg, hogy Reád van szükségem, de döntsél szabadon!

Ha elfogadjuk a felhívást, nagyon bensőséges párbeszédbe elegyedhetünk. Ha minden köznapi kommunikáció kényszerétől, nehézkedési erejétől felszabadulva vállalkozunk a Másik szerepére, pusztán előlegezett bizalmunk energiája lehetővé teszi a dialógust. Végső soron tehát a szeretetünkre számít a költő, a legtisztább, mert legszabadabb emberi odafordulás gesztusára, amellyel egyoldalúnak látszó dialógusa kiteljesülhet. Balla Zsófia versei egyre inkább a személytelen szeretetnek ebben a mitikus-ünnepi közlésterében érthetők csak meg.

A *Második személy* felszólító módja folytatódik most a *Kolozsvári táncokban* (1983), még meghittebb együttműködésre invitálva. Mert van-e meghittebb közösségi érvényű jelbeszéd, mint a mozdulatok nyelve, „ahol nincsen már szó sem, és nem ér utol a tettes”? Itt valahogyan a hallgatás görcse oldódik mozdulattá: ritmikus mozgásba szabadul az, ami kimondhatatlan. Szavak nélkül is hatékony, közösségteremtő rítus a tánc, kisajátíthatatlan, mert folytonosan újjászülető jelbeszéd.

Paradoxális feladat ezt a jelbeszédet mégis szavakkal szuggérálni. A ritmus, a hangutánzás, a szóhangulat lehetőségeit kell maximálisan kiaknázni. A nyelvzenére egyébként is érzékeny költő az illúzióteremtés minden eszközét mozgósítja a kötet idevágó verseiben: *Off beat*, *Két gyermekjáték*, *Kolozsvári táncok*, *Gonosz jóslat* stb. Tudja, hogy olyan képtelen feladatra vállalkozik, mint a *Dal szavak nélkül*, mégis azt kívánja tetten érni, ahogyan „A szemből, bőr alól / minduntalan kivillog / az indulat, a vágy; belülről / süt, rajzolódik a billog.”

A táncot magát valóban elfedik a szavak, de hozzák elragadó, eksztatikus hangulatát, s még valamit, amit talán a tánc sem tudna egyedül kifejezni: a mozdulatok felszabadult sodrásának ellentmondó lélekállapotot. Mert a vers – azaz a tánc – teste és üzenete között ironikus ellentét feszül. „Keringő kába / Ember bújj az ágyba / Füled szemed fogd be / Magadat ne köpd le / Csüccs” – így szól a *Gyermekjátékokban*, és ezt a groteszk ellentétet élezi ki a *Lakodalmi rigmusok*: „1. A szeretőm olyan csalfa: / Ha még élne éhen halna! / Ujjujuju – jujjuju! // 2. Csillagfényű, / ékes párom / Örök sötétségbe várom! / Ujjujuju – jujjuju! // 3. Szülessünk meg,



seregély. / Hogyha lesz rá engedély! / Ujjujuju – jujuju!” – és így tovább.

A groteszk kurjongatás a zene, a tánc forróságában is didergő léleké, amelyhez tragikus háttér az elidegenítő város, az ittmara-dottak emlékezetében a hiányzók égető jelenléte (*Persze, ha te, Emlékezet és óceán*). Hogy a lélek önmaga lehessen, csupán a zene által látszik megvalósíthatónak, a vén cigány vonója, a bartóki hangok zokogása jobban kifejezheti, mint a szó.

Ezek a táncok minden szilajságukkal együtt komorak. A „gondolkodom, tehát félek” iszonyát kívánják leküzdeni (*A béketüntetés*) a végső kétségbeesés önveszejtő gesztusával, a kigyulladt város harangozójának virtusával: „Ha nincs harang, ami szóljon, / hogy a tűz ne harapózzon, / én leszek a harangtorony, / meggyújtani magam fogom: / Oltsatok!” (*A harangozó balladája*). Vagy a Gonosz jóslat iróniájával: „Tördeled a kezedet / Keszeg gondod eszeget / Halál után sírsz nyihogsz / De te élni élni fogsz!” Valójában az emésztő virtus tragikumát közvetítik ezek a versek – feloldó katarzis nélkül.

A példákat még sorolni lehetne, de talán ezek alapján is nyilvánvaló, hogy a *Kolozsvári táncok* egy „dance macabre” forgatagába szólítja olvasóját. S a tánc, mindegy, milyen, módot ad arra, hogy együtt legyünk. Az egymásrautaltság szimbóluma.

De a táncban talán ott lépked köztünk egy formátlan kis Madonna (*Madonna, tüzes július*). Ő az, akiben megfogant a Másik, Valaki, új minőség, akihez ismét szólhatunk.

(1984)

## „A teljesség: kötelesség” (Adonyi Nagy Mária)

Mit vársz a verstől? Valld be, nem könnyű erre válaszolni. Vagy talán csupa tudatosult elvárás, racionális indok vezet? Intellektuális érdek, hűvös kíváncsiság? Utólag, persze, magyarázhatod ezzel is, de sokkal elemibb a kényszer, a megszokás, hogy időnként – naponta? – fellapozz egy-egy jól ismert verskötetet, vagy a folyóiratokban kutasd rendszeresen azt, ami elolvasásra érdemes. Mert a verset megkívánja az ember, mint... De erre vonatkozólag minden hasonlat bicegni látszik.

A vers figyelmeztet a teljességre, amelynek hiányába naponta beletörődni látszol, a vers az a szer, amely a közöny és megalkuvás kergét leoldja rólad, feloldoz, mint sóbálványt szoktak a mesében az átok alól. A jobbik vagy ha úgy tetszik, a teljesebbik éned ítélőszéke elé megidézni pedig csak az a költemény tud, amelynek érintése élménynek neveztetik. Ám értelmezd akárhogyan ezt a sajátos lelki tünetcsoportot, valószínűleg ilyesmit vársz a verstől, s legfeljebb utólag próbálsz pontosabb nevet adni az élmény kézzelfoghatóbb elemeinek. Nem az illékony, intim összbenyomásnak, hanem inkább annak, amit az esztétikai hatás és a versszöveg természete, szervezőelve közti összefüggésként vélsz felfedezni. De ez már racionális érdek: az élmény fedezetének – az értéknek – az igazolása.

Adonyi Nagy Mária *Emlék jelen időben* (1978) című kötetének verseit olvasva mintha beteljesülne a kívánság: szuggesztív képei-  
nek érintésére a lelket valami benne fészkelő hiány kezdi el borzongatni s megszégyeníteni. Mert mindennapi kisszerű hiánycikkek fölötti bosszankodásunk, méltatlankodásunk szégyenül meg abban a Hiányban, amelytől egész lényünk huzatos. És ez elsősorban nem a mindenkori elérhetetlen eszmény, az úgynevezett teljesség, hanem egyáltalán az irányába mutató lehetőségek hiánya: közvetlenebb, tehát kegyetlenebb. „A teljesség: kötelesség” – figyelmeztet a költő, de távol áll tőle, hogy áltasson minket: felmutatja az adottságot, amelyről lemetszetett a lehetőség. Pedig észjárásunk természete szerint a *vannal* a *lehet* is adott, az állapottal a mozgás, a léttel a választás, az alannal az állítás és így tovább. A költő ezt kérdőjelezi meg, hogy keserőség, dac és lázadás közepette rá-



döbbenjünk: mindennapi kis elégtételeink porszemek csupán a hiányzó lehetőségek vákuumában.

Adonyi Nagy Mária versei meggyőzően tanúsítják, hogy a múlt eseményeit, az emlékeket jelenvalóvá lehet bűvölni: időtlenít az alkotó nosztalgia. Tanúsítják, hogy a lehetséges is megörökíthető, hogy megteremtődjék így a teljesség illúziója. De ha az áhított teljességre kapukat nyitó lehetőségek hiányzanak, hát azt a hiányt kell érzékletessé tenni. És ebben ragadható meg legbiztosabban költészetének sajátossága.

Ennek igazolására nyilván kevés, ha megjegyezzük, hogy a kulcsmotívum a maga absztrakt voltában is („hiány”, „hiányzó”) igen gyakran fordul elő verseiben, hogy feltűnően sok parafrázisával, a körülírt hiánnyal is találkozunk, mint például: „sosemvolt”, „meg nem történt”, „meg nem adott”, „sohasem járt”, „sohasem látott” stb. A képszerű parafrázisok közt a legköltőibb, feledhetetlen sor: „Kék alapon a tornyok távolléte”. De meggyőzőbb talán, ha azokat a képeket idézzük, amelyekben e motívum megjelenése szinte anyagszerűen érzékletes, hiszen a metaforák sokaságában teszi láthatóvá, hallhatóvá, tapinthatóvá: a hiány(ok) „fehér szigetsora vonaglik / hatalmas szárazfölkdek felé”, vagy „fagyott ruhaként himbálódzik”, „ragyog” („Csupa meg nem történt emlék / hiányragyogás”); mindez tovább nyilallik bennünk, s nem marad visszhangtalan „a tél hiányharangja” sem, és otthonosan járja át lelkünket a tömör, új jelentésű célzás József Attila egyik hasonlatára: „Szabadság hijától huzatos”. E vissza-visszatérő motívum hordozói a kötetben gazdag paradigmatisor sorra szerveződnek, közös konnotátoruk, a „hiány” révén minduntalan egymásra utalnak, s a költő jelenlegi világlátásának talán legkörvonalazhatóbb sajátosságát modellálják. A motívumhordozó kontextusok vizsgálatából pedig fény derül arra, hogy a költői szubjektum a számára létfontosságú emberi értékek hiányát szenved, legközvetlenebbül annak hiányát, ami még csak nem is érték, hanem az adottsággal jog szerint járó, megvalósulást kínáló, értékke váltható lehetőség. Következésképpen bármely cél illuzórikusnak tűnik e világban, ezért oly gyakori verseiben a hiánnyal rokon etimológiájú *hiába*(valóság).

Ám ha kételkedni kezdenénk a fentebb bejárt kis hermeneutikai kör megbízhatóságában, hívjuk segítségül az empiriát. Ha például csak a mellékneveket vesszük számba, szemantikai elemzésük a negatív előjelűek jelentős túlsúlyát mutatja; az olyanokét, mint „bo-

rult", „üres", „leomlott", „szakadt", „roggyant", „félbemaradt", „üszkös", „néma" stb., amelyek mind valami pozitívum (épség, egészség, teljesség stb.) hiányát konnotálják. Aki annak értelmét látja, készítsen erről statisztikát, s ha kedvét leli benne, vizsgálja meg a melléknevek grammatikai alakját is: utóbbiak táblázatában viszonylag nagy lesz a fosztóképzős alakok aránya. Nos, minden előfeltevés nélkül, csupán a számadatok analízise alapján milyen következtetést vonna le ebből?

A fosztóképző légüres tere: legtisztább „képlete" a hiálynak. Ható képzős igéhez kapcsolva – a lehetőség hiányának is. Ez az absztrakt jelentés konkretizálódik sajátos szövegkörnyezetben, és válik a gyakori előfordulás révén is egyéni stílmává Adonyi lírájában. A hatvanöt versben mintegy kilencven fosztóképzős melléknév van, de jelentőségüket nyilván növelik a hiány motívumát hordozó képek is. „Tájtalan", „csillagtalan", „képtelen" helyzetében az alany moccanni sem tud: ebben a konstellációban minden „elérhetetlen", „érinthetetlen", egyszóval: „lehetetlen". Ezzel függ össze az igék hiánya is, amely mintegy a teljes állapotszerűséget, mozdatlanságot érzékelteti: a lehetetlenben a tehetetlenséget. Leginkább a *Schaffhausen*i fűgák példázza, hogy itt az alany létezési módja a pusztaság állapot: alig van benne ige, s ami van, annak többsége infinitívus. A nominalitás, a befejezetlen, elliptikus mondatok is jelzik, hogy erre a világra a hiányzó lehetőségek vetik árnyékukat.

A költői nyelv azonban a megfosztottság élményét is értékévé tudja váltani, s ez elsősorban a kötet képvilágában nyilvánvaló. A jelentés rétegzettségére Adonyi Nagy Mária verseiben nem szövegen kívüli (pragmatikai) vonatkozások, nem az olvasói beleérzés függvénye, hanem a nyelvi mikrostruktúrák, szószerkezetek benső tulajdonsága. Leíró és narratív elemeket mellőző líráját immanens költőiség jellemzi, vagyis a dús, intenzív képalkotás. Ebből a szempontból hagyományosabb lírát művel, mint a mai fiatalok többsége, de korántsem anakronisztikus. József Attilán, az avantgarde-on, talán Nagy Lászlón és Pilinszky-n is nevelődött, és ez a korszerűség egyik lehetőségének iskolája, hatásuk azonban nem annyira konkrétan, mint inkább a képalkotás tömörségének és komplexitásának eszményében ragadható meg. Számtalan emlékeztető képet idézhetnénk: például, a „Vonatfüty... nyilallás-csíkokra szabja a hulló tájat" szuggesztív színesztéziáját, vagy a Rilke



tárgyiasságához hasonlatos képeket: „azoknak a napoknak nincs nevük / az emlékezet kampóján kell / szederjesen függeniük”, az emberi lét súlyát sejtető metaforát: „A mi földünk ólom a minden-ségen”, azt a két sort, amelynek szerkezetében ott érezzük a mestert, József Attilát, de mégis teljesen Adonyiénak tűnik a kép: „csodákba öltözöttek ingok – / belém borzong a messzi indok”, vagy azokat a versrészleteket, amelyekben a kultúra, a történelem szimbólumain (pl. Musza Dag, A walesi bárdok) is az ő alakító ihletét látjuk megcsillanni. Például itt ez a történelmi távlatú metafora: „ide dörren egy bimbó valamelyik márciusból” – ennek a tömör képnek a jelentésgazdagságát percekig elemezhetnénk. A kötet a központi élményréteg (hiány) erős sugallata mellett az ilyen és talán ezeknél is jobb képeknek köszönheti a hatását, de annak is, amit a tónus egységének szoktak nevezni. Adonyi verseinek sajátos hangneme van, ha nem is tudjuk ezt könnyen bizonyítani, hiszen lehet, hogy egyszerűen a tehetség hitelét érezzük dikciójában is megnyilatkozni. Ha mégis definiálni kellene: a méltósággal és fegyelemmel viselt szenvedés hanghordozása ez.

Az egység és teljesség benyomását azonban meg-megzavarják a bizonytalan versszerkezetek és a kötött formák szépségét elrontó ritmuszavarok, a rossz rímek. Pedig a szabályos forma igénye éppen a tömörség-eszmény egyik vetületeként igen jellemző Adonyira. Annál bosszantóbb például a ragrímeknek a szótagszám egyenlőtlenségével még feltűnőbbé tett sutasága. Most csak talá-lomra idézek: „Szentek, hetérák vonulnak / arcra bukott csuprok lehullnak”; de idézhetném teljes egészében a *Képzelt utazások III.* darabját is, amelyben a kezdetben követett metrum a vers végére teljesen indokolatlanul széthullik, holott a félrímes strófához való ragaszkodás sejteti engedi az egységre törekvést. Éppen a maga szabta igényhez mértén tűnik kényelmességnak a műveletlen forma a szándék szerint kötöttnek látszó versekben. Eme apró kifogások jogosságán, illetve maradiságról tanúskodó voltán lehetne vitatkozni, de engedjék meg az ilyen szempontból kevésbé elmarasztalható, az alulírottnak legkedvesebb versek felsorolása is: *Őcsémnek, Karácsony, Olvadás, Visszapörgetés, Átlátszó, Igézet, Délutáni búcsúzás, Schaffhauseni fűgák, Reggeli havazás* és még egynehány.

A *Reggeli havazás* legyen az, amelyen az átfogó megközelítés után most az elemzés mikroszkópját is kipróbáljuk. No, nem a

strukturálta eszmény szerint, mert az túl sok időt, teret venne igénybe, hanem inkább csak a versjelentés folyamatának dinamikáját, Hankiss Elemér szavával a funkcionális modellt követve. A cím (előreutaló szerepét tekintve) egy konkrét vershelyzet kataforája, de mint a második sortól kezdve kitűnik, ez a helyzet (*Hó hull*) másodlagossá, áttételessé válik. Eme áttételesség foka s a kép gazdagsága az olvasó tudatában természetesen annak a kulturális előfeltevésnek is függvénye, amely Csajkovszkij zenéjével kapcsolatos, de talán lehetséges az élményszerű olvasat azok számára is, akik e zene hangulatának varázsát nem tudják felidézni. Az „őzüst zene szállong” óra is visszautaló szinesztéziája, amelyben a zene mintegy anyagszerűvé válik, mindenesetre gazdag asszociációs sort indít el; például megsejteti a kitágult léleknek megnyíló távlatokat, amelyek megengedik, hogy felülemelkedjék egyéni sorsa esetlegességén. És így érthető, hogy mintegy elidegenítve önmagát eme partikularitás salakjától „Távoli üvegek mögé képzelet magát az ember / hogy áttetszőbb legyen tisztább féme-sebb...” A *hó* és az *ezüst* legközvetlenebb konnotációi, a *fehér*, a *tiszta*, a *nemes* révén valósul itt meg a képi és hangulati egység, etikai-filozófiai vonást is hordozva magában, az emberi minőségek nemes párlatának utópiáját. A szakaszt záró kép azoknak a ritka helyzeteknek a metaforája, amelyekben az ember képes megrendülni a természet tökéletességét megzavaró létének tökéletlen – mert véges – voltán („és rejtettebb amikor testén átsugárzik a szomorúság / és árnyat vet a csöndes havon”). Figyeljünk: nem az örök anyaggal együvé tartozó pusztá test, hanem a szomorú öntudat vet árnyat a óra. Az „átsugárzik” igét az előző kép egyik jelzője („áttetsző”) motiválja, az „árny” pedig ellenpólusa a tisztaságnak és szinonimáinak, tehát a szakasz elemei egymásra is utalnak, biztosítva így a többszörös funkcionáltság lehetőségét.

A második egység két kezdő sora – „Hullnak csak hullnak / a hangok fehér szirmai” – anaforikusan visszautal a vershelyzetre, s egyúttal új szinesztéziával is gazdagítja a *hó* közös nevezője jegyében alakuló paradigmát (a hó – őzüst zene, a hó – fehér szirm), a zene tehát szirmokká némul a „csönd túloldalán”, s e meghatározóval ismét visszautal a vers első egységének egyik elemére, az üvegek mögé, ahol a zene finom anyagszerűségéről leválik a megtisztult lélek csöndje, s „hallhatóvá” lesz benne a képzetek örvénylése, a ritka sejtelmeké, melyek által többet tudunk meg a



világról, mint a valósággal való közvetlen érintkezés útján, hétköznapjaink gyakorlatában. Hogy miről, azt már a szinesztézia is sugallja az elmúlást idéző hulló szirmok képzetével, amelyre vissza is felel egy sor („hallhatóvá / válik egy virág halála”), s amelynek hangulatával konvergál, összhangban alakul minden további képnek a konnotációja. Hallhatóvá lesz testünk anyagában is az elmúlás nyugtalansága: „az idegekben az éj ismeretlen surranású állatai / a mész ijedelve a só dadogása”, minden halál emlékét lassítva pergetjük újra („halott katonák lelkében a fegyver / most kattán utolsót / hallani amint régi képeken leroskad a százéves kerítés...”). S míg a rokonértelmű és éppen ezért egymásra utaló képzetek kavargásának „lehetséges” dimenziói továbbgyűrűznek bennünk, visszaocsúdik a lélek az anyagszerűen ráhulló zenére, arra a csodára, amelyben a nembeliség párlatának csöppjévé könnyebbül az ember. A visszaocsúdással folytatódik ismét a *hó* paradigmája, de ez a folytatás egyúttal visszatérés is a kezdő sorokra: a helyzet azonban most már egy általánosabb, egyetemesebb emberi helyzet, s a költő kérdésének is dúsabb a rezonanciája: „És mitől olyan szomorú mindez / hogy árnyat vet a csöndes havon?” S a versben van benne a válasz, akárcsak Babits *Esti kérdésében*.

„Miért énekelnek a bárdok?” – kérdezzük a költővel mi is. Miért, ha hiábavalóság, szomorúság hatja át a verset? Mi már lemondunk volna, de a bárd énekel, olyan önkéntelen, elemi optimizmussal, ahogyan a leszáradt fű nő újra. És művészileg minél teljesebb a hiábavalóság, a szomorúság, a hiány kifejezése, annál inkább a teljességre – kötelességünkre emlékeztet.

(1979)

## Otthonunk: a vers (Markó Béla)

Megszoktam, hogy az utóbbi időben tudatosan szerkesztett verskötetekkel találkozom, melyekben az egyes darabok egymás hatását erősítik, és a kompozíció egysége némelykor arra is szolgál, hogy mentse bizonyos részek gyengeségeit. Markó Béla kötete, az *Égő évek* (1989) is egészben kínálja magát lekerekített, arányos szerkezetével, szinte csábít, hogy az egyes verseket csupán a nagy egész egy-egy részletének tekintse az ember. De ezek a részletek most nem engednek oly könnyen továbblapozni. Külön-külön is marasztalnak a költemények, hogy elidőzzem, holott nem először olvasom őket. Olyan ez, mint mikor szükségét érzi az ember, hogy a tavaszi fán egyetlenegy virágkelyhet közelről is megnézegessen: a finom erezetű, áttetsző szirmokat s belül az ágaszkodó porzót, a bolyhos fészkü bibét. Mi a titka ennek a vonzásnak? Egy őszi levélben, egyetlen hópehelyben vagy pihenő madárban mi készítet a csendes figyelemre? Talán az, hogy nem tudom másképp elképzelni őket: így, amint vannak, a maguk nemében éppen így tökéletesek.

Markó Béla versei külön-külön is arra indítanak, hogy visszatérjünk hozzájuk, és szemléljük bennük azt az egészséget, befejezettséget, autonómiát, amit mi életünkben soha el nem érhetünk, közvetlenül birtokba nem vehetünk, hanem csakis a művészetek által tapasztalhatunk. Mert költeményeinek többségére jellemző az a teljesség, ami nem más, mint az igazi műalkotások tulajdonsága. A jó vers: teljességszimbólum – még akkor is, ha éppenséggel a teljesség hiányát mutatja fel, hogy éhséget ébresszen iránta bennünk. Mert a jó vers minden ízében azonos önmagával, testében egyetlen ízület nincs, ami ne hordozná a lényegét. És az önazonosságnak ez a méltósága mintha olyan lenne, mint a virág, a falevél, a hópehely, a madár magyarázatra nem szoruló, természetes önazonossága.

Az emberi lény diszharmonikus: rendszerint egész életén keresztül utólagos magyarázkodással és önigazolással tartja fenn és foltoztatja a maga azonosságát. Ezért némul el akkor, ha egy-egy tárgyban, élőlényben, műalkotásban a tökéletességet véli felismer-



ni. „Olyan a vers is, mint egy kéz / az ablakpárkányon, mint egy női arc a párnán, / nem arra való a kéz, nem arra való az arc, / hogy megfelejsek...” Ez a hasonlat kínálkozik legjobb verseinek minősítésül is: érett, tökéletes szőlőszemekként hordozzák azt a teljességet, amit a költők csak személyesen kiküzdött világszemlélet és ennek megfelelő formaelvek birtokában tudnak megvalósítani. És ez a teljesség nála mindenekelőtt abban nyilatkozik meg, ahogyan költeményeiben testté lesz az elvont gondolat, vagy másképp: ahogyan a versvilág érzéki tárgyyszerűségén átsugárzik az eszme. A konkrét, valóságos tényösszefüggések úgy válnak bennük kép-pé, hogy megőrzik plasztikus tárgyyszerűségüket is, miközben értelmük kiterjed olykor teljesen váratlan jelentésmezőkre.

Ebben a tárgyas versvilágban a növényi és az állati létfokozatnak különös jelentősége van: „Méhek között egy kasban végre / otthon lennék én is...” – kezdi egyik szonettjét, a következőt meg így indítja: „Egy tyúkketrec bűzében s melegében / aludni boldogan...” És itt van a *Designer óda* kezdete: „Laknék egy cinkében, az is tökéletes!...” Ezek és az ehhez hasonló verskezdetek mindig egy alternatív világhoz szolgáltatnak alapot: a méheket, tyúkokat, cinkéket stb. övező természetes környezet a költő számára mintegy otthont kínáló lehetséges világ, melybe – egy-egy vers erejéig – be is költözik.

Nem névátvitel történik itt. Nem a szavak, szókapcsolatok – kisebb struktúrák – szintjén alakul képszerűvé a nyelv, hanem egész tényösszefüggések telítődnek többletjelentéssel: az adott növényi vagy állati létfokozat egy-egy emberi helyzet jelölőjévé is válik. S ez nem jelenti feltétlenül az értékhiány, értékcsökkenés kifejezését. Olykor – mint a *Feljegyzés egy boldog körtefáról* esetében – a növény természetes állapota egy áhított emberi-erkölcsi érték jelképévé minősül át.

Maga a tárgyi világ lesz többértelmű itt. Minden, ami látható, mást is jelölhet, mint ami; csak fel kell ismerni benne a lehetőséget, az irányt, amely felé ez a jelentésbővülés megtörténhetik. És ehhez költői nézőpontra van szükség, sajátosan kell látni a világot és benne a dolgok összefüggéseit.

Ebben a versvilágban a létezők egyetlen közös lényeg kivetülései, éppen ezért testvéri mellérendeltségben élnek, és egymással felcserélhetők: olyan jelek, amelyek e világ grammatikája szerint

szoros összefüggésben állanak. S a költő dolga, hogy kinyilatkoztassa a létezőknek ezt az összetartozását.

A szonettforma a maga zártságával, kerekdedségével nagyon alkalmas, hogy a költői kinyilatkoztatások érvényét szentenciózus véglegességgel közvetítse. Ez az igényes forma csak kellőképpen igényes gondolattal fér össze: olyan szellemi-érzelmi telítettséget kíván, mely méltó a feszes strófa- és rimképlethez, melyben a 10-es és 11-es jambusok emelkedő és ereszkedő hangzásszerkezete mintegy megköveteli a pontosan beleszabott tartalmas, tömör kijelentést, a gnóma, axióma, aforizma jellegű mondatot.

Markó Béla szonettje sohasem nagyképű, mert ez költői gondolkodásmódjának testhezálló formája. A szonett formája által nyer megfellebbezhetetlen érvényt az a mód, ahogy a dolgokat egymás mellé rendeli, hogy közös lényegük összeforrottságát megmutassa, rejtett azonosságukat kinyilatkoztassa. Egyszerre érzékelteti különbözőségüket és azonosságukat, teret hagyva a többértelműségnek, ám ugyanakkor maradandó formába örökíti a költői, szubjektív értékösszefüggést, mely indokolja ezt a mellérendelést.

Ilyen mellérendelés történik a kötet egyik legszebb versében, a *Testemlékek* című szonettben, mely az érosz jegyében hozza közös nevezőre a legféltettebb kincsek – a kedves, a szülőföld, az anyanyelvű tradíció – értékeit. Sorjázó hasonlatok teremtik meg az áttételeket a különböző értékek között, melyekkel a lírai alany azonos hőfokon azonosul, mígnem a teljes értékösszefüggés hordozójává – a megőrzésre méltó dolgok „kódexévé” – lényegül át. A költői szemlélet és nyelvi teremtő erő hozza létre itt és a kötet más verseiben is azt a grammatikát, melyben a dolgok bensőséges világgá – hazává – forrnak össze.

Otthontalan, védtelen értékek keresik egymást a verseiben: „Drága Mondattan! Ne hagyj el minket. Ne hagyd, hogy külön-külön kerüljünk rá a nagy listára, védj meg minket! Ne! Hagyd! Hogy! Külön! Külön! Kerüljünk! Rá! A! Nagy! Listára!” – így szólaltatja meg a költő a dolgokat, a menekülteket egy „mondattalan” világból, ahonnan versnyi közösségbe ígázte őket (*S holnap a rovargyűjtő mit csinál?*). Magányos, törekeny érték keresi helyét – a beteljesülést? – *Rózsa a tűzfalon* című szabadversében. Nem véletlen, hogy a szétszórtság, kivetettség, elszigeteltség állapotát ilyen kötetlen versformában fejezi ki: ez teret nyújt annak a feszült-



ségnek a közvetítésére, mely az aktuális és a vágyott létállapot közt fennáll. A költemény ezt a feszültséget érzékelteti: a végtelen felé nyújtózkodó lélek – a „rózsa” – folytonosan túlnő az adott határokon, sebzetten sem mond le az igazi otthon távlatáról, arról az otthonról, amelynek nincs határa, – amely maga a határtalan. Himnikus szenvedéllyel hevített látványt nyújt ez a vers, mely a létezés drámáját jeleníti meg.

Otthon lenni: a léleknek ez a vágya Markó költészetében a szerelmi beteljesülés vágyának hőfokán jelentkezik, ezért oly magától értetődő és gyakori a kötetben is a szülőföld és a női test azonosítása. *Éjszakai elégiája* is – a kötet legszebb versei közül való – ezt az azonosítást bontja ki látomásszerűen, bensőségesen, szugesztíven. A versvégi önreflexió azonban jelzi, hogy a hazatalálás eme csodája csak a teremtető szó által – a költészetben – lehetséges: „egy fej külön! egy szó külön! / egy könyv külön! már csak a versben / állnak hazáddá össze! ott fogsz szeretni! / ott fogsz élni is!” S a Markó költeményei az oltalmat jelentő otthon állandóságát, rendjét kínálják, mely az értékek éjszakájában is biztonságot ad: minden helyén lesz benne, amikor újra felvirrad. „Halál sincs hát, csak eloltják a villanyt, / s nem találjuk megszokott tárgyainkat, / s minket sem talál már senki sem, // pedig akkor is itt leszünk, akár csak / az éjszakai fák, kik fényre várnak, / s újjászületnek majd egy reggelen” – írja a *Szonett gyermekeimnek, akik félnek a sötétségtől* című versében.

Nem véletlen az sem, hogy a fák a leggyakoribb jelképei közé tartoznak. Metonimikusan az egyetemes rend, a természet törvényeit példázzák, melyben az idő nem az emberi célok és vágyak függvényében tagolódik, hanem az élet megújulásának objektív ritmusa szerint. Az *Égő évek* világában az idő nem lineáris folyamat, melyben az emberi élet valamiféle sürgető jövőképhez igazodnék, s a beteljesülés vágyának folytonos nyugtalanságával telítődnek. Ez a ciklikus kötetszerkezet az évszakok rendjét követi, s e rend a maga körköröségével szintén a teljesség metaforája. A költő – tartózkodván minden illúziótól – a lehető legbölcsebb módon viszonyul az időhöz: mert tavasz akkor is lesz, ha az utópiáknak semmiféle alapja nincs. Az „idők teljességének” evilági álma messze tűnt, most a harmónia egyetlen lehetősége: beletagolódni a természet rendjébe, a cinkék, kőtefák és szőlőfürtök létmódjá-

nak boldog egyneműségébe; a fa létmódjába helyezkedni, mely nem ismeri az emberi időszámítást, a szellem meghasonlásait, tragikus kudarcait, csupán meghozza gyümölcseit, és lombhullás-kor már új rügyeket álmodik.

(1989)



## A rejtőzködő lírikus (Kovács András Ferenc)

Íme egy Forrás(kötet), a Kovács András Ferencé (*Tengerész Henrik intelmei*, 1983), amelyből különös, megújult nyelven fakad a szó: az anyanyelv összes rétegein átszűrt, dús ízű líra.

Ínyencek lakomája: szavak színével, illatával és zamatával kápráztat el, mielőtt fogásait nevükön tudnók nevezni. Fűszereit a magyar szókincs legrégebbi koraiból, legváltozatosabb tájairól szerezte, s kitűnő érzékkel, tudós rafináltsággal keveri verseibe. Stílusában a legmeglepőbb a nyelvi perifériák – az archaikus és az újszerű, a választékos és a népies, a precíóz és a közönséges – gyakori találkozása. Csak mutatványképpen: „jaj pulcinellám kacsóm túl suta / hogy nyírettyűzne cseballózna néked / sem fuvo-lám sem szalagos gitárom / s még erkélyed sincs hogy fiestakor / alá rendeljek egy csóró brugóst / hogy nyekeregjen kissé legalább / s te zsebkendőt dobj sóhajtozz felém” – így kezdődik *Pulcinella fohásza*..., s amint e néhány sorból is kitetszik, a versbeszéd itt a szavak farsangi republikája.

A nyelvi és stílusrétegeknek ez a sokszínű parádéja jellemzi Kovács András Ferenc egész kötetét. Olykor egyszerre meghitt és az Énekek énekét idézően emelkedett: „ezek a rám feszülő lombok mellednek lámpásai / ezek a rám készülő vizek köldököd tengerei / és a te szemed a feneketlen ég / és a te szemed a mindenség ivópohara” (*Főlemelkedés*). Olykor klasszicista veretű és ironikusan precíóz: „lesiklom zsúfolt Kháron vizibusszal, // s a részeg jósnő barlangjába érvén, / látok falvédőn hímzett kvintesszencet, / mely sorsparancs, mely közerkölcsi kérvény, // minővel fajtánk áztat, s néha hengeg...” (*Az oltárijó társasutazás*). Olykor vaskosan bájos: „holdasszonyka tomporát már / bandzsa csillagbanda dongja, / s farsangos kietlen úton / kóró táncol tántorogva” (*Klavierkonzert*), vagy szórobbantóan humoros (*Übüper utazása*...).

Szóval, az ő forrása kifogyhatatlannak látszik: versbeszéde az özontisztaságtól az egzotikus gyümölcs zamatáig minden ízt érzékelteni és összegezni tud. Ezt pedig semmilyen iskolában nem lehet megtanulni.

A „játszi dárídót” zenével is kíséri, mihez mi illik: szférazengés vagy rezesbanda, trubadúr-lant vagy halk „Klavierkonzert”. A lako-

mán jelen van ő is, versből versbe oson, ruhája hol palást, hol ócska gönc, stóla vagy cifra mente, asztal végén megbúvó garabonciás köpenye, a deáké, aki sikerrel járta ki a „poétai klasszist” Csonkai, Weöres Sándor, Dsida és Szilágyi Domokos tanítványaként. Aki fölött nem úr a forma mégsem, hiszen zárthelyi dolgozatként a verstan-vizsgán nem csak egy alkaioresi óda megírására, hanem annak parodizálására is vállalkozni tudott (a recenzens személyes irodalomtörténeti adaléka egy „majdani monográfiához”). Mert költőnk – a paródia, a travesztia, az ironikus stílusmontázs mestere – legfőképpen bohócköntösbe szeret bújni.

Ez a klasszikust és újat egyaránt birtokló formagazdagság a már felvázolt nyelvi szintézis megfelelője, s egyúttal bonyolult scenírozása annak a bújócskának, amit költőnk a verseiben játszik. Mert az ő tulajdonképpen arca sohasem látható: maszkokat és jelmezeket, különös neveket ölt (Orlando, Aszandrosz, Ophelio Barbaro stb.), új s új modort vesz föl; olykor valóban modoros is, olykor üresen alliterál (*Babilon vizein túl*). Ezért a türelmetlen olvasót könnyen juttatja el egy olyan következtetéshez, miszerint nincs egyénisége, s a formai változatosság csupán ennek a hiánynak a kompenzálása.

Ám ez a rejtőzködés korántsem üres játék: a szaturnália, színház, karnevál díszletei között fel-feltűnedező figura nem jókedvében ölti fel Paprika Jancsi-, Harlekin-, pojáca-maszkját. „Hamis farsang” ez, „kínkarnevál” (*Kantiléna a keserű Arkadiából*). Úgyszólván egy apokalipszis felé vezető pokoli turné, amelynek során a költő eljátssza a társulat minden szerepét, de egyikben sem lehet teljes bizonyossággal otthon.

Mert Kovács András Ferenc verseinek alanya azt a végletes emberi feszültséget testesíti meg, amelyet létünk véletlenszerűségének érzése és szükségszerűnek vágyott rendeltetésünk között hányódva élhetünk át. Hiszen a létítélet – „én vagyok” – tényszerűsége korántsem jár eleve együtt azzal a bizonyossággal, hogy „én vagyok” valóban. Az eszmélet rácsodálkozik a véletlenre, amelyben megfogant, és nem tud belenyugodni az esetlegességbe. Csak azt tudja, hogy egyedi léte csupán egy lehetőség a végtelen sok esély közül, amelyben megvalósulhatna az emberi minőség. Ezt az alaktalan lehetőséget kell egyetlen otthonává, életévé – formává – változtatnia. A költő a létbe dobott alany bizonytalanságát érzékeli, aki csak azt tudja, nem ő akarta így, nem ő a végső



ok. A véletlent hatalomnak érzi, aki úr az ő születése és halála fölött, akinek kezében „bábu”, „marionett” vagy „sakkfigura”. Nem csoda, hogy ezek is a költő ama motívumkészletébe tartoznak, amellyel végső soron a szabad akarat, a „Tégy, amit akarsz!” érvényességét vonja kétségbe (*Az oltárijó társasutazás*). Ez a jelszó, melyet mint „falvédőn hímzett kvintesszencet”, fajtánk önáltató illúzióját, kétségbe von és kifiguráz, eljátszogatván a „kópé halállal” is, amely madzagon húzogat mindannyiunkat.

Innen a játék a különböző maszkokkal, hiszen eme abszurd létélmény jegyében tökéletesen egyformák vagyunk. „Loránd lennék? Assandro? Barbaro vagy Guignol?” – kérdezi. Alapjában véve mindegy. Oly esetlegesnek tűnik, mint a külső tér- és időbeli adottságok, melyekbe belecsöppenünk.

„S a menny fonák hüvelykje rád vetül” – sugallja e végességében vesztes gladiátor – az ember – fölötti végítéletet. Csak egy Szilágyi Domokoséhoz hasonló szabadságigény és fájdalmas írónia jegyében lehet igazán megérteni e látszólag-csupa-játék költészetet. „Herceg testvér kit szintén kitaláltak / nincs útikönyv nincs hasznos jótanács” – írja egy helyen. Ránk van bízva egészen, milyen utat választunk a kezdet és a vég között, amelyeknek foglyai vagyunk: „a kezdet és vég bábjáték csupán / s e kettő közt kell valahol keressünk” (*Pulcinella fohásza...*). Ezt a keresést, a semmi kitöltésének vágyát jelképezi és ironizálja egyszersmind az összes jelmez és maszk, amiket a költő magára ölt. Számára kétséges ugyanis e keresés értelme is, hiszen „villámzár villan egyszer csak fölöttünk / lenyúl majd értünk hitvány demiurgosz / magához ránt festett szemünkbe bámul / pörgünk csapódunk sziklás tenyerén...” (*Fantastica idea*).

E játékos és formagazdag nyelvi humorral pezsgő versvilág tehát egy létfilozófiai „dubito” kivetülése. Külön érdekessége az a disszonancia, amely a nyelvi és képi bőség, a csillogó anyagszerűség és az alapvető élmény, a Semmi átélése között feszül. A versek teste élő cáfolata az ésszerű bizonyosság hiányának.

Az olvasó emlékezetébe vésődő képek közül kiragyg egy-egy ilyen hasonlat: „A teremtésnek még házszáma sincs... / Egy szálon függ a kozmosz, és pörög, / s lehull az alkony, mint egy nyaktiló”.

„S lehull az alkony, mint egy nyaktiló...” Ízlelgetem a sort, amely talán önmagában, a többi, idetolakodó gyönyörű kép nélkül is, a

hiteles költői tehetség elegendő ismérve lehetne. És a tragikumé, amely az első pillantásra játékos versvilág mögött van.

Ez a tragikum a léte értelmét, rendeltetését kereső ember diszharmóniája, aki nem tud belenyugodni abba, hogy az eszmélet hídja azon túl, amit beláthatunk, a Semmibe hull. A jelmezek mögött rejtőzködő költő tulajdonképpen egy előle rejtőzködő értelmet keres, nyughatatlanul. Ennek a keresésnek a szenvedélye pedig túlmutat az abszurd létfilozófia sivárságán: a komédiás a modern clown maszkja mögött, akárhogyan is leplezi, könnyezik. Talán ott áll a katarzis küszöbén, és hallja már az „absconditus” szavát: „...nem keresnél, ha nem találtál volna meg.”

Ám ezen túl értelmét is veszti majd a költői alakoskodás, és a játék már csak maszkok nélkül folytatható.

(1984)



## Palocsay Zsigmond: Képzeltgő kandalló

Ó, én hajdan dalló, didergő kandalló,  
jószagú gyertyánra, bükkre,  
ropogó tölgyre gondolok;  
fát hasogat — ha! — úgy hallik  
fűrészel a szolga (forgácsot is hord ma,  
s fenyőtobozt — ide mellém — nagy kosárral)

Elém ül a macska, körém a háziak,  
számolyra helyezik kinyújtott lábukat;  
bebónyálom, bugyolálom LINGLÁNGBOKOR levelébe  
Ködanyó sajgó bütykeit —  
(s közben gonddal megvitatjuk tüzelő-ügyeink);  
jajtpislogó tyúkszemeket  
hunyorlásra kényszerítek parazzsammal —  
csitítom köszvényét, csúzáát Dérapónak, Búanyónak  
(csillagszikkra füstpalástot teríték a Szélre, Hóra);  
nemrég jöve bakszánon Bama-Kékanyó,  
kanapén szummog Hunyó Fáradságanyó

Sír a fa? Nem. Sípót hangol.  
Sül a krumpli, alma.  
Igen korán sötétedik,  
Vaksi Ámyék Halma  
kaptányt állít minden mögé;  
A VÉNEK teáznak —  
(mesemondás közben attól is eláznak!)  
Fellobbanok, s TÜNDÉR heppen  
(pendelye leppen a falra)  
figyelek a kinti zajra

Az a birtok, amelyen Palocsay Zsigmond az úr, egyáltalán nincs bekerítve. A föld, az ég, a tűz és a víz, mind a négy őselem gazdájának mondhatja őt, mert költészetében olyan otthonszabású minden, mintha a titkok fészekmelegéből szólna ki minduntalan. Mert ez nem az ember által már leigázott, megszelídített, önnön természetétől elidegenített természet világa, hanem az a közeg, amelyben az ember az elemek társa.

Hogy lehetett-e, lehet-e valaha is a természet társa az ember, s nem utópia-e hinni, hogy a civilizált öntudat lemond az őserőkkel folytatott fegyverkezési versenyről, nyitott kérdés. De ez a remete-sámán gyermek, aki a versekben megnyilatkozik, ez a természettel véd- és dacszövetségre lépett lovag, ez a szűkebb birtokáról előnévvel megtisztelendő borháncsi Don Quijote, aki szerencsésen minden Sancho Panza-i vonással is áldva van, úgy belakja az egész természetet, hogy mi, jórészt betonfalak lakói, aszfalthoz és kerítésekhez, tilalomfákhoz és jelzőtáblákhoz szokottak, először csak a zavaró, elbizonytalanító hiányt látjuk benne, a civilizálatlanságot. Holott csak mi vagyunk ügyefogyottak ott, ahol ez a röghöz-kötött vándor oly biztosan tájékozódik: vadak csapásain, ökönyálcsuhás medvegomba illata, mélytavi csukák vonulása és csillagszikrás égi tünetmények nyomában, bárkán vagy az apostolok lován. Csak mi vagyunk süketek a fürj pityegésére, a sordély trillájára, mert a mi fülünk csupán a minden-mindegy-madárdalt hallja, s a „cserebika” meg az „ólomtünle” szárnyzuhogása nekünk egyformán valami bogárzajféle. Úgy érezzük, ki vagyunk rekesztve ebből a világból, amelyben a jól ismert közönséges fű helyett jajelhúzófű, rezgőfű, ezerjófű, pázsitfűcímerpár borítja a mezőket, s a keskeny ösvények vérlapik meg törömvirágok között vezetnek.

És ahelyett, hogy beljebb merészkednénk ebbe a világba, inkább azt kérdezzük: Minek használ ez a Palocsay ilyen ritka és lehetetlen szavakat? Mert miközben költői nyelve nagyon is tágas, dús tenyészetű univerzumra nyílik, a mi szegényes nyelvi repertoárunk szűk ablakain át oly keveset tudunk abból befogadni, hogy úgy hisszük, ő az, aki bezárkózik, elrejtőzik előlünk, szavaival vonva kerítést a birtoka köré.

Pedig ez a táj a mienk is, csak amikor benn járunk, észre sem vesszük, mert túlontúl sietősek lettünk ahhoz, hogy amit érzékszerveink egyidejűleg képesek befogadni, azt megnevezni is igyekezzünk, vagy a civilizáció egy bizonyos fokán éppenséggel le is szoktunk már arról, hogy érzékeinkkel tapadni tudjunk a környezethez, s a kultúra, ha akarjuk, sem tud már lehullni rólunk, „mint ruha” a mindenség iránti „boldog szerelemben”...

Palocsay nyelvi tája a mai anyanyelv bárki által birtokba vehető senkiföldje, csak ehhez az a föld-, ég-, víz- és tűzközelség is kell, ami a remete-sámán-gyermek sajátossága, aki a dolgok lelki rokona, testvére, titoknoka, aki bele tud bújni kőbe, fába, vízbe és pa-



rázsba, és onnan suttog, egy Földi Szellem szavait tolmácsolva emberi nyelven, furcsa akcentussal: valami egyszerre darabos és mégis szuggesztív ritmusban, mese és ráolvasás, regösének és eposz tónusában. Aki a kutyák bőrébe bújva, alulnézetből tudja látni az emberi világot, de szárnyalni is tud, mint a madár és a muzsika, földön csúszó Ikarusz, aki bármikor újra fel tud szállni. A „csillaglikas ég” és a föld között az összes testi-lelki javakra éhes, lármás „Vén Lombostyán” ő és „csöndpehelyfosztó” gyermek, hálás és adakozó, mint maga a természet.

„Megszálltál magaddal — / nagy vagyonnal —: / ÖLEMBE  
ÖRÖMLŐ ÉLŐ / KINCCSEL / HEBRIDÁM — Kedvesem” – írja egyik szerelmes versében. *Együttrezgés* című költeményében pedig ő „örömlik” (milyen jóízűen pajzán szó ez!) kedvese ölébe: „Bivalycsordát terel az est, / Langy szél beseper / Kedvesem ölébe – köntösébe / Jutok a hajára, / hullok a kezére, / rászítálok szemhéjára / behamvadok kebelébe...”

Hol „gyöngybagolyjajdoklásból, nyúl sírásból, denevérfüzéres barlangsóhajgásból” keveri versei mágikus muzsikáját, hol „tündér-rózsabibével” játszik a „szösznyi csöndben”. Magánszótára új és új szavaival lep meg, „csajbókos lénnyel”, „süske fénnyel”; s holott természetesen véli, nem mindig értjük, de minden szavának találó hangulata, hangteste, lejtése, nyelvünkbe illő alaktana, melege, fénye van. Mint ahogy egész költészetében valami meleg, bensőséges, családias kommunikáció folyik a dolgok között. Kitűnő példája ennek a *Képzeltő kandalló* mesélő tónusa, duruzsoló dikciója, valóságot varázslattal keverő tárgyiassága, amelyben a közös gyökerű gyermeki és mágikus képzelet ölt nyelvi testet.

Hiba volna feltételezni azt, hogy ez a költő – ahogy mondani szokták – az anyatejjel szívta magába ezt a nyelvet. Szókincsének kiterjedése és változatossága, a régies vagy tájnyelvi sajátosságok tudatos búvárkodásra, nyelvújítói erőfeszítésre vallanak. Ez a föld- és ég-, víz- és tűzközelség nemcsak az érzékek mohóságával, hanem a nyelv által is, tudatosan birtokba vett világ, amelyben igazán csak ő van otthon. Ezen a birtokon megvalósul a ritkának tetőző szavak és nekik megfelelő tárgyak régi, elfeledett egysége, harmóniája.

Költészete bármilyen tárgyias, szuggesztíven érzékletes, ugyanakkor tele van titkokkal is, és ez ad neki igazán lírába illő, transzcendens távlatot. Ám Palocsay modern ösköltészetében még a

Semmi sem szorongató, hanem barátságosan „Cirmos”. Ahogyan ő írja egyik születőben levő verse kapcsán:

„\_\_\_\_\_ a Titkok Fürje / \_\_\_\_\_ sorai  
közt fészkelődik / \_\_\_\_\_ Ha! \_\_\_\_\_  
már kotol! / \_\_\_\_\_ mogyorónyi csibe kopol tojáshéjat / \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Kikukkantanak aprai, / és pityegnek a Cirmos Semmi /  
csipkefodros kötényében”.

## Lászlóffy Aladár: Egyetlen élet

*Megint ezek a legszebb napok! Megint  
eljön az a kísértő délután, melyről  
egyszer már azt hittem, ittfelejtett.  
De megint a virágzás! Látod, ilyenkor  
nincs velem senki, hogy csendes hatalmam  
lássa, hogy felmondhassam, amit évek,  
évezredek szent szerelméből tanítok.  
Ilyenkor elmenni az udvarunkból, a  
kertből, akár utánad is, annyi, mint  
meghalni: mire visszaéménk, örökre  
vége az idei áprilisnak. De hát meg  
tudok maradni, nyugodni meg tudok,  
tudok-e egy emberben élni? Egy embernek  
egyetlen életében? Megint ezek a  
legszebb napok. Ilyenkor elkezdem a  
sétát: sétát a szobában, sétát a  
mindenségben, és sehol sincs az a  
méret, ami én! És nincs az a  
mérték, aki mi: aki te velem,  
aki én veled. Csak a mindenkori,  
csak az örök, ki bármikor visszatérhet.  
Virágban térhet vissza, versben. Ez a  
mindenkori nyugodt virágzás, ez  
a ma, ez a mindenkori élet.*

Világillatú vers. Félreértés ne essék – írom a szerkesztőnek, szedőnek, olvasónak, ne javítsa, ne szedje, ne olvassa félre a jelzőt: ez a vers nem virág-, hanem világillatú. Ha virágillatú lenne, valami édeskés vagy dalszerűen bájos, talán érzélgős vagy dekadens, inkább sláger-, mint igazi versszöveg jelzője lehetne, és annyira kézenfekvőnek tűnnék, hogy nem is került volna a címbe.



A világillat az más. Természetesen impresszió, amit nagyon is nehéz értelmesen megmagyarázni. A nyelv „szigorú, szürke vihar-kabátja” ellenáll ennek. Egy olyan pillanat illata ez, amelyben a Föld huzatos völgyein át elér hozzánk és megérint az Egésznek a szele. Vagy amikor a nyugati felhők esőcseppjeiből messzi óceánok sós ízét véljük kiérezni. Vagy régi templomok kapujából a történelem leheletét. Világillatú az a vers, amelynek tágasságába beleszédülsz, mint olykor a csillagos ég örvényeibe vagy hófödte hegyek hullámaiba, az orgonamuzsika mélységébe vagy egy elfeledettnek hitt emlék kísértésébe.

Minden költőnek van világa, egyedül őrá jellemző. Sőt minden versnek világa van, azaz: valamilyen egyedi, szerves, kimeríthetetlen egész alkot. S ez minden műalkotással így van.

De Lászlóffy Aladár versvilága mintha mindig a rajtunk kívül lévő, térben, időben beláthatatlan tágas világ is akarna lenni. Ezért világillatúak a költeményei.

Miért van annyira otthon a mindenségben? Vajon sokkal többet utazott volna, mint mi? Ha utazott is, az nem magyarázza, hogy miért oly szemléletesek történelmi időmetszetei, hogy miért oly természetes nála mindennek mindennel való találkozása. Meg kell tanulnunk együtt repülni vele „a szellem légterében”, száguldani a „betűvonalokon”, „az írás hómezein” szorongás és szédület nélkül, azzal a magabiztossággal, ami őt jellemzi: „Hadd lássuk... mi van a mostnak kiszolgáltatott / mindenkori világgal, hadd lássuk, mit kezd jelenvaló percem az egészszel”.

Ehhez elég egy délután. És sok csend. És az a szeretet, amelyel ő szól: „Engedjétek hozzám a helyzeteket.” A görög–perzsa háborút. A gótikus erdőket. Az öreg Galileit. Bolyai hegedűjét. Szókratész halálát. A reneszánsz eget. A megtörtént és meg nem történt dolgokat. Mindent, ami lehetséges. S a versbeli itt és most így nem csupán a térnek és időnek valamilyen metszéspontja, hanem az örökkévalóságnak a fókusza lesz.

„Mindent szeretni kell, csak akkor lehet igazán szeretni valamit” – írja egy helyen. Ezért tud áthatolni szobájának és korának a falán. Mindig kilát az ablakukon. Mindig kilát önmagából is – „mindentudó szívét arca ablakához szorítva” –, mert Énje úgyszólván parttalan: „világszerűen” történik. Ezért látunk ki verseiből mi is a világra: kiszabadít az itt és mostból oda, „ahol megpróbál állandóan emberiség maradni az egy főre kiosztott lélek”.

Az alany koordinátái tehát megsokszorozódnak a konkrét helyzetből kibomló helyzetnyaláb függvényében. Költeménye így nem egyetlen világ, hanem világok találkozása: az itt és az ott, a jelen és a múlt, a valahol és a valamikor egymásra játszása. Ez a tágaság olykor impresszionista képben jelentkezik: „A legnagyobb alkonyatokat / én éltem át. Szólt messziről / a százsínű szél, és / halványkék tornyok / hegedűhangját láttam.” De nem is annyira a képalkotása jellegzetes, sokkal szembetűnőbb verseinek sajátos mondattana, melyben a mellérendelések a lehetséges világok egyidejűségét teremtik meg. Költészetéhez az a grammatika a kulcs, amely például a *Valódi téli táj* című versében szinte csupaszon jelentkezik: „Itt ez a behavazott, be sem / havazott, eltisztított, eredetileg / is tisztán maradt mező a szél / alatt... itt ez az ott, ahol a / valahol megfordul saját maga / körül, hogy körbemutatva be- / bizonyítsa: tetszik látni, nincs / is itt senki: // ez az a hely, ahol vagyok / és minden igaz”. A van, a volt, a nincs és a lehetséges, az itt, az ott, a valahol és a sehol teljes egyenértékűsége és igazságának többszólamúsága, a különböző igazságok egyenlő létjogosultsága, ha úgy tetszik, a képzelet síkjainak magától értetődő közársasága valósul meg ebben a szemléletben.

De miközben oly otthonosan mozog az emberi szellem közös légtérében, a mindig megidézhető időtlenben, ugyanakkor személyes, egyszeri életének foglyaként, korába zárva éli az egyetemes-ség és az egyediség örök feszültségét: „Nincs elég időm világszerűen megtörténni magamra. / Én is csak itt élek, mindig csak most vagyok bennem.”

Ez a feszültség a forrása költeményei nosztalgikus, elégikus alaptónusának. Az egyszeri percben a mindenkorit, a mindenkoriban az egyszerűt keresve, az otthon és a mindenség között ingázva az egyetlen és térben, időben megismételhetetlen személyes lét falait feszegeti. Egyetlen havazás, egyetlen zápor, egyetlen virágzás ürügyén a mindenkori havazás, a mindenkori eső, a mindenkori virágzás, azaz: a mindenkori élet értékére tanít.

De lehet-e mindenkori az élet az egyetlen, a személyes élettől, életektől függetlenül? Hiszen mindig az *Egyetlen életben*, egyedi arcot öltve eszmél önmagára és a világra – a mindenkori emberi lét. Az ember legszemélyesebb primér létviszonya – a „Gondolkodom, tehát vagyok” – a legegyetemesebb létviszony. A legegyetemesebb érték tehát egyszersmind egyszeri érték: maga a személy.



Lászlóffy Aladár költészetében az Én és a Másik térben és időben legkülönbözőbb alakzatai, minden egyediségük mellett is (hiszen „sehol sincs az a méret, ami én”) csak változatai ugyanannak az Én-nek, a mindenkorinak. Az Én önszeretete következőképpen a mindenkori Én, tehát a Másik iránti szeretet is. Csak így tökéletes. És ez oldhatja harmóniává az egyszeri és a mindenkori (az örök) közötti feszültséget. Ez az egyetlen áprilisi virágzás, ez az egyetlen emberi élet, igaz, nem térhet vissza. Az egyszeri csak az örökbe térhet vissza, amelyből kivált, ám az örök is visszatérhet – virágban, versben, egyszeri alakban – újra meg újra.

## Szabédi László: Válassz

*Int a pillanat, ez a zsarnok:  
kettőből egyet kell akarnod!  
Húznád, halasztanád a választ,  
ő követel: azonnal válassz!*

*Kétarcú pillanatok szömyű  
sodra örvénylik, mint a gyűrű:  
készületlen és akaratlan  
választanod kell szakadatlan.*

*Hiába szólalsz, lázadozván:  
menj, pillanat, mi közöm hozzád?  
Fenygetéssel hal meg ajkán:  
megtagadtál; emlékezz majd rám!*

*Vagy szólsz mohón: kettőből kettőt,  
add hát, akarom mind a kettőt!  
Kétes kincsét már eltemette,  
s: egyet se kapsz! – felel nevetve.*

*Adj időt, szólsz, a jót akamám...  
Máris ellök magától durván,  
s helyette az elsőnél szömyebb  
pillanat kérdőjele görbed.*

*Egyet, azonnal: kemény törvény.  
Forog az idő, mint az örvény,  
s behunyó szemekkel, tántorogva  
mi válogatunk hatra-vakra.*

*Majd a nagy pillanat, a végső,  
kinyitja a szemünket, későn,  
s mit vakon vállaltunk, s nem értve,  
kegyetlen megszámloltat érte.*

*Kérjétek az Irgalmazótól,  
válassza el rosszat a jótól,  
gyújtson világot a szívünkben,  
tudni a jót még életünkben.*

Az indulatos elme, a szenvedélyes értelem megjelenési formája egy adott hőfokon: lírai halmazállapot. Ráció és ihlet, „ész és bűbáj” vegyülete ez, gondolkodói és lírai reveláció egyszersmind. A lírai alapélmény itt maga az eszmélet, rendszerint egzisztenciális felismerés, amelyben az intellektus és a költői intuíció egyenértékű félként nyilatkozik meg. Ez az összetett minőségű vers: a létköltészet.

Ha van költőnk, akinek lírájához igazán illik e fogalom, akkor Szabédi László az. Két világháború közötti líránkban nincs nála szenvedélyesebben gondolkodó alkat. Ezerkilencszáznegyven az az esztendő, amelynek verstermése egészében a létköltészet jegeit viseli, mintha a harminchárom éves férfit a sorsösszegezés és sorsvállalás halaszthatatlan kényszere hajtaná. Nem nyugodtan meditáló versek ezek, hanem az antinómiákra érzékeny, nyugtalan szellem mozgásformái, szervezőelvük mintegy maga a kétely, a dinamizáló ellentétezés.

A *Válassz* című költemény nemcsak a gondolat sodró indulatmenetével, hanem filozófiai vonatkozásrendszerének korszerűségével is kitűnik közülük, ontológiai és erkölcsi lényegösszefüggései – akárcsak József Attila kései verseiben – a korabeli egzisztencialista látásmóddal rokon szemléletre vallanak. De nem szemlélet ez – túl hideg, elidegenítő itt ez a szó –, hanem a létezés felelősségére, súlyára eszmélő éthosz vallomása e görnyedésről a teher alatt.

Szabédi közvetlen utókorában ez a vers az énközpontúság, a „külön kerék”-lét egyik példájának minősítettett, holott a legteljesebb félreértésről tanúskodik, ha e költemény filozofikumát az individualizmus szűk világnézeti bélyegével illetjük, hiszen alapeszméje az értékteremtés legelemibb kötelességére int. Az egyén létfeladata ugyanis, hogy emberi minőségében kiteljesítse önmagát, s ez egyáltalán nem mond ellent a közösségi életből fakadó köve-



telményeknek, sőt könnyű belátni azt, hogy a közösség értékének fokmérője mindig a benne élő egyének személyiségének, méltóságának egészsége, épsége.

A visszafordíthatatlan időben az ember a veszteséggé váló múlt és a még kitöltetlen jövő, e kettős űr feszültségében éli meg percnyi önmagát. Véges kiterjedése folytán az élet minden pillanatának tétje, értéke van: mindegyik a döntést és a tettet nem csupán kínáló, hanem szorongatóan sürgető alkalom, mindegyik egyetlen lehetőség a maga nemében, hiszen az idő irreverzibilis.

Az öntudatos szellem számára a döntéssel terhes pillanat megragadása egyszerre racionális és morális kötelesség: a célszerűség követelménye és a lehetséges mulasztás felelőssége egyaránt előírja a választást, hiszen az üres pillanat értelmetlen, a rációval igazolhatatlan, az elmulasztott vagy helytelen döntés pedig jóvátehetetlen.

A felelősségét mélyen átérző ember éleateszménye: ilyen súlyos pillanatok oksági láncolatában építeni tartalmas egésszé, egységessé, tökéletessé azt, ami véges. Ez az eszmény, ez a végletes imperativusz indokolja a versben kifejezett szorongást, nyugtalan-ságot, a mulasztás vagy a kudarc terhének ilyen mélyen átélt tragikumát.

A költő vívódása nem valami egyszerű döntésképtelenségben, tétovaságban, hanem pontosan abban az erkölcsi maximalizmusban gyökerezik, amellyel a személyiség felvállalja minden érték-választásának etikai következményét, és így érthető: lehetőleg biztosnak kell lennie abban, hogy amivel adott pillanatban azonosul, az jó. Ez az önmagára sokat adó erkölcsiség néz szembe itt a ténnyel, hogy valójában lehetetlen, amire az erkölcsi racionalizmus ösztönzi, képtelenség, hogy elkerüljük a mulasztások, a kudarcok és kitérők kockázatát, mert képtelenség folyton elkészültnek lenni a helyes választásra. Hiszen az élet, ez a jóra irányuló szüntelen kísérlet, a rossz kísértései közepette bontakozik ki. Csak az ismeri igazán a kételyt, aki a döntés erkölcsi fedezetére és következményére, magához való hűségére valóban kényes.

~ Szabédi László élete tiszta, éles választások állomásai között kételyek övezte folytonos vesszőfutás. Vajon ha ma, nyolcvanévesen még élne, elmondhatná-e, hogy megtalálta önmagát?

Megtalálhatjuk-e magunkat egyszer és mindenkorra? Nem véletlenül antropomorf a versbeli szembenéző pillanat, hiszen az mi

magunk vagyunk, készülődő, jövőbeli lényünk, aki minden habozásunk ellenére minduntalan jelenné teszi önmagát, feltartóztathatatlan, képtelen történéssé azt, aminek céltudatos cselekvésként kellene kiteljesednie, s mi nem mindig tudunk úrrá lenni környékünkön bekövetkező önmagunk fölött.

Íme, a vers békétlenségének forrása: a tökéletlenség keserve.

Az önmagunk fölötti ítélkezés hatalmáról, gögjéről lemondva nyerhetjük el a békességet – sugallja a feloldozást a költemény zárószakasza. Ez az állapot nem tűri meg a mindentudó elme, a tökéletesség racionális ábrándját: beismerése annak, hogy valóban tökéletlenek vagyunk, nem mindig tudjuk, mi a jó, és ezért vállaljuk életünkben – tanulságos és irgalomra szoruló kudarcainkkal, mulasztásainkkal együtt – a kockázatos tanulást.

## Markó Béla: Feljegyzés egy boldog körtefáról

*Házunk előtt a körtefa hibátlan  
és teljes, mint a mindenség maga,  
bővelkedik életben és halálban,  
s ragyog ezemi fénylő csillaga,*

*ha szél cibálja, s mégis mozdulatlan,  
mert jobbra-balra pontosan kimért  
a hely, ameddig minden indulatban  
s minden időben bozontos fejét*

*még biccenti s biccentheti, mert addig  
tartja a gyökér, még engedi  
a törzs, s ha áll, ha ide-oda hajlik,*

*ha nap süti, ha vihar lengeti,  
önmaga úgy is: törzsben és gyökérben  
a törvény, mely mozgatja, nem a szélben.*

Csak az érzi börtönnek a formát, aki szabályait képtelen bensővé tenni. Úrrá lenni a formán úgy lehet, ha benne teljes marad az önazonosság, ha a forma a hús-vér szubsztancia gerincévé ízesül, összhangjuk megbonthatatlaná válik, s a belső rend, a harmónia képzetét keltik.



Markó Béla szonettjében a forma nem külső nyűg, hanem a gondolat kibontakozásának bensővé tett, természetes rendje, akárcsak a körtefának a gyökér meg a törzs. Forma és szubsztancia kettős megfelelése avatja ezt a költeményt az önazonosság eszményének szimbólumává.

A körtefa azért hibátlan és teljes, mert léte és lényege egybeesik: nem több és nem kevesebb látható és megtapasztalható mi-voltánál, egyszóval tökéletesen azonos önmagával. Aki lát és megtapasztal, az viszont tökéletlen: lényege és léte sohasem fedik egymást, önmagát kereső, békétlenül öntudatos szellem. Ám csak ez a tökéletlen lény, az ember tudja értékélményként felfogni azt, ami a körtefa számára nyilván közömbös: a tökéletesség jegyeit. Csupán az ember láthatja meg a tárgyakban azt az értéket, aminek hiányától szenved: az önazonosságot, amelyben élet és halál ikertestvérré szelídlődhet. Csupán mi vagyunk képtelenek megbékelni azzal, hogy a mindenség a mi elmúlásunkkal korántsem lesz szegényebb, teljességéhez tartozik az én halálom, a te halálod is.

Minden tárgy csorbíthatatlanul egész hozzánk képest, akik sohasem vagyunk egészek, hiszen mindig csak készülőkben vagyunk. Innen a vágy, a nosztalgia a tárgyak harmonikus, „tisztá” létezési módja iránt. És ebben a vonzódásban kitüntetett helyen állanak a fák. „A fa – mondja Le Corbusier – az ember barátja, minden szerves teremtmény szimbóluma: a fa a tökéletes konstrukció...” Vagy idézzük Nemes Nagy Ágneszt: „Csak a növény a tiszta egyedül. / Nem ismer kategóriát. / S a bűnös széndioxidot / éjszaka mégis ő cseréli át. / Tisztán ragyog az égi sátor / a tölgyek néma megváltástánától” (*Széndioxid*). Minthogy létmódja kizár minden meghasonlást, a fa a mi számunkra több, mint teljességjelkép: a személyiség épségének szimbóluma.

Ezért válhatik erkölcsi értékjelképpé Markó Béla versében is. A körtefa tökéletes önazonossága itt nem csak ontológiai eszmét testesít meg, hanem etikai normát is hordoz. Olyan szigorú normát, amelyet szívesen tennénk a magunkévá: azt az erkölcsi autonómiát, amely a „gyökér” és a „törzs”, a belső értékrend öntörvényűségét érvényesíti mindenféle „széljárás”, külső befolyás közepette is. Azt a – most már erkölcsi értelemben vett – identitást, amit szabadságunkban áll, ám iszonyúan nehéz megőrizni úgy, hogy ellenálljon a „biccentés”, a kisebb-nagyobb megalkuvások külső-belső kényszereinek. Ez a rugalmas szilárdság az értékforrás, amiből a

körtefa belső összhangja származik. És ez a belső összhang az eszmény, amiért – tökéletlenségünk tudatában – egy fára „felnézünk”. Ettől boldog a szonett körtefája.

És boldog ez a szonett is, mert benne esztétikai értelemben megvalósul ugyanaz az eszményi modell: forma és szubsztancia harmóniája. A „jobbra-balra pontosan kimért” helyen merészkedik önmaga lenni ma, minden klasszikus „ócskaságot” elsodró költői széljárás, divat közepette, és így vívja ki azt, amit ők is keresnek: a szabadságot.

## Kovács András Ferenc: Önarckép gyufásdobozra à la japonaise

*(Lakatlan tükrök  
mélyén hangod homokszem,  
mosolyod szamurájkard  
magánya, szemed  
havon haldokló gyöngysor.  
Vers vagy – szóharakiri.)*

*Vigasztalódsz, ha  
szépséget hazudsz? Anyád  
világvitrinben  
törékeny kis bogár, kék  
babaházban sír,  
sóhajokat seperget –  
álmában égő  
függöny a szárnya. Atyád  
egy kártyavárban  
türelem hűbérese,  
könyvtáremigráns,  
kegyelem menekültje –  
isten örökli  
hallgatását. Hitvesed  
homokórában  
leheletre feszítve  
sziromszerenád,  
papírhajnal felett leng –  
sugárgerincen  
ujjbegye lepke. Te még  
gyufaskatulya*



tűzfelelőse lehetsz,  
ha lehetsz még, te  
tények tűzszerésze – te  
gyufásdobozban  
(Mondd, vigasz-e?) száguldó  
szabad verskamikaze.

(Lélekverőfény –  
szó vagy, védekezz! Lázadj  
letakart tükrök  
mélyén, lüktess homokszem –  
mindenség pupillája.)

„Egy hópehelyben / ellaknék veled – felhők / párnahalma fedne.  
Hány / Fujiyama leng / egy kristály kráterében – / hány lángoló kri-  
zantém?” – kérdi egy sóhajtasnyi költeményben. S mekkora távla-  
tok és energiák feszülnek itt: a lebegő hópehelyrejtektől mikrokozmo-  
száttól a tűzhányó magaslatáig, a kristálynyugalmú tiszta békétől a  
lávaizzást virágzó szenvedélyig. Ez a hat sor a páros mindenség  
tökélyét, az egymásban létezés teljességét, a magasságok és  
mélységek szédületét kívánja megragadni, magába zárni. Mint  
ahogy a mindenség-ízű hókristály is kráter és virág párájából csa-  
pódik, ötvöződik eggyé. Ez a tömör, plasztikus képalkotás jellemzi  
általában az 5–7–7–5–7–7 tagolású japán versforma, a sedoka  
„halmazállapotát”.

De miért tanul a költő karcsú-könnyed, ám annál szigorúbb sza-  
bályokhoz igazodó japán műformákat? Túl az elegancián, ahogy  
az európai antikvitas és középkor ritmusvilágában is lélegezni tud,  
túl a szabadversben nyújtózkodás természetességén, a gyermek-  
versek játékosan zenélő futamain és minden költői gyakorlaton,  
ami a virtuóz formakezelés feltétele, miért hajlik most oly szomja-  
san a távol-keleti líra szűk medrére, precízen kanyargó csermelyei  
fölé?

Ezek az öt- és hétszótagos sorokból kombinált lírai műfajok,  
műfajváltozatok (haiku, nagauta, renku stb.) olykor nem csak a  
ritmus, hanem a mondat- és szószerkezetek szintjén is olyan kö-  
töttségeket jelentenek, amelyek megszabják a kifejezés belső logi-  
kai gerincét, tagolódását, üzenetei helyét is. Kérdés-felelet, tétel és  
értelmezés viszonya határozza meg gyakran a frazeológiai egysé-  
geket, és az előírt ötszótagos időegységeknek, soroknak mind az  
öt szótagra kiterjedő jelzős szerkezetet is kell olykor alkotni.

A bemutatott versben például az otthontalanság, a védtelenség metaforái – a „világvitrinben”, „kártavárban”, „homokórában” – nem csupán a kötött szótagszámú jelzős összetétel követelményét teljesítik, de a sorok élén, mindig azonos pozícióban, egyforma sortávolság-szakaszokban követik egymást: így alkotnak nemcsak jelentésbeli, hanem szerkezeti paradigmát is. És akik lakják ezt a törekeny világot, a vers önmegszólító alanyával együtt – „Anyád”, „Atyád”, „Hitvesed” – mindnyájan a verssorok végén, a pont után, mintegy számkivetve fityegnek, így nyer látható formát is sorsuk költői értelmezése: hajszálon függő létük objektív bizonytalansága.

Ám a szavak helyett, a mondatok, a sorok aránya, az egész szerkezet geometriája – mint látjuk – sokkal biztosabb. Az artisztikus felépítés, a választékos metafora-pillérek – „könyvtáremigráns”, „sziromszerenád”, „sugárgerinc” – az axiomatikus kinyilatkoztatás tömény bizonyosságát hordozzák: aki beszél, az nem kiszolgáltatott, hanem ura a helyzetének. Ha úgy tetszik: szabad.

De hogyan lehet szabad az, aki törvényekhez igazodik? Miért vesz a költő ilyen különös nyűgöt magára? Hiszen a szabadság legtágabban a kényszerektől is mentes állapot: a természetesség, a spontaneitás.

De ha semmiféle kényszer esélye nem áll fönn, akkor ez nem is érték. Csak akkor válik valóban értékké, ha valamely idegen törvény kényszere közepette és ellenében érvényesül: ha saját törvénye van. Akár egy versforma erejéig.

Jelen esetben a költő a kényszerű esetlegesség élményével szemben érvényesíti a japán versforma szigorú szabályait. Ami másnak talán nyűg, számára önként vállalt rendeltetés. Mert nem a beszáguldható térnek a tágassága a döntő... „Kinek szoros, kinek tág” – ez a szubjektív tényező, ez a viszonylagosság is a szabadsághoz tartozik. Mint a kamikazéhoz az önkéntes áldozat erkölcsi törvénye.

Ezért lehet szabad a vers, a szó gyufásdoboznyi térben is: tündökölhet „a lélek verőfénye”. És azért lehet, íme, nem nyűg, hanem fényűzés egyetlen költemény kedvéért másfél évezredes japán formák után kutatni.

(1987)



# Változatok az iróniára

**Balla Zsófia: Pater Noster**

Az úgynevezett józan ész nem arra való, hogy a világban eligazítson. Ez: a külvilág ártalmait ellen az öntudatra kérgesedő védőöltözék, a seben a heg. Úgy védelmez, hogy ugyanakkor akadályoz a finom érzékelésben.

A költő levetkőzi ezt a bűvárruhát, ha mélyre megy. Sebei árán születik meg a vers, ez az eleven, „fordított” páternoszter, amelyen, íme, magunk is a lét és a tudat felszíne alá bukhatunk.

Az olvasó a megszokott rend után fuldokol, de az élményüledékek rétegei között nincs hierarchia: a tényszerű és az irreális, a személyes és a közérdekű szeszélyesen rakódik egymásra. Mint földrengés után, úgy vegyülnek a különböző rétegek töredékei. Egy biztos csupán: e töredékek egy lehetséges létösszegezés képei. De a tudat alatt torlódó heterogén halmazokból csupán az Egész *lehetősége* sejlik föl egy látomássá ajzott pillanatban.

Pedig mi lenne méltóbb például egy megidézett filozófus (Bretter) emlékéhez, mint egyfajta létösszegezés? Babits *Egy filozófus halálára* című verse jut eszembe, amelyben a formátlan élmény, a fájdalom – a megidézett szelleméhez híven – az esetlegesből nem-beli lényegünkhöz emelő, megformált eszme lesz.

Persze, itt a filozófus válságát is jelzi a vers: „az alapkategóriák szétesnek – ezt mondta Molnár Gusztinak.” Vajon „a vad, formátlan tények” mai „sodra” (Babits) indokolja, hogy, akárcsak a filozófia, a vers is a szétesés beismerése? Hogy teljesen megszűnt a forma hatalma a fájdalom fölött? A gyász itt „Gázsiban, Gusztiban, Gézában”, benned vagy bennem ölt testet, és nem a gyász eszméjét személyek fölött is sugárzó formában. Tehát az esetlegeségek hordaléka alól a versben sincs mód felszabadulni?

Pedig mi más a létösszegezés, mint az esetlegességeinkből absztrahált lényeg fölmutatása? Lehet, hogy a hosszú vers mindent átfogni kívánó extenzív jellege kizárja ezt a lehetőséget. Csak részenként tudja úgy marokra fogni az egyedi tényeket, hogy a lényeg eleven testévé gyúrja őket, s ez többnyire nem a tudattalamból feltörő látomás, hanem az öntudat fényében izzó látvány pillanatában sikerül.

Megdöbbszent néha egy tárgyyszerű, éles kép, józsefattilás szomo-

rú feltár egy térről, amelyet felismerve csak így fohászkodhatunk: „ó, lélek, ez a hazám!” Látszólag véletlenszerű figurák népesítik be, vinilintáskás kofák, aszfaltarcú parasztok, Múzeum-bácsik, szakadt muszlinkendős lányok, munkásszállás-lakók, összeszorított szájú Dolgozó Nők és így tovább, ismerős-idegen tömeg, de felemásságuk így együtt törvényszerűnek látszik, és vigasztalanul hiteles. Utazás közben lehorzsolódik rólunk a mindennapi bamba önbizalom, és kénytelenek vagyunk megtekinteni saját felemásságunk képmását is „az 1979-es Létezési Találkozó” résztvevői között: „Tekintetes karok, kezek. / Följebb kezes tekintetek. / Többszínnyomású és komoly / a perspektivikus mosoly. // Itt vagyunk, eme képen, itt. / Mindnyájasan. Csak úgy feszít / mindenki, mint a *drót*, melyet / nyakból tartunk a kép felett.” A felkeléstől a lefekvésig úgy-ahogy élni segítő értékeket is megkérdőjelezi ez a finta, megingat áldásos tévhitünkben, miszerint létünk hiteles, és okunk van mosolyogni, igen, ez a költő dolga, hogy felébressze azt, amit úgy hívunk, kétely és lelkiismeret. Kívül van-e vagy belül a magyarázat arra a felemásságra, aminek neve „létüres” tér? A válasz bizonytalan, csak egy bizonyosság van: mindenképpen mienk a felelősség. Ezért nem a szánalom, hanem a vád hangsúlyára vagyunk érzékenyebbek a költő kétértelmű kérdésében: „Mivégre szálldosunk, miért kerengünk? / – kérdezheted –, és mért pont épp ezek / fölött, kik egy-formába zártak? / Nézzük, ahogy egy emberöltőt / öntudatlan átagonizálnak?” Vajon szánalomra méltó-e az, aki a választásról önként lemondva, saját hibájából lesz az erőszak tárgyává?

Az áldozat felelősségéről is szó lehet tehát ebben a modern áldozat-balladában: „És jön, jön, a Fötér, a templom felé közeleg / a kaszárnya-építő acéldarusereg, / előtte pusztulás, nyomában ingatag, / tömött hasáblakások, befalazott hadak, / emberek mészbe szórva – / akkor is megépülnek a betonkártyavárak, / ha nem lesz, aki / lássa, mert mindenki *Bent*, a falban leszen.” Hogyan lehetséges ez? Mi a tétje ennek az önkéntes beépülésnek? Az áldozat értékét ugyanis a cél és a cél tudata fedezi: Kőműves Kelemenék választhattak, mert tudták, miért történik az áldozat, és ebből fakad sorsuk tragikuma. De oktan áldozat szolgálatkész tárgya lenni csak szánalmas, és korántsem felemelő. Ezért indokolt a költő fohászkodása: „A szívet ne forgassa félelem / méltatlan halál miatt...”



Ezek a kérdések valóban egy létösszegezés lehetséges kérdései. A nagy igényű költemény azonban még a szintézist megelőző válság lenyomata: érezzük azt az óriási erőfeszítést, amellyel a szubjektum a különböző viszonylatait megrendítő élmények közös nevezőjét kutatja, elragad egy-egy látomásos kép, el a keserű írónia, de mindez nem áll egybe egésszé, inkább recitatívóval összefűzött, különálló versek sorozata.

### **Györffi Kálmán: A nagy kórház**

Fordított eposzok világa ez: hősietlen, sőt tehetetlen, már-már emberalatti lét. A kéretlenül kapott élet véletlenszerűsége nem nemesül itt célszerűvé, célok és remények híján tagolatlan marad, mint a nyöszörgés, amellyel a puszta életöszön araszolgat fájdalomtól fájdalomig. Meghosszabbított exitus, amelyhez képest egyetlen választási lehetőség: az átmenetet egy rövid ugrással pillanattá zsugorítani.

Csakhogy, bármilyen hihetetlen, ebben a csonka, egydimenziós létezésben is megkísérti az embert az öröm, amelyre kromoszómáktól függetlenül egyenlőképpen születünk, és a megváltó ugrást halogatva inkább e kétes pillanatok mankóin biceg tovább. Pedig a test örömeinél alig kínálnak többet a megvesztegető perctörédek. Hát nem megalázó elfogadni a morzsákat az elérhetetlen teljesség helyett? Az ablaknyi kék eget, amelyen reggeltől estig egyetlen madár repül keresztül, egy simogatást vagy az alkohol okozta mámort?

A kiszolgáltatottságnak hány fokozatán túl nevezhető még emberinek a lét? Györffi narrátora a létküszöbről tudósít, amelynek neve itt kórház, s rendkívül pontos, olykor naturalisztikus tárgyiasága folytán valóságos kórházként is elképzelhető, de több ennél: a tehetetlenség és megalázottság szimbóluma. Félelmetesen szabatosak a nyomorékság lassított felvételei, figyeljük csak, mintha egy automata filmfelvevő szenvtelensége rögzítené: „Most pedig a felállás következik. A bal kéz rámarkol az ágy támlájára, jobb kezével pedig bal hóna alá csípteti a mankót. Aztán jobb kézzel ragadja meg az ágy szélét, a matrac alatt, a hideg vasba kapaszkodik, bal kezével helyezi jobb hóna alá a mankót. A feneke, két lapos deszkadarab, lassan, szinte észrevehetetlenül csúszik lefelé

az ágyról, a lábával már elérte a padlót, egyik erre, a másik arra lötyten meg, mintha meztelen lábfejét a pizsama szárához varrták volna.” Elvárnánk, hogy egy ilyen látvány leírása részvétre indítsa, hogy kiválsa belőlünk lényünk legnemesebbnek vélt érzéseit, hogy egy pillanatra jobbaknak tűnjünk magunk előtt, mint amilyenek vagyunk. De ezzel ugyanakkor el is távolítana ettől a világtól, feloldaná vele a látvány kényelmetlenségét. Nem ezt teszi. Ha van érzelem, amelyet írása kihív, akkor az inkább a lázadásé, amelyet úgy osztunk meg nyomorékjaival, mintha sorstársaik lennénk, s amellyel megszünteti az egészségesek önelégültségének maradék árnyalatát is: „Azt mondja Samu (az ádámcsutkája akkorát kattan közben, mintha ajtót nyitnának fel, mert Samun már semmi sem mozog, csak az ádámcsutkája, meg a hangszalagjai, meg a nyelve, és ez éppen elég ahhoz, hogy beszélni tudjon, ez éppen elég ahhoz, hogy ember legyen, mert nyilván az agya is mozog, nyilván egyetlen sejt sem tudott lebénulni az agyvelejében, ami ahhoz szükséges, hogy ilyen hatalmas, ilyen rettenetes marhaságokat mondjon, ami hosszú időre elveszi az ember kedvét mindentől, és egyszerűen kiszáritja velük az ember agyát): a boldogságot nem nekünk találták ki.”

Mi is elég ahhoz, hogy emberek legyünk? Ebből a kérdésből ébred a kétely, a kétely pedig a lázadás gyökere. Nem lehet megbékölni azzal, hogy az emberség a puszta öntudattal kezdődik és végződik. Ha az öntudat hatalma csak a helyzet felméréséig terjedhet, és nem tovább, akkor nem kincs, hanem teher. Mert a tehetetlenség, legyen az bármilyen – fizikai vagy erkölcsi – természetű, nem fér össze az öntudattal. Ennek az összeférhetetlenségnek a nyers, fölényes, fekete humort sem megvető ábrázolásával Györfi azok ellen az adottságok ellen fordít, amelyek e kettőt mégis békés egymás mellett élésre kényszerítik.

Egy ilyen adottság kiszolgáltatottjai a kórterem lakói, a nevesek és a névtelenek, akiknek szószólója az első számú narrátor. Tekintetének fókuszában hol *te* állsz, hol *ő*, két másik névtelen, akiknek tehetetlenségéről éppoly kegyetlen kórképet állít fel, mint a magáéről, s lassan az olvasó is ott találja magát e három személy közös nevezője alatt, a *mi* körünkben. Mert, ugye, hazudtak nekem, neked is hazudtak, őt is becsapták, de én is hallgatok, te is hallgatsz, és ő is hallgat, vagy kínomban röhögök magamon, röhögsz te is, és ő is röhög. „Én is nézem, te is nézed, ahogy ő vé-



gigkűszködik a folyosón, és halunk meg a röhögéstől, pedig az embernek sírni lenne kedve, így megy előttünk az ember, mert ő ember, ugye, mint ahogy én is ember vagyok, te is ember vagy, mint ahogy Samu is ember és Lapohos is ember, mert az agyukban ott van a szürke...”

A többes számú vagy általános alany („az ember”) nem pusztán grammatikai összege az *én*, *te*, *ő*-nek, hanem maga a sorsközösség, amelyben a személyek egymással fölcserélhetővé válnak, mint ahogy e kisregényben is az *én* olykor áttűnik második személybe, vagy az *ő* szerepét éli természetszerűen. A szolidaritás igeragozása ez, a szolidaritásé a tehetetlenségben és a bűntudatban, hogy ezt elviseljük.

Vigasztalanul rút ez a sorskép, mégis visszariaszt a szabadulás egyetlen útja, az ablakon túli kétemeletes mélység. Marad tehát az öntudat és:

„Egy darab négyszögletes metszet az égből. / Kék végtelen. / Megszámoltad: reggeltől estig egy madár repült keresztül / rajta. Egyetlen madár.”

### **Kenéz Ferenc: Légvilág**

Olyan emberi helyzeteket élünk, amelyekből egy-egy pillanatra csak az irónia tud fölemelni. Egy ilyen helyzet tartósságának meg talán a személyes fogékonyságnak is a következménye, hogy olvasmányaimtól egyre inkább az iróniát igénylem. És nem a hidegen lefegyverzőt, a fölényesen mosolygót, hanem a tehetetlenség fölötti szégyen, elkeseredés csiholóját, amelyet az esztétika tragikusnak nevez.

A tragikus irónia, ha – természetéhez híven – válságainkból nem mutat is kiutat, de rádöbrent teljes mélységükre. Keserű pirulái segítenek abban, hogy a meghasonlott értelem és lélek néha önmagára eszméljen, hogy a tehetetlenség ne váljék természetünké, meg ne szokjuk. A bensővé vált tehetetlenség bűn lenne; az irónia révén marad meg annak, ami: elviselt kényszerűségnek. Ez a vonzódás tehát nemcsak az esztétikai ízlésnek, hanem a homo moralis önvédelmi ösztönének függvénye is.

Kenéz Ferenc verse: tragiko-ironikus lírai parabola. Szentségtörő kegyetlenséggel fordítja át ellentétébe egy számunkra hagyo-

mányosan pozitív tartalmú jelkép, a páva értékét. Kinek ne juttatná eszébe ez az embléma például Ady híres jövendölését? „Fölszállott a páva a vármegye-házra, / Sok szegény legénynek szabadulására. // Kényes, büszke pávák, Nap-szédítő tollak, / Hírrel hirdesétek: másképpen lesz holnap.” Csakhogy a Kenéz iróniája most arra kényszerít, hogy felülvizsgáljuk e fennkölt sorokhoz tapadó érzelmeinket is. Vajon a páva-jelképbe sűrített utópia forrása nem valamiféle tehetetlenség? Mert kinek van szüksége a hiányzó értékek eszményítő szimbólumára, például a pávára, ha nem annak, aki képtelen cselekedni?

És mit kezdünk ezzel a... madárral, ha „eljön értünk”? Ez a *Légvilág* ironikus vershelyzete. Eme esztétikai minőség megjelenésének sajátos ambivalenciájához tartozik az indítás csalóka áhítata: „Alálebegve, hatalmas hóban / megérkezik fölénk a páva...” S e madárra ruházott szemfényvesztő fenség később is megjelenik – „Míg csak lassúdon meg nem áll, / mozgásba dermedve, árva, / kéklő csillagfényt zihálva / égitestként a páva” – azért, hogy annál mélyebb legyen e minőségnek és ellenpontjának, az alantasnak, a kisszerűnek az összeférhetetlensége. Mert a pávát övező áhítatot látszattá fokozza le egy megdöbbenő tény: a miértünk valónak képzelt eszmény közönyös tárgyszerűsége, sivár immanenciája: „Röpül a páva szenvtelen, / némán ülünk a szívkamrában, / nyomjuk a dermedt billentyűket, / le-föl száll, száll a páva.” Nos, ez elég lehetne arra, hogy föladjunk minden illúziót. De a fölényes kijózanodás így megszerezhető elégtétele helyett a vers a végsőig fokozza kétségbeesett önáltatásaink fölötti szégyenünk kínját: „Már csupa vér, lucsok vagyunk / bensejében a pávának, / lágy kamrából arany tatba, / szárnyzsinórtól kék garatba, / madárszemet nyitogatni, / szellőztetni, padkát mosni, // csupa vér és lucsok vagyunk, / bensejében a pávának...”

Ez: az eszmény tartalmatlanságának felismerésében és elhallgatásában cinkos beavatottak tragikus, de kétségtelenül megérdemelt sorsa. Azoké, akik így hamiskodnak: „Majd megjavítjuk a madár testét / kis található ezzel, azzal, / űrtapasszal, légszínórral, / meglebbentjük lepkezajjal...” A költő iróniája megvonja tőlük, tőlünk a részvét balzsamát. Íme, az üres szimbólumok jó karban tartásának az ára!

Nehéz lenne eldönteni, s a vers nyitva is hagyja a kérdést, hogy a haszonleső beavatatlanok léte méltatlanabb-e ennél a sorsnál.



Az eszmény tartalma ugyanis nem mindenkit érdekel, a fontos az, hogy részesedjenek vállalásának vélt előnyeiből („S vannak, akik nagy titokban, / befizettek inkognitóban, / egy-egy kis könnyű repülésre...”). Ezt a magatartást ironizálják a *Légvilág* legkiélezetebben groteszk képei, a szabadság, szépség, méltóság gyönyörű szimbólumát profanizáló kérdések: „Lenne egy kis páva-sonka? / Hát egy kis páva-szalonna? / Ó, hiszen az páva-mája! / Hát a páva mellye hol van?” Az alantasságnak erről a fokáról sem tűnik azonban magasabbrendűnek a látszat fenntartásával oly áldozatosan birkózók magatartása.

E vers tehát: könnyörtelen ítélet. Ha tömörebb, formásabb lenne, talán még hatásosabban csattanna. De lehet-e kecses vagy egyáltalán feszes az a vers, amelynek a szétesés élménye a tárgya? Ezt sugallja a versbe illesztett fotóanyag is. Tud-e pávaszerűen lépkedni egy liba? Nyújthatja-e a költő a forma vigaszát ott, ahol a forma látszatszerűsége lepleződik le? Van-e még létjogosultsága az irodalmári finnyásságnak, miután ez az ítélet nem hagyott érintetlenül? Egy-két üresjáratot, közhelyet, persze, azért mégis kihagyatnánk a szerzővel (ilyen például „a vágyak leltári száma”). Talán még meggyőzőbb lenne így az a lehetőség, amelyet a vers a líra mai válságának egyik kiútként fölmutat.

Ez a kiút pedig egy nem tipikusan a lírára jellemző esztétikai minőség, az ironia bátrabb kiaknázásának útja. A való égi másának megalkotását már úgysem várhatjuk el a költészettől. Nos, az effajta vers nem az égi, hanem a pokoli mását tárja fel annak, amibe oly szépen beleszokik az ember: a mindennapoknak. A fonákjáról figyelmeztet emberi mivoltunkra, azért, hogy le ne mondjunk róla. Kényelmetlen az ilyen, hónapok múltán sem lehet tőle megszabadulni.

(1981)

De mi az értelmezés értelme? – kérdezheti bárki. Miért kell értelmezés címén újabb szövegeket írni egy szövegről? Minek a szószaporító elősködés az irodalom testén?

Emlékeztetnénk Rudolf Bultmann kérdésére:

„Mit ad nekem a szöveg, amit saját létem lehetőségeként élhetek meg?”

Nos, az értelmezés egy ilyen egzisztenciális lehetőség átélése, tudatosítása, ha úgy tetszik: öncélú, mint maga az emberi lét. Végző soron mindenfajta – mitológiai, teológiai, irodalmi – értelmezés erre az ontológiai összefüggésre, a homo significans lényegére vezethető vissza, tehát az ember nembeli önismeretének szolgáltatában áll. „Olyan emberi alkotások megértésének kritériuma, mint a regény, valamiképpen analóg azzal, ahogyan megértjük magát az embert” – állítja Peter Jones (*Philosophy and the Novel*. Oxford, 1975: 8).

Az irodalom megértése tehát – híd a lét megértése felé. De a kapcsolat kölcsönös: a lét megértésére való törekvés egyben feltetele is az irodalom megértésének. Nem tudunk beszélgetni a szöveggel, ha képtelenek vagyunk meghallani felszólítását a lét-, azaz önértelmezésre: „a szöveg igényét csak az képes meghallani, akit saját létének a kérdése mozgat” (Bultmann, Rudolf: *Glauben und Verstehen*. Tübingen, 1961:230, idézi Jauss, Hans Robert: *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához*. Helikon 1981/2–3:197.); aki tudatában van ugyan léte öncélúságának, de az életként kapott véletlen esélynek értelmet kíván adni: az az ember a neki jutott egyszemélyes életlehetőséget önmagával akarja a legteljesebben kitölteni. De hogy ez a lehetőség pontosan az az egyedül neki szánt esély-e a semminek valamivé változtatására, és valóban úgy kell-e kitöltenie, ahogyan hiszi, ez a kérdés racionálisan eldönthetetlen... Az irodalom „lehetséges világain” ez a valamiképpen minden embert mozgató kérdés verődik vissza, s akár a hitet, akár a kételyt sokszorozza bennünk, mindig az egzisztenciális dilemma nyitottságába torkollik.

Lét, megértés, irodalom eme kölcsönös egymásrautaltságának szuggesztív művészi megfogalmazása Kolozsvári Papp László re-



génye, *Az alkoholista halála* (1980). Korántsem szokványos epika, úgyszólván cselekménytelen, és mégis feszültségben tart azzal, ami benne *történik*. E kitűnően szerkesztett fiktív szöveggyűjtemény fókuszát a központi figura följegyzései (naplója, levelei) képezik, s minden más – különböző alanyoktól, narrátoroktól származó szemelvény (emlékezés, napló, levél) – e dokumentumokkal, illetve írójukkal, a regény kezdetén immár halott Pelle Istvánnal foglalkozik. Ami e regényben *történik*, mondhatni maga a *megértés* – ez az emberi kiváltságnak is nevezett, súlyos felelősséggel teljes aktus, amelyben – lévén, hogy Pelle István már halott, sőt a följegyzéseit olvasók számára ismeretlen – feltűnővé hangsúlyozódik azok érdekeltsége is, akik életében sem értették, akik végül is félreértik, vagy nem is akarják megérteni.

A megértésnek ez az érdekeltsége hatja át az élettársnak (Szódy Lilla) a halottnál talált leveleit, az állítólagos jóbarát (Zalányi Barna) visszaemlékezéseit, fölötteseinek róla szóló beszélgetéseit éppúgy, mint azokat (Parraghi Jánost és a tanítót), akiknek számára Pelle István élete és halála – irodalom. S a végeredmény: a főhős sorsának tragikumát antikatatikussá feszítő ellentmondás a legszélsőségesebb vélemények között.

A foglalkozásában kielégületlen, de hiányérzetét írogatással elűtő hentes, Parraghi János számára, aki a csomagolópapírok közé vegyült kéziratokat fölfedezi, szerzőjük sorsa olyan reveláció, amely gyökeres fordulatot hoz az életébe: „De annyi bizonyos, hogy amióta ezeket a papírokat olvastam, mintha másképpen gondolkoznék... S az már egészen biztos, hogy több minden történt az életemben, mint azelőtt évekig (...) *megértettem* azokat az emberek, akikkel nap mint nap találkozom” (270). „Arról a férfiről gondolkozunk és vitatkozunk, akiről jóformán semmit sem tudunk. És lehet, hogy olyasmiket mondunk, ami szemenszedett butaság, de az nem számít. Az számít, hogy másokká válunk: jobb társaságba kerülünk, mint azelőtt... Mi vagyunk jobbak...” (274–5). Ennek az alapjában véve naiv, viszont a dolgok megértésére éhes fiatalembernek a belső harmóniát teremtő élményét érdekesen ellenpontozza és egészíti ki az a katarziszfolyamat, amely a tanítót – ugyan csak e kéziratok hatására – végső számvetésre, saját élete negatív tanulságainak levonására készíti: „Olyanokat kiáltott, hogy neki kellett volna meghalnia, de ő gyáva, rongy ember, hogy ő vakond, s valami odúban él (...); aztán azt is mondta, miközben a kórház

felé vezették, hogy *ő most már mindent pontosan ért, de már késő, neki már befellegzett, s hogy ő leköpné magát*" (292).

Eme végkicsengésükben ellentétes előjelű, de katartikusságukban mégis analóg felismerések mellett azonban a központi figuráról kialakult kép végső disszonanciáját azok a véleménykülönbségek képviselik, amelyeknek egyik pólusán a Pellét intuitíve igaz és „szép” embernek minősítő figurák (Kovács úr és Dolina néni), másik pólusán Pelle fölöttei és a jóbarát állnak. Cécey és Téglás a Pelle nyilvánvaló alkotó tehetsége és a számukra kényelmetlen, mert teljességgel érthetetlen személyisége közötti ellentmondást egyedül azzal vélik feloldhatónak, hogy Pelle alkoholista: „– *Rendkívüli képességekkel áldotta meg a teremtő (...) – Antiszociális. Beilleszkedésre képtelen individualista (...) Alkoholral fölpumpált bomló idegrendszer. Napóleoni dühkitörések. Pedig különben milyen kedves, tehetséges kolléga volna*” (77). A párbeszéd legjellemzőbb mozzanata azonban a következő: „– *És tényleg iszik? – Én nem láttam, de biztos*” (71). S mindezt két olyan ember mondja, aki éppen a kocsmá felé igyekszik.

Azonban a központi figuráról kialakuló képnek ezt a regény egészében vett összességét mintegy sűrített analógiaként intenzíven modellálja az az ellentmondásos viszonyulás, amely a jóbarát, Zalányi Barna reflexióit jellemzi, és itt fontos, hogy felidézzük az ő visszaemlékezéseit bevezető, ismétlődő fejezetcímet: „Zalányi Barna reflexiói, melyeknek segítségével szabadulni próbált attól a fura, nyomasztó, szorongató érzéstől.” Mert Zalányi minduntalan az olykor érthetetlen, máskor érteni vélt Pelle emlékével küszködik: „Nem egészen értettem. (...) Most sem értem. (...) Én vagyok hitvány hozzá. Értem. Csak annyit tudtam fölfogni belőle, amennyi bennem megvolt. *Miért nem tudok önmagamot keresve, másokat megérteni? Vagy csak őt tudtam belátni?*” (36, 37). „István képes lett volna levetni a bőrét, ha tudja, fázom, s csak így melegíthet át” – mondja egy helyen, s néhány mondattal odébb már így nyilatkozik: „Szakadatlan veszélyt jelentett mindenki számára, aki a közelében tartózkodott” (42). És ennek a pozitív és negatív értékpólus közt tétovázó feszélyezett szembenézésének a szorongató hatását egy Zalányit jellemző elszólás tompítja el: „Engem is veszteség ért. Még akkor is veszteség, ha – be merem vallani – *megkönnyebültem azzal, hogy elvesztettem ezt a barátomat*. Ki követelhet rajtam bármit is?...” (186. – kiemelések tőlem. Cs. Gy. É.)



Ahány szubjektum – annyi változata ugyanazon dolog, az ember, a szöveg megértésének. Ez így, önmagában, egy univerzális hermeneutikai kérdés, az alkalmazás problémájának illusztrációja lenne: annak, hogy nincs szubjektum, aki a megértendőt ne önmagára vonatkoztatva jutna el a meg- és félreértéshez – akár a félreértéshez is, amely a megértés egyik módozata. Ám a regény ennek a kérdésnek mind az általános emberi, mind pedig irodalmi vonatkozását végső egzisztenciális összefüggésekbe helyezi, esztétikai érvényű modellé szervezve e viszonylatokból eredő tragikus feszültségeket.

Mert: milyen ember az, akivel itt mindenki foglalkozik, és akit ennyiféleképpen értenek és nem értenek?

Ez az ember mindenekelőtt önmagával van elfoglalva: naplója, levelei arról tanúskodnak, hogy minden írás és címzettje az ő számára valahogyan az önmagához való viszony tárgyiasítása. Sőt ezt be is vallja. Akkor hát individualista?

Amikor Pelle István a megértés tárgyául önmagát választja, azt az egyetlen lehetőséget választja, amelyet a maga léteként meg kell élnie – „Én is képlet vagyok, még-nincs-készen-én képlet” (122) – és kergeti azt a valójában elérhetetlen, de imperatívusként hívó pillanatot, amelyben e képlet (a lehetőség) a maga egyetlen valóságával, beteljesülő *énjével* találkozik. Mert Pelle valósággal elkötelezettje önmagának: „Nincs igazságtétel. Az égben nincs. Magunknak kell mérnünk magunkat” (119). Ez az elkötelezettség azonban azt is jelenti, hogy a szubjektum felelősnek érzi magát azért a nembeliért, ami benne testet ölt. Pelle alapjában véve egzisztencialista, s így arra sem tud gondolni, hogy „az ember segítő kezét találhat a földön egy adott jelben, amely útba igazítja, mert arra gondol, hogy az ember önmaga betűzi ki a jelet, úgy, ahogy neki tetszik. Azt gondolja tehát, hogy az ember minden támasz és segítség nélkül kénytelen percenként kigondolni az embert...” (Sartre, Jean-Paul: *Miért írunk?* In: *Az egzisztencializmus*. Szerkesztette Köpeczi Béla. Bp., 1966:223). Hát akkor individualizmus-e az a felelősség, amelyet önmagával mint „emberlehetőséggel” szemben érez, s amely minden „antiszociális”, „örült” és végső soron önpusztító tettének morális alapja?

Pelle István önmagát választva – az emberiséget választja. „Ahogy vénülök – írja a regényben csak címzettként szereplő valódi barátjának, akit viszont lelkiismerete tükreként lehet fölfogni –,

értem meg egyre fájdalmasabban, hogy minden (bizonyos fajta) dührohamomnak egyetlen mozgatója volt: hogyan tehetik, tehetem tönkre ezt a csodálatos jobbra érdemeset, ami belém lett? beléd lett, belé lett... Jóvátehetetlen történik velünk akkor is, ha csak éppen állunk, ebédelünk, mit tudom én, mizünk s vajmi kevésszer ömlik össze az, ami mindezt az én-te-ő hozzáadásával érdemes minőséggé keveri" (107). „Egyetlen lapra feltett” életében ezért nincs helye semmilyen megalkuvásnak: hivatását, magánéletét a társadalmi konvenciók érvényénél messzemenően kötelezőbbnek tekintett s a külső normáknál magasabbra tett belső mérce szerint – *választott* kötelességek terhe jegyében éli meg. Feladatnak tekintve önmagát és a beteljesülést hajszolva, felelőssége teljes tudatában él az emberi szabadsággal, amelyre, hite szerint, született.

Önmagát a lehetőségek teljességével, magyarságát Európával mérve válik Pelle István az egzisztencialista értelemben vett transzcendencia-élmény – humanizmus – szimbólumává. Létszimbólummá. „Az ember lényegéhez tartozó transzcendenciának (...) és az ember önmagába zártságát cáfoló, de az emberi mindenségben való jelenlétét hangsúlyozó szubjektivitásnak a kapcsolatát nevezzük mi egzisztencialista humanizmusnak – mondja Sartre. – Humanizmus ez, mert az ember emlékezetébe idézi, hogy egyedül ő a törvényhozó, és hogy magárahagyottságában dönt önmaga felől és azért is, mert arra akarunk rámutatni ezzel, hogy az ember nem önmaga felé fordulva, hanem mindig kívülálló és EGY meghatározott szabadság-kívánsból, EGY bizonyos egyéni alkotásból összetevődő célokat keresve fogja csak megvalósítani igazán emberinek önmagát...” (I.m.:225).

Az életnek és a szabadságnak ezt a megismételhetetlen esélyét Pelle nem akarja elherdálni: ezt védelmezi a mindennapi etikai normák szerint önző módon még élettársával, gyermeke anyjával, Szódy Lillával szemben is; ez készteti arra, hogy vállalja az állandó munkahelyi konfliktusoknak a személyisége téves megítéléséhez vezető következményeit; ez indítja Párizs, Róma, Avignon közterein arra, hogy úgyszólván eksztatikusan élje át a magyarság és az egyetemesség viszonyának hatalmas értékfeszültségeit... Ez a minden bevett norma kényelmét felrúgó, önazonosságát a botrányok árán is foggal-körömmel őrző ember egyetlen dologban hisz:



„Hiszem, hogy teljesítem az életemet, a választottat – az életem árán is, kevés, – a kételyeim árán is.”

A kételyei árán is... E kételyek alapja nyilván az a végső dilemma, amely minden lépésünkben választásra kényszerít – József Attila szavaival: „Miért legyek én tisztességes? Kiterítenek úgy is. / Miért ne legyek tisztességes? Kiterítenek úgy is.” „Valamibe egyszer majd, sok év után – amúgy is bele kell halnunk. Hát akkor miért ne abba, amiről hisszük, hogy érdemes?” (110). Pelle figurája azért kényelmetlen úgyszólván mindenki számára, mert a kényelmetlenebbik úton veszi célba ugyanazt a végkifejletet. Följegyzéseinek, konkrét és átvitt értelemben is, ott a vér nyoma, amellyel megpecsételi hitvallását, s így másokat, látszólag kívülállókat is e végső dilemma átélésére provokál.

Ez az életben elviselhetetlen, a végletekig önzőnek látszó ember – véletlenül? – pontosan akkor lesz baleset áldozata, miután sikerült hosszú harcok árán – a legjobb pályamunkaként – egy városfejlesztési programot elfogadtatnia. Ez az örökké kétségek közt hanyódó, önmagát kereső ember ezen a balesetet (?) megelőző éjjelen éli át a legintenzívebben a győzelem, azaz: a beteljesülés pillanatát, s így nem csoda, hogy leissza magát, és utolsó feljegyzései e mámoros eufória lázában születnek. Élete a véletlen szerencsétlenségnek látszó halállal nyeri el szükségszerű, mert a beteljesüléssel egyidejű befejezését. Fölösleges apológia lenne elidőzni a Zalányitól származó érdekes adaléknál, hogy különben a paradicsomlé volt a kedvenc itala. Ez: halálával is kivívott kulcs-helyzetének (és a könyv címének) ironiája.

Most már világos, hogy a központi figura megítélésének a regény világán belüli sokszögűsége nem csupán a mindenféle megértést kísérő alkalmazás hermeneutikai törvényszerűségének következménye. Itt ugyanis a megértendő helyzet végső soron maga a lét, amellyel Pelle viaskodik, és aki őt egyáltalán érteni akarja, annak a saját „emberlehetőségében” feltároló létével kell szembenéznie.

Az egzisztenciánk és lényegünk iránti felelősség itt fonódik össze a megértés felelősségével, azaz itt találkozik a lét és a megértés éthosza.

A szubjektum létről való tudata szükségszerűen ön-tudat, és itt – ahogyan azt Nikomakhoszi Etikájában már Arisztotelész megállapítja – a megismerő szubjektum nem egy tényállással áll szemben,

melyet csupán megállapít, hanem az, amit megismer, őt magát közvetlenül érinti. „Az ember (...) mint cselekvőt ismeri magát, s a tudás, mellyel így önmagáról rendelkezik, nem azt akarja megállapítani, ami van. Ellenkezőleg, a cselekvőnek olyasmivel van dolga, ami nem mindig úgy van, ahogy van, hanem másképp is lehet. Benne ismeri fel, hogy hol kell cselekvően beavatkozni” (Gadamer, Hans-Georg: *A hermeneutikai alapprobléma visszanyerése*. Helikon 1981/2–3: 139). Ez az erkölcsi tudás lényege, s ez sohasem általánosan megtanulható tudás tárgya, hanem a konkrét szituációktól függően lehet csak meghatározni, amelyek túl azon, ami van, a helyes cselekvést követelik tőlünk. Az erkölcsi tudásnak ez a kockázatos, állandó alkalmazási kényszerben újjászülető lényege mindig csak az „önmagunkkal való tanácskozás” útján világosodik meg, tehát feltételezi a kétségeket és a döntés felelősségét. Ez a felelősségtudat nem más, mint erkölcsi oldala annak az egzisztenciális feladatnak, miszerint az ember „minden támasz és segítség nélkül kénytelen percenként kigondolni az embert...”

Pelle Istvánt megérteni: ennek a felelősségteli egzisztenciális feladatnak a felismerését feltételezi, vagyis annak az ön-tudásnak az analóg párját, amely e figurát teljesen áthatja. Minthogy azonban az ön-tudás erkölcsi lényegű, a megértés maga is etikailag meghatározott.

Ahogy Gadamer kifejti, ez a hermeneutikai probléma elmaradhatatlan erkölcsi vetülete: „A megértés az erkölcsi tudás erényének egyik módosulása. Azáltal van adva, hogy itt nem rólunk magunkról, hanem másokról van szó. Tehát az erkölcsi megítélés egyik módja. Megértésről nyilvánvalóan akkor beszélünk, ha ily módon ítélkezve annak a helyzetnek a teljes konkrétságába helyezzük magunkat, amelyben a másiknak cselekednie kell. (...) Tehát itt is megmutatkozik, hogy az, aki megértő, nem érintetlen szembeszállóként tud és ítél, hanem egy sajátos hozzá tartozás viszonyában állóként, mely összeköti a másikkal, úgyszólván vele együtt érintve vele együtt gondolkozik” (i.m.: 145–6). Kolozsvári Papp László regénye a megértés éthoszát is példázza, amennyiben a szerző által teremtett figurák tudatsíkjai mintegy az emberi lelkiismeret lehetséges döntésskálájának, azaz megértési teljesítményének különböző fokozatait képviselik.

Látszólag az irodalomban sem rólunk magunkról, hanem másokról van szó, és a hermeneutikai problémának ez az erkölcsi



vetülete az irodalmi szövegek által is megmutatkozik. Hiszen itt a megértés a befogadó szubjektumtól a lehetséges individuum lehetséges világába helyezkedést, és szükségképpen erkölcsi döntést kíván, amely óhatatlanul öreá vetül vissza, őt magát jellemzi. S noha ebből semmilyen gyakorlati következmény nem származik a befogadó szubjektum életére és külső erkölcsi megítélésére nézve, az irodalom megértése vagy meg nem értése éppoly felelősséggel terheli őt, mintha nem lehetséges, hanem valóságos szituációkban kellene döntenie. Vagyis az irodalomban, bármi is a látszat, végül is rólam, rólad, rólunk van szó, mert megértése ön-tudást követel, a lét tudását, mely arra kényszerít, hogy percenként kigondoljuk magunkban az embert.

E regény központi figurájának, úgy is mint „irodalomnak” a megértése ezzel az erkölcsi teherrel sújt. Egyetlen figura van a regényben, aki e teher cipelését tudatosan feladatának tekinti: az élettárs, Szódy Lilla. Ahogyan Pelle jellemzi őt: „Lilla a semmire tett... Azért tartott ki mellettem, mert egyszervalóságát megperzselte a semmi valamivé válásának lehetősége” (310). Kettejük levelek útján feltároló kapcsolata rádöbbsent arra, hogy az igazi megértés nem két embernek a köznapi normák szerint harmonikusnak tartott azonosulása, hanem olyan – közvetett – közösség, amely talán az emberi lét alapjában véve diszharmonikus voltának és a külön-külön megélt önmagaddal szembeni felelősségnek a felismeréséből és konzekvenciáinak párhuzamos vállalásából adódik.

Az igazi megértés az önmagát akár „élete árán is” teljesen megvalósítani kívánó ember iránt: önmagad hasonlóan teljes és tragikus vállalása. „Féltelek és nem tehetek semmit. Tudom, hogy nincs más választásod (...) *Nem könnyű elhinni, megérteni valakit, aki azt állítja: egy, egyetlenegy lehetősége van. Vagy azt tölti be, vagy beledöglik* (...) Most már tudom, hogy tényleg nem tehetsz róla. Elhiszem, hogy az ember minél előbb jó barátságba kell keveredjen a démonával” (85). És miközben a magánytól vagy a férfi egyetlen kirohanásaitól szenved, a következőket írja: „Tudom, hogy a valamire érdemes csak így jöhet létre, ahogyan te is csinálod. S mit számít, hogy mi örültek házában élünk, mert örökké nyitott kapuinkon úgy zúdul be a világ, mint egy földgolyó... De csak így lehet, bízok benned, *értelek*. De nagyon nehéz, hisz tudod, iszonyúan nehéz benned bízni, roppant feladatok elé állítasz nap mint nap.” (93–94. – kiemelés tőlem. Cs. Gy. É.). Érthető, hogy Szódy

Lilla nem érti azokat, akik Pelle Istvánra így kérdeznek: „Mit ér az-zal, hogy igaza van?” (Cécey és Téglás beszélgetése). Mert Lilla számára is az önmaga azonosságát megteremtő hit az, ami fontos: „ha belehalunk is, miért ne abba, amiről azt hisszük, hogy érdemes” (110). És érthető, hogy mindennapi küzdelmeinek legreménytelenebb pillanataiban Pelle István miért kettejük közösségét tartja a legfőbb értéknek: „Ő én vagyok és én vagyok ő. S ha semmit, de semmit sem sikerül megcsinálnom magamból, akkor ez a legnagyobb (és ugyan ki tudja utánunk csinálni) megvalósításom. Az Ő én-t, az Én ő-t” (117). Ez a „megvalósítás”: az egyetlen lehetőség – létet – kitöltő emberi minőség.

Ennek az egzisztencialista humanizmusnak a fényében magyarázható a regénynek az a történetszála, amelyet Parraghi János figurája hordoz. Önmagában groteszk, hogy foglalkozását tekintve hentes az az ember, aki a kéziratokat fölfedezi, s aki a regény kezdetén, majd közben is, a maga naiv modorában a számára így föl-adott emberképletet értelmezni kezdi. A szerző itt az egyszerű ember, a dilettáns tollforgató szerepébe helyezkedik, és mesterien tudja elhitetni Parraghi felismerésének mélységét, és őszinteségét. Meglep, hogy hentes, bosszant a bizarr ötlet, az írás valóban magánjellegűnek látszó stílusa, de rá kell jönnünk arra, hogy Parraghi-ban annak az emberlehetőségnek a parabolája mutatkozik meg, aki te és én vagyok, akiért a regény központi figurája önmagával együtt felelősnek érzi magát. Nem a foglalkozás, a külsőség a fontos, hanem az emberi minőség, amely benne megvalósul, mint-hogy őszinte ön-tudás, tehát a megértés igénye vezeti. Pozitív viszonyulása Pelléhez biztos erkölcsi érzékének szerves következménye. A szerző benne juttatja kifejezésre, hogy akárcsak hőse, Pelle István, fittyet hány azoknak a társadalmi előítéleteknek, amelyek látszatértékek, státuszszimbólumok előnyben részesítésével leplezik a hiányzó emberi rangot, és ilyen értelemben is, erkölcsileg sokkolja olvasóját.

A pozitív konklúziókat, amelyeket Parraghi János saját élete javára fordít, jól ellentöltözzék azok a negatív következtetések, amelyek a tanítót saját életének eddigi medréből kivetik. De a maga számára negatív, lesújtó következtetésekhez a tanító is a megértésnek az ön-tudás értelmében erkölcsileg átélt útján jut el, tehát nem véletlen, hogy e két figurát a szerző a regény ugyanazon részvilágában, Parraghi világában kapcsolja össze.



A Pellét egyszerre értő, meg nem is értő Zalányi lényegében a tisztázatlan ön-tudás, a bizonytalan erkölcsi értékrend következményeit viseli. Benne mutatkozik meg talán leginkább a megértés erkölcsi feltételezettsége. Egy önmagával szembeni tiszta pillanatában beismeri: „Csak egyet nem tudsz. Azt nem tudod, hova jutsz, ha egyetlen lépést teszel önmagadban. Talán ezért is boldogultál jobban a világban, mint a barátod” (187). Az ön-tudásnak ezt a hiányosságát pótolta, míg élt – számára kényelmetlenül – Pelle István. Az olvasó számára most már világos: Pelle volt Zalányi lelki ismerete. S mert „boldogulni” akarván, nem tudott vele őszintén szembenézni, ezért viszonylag megnyugodva zárja le barátja életének történetét. Konformizmusa magyarázza, hogy világában helyük lehet azoknak is (Téglás és Cécey), akik Pellét nem tudják, mert nem is akarják megérteni, ugyanis teljesen hiányzik belőlük az önismeret felelőssége: a megértés erkölcsi feltétele. Jellemző, hogy a központi figurát értő szereplők számára a véletlen baleset is törvényszerűnek, Pelle életéből következőnek látszik, míg az utóbbiak a szerencsétlenséget is ellene szóló bizonyítékként akarnák kijátszani.

Így a kép, amelyet az olvasó a többi figuráról is visszaverődő voltában Pelléről alkothat, rendkívül összetett. A regény világszerkezete egy központi figurára irányuló alineáris ontológiai és hermeneutikai összefüggésrendszer, amelyet újraalkotva az olvasó lét – megértés – irodalom etikai alapon egymásra vetülő értékszerkezetének művészi modelljét ismeri fel. E felismerés úgy is mint esztétikai, úgy is mint intellektuális élmény, nyugtalanító, hiszen a befogadóból kikényszerített állásfoglalás saját léte ön-tudásában, erkölcsi tudásában gyökerezik. Lehet így élni? – kérdezi Pellét az olvasó, de a figurára irányuló kérdés visszafordul önnönmagára: Lehet így élni, ahogyan te élsz?

Mert az olvasó számára is, ahogyan Sartre mondja: „megérteni önmagát, megérteni a másikat, létezni, cselekedni: mindez egy és ugyanaz a mozgás, amely a közvetlen fogalmi megismerést a megértésen alapuló és közvetett megismerésre alapítja anélkül, hogy egy pillanatra is eltávolodnék a konkrétumtól, azaz a történelemtől, vagy hogy pontosabban fejezzük ki magunkat, amely *megérti azt, amit tud*” (i.m.: 241; kiemelés az eredetiben).

Az erkölcsi megismerésnek ez a közvetettsége pedig körülbelül azt jelenti, amit József Attila így fejez ki: „Csak másban moshatod

meg arcodat." És ez a másik lehet a Te, lehet az irodalom, amely megszólít engem. Mert egzisztenciális egymásrautaltságunk formája az a beszélgetés, amelyben megérthetjük önmagunkat és egymást, s amelyben talán kikeverhető ama jobbra érdemes emberi minőség.

(1982)



# TARTALOM

## HELYZETTUDAT ÉS ESZTÉTIKUM..... 5

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Helyzettudat és esztétikum .....                                                  | 7   |
| Élet helyett strófák (Tompai László).....                                         | 28  |
| A teremtő fájdalom költője (Árily Lajos).....                                     | 33  |
| A megtalált verőfény (Dsidai Jenő) .....                                          | 43  |
| Találkozás az egyszerűvel .....                                                   | 47  |
| A megmaradás példázatai (Kányádi Sándor) .....                                    | 55  |
| „S van-e vajon költészet még a versben?”, avagy:<br>tehetetlen a poétika?.....    | 77  |
| Élő kariatida (Király László).....                                                | 83  |
| Az elégikustól a groteszkig.....                                                  | 95  |
| Homok a bőröndben (Kenéz Ferenc).....                                             | 99  |
| „Késélen lépkedő nyugalom” (Hervay Gizella).....                                  | 114 |
| Az identitás regénye (Molter Károly: Tibold Márton).....                          | 118 |
| Asztalos, avagy a szükség hatalma .....                                           | 123 |
| Szabálytalan nyomorúság (Nagy István, avagy egy<br>szerepnovella paradoxona)..... | 126 |
| Változatok az esendőségre (Bálint Tibor novelláiról).....                         | 131 |
| Vízió a lát- és léthatárról (Mózes Attila prózájáról) .....                       | 134 |
| A rezervátum-lét metaforái.....                                                   | 139 |
| Paradoxonok zsarnoksága.....                                                      | 142 |
| Romániai magyar irodalom, 1944–1990 (Premisszák<br>egy vitához) .....             | 147 |

## LÉT, MEGÉRTÉS, IRODALOM..... 160

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| A költészet: létértelmezés .....                                     | 163 |
| Forró gyémánt (Nemes Nagy Ágnes stílusáról) .....                    | 176 |
| A szó hatalma (Radnóti Miklós) .....                                 | 186 |
| A pajzán angyal (A szent és a profán Dsidai<br>költészetében) .....  | 193 |
| Egy virtuális monográfia (Láng Gusztáv Dsidai-<br>értelmezései)..... | 202 |
| Lélekben otthon (Lászlóffy Aladár).....                              | 208 |
| Klasszikum és elégia.....                                            | 226 |
| Vissza a hangulathoz .....                                           | 229 |
| Felhőmező (Palocsay Zsigmond).....                                   | 237 |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| A költő és akihez szól (Balla Zsófia) .....                          | 241 |
| »A teljesség: kötelesség« (Adonyi Nagy Mária).....                   | 246 |
| Otthonunk: a vers (Markó Béla) .....                                 | 252 |
| A rejtőzködő lírikus (Kovács András Ferenc) .....                    | 257 |
| Öt vers .....                                                        | 261 |
| Palocsay Zsigmond: Képzelt kandalló .....                            | 261 |
| Lászlóffy Aladár: Egyetlen élet.....                                 | 264 |
| Szabédi László: Válassz .....                                        | 267 |
| Markó Béla: Feljegyzés egy boldog körtefáról .....                   | 270 |
| Kovács András Ferenc: Önarckép gyufásdobozra<br>à la japonaise ..... | 272 |
| Változatok az iróniára .....                                         | 275 |
| Balla Zsófia: Pater Noster .....                                     | 275 |
| Györffi Kálmán: A nagy kórház .....                                  | 277 |
| Kenéz Ferenc: Légvilág .....                                         | 279 |
| Lét – megértés – irodalom .....                                      | 282 |



Polis Könyvkiadó, Kolozsvár 1999  
Felelős kiadó: Dávid Gyula  
Borító és könyvterv: Unipan Helga  
Szedte és tördelte az 1024 kft. Kolozsvár  
Kiadói ívek száma: 17,27  
Nyomdai ívek száma: 18,50

CS. GYÍMESI ÉVA: MOZAIC CRITIC  
EDITURA POLIS, CLUJ 1999

Tiparul executat sub c-da nr. 142/1999,  
la Imprimeria de Vest, Oradea,  
str. Mareşal Ion Antonescu nr. 105.  
ROMÂNIA



SUMA AFERENTĂ TIMBRULUI LITERAR SE VA VIRĂ LA UNIUNEA  
SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA  
CONT NR. 45106262. BCR-SMB.

2002

2003 JUL 01.

2005 JUL 06.



Az irodalom megértése – híd a lét megértése felé. De a kapcsolat kölcsönös: a lét megértésre való törekvés egyben feltétele is az irodalom megértésének. Nem tudunk beszélgetni a szöveggel, ha képtelenek vagyunk meghallani fel szólítását a lét- azaz önértelmezésre. Eljuthatunk oda, hogy tudatában legyünk létünk öncélúságának, de az életként kapott véletlen esélynek értelmet kívánunk adni: a nekünk jutott egyszemélyes emberi lehetőséget önmagunkkal akarjuk a legteljesebben kitölteni. De hogy ez a lehetőség pontosan az egyedül nekünk szánt esély-e a semminek valamivé változtatására, és valóban úgy kell-e kitöltenünk, ahogyan hisszük, ez a kérdés eldönthetetlen... Az irodalom lehetséges világain ez a valamiképpen minden embert mozgóató kérdés verődik vissza, s akár a hitet, akár a kételyt sokszorozza bennünk, mindig az egzisztenciális dilemma nyitottságába torkollik



**Cs. Gyimesi Éva**