

# FIGYELŐ

## ÖSSZEÉRT IDŐK

Gergely Ágnes: *Útérítő*  
*Argumentum*, 2006. 512 oldal, 3700 Ft

Gergely Ágnes újabb kötettel tágította saját – már ismert – költészetének horizontját, és gazdagította olvasói emlékezetünket is: az *ÚTÉRÍTŐ* „összegyűjtött versek”-et tartalmaz, de új elosztásban, más címezéssel, váratlan súlyponteltolással – a költő mintegy megújított látomásban ajánlja figyelmünkbe eddigi teljesítményének megőrzésre szánt darabjait. Mondhatni: újraülteti a verseket.

Ez a szokatlan, az életműnek helyenként meghökkentő fénytörést kölcsönző átültetői gyakorlat – hátrányos jegyek mellett – bizonyosan jár egy nagy előnnyel: a költemények legjobb ismerője, maga a szerző, számtalan olyan erővonalat, nyomatékot és mellékjelentést képes kidomborítani, amely eleddig árnyékban maradt. Meg kell tanulnunk a költői életmű állandó tatarozása mellett érvelni. Gergely Ágnes ritka, a magyar kiadási gyakorlatban gyanakvással szemlélt eljárása minden állapotában forró „nyersanyagnak” tekinti a szöveget, és éppen azzal növeli a költői kijelentések hitelét, hogy az örökkévalóság jegyében megváltoztatja a versek sorrendjét, korábbi jegyeit, helyi értékét és ideiglenes minőségeit. Ez az enigmatikus, sokszorosán értelmezésre szoruló művészet túri, sőt igényli a fényforrások folyamatos csereberéjét: az *ÚTÉRÍTŐ* is súlyosabb, egyneműbb, mint az egyes kötetek összessége. Többsúlyát pedig éppen az átrendezésnek, a szerzői kéz friss munkájának köszönheti. Gergely Ágnes életműve szüntelen ráeszmélés – nemcsak a múltra, hanem a múltról tett tanúságtételre is.

Ez a költészet az *Újhold* klasszikus nyomdokain sarjad, szökken szárba – majd teljesedik ki olyan mértékben, amely minden iskola megjelölését kétféleképpen teszi. Ami – személyes kötődéseken túl – ehhez a nem egységes iskolához kapcsolja, azt így foglalnám össze dióhéjban:

Gergely Ágnes költészete lelkiismereti költészet; ezen azt értem, hogy tárgykezelése erősen etikai színezetű, sokszor közvetlenül erkölcsi dilemmát érint. Továbbá: tónusában emlékeztet főleg Nemes Nagy Ágnes és Pilinszky költészetére; hangsúlyozza a mesterség ismeretének (tágabb értelemben: a kultúrának és a tudásnak) etikai funkcióját; csaknem kizárólag nyugat-európai versformákat használ, és folyton érzékelteti, hogy vérebe itatta a „tízezer bórú” zsidó-keresztény kultúra ősi hagyományait. Nem tagadható, hogy amúgy mellékesen meg-megpillantja szemhatárán a „népi” kultúra jeladásait is (gondoljunk egyik-másik Nagy László-s versére, ajánlásainak címzettjeire vagy társadalmi-forradalmi mozgalmakra tett utalásaira), sőt egyetemes szemléletében ezeknek is helyet igyekszik szorítani. Mégis azt mondanám: éppen személyes sorsa, műveltsége és lelkiismerete ösztönzi arra, hogy művészi gyakorlatában a Babits–Nemes Nagy-opcióra szavazzon.

Zárkózott, rejtőzködő, felfejtésre váró művészet ez. Ahhoz, hogy adottságait számba vegyük, több úton indulhatunk el. Semmi kétség, hosszabb ismerkedés után Gergely Ágnes költészete is először *témái* mentén, kézzelfogható vagy csak sejthető tartalmi elemeinek csapásain térképezhető fel, növelhető személyes élménnyé. Első ajánlatom: próbáljuk meg *tíz* nagy témakörben felrajzolni ennek a költészetnek ihlető gócpontjait, eszmei forrásvidékeit, formai ismérveit.

1. Említettem: lelkiismereti költészet ez. Állításomat most kiterjesztem: Gergely Ágnes költészet a holokauszt emlékezetét szakadatlan erővel, változatlan hitellel és egyre mélyülő érvénnyel őrzi. Az, hogy a költő édesapját és rokonait a második világháborúban meggyilkolták, több szempontból is meghatározza a szövegeket. Meghatározza úgy, hogy minden előző és utóbbi gyilkosság (tágabban: jogsértés) a személyes méltánytalanság rangján jelenik meg a költő tapasztalatában, s ő ezért fokozott erővel szólhat a világrend ismétlődő botrányairól. Meghatározza továbbá úgy, hogy

egyéb élményeit is kiegészíti, súlyosbítja ez az „óstapasztalat”, mert személyes szenvedéseinek, sorsának is forrása – tehát minden élet-esemény eleve valamiféle „mínusz”-teherrel bukkanhat fel a költői beszédben. És végül meghatározza úgy, hogy minden egyes jogsértés egyszerismind *közösségi* jogsértést is jelent, azaz – művészi értelemben – szinte kínálja az egyetemes fogalmazásmód meggyőző formanyelvét. A KOBALTORSZÁG III CREDO című verse ezt így fejezi ki: „*Külön-külön reménytelen. / A megjelöltek együtt utaznak.*” A KOZMOPOLITÁ-ban ugyanez a személyesből örökössé növelt tapasztalat így ölt poétikai alakot: „*Mert a halál rád törhet mindenütt. / Az alattomos szereti az idegenség / burkát... Talán / még anyanyelved sem bizonyul / kapaszkodónak. Hades több lesz, / mint a hazád volt egykoron... Tekints a sebre. / A valódi sebre. Örökké a sebre. / Templomod bárhol felállíthatod.*” Ez a Hades–haza párhuzam lenyűgöző erővel villantja fel a költemény tanulságait: bárhol megtörténhet a legrosszabb és a legjobb („*templomod*”), ha az ember személyes életében már megtörtént; mindenkiel megtörténhet; és ha mással történik meg, az mindannyiunk számára fenyegetés, jövőben lappangó katasztrófa.

Az apa alakja e versvilág más – látszólag távoli – tulajdonságaival is összefüggésben áll, sőt azt mondhatnám: a szülő tragikus, de csak közvetve átélte elpusztítása e költészet alapjegyét, a Léttől, a kimondástól való általános vonakodást is befolyásolja. „*A halottak sehol*” – mondja az ERKÖLCSI LEVELEK-ben A KÖR. A LÁTHATATLAN CSALÁD-ban ezt olvassuk: „*Már csak ők maradtak. A Láthatatlanok. / A sötétben verdesők, sötétben egymást / kergetők: »Papa! mama hol van?« »Lili! / papa hol van?« Mama! Lulu hol van, / Lulu, Lili, papa, mama, Lala, Pepe / hol van, hol van, senki se tudja...*” A 2005 augusztusában keletkezett TORONYALJA című versben: „*végigrohan a szél a parton / a szél a láthatatlan.*” Látjuk: nemcsak a személyes, nagy horderejű tragikum konkrét eredői láthatatlanok, hanem maga a világ vált láthatatlanná, megfoghatatlanná az emlék ápolása közben, mintegy a felfoghatatlan traumák utóhatásaként. A külvilág efféle „megfogyatkozása”, pusztán halványan kitapintható körvonalakban megbizonyosodó léte számomra mélyen összefügg e költészet érzékeltes részleteket kínáló, a személyes hátteret mégis makacsul eltakaró gesztusaival.

2. Gergely Ágnes versvilágának másik – az

előbbit is tükröző – központi témája: a továbbélés, a megmaradás. A SINFONIETTA ezt fejtegeti: „*Pedig ez lett volna a fű, a pára, a kalendáriom. / A lenni. Esetlegesebből a párlat. // Tagadásból tudás. A megmaradni. / Hírhedtet zenésze a világnak!*”

Nem csoda, hogy ilyen személyes és egyéb történelmi tapasztalatok után a költő újra meg újra felveti az értelmes létezés, a mindennap kiküzdendő életesély, a nemzeti és az egyetemes megmaradás kérdéseit. Az ugyancsak holokausztemlékhez kapcsolódó A RÉSZEG KUBIKOS EMLÉKE című darab megrendítő szívóssággal ismétli a költő meggyőződését: élni, élni, hiszen „*a mértéktelen mélyfeksében él*”. Az első szakasz utolsó sorában: „*Pogromba fordult élniakarás.*” A költemény mintha azt sugallná, hogy mindig adódik az életben jó, még a legpokolibb pillanatokban is, mégpedig éppen azért, mert „*Mértéke nincsen a mezei szélnek, / mértéke nincsen a zsenge vetésnek, / a szentségben-megjelenésnek, / a négy rác fölött égő Tannak, / s a kéznek, mellyel csöndben adnak.*”

Gergely költészetének egyik sugárzó eleme ez a csöndes, de makacs hit-remény, bizalmi elv, a léttel való lehetséges kiegyezésnek ez a nyomatékos hangsúlyozása. E rendületlen hit egyik eleme lehet, úgy sejtem (s ezt erősíti az említett versben felbukkanó „Tan” kifejezés is), hogy Gergely Ágnes meggyőződése: a költészet, s különösen a holokausz után egyetemes moralitást érvényesítő lelkiismeret feladata éppen az, hogy valamiféle erkölcsi-művészi mérlegelés alá vonjon minden galádságot. A zsidóságnak ezt a hivatását megrendítő, látnoki erővel fogalmazta meg egyik levelében Walther Rathenau, a tiszavirág-életű weimari köztársaság 1922-ben meggyilkolt külügyminisztere: „*Őn szereti az Ószövetséget, és gyűlöl – nem, korhol minket, zsidókat. Igaza van, csakugyan nem teljesítettük még a küldetésünket. Tudja, miért jöttünk a világba? Azért, hogy minden emberi tekintetet a Sínai hegyre felé fordítsunk. Ön nem akar odamenni? Ha én nem hívom Önt, hívja majd Marx. Ha Marx nem hívja, hívja majd Spinoza. Ha Spinoza nem hívja, hívja majd Krisztus.*” Továbbá: „*Nem a nemes lelkek felelnek a nemtelenekért, hanem Kol Jisroel, egész Izrael felelős minden egyes emberért. Egész Izrael pedig nem más, mint mindenki, akit Isten saját képére és hasonlatosságára teremtet. Tehát Ön, és a főnöke, és a beosztottja és én és mi mindannyian.*” A POUND XX. CANTÓJÁ-ban fordul elő ez a kifejezés (rokon értelmű fordul

latokat számtalan más helyen olvashatunk): „*de az / örökös tudás, hogy akasztani sosem volt / kötelező*”. Erre az örökös tudásra célok itt: ez nem valamiféle ködös elképzelés, hanem az a nagyon is konkrét meggyőződés, hogy az ősi mérceek alkalmazása, az erkölcsi relativizmus elvetése a művészet esztétikai értékrendjét is lényegesen meghatározza. A remény elve, egyfajta kozmikus – a tételes elvektől függetlennek látszó – vallásosság kétségtelenül csak mélyíti Gergely Ágnes amúgy inkább érzékletes világi elemeket sorjáztató művészetét.

3. E költészet harmadik szembeszökő tulajdonsága, hogy kezdettől fogva mély kapcsolatban áll a gyászbeszéd, a halotti emlékezés hagyományával – s általában az élők–halottak kapcsolatából adódó, nyilvánvaló titkokat táró műfajokkal (remek elemzést nyújt erről Krupp József cikke, in: *Vigília*, 2006/10.). A halotti világ sugalmi egész rajban röppennek fel ebben a költészetben, s különböző vonatkozásaikkal mély, kényszerítő, megrázó zöngékkel övezik az amúgy könnyedebb etűdöket is. Az ANYAGTALAN zárószoraiban hangzik el ez a fontos mondat: „*amit nem láttál, azt látod igazán, / és nincsen más dolgod itt, / mint növelni a láthatatlan / égiség korlátait*”. A halálba induló, az éppen meggyilkolt, a halottra emlékező szorongó, az „*ötezer éve várt*” alak, a rokonok és mások emlékezetét őrző túlélő tanú számtalan költeményben hallatja hangját (EGY MAGÁNYOS MESTERHEZ, ŐRIZETLENÜL, AJTÓFÉLFÁMON JEL VAGY, ORPHEUS, A LÁTHATATLAN CSALÁD). Ennek a tanúnőiségnek nehezen viselhető, de identitástudatot megalapozó jegyeit árnyaltan elemezte már Ferenc Győző (in: *Műhely*, 2006/4.), elemzését én csak két megjegyzéssel egészíteném ki.

Az egyik, egyébként már korán felbukkanó elem egy 1958-ra datált költeményből (EGY FÁRAÓFEJ): „*úgy zokogtál, ahogy csak / megvert kutyák és csavargók zokognak / riadtan, bosszúállón s hangtalan / mint kinek titka van / de nem mondhatja, mert a titok ára / hogy a tükörben ráismer magára*”. Vagyis: a titok, a szemérmesen rejtegetett tapasztalat nem csupán foglalkoztatja, eltölti az ember emlékezetét, hanem egyenesen meg is határozza, sőt mintegy megteremti későbbi életének eszméletrendjét. Fontos, Gergely Ágnes egész líráját átítató belátáshoz érünk: a személyes sors újra meg újra az egész létezés alapvonásait jelöli ki a költő számára, és folyamatosan a múlt, a jelen és a jövő egészére esz-

mélteti az emlékező lírai alanyt. Még ha hallgatásra kényszerül is, benső életét kisajátítja, uralja makacs hallgatásának elmondhatatlan tartalma. E költészet jelek mögül beszélő valóságait, egyes darabjaiban is óvatos araszolását, elharapott hangsúlyait, úgy tűnik, mélyen indokolja a lírai alany alaptapasztalata. Úgy is mondhatnám: emléképolásból származó olyan önkéntes azonosulásról van itt szó, amely belakta azt a helyet, az élet peremét, ahonnan hozzászólhat a túlélés alapkérdéseihez, az egyetemes moralitás kérdéseihez. Mintha azt mondaná: csak azt szabad felmutatni a túlélés korában, ami a holtak örök idejéből igazolást nyerhet.

A másik kiegészítés Ferenc Győző tanulmányához: Gergely Ágnes költészetének fájdalometikája. Az ISTEN ÁRENDÁSÁ-nak második szakaszában ezt olvassuk: „*Azt hittem, értem álomoptikádat, / gyötrelmem végén bölcsesség – s kívártad, / míg a tudás is, mint a prés, olyan*.” Ez a költői állítás változatos formákban számtalan ponton vissza-visszatér a versekben. „*jól vigyázzon SEBHELYÉRE*” (KOBALTORSZÁG I, CSONTSIRATÓ); „*Tekints a sebre. / A valódi sebre. Örökké a sebre*.” (KÖZMOPOLITA); „*most még lüktető rangja van a sebnak, / a sebes ágak még egyenesednek, / a fatörzs roppan, roppanni való...*” (ALTATÁS UTÁN). Ősi tudás ez. A KOHELET (I, 18) ezt mondja: „*Aki a tudást gyarapítja, a fájdalmat gyarapítja*.” A ZSOLTÁROK sírámainak mélyén is ugyanez a kérdés, mélyesen bibliai kétely: Isten, a Kimondhatatlan, Ő, aki az lesz, ami most, aki az, ami majd lesz, Ő, Minden Lehetőségnek (Jónak és Rossznak) ez a roppant vehikuluma vajon nem hordja-e magában magát az Ördögöt? Jób könyvéből még ma is érzékeljük, hogy az áldás és az átok mennyire tőszomszédok. „*Aki a tudást gyarapítja, a fájdalmat gyarapítja*.” Minden jelentős zsidó tudás mottójául szolgálhatna ez a mondat Mózes-től Sigmund Freudig, Hannah Arendtig és Paul Celanig. A bölcsesség többet ér az erőnél, a fegyvereknél. Isteni igazságság? Ezt a kérdést az ÓSZÖVETSÉG nyitva hagyja. Gergely Ágnes költészete nem tesz látványos és kötelező gesztust a kereszténységnek, de rendíthetetlen humanizmusával segít méltányosabban szervezni életünket.

4. Negyedik téma: haza, haza helyett világ, indulás, várakozás, begyökerezés. Látjuk, az identitástudat egyik mélyrétegéhez érünk. Gergely Ágnes – mint más pontokon is – üdí-

tő hajlékonysággal, sokszoros hitvallással, tágas lélegzettel formálja verseit, ha a végső elkötelezettség tárgyában nyilatkozik. Egyrészt, úgy tűnik, tíz körömmel ragaszkodik minden kis helyi porszemhez, ha az csillagrendjébe képes felemelkedni. A VÍZ ALATTI RÉGÉSZET 4. darabja így szól: „*Hát ne mutass a csillagokra. / Mutass a porba. Le a porba. / Soha többé a csillagokra. / Mindig a porba.*” Több helyen is nyomatékosan hitet tesz a hely mellett, ahol született, ahol reményeit a reménytelenségig őriznie kell. A SIVATAG-ban: „*Ha valaha is / tudtad, mit jelent kihullani. / Kapaszkodj önmagadba, maradj / a helyeden, azon a hokkedlím, amit / születéskor kijelöltek, s ami bárhol, / bármikor felállítható, akár / a képletek.*” (A vers amúgy az azonos szóval zárul.) Szemlélatomást többes értelmű felszólítás ez: ön-maga bárhol lehet az ember; és ha kihullott, akkor csupán csonka meggyőződéssel kapaszkodhat újra a „hokkedliba”.

Továbbá: ez a maradási ajánlat mintha csak a megbántottaknak és megszomorítottaknak szólna. Úgy érzem: örökös, napról napra kimondandó megerősítést igényel ez a nehezen kivívott hűség. Nem természetes adomány, hanem éberséget parancsoló erőfeszítés. A költő ismételten, a megcsúfoltatás tudatában, de a vak lelkendezés provincializmusa nélkül ad hangot ennek a sebzett hazaszeretnek (tágabban: szülőhelyen maradásnak). Életművének egyik nyugtalanító, örök számvetést igénylő motívuma ez. Magyar ragaszkodása főleg a nyelv szeretetét jelenti, bizonyos földrajzi (és lélekföldrajzi) pontokat, bizonyos rokon szemléletű embereket fog át, mindenféle messianizmus, elvakultság vagy nemzeti hübrisz nélkül. 1956-ban el akarta hagyni az országot, de kihullott a hátizsákból egy Vörösmarty-kötet, beleolvasott, maradt. A 137. ZSOLTÁR-ban (1992) egyszerre áhítja Jeruzsálemet és Arany Jánost (jellemző platonikus hely; hogy Heinével szóljak, nekünk is hordozható hazánk Arany János): „*Hát kihült jobbam legyen rá az ámen, / ha elfeledlek egyszer, Jeruzsálem.*” Majd: „*És fájó orcám rángjon majd a számhoz, / ha elfeledlek egyszer, Arany János.*” Öt évvel későbbre, 1997-re datált versében azonban (ZRÍNYI MIKLÓSHOZ) így ír: „*Mit csináljak Sziget várával én, / mit mond nekem Drégely vagy Eger?*” Mindannyiunknak felkínált ajánlat: mérlegeljük folytonosan, mit jelent nekünk – hazaszeretetünknek – egy-egy történeti személy, tárgy, más emlék vagy esz-

mefosztlány. Gergely Ágnes sajátosan ragaszkodó-elvágyódó indulata számomra a nyitott, derűs térségességet jelenti. A Radnóti Miklósról is utaló A CAFÉ DE LUTÈCE-ben áll ez a Leonidaszt idéző, mintaértékű mondat: „*Megcselakedtük, amit / megkövetelt a világ.*” A HUALING KERTJE IOWÁBAN ezt mondja: „*Nem, a világcsavargás póza nem segít.*” De ugyanakkor, ugyanazzal a lélegzetvétellel idézi Szép Ernőt is, egy megrendítő mondatot, a hazaszeretet egyik legmélyebb vallomását, amelyet csak ismerek: „*Ilendő lenne most elpusztulnom, / túl nem élni a hazám halálát.*” Igen, ezt kell jól megértenünk, és egyetlen szívben elraktározunk: menni is kell, maradni is kell. A készséget kell örökké ébren tartanunk magunkban, hogy menni is tudjunk és maradni is tudjunk. Én ezt kapom Gergely Ágnes költészetéből, ha magyar ragaszkodásaimra keresem verseiben a választ. És ezt a tengervégtelenség-tudatot (KÉSEI FÜRDŐZÉS): „*Kit víz érintett, nem lehet gyökértelen.*” S íme, máris itt vagyunk a következő sarkpontnál.

5. Ötödik fősodor: tenger, víz, végtelenség, hajózás, az imbolgás látomásai. A tengermetafora kimeríthetetlen, szerteágazó képzetértékes lehetőséget; s bizonyos jegyeinél fogva különösen gyümölcsözőnek bizonyul Gergely Ágnes költészetében. Meglehet, itt valami eleve lappangó vágy vagy ihletgóc végzi a maga élet-hosszúlan tartó munkáját; mindenestre szembezőkik, hogy a tengerképzet egyre sűrűbben, egyre gazdagabb sugallatokkal formálja a költeményeket. A KOBALTORSZÁG II-ben (A SZÖKÖTT KAPITÁNY) a költő elmondja, hogy a tenger korán vonzotta, s annyit gondolt róla, mint más halandó. „*Határtalanság. Idő. Nyugalom. Puszt. Vihar... Ki a világból.*” S aztán kiderült, hogy a tenger valóságos látványa épp az ellenkező dolgokat sugallja: „*A tenger kijózanított. Mint egy kijelentő mondatokból álló ótestamentumi szöveg, helyére tette az eget, a földet és a csillagokat, és megmutatta a világ arányait, mint az ölelés. Hogy csak néhány másodperc a végtelenség. Hogy még a biztos hajókorláttal sem törődik az árapály; elmozdul a hold, és a hullámok ugyanúgy készülődnek, mint a fájó véredek.*” Ha hitelt adunk e vallomásnak, akkor sem tagadható, hogy a tenger ennek a költészetnek egyik anyametaforája, törzsképzete. A HAVASOKRÓL című, 1999-re datált vers, lehet, egyenesen személyes emléket idéz: „*Kifutni a nyílt tengerre egyszer...! / Gyermek keze az apjában reszket. / Üstfoldozók, ha erre jártok, / mi-*

nek is vetnétek keresztet.” Hasonló, csak éppen ellentétes kapcsolás, mint az ÉS MI A JEL? utolsó sorában. Ott így zárul a vers: „Az jó, aki tudja, az útján más sincs, mint akadály – de / bármelyik ép mondattól kettéválhat a tenger.” A két utóbbi idézet megerősíti azt a sejtésünket, hogy e költészet közvetlen-érzéki külalakja és ragyogó arabeskjei mögött többnyire valamilyen metafizikai (vallási) képzet húzódik meg. Úgy is mondhatnám: a kijelentések zömének van metafizikus-vallási-erkölcsi dimenziója (ragyogó megfigyeléseket tett erről Halmi Tamás, in: *Kritika*, 2006/12.). Egyetlen példát idézek. A híres IZABELLA ÉS FERDINÁND 1492 című vers (keletkezési dátum: 1992, tehát Kolumbusz tengerrekelésének ötszázadik évfordulója), noha egy szóval sem említi, valójában a zsidók Spanyolországból történt kiűzölését és Amerika felfedezését énekl meg – Gergely Ágnes közvetett, feltűnéstől mentes tónusában. A tenger ebben a versben is döntő szerepet játszik: a feltehetőleg zsidó származású Kolumbusz Indiát veszi célba, hogy ott János királlyal szövetkezzék, és közösen fogják harapófogóba a legfőbb ellenséget, a vérszesen fenyegető iszlám hadakat. A spanyol-zsidó hajós úgy tervezi, hogy a győzelem után Jeruzsálemben megalapítja a Messiás békés birodalmát. A nagy hajóst tehát Ezdrás és Ézsaiás próféta (azaz a zsidó utópia szelleme) vezeti ki az Ígéret földjére. Kolumbusz Dávid királlyal és Mózással hasonlítja össze magát, első amerikai útja pedig az egyiptomi kivonulás történetét idézi fel tudatában (ferences barátai gúnyosan Fáraó Királynak nevezik Kolumbuszt). 1502-ben ezt írja a katolikus királynak: „Mint már mondtam, az indiai vállalkozásban sem az értelem, sem a matematika, sem a világtérkép nem segített; egyszerűen az ment teljesebbé, amit Ézsaiás próféta megjövendölt.” Kolumbusz jóslatokat gyűjt, hogy bizonyítsa: Spanyolországra vár a feladat, hogy Jeruzsálemet felszabadítsa. Kolumbusz Joachim da Fioréra hivatkozik (akiről ugyancsak feltételezik, hogy zsidó származású volt): „Joachim apát megmondta, hogy Spanyolországból jön majd a Megszabadító.” E néhány utalásból is világos tehát: a zsidók spanyolországi sorsa és Amerika felfedezése szorosan összefügg, s az utóbbi elképzelhetetlen a zsidók és zsidó-keresztények előzetes gazdasági, szellemi, tudományos és politikai erőfeszítései nélkül.

Most pedig térjünk vissza a Gergely-vers-

hez. Láthattuk: a mű maga minderről alig ejt szót. Miért? Azért, mert nem Kolumbuszról, hanem a „katolikus két király”-ról szól; azaz a szűk látókörű hazaszeretetről, az idegengyűlöletről, a szegregáció egyik korábbi állomásáról. A költemény fojtott drámaisággal, hűvös hanghordozással beszél a „menet”-ek születéséről, a „turbán, kaftán” jeleiről, a szétszóratásról, a haza elszalasztásáról, a bosszút mellőző siralomról, a sokféle gyökérből táplálkozó, szabad haza eszményéről („nem kutatjuk, honnan a tej”). Mint az imént utaltam rá, itt is a „kettéválhat a tenger” képzetről van szó, egyfajta sorsválasztásról, az örök várakozás megszakadásáról, a szorongás igazolódásáról, az azonosság próbatételéről. Tehát arról a pillanatról, amelyben lehullnak a maszkok az emberekről és a tárgyakról. Nincs helyem itt a kései északi mondakörök hatását és Gergely-féle változatait elemezni, csak megemlítem: a költő gondolatvilágát – mint láttuk, alkalmasint tudatosan vagy öntudatlanul – átítja a víz, a süppedékenység, a hajózás, az elsüllyedés, a vízben történő átkelés sokrétű és kibogozhatatlan képzetsoportja.

6. Gergely Ágnes költészete, ez a hatodik feltűnő minőségi ismér, roppant erősen, viszsztatérő nyomatékkal hangsúlyozza a kézművességi elkötelezettség fontosságát. Az ÚTÉRINTŐ a HÁLAADÁS-PARAFRÁZIS-t tűzte homlokára, s már ezzel jelzi a hagyomány jelentőségét, a forma döntő szerepét, s hallgatólagosan magasztalja a poeta doctusféle tudás eszményét. Az emblematikus költemény három szokatlan, rokonszenves momentumot is tartalmaz: egyrészt ellentétes eszmeiségű, olykor egymással ellenségeskedő szerzőket mer mesterként megnevezni (Illyés és Pilinszky, Vas István és Nemes Nagy), másrészt nem retten vissza a nyílt önkritika szavaitól („Negyventől tettem magasra a léce”), harmadrészt bevesz a sorba egy külföldi szerzőt, Yeatsot, ezzel is a világ s nem csupán a haza imént idézett leonidaszi mércéjét emlegetve. A Weöres-vers tónusából, Nemes Nagy Ágnes ideájából és bizonyos rituális utalás együttesből kikevert költeményben („A deszkák: vers”) ismét felbukkannak a víz, a tenger stb. kellékei („fároszok”, a deszkába kapaszkodó hajótörött képe, ez nyilván a MESTERSÉGEMHEZ című Nemes Nagy-versre utal), felragyog a klaszszikus szonettforma, s felsorakoznak a költő nagy eligazító elődei. A vers érdekessége nemcsak abban áll, hogy Gergely Ágnes olyan mes-



terembereket nevez meg, akik hangsúlyozták a forma transzcendáló funkcióját, hanem abban is, hogy derűsen vállalja a költő igen tágas eklekticizmusát, ellentéteket összebékítő igyekezetét, összetett identitásképző szempontjait. Nemzedékek, lényegesen eltérő eszmerendszerek, versengő ízlésformák találkoznak ebben a szonettben, s az olvasó észre sem veszi, hogy voltaképpen máris a kötet „*míves mámorába*” csöppent („*A míves jószág kelyhet épít, / a meg nem művelt lenn marad*”, BARTÓK-KONCERT A PESTI BROADWAYN). Meghökentő, hogy ez a költő, aki a világkultúra roppant horderejű anyagait szívta magába, meglehetősen szerénységgel tud beszélni önmagáról (ami egyébként ritka a magyar költészetben, s épp ezért igen rokonszenves), annak ellenére, hogy erősen vonzódik a zárt, szentenciózusan felhangzó, olykor didaktikus fordulatokhoz. Kézművességi ismerete, tetemes műveltséganyagot görgető művei, világtájtassága ellenére azt mondja: „*Uram, óvj meg a tökéletességtől... Hagyd meg rajtam / hibáimat, kezéd nyomát*” (FOHÁSZ LÁMPAOLTÁS ELŐTT). Bírálja ugyan a világot, „*mely már nem tudja, mi az aszszonánc*” (A GARE DE L'ESTEN), mégis tudja: a tág s ugyanakkor szűkös tárgyi ismeret soha nem pótolja a lélek, a Szentség munkáját, mély garanciáit. Gergelynél tehát a szakmai tudás is csupán szűk kapu, bemenetel abba a világba, amely nemegyszer azonos formában kínálja a Jót s a Rosszat. A KÉZIRAT című vers ezt a kérdést egészen kendőzetlenül fogalmazza meg: „*A mesterségen túl, majd, az azúrban, / ...megtudjuk-e a hűrt, amin az Úr van? / S hogy lehet élni, ha már nincs mit írni, / az ismeretlen, végső szeretnek?*” A vers mintha azt sugallná: igen, lehet élni írás nélkül is, mert beköszönthet az idő, amikor már „nincs mit írni”. A formákat dicsőítő, a mű erkölcsi vonatkozásait hangsúlyozó költői alkat igazodik a mondanivalóhoz, a harmónia és a csend igényeihez.

Mert ebben a lírában is ott lappang az elhallgatás esélye, ezt is utolérheti a pillanat, amely hitelesebbnek fogja ítélni a némaságot, mint a beszédet mindenáron. Az eddigiekről csak azt mondhatjuk el: hiteles arányban ötvöződnek benne a honi vonzalom, az egyetemes ismeretanyag, krízis és katarzis, ismételt megrendülés és újjá-újjászülető bizalom elemei.

7. Szinte hősiés, ahogyan itt az egyetemes tudáskincs apró részleteivel a hűség, az illúziótlan helytállás, a veszélytudat-viselés, a hét-

köznapis szabadsággyakorlatok, a mindinkább láthatatlanná váló világ hatékony segédanyagává keményedik. A varázslatos, pontosságot kereső stílus mögül hamar kiütközik az etikai, emberi magatartásjegyeket hallató igénykatalógus, s ez a szemlélet Gergely legszerényebb gesztusainak is magasságot sejtető, mélységet nyitó távlatot ad. Nem feltűnő, inkább suttogással érvényesülő adottság, hogy a költemények zömében előfordul *felszólító mód*, talán nem is valakihez címezve, hanem a világ adott állapotához. Találomra idézek néhányat. „*Dícsértessék, ki terhet ad, / és ki könnyít a terhen, / s ki tudja, nincsen más kudarc, / csak a befejezeten*” (HAJNALI ÁHITAT). „*Még ha a szakadék egyik oldaláról is / még ha a szakadék egyik oldaláról / még ha visszhang odaátról semmi sem / még ha az egyik oldaláról akkor is / ha odaátról semmi semmi akkor is / akkor is kiálts akkor is odaát / kiálts mit kiáltsak*”, indul Eliot tónusában egy másik vers (ELIOT ÁLLAMFÉRFIA). „*Csak hamis hangokat soha*”, mondja az ERKÖLCSI LEVELEK első darabja. Az IZABELLA ÉS FERDINÁND egyetlen nagy intés, fogak közt elsziszegett sirám, közvetett ítélet.

A „veszélyben vagyok biztonságban” gondolatát az európai szellemtörténet a késő középkor óta ismeri – az idea legutóbbi egyik nagy híve Rainer Maria Rilke volt, aki leveleiben mintegy életelvé avatja a mondás francia változatát. Gergely Ágnes költészete az ímént tetszőlegesen kiragadott gondolatot sokszorosán variálja, egyre összetettebb formában ismétli és mélyíti el, s ezzel költészetének jelserű, könnyebben megjegyezhető, apodiktikus vonásait erősíti. Az ihlet mozgását így képzelem: az élmények egyre inkább a láthatatlan szférába, az emlékezet kusza hajszálygökeztébe szorulnak, s a költő szinte erőszakkal vonja vissza őket a költemény erősebben megvilágított terébe; ebből fakad, hogy ez a költészet a folyamatos ritkuló, de állandóan jelentést gerjesztő élettapasztalat tartalékaiból építkezik, és azokat is igyekszik a szakrális beszéd részévé tenni. A költő maga használja az „*összszéért idők*”, a „*csillagösszetartozás*” kifejezéseket (AUDEN ALIATÓJA). És művészetének csakugyan egyik legmeggrázóbb vonása, hogy úgy tud megragadni egy-egy világi-történelmi történet (vagy inkább vonatkozást), hogy az a csillagképek szilárdságával tükrözőn vissza valamely tudáselemet. Említettem, Krupp József recenziójában bámulatos éleslátással elemzi az Egy

MAGÁNYOS MESTERHEZ című verset, majd végül ezt írja: „*Hogy pontosan »mit jelent« az utolsó sor, nem tudnám megmondani. Talán úgy értelmezhetjük, hogy a meghaló a földre zuhanván testének pecsétjével jelet ír a földre, beleírja világról való tapasztalatainak összességét.*” A vers utolsó négy sora így hangzik: „*zúgnak a fémes domborulatok, / teli jázminnal, teli ólmos éggel. / »A hold ma oly kerek!« – valaki így dadog. / És minden toronyt a földre pecsétel.*”. A vers a végén tehát felidézi Radnóti menetszlopát, Radnóti hiú reménykedését, dadogásba fulladó utolsó megállapítását. Úgy tűnik, itt nem csupán a szenvedés jelöli meg véglegesen és képletesen a földet, hanem a föld és az ég hajol össze (a hold és a templomtorony képében), hogy tanúsítsa a gyilkosság döntő mozzanatait. A szenvedés nemcsak azzal válik hitelesen személyessé és egyúttal kozmikussá, hogy ég és föld hajol össze itt, s hogy egy *rég* lezajlott botrány elevenedik meg az új költői látomásban, hanem azzal is, hogy az utolsó sorban elhangzik a *minden* szó. Úgy értem, ez a hallatlanul sűrű vers mintegy bolygónk bőrére égeti a régi és az új botrány jelét, emberi eszméletünkbe rögzíti a bármely csendéletben megisméltélhető történelmi eseményt. És még valamit sugall: mintha *minden* torony ledőlt volna az erőltetett menetnek azon az éjszakáján. A templomtorony szimbóluma meglehetősen beszédes: a torony előbb „a holdra menekül”, majd a földre pecsételtetik. Számomra nem kétséges, hogy a megidézett szenvedéstörténet – a vers erőterében – önkéntelenül vallásos háttérrel nyer. A jelentés csakugyan sokágú: nincs többé torony, minden ledőlt torony ezt a tapasztalatot üzeni „a földnek”, a föld pedig véglegesen csak ezt a hírt kapja az égből. Ez, mindez így együtt alkotja a negyedik strófa tartalmi sokszögeit.

8. A HÁLAADÁS-PARAFRÁZIS mesterhatóságában, említettem, először Yeats neve kelt érdeklődést; lám, van, aki tudatosan vállal egy idegen költőt elődként, tanítóként. Aztán Illyés néven gondolkodunk el – miért Illyés? Úgy sejtem, valamiféle magyar apafigura megnevezéséről lehet szó, egy olyan közvetítő alak elfogadásáról, aki az egyetemesség jelenlétét látszott biztosítani az elmúlt század második felének inéséges magyar glóbuszán.

9. Ez az „ízes” hang – mert Gergely Ágnes lírája még oda tartozik, a nagy, testes zamatú, távoli időköt összeérlelő és összeértető költői

életművek közé –, ez a hang két fontos vonásról hamar felismerhető: mindig van belső vonatkozása, és sokszor egy magasabb instanciával folytatott párbeszéd része. A belső vonatkozást különböző verstechnikai fogások gerjesztik, tartják ébren, teszik emlékezetessé: a gyakori megszólító forma, a rendületlen meggyőződést tolmácsoló, apodiktikus fogalmazás mód, a gyakorta alkalmazott, személyes elemet takaró mottók, a változatos módon ismét fel-fellazított lírai objektivitás.

Gergely az egyes szám első személyt az egyes szám második vagy harmadik személlyel helyettesíti, vagy más módon távolítja el a verset a közvetlen beszéd feszélyező látszatától. Mégis, mindig érzékeljük a személyes érintettség jeleit, az elmélyült lelkiismereti közlésmód komolyságát, a maszkok levetésének igényét – a költői állítások megszenvedett aranyalapját. Az analógiák, történelmi fordulatok, a művészet nagy előzményei, egy-egy híres régi mondat, egy kőszobor – mind-mind új érvényességet nyerhet Gergely költészetében; olykor úgy érezzük, mintha csupán egy történelmi forgószínpad nézői volnánk, amelyen bármikor megtörténhet ugyanaz vagy majdnem ugyanaz vagy a más-ugyanaz. A költői szemlélet kontinuitása, a látás élessége ugyanakkor többnyire érvényesít a szövegben valamely fensőbb instanciát. Krupp József ezt úgy nevezte: „*Istenhez forduló beszéd*”; én úgy mondanám: fáradhatatlan szakralitás. (Gergely Ágnes költészete ugyanis nem erősít meg semmiféle felismerhető hitbizonyosságot, nem állal közösséget nyíltan semmiféle tétellel, és semmiképpen nem nevezhető „vallásos” költészetnek.) Mert annyi igaz: vagy a szóválasztás vagy a versforma vagy a téma vagy egy idézet – a költemény valamelyik jegye efféle magasba mutató ujjként működik, s a versnek a világiságon túlmutató transzcendens jellegét ad. Felüthetnem bárhol átabotában a könyvet, és nem csalódom. SZEKÉRNÝOMOK: „*Worms! A sátán tüze, az Ég Ura*”. EXOTIC, AVAGY ZILÁLT IDŐ: „*Innentől egy a testek útja*.” (Ez a „*testek útja*” máris a menetre, valamely „tűli” világra emlékeztet.) VÁLTOZAT BALLADÁRA: „*Domínus vobiscum*.” A SÚLY ALATT: „*Templomod bárhol felállíthatod. / De a vétkeket bárhol elkövetheted*.” A sort tetszés szerint folytathatnánk. A „magasabb rend” állandó jelenléte, az etikai koordináták rovátkái, a figyelmeztető tónus, a „örökös tudás” jelenléte (POUND XX. CANTÓJA): mind ga-

rancia arra, hogy az olvasó a tragikus tapasztalatok ellenére a remény elvének erejét érzékeli Gergely Ágnes költészetében.

10. Végül szót ejtenék még az ÚTÉRINTŐ formavilágáról. A kritika nem győzi hangsúlyozni: roppant gazdag és változatos formái együttes ez. Különdleges szempontból: Gergely csaknem minden versformát alkalmaz, a szonettól kezdve a dalszerű alakzatokig, a drámai monológtól az antik változatokig; és mindig bírja lélegzettel, ihlettel, szóval. Belső szempontból: minden formát át tud alakítani a maga képére és hasonlatosságára; minden forma függőnye mögül kiszüremlik saját hangja, átsejlik egyedi kezevonása. Mégis felteszem a kérdést: mi teszi olyan delejessé, jellemzően csiszoltá és keménnyé a Gergely-verset? Négy formai jegyet említék röviden; ez a négy együttesen hamar felismerhetővé teszi a költő műveit.

Az egyik: szigorú, sortörő központozása. Ebben a művészetben csak elvéve fordul elő, hogy a gondolat tagolás nélkül átszalad a másik sorba; rendszerint nyomatékos jel (pont, vessző, kérdőjel) lassítja a szövegfolyamatot. S ha a vers szabadon árad, akkor sem veszíti el jelzőpőznáit, tájékoztató bójáit, eligazító pontjait; legfőbb elve: a világosság, a képanyag arányos, lassú olvasást ajánló méltósága. A költő hisz – ez a költészet újra hisz – a jelek fontosságában (talán legkedvesebb szava is ez: *jel*), s mintegy a stílus tisztaságát kínálja a tárgyalt költői anyag esetleges szaggatottsága, a metaforák talányossága vagy a műveltségtartalékok halmozása fejében. A jelek között akadnak a költészetben ritkán alkalmazott, súlyos fajták is: pontosvessző, kurziválás, idegen nyelvű betétek. Ezek sajátos ellensúlyt alkotnak az amúgy bársonyos, kellemes, megjegyzésre alkalmas fordulatokkal szemben.

A másik: az idézetek. Ezek alkalmasint kurták, az idézet csak egy szó; másutt azonban egész mondatra rúgnak. Az idézetek funkciója néha a megerősítés (ELIOT ÁLLAMFÉRFIA: „*ha kiszakad ajkad, / akkor is*”), néha a költői meggyőzés fokozó ereje (LÁTOMÁS: „*Én Istenem, adjál szállást*”), néha az egyetemességre történő utalás (EGY MAGÁNYOS MESTERHEZ: „*A hold ma oly kerek!*”), néha egy konkrét drámai helyzet felvillantása (A RÉSZEG KUBIKOS EMLÉKE: „*Én magyar ember vagyok! / Szálljon le, aki nem magyar!*”). Ez a vonás ismét jelez valami szokatlan ideát: a vers igenis elbírja az idegen anyagokat, sőt azoktól válik fokossá, sűrűvé.

A harmadik jegy: az ismétlődő beszéd. Gergely verse általában is lassú, több nekifutásból építkező, téglát téglára illesztő. Minthogy hajlamos a kijelentésszerű formálásra, miközben el-el-takarja szemünk elől az állítások hátterét, segítségünkre siet a fordulatok ismétlésével. Ennek a takargató, vonakodó közlésmódnak klaszszikus példája az IZABELLA ÉS FERDINÁND. De említhetünk mást is. Az EXOTIC, AVAGY A ZILÁLT IDŐBEN a „tiszt” kifejezés tér vissza több ízben, kijelölve az esemény főszereplőjét. Megemlítek néhány szép ismétlős verset: FÖNÍCIAI ÍRÁSTUDÓ, SZEREPCSERE, SZENTÉLY FALÁRA, KIS RONDÓ SALVADOR DALÍ MODORÁBAN, ÉNEK EGY AMSZTERDAMI UTCÁN, CHARADE, A 137. ZSOLTÁR, PÁPUIA ÚJ-GUINEA, TEMETŐ PANNÓNIABAN, SZEKÉRYNOMOK.

A negyedik: a mottók. A mottó általában: papírkulcs. Kulcs a vershez, mégsem nyitja. A mottó általában nem megkönnyíti a szöveg megértését, hanem maga is újabb kérdéseket vet fel. Önmagában érdekes, de együtt a költeménnyel: újabb bog. Gergely Ágnesnél, úgy tűnik, kedvezőbb a helyzet. A mottó itt mintha derűsebb arcát mutatná: több fényt sugároz, mint sötétet. A REKVIEM EGY ÉVSZÁZADÉRT cím alatt Edgar Lee Masters sora (a költő egyik kedvence): „*Mind, mind aluszna a dombon*” – meghatározza a vers egész szerkezetét, hangnemét, elárulja a mű indulattörténetét. A KERESZTÚT szellemes, fanyar mottója (a vers az ismétlésre is példa) a remény elvének villanása: a „*megettörtént*”-nek lehet következménye az is, hogy életben maradunk (a „*megettörtént*” ige önmagában negatívumot sejtet, a „*keresztút*” szó ugyancsak – a vers mintha ellensúlyt kívánt volna a hitelességhez). Meghökkenítő a mottók gyakorisága; Gergely Ágnes, a közfélelemmel ellentétben, nem fázik attól, hogy a mottó elújságírósítja a verset; és attól sem, hogy csökkenti eredetiségét. Udvarias gesztusnak tartom, hogy apró magyarok jeleket tűz némelyik vers fölé. Ez a nagylelkűség továbbá annak is jele, hogy versét bekapcsolja a világgondolkodás széles áramába; mintha versötletének volna európai, sőt még távolibb őse; mintha verse nem tegnap született volna, hanem évtizedekkel előbb, esetleg a középkorban vagy egyenesen a bibliai időkben. Mert a mottónak ez a tér- és időtágító hatása csak a mottó alján pillantható meg: az objektív hangsúlyozása a mottóban ismét e költészet egyetemes gesztusrendjéhez tartozik. „*Ide estem*” (Kosztolányi), ennyi a mottó. És a vers (az egyik varázslatos *lied*) ismét a föld, a



haza, a halál, a léptek nagy témakörét érinti meg. És miután Kosztolányi feltűnt a mottóban: az esés utáni maradását. Az itt maradását. A megmaradását.

Nem is fejezhetném be másképp, mint a kudarcnak e furcsa, csaknem a véletlennel egy rangba állított képeivel. Gergely Ágnes hűsége és maradása a magyar költészetben azt jelenti: amilyen mértékben elmélyült, olyan mértékben vált világirodalomká; ahogyan múltja részleteit kidolgozta, egyre inkább a jövőt is magyar költői látomással tudta érlelni. Tragikus és reménytelen ez a költészet. Azt mondja: ez volt, ezt tudom mondani, ezt éltem át, ennyit kaptam, ennyit vettem el tőlem – és mégis: ez lettem, itt maradtam, innen megyek el, ide térek vissza. A teljes emlékezés, a remény és a derű jegyében. Wordsworth erre a költői-emberi alapállásra azt mondaná: *too deep for tears*. Túl mély a könnyekhez. Olvasás közben azt gondolja az ember: idővel egyre kevesebb győzelem adódik az életben. A költészet azonban, sőt – úgy tűnik – minden egyes vers felér egy győzelemmel. A túlélés a legszerényebb győzelem. Mi több, a költészet abban is segít, hogy az életet ne képzeljük csupán túlélésnek.

Báthori Csaba

## TALÁLTAM EGY KÖNYVET

### Török Sándor: A hazug katona

Az erdélyi Homolóddarócra, az egykor zömében szászok lakta kis faluból indult Török Sándorra emlékeznünk; nemrég hagytuk el születésének századik évfordulóját. Egy viszontagságos emberi életút és egy értékeket, ártatlanságokat is pusztító világháború után írta meg a vigaszt nyújtó ember, a hazug katona történetét. Előjáróban közölte: „*Különösképpen ajánlom azoknak, akik majdani háborúból egykor hazafelé mennek.*” Bölcs emberként számításba vette az utókor várható békétlenségét. Ötven éve megjelent munkáját az IRODALMI LEXIKON CSUPÁN A Műfelsorolásnál említi.

Elöttem a Magvető Kiadó szerény formátumú kiadványa, sárguló lapjainak elején az aján-

lással: „*Féja Gézának szeretettel adja Török Sándor; Budapest, '957.*” – Vannak könyvek, melyeket az olvasó ember élete során többször is kézbe vesz, újraolvas; a belső kötődés olykor megmagyarázhatatlan, mélyebb indíttatású éppúgy, mint a barátságoknál. A HAZUG KATONA és KÓS KÁROLY VARJU NEMZETSÉG-e az ilyen könyvek közé tartozik.

Török Sándor, aki maga is majdnem a fasizmus áldozata lett, a kegyetlen háború befejezése után írta meg az emberbe vetett hit, a bizalom, a humánus, az otthonhoz és a hazához kötődés könyvét. Már a mottója jelzésértékű, az ÓSZÖVETSÉG-ből vett idézet: „*Dávid tanítása. Boldog az, a kinek hamissága megbocsátott, vétke elfeledtetett.*” (ZSOLTÁROK KÖNYVE 32/1.) Az író abból a világból indult, ahonnet sok erdélyi kortársa, de Isten megóvta attól a végzettől, ami szegény Karácsony Benőnek is jutott. Számára más pálya rendelkezett: megmaradni és megalkotni a szeretet, a jóság és a megbékélés könyvét, a hazug katona huszonnyolc fejezetből összefűzött történetét.

A katona a háború után, télvíz idején, idegen földről indul haza, a vándorútját kíséző bottal a kezében, miközben lelkében viszi magával mindazokat, „*akiket eltemetett, vitte őket magával tovább, egyet sem hagyott el.*” Abba a kisvárosba tart, ahonnet bevonult, és gyakorta eléje vetődnek a múlt, az otthon képei: a tér a kúttal, az édesanyja háza és a porcelángyár, amelynek egykor a raktárában dolgozott. – Az otthonuk felé tartó emberek hol kisebb csoportba verődve vonulnak, hol a katona egymaga rója az utat, elkerülve a rossznak, veszélyesnek ígérkező településeket, és csöndesen átballagva a békéseken. Mennek az országúton, a háború által meggyötört tájakon és az egymást követő évszakokon át. Közben mindennek jelentése, rejtett értelme van, az évszakok váltásának éppúgy, mint a madarak repülésének fölöttük. Nem erőltetett menet ez, hiszen fáradt, legyengült emberek ballagnak az úton. Útközben a katona meg-megáll napokra, hetekre, olykor hónapokra. Időzik a patakban mosó asszonyok mellett, segít a házat újraépítő embernek; színes kaleidoszkóp ez, melyet átszó a nappalok és az éjszakák sejtelmes világa. Hol önként, hol szánalomból vagy szeretetből adnak neki, hol ő kér egy falatot, s közben megalkotja a koldulás filozófiáját.

A sok elénk tűnő ember között a főhős mégis csak a katona. Ő az, aki *ember* tudott marad-

ni a háború zaklatott kavargásában. Óriz még valamit magában a békéből, a széthullott értékekből a következő generáció számára. Nem nagy titkokról, kinyilatkoztatásokról van itt szó, csupán az újra meglett békéről, a nyugalom érzéséről, a szülőföldről kötődésről, amelyből vétetett, és ahol egykor élt. Felmutatja: ilyené váltunk, ezt tették velünk, és megérinti tekintetével a roncsolt, sebzett lelkeket, könnyít belső kínjaikon, valami olyan nyugalmat áraszt, mint Sánta Ferenc különös öregembere az ISTEN A SZEKÉREN című elbeszélésében.

A katona képes a halottakkal is beszélni, képes elköszönni tőlük: „*kedvelik, ha közlöm velük, hogy szeretem őket, és megmondom nekik őszintén, hogy ők már nincsenek itt. Mert nyugtalanok, és jó volna, ha megnyugodnának*”. Nyugtalanok az elhagyott otthon és a távolba tűnt szeretteik miatt; ezen akar enyhíteni a katona, megbékélést nyújtva. – A vándorlást megszakító pihenések perceiben tűnnek elő az egykori béke képei, melyekre a halottak is gondoltak utolsó percekben, a katona az édesanyjára emlékezik. Álombéli bizonytalanság szövi át a képeket, mint amilyen távolra került az otthon, az egykori élet, s szinte hihetetlen, hogy a megmaradt rongyosok, az érzelmeiktől is megfosztottak újra kezdek valahol valamit még. A különböző emberekkel történt találkozások során, a különböző sorsok megismerésekor bontakozik ki lassan a katona háború alatti éveinek története.

Bandukol tovább, immár a tavaszban, és segít mindenkinek a tovatűnt múlt felidézésében, a fájdalom enyhítésében, az önbecsülés visszaszerzésében. A múlt élteti a vonulókat, reményt és hitet ad a katonának, a vaknak, akit egy koncentrációs táborban – orvosi kísérletek során – fosztottak meg a látásától: apró mozaikokból, illatokból állít össze mindent számára a környező világból. – A múlt foglalkoztatja éppúgy az itthon maradtakat is; néki segít az eltűnt szeretteik felidézésében. Megérzi, milyenek szeretnék látni, hogyan formálták át bévül rég eltávozottjaikat, és segít a fájdalmuk, a hiányérzetük enyhítésében, mint a fonalüzletes aszsony esetében.

Lassan nyárba fordul az idő, amikor „*közeledtek az ég alá, mely alól egykor elindultak*”. Ekkor érkezik egy szétdőlt templom és kolostor romjaihoz, ahol csupán egy szerzetes maradt. Felledhetetlen az itt töltött idő, a pappal történt beszélgetéseik, a földi gyarlóságok mellett a

hit és a remény ereje, ahogy tudni kell ragaszkodni, de „*tudni kell elmenni*” is. – Apró, ártatlan hazugságok a katona történetei, amelyek jó szándékból, megnyugtatóként fakadnak. Így válik a mű a jóság könyvévé. – A volt világ emlékeibe merülve felidézi a halottakat, és feloldja a hosszú bizonytalanságot, az évek várakozását, a ki nem mondott sejtéseket: „*Ismertem őt, a karomban halt meg*.” Jó ember volt, magára gondolt közben – mondja mindenkinek, akiről érzi, hogy várják e szavakat, akiknek megbékítő, megnyugtató kiengesztelődés ez, még ha fáj is, az évek reménytelensége után. Jót tesz mindenkivel találkozásai során.

Azután hazaérkezik végre, egy dombról ereszkedik le a kisvárosba, ahonnan bevonult. Sem az otthonát, sem a munkahelyét nem találja, még az épületeket is elsöpörte a háború. De mindenki szívesen fogadja be, a köszörmester, az özvegy pékné, akinek az asszonyok tisztességéről szól, és az anya szeméből varázsolja elő rég elhunyt fiának utolsó óráit, mert a fiú is „*velem volt, a karomban halt meg*”. Megismerjük az emberi szem mélységét, varázsát és a lélek megérzéseit. Az őszbe térő időben a kórházban gyógyítják, ahol felépülése után szinte pótolhatatlan lesz a jelenléte, majd a súlyosan sérült, végtagok nélküli festőhöz szegődik, aki a szájába vett ecsettel festi képeit, a templom számára is. Kíséri a rokkant művészt egészen a halálig, akit majd – kérésére – a vég-ső útjára bocsát. A katona életcélja lesz a jöttet, aminek megformálja a filozófiáját. Közben egyre többet mond el az író az ember lényegéről, s az idősíkok összefonódnak, mint ahogy bennünk is egyszerre vannak jelen a múltunk emlékei, jelenünk képei és a jövőnk vágyai. A jót varázsolja elő mindenkiből, érzi ezt a festő is: „*Mekkora festő volnék – panaszkolt –, ha a szemedet úgy festhetném ide, hogy benne legyen mindaz, amit valaha láttál... és még hozzá mindaz, amit megértettél.*”

Az író ismeri a hangulatokat, színeket és a jelképeket, tudja, amint Krúdy: kivetíteni a belső folyamatokat, az érzéseket, megragadni a múlt pillanatokát, az életet az álommal, a múltat a jellel ötvözni; emellett befogadta, Erdélyből érkező, a krónikaírók hagyományait is: így a XX. század mélyen megsérült embereinek és megmaradásuknak a krónikása lett.

A katona – földi élete végét érezvén – elindul ismét a múltja felé: „*odahagyva az élőket, kiknek hírt hozott, elindult azok felé, hogy hírt vigyen*

ezekről”. Valahogyan így vagyunk mindannyian az életünk végén: számvetést készítünk, és lélekben készülünk a találkozásra azokkal, akik egykor a legtöbbet jelentették nekünk. A katoná is, amikor „a teste már elbocsátotta”, „útjainak utolsó őszen egy nagy hegyre érkezett”. Ismét felülről nézett a völgybe, egykori világára; belül, lelkében újra átélte vándorlásait, ismét köréje gyűltek mind, akikről valaha mondotta: „a karomban tartottam őt”. Az emlékek azt súgták néki: „nem hazudtál!”, igazat mondott mindvégig, ahogy nemrég a bíróság előtt is ezt vallotta minden tanú róla. A botját, az örökségét pedig egy fiú viszi tovább az időben, a földi téreken.

Tisztán léphet át a másik világba, ahogyan Török Sándor írta munkája elején: az Úr nem rója fel bűneit, mert nem volt a lelkében álnokság. Ilyen emberré tisztult a „hazug” katoná, aki maga is jelkép, és egy mélyebb gondolatot hordoz, amint a földi vándorútja szintén. Beteljesíti küldetését, mert tudja, amint az író is, az ÓSZÖVETSÉG-BŐL A PRÉDIKÁTOR KÖNYVÉ-NEK örök igazságát:

„Mindennek megszabott ideje van,  
megvan az ideje minden dolognak az ég alatt.  
Megvan az ideje a születésnek,  
és megvan az ideje a meghalásnak.

[...]

Megvan az ideje a háborúnak,  
és megvan az ideje a békének.”

Féja Endre

## SZABADSÁG A JELENSÉGBEN

Friedrich Schiller: Művészetfilozófiai és történelemfilozófiai írások

Fordította Mesterházi Miklós és Papp Zoltán  
Atlantisz, 2005. 540 oldal, 3595 Ft

SCHILLER VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSAI-nak 1960-as elegáns, sötétkék kötetét nemzedékem rongyosra olvasta – Vajda György Mihály válogatásában és bevezetésével, a kisebb tanulmányokat Székely Andorné, a két nagyot Szemere Samu fordításában. Az ilyen mondatok – „Mert hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és

csak akkor egészen ember, amikor játszik”, „Válójuk az, ami mi voltunk, akként vannak, amivé nekünk újra válnunk kell. Természet voltunk, akár csak ők, s az ész és a szabadság útján kultúránk kell hogy visszavezessen bennünket a természethez” – ezen a magyar nyelven ivódott be emlékezetünkbe. S ha e híres helyeket keressük, nem is nagy a változás. A LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL mondatában csak egy szó és egy mondatrend változott: „Mert, hogy egyszerre kimondjam végre...” A NAIV ÉS A SZENTIMENTÁLIS KÖLTÉSZETRŐL nagy megkülönböztetésében már nagyobb a különbség: „Akként vannak, ami mi voltunk; akként vannak, amivé nekünk újra válnunk kell. Természet voltunk, mint ők, s kultúránknak kell az ész és a szabadság útján visszavezetnie bennünket a természethez.” Ha az egészet olvassuk, akkor tesszük ki, hogy egy menthetetlenül elavult s a maga idejében is kissé csikorgó, bár nagyjából pontosnak mondható fordítást váltott most föl az új vállalkozás. Elsősorban Papp Zoltán munkájáról kell beszélnünk, mert a kötet több mint háromnegyedét kitevő művészetfilozófiai nevezett írások újrafordítása és egy mű első fordítása az ő munkája. (Különvéleményem, hogy a régi kiadás címe pontosabb; Schiller műveit továbbra is esztétikai – régi magyar kifejezéssel széptani – írásoknak kellene nevezni.)

Papp Zoltánnak köszönhetjük A GYAKORLATI ÉSZ KRITIKÁJÁ-nak és AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-nak újrafordítását is. Kant műveinek tanulmányozása olyan erős hatással volt Schillerre, hogy a nagy hírű drámaíró és költő több mint három évet az intenzív filozofálásnak szentelt. De Schiller persze rendkívüli elméleti képességeit mozgósítva is költő, nyelvének költői ereje van, s ezért is olyan népszerű. Továbbá a nagy spekulatív rendszeralkotókkal szemben az ő lángeszű gondolatainak ellentmondásai, megoldatlanságai nincsenek elrejtve, a szálak elvarrva; ez esendőségében rokonszenvesse teszi. Még továbbá elméleti célja az, hogy a szépségben megtalálja az eszme és a valóság, a szabadság és a természet, a szellem és az érzékiség ellentétének feloldását. Méghozzá azzal a szándékkal, hogy visszaszerezze a természet jogait, mivel az embernek, „midőn kiterjeszti az erkölcsök láthatatlan birodalmát, nem szabad elnéptelenítenie a jelenségeket”. A szabadság a jelenségben: ez volna a szép.

Ehhez kellett megtalálni a magyar nyelvet, s Papp érdeme, hogy olyan gördülékeny és ahol

kell, szép szöveget kínál nekünk, mely noha mondatról mondatra követi az eredetét, hogy úgy mondjam az egész felől van végiggondolva. Szemere Samu tisztas munkájával ellentétben nem zökken egyet minden mondat végén, ahol aztán kezdődik az újabb erőfeszítés, hanem lendülete van, mely kitart az írások végéig. (Szemere dolgoz, s majd' egy évszázadnyi hosszúságú életében mindig mondatról mondatra fordított; ezért jelenhettek meg aztán – kis túlzással – A SZELLEM FENOMENOLÓGIÁJA lefordított mondatai a kötet több mint száz oldalra rúgó fogalom- és tárgymutatójában ábécérendben is.)

Papp nagyvonalúan érti Schillert, és érti azt is, hogy mit nem ért. Nem mismásolja el következetlenségeit, amelyekről éles elméjű tanulmányt írt még fordítói munkája megkezdése előtt (ANDALOGOSZ. SCHILLER NYOMÁBAN. *Ex-Symposion*, 23–24. [1998]). Nem akarja, hogy a szöveg őseredeti magyarnak tűnjék, megőrzi a fordítottság érzését, s mégis ép textus kerül ki a keze alól. Tudja például, hogy ha az *Anlage* szót *diszpozíciónak* fordítja, nem vét a magyarság ellen.

A válogatás követi a régi kiadást, egy jelentős ráadással. A jelen kötetben megtalálható a végül is töredékben maradt KALLIAS AVAGY A SZÉPSÉGRŐL, a jó barát Christian Gottfried Körnernek írott 1792/3-as levélsorozat, amely Schiller elméletének kiindulópontja. Itt határozza meg jelenségbeli szabadságnak a szépséget, s általában is az egész elgondolás filozófiai háttérének megértéséhez rendkívül fontos ez az írás.

A többiek régi ismerőseink, egyik-másik – mint A SZÍNHÁZ MINT MORÁLIS INTÉZMÉNY – már majd' két évszázada jelen van a magyar fordításirodalomban. Együtt és újraolvasva az a roppant hatás tűnik fel, amely belőle indult ki, s nem csak a következők nemzedéke olyan nagyjait befolyásolta alapvetően, mint amilyen Schelling, Hegel, Hölderlin, Novalis vagy később Kierkegaard, Marx vagy még később a korai Nietzsche volt (hogy valóban csak a legeslegnagyobbakat említsem), hanem messze elhatolt a XX. századig, Heideggerrel Marcuséig, Gadamerig. Vagy Lukácsig. Hiszen nem véletlenül olvastuk rongyosra a régi Schillert: A REGÉNY ELMÉLETE. „zárt kultúrák” fogalma vagy azok a terminusok, amelyek Lukács korai könyvcímeiben is megjelennek – A LÉLEK ÉS A FORMÁK, ÉSZTÉTIKAI KULTÚRA – tőle erednek, s Lukács egész

munkásságának egyik legmeghatározóbb előzménye Schiller esztétikája volt. S a történetnek nincs vége: az „esztétikai kultúra” megjelenik a modern kultúratudományban is, például Ian Hunternél.

Papp Zoltán utószavában említi, hogy a válogatást ki lehetett volna bővíteni, s valóban – noha a legfontosabb írások együtt vannak – jó lett volna még például A SZÉP FORMÁK HASZNÁLATÁNAK SZÜKSÉGSZERŰ HATÁRAI-T, AZ ÉSZTÉTIKAI SZOKÁSOK MORÁLIS HASZNÁRÓL című írást fölvenni, vagy például a BÜRGER KÖLTEMÉNYEIRŐL szóló híres, kíméletlen és a népszerűség problémájáról alapvető dolgokat mondó bírálatot.

Elhelyett kis válogatást találunk a történelemfilozófiai írásokból Mesterházi Miklós szintén kitűnő, a fordítottság érzését a Pappnál talán inkább elhárítani igyekvő s ezért néha-néha túl eredetinek tűnő fordításában. Schiller Jenában némileg zavaros körülmények között a történelemtudomány professzora volt és történelmi műveket is írt, történelmi drámáinak melléktermékeként. A DON CARLOS-szal függött össze a spanyol uralom alatt álló Németalföld, a WALLENSTEIN-nel A HARMINCÉVES HÁBORÚ TÖRTÉNETE. Jenai előadásai közül olvashatunk itt négyet, köztük a leghíresebbet, a MI AZ EGYETEMES TÖRTÉNELEM, S MI VÉGRE TANULMÁNYOZZUK? címűt, benne azzal a gondolattal, mely majd Goethénél is, Hegelnél is olyan fontossá válik: „...meglehet, az ember önzésében alacsony célokat követ, ám nagyszerű célokat mozdít elő öntudatlanul”.

Jobb lett volna ezeket az írásokat külön kiadni, s meghagyni az egész kötetet az esztétikának. De az Atlantisz Kiadó MESTERISKOLA sorozatának ez a darabja így is remek. Az egyetlen magas színvonalú, koncepciózus, engedményekre nem hajlandó egyetemi kiadóként működő magyar könyvkiadó e kötete is igényesen van megszerkesztve. A fehér borító (melyet jócskán elszűrített a szemeszter, melyet tartottam belőle) megszokott téglány alakú képecskéjén Schiller egy ismert képmása látható. „Magas és szelíd vonalú homlokáról hátrafésült vörös haja szabadon hagyta halántékának sápadt, erezett íveit, és ritkás fürtökkel takarta be a füleit. Nagy, horgas, fehéren hegyesedő orrnak tövében összesűrűsödött a hajánál sötétebb szemöldöke, amittől beesett, könnymarta szeméinek pillantása valami tragikus kifejezést nyert.” Írta Thomas Mann.

Radnóti Sándor

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Forgács Éva: *A Duna Los Angelesben. Művészeti írások*  
Kijárat Kiadó, 2006. 287 oldal, 2600 Ft

### I

#### KELET–NYUGAT

### 1

Forgács Éva tanulmányai öt fejezetbe rendezve jelentek meg új könyvében; huszonekét kiváló írásról van szó; terjedelmi okokból nem fogom egyenként kommentálni őket. A DUNA LOS ANGELESBEN című első fejezet három rövidebb szöveget tartalmaz; az első – LÁGY, FÉNYES ÉS MEGFOGHATATLAN. LOS ANGELES ÉS A JÖVŐ KÍSÉRTETE – a magyar művészettörténész Los Angeles-élményét beszéli el vagy inkább rögzíti. A második írás személyes jegyzet a Los Angeles-i galériák világáról és a távoli Budapestről, melynek ürügye részben Sebők Péter fotója: A DUNA LOS ANGELESBEN – innen származik tehát a kissé enigmatikus kötet cím is. A harmadik szöveg – EGY AMERIKAI PÁRIZSBAN – Jean Baudrillard Amerika-élményét vizsgálja, ismét Los Angeleszel a középpontban. A három „Los Angeles-szöveg” erős és koncepciózus kezdés, annak ellenére, hogy nem sorolhatók a kötet legnagyobb ívű írásai közé. A hosszabb tanulmányok természetesen nem mérhetőek össze egy esszé, útjegyzet vagy könyvkritika (ezek voltak eredetileg a Los Angeleszel foglalkozó írások) átdolgozásából létrejött esszészövevénynyel. A fejezet azonban megelőlegezi a kötet legfontosabb szempontjait és kérdésfeltevéseit: ilyen a kép és az elbeszélés viszonya, az időbeliség és az emlékezés kapcsolata és végül a kelet-európai és nyugati avantgárd művészeti mozgások tipológiai-történeti összehasonlítása. A kötet egészen végighúzódik a kérdés, hogy milyen fogalmak, szemléletek, érdekek, víziók határozzák meg azt a bonyolult diskurzust, melyben a Szovjetunió és a szovjet befolyás alatt álló európai országok művészete, illetve a nyugati művészet kapcsolatát értelmezzük. Mindezeket a szempontokat ugyanakkor keresztbe metszi a történetfilozófiai implikációk kérdése, hiszen a kelet-európai és a szovjet-országi művészet világa olyan régióban jött létre, ahol – a

nyugati világhoz képest – megállt vagy legalábbis másképpen folyik az idő.

### 2

A LÁTVÁNY ÉS NARRATÍVA című fejezet szövegei látszólag kivételt képeznek a fenti szempontokhoz képest, de ezekben is jelen vannak a Kelet–Nyugat reláción keresztül megragadható problémák. A VISSZATÉRNI A KÖLDÖKZSINORHOZ. JÁTÉKTÁRGYAK ÉS GYEREKKOR A KÖZELMÚLT MŰVÉSZETÉBEN című írásban bemutatott írók és képzőművészek is részben Kelet-Európához kötődnek, a Günther Grass regényei által irodalmi mítoszba szőtt Danzig város történelmétől kezdve Singer A GETTÓ LÁNYA című művén keresztül a lengyel Zbigniew Libera LEGO koncentrációs-tábor-szettjéig; sőt mintha erőteljesen a lengyel, a német és a zsidó kultúra különös amalgámjára koncentrálna a szerző figyelme. Az észszé megközelítése kettős: egyrészt a képzőművészet (a „látvány”) és a regény (a „narráció”) témáit és motívumait állítja párhuzamba, másrészt a képzőművészeti alkotásokat is – afféle tárgyi szintaxison keresztül – elbeszélő történetekként vagy történetlenyomatokként közelíti meg. A gyerekkor és gyerekjáték motívuma bonyolult, és nem feltétlenül idilli jelentéseket implikál, Forgács Éva elemzése azokra a szövegekre és műalkotásokra koncentrál, melyek az erőszak, a szenvedés, a morbiditás képzetköreinek felhasználásával komor és baljós értelmezési horizontot rajzolnak a gyerekkor tárgyai köré. Christian Boltanski, Mike Kelly, Zbigniew Libera alkotásaiban „a játékok és a gyermekkor megjelenése [...] a veszteség kifejezése. A személyes és a történelmi múltba visz, az agresszió, erőszak, szexualitás és szorongás eredetének felfejtésére irányul”. (47.)

Michal Rovner – Gerhard Richter jellegzetes fotó/festmény technikájával is párhuzamba állítható – fotómunkái a leképezés, a reprezentáció „történetét” beszélik el. Az eredetileg videóon rögzített, majd újra és újra felvett, így kontúr nélkülivé lágyított csoportjelenetek a technikai-mediális rögzítés fázisai és a kész kép (mint végpont) közötti folyamat fázisait örökíti meg, a történeti, a vizuális, a mediális és a személyes reflexió sajátos terét hozva létre a művek körül. „Rovner azon a keskeny vonalon tartja meg a képet, ami tárgyi és elvont, valóságos és képzeletbeli, percepció és emlékkép, idő és időtlenség kö-



zött húzódik. *A homályos képek fotografikus eredete, ami szilárdan a valóságba cövekeli őket, magának a valóságosságnak a tényét teszik kérdéssé*”. (61.) A fejezetzáró Erdély-értelmezés a látvány és az elbeszélés kapcsolatának más dimenzióit tekintti át. Míg a gyerekjáték-tanulmányban a látvány és az elbeszélés elsődlegesen *egymás mellett* helyezkedik el, a Rovner-írás pedig a képi narráció szekvenciális egységeit egyazon kép mediális emlékezetébe szöve, *egymásra rétegzett* egységekként értelmezi, addig az Erdély-tanulmány a fotószekvenciák *egymásra következősén* keresztül rekonstruál valamiféle ismeretelméleti tanmesét, filozófiai és életrajzi elemekkel egyaránt átszőtt történetet. *„Az Időutazásban az amatőr képek és a hozzájuk készített önarchépek egybemontírozása nemcsak két idősk, hanem két lét-dimenzió egymás mellé helyezése is. A fényképezést egyszerűen elszenvedő régi Erdély Miklós és a családtagok, és a montázsorozatot alkotó jelenbeli Erdély Miklós mint a művelet tárgya, illetve alanya kerülnek egy képbe*”. (69–70.)

### 3

A KELET-EURÓPA MINT UTÓPIA fejezet írásai a nyugati világ művészete és a szovjet világ avantgárd kultúrája közötti kapcsolatokat, esetleges dialógushelyzeteket értelmezik. A jelenleg Amerikában élő orosz képzőművész, Ilja Kabakov szuggesztív installációit az a miliói modellezik, melynek díszletei, helyzetei, anyagai emberöltőkön keresztül a szovjet életmód magától értetődő részei voltak, a bolshevik hatalomátvételtől kezdve egészen a SZU széthullásáig. Ez a világ életminőségét, stílusát, mentalitását tekintve ugyanaz, mint amilyenben a fejezet többi írásában vizsgált Malevics, El Liszickij, Tatlin korszakának szovjet embere élt és alkotott. Forgács Éva Kabakov művéről készített elemzése maguk is montázsok: a művész aktuális lakóhelye: *Amerika*, a műfaj: az intézményellenes avantgardista törekvésekből kifejlődő *installáció*, és végül a téma vagy a tartalom: *a szovjet világ* úgy montírozódik egymásra, mint az előző fejezetben bemutatott Rovner egymásra felvett videószekvenciái. De a szubverzív hatóereje itt nem a kontúrok puhaságán, hanem – ellenkezőleg – a részletek mellbevágó keménységén alapszik. Forgács is utal rá, hogy egy amerikai kiállításlátogatónak, aki Kabakov installációjával szembesül, értelmezhetetlenek azok

a lakáskörülmények, melyekben a szovjet polgár az életét leélni kényszerült. Nem a lepusztultságról beszélünk, illet mindenki tapasztalhat az Egyesült Államokban is, fontosabbak ennél a központi kényszerelosztáson alapuló embertelen, abszurd és így elviselhetetlennek látszó életviszonyok.

Ennyit az etnográfiai szempontról. Más képet rajzolnak – noha valamiképpen a Kabakov-elemzéssel (is) konvergálnak – azok a tanulmányok, melyek Malevics és El Liszickij pályájáról, recepciójáról, utóéletéről szólnak, illetve a kelet-európai művészetnek a nyugati „új baloldal” által végrehajtott felfedezését vizsgálják. Forgács sajátos *félreértésként* jellemzi azt a recepció folyamatot, melyben a nyugati értelmiség a szovjet-orosz és általában a kelet-európai avantgárd művészet alkotásait értelmezte. A geometriai absztrakciót, mely különféle változataiban a szuprematizmus, a proun, a konstruktivizmus stb. kifejezőeszköze volt, a recepció kezdeti szakaszában egyértelműen esztétikai újításként üdvözölték Nyugaton. A forradalmi praxis, a propaganda, az iparművészet és a design mindennapjait szolgáló művek a nyugati galériákban és múzeumokban hermetikus formanyelvi kísérletezések hordozóivá finomodtak, noha az orosz-szovjet avantgárd a társadalom átalakítására törekvő, az esztétikai autonómiát elutasító, a művészetet a mindennapi élet szférájába erőteljes gesztusokkal integráló gyakorlat része volt. Ugyanakkor a szerző arra is felhívja a figyelmet, hogy a szovjet-orosz avantgárd művészet iránti nyugati érdeklődés nem volt független a Szovjetunióval szemben kritikus új baloldal ama törekvésétől sem, hogy a szovjet politika és kultúra kiábrándító fejleményeivel valamiféle autentikus forradalmi-művészeti gyakorlatot állítson szembe. *„Az első orosz kiállítások katalógusainak tanúsága szerint e művészet feltámasztása egyaránt irányult a nyugati konzumkultúra és a totális szovjet elnyomás ellen, így értelemszerűen a Moszkvához hű nyugati kommunista pártok ellen is. Az alapgonddal egyfajta »romlatlan baloldaliság« felmutatása volt a szovjet rendszerrel szemben, s ennek a szándéknak eleinte minden 1917 utáni orosz műalkotás megfelelt*”. (77.)

A kelet-európai avantgárd iránt ébredt intenzív érdeklődésnek ellentmondásos, részben érthető, részben joggal bírálható következményei is voltak. A felfedezés izgalmasában általános volt, hogy az orosz-szovjet avantgárd pro-

dukciói afféle differenciálatlan egységként kerültek bemutatásra, az egyes művészek és az egyes művek eszmei, illetve formanyelvi különbségei nem számítottak. A szerző felhívja a figyelmet az esetlegesség szerepére is: Malevics viszonylag korai felfedezése és felértékelődése részben annak volt köszönhető, hogy az ő művei voltak hozzáférhetőek nyugati gyűjteményekben; vásárlásokról és kölcsönzésről ekkor még, a szovjet kultúrpolitika elzárkózása miatt, szó sem lehetett. De nem voltak ritkák a vitatható, a művek és a művészek eredetiségét és hitelességét megkérdőjelező fejlemények sem. Egyes gyűjtők és galériások arra ösztönözték a korszak még életben lévő képviselőit, hogy fiatalkori vázlataik, befejezetlenül maradt vagy félretett régi munkáik felhasználásával, esetleg azokat újraszignálva-visszadatálva alkossanak a felélénkülő keresletnek megfelelő műveket. Az absztrakt képek viszonylag kevésbé komplikált technikája meghozta a hamisítók kedvét is, nemcsak ismert művészeket, hanem egész életműveket is hamisítottak. (87.) Forgács Éva könyvének ez a tanulmánya – piac és elismerés bonyolult viszonyának bemutatásával, illetve a társadalmi funkció és az esztétikai autonómia kettősségének elemzésével – már a következő fejezet felé mutat.

#### 4

A MAGYAR MŰVÉSZET VAGY MAGYAR MŰVÉSZEK? fejezet írásai az előzőkhez képest mintha kissé szét tartanának, és a cím se pontosan illeszkedik a fejezet összképéhez, de az összefüggések azért érzékelhetők. A magyar alkotókat, illetve hazai művészeti mozgásokat értelmező írások mindegyike érinti azt a kérdést, hogy van-e mód kilépni abból a kényszerű vagy önként vállalt elzárkózásból, melyet az avantgárd normáin és habitusán létrejövő művészet két – első pillantásra egymással ellentétes karakterű – tényezővel szemben mutat? E két tényező az esztétikai autonómia, illetve a műpiac. A KONSTRUKTIVIZMUS MINT MEGVÁLTÁSTAN – AZ IRÁNYZAT MAGYAR VÁLTOZATAI című tanulmány minden bekezdése izgalmas művészettörténeti-eszmetörténeti összefüggésekre hívja fel a figyelmet, a gondolatmenet kitapintható főirányának mégis azt tekinthetjük, hogy a magyar konstruktivizmus törekvéseit miképpen határozták meg, illetve széljegyezték olyan koncepciók és előfeltevé-

sek, melyek a művészet autonómiájától távol eső politikai, vallásos, morális, utópikus megfontolások felé mutatnak. Ez a kérdés ugyanakkor Forgács könyvének egyik kulcsproblémája is. Amit avantgárdnak hívunk és ismerünk el, az a művészet és az élet egybeolvasztására törekszik, ennek ellenére teoretikus, kritikai, piaci elismerése (és „félreértése”) az esztétikai-formanyelvi *autonómia* perspektívájából történik. De paradox módon azok az impulzusok és megfontolások, melyek ezt a hűvösen elegáns, kissé doktriner művészetet izgalommal, jelentőséggel, érzéki vonzerővel ruházzák fel, azok ismét csak élet és művészet, praxis és ideológia, politika és kultúra összefonódásából származnak.

A MŰ, PIAC, SIKER című írás – mely több, korábban recenzióként fungáló szöveg egybeszerkesztett változata – arra a folyamatra reflektál, melyet a „*műkereskedelmi szempontú művészettörténet*” felbukkanása, illetve térhódítása Magyarországon jelent. A szerző e folyamatot meglehetősen ellentmondásosnak látatja. A Kádár Béla, Scheiber Hugó, Schönberger Armand és társaik népszerűségét hozó, az ő „kválitásaik” felfedezését célzó műkritikai értékelések, illetve a Kieselbach Tamás által képviselt kánonbővítő törekvések leginkább abból a perspektívából vitathatók, amely a modern magyar művészet legfontosabb normaképző elemének az „izmusok” karakteres és előremutató modernségét tekinti. Műkritikai és piaci elismerés találkozásának metszéspontjában végül (úgy tűnik) minden mindennel összekeveredik. Egyrészt senki sem állíthatja – és véleményét számtalan jelentős *oeuvre* sorával is megerősítheti –, hogy nincs és nem is lehet élet az „izmusok” formavilágán kívül: gondoljunk az olyan behatárolhatatlan karakterű művészekre, mint például Csontváry, Derkovits, Egyry vagy később Kondor Béla vagy Csernus Tibor életműve. Másrészt az a vélemény is védhető, hogy Kádár Béla, Scheiber Hugó, Schönberger Armand nem voltak olyan rossz festők, csupán az alapjukul szolgáló úgymond „polgári” ízlésvilágot a szocializmus kultúrpolitikája egyfelől elnyomta, másfelől pedig a neoavantgárd műveken alapuló műkritikai normaképzés értelmezhetlenné, ha ugyan nem nevétségessé tette. E kérdésben Forgács Éva és Kieselbach Tamás tanulságos és mindegyik felet a legjobb formájában mutató vitát folytatott éppen a *Holmi* lapján (2006. február; 257–267.; 267–268.). Eh-

hez nem szeretnék hozzászólni: olyan diskurzusról van szó, ahol elvileg is lehetetlen az igazság valamiféle „forrását” fellelni, így az utolsó pontot kitenni, és az érdekek itt egyszerűen összemérhetetlenek.

A kötet kiemelkedő írása a „GYÖNYÖRŰ EZ A MAI NAP” című tanulmány, mely szintetizálja az avantgárd, az autonómia és a piaci siker szempontjait, a „piacképtelen” neoavantgárd, illetve a piac felé nyitó „transzavantgárd” vagy „új érzékenység” törekvéseinek ellentmondásos viszonyát vizsgáló elemzésein keresztül. Forgács a magyar neoavantgárd „piac előtti” korszaka, illetve a műpiac korában tevékenykedő kortárs művészeti mozgások közötti sajátos átmeneti korszaknak látta a nyolcvanas évek jellegzetes, általában az „új szenzibilitás”, az „új festőség” kategóriáival leírt művészetét. Művészeti és kultúrtörténeti szempontból tanulságosan és érdekfeszítően írja le azt a fordulatot, ahol a magyar művészet akkori főárama, az új avantgárd egyrészt leszámol saját korábbi előfeltevéseivel (radikalizmus, intellektualitás, eszköztelenség, esztétikai-politikai felforgatás), másrészt a kortárs európai művészet fő irányvaival és a nemzetközi műpiac igényeivel összhangban álló új képi világot hoz létre. E fordulat művészettörténeti háttéréről, illetve a műkritikai normaképzésben megtestesülő esztétikai és kulturális motívumairól elsősorban Hegyi Loránd könyvei és írásai tájékoztatják az olvasót, aki – mint Forgács Éva is hangsúlyozza – az „új szenzibilitás” diskurzusanak hazai meg alapítója, az irányzat meghatározó művészet-történésze és tótumfaktuma volt.

A „GYÖNYÖRŰ EZ A MAI NAP” azért is fontos írás, mert magas intellektuális színvonalon és empátiával jelenik meg benne az a szöveg, amit majdnem minden, az „új érzékenység” művészetével foglalkozó szövegben kitapinthatónak vélek. Ez a szöveg valamiféle búcsúztatása – ha úgy tetszik, „sírbeszéde” – a neoavantgárdnak, illetve a piac korszakának a kissé talán túllelkesült üdvözlése. Ezek kényes pontok, egyszerűen azért, mert az „új szenzibilitás” térhódítása-  
kor is azok voltak. Nem vagyok piacellenes, nem vagyok elvakult avantgárdhívó, és jelentős fordulatnak tartom az „új szenzibilitás” korszakát. Ugyanakkor nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy akkoriban nemcsak valami felhőtlenül vidám és – Birkás Ákos szavával – „gyönyörű” dolog ment végbe, hanem ott kez-

dődött az ártatlanság elvesztése is. A kulturális, a kritikai és a piaci *érintetlenség* megszűnéséről van szó. Olyan művészeti diskurzus jött létre az „új szenzibilitás” közegében, melyre nem lehetett úgy tekinteni, mint a megalkuvó „kívülállók” (a karrieristák, a hivatalos művészek) és az „igazi” művészek ellentétére. Hiszen az „új szenzibilitás” művészei maguk is a fiatalabbak) valóban kiemelkedő és szuverén tehetségek voltak. Ebből több dolog is következik. Erősebbnek látom a kontinuitást a neoavantgárd és az „új szenzibilitás” között, mintsem az új szenzibilitást a felhőtlen jókedv művészeteként értékelők, illetve a neoavantgárd morális és esztétikai terrorja alól történő felszabadulás pillanataként ünneplők feltételezik. A műpiacra való érintkezés ráadásul ellentmondásos fejleményeket eredményezett, különösen ott és akkor, abban a közegben. Ekkor alakult ki az a helyzet, hogy ha valaki, pláne Nyugatra, eladott néhány képet, akkor ő vagy a környezete azt is gondolta, hogy az illető ettől jó művész is (hiszen sikeres), vagy fordítva: ha a piacnak is kellett, akkor bizonyára gyenge. György Péter egyik írásában (A KÉSŐ SZOCIALIZMUS UTÁN, A KAPITALIZMUS ELŐTT, in: uő: LEVÉL A MESTERHEZ, Pesti Szalon, 1994. 82–99.) megfogalmazta, hogy a magyar neoavantgárd egyik sokkja a rendszerváltáskor az volt, hogy szembe kellett néznie a piac kihívásaival. Az „új szenzibilitás” kapcsán Forgács által megfogalmazottak szerint ez korábban megtörtént, ha csak kicsiben is, de hasonlóan nehezen feldolgozható következményekkel. A „GYÖNYÖRŰ EZ A MAI NAP” egyrészt kiemeli a gazdasági-műpiaci dimenziót, másrészt árnyaltabb kontextusba helyezi azt a meglehetősen szívós nézetet, hogy Hegyi Loránd az „új szenzibilitás” koncepciója segítségével csupán a siker felé menedzselte a szóban forgó festőket.

## 5

A VÉGCEL NEM A PIKTÚRA című fejezet – a Nádlerkiállításról szóló írás és a kötetet záró két Jovánovics-kritika kivételével – az egyes művészek esetében is a „Kelet–Nyugat” politikai, kulturális, regionális törésvonalai mentén vizsgálja az életműveket. Rejtőzködés (Mednyánszky), érdektelenség (Máttyás Teutsch), csírajelleg (Vajda Júlia), lappangás (Donáth Péter) a kulcs-

szavai ennek a fejezetnek, továbbá valamiféle, részben a kelet-európai régió által determinált, részben pedig személyes meggyőződésből fakadó megátalkodott „különutasság” – az egyes művészek akár nemzetközileg is elismert, kiemelkedő értékei ellenére is.

A Mednyánszky-tanulmány afféle kakukktojás a könyvben, hiszen egyértelműen különbözik a kötetet meghatározó avantgárd paradigmától, de e helyen való közlése indokolt, hiszen a felvidéki festő maga is a fent említett „különutasság” megtestesítője. Forgács Éva azokat a kultúrtörténeti és mentalitástörténeti fejleményeket mutatja be, melyek alapján egy ismert festői életművet újszerűnek, már-már valamiféle „újrafelfedezés” tárgyának tekinthetünk. A művész a „civilizáció burka alatti ösztönvilág” festőjeként jelenik meg, aki a konvencionális képi világon keresztül azt a különös antropológiai tapasztalatot ábrázolja, melyet a századvég-századforduló világában mondjuk Nietzsche, Freud írásai, de akár Jacob Bachofen vallástörténeti munkái vagy az orosz szimbolisták – Belij, Rozanov, Ivanov – mitológiai látomásai fogalmaztak meg. Forgács Éva egyrészt formai anakronizmus és korszerű élményvilág ellentétéként jellemzi az életművet, másrészt a test, a szexualitás és a hatalom festői ábrázolásaiban találja meg azokat a motívumokat, melyek a mai néző számára is izgalmassá teszik Mednyánszky képeit.

A kötet egészét tekintve: mintha Nádler és (még inkább?) Jovánovics lenne az a művész, akinek munkáiban a magyar képzőművészet mintegy „utoléri önmagát”, beteljesíti saját lehetőségeit; a Kelet immár érdemben válik azonosná a Nyugattal. Olyan életművek, melyek a kelet-európai avantgárdból nőttek ki, de nincs bennük semmi töredékesség, félbemaradottság, „nem egyidejűség” vagy regionális „elhajlás”. Itt természetesen csak a kötetből és a jól tagolt könyvkompozíció arányaiból levonható következtetésekről beszélünk. Hiszen tudható, hogy más magyar művészek, így például El Kazovszkij, Keserü Ilona, Fehér László ugyanilyen fontos és integráns részei a szerző által képviselt alakított, biztos ízlésen, széles körű nemzetközi tájékozottságon alapuló, de mindig személyes hitellel képviselt kortárs képzőművészeti kánonnak.

Kortárs kánon? Fából vaskarika talán. De mondható másképpen: a szerző, noha művé-

sztettörténeti érdeklődése az avantgárd mozgalmak felé tájékozódik, biztos érzékkel talál rá a jelen művészeti mozgásaiban is a *klasszikusra*, melyet Gadamer a következőképpen jellemezett: „nem pusztán tanúskodás valamiről, amit még magát is értelmezni kell, hanem úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná”. (IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. Ford. Bonyhai Gábor. 1984. 206.)

Havasréti József

## II

### FEHÉR FOLTOK ÉS FEKETE LYUKAK

Egyszerűnek tűnik a dolog: az ember akkor adja ki az évek folyamán írt esszéit, kritikáit, ha „összegyűlik egy kötetre való”. Valahogy így szoktuk mondani, és többnyire be is érjük ezzel a válasszal, már ha egyáltalán felvetődik ekörül bármiféle kérdés. Hiszen manapság természetesen tekintjük az efféle gyűjtemények folyamatos felhozatalát, nem lepődünk meg, ha egy kritikus – s ebben az irodalomkritikusok járnak elől – kötetbe rendezi felgyülemlett írásait: elég fedezetet nyújt ehhez egyfajta szerény naprakészség. Miért törődnénk azzal, hogy nem volt ez mindig így, s hogy a háború előtt még olyan nagy formátumú értekezők, mint Szerb Antal vagy Kállai Ernő sem gondoltak vagy gondolhattak folyóiratokban elszórt elegyes írásaik kiadására?

Forgács Évát aligha vádolhatjuk túlzott sietéssel, hiszen hasonló jellegű tanulmánygyűjteménye 1994-ben jelent meg, vagyis A DUNA LOS ANGELESBEN írásai több mint egy évtizedet fognak át. Azon viszont elgondolkodhatunk, hogy mi adja az egymás mellé sorolt szövegek egységét, mi köti őket össze, mi teszi összességüket könyvvé, és persze azon is, hogy nevezhetjük-e kötetét egyáltalán könyvnek ebben az emeltebb értelemben, vagy megmarad íráskopuszta gyűjteményének?

Mikor az ember kötetbe rendezi írásait, egyfajta próba elé állítja őket, vagy inkább azt demonstrálja, hogy írásai kiállták a próbát. A jó cím mondhatja ennek a próbának a mértéke, mely keretet ad az íráskopuszta zettartó anyagának. Ez az összefoglaló jelleg vezette annak idején Kenneth Burke-öt arra, hogy egész kis extravagáns nyelvelméletet fabrikáljon a címadás

szimbolikus aktusának mintájára MI MINEK A JELE? című írásában. S ha kanyargos érvelését nem is követem itt, annyi bizonyos, hogy a jó cím minduntalan ráolvasódik, ráíródik, sőt beleíródik az egyes írásokba. Egy tanulmánygyűjtemény szövegeinek összetartását és összetartozását, könyvvé való átváltozását tehát a cím is indukálhatja, mely mindössze néhány szó hozzáadásával képes arra, hogy átrendezze az írások közti kötéseket, és új minőséget hozzon létre.

A DUNA LOS ANGELESBEN jó cím. Hogy mennyire az, a könyv borítójára került vizuális lenyomata mutatja, a pálmafákkal övezett Lánchíd egyszerre bizarr és sugallatos képe, mely nem csupán két egymástól távoli várost és világot ránt egybe, hanem ehhez a képhez a két kultúra közötti híd képzetét is hozzákapcsolja. Az is látható persze, hogy ez a kép inkább negatíva a cím által sugalltnak: amennyiben nem a Dunát úsztatja át Los Angelesbe, hanem éppen fordítva, onnan plántál át a budapesti tájba néhány örökzöld növényi rekvizitumot. Mindenesetre a cím nyelvi alakzata (melynek teherbírását és tágasságát e képi megfordítás természetessége is jelzi) a szellemi éghajlatok egymásra vetítésével olyan utópikus, ambivalens és telített jelentésmezőt hoz létre, amelyben már csak az egyes írásoknak kell megtalálniuk a maguk helyét. Ha pedig azt is tudjuk, hogy Forgács Éva több mint tíz éve a címben szereplő amerikai városban él (márpedig a fülszöveg mindenkiel tudatja), nemcsak a kultúrák közötti közlekedésre kell figyelmesnek lennünk, hanem e helykeresés, szellemi mozgás és távol személyes tétjeire is.

Várakozásainkat minden tekintetben igazolni látszik az öt alfejezetbe rendezett kötet első tömbje: az ide sorolt három írás mindegyike Amerikához kapcsolódik, és mindből kihangzik a személyes érdekelttség is. „*Ha élesen akarok fogalmazni, és miért ne akarnék*” – kezdi Forgács kihívóan Jean Baudrillard Amerika-könyvének kritikáját. Saját Los Angelesről szóló esszéjének személyességét viszont inkább a hely ismeretének élményszerűsége és otthonossága, illetve a megszüntethetetlen idegenség pozíciója közt egyensúlyozó hang adja. E két szöveg egyébként olyanformán egészíti ki egymást, mint kritika és állítás: mintha a Baudrillard-recenzió karcos „Így irtok ti”-jét egyfajta dadalmas „és így írok én”-nel tromfolná.

Forgács tulajdonképpen már kritikájában is saját Amerikáról alkotott képéhez méri a francia teoretikus gondolatfutamait, nem bocsátva meg neki, hogy Amerikát pusztán túlfűtött teóriái kísérleti terepeként használja. Ezért aztán könyve nem is annyira Forgács kritikájának tárgya lesz, hanem irritációjának forrása. Baudrillard ugyanis mindent a saját gondolatainak képére formál, vagyis egy erős értelmezői gesztussal maga teremti meg a tárgyát. Ez az, ami merőben idegen Forgács tárgyyszerű, minden narcizmustól mentes, józan és temperált stílusától. Magában a kritikában mégis valami különös dolog történik: itt ugyanis éppenséggel nem ezeket az erényeit csillantja meg. A recenzeált könyv irritációja olyan erősnek bizonyul, hogy kikökkenti saját hangfekvéseiből, szinte kivetkőzik önmagából, csapongani és csapkodni kezd. Három bekezdést szentel például annak, hogy a magyar kiadás borítójára került Szilágyi Lenke-fotó „*pontosabban írja le a könyv tárgyát – a megfoghatatlan Amerikát –, mint Baudrillard százhatvan oldala*”, pedig egy ilyen összevetés, bármekkorát csattanjon is, nem több kétes oldalvágásnál. Máskor meg mintha hurkot akarna vetni a francia filozófusnak, de – tőle merőben szokatlanul – olyan nyakatekerten és homályosan fogalmaz – a szerző „*álcázott rajongásnak álcázott valódi rajongását*” emlegetve –, hogy a felállított stílári csapdába maga csúszik bele. Hermeneutikus gyanakvását pedig már-már a paródia felé feszíti, azt ismételve, hogy Baudrillard Amerika-rajongása *valójában* megvetést takar.

Nem mintha a francia sztárfilozófus afféle szent tehén volna, akit nem lehet bírálni: de Forgács hevülete nincs arányban szavai meggyőző erejével. Így aztán többet árul el önmagáról, mint a bírált könyvről, ráadásul írása úgy válik árulkodóan személyessé, hogy közben nem ismerünk rá. Az embernek az az érzése, mint ha olyan fortyogó indulat törne elő belőle itt, szinte kontrollálatlanul, amit másutt gondosan és sikeresen ledugaszol.

Szerencsére a Los Angelesről írt esszében, mely akarva-akaratlanul az Amerika-könyvvel rivalizál, minden a helyére kerül. A rivalizálásról nemcsak az tanúskodik, hogy Baudrillardnak szintén Los Angeles az egyik legfőbb ihletője és vonatkoztatási pontja, hanem az is, hogy Forgács írásának címében felbukkan ugyanaz a jelző, a „*megfoghatatlan*”, amivel, mint láttuk,



Baudrillard Amerikáját jellemezte. Csakhogy itt nem kifordítva, mintegy a visszajáról rajzolja ki Amerika-képét és értekezői stíluseszményét, és ezúttal valóban a legjobb formáját hozza. Írását áthatja a rezignációvá ülepedett rácsodálkozás, és a város olvadékony kulisszáinak, szinte vidékiesen meghitt irrealitásának olyan finoman súlyozott, pontos és plasztikus mondatokkal ad nevet, hogy az felér egy hazatéréssel.

Ezen mit sem változtat, hogy az általa rajzolt kép itt-ott nem is tér el nagyon Baudrillard Amerikájától. Mikor például Los Angelest a „*jövő kísértetének*” nevezi, ő is az antiutópia határán irizáló utópia körébe vonja, s a terjengő horizontalitásába belefeledkezett, múlt nélküli alakulat jellemzése is Baudrillard sivatagról mintázott városát idézi, stílusának fellengzőssége, türesjáratokkal tarkított turbulens gondolatfutamai nélkül.

A Los Angeles-esszé és a Baudrillard-kritika közé ékelődik a címadó írás, az a mindössze kétoldalas szöveg, mely első olvasásra inkább csak amolyan alkalmi jellegű tudósításnak tűnik egy Los Angeles-i kiállításról. Eredetileg 1993-ban jelent meg a *Magyar Naplóban* Forgács Amerikából írott szórványos beszámolóinak sorában, amely a lap fél évvel későbbi megszűnésével megszakadt. Annak idején tehát csupán egyike volt a rendszeresnek ígérkező kritikáknak. De a keleti part művészeti életéről szóló híradások közül egyedül ez került be a kötetbe, és így, tíz-egynéhány év után kiemelve egészen más akusztikát és jelentőséget kap.

Kötetének összeállításakor Forgács számos írásán igazított kissé, átszerkesztette, stílusosan módosította őket, esetenként több írásból gyúrt össze egyet, s a szövegek után zárójelben a 2005-ös dátumot is feltüntette eredeti megjelenésük éve mellett. Egyedül a címadó írás után szerepel másodikként a 2003-as dátum. Vajon Forgács valamilyen okból már előbb késztetést érzett arra, hogy elővegye és átdolgozza ezt a rövidke szöveget, vagy csupán sajtóhibáról van szó? Lehet, hogy a kérdés lényegtelennek tűnik, engem mégis eléggé furdalt ahhoz, hogy utánajárjak. Elmentem tehát a könyvtárba, hogy megkeressem a *Magyar Napló* első közlés-ként megadott 1993. szeptember 7-i számát, és ekkor ért az újabb meglepetés. A megjelölt helyen ugyanis hiába kerestem. Már csak azért is, mert a jelzett dátummal nem jelent meg *Ma-*

*gyar Napló* – de nem találtam meg egyik szeptemberi számban sem. Mielőtt azonban komolyabb misztifikációra gondolhattam volna, az október 29-i, vagyis jó másfél hónappal későbbi számban mégiscsak ráakadtam a szövegre. Újabb sajtóhiba, mondhatnánk, és ezzel a dolog el is volna intézve. Én mégis hajlamos vagyok azt hinni, hogy ez az elírás nem teljesen véletlen. Tudatosnak persze nem mondhatom, de ettől a tudattalan munkáját még tetten érhetem benne. Mert ha a misztifikáció talán erős szó is, az írás kötetben megváltoztatott időviszonyai némiképp *indokolttá teszik* az elírás.

„*Júniusban és júliusban a Kossuth téri metróállomás mozgólépcsői mentén egyedülálló képsor volt látható*” – így hangzik a mondat a kötetben, a *Magyar Naplóban* viszont ugyanez a sorozat még „*júniustól szeptember végéig... volt látható*”. A megjelenés antedatálása voltaképpen ezt a módosítást követi: a szeptember eleje kétségkívül jobban simul a jelzett nyári szcénához, mint az ősz közepi lapszám. Maga a cím – A DUNA LOS ANGELESBEN – is csak a kötetben egészült ki az „*1993 nyarán*” pontos időmegjelölésével, amiként a nyár eleji Budapest és a nyár végi Los Angeles szimmetriája is hiányzik az eredeti szövegből.

Nem kell túlbecsülnünk ezeket az apró változtatásokat ahhoz, hogy felfigyeljünk a dátumok fontosságára. Már csak azért is, mert ez a kötet legkorábbi darabja, s mint ilyen jelentőségteljes pillanatot rögzít: az a periódusnak a kezdetét jelöli, amelyet a címét viselő kötet írásai reprezentálnak.

Forgács 1993 második felében rendszeresen küldött beszámolókat a keleti part művészeti életéről, de magát az utat Budapesttől Los Angelesbe ebben a kis írásban tette meg. A DUNA LOS ANGELESBEN 1993 NYARÁN azért lesz több pusztá híradásnál, mert az általa adott művészeti helyzetképet egy Magyarországról induló történetbe ágyazza. Forgács egy Duna-témájú fotósorozat emlékét viszi magával a tengerentúlra, ezt a metaforikus Dunát keresi Los Angelesben. Nem egyszerűen valami itthonról ismerőset, hanem azt a fajta érintettséget, amelyet a művészettől várunk, s amit az egyre ritkábban képes megadni. Nem kevesebbet keres, mint a művek jelenlétét egy város jelenében, valóságos helyét életünk valóságában,

a közössé tett gondolkodás esélyét, a párbeszédet, mely kapcsolatot teremt a művészet és a befogadó között. Szerzőnk tehát a legnagyobb várakozásokkal kel útra, és a földrajzi áthelyeződéssel némiképp megváltozik a státusa is: mintha ebben az írásban nem műkritikusként, hanem utazóként lépne elének, a művészet helykeresését a sajátjával összekapcsolva. Egy pillanatra úgy tűnik, mintha még a szakma szofisztikált fogalmait is maga mögött hagyná, és a műveket egyszerűen az őszinteség és a hazugság mérlegére tenné. A Duna-sorozat az előbbi miatt dicséri, míg a kortárs amerikai festő Mark Tansey képeit, akinek munkáiban nagy múzeumi kiállításán botlik bele, „*monstruózan hazug*” képeknek nevezi, s verdiktjét is valamilyen furcsa felháborodás hevíti. „*Ott hagyom a jól értesült művészt és jól értesült nézőit – írja –, és kikeresem a lakóhelyemhez legközelebb eső kis galériát.*” Ez az indulat némiképp a Baudrillard-kötet irritációját idézi fel, s forrása is alighanem hasonló. Itt is kizökken megszokott hangfekvéséből: művészeti íróból első benyomásaira hagyatkozó, elfogultságait bátran vállaló turistává válik. A Tansey művészetére és művészeti környezetére vonatkozó indulatos mondattal kívülről jelenik meg előttünk, leválasztva magát a beavatottaktól, a „*jól értesült*” művésztől és befogadóktól, akik együtt úsznak a divat hullámaival. Ezzel szemben Forgács a metaforikus Dunát keresve Los Angelesben ezzel az árral éppen szemben halad.

Más kérdés, hogy Tansey képeiről mondott keretetlen szavai paradox módon semmi másról nem árulkodnak, mint a bennfentességéről. Tansey ugyanis (akinek művészetét különben kár volna elintézni ennyivel) 1993-ben éppolyan ismeretlen volt Magyarországon, mint ma, legfeljebb néhány szakmabeli hallott róla. Forgács sommás ítélete csakis nekik lehetett jelzés, s így gesztusa eleve célt téveszt. Mégsem egyszerű szerepjáték ez, amely önkéntelenül is lelepleződik. Az „*otthagynom a jól értesült művészt és jól értesült nézőit, és kikeresem a lakóhelyemhez legközelebb eső kis galériát*” dacos gesztusában jó adag elveszettség érződik, és e kis írás szcenírozása mögött valódi, „*őszinte*” partra vetettség és talajvesztés munkál.

Mélyen jellemző az is, hogy a nagy múzeum neutrális terével szembe egy kis galéria helyeződik, annak „*légkondicionált termeivel*” a lakás-

galéria meghittsége, Tansey „*monstruózan hazug*” képeinek ellenpontját pedig az itteni kiállítók lefokozott művészi gesztusai adják. Ez utóbbiak őszintesége – a *Magyar Napló*ban még itt is ez a jelző szerepelt – a kötetben „*üdtű*”-re változik, mintha csak a Duna hús vizére utalna. A beszámoló írója vendégként érkezik a lakásgalériába, hogy aztán a konyhában egy házias „*beavatási szertartás*” részeként elfogyassa ebédjét, vagy inkább befogadja azt (hiszen ez a leves nem más, mint Rirkít Tiravanija műve), és elmondhassa jelképesen is értendő emfaticus „*megérkeztem*”-jét. Ehhez a meghatározó élményhez adódik hozzá zárásként egy másik mű tanulsága: „*a legtöbb ember világosan meghatározott dolgokra kíváncsi, amik beleférnek abba a csomagba, amit fel tudnak fogni*». Ebben mindenki egyetért, és ez a rezignáció vezet a «*csomag*», a kiállítandó művek minimalizálásához. Szó sincs lázas agítálásról. Kedves, figyelmes, megértően lefokozott a művészek gesztusa. Egy tányér leves, néhány gondolat arról, hogy miért NEM állítanak ki semmit, ami talán nem férne abba a csomagba... Nézzünk szembe a saját várakozásaink minimalizálásával”. Az új világ utazója megérkezik, hazaérkezik a művészet belakhatóra szabott világába. A befogadó befogadásra talál.

A címadó írásnak ez a nagyon erősen szcenírozott pillanata áll tehát Forgács kötetének élén, és a két másik Amerika-írással kiegészülve személyes hangsúlyokkal hívja elő a művészet és a műkritika helykeresésének egymást metsző kérdéshorizontját.

De a helykeresés témája, melyet a Duna Los Angelesbe való áthelyezése modellez, a címadó írás pedig szinte programszerűen a kortárs (amerikai) művészeti szcénára vetíti, a továbbiakban maga is áthelyeződik. A második rész három írásában nem térbeli, hanem időbeli elmozdulásként ölt formát, mint az idő eltolódása, kizökkenése. Az idő vizuális lenyomataként, mely mindig a hiány és egyidejűleg a hiány megjelenítésének a képe. Bár az elsőben még akadnak amerikai példák, a következő pedig egy félig-meddig amerikai képzőművész munkáival foglalkozik, ez már inkább csak esetleges, véletlenszerű mozzanat. Amerika mint téma a továbbiakban nyomtalanul eltűnik, és vele együtt a kortárs művészet is. (Amiképp Amerikából küldött rendszeres tudósításainak sora is ilyen-olyan okok miatt rövid idő után valóban megszakadt.) Az, amit Forgács friss él-

ményeit rögzítve, jelzésszerűen, a „minderről írni kell még” sietős lendületével vetett papírra „*Los Angelesben 1993 nyarán*”, több mint egy évtizeddel később, mintegy beledermed az időbe, s folytatás híján az idő elárvult ágán fityeg.

Noha a kötet felütése a Budapestet és Los Angeleszt összekötő virtuális, kulturális híd képzetét vetíti előre, tört ívének tanúsága szerint a következő négy alfejezetben egyfajta hiánydramaturgia munkál, és inkább ez az, ami a kötet írásait összeköti, s a cím metaforikus ernyője alá vonja.

Veszteség és hiány – ezek a kulcsszavai a második rész első írásának, amely a gyerekkorhoz való visszatérés formáit szemléli a 80-as és 90-es évek művészetében. A VISSZATÉRNI A KÖLDÖKSINÓRHOZ elemzése kettős szálon fut. A gyerekjátékok és a gyermeki szemlélet megjelenésének általa felsorakoztatott művei a gyerekkort az elvesztett teljesség világaként jelenítik meg, miközben, mint valami ruhát, ki is fordítják ezt az idealizált képet azzal, hogy pszichológiai és történelmi traumák feldolgozásának kísérleti terepévé teszik. Forgács írása azonban nem áll meg itt, sőt még csak nem is ezzel kezdődik. A gyerekkor tárgyi rekvizitumait readymade-szerűen felhasználó művek „*áradatát*” ugyanis eleve tágabb kultúrtörténeti összefüggésbe helyezi. Ahhoz a hanyatlástörténethez kapcsolja, amely a művészet pozícióvesztéséhez, leértékelődéséhez vezetett, aminek köszönhetően „*a művészet a vizuális kultúrába hanyatlott*”. Ezt ugyan nem Forgács írja, csupán idézi, de a vizuális kultúra negatív beállításához hasonló tendenciát jeleznek saját szavai is: „*valami kilazult a kultúrában*”. Ebben egyszerre visszhangzik a hamleti „*valami búzlik Dániában*” és a „*kizökkent az idő*”, még ha Forgács nem hiszi is, hogy ő született helyretolni azt. Sőt, inkább az ellenkező véletbe esik, mikor a hanyatlást tényként könyveli el. Írásában nem is tesz mást, mint hogy a két veszteségtörténetet, a gyerekkorét és a művészetét megfelelteti egymásnak. Ezért, hogy a gyerekkor rekvizitumaival dolgozó művészek és művek figyelemre méltó példatárát követően nem az ezekből kibontott és kibontható jelentéstartalmakra építi értelmezését. Mintha nem tudná az egyes művek szétartó példait másként összemarkolni, mint hogy ezt az átfogó – bár épp csak felskiccelt – kultúrkritikai sémát hívja segítségül. Így aztán éppen a vizsgált jelenség elmélyült értelmezésével ma-

rad adós, s ezen nem segít a Winnicott-féle „*átmeneti tárgy*” obligát emlegetése, ahogy Grass BADOGDÓB-jának és Singer SHOSA című regényének hosszú tárgyalása is felesleges kitérőnek bizonyul.

Végkövetkeztetését, mely az utolsó oldalra marad – de az elsőként már borítékolt –, csupán egyetlen hivatkozása készíti elő. Eszerint a bohóc alakjának megjelenése az avantgárd festők (Picasso, Severini, Rodcsenko és mások) húszas-harmincas évekbeli műveiben párhuzamba állítható az általa vizsgált műcsoport jelezte regresszióval. Az avantgárd művésznek – idézi Benjamin H. D. Buchloh fejtegetését – „*rá kellett ébrednie történelmi bukására. A bohóc a művész, mint hatalmát veszett, engedelmes szóra-koztató figura társadalmi archetípusa*”. Ez a figura azonban, teszi hozzá Forgács, „*még mindig*” sokkal gazdagabb kulturális hagyomány örököse, mint a „*történelem nélküli*” gyerekjátékok; és a bohóc „*még mindig a művészetnek a hatalommal szembeszegezhető alternatív világát jelentette, ellentétben a gyermeki kiszolgáltatottsággal és passzív szeretetéttséggel, amire a plüssállatok és babák mutatnak*”. Ebből a párhuzamból nemcsak a hanyatlástörténet retorikája hallik ki, de egy csapásra zárójelbe teszi az értelmezés addig felsorakoztatott pszichológiai vagy történelmi mozzanatait is, hogy egyetlen önreflexív jelentéssel helyettesítse. Kérdés azonban, hogy érdemes-e ezt az előre kiszabott, általános sémát ráhúzni mondjuk Boltanski vagy Libera nagy erejű és Forgács által is nagyra becsült műveire? Mi következik ebből rájuk nézve? Attól tartok, nem sok.

Ezt a kérdést azonban itt jótékony homály fedi, a konkrét művek és a hanyatlástörténet párhuzamos pályán futnak, nemigen zavarják egymás köreit. Így aztán írása legvégén Forgácsnak elég megismételnie tételét a művészet leértékelődéséről és arról, hogy a művész „*mind kisebb és tehetetlenebb figura a feje fölött tornyosuló korporációs székházak árnyékában*”. (Ez alighanem így igaz, de a „big business”-t mégiscsak a hajánál fogva rángatja ide, és nem írásának belső logikája okán.) Egyszerűen a művészet gyenge társadalmi helyzetben van, és a gyerekjátékok elszaporodása a képzőművészetben „*erre a meggyengült helyzetre reflektál*”. Hangzatos megállapítás, de a dolog ennyiben marad, s így menthetetlenül odavetettnek és üresnek hat. Az ember kíváncsi volna, hogy ez a reflexió mi-

lyen formában épül bele az említett művekbe, de a tanulmánynak itt a vége. Forgács Évát leginkább a művészet társadalmi helyének kérdése foglalkoztatja, de félreisiklő értelmezése végül nem pozícióvesztésének tényét teszi árnyaltabbá és nyomatékosabbá, hanem hiányérzetet hagy. És erre nem ez az egyetlen példa, az írások egyik felében valami hasonló történik.

A kötet másik felében viszont termékenyen bizonyul ugyanez a hiánydramaturgia. Ennek egyik legletisztultabb példája Erdély Miklós *IDŐUTAZÁS*-a, s a letisztultság ezúttal nemcsak a mű struktúrájára, hanem magára az elemzésre is vonatkozik, mely visszafogott eszközökkel, mindenféle erőltettség nélkül közelít tárgyához. Az 1975-ben készült fotósorozat voltaképpen nagyon egyszerű ötletre épül: néhány régi fényképére, melyen családtagjai és/vagy saját maga látható, Erdély jelenkori önmagát montírozza rá. De ez a szikár egymás mellé rendelés rendkívül intenzív emberi viszonylatokat hoz létre a képeken, ahol a kapcsolatteremtés képtelenségét, a veszteség és a visszahozhatatlanság érzését mintegy a virtuális testi közelség provokálja. Forgács kiemeli, mennyire foglalkoztatta Erdélyt a fekete lyuk fizikai jelensége, az a valami, ami egyszerre üres hely, vákuum, illetve maximális anyagkoncentrációk helye. E kettősség miatt látta benne a műalkotás létmódjának, a kultúrában elfoglalt helyének metaforáját. Az *IDŐUTAZÁS* azért is példászerű mű, mert a telítettség és hiány hasonló tömörítést képes létrehozni, leképezni.

És itt mintha felvillanna annak lehetősége, hogy a műalkotásokhoz hasonlóan a műkritika is fekete lyukként viselkedhet, az értelmezések pulzáló intenzitását hozva létre a hiányok helyén. S hogy Forgács írásainak ez az igazi ambíciója, talán jelzi, hogy kötetének címe a Duna Los Angelesbe való áthelyezésével, a két város egybecsúztatásával voltaképpen ugyanazt a montázseltvet alkalmazza, mint Erdély munkája.

Az írások hiánydramaturgiája a harmadik részben működik a legjobban, ez a könyv legkiegyensúlyozottabb, legkidolgozottabb tömbje. Itt is előkerül a fekete lyuk fogalma, Malevics fekete négyzetét hasonlítja hozzá Forgács, melyről nem lehet eldönteni, hogy „*maximális jelentéskonzentráció vagy abszolút jelentésmentes hely*”. *FEKETE NÉGYZET ÉS VÖRÖS NÉGYZET* című ta-

nulmánya azt követi nyomon, hogyan akart El Liszickij Malevics helyébe lépni és egyszerre túl is lépni az általa kijelölt helyen. Hogyan szegezi szembe a fekete négyzettel, a szuprematizmus tárgy nélkülségének utópiájával a maga vörös négyzet jelképezte konstruktivizmusát, amelynek végső soron a társadalmi utópia a tárgya.

Az önmagán túllépő, kötöttségeitől megszabaduló ember utópiája Malevicsnél és El Liszickijnél is a repülés képzetéhez kötődik, az előbbinél inkább a gravitáció legyőzésének misztikus formájához – a fekete négyzet mindentől eloldozottan az űrben, a semmi és a végtelen fehérjében lebeg –, az utóbbinál pedig instrumentális, mérnöki képzetéhez. Az *EMBER, AKI A VILÁGŰRBE REPÜLT A LAKÁSÁBÓL*, Ilja Kabakov nyolcvanas években készült remekműve, mindkettőjük örököse, amennyiben a mindennapi élet szorításából való szabadulás eszköze itt is a repülés. Forgács e mű kapcsán is „*az üres, fehér tér hívásáról*” beszélhet, az 1988-ban Nyugatra emigrált művész installációját mégis egy világ választja el az elődeitől. Az elvont geometrikus formák tárgy nélkülsége, tisztasága helyett művét brutális és nyomasztó anyagszerűség hatja át. Az embernek, aki szűk és zsúfolt szobájából a plafont átszakítva katapultál egy másik világba, az anyagon kell áthatolnia, annak ellenállását kell legyőznie. A lepusztult és koszadt tárgyak nyomasztó hétköznapi-ságából lökődik ki az abszolút emigráció robbanásszerű aktusával. Az űrbe és a semmibe, amelynek másik neve Parádicsom. Az *EMBER, AKI A VILÁGŰRBE REPÜLT A LAKÁSÁBÓL* egy tátongó lyuknak állít emlékművet.

A *HOGYAN TALÁLTA FEL AZ ÚJBALOLDAL A KELET-EURÓPAI MŰVÉSZETET?* című írásából az derül ki, hogy maga az orosz művészet is azért érkezett meg Nyugatra, mert egyfajta vákuumot töltött be. Forgács világos rajzolatú elemzése számba veszi, hogy a nyugati értelmiséget milyen vonzások és várakozások vezették el az orosz avantgárd művészet újrafelfedezéséhez és felértékeléséhez. Milyen szerepet játszottak mindebben a politikai, az esztétikai és a műkereskedelmi megfontolások, kezdve az újbaloldal '56 majd '68 után akuttá váló alternatívakeresésével, mely a maga jelenében tevékenyen ható művészet vágyálmát dédelgette. Ennek előképét és példáját találták meg Malevics, El Liszickij és társaik művészetében, abban a műv-

szetben, amely Hans Richter szavaival a művésznek „*funkcionális helyet ígért a társadalomban*”. Ez az ígéret volt az, amellyel az orosz avantgárd elevenen kapcsolódhatott a nyugati baloldal jelenéhez, hiszen ez volt az az utópikus hely, amelyet ők maguk akartak volna betölteni. Az orosz avantgárd példája tehát végtelen távlatokat nyitott előttük, és példaszerűségén (no meg műkereskedelmi pozícióján) már mit sem változtatott, hogy e távlat – a művészet szabadságának megőrzése a hatalom támogatása mellett és annak ellenére – egyhamar illúzióknak bizonyult. Mert a jelenhez legerősebben kapcsolódó viszonyulásaink egyike éppen az utópikus képzelet, a jelenből való kiszakadás akarata, párosulva a megérkezés vágyával. Az avantgárd alapesztusa ez: a senki földje honfoglalása.

Az itt leírt folyamattal jött létre a XX. századi művészettörténet újrafelosztása, vagyis a nyugat-európai mellé felzárkózott az orosz avantgárd nagy narratívája. Ez magyarázza, hogy a tanulmányban, a cím keltette várakozással ellentétben, miért csak érintőlegesen esik szó a kelet-európai művészetről, s miért landol az írás végére valahol a két narratíva közt, „felbontatlan csomagként” a pad alatt. Ebből a nagypolitikai leosztásból következik, hogy a kelet-európai művészetből leginkább az avantgárd irányzatokhoz sorolható alkotókra irányult nemzetközi figyelem. A magyar művészet vonatkozásában például, jegyzi meg Forgács, így alakult ki az a látszat, hogy Kassák „*jelentősebb vagy reprezentatívabb művész volt, mint Egry József*”.

Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a negyedik rész első írásának főszereplője éppen Kassák, de magyarázatot ad rá, hogy a két nagy narratíva közötti helyzet legalábbis kettős feladatot jelöl ki a hazai műkritikusok számára. Az egyik az avantgárd művészettörténeti túlsúly miatt háttérbe szorult életművek rehabilitálása, felfedezése, jelentőségükhöz méltó értékelése. Ennek a feladatnak a néhány évvel ezelőtti nagy Mednyánszky-kiállításához kapcsolódó írás próbál megfelelni a kötetben. A másik pedig az avantgárd irányzatokon belüli sajátos magyar változat közelebbi meghatározása: és itt jön be a képbé Kassák.

A KONSTRUKTIVIZMUS MINT MEGVÁLTÁSTAN alcíme szerint az irányzat sajátos magyar változatait tárgyalja, de nekem úgy tűnik, hogy ez a töb-

bes szám csak afféle kényszerű engedmény a plurális forma szinte kötelező erejű diktátumának. Magában a szövegben hol az egyes, hol a többes számú alakot találjuk, az írás tendenciája mégis egyértelműen szűkítő. Az elején a konstruktivizmus magyar irányzatát Kassák, Bortnyik és Moholy-Nagy nevéhez köti Forgács, ezután viszont azt olvassuk, hogy Moholy-Nagy, akinek „*elképzelései alapján különböztek Kassákéitól*”, Péri Lászlóval és másokkal együtt inkább a nemzetközi avantgárd szcénához tartozott, Bortnyik pedig szó nélkül tűnik el a színről. Marad tehát a kemény mag: Kassák mint egyedüli művész és a kritikus Kállai Ernő.

Igy aztán az írás nagy részét az a pályakép teszi ki, amely Kassák felfogását az indulásától a képarchitektúráig kíséri végig, de mintha Forgácsnak épp akkor fogyna el a mondanivalója, amikor a címben jelzett tárgyhöz ér. A felvázolt előtörténet ily módon pusztá előjáték marad, és érzésem szerint nem sokban segít hozzá Kassák konstruktivizmusának pontosabb betájolásához. Ráadásul Forgács számára az sem okoz problémát, hogy egyik Kállaitól vett idézet, amellyel a kassáki megváltást jellemzi, arra a Moholy-Nagyra vonatkozik, aki, mint azt korábban megjegyezte, alapvetően más felfogást képviselt, mint Kassák.

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a magyar konstruktivizmus, „*a senki földjén*”, az „*emigráció vákuumában*” jött létre, hogy Kassák avantgárdja „*per definitionem nem illeszkedett sem a hazai hagyományokhoz, sem jelenbeli eleven kontextushoz*”, ennek az egyszemélyes magyar irányzatnak a specifikusan magyar volta még inkább elmosódik, s maga a kérdés is egyre *tárgyaltalannabbá* válik.

Valami hasonló történik a MAGYAR MŰVÉSZET VAGY MAGYAR MŰVÉSZEK-ben is, mely az egyes szám vagy többes szám kérdését immár nem valamilyen irányzaton vagy műcsoporton, hanem a magyar művészet, mint olyan sajátosságának problémáján méri meg, hogy végül maga a felvetés módja találtassék könnyűnek.

Pedig az, hogy a magyar művészetnek van-e valamilyen érvényes mondanivalója a világról, egyáltalán nem érdektelen és nem is légből kapott kérdés. Talán csak egy kicsit túlméretezett. Ahogy túlméretezett az a válasz is, miszerint „*semmit, ami ennek az országnak és kultúrának az életében történt és fontos (volt), nemigen lehet kihámozni a magyar képzőművészetből*”. Ettől persze



még éles, vitára ingerlő írás tézise lehetne. De bármily provokatív is az állítás, nincs világosan artikulálva. Forgács az ország életével való kapcsolat primér szintjét hangsúlyozza, tematikus fogódzókat keres, egy „vizuális köznyelv” elemét. Vagyis valamiféle közönség- és közösségelvű, konszenzuális sajátosság hiányát regisztrálja a magyar művészetben. De mintha ezzel túl rövidre is zárná a dolgot. Mintha e hiány betöltését maguktól a művektől kellene várjunk, nem pedig olyan értelmező narratíváktól, amelyek hiányát másutt maga is felpanaszolja. Ezen azonban maguk a művek nem, csak az értelmezők tudnak segíteni, s Forgács éppen egy efféle narratíva jelzésével marad adós (csupán a feminista művészetelmélet mechanikus átvételének kritikájára szorítkozik, ami ugyan fontos lehetne, de itt egyáltalán nincs a helyén). E nélkül pedig, bármilyen provokatívan fogalmaz is, csupán kérdést hány kérdésre, amelyek elbillennek, elcsúsznak egymáson, mígnem leborul az egész rakás, és marad az írás végén újra feltett alapkérdés, az egész magyar művészet pedig úgy áll előttünk, mint egy jókora fehér folt.

Az előbbi nagy téma egyetlen szeletének – a Budapest-ábrázolások hiányának – önálló írást is szentel, s talán így lehetne és kellene felszeletelni az egész problémagombócot ahhoz, hogy valamiképpen le tudjuk nyelni, s ne akadjon meg a torkunkon. A BUDAPEST, A FEHÉR FOLT című írás azért is sikerültebb, mert a tematikus közéletismód itt magától értetődően adódik. Mégsem hiszem, hogy arra a kérdésre, miért nem alakult ki Budapestnek és a budapesti életnek olyan ikonográfiája, mint Párizsnak, New Yorknak, Berlinnek vagy Moszkvának, teljes választ adhatna az a készen talált és készségesen átvett magyarázat, amit Forgács kínál, nevezetesen: a magyar kultúrát átható modernitással szembeni ambivalencia, illetve ennek rávetítése Budapestre. Egyfelől bármily dinamikus fejlődött is a kiegyezést követően a magyar főváros, talán mégsem hozható minden tekintetben az említett modern metropolisokkal egy szintre. Másfelől, még ha külső kelteiben összemérhető lett volna is velük, a Budapestet mindenestül magukénak érző művészek alapvetően kávéházi kultúrájából hiányzott az a fajta vadság és radikalizmus, mely városukat vizionárius karakterrel ruházhatta volna fel. Ehhez is, ahhoz is Kállai Ernőt ci-

tálhatnánk, aki a HOL VANNAK BUDAPEST FESTŐI? kérdést fél évszázaddal ezelőtt először feltette, s akinek Budapestről kialakított képét elsőrendűen aligha a modernitással szembeni ambivalencia formálta.

Fehér foltot kerülget Forgács akkor is, amikor a művészet, a közönség és a műkereskedelem viszonyának komplexitását illusztrálандó megalkotja a „jó kommersz festő” kategóriáját. Felvetése ismét figyelemre méltó, és még inkább azzá teszi, hogy Forgács példája az avantgárd farvizének hullámain ügyesen meglovgoló Kádár Béla. Az ő pályaképén keresztül fontolgatja a jó kommersz művész szerepét, a művészet világában betöltött helyét, de mintha maga kerülne szereptévesztésbe. No nem a némiképp provokatív címkézése miatt, hanem azért, mert ehhez képest Kádárt érthetetlenül széles skálán mozgatja a szövegben, a „magyar art déco emblemikus alakja”-tól a „jó” és a „közepes” festőn át egészen a „piktör”-ig. És teljes bizonytalanságban hagy minket afelől is, hogy a „jó kommersz festő” hidat ver-e a nézőt nagyobb kihívások elé állító, innovatív művészet felé, „ráneveli... valamiféle esztétikai minőségre”, vagy éppen „kényelmesebb, lustább közönséget szolgál ki és fejez ki a műértés vagy annak illúziójának kiváltságával”. Ily módon komplexitás helyett zavarbaejtő eldöntetlenség az eredmény, az egymással összeegyeztethetetlen értékelések közötti oszcillálás.

Ugyanez az ambivalencia hatja át a Mednyánszky-portrét is. Utaltam már Forgácsnak arra a megjegyzésére, hogy a művésztörténet aránytalan avantgárdcentrikussága miatt az a látszat keletkezett, hogy Kassák nagyobb festő, mint irányzatokba nehezebben besorolható társai. Ez nemcsak magyar, hanem általános jelenség, elég, ha mondjuk Balthus vagy Florine Stettheimer újabb keletű és az avantgárd nagyágyúihoz képest még mindig viszonylagos ismertségére gondolunk. Mednyánszkyt persze a magyar művésztörténészeknek nem kellett felfedezni. Annál váratlanabb volt, hogy mégis ez történt: 2003-as nemzeti galériabeli kiállítása és teljes NAPLÓ-jának kiadása után – jó részt Markója Csilla nagyszabású kutató-, szerkesztő- és értelmezőmunkájának köszönhetően – egészen új színben látjuk alakját. Forgács is a meglepetés és a lelkesedés hangján jelenti be, hogy olyan festő áll hirtelen előttünk, akiről semmit sem tudtunk. Ennek ellenére úgy

tűnik, hogy nemcsak Markója Csilla értelmezésének szelleme hagyta érintetlenül, ha sokban rá is hagyatkozik, hanem Kállai 1943-as költői szépségű monográfiája is, melyre szintén utal. Írásában ugyanis a legrosszabb régi reflexek szerint Mednyánszkyt minduntalan haladottabb kortársaival veti össze (olyasformán, ahogy egy időben az irodalomtörténeteszek szokása volt Aranyt méricskélni Baudelaire-hoz). Ez a különbségtétel kezdetben inkább leíró jellegűnek tűnik – „*Párizsban nem Cézanne és a kubisták lelkesítették, mint például a Galimberti házaspárt*”, olvassuk, bár éppenséggel ez sem ártatlan megállapítás, hiszen Mednyánszky 1897-ben járt utoljára a francia fővárosban, vagyis egy évtizeddel a kubisták fellépése előtt, amikor Cézanne még szinte teljesen ismeretlen festő – hogy aztán gazként verje fel írását a sok „de”, „míg” és „noha”: „*De nem állítja szembe a maga igazságát ezzel a kultúrával, mint expresszionista kortársai*”; „*...de stílusváltásai, bár sűrűn követték egymást, nem mozogtak picassói amplitúdón*”; „*de Mednyánszky a tudattalan tartalmakat, Kleével ellentétben, csak természeti formákon átszűrve engedte felszínre*”. Nemcsak az zavaró ebben, hogy a kortárs fogalmát Forgács, enyhén szólva, nagyvonalúan kezeli, hiszen az említettek mindegyike 25–30 évvel fiatalabb Mednyánszkyknál, és egészen más nemzedékhez, művészeti korszakhoz tartozik, hanem még inkább az összevetés merevsége, mely az avantgárd eredményeit normaként kezeli. Ez a húzd meg, ereszd meg tempó az utolsó mondatig kitart, úgy-hogy az ember nem nagyon érti, kinek is, minek is szolt az elején a felfedezés öröme. Bárminek szolt is, menthetetlenül kicsúszott alóla a talaj, és a visszájára fordult.

Az öt utóbbi magyar tárgyú írás önkéntelenül előhív egy összehasonlítást. Mindegyikben hivatkozik ugyanis Kállai Ernőre, aki Forgács számára máig a legfontosabb, az igazán mértékadó műkritikus (nem véletlen, hogy írásainak reprezentatív gyűjteményét hosszú évtizedek hallgatása után épp ő gondozta 1981-ben). Kállai Ernő mindegyik írásban ott kísért, mintha valamennyi írásra az ő árnyéka vetülne, ő az, aki mindben és mindenben Forgács előtt jár, de végül ez a jelenlét is csak a köztük levő kontrasztot erősíti. Kállai szuggesztív, át-lelkesített koncepcióinak, nyelvi kifejezőerejének, testes-televényes fogalmiságának árnyé-

kában csak még szembetűnőbb lesz Forgács értelmezői bátoratlansága és bizonytalankodása, legyen szó a magyar festészet sajátosságáról, a magyar konstruktivizmusról, Kádár Béláról, Mednyánszkyról vagy éppen Budapest festészeti ábrázolásáról. Ezért, hogy a fehér foltok, amelyekre figyelme irányul, pusztán a hiány jelei maradnak, s nem olyan helyek, amelyek kitöltésére maga az invenciózusan okadatolt és kimunkált értelmezés hivatott: ezért, hogy e fehér foltok Forgács könyvében – problémaérzékenysége ellenére – nem is nagyon tanúskodnak másról, mint az ilyenfajta markáns és meggyőző értelmezések hiányáról.

Nádlér festészete, írja Forgács 1995-ben, „*olyan pillanatban áll előttünk, amikor az avantgárd művészi és etikai tradícióját a történelem érvénytelenítette, új etika és forma azonban nem született*”. Hosszú, évtizedeken átnyúló pillanat ez, és a kötet írásai ebbe ágyazódnak. Itt számomra nem fontos az, hogy korunk művészetének ez a beállítása érvényes-e vagy sem, hogy ez a pillanat, időbeli kiterjesztése ellenére, mennyiben szűkre szabott. Bárhogy van is, az egyes írások keretét, mozgásterét ez jelöli ki, Forgács ebben keresi műkritikusként a helyét. Mindent az avantgárdhoz (és a neoavantgárdhoz) viszonyít, minden elmozdulást ehhez képest mér fel. Mednyánszky öntörvényű művészete, mely nem kínál ilyenfajta fogódzót, s az avantgárd irányzatokkal párhuzamos pályán fut, ebben a viszonyrendszerben nemigen értelmezhető. Ezért mondhat Gauguintól Tihany Lajosig mindenkit, jobb híján, a „kortársának”. És ezért van elemében Forgács azokról a kortársakról – immár saját kortársairól – írva, akiknek művészete viszont épp a jelzett művészettörténeti pillanatot értelmezi.

A nyolcvanas évek első felének magyar festészete ekképpen az avantgárd aszketikus fegyelme alóli felszabadulásként kap értelmet, olyan látvány- és örömelvű művészetként, amely az avantgárd skrupulusain túllépve a nézővel és a műkereskedelem igényeivel is számol. Ez ugyan emlékezetünkbe idézheti a „jó kommersz festő” kötetbeli jellemzését, de a Kádár kapcsán felmerülő kételyeknek ezúttal nem jut tér. Forgács az Új Szenzibilitás és az Európai Iskola között lát párhuzamot, amennyiben mind a kettő „*a történelmi pillanatra adott válasz volt*”, melyet nem stílári közösség, hanem „*egy új kezdetként*

*közösen átélt korszak élménye*” hívott életre. Míg 1994-es tanulmánygyűjteményének címe – AZ ELLOPOTT PILLANAT – az Európai Iskola felszámolására utalt, a művészet szerves fejlődéséhez visszatérést jelentő nyolcvanas évek festészetéről írt tanulmány címévé emelt „GYÖNYÖRŰ EZ A MAI NAP” mintegy az avantgárd túloldalan visszanyert pillanat emblémája. Ennek az eksztatikus pillanatnak az Új Szenzibilitás esetében persze van valami óhatatlan múltidejűsége, Jovánovics egyik művének viszont Forgács már vállaltan régies emelkedettséggel ajánlja meg az örökkévalóságot.

A Nádler Kiscelli múzeumbeli kiállításáról írt kritika nemcsak az avantgárd meghaladva megőrzésének, aszkézis és szenzualitás, az egek felé nyújtózkodás és a szó legjobb értelmében vett privát pepecselés együttállásának nagyszerű, világos rajzolatú elemzése, de együtt van benne minden, ami Forgács írásmódját kitünteti. Már-már megvesztegetően gördülékeny és pontos, minden kényszeredettségől, spekulatív ballaszttól mentes, plasztikus, kifejezeten olvasóbarát próza. Semmi szakirányú fitogtatás: túlfuttatott teoretikus tiszteletkörök, öncélú hivatkozások helyett tárgyszerűség, könnyed-

ség és elegancia. Mindezek az erények a műkritikusok jó részétől akkor is élesen megkülönböztetik stílusát, ha a kötetbeli írások egy részének mindez inkább csak a homlokzatát adja.

Az az érzésem, hogy Forgács egészen más kötetet is össze tudott volna állítani az utóbbi másfél évtizedben született írásaiból, egyenletesebbet, kevésbé kikezdzhető. Boltanski-eszéjét (*Café Babel*, 1997/3.) például jóval összefogottabbnak és sikerültebbnek gondolom, mint a szélesebb merítésű VISSZA A KÖLDÖKZSINÓRHOZ-t, amelybe néhány részlete beleépült. De ha bizonyos értelemben szerencsésebb választás lett volna is, *ebben* a könyvben nehezen találná a helyét. Ide azok kerültek, amelyek a művészet és a műkritika elárvult partjait járják be a helykeresés hiánydramaturgiájának öntudatlan nehézkesével, amelytől Forgács nem tudott és talán nem is akart szabadulni. Az „itt és most”-nak ez a fajta vállalása íratta meg vele azokat az írásokat, amelyeket itt összegyűjtött. És ennek a nehézkesnek köszönhető, hogy kötetének összeállításakor éppen mellettük kötött ki.

*Beck András*