

FIGYELŐ

A KÉTELKEDŐ RIGÓ

Ferencz Győző: *Szakadás*
Sziget Kiadó, 2010. 156 oldal, 2500 Ft

A költő és az énekesmadár közti párhuzam régi szép toposz. Jól ismert néhány nagyszabású angol példa: John Keats-tól az ÓDA EGY CSALOGÁNYHOZ¹ vagy P. B. Shelley ódája EGY MEZEI PACSIRTÁHOZ,² de az évszázaddal későbbi Thomas Hardy-vers, A FEKÉTERIGÓ³ is mind ugyanannak a vershelyzetnek a kibontása: a költő a felzengő madárdalból transzcendens értelmet hall ki, s maga a vers ennek az élménynek, illetve az általa közvetített üzenetnek verbális leképezése. Keats a romlandó emberi testtel, „a szent Költészet szárnyának” időtlen emelkedettségét állítja szembe. Shelley szintén annak vágyát fogalmazza meg, hogy a pacsirtához hasonlóan az öröm örökkévalóságát tolmácsolhassa verseiben: „Tanítsd örömrre félholt / szívem... / s rám úgy figyel a föld, mint mostan én réád.” Hardy már kevésbé optimista: romantikus elődeivel szemben az ő rigója nem a zöldellő táj fölött szárnyal, hanem egy téli kapun gubbaszt, s a költő csak sejti, de nem érti, amiről a „vén, kicsi, vézna, törékeny rigó” énekel: „áldott remény, mit ő tudott, / de nem ismertem én”. Itt tehát a költő fogalmi szinten hangot ad ugyan székspszisének, de maga a rigó „a határtalan örömet” dalolja, és a jambikus-rímelős, szabályos versszakok hibátlan verszenéje szintén a romantikus verseszményt valósítja meg. Azaz minden huszadik századi kételyen túl is, az önfeledt rigódal és az azt kötött formában megörökített vers egyaránt az eszményi létezése, megvalósíthatósága és közölhetősége mellett tanúskodik.

A modern angol irodalom egyik legfontosabb magyar közvetítőjének – tanárának, kritikusának, fordítójának –, Ferencz Győzőnek A KÉTELKEDŐ RIGÓ című verse nyilvánvalóan ebbe a hagyományba illeszkedik. Leginkább Hardy verziójával rokon nemcsak a címadó rigó tekintetében – ami egyrészt urbanizálódott, másrészt sokkal hétköznapibb fajta, mint az erdők-mezők csalógányai és pacsirtái –, valamint azzal, hogy

a jelenet háttérül a virágzó természet helyett a telet választja, hanem az idealizálás hiányát illetőleg is: „egy ilyen koszos rigó”. Ferencz Győző azonban nem csak a költői én reflexióinak szintjén kérdőjelezi meg a romantikus ideált: nála maga a rigó is *bátortalan*, a madárdal *vékony*, a gyönyörködtetően kötött forma helyére pedig a prózavers lép. Remek megoldás, hogy a metrikailag kötetlen szövegben is képes a ritmikai kontraszt eszközével élni: az emberi álláspont idegen szavakkal terhelt, a nehézkességig szabatos megfogalmazásával szemben a madárdal említésénél mégiscsak felsejlik a verszene lehetőség a huszadik századi magyar vers legelterjedtebb dikcióját idéző jambikus félmondat révén, amit ráadásul egy váratlanul tiszta sorvégi rím is kiemel. (A szövegben ezen kívül csupán néhány, szabálytalanul előforduló és szándékosan elhalványított asszonánc található.) „Így aztán magamra maradtam ezzel az optikai tévedés / Által kiváltott akusztikai csaldózással, / Amely ugyan viszonylagos mivoltában is bizonyosan összetettebb, / Mint ez a valószerűtlenül vékony madárdal” (A KÉTELKEDŐ RIGÓ).

A KÉTELKEDŐ RIGÓ, amellyel a könyv címét adó SZAKADÁS-ciklus indul, nem csupán egyike a kötet nagy verseinek, hanem föllelhető benne a fő tematikai és poétikai jellegzetességek java része. Csakhogy ugyanez tucatnyi másik darabról is megállapítható. Bár a kötet a fűlszöveg szerint másfél évtized termését gyűjti egybe, és az egyes szám első személyben szóló szubjektum mindjárt az első versben (NYELVEMLÉK) saját zavarba ejtően sokfajta hangjáról panaszkodik, a visszatérő motívumok és a kimunkált költői gyakorlat eredményeképp nagyon is egységes költészet jön létre a különféle megszólalásokból. A címadó SZAKADÁS alaptétele szerint „minden szál elszakadt” – Ferencz Győző viszont ezekből a foszlányokból gondos precizitással sző újabb és újabb, mindegyik vers esetében izgalmasan eredeti mintázatú szövetet, amelyeket a hangvétel és a tárgy változatossága ellenére összetartanak részben a folyton ismét előbukkanó szálak szinkron és diakron játékaival, variációival, átrendeződő viszonyai, részben a mindegyik szövegre külön is jellemző rendkívüli sűrűség.

A széttartó részekben keresztül is a teljesség megtapasztalásának-megsejtetésének romantikus vágya, illetve a vállalkozás eleve kudarcra ítéltségének modern tudata között feszülő el-lentmondás az egész kötet hangját meghatározza. Nem csak ebben a versben kételkedik a rigó. A már említett nyitódarabban „*Nem rendeződnek össze egy / Mondattá a rég feledett, / Holt nyelv emlékei*” (NYELVEMLEK); az utolsó vers szerint, „*A legnehezebb dolgokról nem sikerült beszélnem*” (SZÜLETÉSTŐL OSZLÁSIG); a kettő között pedig versek hosszú sorának fő- vagy melléktémája a küzdelem a költői megszólalás nehézségével. A poézist számos tényező lehetetleníti el. Legelőször is – ahogy azt az első ciklus, a JÖVENDŐ ÉVEK ELÉ intonálja – a transzcendencia és ezzel összefüggésben az identitás bizonytalansága, illetve bizonyos értelemben vett hiánya. A dal pedig feltételezi a hitet, még ha az hitelét veszttette is: „*ki ez a perverz lény / Ez a javíthatatlan, bigott hívó lélek*” (A KÉTELKEDŐ RIGÓ). A költészetnek nem kedvez az aktuális társadalmi valóság sem, mint azt a közösségi viszonyainkra reflektáló második ciklus, a KISEBBSÉGBEN kifejti; és ahogy az nyilvánvaló, „*ennek a szétrohadt háznak vigasztalan / Belső udvarán*” (A KÉTELKEDŐ RIGÓ). A FELSŐBB PARANCSRA szerelmes versei a megszólaláson belül konkrétan a másik megszólításának vágyát problematizálják. Nem annyira tematikusan, inkább motívikusan kötődnek A KÉTELKEDŐ RIGÓ-hoz: a szerelmes lelkiállapot gyakran a napsütéssel asszociálódik (SÜT A NAP; TÉLVÉGI NAPSÜTÉS stb.), és a rigó dalának lehetséges oka szintén az, hogy „*késégkívül megváltoztak a fényviszonyok, / Valamivel hosszabbak lettek a nappalok*” (A KÉTELKEDŐ RIGÓ). A verset tudatos hagyományba ágyazottsága a TÖREDÉKSZAVAZATOK A KÖLTÉSZETRE hommage-ai- val rokonítja, melyek úgy tisztelegnek a költő-elődök előtt, hogy egyszersmind rendre kétségbe vonják a poézis lehetőségét és értelmét. „*Amit folytattam, ne kezd el, / Hülye, aki elolvassa.*” (LEVÉL WEÖRES SÁNDORHOZ.) A SZAKADÁS szkeptikus felütése, A KÉTELKEDŐ RIGÓ, amely olvasható végte- lenül ironikus helyzetdalként is, az ezt követő személyes arcképek és életképek szintén szán- dékosan költőietlen, rezignált, fanyar prózaver- seiben folytatódik. Végül a BETŰK HÁTA MÖGÖTT témája végig, koncepciózusan az irodalom, a minden nehézségen túlemelkedni próbáló kí- sérlet a megszólalásra: „*Elmondhatom-e más szá- vaival / A saját történetemet...?*” (DAL A NEHÉZSÉGRŐL.) A záróciklus éppúgy a hagyomány – ez esetben

a Radnóti-életmű – újrafogalmazásán alapul, ahogy A KÉTELKEDŐ RIGÓ az angol ódákén.

Ezredfordulós olvasóként én nagyon szere- tem ezt a kételkedő rigót: a kételyeit és a dala- it egyaránt. Ferencz Győző ugyanis mintha épp- úgy csak a válogatott verseit írná meg (vagy kö- zölné), ahogy az *Újhold*-nemzedék legendás alakjai, Pilinszky, Nemes Nagy, Lator. Az ő hall- gatásukat maga is részletes tanulmányokban elemezte, és amit Nemes Nagy Ágnesről meg- állapít, azt rá is érvényesnek érzem: „*A hallgatás ellenében íródott versek a koncentrátság olyan fokán állnak, ahol a szavak sugározni kezdenek.*”⁴ Ferencz Győző nem csak személyében kötődik ehhez a hagyományhoz, bár 1989–91 között az *Újhold- Évkönyvek* fiatal szerkesztőjeként Nemes Nagy Ágnessel együtt dolgozott, és esszéit a Pro Re- novanda Cultura Hungariae Nemes Nagy Ág- nes-díjjal ismerte el 2001-ben; valamint egye- temistaként Lator László műfordítás-stílusgya- korlat szemináriumát az elsők között látogatta, 2008 végén pedig tőle vette át a Széchenyi Iro- dalmi és Művészeti Akadémia ügyvezető elnöki posztját. E részben külsődleges érintkezési pon- tokon túl azonban poétikai gyakorlata is sok tekintetben a késő nyugatos-újholdas hagyomány szerves folytatása. A számos közös jegy közül csak néhány általánosabbat emelnék ki. Ilyen a magas szintű mesterségbeli tudás, a változatos formakultúra, Lator szavaival élve az, „*hogy van benne valami természetes kézműves-hajlandóság.*”⁵ Hasonlít a (kortárs) világirodalom integrálásá- nak igénye részben saját költészetébe, részben a magyar irodalomba. Ide tartozik az elioti ér- telemben vett tudatos viszony a hagyományhoz; és ettől nem függetlenül a prófétai hevület he- lyett a személyesség és objektivitás egyensúlya. Végül alapvetően közös vonás a versbe, a gon- dolkodásba, a „*költészet valódi súlya*”⁶-ba vetett hit – pontosabban Ferencz Győzőnél ennek nosz- talgikus vágya, keresése.

Es ezzel visszaértünk a kétely és hallgatás problematikájához. Míg ugyanis az újholdas nemzedékre az ötvenes évek, illetve a Kádár- rendszer politikai cenzúrája kényszerítette azt a hallgatást, amelyből aztán mindegyikük a maga egyéni módján alkotott poétikai erényt: a ritka, ám annál jelentősebb, sűrített megszólalás ere- jét, addig a rendszerváltás utáni magyar iro- dalmában másféle körülmények okozták, illetve indokolják a szűkszavúságot. Ezúttal is irodalmi formában megjelenő morális kérdésekről van

szó. Nevezetesen arról, amit Ferencz Győző 1995-ös MEGJEGYZÉSEK A KÖZELMÚLT MAGYAR KÖLTÉSZETÉRŐL című előadásában a *nyelvkritikai költészetből* kiindulól, *posztmodern beszédmód elsőkélyesedéseként* nevez meg.⁷ Pedig magát a Tandori Dezső nevével és TÖREDEK HAMLETNEK című kötetével fémjelzett nyelvkritikai fordulatot nagyra értékeli, részletes tanulmányban méltatja,⁸ sőt az „ismeretelméleti és nyelvfilozófiai természetű” „kétely hang-súlyos szólama” saját költészetében is fontos vonulat. Csakhogy a poeta doctus érthető módon idegenkedik attól, hogy a „nyelvrrel szembeni bizalmatlanság”-ra hivatkozva „a mű aránytalansága és sok egyéb mesterségbeli fogyatékoság művészet-ideológiai menlevelet kap”. Az ő ideálja a „kétely és pontosság”⁹ lenne. A külső – kritikai, anyagi, társadalmi – elismerés viszont nem feltétlenül áll arányban a teljesítmény minőségével. Ha a kultúra elértéktelenedik, ha a (köz)beszéd felhígul és jelentőségét veszti, ha az uralkodó divatoknak behódol, minden eseményen és fórumon jelen lévő, vegyes színvonalú műveket önkritikátlan bőségben ontó szerzők jóval sikeresebbek, mint igényesebb és ezért kisebb mennyiségben alkotó társaik – mindez akkor is kedvét szegi a költőnek, ha csupán egy régről ismerős jelenség újkori verzióját ismeri fel benne. A visszafogott költői termékenység tehát egyszerre szándékos, arisztokratikus félrehúzódság a felületes-felelőtlen szószátyárságuk révén érvényesülők tömegétől, egyszersmind azonban az értelmes, hatékony megszólalás lehetőségének nyomasztó hiányából fakadó következmény is.

A fenti visszasszágok messze nem az irodalom belügyei, hanem tágabb értelemben vett kulturális életünket számos formában sújtják. Így sok Ferencz Győző-vers egyáltalán nem csak az irodalmár számára izgalmas, hanem a magyar értelmiség bármely szekciójából érkező olvasóból előhívhatja a ráismerés fanyar mosolyát. Érdekes megnézni ennek a problémakörnek különbözőféle artikulációit egyetlen metafora variációi kapcsán, az előbb említett hagyományok fényében. Időrendben haladva az alapkép a hatvanas évekből származik. Nemes Nagy Ágnes közismert verse, a MADÁR a lírai énre telepedő (költői) hivatás terhére ragadja meg emlékezetes szimbólumban. Itt csak négy, számunkra releváns sorát idézem: „Egy madár ül a vállamon... / Súly, súly, súly rajtam, bénaság ... / Ha elröpülne egy napon, / most már eldölnék nélküle.” A kép előkerül a Nemes Nagyról szóló, már említett esszéfűzér 1997-es darabjában is. „A siker amint szárnyakat ad. De

miféle szárnyakat? Jobb költővé tesz-e az elismertség? Jobbá nem, mint amilyen valaki lehet. A sikertelenség amint letöri a szárnyakat. Rosszabb költővé tesz-e a sikertelenség? Azt talán nem. De le lehet törni azokat a szárnyakat... A tehetséget alaposan tönkre lehet tenni.”¹⁰ A motívum azután a SZAKADÁS három versében is felbukkan. Legelőször az 1998-as hommage-ban, amelynek felütése mindjárt ketős utalás: „A magyar irodalom eltűvedt lovasa / Madárral a vállán üget” (T. D.-NEK); egyszerre van benne jelen Nemes Nagy madara, valamint az általa a gimnáziumban tanított Tandori Dezső saját, híres HOMMAGE-a: „Ki szedi össze váltott lovait, / ha elhulltak, ki veszi a nyakába?” A 2001-es RÉGI DAL az esszé gondolatmenetét itt-ott szó szerint idézve önironikus dallamossággal élclődik a beszélő saját életének mindennapi nehézségein: „Nem hitted, ugye, hogy pár számadat / Ily könnyen letöri a szárnyadat? / Folyószámlád egyenlege mínusz”. Végezetül a 2002-es PIÓCA már nyíltan a MADÁR parafrázisa. Erre utal az idézet motója: „olyan nehéz”, illetve az egyaránt három darab négy soros, rímes szakaszából álló két vers szerkezeti felépítésének hasonlóságai: az első versszak bemutatja az élősködő állatot, a második érzékelteti, milyen terhet jelent, a harmadik pedig előretekint a szétválás végső pillanatáig. Csakhogy aki Nemes Nagynál emelkedett és fölemelő, súlyos, mégis tartást adó, égi lény volt, az Ferencz Győzőnél kicsinyes, a sárból érkező vérszívó. A hibátlan verselés parodisztikusan keresett rímekkel étkellenkedő, nehézkessé rontott jambusokkal török: „A hátamra tapadt egy pióca, / Roppant előnyös a pozíciója.” A korábbi verszárlatban madár és hordozója elválaszthatatlan, együtt beteljesülő egységben él, míg Ferencz Győzőnél a lírai én csupán kihasznált áldozat. E motívum nem csak azt illusztrálja szerencsésen, hogy a SZAKADÁS egymástól látszólag távol álló versei hogyan kapcsolódnak össze, és a vizsgatérések hogyan teremtik meg a könyv egységét. Ennél is fontosabbnak érzem, hogy a RÉGI DAL és a PIÓCA egyaránt a posztmodern intertextualitás példaértékű megvalósulásai. Mindkettő az irodalmi előzmények ismerete nélkül is teljesen érthető és élvezhető, remek vers – ilyen értelemben tehát sikeresen elkerüli a modernizmus óta gyakori csapdát, amikor is a szöveg olyan mértékig támaszkodik az allúziókra, hogy szakmán kívül úgysem érti senki, ami az irodalmat hosszú távon belterjességre kárhóztatná. Másfelől a hagyomány tudatos és kreatív mozgósításával azt az *elsőkélyesedést* is kivédi,

ami a szellemeskedésnél mélyebb értelemre igényt nem tartó posztmodern gegek nagy vesztélye.

A KÉTELKEDŐ RIGÓ vagy a PRÓCA tehát specifikus előismeretek nélkül is jól olvashatók, bár a szerzői szándék szerint jelentésük nyilvánvalóan a tágabb irodalmi kontextust figyelembe véve nyeri el teljes gazdagságát. Ugyanígy a SZAKADÁS szinte minden darabja – az utolsó ciklus kivételével – a kötetből kiemelve, külön is működik. Ferencz Győzőben a fülszöveg tanúsága szerint mégis felébredt annak igénye, hogy az utóbbi „*másfél évtized verseit*”, melyek kötetben részben már megjelentek, olyan ciklusokba rendezze, „*amelyek nem időrend szerint, hanem tárgyuk köré szerveződnek*”. Joggal merül fel tehát a kérdés, hogy mik ezek a tárgyak, amelyek köré a ciklusok szerveződnek; illetve hogy a költői életműben fellelhető-e olyan határ tizenöt évvel ezelőtt, amely élesen elválasztaná a korábban írt verseket a SZAKADÁS anyagától.

A határ kérdése már csak azért is izgalmas, mert Ferencz Győző könyvei szorosan egymásba kapcsolódnak; illetve sokszor rendkívül szokatlanul nem válnak szét. A KÉT ÍV (1993) egybekötve közölt saját verseket és fordításokat; a MAGAMTÓL EGYRE MESSZEBB (1997) és az ALACSONY ÉG ALATT (2000) az újabb és még újabb verseket a korábbi kötetekből összegyűjtött-válogatott anyag végéhez illesztette; a SZAKADÁS pedig nem csupán az ALACSONY ÉG ALATT utolsó ciklusát veszi át szinte egészében, hanem a BETŰK HÁTA MÖGÖTT tekinthető a Radnóti-monográfia műhelynaplójának is. Az átfedések oka részben bizonyára a kiadói gyakorlatban keresendő, részben Ferencz Győző életművének igen erős integritásával magyarázható. Radnóti irodalomkritikusi, tanári,¹¹ műfordítói és költői munkásságának szerves kapcsolatáról tett megállapításai, mint számos más tanulmánya esetében, ezúttal is könnyűszerrel vonatkoztathatók saját életművére. „*Radnóti tanulmányai közül különösen azok figyelemre méltóak, amelyekben – többnyire egy-egy alkotóról szólva – számára fontos költészeti kérdéseket járt körül.*”¹² „*A műfordítás igazi költői műhelymunka volt számára: termékenyítőleg hatott költészetére.*”¹³ Ferencz Győzőnél is folyamatos az átjárás a különféle műfajok és irodalmi tevékenységek között. Válogatást ad közre angol barokk költőtől,¹⁴ illetve egyiküktől, John Donne-tól szintén kötetnyi verset fordít;¹⁵ és „*költészete lépten-nyomon a barokkos concetti-költészetet idézi meg*”.¹⁶ Vers-

elemzéseit A KÖLTÉSZET MECHANIKÁJA¹⁷ címen gyűjti össze, és hasonló szellemiségű verset ír: KÖNYNYÚFÉMSZERKEZETEK A KÖLTÉSZETBEN.¹⁸ Doktori disszertációjának témája John Berryman, illetve éveken át tart egyetemi és doktori kurzusokat róla és a többi amerikai vallomásos költőről; az ő költészetfelfogásukkal és poétikai identitáskutatásukkal rokon tendenciát fedez fel Radnótinál;¹⁹ majd saját könyvének címadó SZAKADÁS-ciklusa egy az egyben ezen az (auto)biografikus-freudi hangon szólal meg. Hasonló párhuzamok saját, különböző könyvekben publikált versei között is nagy számban fedezhetők fel. Mesterházi Mónika például meggyőzően bizonyítja, hogy az 1999-es – és így a SZAKADÁS-ba is felvett – ÁRNYÉK-ban „*[m]intha szándékosan az Idegen lakásban*”²⁰ *ellendarabját olvasnánk*”.²¹ A 2001-es BŰCSŰ: AZ AZONOSSÁG pedig nemcsak dikciójában és a beszélő pozíciójában idézi az OMLÁSVESZÉLY (1989) középiskolai tanári élményekből kiinduló verseit (pl. ÚJ ÜLÉSREND, VAK EGEREK, SZÁMOZATLAN OTTHONUNK stb.), hanem konkrétan egy akkori verstörédekből bontakozik ki: „*Feljegyzések közt valami / Használható ötlet után kutattam / Az a pár sor a mostani / Helyzetben másképpen folytathatatlán.*” Természetesen mind a műnemek közötti, mind a költészetben belüli párhuzamok listája gyakorlatilag vég nélkül folytatható.

Mindennek alapján úgy tűnik, hogy a korábbi versek és a SZAKADÁS között nincs éles cezúra. Azzal együtt sem, hogy az ALACSONY ÉG ALATT utolsó előtti ciklusát – tehát az új kötetbe már át nem vett anyagot – záró vers szinte tálcan kinnálja a végzőt: FOLYTATÁS NÉLKŰL. Miközben tehát Ferencz Győző a szakadásokat, határokat nagymértékben tudatosítja, mégis az az érzésem, hogy tematikáját és poétikai gyakorlatát tekintve ez a költészet sokkal inkább koncentrikusan épül, mintsem élesen elkülönülő szakaszokban. Ahogy Latorral kapcsolatban fogalmazott: „*A létezés határhelyzetének problémáját nagy, ön-maga fölé kanyarodó spirálmozgással modellálta a költő.*”²² Így a SZAKADÁS ciklusainak szerveződésénél érdekesebb már említett tárgyak összetartó erejét vizsgálni, mintsem eltéréseiket keresni a korábbi művektől. Más szavakkal: ebbe a könyvbe mintha azért került volna át az ALACSONY ÉG ALATT utolsó ciklusának java része, hogy az új versekkel együtt a szerző valamiféle teljesebb, letisztultabb és magasabb szintű áttekintést adhasson mindarról, ami lényegében már pályája kezdetétől foglalkoztatta.

Mindjárt az első ciklus nagyívű nyitányban szólaltatja meg a könyv fő témáit. Ezek: a költői megszólalás már említett problematikája (NYELV-EMLÉK; ÉNEK VALAMIRŐL); a változás, az elválás, a költözés (SOK MÁS ÉLET; CSOMAGOLÁS KÖZBEN); az identitás (MEGOLDÁS TÖBB ISMERETLENRE; BÚCÚ: AZ AZONOSSÁG); az elmúlás és az emlékezés (AZ EMLÉKEZET ROSTÉLYA; ÁRNYÉK; SÓS ÍZ); a transzcendencia, illetve annak hiánya (JÖVENDŐ ÉVEK ELÉ; AZ ÉN ISTENEM); illetve az egyedüllét és a valódi emberi közösség kérdései (NAPOK RÉSE, ÉVEK TORLASZA; ALACSONY ÉG ALATT). Elkerülhetetlen részemről az önismétlés: a visszatérő motívumok és hangok, illetve a komplex szerkezetek miatt természetesen az egyes versek az előbbi kategóriák közül többbe is besorolhatók. Az ÉN ISTENEM például kezdetben egyszerűen rímbe szedni látszik a deista felfogást: „Az én istenem nem személyes isten, / Nem várom, hogy személyemen segítsen. / Sosem jutalmazott, de meg se dorgált: / A teremtéssel elvégezte dolgát.” Az enigmatikus zárlattal azonban az identitás bizonytalanságával küzdő nagy versek sorába fordul át: „Az én utam is kifürkészhetetlen.” Másik személyes kedvencem, a Takács Ferencnek dedikált JÖVENDŐ ÉVEK ELÉ pedig a túlvilágot olyan parodisztikus teológiai-filozófiai-irodalomelméleti zsargonban taglalja, ami épp nyelvezete bensőségessége révén mégis a valódi emberi – baráti, irodalmi – közösséget teremti meg és hangsúlyozza. „Mert ha valami csoda folytán lépéseink láncolata itt a lenti / Forgatagban mégsem szüikszerűen esetleges / Jelentések szóródásaként írható le, / Akkor te hazatérve a szakállas kulcsőr lelki / Hovatartozásodat firtató okvetetlenkedését / Félbeszakíthatatlan szövegfolyammal elsodorva / Bebeszéled magad a meta-létezésnek abba az egébe, / Amelyben persze akkor sem hiszel majd.” És így tovább: gyakorlatilag a ciklus összes darabja kitűnő és nagyszabású vers, amelynek elemzése önmagában is tanulmányterjedelmet igényelne.

A KISEBBSÉGBEN témaköre ennél körülhatárolhatóbb: itt elsősorban a társadalomban élő szubjektum kiábrándító tapasztalatairól esik szó – gyönyörködtető formai gazdagságban. Az IKONBAN egymásra vetül a tárgyilagosságában is meg-rázó szociológiai portré egy gyermekével együtt kolduló asszonyról, valamint a Szűzanya és a kisedd hagyományosan idillikus ábrázolása. A BOLDOGSÁG nem csupán egy remek szójáték: „a pénznem boldogít” minden külföldi ösztöndíjas számára végtelenül mulattató kibontása, ha-

nem egyszersemind egy e. e. cummings és William Carlos Williams által kialakított, az értelmet szokatlan sortördelés és tipográfiai játékok révén kiemelő versszerkesztési mód találó, eleven magyar fordítása is. Efféle kísérletezésre van ugyan példa a magyar avantgárd költészetben, a vers mégis az újdonság erejével hat az olvasóra, mivel itt sem csupán öncélú formai bravúrról van szó – ahogy ezt az intertextualitás esetében már kiemeltem –, hanem egy nálunk kevésbé elterjedt poétikai eszköznek a jelentés által tökéletesen indokolt, azzal teljesen harmonikus megvalósításáról. Épp ezért szól nagyot a csattanó. De jelenkori társadalmunk működésképtelensége nemcsak a fanyar humor, hanem a kétségbeejtően pontos helyzetelemzés hangján is hitelesen szól, így például a ciklus címét adó antihimnuszban, melynek mottója Kőlcseyt idézi: „Szerte nézett s nem léle”. „Én a határaitom túl élek, s olyan birodalmat / Kell szolgálnom, amelynek a népe tőlem egész idegen, / Nem értem a nyelvét és a szokásai / Vizolyogtatóak.” (KISEBBSÉGBEN.)

A harmadik szakasz a szerelmes verseket gyűjti egybe. Ahogy az előbb, úgy itt is egyértelmű, hogy a ciklus címadó verse vitathatatlanul a legkiemelkedőbb, nagyszabású darab. A FELSŐBB PARANCSRA egyszerre anatómiailag pontos és érzéki, bonyolultan filozofikus, mégis természetesen világos körmondatai az emberi lét és elme végső reménytelenségével vetnek számot: „Lúgos / Tejharmatot permetezve az ölmély / Lázasan lüktető magmelegébe... Akiket a / Legjobban kellene szeretnem, én / Kényszeríttem erőszakkal élni.” De a versek többsége a korábbi kötetekből már ismerős, gyöngéd, a részletekre érzékeny, a bonyolult emberi viszonyokat olykor bonyolult szintaktikai játékokkal érzékeltető hangon szól. „Látod, még te adsz, ha elveszel, / És tőled kapok, ha elfogadsz.” (CSOMAGOLÁS NÉLKÜL.) Az EGY SZÁL DESZKÁN vagy a SÜT A NAP PEDIG EGYETLEN, hétköznapi kép – a szeretkezés utáni szellőztetés vagy a reggeli napstűtés – leírását képes addig retorizálni, hogy a pillanat pusztá ábrázolásában egyszerre evidenciaként villan fel egy emberi élet vagy egy emberi kapcsolat teljessége és megsemmisülése.

A TÖREDÉKSZAVAZATOK A KÖLTÉSZEZETRE – ahogy azt a cím önironikusan jelzi – a magában nem teljes vers értékű, ám annál szórakoztatóbb, rövid szövegek tárháza. Akad itt rimes nyelvi humor (A NYELV VÍZSINTES TAGOLÓDÁSA); Tandorrit idézően absztrakt ötlet (NÉHÁNY HEXAMETER, HÁROM TIZEDESIG MEGADVA); szójáték (SZABADVERS?);

BÁNK BÁN-persziiflázs (EGY IDÉZET DEKONSTRUÁLÁSA) és Kormos István KATALÁNOK-jára emlékeztetően indirekt, ám vele ellentétben gunyoros reflexió „ír” költőinkre (EGY ANTOLÓGIÁRA). Az azonos című, kisebb, belső ciklus szintén elegyes gyűjtemény, amely javarészt alkalmi költeményekkel (pl. MENYEGZŐI ÓDA) és hommage-okkal egészül ki. Utóbbiak közül kiemelkedik az angol tanszék legendás tanárának, Ruttkay Kálmánnak szóló születésnap-i vers (ESSZÉ EGY EMBERRŐL: IMITÁCIÓ), ami a klasszicista Alexander Pope AN ESSAY ON MAN című nagyszabású filozófiai tankölteményének szerény parafrázisába fogva addig szabadkodik, míg a sok torokköszörülés és mentegetőzés közepette képes egyszerre emelkedett és mégis hiteles hangon megszólalni egy olyan korban, amikor a valódi ünnepélyességet előszeretettel véljük idejétműltnek és ekképp megvalósíthatatlannak. Ferencz Győzőnek kedvelt és nagy szakértelemmel művelt játéka ez: annyit beszélni arról, hogy nem tudja (akarja, lehetséges, érdemes stb.) jól megírni az adott verset, hogy az erről szóló beszéd maga válik költészetté. Ebből az alaphelyzetből bontakozik ki pl. a DRÓTLEGYEK akasztófahumora: „Egyre nehezebb meggyőzőnöm magam, / hogy a legcsekélyebb értelme van / csak két szót is egymás után leírnom”; erről beszél József Attila fiktív öregkori versében (MÁR NEM SAJOG); s erről szólnak a részben már említett Weöres Sándor-hommage-ok is (LEVÉL WEÖRES SÁNDORHOZ; NEM ÉS NEM).

E bőségesen sziporkázó egyveleg után jön a kötet hatalmas zárлата, a SZAKADÁS. Méltó párja ez a nyitánynak: itt is csupa nagy vers sorjázik, itt is szóba kerül a létezés és közelebbről Ferencz Győző költészetének minden fő alaptémája, csak itt prózaibbra és tragikusabbra hangolva. A gyerekkori traumákat (AZ ELSŐ; SZOMJAS VAGYOK), a generációk közti viszonyt (ÖNMAGÁT FOLYATATVA), az öngyilkos költőtársat (PAD A HÁTSÓKERTBEN) vagy haldokló szeretteit (BAJOMINÉ; MEGEMELNI) olyan, a már sokat emlegetett vallomások költőkre emlékeztető közvetlenséggel idézi meg, amire szintaktikai és egyéb verstechnikai játékok, objektivitás és intellektuális humor mögé rejtőző, szemérmes versbeszédében korábban nem akadt példa. Furcsa ez az ív: mintha a könyv a költői én megalkotására tett kísérlet során a költőtől (a formailag változatosan kötött, magára a költészetre gyakran reflektáló első ciklustól) a társadalom, szerelem és szakma szféráin át az én (a közvetlen, biografikus, lecsupa-

szított hús-vér személy) felé tartana. Csakhogy a ciklus és a kötet címadó verse, a SZAKADÁS – amely az előző ciklusokhoz hasonlóan ezúttal is kiemelkedően nagyszabású költemény – mesze nem önéletrajzi. Nagyon is absztrakt, repetitív foszlányok szöveteként képezi le és próbálja – hasztalanul, mégis újra meg újra – összegezni azt a folyamatot, amit a könyv éppúgy, mint Ferencz Győző költészete – és tegyük hozzá, hiszen a vers maga nyit folyton távlatokat az egészre: minden igazi életmű, minden teljességre törekvő emberi élet, sőt az emberiség története – jelent: „Mindig abbamarad csak kezdete van ami folyton megszakad... Részletekből kell összerakni részekre szakadtak szétszakadtak a részletek”.

A kötet ezzel a hatalmas gondolati crescendoval, konkrétan pedig egy férfi halálának leírásával le is zárulhatna, hibátlanul lekerékített szerkezetet hozva létre. Csakhogy Ferencz Győző szemmel láthatólag nem azt a közhelyet kívánja megfogalmazni, hogy hát van az életünk, olyan, amilyen, aztán egyszer csak véget ér. Inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy folyton véget érünk, és mégis folyton arra kényszerülünk, hogy újrakezdjük, mindig tudatában soha be nem teljesülő tökéletlenségünknek. Ezt tudatosítja az utolsó ciklus, a BETŰK HÁTA MÖGÖTT nyitóverse is: „Töredékszavak története. / Oly kiszámíthatatlanok, oly távoli, / Hogy valaha is összeérnek-e.” (DAL A NEHÉZSÉGRŐL.) Egyben persze a filológusi munka nehézségére is rávilágítanak ezek a sorok: képzelheti-e a monográfus, hogy versek, visszaemlékezések, levéltári adatok és számtalan más, szükségszerűen töredékes dokumentum alapján rekonstruálhatja egy másik ember – Ferencz Győző esetében Radnóti Miklós – életét? Másfelől a ciklus versei mintha ennek a munkának a negatívjaként fródnának: miközben az irodalomtudós a monográfia keretében arra törekszik, hogy minél hitelesebben mondja el Radnóti történetét, a költő óhatatlanul a saját személyes történetét keresi az anyagban. „Elmondhatom-e más szavaival / A saját történetemet...?” (DAL A NEHÉZSÉGRŐL.) Végso soron tehát ez a ciklus egyszerre függeléke a SZAKADÁS című és a RADNÓTI MIKLÓS ÉLETE ÉS KÖLTÉSZETE című kötetnek: „Zárhang előszó helyett a világ félvezetésére” (AMIT SZÓVAL IS LEHET). A monográfia írása ad némi narratív keretet a számozott versekhez a megírás körülményei, helyszínei, költözések, találkozások, levelek, képek, rádiófelvételek stb. említése révén. A ciklus anyagában azonban

egyáltalán nem *más*, nem Radnóti, sokkal inkább Ferencz Győző verseinek *szavaira* ismerünk rá. A fal, a függöny, a szél – és még hosszan sorolhatnánk – a korábbi versek és a SZAKADÁS egyaránt gyakori, fontos motívumai. Ráadásul a történetmondásból semmiféle követhető történet nem áll össze, amint ezt a záróvers explicit kudarcként meg is fogalmazza: „*Saját történetem kölcsönvett szavaiban / ... / Ami kevés az is csak bizonytalanul látszik*” (SZÜLETÉSTŐL OSZLÁSIG). Holott az utolsó előtti ciklus verseiből, illetve a monográfiából láthatjuk, hogy Ferencz Győző nyilvánvalóan képes egy ember – akár saját maga, akár más személy – történetének szabatos, az olvasó számára világos megfogalmazására. Mire tesz hát kísérletet ez a SZAKADÁS-ból kilógó, szokatlanul rövid idő alatt írt, szokatlanul egységes – különálló versként nem is nagyon értékelhető darabokból összeálló – ciklus? „*Dolgozott nyolcvan évvel azelőtt egy fiatal pár*” (CSAK NE LENNE OLY KÖZEL) – írja a lírai én, nyolcvan évvel később, szintén munka közben és a párja mellett. Amit tehát Ferencz Győző itt megragadni próbál, az két költői világ metszete: a személyesség és anyagszerűség hitelét őrző, de az egyéni sors esetlegességein túlmutató, saját kételyeinek és halálának is tudatában lévő, mégis azoknál erősebb költészet.

Jegyzetek

1. John Keats: ODE TO A NIGHTINGALE. 1819. Fordította Tóth Árpád.
2. Percy Bysshe Shelley: TO A SKYLARK. 1820. Fordította Kosztolányi Dezső.
3. Thomas Hardy: THE DARKLING THRUSH. 1902.
4. Ferencz Győző: NEMES NAGY ÁGNESRŐL, VISSZATÉRŐLEG. In: HOL A KÖLTÉSZET MOSTANÁBAN? – ESSZÉK, TANULMÁNYOK. Nagyvilág, 1999. 133.
5. Lator László: MESTERLEVÉL. In: Lator László: SZIGET-TENGER. Európa, 1993. 320.
6. Ferencz Győző: MEGJEGYZÉSEK A KÖZELMÚLT MAGYAR KÖLTÉSZETÉRŐL. I. m. 188.
7. I. m. 192., 194.
8. Ferencz Győző: TANDORI: VÁZLAT A PÁLYÁIVHEZ. I. m. 173–186.
9. Ferencz Győző: MEGJEGYZÉSEK A KÖZELMÚLT MAGYAR KÖLTÉSZETÉRŐL. I. m. 194., 193., 193., 195., 193.
10. Ferencz Győző: NEMES NAGY ÁGNESRŐL, VISSZATÉRŐLEG. I. m. 137.
11. Radnóti a Rádió Diákköréjében tartott előadásokat, naplója tanúsága szerint tanári munkának te-

kintette. „*Nem hagynak tanítani s íme, most negyven gyerek helyett tízezreket tanítok, – gondoltam magamban.*” Idézi Ferencz Győző: RADNÓTI MIKLÓS ÉLETE ÉS KÖLTÉSZETE. Osiris, 2005. 392.

12. I. m. 385.

13. I. m. 395.

14. DONNE, MILTON ÉS AZ ANGOL BAROKK KÖLTŐI. Válogatta Ferencz Győző. Lyra Mundi, Európa, 1989.

15. John Donne: NEGATÍV SZERELEM. Fordítás és kísérő tanulmány: Ferencz Győző. Helikon, 1987.

16. Margócsy István: AZ ÉSZLELÉS KÖLTÉSZETE. In: *Alföld*, 1998/4. 98–103.

17. Ferencz Győző: A KÖLTÉSZET MECHANIKÁJA. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.

18. Ferencz Győző: KÖNNYŰFÉMSZERKEZETEK A KÖLTÉSZETBEN. In: KÉT IV. Magyar Írószövetség és a Belvárosi Könyvkiadó, 1993.

19. Pl. „*A vallomásos költészet jellegzetes módszerével pontosan tisztázza a vershelyzetet.*” In: Ferencz Győző: RADNÓTI MIKLÓS ÉLETE ÉS KÖLTÉSZETE. Osiris, 2005. 52.

20. Ferencz Győző: IDEGEN LAKÁSBAN. In: Ferencz Győző: OMLÁSVESZÉLY. Szépirodalmi, 1989. 61.

21. Mesterházi Mónika: SZEREPEK, HAZATÉRÉSEK – FERENCZ GYŐZŐ KÖLTÉSZETÉRŐL. In: *Beszélő*, 2008/7.

22. Ferencz Győző: LATOR. In: HOL A KÖLTÉSZET MOSTANÁBAN? – ESSZÉK, TANULMÁNYOK. Nagyvilág, 1999. 167.

Szluhoványi Katalin

SECONDHAND ÉLET

Berniczky Éva: Várkulcsa. Mesterek, kóklerek, mutatónyosok, szemfényvesztők Magvető, 2010. 192 oldal, 2490 Ft

Van valahol egy városka, széles dombok vagy szelíd hegyek között, valamin innen és túl, egy sodró vízi folyócska partján, amelynek lakóit évtizedekre mintha egy BAM nevezetű épület falai közé zárták volna. Mondták várnak is a helyiek, vagy éppen bolondokháznak, holott nem a bentlakók elméjében történt holmi beteges elváltozás, sokkal inkább a kinti világ rekedt meg, egyszerűen megszűnt az értelmes emberi cselekvés színtere lenni. Azután jött egy gáncstalan lovag, aki esetünkben egy hölgy volt, elhozta a bezártaknak a „várkulcsát”, és kiszabadította őket bentrekedtségükből, nehogy hír nélkül távozzanak e világból. Jönnek le a havas dombról, „*a libasorba állított épkezláb bete-*

gek gyalogosan vágnak csapást a hóba, menedéket taposnak felkötött karú, begipszelt lábíú társaiknak, hogy a nyomukban indulhassanak le mankóikra, botjaikra támaszkodva”. (128.) Akár Brueghel is megfesthette volna őket, jegyzi meg a szerző. Leereszkedtek a folyó mellett elterülő utcácskába, és sok-sok évtized után újra benépesítették a várost. Visszatértek elhagyott házaikba, és folytatták, ahol egykor abbahagyták a mindennapi tevékenységüket, ki kakasokat szállított, mint annak előtte, ki tetőt fedett, vagy éppen kéményseprőként üldögélt a hivatalnál kijelölt sufniiban, de voltak ápolók is, akik a BAM épületében dolgoztak tovább. Belebújtak, mint egy molyrágta kesztyűbe, a régi életükbe, de valamiért ez az élet már nem volt a régihez hasonló; még a nap sem olyan ragyogó, a hold is sápadtabb, a lyukakon keresztül pedig, amelyek a ruhákon, a falakon, de még a gondolatokon is keletkeztek, be lehetett látni a titkaikba; azaz látni lehetett, hogy még a rejtélyek is megfakultak, minden olyan elhasznált, secondhand élet lett, amit már csak folytatni illett, de soha új dologba kezdeni, mert minek is. A legfontosabb kérdés, hogy volt-e régi élet egyáltalán, mert ennek nyomait alig találhatja meg az olvasó.

A gáncstalan lovag beköltözött a vártoronyba, hogy onnan szemlélődjék, mert mindent látni akart, pedig mehetett volna ősei útján tovább napnyugatnak, mert már szabad volt, de igazából semmi más nem érdekelte, csak hogy mi lesz az emberekkel a sok-sok évtizedes bezártság után. Megtalálják-e a folytathatóság életét hajszályökeireit, amiből újra erőt meríthetnek, vagy örökké mosolytalanul élnek, saját árnyékukba húzódva, az ódon és kietlen utcácskák házfalai közt görnyedezve. Berniczky Éva – mert elbeszélései szerint ő él ebben a minden zugba betekintést engedő padlószobában, a világ távoli, de hozzánk mégis oly közeli, a történelmi véletlenek által elrekesztett „vakbelében”, Kárpátalján – mesélni mintha Mikszáthtól tanult volna, az idegenség írói anyanyelvét és az ebben való élni tudás törvényeit Bodor Ádám-tól leste volna el, de a kisorosz Gogolt is felmenői között tarthatja számon. Talán tőlük eredeztethető a névmágia, hogy történetei hősei mindig olyan nevek birtokosai, amelyek viselése kijelöli sorsukat is. Elek Alekszijovics Teliga mindenképpen Akakij Akakijevicsre emlékeztet; hisz akárcsak a KÖPÖNYEG hőséire, szinte vélet-

lenül vagy esetlegesen ragasztották rá magyar nevének orosz fordításaként a családi utónevét, apátlan lévén, az orosz nyelv logikája szerint így lehet egyszerre saját maga apja és fia. Ahogy első novelláskötetében a címadó, A TOJÁSÁRUS HOSSZÚNAPJA elbeszélése nem is olyan távoli rokona Gogol művének, csak emitt egy piaci árus lány gondol egyet, és vesz magának egy ruhára való drága anyagot, amit aztán a szabó, beleszeretvén a kelmébe, magára szab („*akárhogyan erőlködött, nem sikerült felidéznie Arankát. Egyetlen embert tudott ráképzélni, magát*”, 92.), s a tojásárus csak a mester Gyurika ravatalán láthatja viszont s utoljára az élete álmaként elképzelt szövetet.

A soknyelvűség is beleszól a nevek világába (itt is Bodor Ádámot említhetjük), hogy a szereplők családi vagy becenevei szinte testrészként funkcionálnak, összekötő kapocsként szervesülnek a világ abszurd voltával, és ez egyéniségüket szinte köldökzsinórként táplálja. (Golubin ápoló, Kalabiska fordító, Csiri egy orvos lánya, Sirochman koporsókészítő, Berezov és Miravcsik festők, Malvina volt modell, Kacsala bácsi, aki különös betegségben szenved.) Valószínűleg a szlavisztikában járatosabb irodalmárok-nak kellene megvizsgálniuk, hogy ezek a nevek honnan származnak, és mit jelentenek. A hősök nemcsak nevükben viselik a külső világ súlyát, hanem testi fogyatkozásaikban is. Ahogy a könyv alcímével jelzi is az író: mesterek, kóklerek, mutatványosok, szemfényvesztők e könyv szereplői. Átmeneti lények, valamiből valami felé tartanak, közben megrekedtek egy szinten. Teliga már végképp a kakasaihoz hasonlít, a tömör, árukkal teli raktárban megbúbolja a varroda sötétségében láthatatlan, a görög mitológiára emlékeztetően neki felkínált áldozatait; a HŐSANYA egy tejsarnok alumíniumkannáit is könnyen megtölthetné állandóan kicsorgó mellnedveivel, miközben soron kívül kapja meg a napi adagját; az alkoholista kéményseprő lába cérnaszálszerű, a SECONDHAND ESŐ Gyuluja nem nőtt túl a farzsebében hordott fésűjénél, Kacsala bácsi elefantiázisban szenved, megvastagodott végtagjaival egereket kínoz, míg végül újrafelhasználásra elereszti őket. Mindezek a testi és lelki furcsaságok a nyelv kuszaságában érik el csúcspontjukat. A szereplők egy része majdnem néma (Forintos apa és fia), vagy olyan keverék nyelven beszél, amiből megállapíthatatlan, hogy mi is volna az anyanyelvük. Identitásuk, akárcsak egész lényük, bizonytalan, helyzetbe kell

kerülniük, hogy a titokzatosságuk racionális magyarázatot kapjon. Fennakadnak valami áthághatatlanon, mint Akakij Akakijevics nyelve a kötőszókon. Ha a mesterségüket tekintjük, akkor is rá kell csodálkoznunk erre a részben mesebeli, részben a körülmények determinálta elszutykosodott világra: kakasszállító, tetőfedő bádogos, Petró, aki felváltva rendőr és állatorvos, de van festőmodell, ikoncsempész, fa- és lőfestő, koporsókészítő, Viktor és Viktória, az égimeszelő ikerpár, akik poloskaidomár fuvalások. A korai Krúdy-novellákban hemzsegnék efféle alakok ilyen töménységben, de az a romantikus elbeszélés hagyományaira épül, itt viszont teljesen hiányzik az az édeskés, fülbemáshó dallam, amely az írói ábrázolás értékítéletét megengedővé vagy éppen lelkeből fakadóan bensőséggé tenné. A szereplők nagy része is mintha csak azért lenne, hogy múltat és jelenlétet hazudjon ebbe a nagyon is esetleges világba, amit önmaguktól már képtelenek fenntartani, mégis a másik lény relációjában az egyetlen lehetőség, hogy a pusztulásuk ne legyen sokkal jelentősebb, mint a tulajdon egzisztenciájukba beépült tudatuk. Az épületek állaga prae- és posztkommunista viszonyokat mutat. A kórház, a vár fala, az épületek nagy része omlóban-bomlóban, a sok toldozás és hozzáépítés olyan népi szürreális állapotokat mutat, mint Gogolnál a falusi úri porták leírásai, akár egy tál lepény, úgy simulnak egymáshoz a hozzáépített tetők (VAKVÁSZON).

Az az érzésünk, ha rátalálnánk erre a kisvárosra, minden utca ismerős lenne a számunkra. Az egyik ablakban Blauné mondja diktafonba fennhangon életének történetét (TEMETŐVIRÁG), szemben vele a saját lányával házasságban élő Sirochman festegeti a koporsódíszeket, fél füllel követve az öregasszony meséjének folyását, mert egyszer majd sorra kerülhetnek ők is, és kiderülhet, hogyan is vette el szeretője lányát, Horváth Lolikát. Ha betérnénk az Orosz Biliárdba, bizonyára pohara mellett találnánk a kéményseprőt, amint örökös menyasszonyával, Belocskával enyeleg. Könnyen rálelhetnénk Malvina házára is valahol, amelynek picinyke, utcára néző udvarán meztelenül napozik az egykor vonzó modell. Ott találnánk Kacsala bácsit, amint óriásira duzzadt végtagjaival nehézkesen kanalazza a pecsenyészirt. A főtéren hamar megtalálnánk a KAZKA nevezetű miniatűr cukrászdát, amelynek cégéről egy kezdőbetű hiány-

zik (az SZ), hogy orosz nyelven MESÉVÉ kerekedjék. Ebben a rokokó boltban dolgozik az óriás ikerpár, Viktor és Viktória apja és anyja. És a vár közelében, ha magasba pillantunk, bizonyára meglátnánk az ablakán gyakran kitekingető írónőt, amint két mondat között vigyázva figyel a meglátása révén sorsukból kissé kiszabadult egykori bezártak mindennapi életét. (Férje, Balla D. Károly blogján még a ház is be van jelölve a műholdról készített fényképen.)

Berniczky Évánál, úgy tűnik eddigi műveiből, csupán írástechnikai probléma, hogy ezeket a gyöngyként önmagukba zárt sorsokat felfűzi-e egyetlen elbeszélői szátra, vagy teljességgel meghagyja őket elkülönültségük lassan érlelődő metafizikájában.

Amikor novelláskötetet állít össze, a novellák témája, a szereplők sorsa csak karnyújtásnyira van egymástól, az olvasás során ezek a témák, a környezet és a jellemek szinte összeérnek. Amikor regényt ír (MÉHE NÉLKÜL A BÁBA), bebizonyosodik, hogy a sorsok szétszélednek, csak másodlagos és erőltetett az a kohézió, amelyik a figurák mély ábrázolásán keresztül, igazi önfeladásban tudna egylényegűen, regényszerűen működni.

Berniczky semmiképpen nem modern értelemben vett „furmányos szépíró”, témakezelése, az elbeszélések szerkezeti felépítése alapján a hagyományos utat járja, ennek keretein belül talál rá saját, különös zamatú, egyéni hangjára. Fejlődése a „régőbbi” és az „újabb” novellák alapján nem mutat lényeges eltérést. Míg előző kötetének a FÖLDET AZ ÉGTŐL című darabja Bodor Ádám közvetlen hatását mutatja (Taran Tula körzeti megbízott elszeteri a megfigyelt egyén fiának, Fundánicsnak a feleségét; még a nevek is oly rejtélyesen-ismerősen internacionálisak), addig a KÖRZETI SZERELMEK MŰSORA vagy A BÁBOZÓDÁS KORA már teljesen egyéni hangon szól. A VÁRKULCSA-kötetben megmarad ez a hang, a figurák egyre karakteresebbé, szélsőségesen egyénivé válnak, mintha az elbeszélések mélyén húzódo metafizikai mondandó szorítaná ki őket a valóságosság, a realitás mezsgyéjéről. „Ahhoz a sohat megélt nemzedékhez tartozott, amelybe nyomatékkal beleverték, nem érdemes. A fölötté elmúlt évtizedek során az örület oly sokszor szelídiült álnok észrevétlenséggel elfogadott, sőt élhető mindennapokká” – írja egyik hőséről. (TEMETŐVIRÁG, 93.) Szinte lírai vallomásként hat egy másik elbeszélői hang megnyilatkozása: „Az a folytonosság, amelyből akkor

próballtam kiszállni, amikor még naivan azt hittem, szabadulhatok a mítoszok fogságából, amikor még nem sejtettem, hogy helyzetem csakis a körülöttem zajló átrendeződések viszonylatában változhat. Soká tartott, míg megértettem, magamon kívül senki másral nem vehetem fel a versenyt.” (EGY TEST SZÖVEGMINTÁI, 159.)

Mondhatnánk mai szóhasználatlalt mágiikus realistának is, de akkor e fogalom könnyen magába szippantaná Gogolt is, akinek elbeszéléseiben a teljesen realizitikus környezet felfestése közben válik a lét ábrázolhatatlanul töménynyé, a mondandó elviselhetetlenül paradoxszá. A VÁRKULCSA című elbeszélésben még csak a két tetőfedő (apa és fia) hallgatásával, elcsigázott mohóságával és kivetettsége alázatával teregeti az elbeszélőt a hiány késekkel körbedobált alakzata felé, amelybe ő pontosan beleillik, s felrémlik előtte: hová lett a valódi test, s vajon az áldozatok nem bújtak-e rég a tettesek köpenyébe? A SECONDHAND ESŐ házaspárja (már maga a cím is képtelenül sokatmondó és zavarba ejtően bizarr) egy házasságtörés mindennapi törtériját meséli el, ám a csábító, az egyszerre rendőr és állatorvos Petró a falon keresztülbújva, cirkuszi elemeket is eszközüül rendelve teszi magáévá az asszonyt. A FOGYÓHOLD-ban pedig az Orosz Biliárd ügyes rósejbnisütőjét, Pantyót falazza be Sztegur a „lerakat” kőfalába, úgy, hogy arca még elevennek tűnik. Azon mesterkedik a MÁR CSAK A VERSENYEGEREK örökké láthatatlan részeg tengerésze is, hogy szerény kis kertecskéjét végleg bedeszakzza, ezáltal láthatatlanná tegye magát és életét, hogy semmi bepillantást ne engedjen az idegennek, miközben törekeny feleségét a telente szekrénybe húzódo diákok kényére-kedvére felkínálja egy üveg vodkáért.

Vannak nagy számban olyan motívumok is, amelyek Berniczky minden kötetében fellelhetők. Ilyen a több elbeszélésében is jelen lévő festőképkeret-motívum. Miravcsik már a legelső kötetében is feltűnt mint a lovak szerelmese, most Berezov ellentéppárjaként ő lesz a lófestő, akinek a műterméből elviselhetetlen istállóság árad, míg Berezov a fafestő, aki szelíd, árnyas fákat festegtet egész életében. Nagy szerepe van regényében is a képkeretnek, emlékezetesen szép az a jelenet, amikor a Szvitelszkivel való utolsó találkozásakor a kert ágai tele vannak aggatva üres keretekkel, ahol is a nézhető műtárgy esetlegesen mutatja a véletlenszerűen belefog-

lalt valóságot, s ahol a fűben is széthányva egyre csak az ábrázolás tényének meglékelt hiányát látjuk, akárha a soha meg nem születettek sírkeresztjei volnának. Ennek a gondolatnak a folytatása a VAKVÁSZON, de előzménye is lehet, hisz az a gyanúnk, hogy Berniczky életműve szerves egészet képez, s valamiként még régi témáin dolgozik szakadatlanul. Jó példa erre, hogy a MÉHE NÉLKÜL A BÁBA emlékezetes budileírását szó szerint újra beleilleszti a VÁRKULCSA című novellába. E novellisztika ritkán tetten érhető vallomásos réteget hordozza a tudószanatórium-motívum. Legkorábbi megjelenése első kötete MEDÚZASZÜRET című elbeszélésében található, Hajas Rozál tüdején elmeszesedett foltot találnak, s ezért kellene szanatóriumba vonulnia néhány hónapra. A MÉHE NÉLKÜL A BÁBA titokzatos főhőse, Alla, akinek juhtúró csomagolására használt naplólapjai fellelése után veszi kezdetét a hosszú nyomozás, hogy valójában ki is ez a lány, aki hónapokat töltött Csornoholován, férfiak tucatjait csábította a garniszállóként működő, mindörökre itt rekedt vonatszerelvényre, majd gyönyörű, lírai feljegyzései hónapokon át izgalomban tartják a lelet megtalálót és a szöveget fordító elbeszélőt. De a lány anélkül tűnik el, hogy egy pillanatra is látható volna, naplói azonban egy tengerparti szanatóriumban eltöltött időről is beszélnek, ahol az orosz költők legnagyobbjait megidőző szerelmi vágy puszító tüze tombol benne. Erre az élményre ebben a kötetében is, személyesebb hangulatú írásaiban több alkalommal visszatér.

Eddig megjelent három kötete kétségtelenül a mai magyar próza élvonalába emelte Berniczky Évát, mégis van az olvasónak némi hiányérzete, hogy mondandóinak súlyosabb, maradandóbb felét még nem adta ki a kezéből, vagy talán még meg sem írta. Részben benne van persze már az eddig megírtakban is, hiszen rejtőzködő motívumként elő-előtűnik a sorjázó elbeszélések egy-egy jelenetében. Először a már említett FÖLDET AZ ÉGTŐL című elbeszélésében szerepel a *visszaszülés* motívuma. Itt a Taran Tula által megfigyelt Dániel atya érzi úgy, hogy megcsalt fiát, Fundánicsot egy negatív mozdulattal vissza kell vennie az élők sorából. „Hatalmas lelkerő kellett ahhoz, hogy bekebelezhesse egyetlen gyermekét, átélve a kromoszi bűnök bűnét, kikotorhassa maradéktalanul az emlékekből, mielőtt édesanyja kihordaná és megszülné, könyörtelen önzéssel visszazippantsa ondovezetékebe.” (A TOJÁSÁRUS HOSSZÚNAPJA, 15.) Re-

gényében is feltűnik ez a motívum többször is, a szülés (koraszülés) kínjairól szól, majd a két „tökéletlen” Szvitelszki gyerek kapcsán: „*Most, amikor lassan két hónapja már vérszerinti fiam és lányom helyett Szvitelszki bumfordi fiait hordom gondolataimban, kizárólag magamra számíthatok.*” (88.) Hogy aztán ez a furcsa, nyugtalanító, mitológikus gondolat egyre nyíltabban és árulkodóbban legyen jelen az új kötetében. „*Már-már rögeszmésen kívántam anyja lenni korán félárvánvá vált apámnak. Ha egy mód van rá, ha lehetséges ezt így utólag intézni, visszafelé. Visszafelé szülni, időt felforgatva hozni a világra azt, akitől származunk.*” (175.) Az időleges elhagyatottságban és amnéziában szenvedő apa figurájának sorsa itt beteljesedik: mintha egy bűnös csak hosszú évek múlva vallana színt, hogy mi is történt azon a bizonyos napon, abban a rettenetes órában, amikor ő ezt a borzalmas tettet, a „visszaszülést” bevégezte. Az elkóborolt apa mesészerű figurája több hónapos hullaként kerül az elbeszélő elé, miután kirándulók találják rá, s neki azonosítania kell a tetemet. „*Azon a délutánon elvezítettem földi kapaszkodóimat, mint aki halott gyermeket hozott a világra. Halálos nyugalommal álltam a mélyben, ölemben kisbabámmal. Nem sírt fel. Mégsem türelmetlenkedtem. Kitarotán hallgatóztam a hangtalan sötétségben, mert valamiért biztos voltam abban, nincs semmi baj.*” (FORDUL A PÁTERNOSZTER, 180.)

A lélek legnagyobb bánata egy mitológiában ismer magára, amikor a remény csapongó szárnyasai már eltanácsolták maguktól, s ő ott áll, és azt tudja mondani a halottnak, mint egy kisbabának, ha az elesett játék közben: Nincsen semmi baj!

Fokozatosan, kötetről kötetre nyílik meg, oldódik elmondhatóvá az a ma is még csak hézagosan összeállítható történet, egy sajátos énmitológia diribdarabjai, amiért Berniczky nagy valószínűséggel egykor kézbe vette a tollat. Ha meguntja figyelni a kisváros mélyben kavargó alakjait, vagy az alkonyat már egybemossa az utcák moslékszerű mélyét, akkor önmaga belső történeteire figyel, amelyek valószínűleg kevesebb színt, de fájdalmasabb ecsetvonásokat jelentenek majd számára. A vallomás kényszere azonban egyre gyűlik benne, már csak a fikciós lepel hiányzik, hogy írásai színpadán ezek a belső, marcangoló démonok is megjelenjenek.

Sántha József

KOSZTOLÁNYI – IN PROGRESS

Cseresznyemagok madzagon

Esterházy Péter: *Esti*

Magvető, 2010. 416 oldal, 3490 Ft

Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*

Kalligram, 2010. 592 oldal, 3900 Ft

Nehéz volna nem észrevenni a szellemi rokonságot (a megannyi fontos vagy kevésbé fontos különbség mellett, de nem ellenére) Esterházy Péter és az általa egykoron „báty”-nak nevezett Kosztolányi között. Mely választott rokonságra Szegedy-Maszák Mihály is utal, amikor egyetértően hivatkozik Esterházy idézett esszéjére a KOSZTOLÁNYI DEZSŐ címet viselő kötete előszavában, amelyet az irodalomtudós a hozzá „alkatilag közel álló” költő és író (és kritikus és publicista és műfordító...) munkásságának szentelt, vagy ahogyan ő mondja, „*igyekezett róla könyvet írni.*” (Szegedy-Maszák, 16.) Miként Esterházy is a maga módján „*igyekezett*” nyomába szegődni az egyik legerősebb (legismertebb, leggazdagabb, legrétegzettebb, legréjtélyesebb...) Kosztolányi-motívumnak, amely/aki: Esti Kornél. Mondhatni, mondom az 1986-os BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című szöveggyűjteményből kölcsönzött szavakkal, „*iszokolt*” utána, mégpedig „*függő*” módban, és végül persze újfent csak képletes „*enfarkába harapott*” (képletesen). Így hát „*tovább magánál*”, ama bizonyos, ezúttal kosztolányisan hurkolt, babitsi „*bűvös körön túlra*” – ezúttal sem jutott. Merthogy, miként eddig is, úgy most is: ő „*az alany és a tárgy*”; sőt, de nem „*jaj*”, legfeljebb hajjaj: „*az ómega s az alfa*”.

Noha jól tudhatjuk a BEVEZETÉS második (Sartre-ról sarjadt) mottójából: „*Én – az a többiek*” – amit azonban nem tudunk nem az első (Gombrowiczról kölcsönzött) mottó fényében érteni: „*Én. Én. Én. Én.*” Nézzük például az ESTI-ből az E KÖNYV EGYETLEN HŐSE című nyitófejezet felütését, amely az ESTI KORNÉL első novellájából ollózott, klasszikus ízű és parodisztikus célzatú Kosztolányi-mondattal indít: „*Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltűrt gallérral.*» Ez én vagyok, idézőjelek közt, én vagyok az én útirajzom, regényes életrajzom...” (Esterházy, 9.) A „*feltűrt galléri*” fiatalember mint regényhős modernista topo-

szára vonatkozó, eredetileg is „*időzőjelek közé*” szorított szövegpárodíát – „*Érdekszigázás. Borzalmas.*” – teszi újabb „*időzőjelek közé*”, azaz parodizálja tovább, illetve sajátítja ki („*En. En. En. En.*”) Esterházy, és így mintegy nyomába ered az Esti nyomába eredő Kosztolányinak. Ahogyan tette negyedfélszáz évvel ezelőtt FÜGGŐ című könyvében, és persze azóta is folyamatosan. Hasonlóképpen tartós szövegfüggést érzékelhetünk a Kosztolányival immár harminc éve rendszeresen foglalkozó Szegedy-Maszák életművében, aki joggal idézi monográfiája hősétől az alábbi gondolatot: „*Az a hitem, hogy állandóan – legalább ötvenként revideálnunk kellene irodalmi ítéleteinket. Öt év múltán ismét mást veszünk észre egy-egy munkában.*” (Szegedy-Maszák, 9.) Megnyugtató módon, véglegesen le nem zárható s így mindig új tapasztalatokra nyíló foglalatokodás – a szépíróé is és a monográfusé is: Kosztolányi *in progress*. Nem kevésbé áll tehát a szépíró Esterházyhoz „*alkatilag közel*” Kosztolányi, mint a monográfus Szegedy-Maszákhoz. Viszont a közelség érzete, pontosabban annak értelmezése egyúttal távolságot is jelent. És valóban, míg Szegedy-Maszák irodalomtudósként veszi fel az óhatatlan, sőt szükséges távolságot a Kosztolányi-életmű leírásához, amivel persze olvasóit éppen hogy szövegközelbe juttatja, addig Esterházy játékosan, „*időzőjelek közt*” tartja magát távol Kosztolányi (és Esti Kornél) figurájától, ámde ezzel az értelmező távlatlalt mégiscsak szövegközelben marad, és vele együtt mi is.

Teljességgel véletlen és nem teljesen véletlen a két kötet együttes feltűnése a könyvek piacán. Véletlen, hogy egyszerre, és nem véletlen, hogy egyaránt. Ugyanis Esterházy és Szegedy-Maszák könyvei egyképp ellentmondanak (anélkül, hogy bármiféle csökönös ellenbeszédet folytatnának) a magyar irodalmat, azon belül olykor Kosztolányit hagyományosan övező komolykodó elvárásoknak, a mélybúvár-felszereléshez szokott, mert szoktatott, olvasók és értelmezők tekintetét elhomályosító „*fontoskodó-komoly fagnak*”, amelynek bizony jókora előtörténete van irodalomértésünkben, ami persze nem baj, csak furcsa, azon belül a Kosztolányi-értésben, ami továbbra sem baj, csak még furcsább. Most nem is beszélve az Esterházy-értés időnkénti furcsaságairól. Vagyis dehogynem beszélve. Hiszen az utóbbi évtizedekben az ideologikusan moralizáló (vagy moralizálva ideologikus) irodalmármélybúvárok által időről időre hangoztatott véd

– mindazonáltal – velejéig ártatlan célpontja, vagyis a tartós gyomorfekélybe görbült pártállami időkben és a demokratikus csömörtől sújtott vadonatúj korszakban egyképp lesajnált, mivel hivalkodón nyelvközpontú poétika, úgy mond „*szöbuzera*”¹ legsűrűbben és leghevesebben hivatkozott példája: a bevallottan „*léha*”² Esterházy. Mint volt egykoron vastkosabbnál vastkosabb félreértések tárgya: az „*irodalmi író*” Kosztolányi – a szófordulatot kiöltő Adytól a korai Heller Ágnesen át a kései Király Istvánig és tovább. Ahogyan az Szegedy-Maszák szolidan, vagyis éppen a szükséges mértékben reaktív hangvételű monográfiájából is kiderül. (A szövegközelbe életműelemzésbe szőtt kritikai recepciótörténet két legsűrűbben felbukkanó neve: a Kosztolányi-monográfus Kiss Ferencé és az életfogytig marxista Király Istváné.) És miközben az irodalomtudós határozottan meg- és elítéli a Kosztolányi-értés makacs toposzait és bántó pontatlanságait, mégsem kíván igaz és végső ítéletet hozni. Csupáncsak alaposan körüljárja a kérdéses szöveghelyeket, és bevallottan átmeneti (ámde könnyen lehet, hogy tartós) érvényű megállapításokat tesz, mondván: „*...hiszen magának az irodalomnak a természetéből is következik, hogy mindaz, ami itt olvasható, már a jelen pillanattól fogva a múlthoz tartozik és felülvizsgálatra szorul.*” (Szegedy-Maszák, 9.) Leginkább tehát a folytonos „*felülvizsgálatra szoruló*” részletekre figyel, és ha kell, azonnal vizsgálódik a hamari és átfogó következtetésektől, a szemképrázatból, ámde egyúttal a részletek vonatkozásában könnyen elvakító általánosításoktól. Miként a Kosztolányi-prózán iskolázott Esterházy, úgy a Kosztolányi-recepciót feldolgozó Szegedy-Maszák is tudja, hogy teljességgel felesleges (és stílustalan) a nagy-nagy egészről ábrándozni vagy szónokolni, ha egyszer úgyis mindig az éppen adott rész – az egész.

¹ „Vagy, ahogy a hetvenes évek elején mondták, egy tőkös novella. Fiatalember [...], nekünk egy tőkös novella kell, nem ez a szöbuzera, mondták volt szigorúan és valahogy sértetlen Estinek. És mi a helyzet a tőkös szöbuzerákkal?, vigyorgott Esti.” (Esterházy, 263.)

² „Igen, nagyravágó pillanataimban ezt szeretném; fittyet hányva, hogy itt élünk, ebben a tényleg kicsi országban, és tényleg Európa szélén, távol, ahol tényleg »nehezebb ugyan-az«, ténylegesen, mindenünket mozgósítva mindezzel nem törődni – ha lehet: de hisz ez a tét! – és megkísérelmi, hogy igazi, bátor, jó, léha íróvá legyünk.” (A LUSTASÁGRÓL.)

Hiszen nagybaccsa bűnöket, *horribile dictu* hibákat követhetünk el akkor, ha például minduntalan, már-már motorikusan, a látványos általánosítások makacs ösztönétől üzve szembeállítjuk egymással Babitsot és Kosztolányit. Vagy Adyt és Kosztolányit. Vagy Petőfit és Aranyt. Vagy Babitsot és József Attilát. Vagy József Attilát és József Attilát. Vagy Nagy Lászlót és Pilinszkyt. Vagy Pilinszkyt és mindenki mást (aki nem Pilinszky). Vagy... A tetszetős kettősségek-ből szőtt sorminta bármédig folytatható. Csak éppen így a lehetséges (sőt tényleges) keresztirányú mintázatok szépségeit nem vesszük észre. Hogy mondjuk – a fenti néhány név egyikenél-másikánál maradva – Babits ugyanolyan érvényesen hivatkozik a zsenit játszó nyárspolgár Petőfivel szemben a nyárspolgárt tettető zseni Aranyra, mint amilyen elgondolkodtató kritikai szempontokat ajánl a született pozőr Ady ellenében a törölmetszett zseni Petőfire voksoló Kosztolányi. Innen nézvést például az ESTI KORNÉL ÉNEKE nem is annyira (a kései) Babits *figurája ellenében*, mint inkább (a korai) Babits ARANY JÁNOSHOZ című *verse mellett* olvasandó: „...nem takart seb kell, inkább festett vérzés...” – „Ó, szent bohóc-üresség, / szíven a hetyke festék, / hogy a sebet nevéssék, / mikor vérző-heges még...” Azaz tényleg látnunk kell (kellene, lehetne, illene...) a „festett vérzés” és a „hetyke festék” egyébiránt nagyon különböző metaforáinak közös képi-érzületi gyökerét – mondjuk Arany BALZSAMCEPP-jének utolsó soraiban: „S temetön bárha bolyongok / Eltakarják üde lombok / A sötét sírhalmokat.” Most nem is beszélve olyan drágábbnál drágább takaró kelmékről és festett „rongyokról”, mint a „sehoncai bitang ember [...] élete” vagy a „haza becsület”; vagy éppen a „szabadság” és a „szerelem” szélcibált, viharongyolt zászlai... Be kell látnunk, ha tetszik, ha nem, hogy mindig is „festett” költői anyag áll (állt és állni fog) a „festett” költői anyag vonatkozásában. E vonatkozásokat életben tartani – a szépíró dolga. Az életben tartott vonatkozásokat feltérképezni pedig – az irodalmáré. Ezért is szerencsés véletlen és nem véletlen, valamiféle váratlan, már-már (grammatikai túlzás!) ünnepi esemény, hogy együtt, egymás tükrében olvashatjuk Esterházy és Szegedy-Maszák könyveit.

A monográfus például a rá ugyancsak jellemző, óvatosan mérlegelő hangfekvésben éppen hogy nem hegyezi ki az ESTI KORNÉL ÉNEKÉnek polemikus körülményeit, vagyis nem állít-

ja szembe a *homo aestheticus* a *homo moralisszal* (hiszen oly sokan megtették már, oly nagyon apologetikus és/vagy propagandisztikus szándékokkal méghozzá). Csupán felhívja a figyelmet néhány fontos körülményre; például Babits egyik Kosztolányihoz intézett 1904-es levelére, ahol a „búvár” szóképet még nem saját magára, hanem az irigyeire alkalmazza (noha persze az ESTI KORNÉL-vers kapcsán 1933-ban már egyenesen önmagára érti): „Énhozzám átkozott búvárok jöttek, maliciózus tanítómesterek, irigy aranymosók...” Ugyanakkor a Király István-féle dichotomikus beállítást fellazító Menyhért Annát idéző Szegedy-Maszák takarékos modorban nem mond többet, mint: „Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy Kosztolányi újraelvasta ezt a levelet, mielőtt megírta az Esti Kornél énekét.” (Szegedy-Maszák, 397.) Mint ahogyan „nem lehet teljesen” bezárni sem a versértelmezést egyetlen célvonatkozásba, egyetlen célszemély, a csokornyakkendős Kosztolányival szembeállított bajszos Babits vonatkozásába. Noha persze – szépírói szempontból – teljességgel igaz van a „csokornyakkendős emberről” szóló KÉKHARISNYA-jegyzet Esterházyjának (aki egyébként olykor – „őszikék” híján vagy helyett – „estikéket” is írt): „Ő szent bohóc üresség! – kiáltja kissé sértetten az Esti Kornél énekében (lényegében Babitsnak) [lényegében Kosztolányi].” Igen, „lényegében”, de nem kizárólag, és pláne nem elsősorban. Hiszen a tagadhatatlanul sértett Kosztolányi „sokszínű, megfoghatatlan: szívárványos” lénye mégiscsak jóval tágasabb annál, hogysém azonosítani lehessen bármiféle egyenes vonalú és egykomponensű indulattal. Az 1933-as vers alkotója éppen olyan „szívárványos” személyiség, mint hőse, Esti Kornél, aki többször is felbukkan, és nem csak Kosztolányi életművében; sőt esetenként még nevet (tárgyragos főnév!), mi több, nemet is változtat – ha alkalmi szomszédtságba kerül mondjuk a TIZENHÉT KITÖMÖTT HATYÚK című Esterházy-esszé Csokonai Lilijével: „»Cím (?): Az író arcképe kölyökmacska korából, vagy: Esti Kornélia kalandjai.«” És hogy még mi mindenné változhat a „szívárványos” Esti Kornél? Lényegében bármivé. (És nem csak Csáthtá.) Saját maga mindenkori másikká. A nő (Kornélia) mellett például állattá, úgymint hallá vagy kutyává, pontosabban a „hal” vagy a „kutya” szavakat magukban foglaló történetekké, még pontosabban a „hal” vagy a „kutya” szavakat magukban foglaló történeteket ma-

gában foglaló könyvvé, az ESTI címet viselő Esterházy-könyvvé.

Lászuk hát Esterházy és Szegedy-Maszák könyveinek közös nevezőjét, Esti Kornél – az irodalomtudós nézőpontja felől.

Szegedy-Maszák a töredékesség, a részlegesség, a nyitottság poétikai és szemléleti értékeit emeli ki, hiszen Kosztolányi Esti-szövegeiben a „folytonosság [...] minduntalan megcáfolódik”, miáltal az áhított (vagy rettegett) rend „teremtése és lerombolása” együtt adja a történetek jellegzetes „fűzészerűségét”, amelyben sokszor egymásnak ellentmondó adatokra bukkanhatunk (így például Estinek olykor nincs testvére, olykor viszont van). (Szegedy-Maszák, 334.) A töredékesség esztétikai minőségét nyomatékosítja a művészetek közötti utalásairól ismert monográfus a Sztravinszkijra hivatkozó Boulez gondolataival, mely zeneszerzők közül az előbit maga Kosztolányi is emlegette. (Szegedy-Maszák, 332.) Míg például – ered Szilágyi Zsófia egyik utalásának nyomába Szegedy-Maszák – a filmrendező Pacskovszky József ott hibázik az ESTI KORNÉL CSODÁLATOS ÉLETE című alkotásában, hogy „egyértelműsítésre” törekedik, nem pedig a „jelentés nyitottságának”, a „széttartó tendenciáknak” a kiemelésére, nem arra tehát, amire törekedett maga az alapmű, amely „a véletlenszerű hatással, a lélektani megindoklás és az erkölcsi tanulság mellőzésével mintegy társalkotóvá lépteti elő a befogadót”. (Szegedy-Maszák, 345.) Ugyanakkor Szegedy-Maszák ökonomikusan felhívja figyelmünket a „laza szerkezet” két egységteremtő, azaz a történetekben rendszeresen visszavisszatérő motívumára: a „nyelvi létezési módjának a fűrkészsére” (lásd például a bolgár kalauz esetét) és a halálfélelem tematikus jelenlétére (lásd például az ESTI KORNÉL-kötet villamosutazásról szóló záródarabját). (Szegedy-Maszák, 351–352.) Ámde és végső soron, mindezen narratív önazonosságot és ívet teremtő ismétlődések ellenére: „Esti nem regényhős, nem jellem, amelynek összetartozó egységet alkotó megkülönböztető jegyei találhatóak a különböző szövegrészekben.” (Szegedy-Maszák, 347.) Nem is beszélve a novellák elbeszéléstechnikai sokszínűségéről, például arról, hogy az elbeszélő helye, sőt személye szövegről szövegre változik (olykor jelen van az általa elbeszélte történetben, olykor nincs jelen, mi több, olykor maga Esti lesz a mesélő), vagy hogy például a főszereplő sem mindig Esti (hanem, mondjuk, az elnök Baron Wilhelm

Friedrich Eduard von Wüstenfeld). A „fűzészerű” töredékességből egyrészt következtethetünk a „zárt remekmű lehetetlenségének” zord tényállására, másrészt viszont „talán szerencsésebb, ha egy elképzelt mű töredékeinek véljük az Esti Kornélról írt történeteket”. (Szegedy-Maszák, 332–333.) (A Kosztolányi-monográfiáról és az Esterházy-könyvről egyaránt – két külön – kritikát író Olasz Sándor szerint az ESTI is „töredékek fűzése egy befejezetlen, soha el nem készülő regényhez”.) Esti Kornél tehát nem regényhős, és nem regénytéma, nem holmi „feltűrt gallérú fiatalember”, egyszóval nem lehet róla regényt írni. (Legáltalábbis Kosztolányi nem tudott vagy nem akart; leginkább talán nem akart.) Csak könyvet, amelynek címe: ESTI KORNÉL. Vagy novellaciklust, amelynek címe: ESTI KORNÉL KALANDJAI. Vagy olyan könyvet, amelynek címe: ESTI, szerzője pedig: Esterházy Péter.

*

Esterházy ESTI-je három nagyobb alfejezetből áll, amelyek közül csak az első rendelkezik saját(?) címmel: HETVENHÉT TÖRTÉNET (vö. Illyés HETVENHÉT MAGYAR NÉPMESÉ-jével, illetve Banga Ferenc és Czákó Gábor 77 MAGYAR RÉMMESÉ-jével; noha a címalakzatból ezúttal kimarad – ne bánkodjunk miatta! – az egykori KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA súlyosabbik jelzője), míg a rá következő két cím egyenesen Kosztolányitól kölcsönzött (in vulgo lopott): ESTI KORNÉL; ESTI KORNÉL KALANDJAI. A középső fejezet novellányi terjedelmű szövegeiben és a két másik fejezet rövid, *conceltoszerűen* megmunkált/megbonyolított írásaiban Esterházy *nem* újrameséli Esti Kornél jól ismert történeteit, továbbá *nem* (csupán) újraírja e történetek emlékezetes motívumait. Az ESTI szerzője nem anekdotikusan reprodukál, hanem poétikusan produkál: a saját szövegvilágán belül megírja a saját Estijét. (Miként a középső egység második fejezetében megidézett Borges-hős, Pierre Ménard a DON QUIJOTÉ-t – történetesen szóról szóra, és mégsem szóról szóra, hiszen nem ez a lényeg, nem az, hogy szóról szóra.) Szép példája ennek Az ESTI KORNÉL TOLVAJA című „kalandfilm” az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból. (Esterházy, 333–336.)

A „keleti villámvonaton (vulgo: a 2-es villamoson)” induló novellában Esti szemtanúja lesz a jelenetnek, amint valaki „pipiskedve”, azaz két ujjá közé csipentve elragadja egy Csomós Marira emlékeztető, egyetemistaforma lány (vál-

lán kisgyerek) pénztárcáját. A halk kiáltásra: „*Tolvaj!*”, majd annak nyomatékos ismétlésére Esti feljegy: „*Kicsoda?*”, minekutána kellő hangereővel ő is alkalmazza a megfelelő nyelvi formulát: „*Tolvaj!*”, sőt jogosan hozzáfűzi: „*Álljon meg!*”, mire a tolvaj annak rendje és módja szerint elrohan, Esti pedig utána, ahogyan az ilyenkor dukál, kiáltozván: „*Tessék mán megállítani!*” – és így a szabatos rendben kivitelezett beszédaktust felváltja a szabályos ívben megrajzolt akciójelenet. A heves üldözésre következő rövid eszmecsere – „*Felezzünk – mondta [a tolvaj] rokonszenvesen.*” – után Esti magához ragadja a pénztárcát, majd futásnak ered, mire a tolvaj ötletesen így kiált: „*Tolvaj! Fogják meg!*” A játék tehát folytatódik, csakhogy immár fordított rendben. Az egyik játékos, (a tolvajnak látszó) Esti lélekszakadva rohan a másik játékos, a(z eredeti) tolvaj elől a harmadik (változatlan helyzetű) játékos, a pénztárca tulajdonosa felé, mégpedig igazán kíváncsi nézőközönség (szurkolóközönség) előtt; ámde a lendület és a sportszenvedély továbbragadja: elfut az egyetemista kinézetű lány mellett, beugrik egy taxiba, és elhajt. Mintha – „*Kicsoda?*” – ő maga lenne a tolvaj. Esterházy itt önfelelt játékosággal, ropant élvezetes koreográfia (vagy forgatókönyv) szerint újraírja, sőt szétírja az etikai szempontból egyértelmű(nek tűnő) alaphelyzetet – mint az elesett özvegyet megverő vagy az életmentő Ellingert vízbe lökő Estiről szóló novellák Kosztolányija (vagy mint a KOLDUSTÁNC-ot író Mészöly).

Miként a fenti példából is kitűnik: annak el- lenére, hogy kötetünkben bőven akadnak Kosztolányi-idézetek és -parafrazisok (sok más szerző bűjtött és kifordított vendégzövegei mellett), mégsem ez volna az ESTI lényege; nem a szó szerinti kapcsolat, hanem a szó menti hasonlóság, sőt rokonság – a Kosztolányi-próza és az Esterházy-próza távoli, de vér szerinti rokonsága. Az alkotók rokonságának jele: a nyitottság, a töredékesség, az ötletszerűség, a viszonylagosság poétikus, azaz játékos komolyan vétele; a „*sekélység*” előnyben részesítése a „*mélységgel*” szemben, pontosabban a „*sekélységben*” megnyíló „*mélység*” fürkészése (és fordítva). Az eleve töredékes Kosztolányi-féle „*fűzészerűség*” Esterházy-féle továbbfűzése azonban még töredékesebb, még provokatívabb formához vezet – ahogyan az ESTI szerzője írja, illetve ollózza az ESTI KORNÉL első novellájából (ebben a töre-

dékesen idézett ars poétikus mondatfűzésben): „*...maradok töredék. Fűzér.*” (Esterházy, 9.) Az, hogy „*maradok*”, azt jelenti, hogy mindig is az volt, és hogy az is lesz (mint Pilinszky borozgató fegyence: „*Amiként kezdtem, végig az maradtam. / Ahogyan kezdtem, mindvégig azt csinálom.*”); „*töredék*”, „*fűzér*” vagy éppen „*madzag*” – ahogyan Esterházy legelső könyvének, FANCSIKÓ ÉS PINTÁJÁNAK műfajmeghatározásában áll: „*írások egy darab madzagra fűzve*”. Az „*egy darab madzag*” tehát most is ki van feszítve, ráfűzve pedig – miként a TERMELESI REGÉNY-ben – megannyi, no nem „*gyémánt*”, csak „*cseresznyemag*”, ámde először tisztára szopogatva, majd alaposan kiszárítva. (Egyébként részben hasonló, igencsak érdekes, mi több, értékes prózavállalkozásba fogott a Krúdy-toposzt újszerűen felhívító Csabai László a SZINDBÁD, A DETEKTÍV című rendhagyó novellafűzésében.) Kérdés, mit kezdjen az olvasó, mit kezdjen a kritikus a töredékformát hatványozó töredékformával, Esterházy ESTI-jével. De nézzük először, tanulságképpen, mit kezdett a Kosztolányi-féle ESTI KORNÉL-lal a kor- szak egyik legkiválóbb irodalomértője, az ESTI KORNÉL ÉNEKE kapcsán már idézett Babits Mihály, aki 1933-ban éppenséggel az ESTI-novellák szerzőjének lírikus érényeit dicséri – de nem a nyitászövegben elhangzó Esti-féle „*töredékesség*” értelmében: „*Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek.*”

A Nyugat 1933-as évfolyamának egymást követő számaiban megjelent Babits-kritikákból – amelyek tétova nyitottságát nagyon könnyű félreérteni, illetve kihelyezni valamely ki nem mondott ítélet irányába³ – a monográfus, az

³ Köszönhetően az alábbihoz hasonló gondolatfutamoknak: „*Valóság és élet csak anyag és eszköz itt: az író fontosabb, s az írás és a forma fontosabb, s az író minden szeszélyes ötlete fontosabb. Sokszor mindegy, mit ír; néha bánt is témáinak jelentéktelensége és ötletszerűsége. Annál nagyobb játék a művészet játéka, mely e semmisségeknek tisztán a forma tökélyével súlyt és értéket ad. Az előadás eluralkodása, a tökéletes magyar elokvencia mindenben fölül helyezése bizonyára nem kedvez a tömörségnek: de ez már nem bánt-hat, mert a mondatok érzéki szépsége megtölt és elkábit. Így lesznek érények hibákká, s a hibák érényekké.*” Miként a „*szíve ritmusának bomlása*” okán „*betegágyban*” fekvő Babitsot sem „*bánthatta*”, sőt inkább „*megtöltötte és elkábitotta*” az Esti Kornél-novellák „*érezéki szépsége*” – ahogyan írja is: „*De én az egész könyvnek hálás vagyok, mert csónakká varázsolta betegágyamat egy ringató és színes folyamon; szomorúan csukom be és dobom paplanomra,*

ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-nek tükrében, először a nyitószöveg „*hűség*” szavát emeli ki, majd az első cikk néhányak által kiállított rossz bizonyítványát magyarázó második cikk „*végkövetkeztetés*”, amely „*olyan hamis kettősségre hivatkozik, amelynek föltételezése egyáltalán nem segítheti az Esti Kornél megértését*”: „*Forma és tartalom örök viszályában Kosztolányi a forma párthíve.*” (Szegegy-Maszák, 336.) Babits inkriminált mondatának utolsó szava („*párthíve*”) különösen rosszul csenghet a későbbi marxizáló vagy legalábbis a marxista irodalomértés szótárát és szempontrendszerét hasznosító értelmezések tükrében; nem is beszélve az eleve iskolásan csengő „*forma és tartalom*” toposzának mára talán még inkább fülsértő voltáról. Az első verseskötet Ady-féle kritikájáig visszanyúló, valamint az értelmezéstörténetben egészen Király István „*magatartás*”-irányult olvasatáig tovahullámzó babitsi hangütés „*fő hibája a nyelv szerepének félreismerésére vezethető vissza*”. (Szegegy-Maszák, 339.) Már mint hogy Babits az irodalom nyelvének legfőbb értékét ezúttal mintha nem önmagában, hanem valami másnak a képviselőjében látná – a helyett, hogy éppen ezt a valami mást látná, mégpedig másként, az irodalmi nyelv idegenségének jóvoltából, az irodalmi nyelv elidegenítő tükrében. A Kosztolányi-féle irodalmi nyelv Babits-féle félreolvasását leginkább két síkon lehet helyesbíteni: a Babitshoz és Kosztolányihoz hasonló szépírók (a „*bátyák*” öccsei vagy az atyák fiai, unokái...) hagyományértelmezésének fényében, valamint a Babitshoz és Kosztolányihoz hasonló szépírókat értelmező irodalmárok (kritikusok és/vagy irodalomtudósok) körében.

A két történet, az íróké és az irodalmároké – szerencsés csillagállás esetén – párhuzamosan haladhat egymással, sőt hatással lehet egymásra. Jogos örömmel nyugtázza hát a monográfus, hogy a magyar irodalomtudomány kilencvenes évekből Esti Kornél-rendszerét „*valószínűleg*” felerősítette a „*posztmodernnek ne-*

vezett magyar próza alakulása”. (Szegegy-Maszák, 342.) Élén azzal az Esterházyval, aki most látványosan (bő négyszáz oldalon) és tételesen (három nagyobb fejezetben) rákérdezett Esti figurájára, játékosan kérdéssé tette Esti figuráját, azaz valamiféle „*posztmodern*” gesztussal mintegy újraírta az ESTI KÉRDÉS egykori költőjének 1933-as 'Esti-kérdését'. Mégpedig – a pártállami irodalomértés ideologikus fordulatát játékosan kifordítva – ama bizonyos „*kérdező irodalom*” jegyében, amelynek egyik tipikus kérdésére: „*Válaszoló irodalom?*”, tudhatjuk meg Esterházy egykori Csáth-esszéjéből, mégiscsak van válasz: „*Ilyen állat nincs.*” A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján induló („*kérdező*”) prózaírók immár okulnak az idősebb pályatársak példáján, mondjuk Déry Tiborén; hiszen A BEFEJEZETLEN MONDAT (1937) nyitott kérdésére következő FELELET (1950–52) zártsága helyett Esterházy nemzedéke, miután szembesül a G. A. ÚR X-BEN (1964) poétikai ajánlatával, immár merőben új típusú kérdéseket tesz fel, azaz határozottan elkerüli a határozott és torz kérdésekre adható még határozottabb és még torzabb válaszokat – a Wittgenstein-féle nyelvkritikai érzékenység jóvoltából: „*Egy olyan felelethez, amelyet nem lehet kimondani, nem lehet kimondani a kérdést sem.*” (Márkus György fordítása.) Szándékosan sommás egyszerűsítéssel: az Ottlik-, Mészöly- és Mándy-próza közelségében felnőtt írónemzedék(en) felnőtt olvasónemzedék) a G. A. ÚR-tól a FELELET megkerülésével jut vissza A BEFEJEZETLEN MONDAT-hoz és azon keresztül a Kosztolányi-életmű közvetlen közelébe. A „*mind-ezt majd megírom még pontosabban is*” prózaetikája tehát az önértelmezéssel párhuzamos hagyományértelmezést jelenti; ezúttal a Kosztolányi-féle, azon belül Esti-féle (és persze Esterházy-féle) kérdések újrafogalmazását, az életmű és a magyar irodalom (összevonva: a „*szépírodalom*”) továbbírását.

„*Lényeg a lényeg*” – mondja (írja) egy helyütt az ESTI szerepjátékos és alakváltó beszélője, aki, mint mindig, úgy most is keresi „*a pontos, az alkalmas szót*”. (Esterházy, 104.) Hiszen a „*lényeg*” leginkább – szó szerint – tényleg csak egy szó. Miként más egyéb szavak is csak szavak – tudhatjuk meg történetesen a BARROHBA című Esti-novella Kosztolányijától vagy éppen A HELY, AHOL MOST VAGYUNK című egykori „*csehovnovella*” Esterházyjától: „*És egyre inkább az jött ki: hogy a boldogtalanság az egy szó. [...] ...és a fakó férfi, szí-*

mint akinek napi ópiumadagja elfogyott.” A kóros ópiumfüggő makacs lelkiismeret-furdalásáról árulkodik a mondat ellentétes irányú nyitószava („*De...*”), amely tehát éppenséggel arra utal, hogy az „*egész*” vonatkozásában bizonyos részletek valamiképpen, hát, hogyan is mondhatná a KÖNYVRŐL KÖNYVRE FOVAT zaklattott szívű, ámde tapintatos, ugyanakkor a „*gyáva eufemizmust*” bátran megvető szerzője, nos tehát, izé, hm...

vében heves reménységgel ismételtette: »egy szó, csak egy szó, de hát csak egy szó.«” A „lényeg”, a „boldogtalanság” vagy éppen a „boldogság” szavaknak, egyáltalán a szavaknak elsősorban helyük, helyi értékük van (az adott mondatban), és nem örök érvényű jelentésük, sőt méltóságuk (a szótárban). Esterházy célja, hogy szavai és mondatai tartósan, sőt véglegesen megmaradjanak a nyelvben, hogy a nyelv még véletlenül se legyen eszköze valaminek, ami már nem nyelv. De ha mégis eszköz volna a nyelv, akkor kizárólag a nyelvben maradás eszköze; olyan börtön kulcsa tehát, amely egyúttal kert is, de nem börtönkert, mert az még mindig csak börtön volna (lényegében kert nélkül).

Esterházy hangsúlyosan a nyelvben (a nyelv kertszerű börtönében) gondolja tovább Kosztolányit. Ámde az önmagára zárt nyelv esztétikai tapasztalata egyúttal megnyitja a létezés etikai dimenzióját. Hiszen a kicsire (szóra, szórendre) irányuló figyelem párhuzamosan születik és fejlődik, mondhatni együtt jár az egyedi (téma, tárgy) iránti figyelemmel, a figyelmes részvétellel, annak álcás szemérmességével és persze a saját egyediség hangsúlyozásával, esetenként az önsajnálattal, annak beszédes, sőt fecsegő méltóságával. Esztétika és etika, vagyis a mondat és az emberi világ iránti zsigeri kíváncsiságok kölcsönösségét az egyedire irányuló tartós figyelem – egyúttal az általános szándékolt szem elől tévesztése – garantálja, aminek közege a nyelv, anyaga a szó, alapegysége pedig a mondat. A tapintatos szerkezetű és szándékú (mondhatni szándékaltalan) mondat: egyszerre etikai és esztétikai igényű és igényességű – ahogyan a vonatbeli csókról szóló Esti-novella udvariasságpoétikájából is tudhatjuk. És ezt a poétikus etikát (vagy etikus poétikát), a nyelv közelségében maradó távolságtartás Kosztolányi-féle ethoszát valósítja meg Esterházy is – az életművét övező, folyamatosan táplált s így egyre növekvő elvárásokkal (azon belül kényszeres csalódásokkal, iskolamesteri feddésekkel és moralizáló ítéletalkotásokkal) szemben, jobban mondva tekintet nélkül azokra.

Mert az ESTI szerzője hosszú évtizedek óta nem, nem és nem hajlandó komolyodni. Makacsul megmarad a „csácsogságnál”, a „szóbuze-ránál”, kitart a nyelvben, a saját nyelvében, az egyediséget hordozó – és persze egyúttal más egyediségeket feltételező – saját nyelv közegében. Kínosan, kínos komolysággal ügyel arra,

hogy még csak véletlenül se kerüljön a túl komolyan vett komolyság, a „komolykodás” közelébe: „A komolysággal, tűnődött Esti komolyan, az a gond, hogy egyre nehezebb elválasztani a komolykodástól.” (Esterházy, 349.) Babits Arany-versén és az ESTI KORNÉL ÉNERÉ-n okulva nem hajszolja komolykodva a „mélységet”, hanem nagyon is komolyan veszi a „sekélységet”, a felszínt, a mindenkori szövegfelszínt. Nem keresi az irodalomra, pontosabban az éppen adott mondatra pakolható, terhelhető téteket. Egyáltalán, rendhagyó cirmos módjára nem pusztán kerülgeti, de egyenesen kerüli az értelmezők körében oly gyakran és oly meggyőződéssel hangoztatott ’tét – tétnélküliség’ soha ki nem hűlő kását, e hangzatosságában fals normatíva hol dicsérendő, hol elmarasztalandó zsákcúcait. Ehelyett folyamatos és összpontosított figyelemmel tét-lenkedik, azaz játszik. Mint a Corvin Színház megnyílását üdvözlő Kosztolányi, aki nem szótatot intéz az olvasóihoz, hanem szavakat, mégpedig játékos, adott esetben Vörösmarty SZÓZAT-ával játszó szavakat – ahogyan a ’látszani – játszani’ rímpár kedvéért Szegedy-Maszák által idézett SZAVAK-ban áll: „Itt lenni nem lehet, csak látszani / és élni-halni nem, csak játszani.” Hiszen a nyelv éppen azzal hívja fel a figyelmet az adott dolog komolyságára, hogy játszik vele, hogy azzal közelít hozzá, amije van, mert csak ez van neki, a nyelvnek: játékosága. Ha búval ba..., bélelt is a nyelvet használó vagy nyelvben használódó író, akkor, amikor éppen ír, lévén éppen ír, azaz játszik a nyelvvel, és a nyelv vele, kénytelen könnyed maradni („könnyű, örökre-játszó”); még akkor is, amikor történetesen ama bizonyos ba..., béleltségről ír. Nézzük például a HOGY KÖNNYEN című rövidke Esterházy-szöveget, amely óhatatlanul felidézi, mégpedig finom móríci morajjal, a FÜRDÉS című Kosztolányi-novella tragikumát (amelyben a vízbe fulladt áldozat ugyan még csak tizenegy éves): „Milyen mélyre ássam a medencét?, kérdezte Esti Kornélt a jószágigazgató. Esti elgondolkodott, osztott, szorzott. Hogy egy 12-13 éves gyerek könnyen megfulladhasson benne. A jószágigazgató elgondolkodott, osztott, szorzott. Értem, Kornél úr, meglesz.” (Esterházy, 123.)

„Ez nem a mű, ez maga a kitérő” – írja az elbeszélő, aki azt is jól tudja, hogy „amit nyerünk a reflexió gazdagságának vámján, veszítjük az áttekinthetatlenség révén (véletlen szójátékszerűség, de bizonyíthatatlan)”. (Esterházy, 225–226.) Ester-

házy, miként eddig is, úgy most is, sőt egyre inkább, folyamatosan „*kitér*” a nagyszerkezet, a „*mű*” elől, és így végül a sok-sok „*kitérő*” maga lesz a „*mű*” – miként Sterne TRISTRAM SHANDY-jében, amely úgy lesz regény, hogy a főhős az egymást érő kitérők jóvoltából szinte meg sem születik, pontosabban éppen hogy csak megszületik. Esterházy valójában a „*mű*” szóval kapcsolatos hagyományos elvárások, mindenféle modernista izék és bigyók elől tér ki folyamatosan – és éppen ebből lesz a jellegzetes mű-ködés. Nincs kerekesség, egészsvolt, csak törtség. Az Esterházy-próza radikális mellérendelése felfüggeszt mindenféle szövegen túli és/sőt belüli hierarchiát. Ami a füzérszerű ESTI KORNÉL-poétika *ad absurdum* vitele. Az ESTI-t nem lehet *egybe* olvasni. Mert nincs is egyben. A sokban van. De nem a démonikus sokban, hanem a játékosban. Esterházy új könyve játékos kedélyű olvasókért kiált. Egykoron, a TERMELÉSI REGÉNY kapcsán Balassa Péter az Esterházy-próza valamiféle „*körbeolvasásáról*” beszélt. Joggal gondolhatnánk, hogy körbe csak azt lehet olvasni, aminek biztos tájolási pontja, centruma van. Ámde ma már egyre inkább látszik (mint ahogyan korábban is sejtítettük), hogy Esterházy szövegeinek ilyesféle centruma: nincs. Amélybe nyúló főgyökérszet bizonyosságába vetett hit híján, tehát nem is annyira köröző, mint inkább cikázó olvasóként, leginkább e szövegek rizomatikus felszínét csodálhatjuk. Esti – mint pázsit; nem bércek és mélységek, hanem fövényszerű szépségek; nem fa és bokor, hanem moha és zuzmó.

Van, hogy „*a szavak önálló életet kezdenek élni, akár a sokáig hevertetett szerszámok, az unatkozó kalapácsok, melyek egyszerre csak kiugranak szerzőmládlájukból és összevissza kalapálnak mindent*” – olvashatjuk Kosztolányi BARKOHBÁ-jában. Ebben a novellában Esti és író társai éppen „*parlagon hevernek, ugarolnak*” – a szintűgy „*parlagon*” maradt szavak társaságában: „*Mit tehettek? Hát játszottak. Játszottak velük a szavak, ennél fogva ők maguk is játszottak.*” Hasonlóképpen játszik és játszatik Esterházy is. Miközben nem igazán érezzük, és talán nem is igazán fontos, hogy érezzük, meddig játszik ő a szavakkal, és mettől a szavak vele. Meddig van szó valamiről, mondjuk a szavakról, és mettől arról, hogy szó van valamiről, mondjuk a szavakról. Meddig szaporá szójáték, és mettől játékos szószaporítás. De talán mégsem mindegy, hogy szójáték vagy

szószaporítás. Talán leginkább olvasói kedély, hangulat vagy irodalom- és világfelfogás dolga, ki hogyan látja Esterházy provokatív poétikáját és legfőképpen Esterházy egyes műveit. Ki hogyan határozza meg például az ESTI helyét – az immár kanonikus TERMELÉSI REGÉNY-hez vagy HARMONIA CAELESTIS-hez képest, teszem azt. Már ha egyáltalán nem csak póre egymásutániságukban látjuk a békés egymás mellett élés jegyében sorakozó műveket. Már ha vannak, lehetnek arányos vagy kevésbé arányos, sikeres vagy kevésbé sikeres változatai a korlátlan, sőt parttalan, mivel motorikusan gerjedő, alkati gyökerezettségű „*szóbuzerának*”. Noha lehet mondani azt is, hogy Esterházynál éppen ez a „*lényeg*” (ha ragaszkodunk a szóhoz), hogy ide, a „*sekélységet*” terebélyesítő s így hiperdemokratikus „*szóbuzerába*” minden belefér; itt mindennek, ha már egyszer *van*, helye van. De az is teljességgel érthető, ha valakinek éppenséggel nem fér bele minden. Ha valaki esetenként (ritkán vagy gyakran, lelke rajta) nem érzi az Esterházy-féle „*sekélységben*” a Kosztolányi-féle „*mélységet*”. (De vajon – merjünk halkán bátrak lenni – Kosztolányinál is mindig „*mély*” volt a „*sekélység*”?) És ez a kérdés – ízléskérdés – már nem válaszolható meg az Esterházy által kimért „*szépirodalom*” hierarchiaellenes belső logikája szerint. Itt már csakis az adott olvasói elvárások és tapasztalások – fiziológiai síkon érzékelhető – hőfoka, egyéni mértéke szerint dőlnek el a dolgok, állítanak fel bizonyos hierarchiák. Úgy vélem, ezen a ponton bőven van miről vitatkoznunk az ESTI olvasóinak.

Végül is az Esterházy-féle radikális mellérendelés egyenes következménye (katonásan fogalmazva): a fontosságelvű rendszerek felfüggesztése, az alá- és fölrendeltségek eltörlése, valamint – következőképpen – a demokratikus igényű és szerkezetű szövegtér kialakítása. Hogy a szavak pajkosan bevonuljanak, jobban mondva beözönöljenek oda, és szétáradjanak ott – mint például az alábbi szókapcsolatokban: „*...jó indulatokkal és őszinteség nélkül szóltak...*”; „*...láttam lelki és ezért valós szememmel...*” (Esterházy, 12., 37. – Kiemelések: B. S.) Az 'és' kötőszó felfogat mindenféle, sőt bármiféle tartósnak, sőt öröknek tűnő hierarchiát vagy ellentétet (hierarchikus ellentétet), hiszen ide-oda tükrözhető teszi az éppen adott szókapcsolat tagjait. Esterházy radikális mellérendelése felhívják a figyelmet a klasszikus Kosz-

tolányi-sorok kötőszavainak fontosságára (nem megfelelkezve a szintűgy fontos mondatnyitó indulatszóról): „*Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység...*” (Kiemelés: B. S.)⁴ Az egymással felcserélhető, egymásba tükrözhető szavak poétikája végső soron a lényeg és a látszat, a mélység és a felszínesség, a tartalom és a forma öröknek tűnő ellentéteit oldja egyfajta játékos taxonómia jegyében. Ezen a szövegtájékon még a vízválasztó 'vagy' vagy 'vagy-vagy' is megengedő 'és'-nek és 'is-is'-nek értendő: „*Vagy Esti, vagy Turi Dani; elvileg.*” (Esterházy, 103.) És noha „*elvileg*” (ideologikusan) valóban: 'vagy-vagy', gyakorlatilag (szövegjátékosan) viszont: 'is-is'. Hiszen nem ábrázolt eszmékről vagy rögeszmékről van szó, hanem szavakról; szavakban, szavak által létező figurákról. De ugyanilyen izgalmas (an működő) szavak a 'mint' és a 'mintha' vagy a 'viszont'. Ahogyan kitűnik az alábbi két mondatból is, amelyek közül az első a MAGYAR MONDAT, a második a NÉMET MONDAT címet viseli: „*Esti Kornél picit megvonta a vállát, alig, csak mintha Rózsa Sándor a szemöldökét össze.*” – „*Esti Kornél a tudományt a művészet szemszögéből nézte, a művészetet viszont az életéből.*” (Esterházy, 60. – Kiemelések: B. S.) Az eleve egymás mellé állított mondatokon belül, a grammatikailag hiányos szerkezetek poétikai szépségein túl (vagy innen), többek között a „*mintha*” és „*viszont*” viszonyszavak révén, egyfelől feszesen egymás mellé állítatik a magyar irodalomtörténet két emblematikus figurája, Esti Kornél és Rózsa Sándor, valamint két meghatározó írója, Kosztolányi és Móricz, másfelől Móriczék mellé állítatik Nietzsche, aki TRAGÉDIA-könyvének kései előszavában egymás mellé állítja a tudományt, a művészetet és az életet. Nézzük tehát a teljes sort: Esti Kornél – Kosztolányi – Rózsa Sándor – Móricz – Nietzsche – tudomány – művészet – élet. És így jutunk el, mindösszesen két mondat jóvoltából, Esti Kornél költött figurájától az élet súlyos eszméjéig. Pontosabban az élet súlyos eszméjét jelölő vagy helyettesítő „*élet*” szóig, amely, mint minden (no jó, legyen, a legtöbb) szó, önmagában véve: súlytalan, azaz

⁴ Persze ha már figyelünk a mondatra, azon belül lehet másra is összpontosítani, mondjuk a központosásra – ahogyan a HEIVENHÉT TÖRTÉNET egyikében, a JAJ címűben olvashatjuk: „*Ekkor megszólalt az Úr (elég ritka eset): Jaj, vessző, mily sekély a mélység, új sor, és mily mély a sekélység.*” (Esterházy, 64.)

könnyedén játékra fogható. Amiből ilyesféle fordulatok süllhetnek ki: „*Esti rá-rápillantott az életére, mint egy ritka szóra...*”; „*Az élet elviselhetetlenül édes, olvasta Esti Kornél egyik régi füzetében [...]* Ez lett az élete, erre rájönni, az elviselhetetlenre, az édesre. És jut eszembe: a füzetre.” (Esterházy, 72., 363.)

Sokszor – így például az ESTI KORNÉL-rész ötödik fejezetében („*melyben Esti Kornél első gyilkossága*”) – még a hasonlat célja is másodlagossá válik, a hasonlat szeszélyes működésmódjának fényében: „*...nem tudta, hogy az őszi légy gyöngécske, mint az őszi légy...*”; „*De hát nem olyan ez, mint a sivatagos sivatag...*”; „*A sós stangliról Estinek többnyire a sós stangli szokott az eszébe jutni...*” (Esterházy, 187., 188., 193.) Máskor meg – mondjuk a hatodik fejezetben („*melyben Esti Kornél szörnyű tilka*”) – a mondat egyenesen önmagáról szól, arról tehát, hogyan szól a mondat arról, amiről szólna, ha tényleg arról szólna (és nem önmagáról): „*...vagy ezerszer megbánod, hogy anyád a világra kölykedett. Vagy inkább fiadzott? És amúgy is nem inkább kölykedett, z-vel?*”; „*Az az érzésem, hogy ennél a reggeli kenyetésnél akár még a kormányzónéval is szívesebben osztana levest a hajléktalanoknak. Itt más szőrend is elképzelhető.*”; „*...ez a szelíd, általam szelídnek nevezett összevisszaság van...*” (Esterházy, 195., 197., 201.) Esterházy új könyve, ha lehet (de nem lehet), az előző műveknél is jobban hemzseg a saját szövegszerűségére vonatkozó játékos utalásoktól vagy éppen az alakuló életműre irányuló megjegyzésektől. Ahogyan szerzőnk egyrészt halad a szövegében (rendszeresen figyelve ide-oda, pillantva előre-hátra), úgy másrészt halad az életműben, az életmű értelmező továbbírásában is: „*Alant, mint megannyi szentjánosbogár, az urbán fények. [...] Esti rendes körülmények között nem látta volna ezt a szentjánosbogaras alantat...*” – „*Torkig volt már evvel az alany-állítványozással, amit folyton gonosz szívvél félremagyaráztak...*” (Esterházy, 238., 230.)

Az alany és az állítmány, a hasonlító és a hasonlított, az egyik tagmondat és a másik tagmondat közötti lehetséges hierarchiát, egyáltalán a hierarchikus látásmódot kezdi ki a Kosztolányit (és Estit) követő Esterházy – akkor, amikor egyenrangúsítja a szavakat, pontosabban az eleve egyenrangú szavak révén a szavak által jelölt dolgokat és ügyeket, ügyes-bajos dolgokat. Az Esterházy-féle mondatetika (komolyan venni minden egyes szót, következős-

képpen minden egyes szavak jelölte dolgot) egyik legjellemzőbb formája, egyik leggyakoribb retorikai alakzata: a rabelais-i gyökerű felsorolás. A hiperdemokratikus taxonómia. Valamiféle hiperaktív taxonomikus látásmód, amelynek révén egymás mellé kerülhet (és kerül is) Esti és az Ottlik-regény Bébéje vagy éppen „*Esti, én, Mátyás király*”. (Esterházy, 214., 225.) Most nem beszélve arról, mi mindenféle formában tűnhet fel Esti: nőként, állatként, festményként... És hogy ki mindenki bukkanhat fel Esti mellett: Kafka, Borges, Tolnai Ottó... Így kerül számtalan alakban Kosztolányi Esti Kornélja mellé Esterházy Estije, akinek a neve egyúttal: az Esterházy név rövidített-becézett formája, ejtsd: Eszti, másképpen mondvá: Eszter. Estikérdés és Eszter-lánc: áthallások és képzettársítások, mondatasszociációk és szóasszonancók elvileg (lényegében) végtelen sora, amely e próza jellegzetes taxonomikus rendjében halad előre – addig, ameddig gyakorlatilag (valójában) lehet, ameddig éppen tart a könyv. Az ESTI provokatív szöveglogikája, vagyis az ESTI KORNÉL „*csokornyakkendős*” írójának nyelvi és szemléleti viszonylagosságát hatványozó Esterházy-féle taxonómia jellemzi – a megfelelő műfaji áttételek figyelembevételével – Szegedy-Maszák monográfiáját is.

*

Üssük fel könyvünket ötletszerűen – mondjuk A FIATAL KOSZTOLÁNYI ÚJSÁGÍRÓI ÉRTÉKRENDJE című regény egyik alfejezeténél, amely egyébként az életmű „*folytonosságának*” szempontját taglalja. Itt Szegedy-Maszák először „*művészet és játék*” összefüggéseiről beszél, majd az „*írás mint öncél*” témáját érinti, szemben a „*műalkotás életrajzi megközelítésének*” tévedésével, minnekutána rátér az általános történetfilozófiai belátásra, miszerint „*a múlt csakis a jelenbeli lenyomataként ragadható meg*”, csak hogy ezután a modern kor technikai vívmányainak Kosztolányi-féle csodálata következzék, és végül röviden sorra kerüljenek a „*lélektan*”, a „*női egyenjogúság*”, sőt a „*zsidóságra*” vonatkozó előítélet ügyei is. (Szegedy-Maszák, 126–129.) Továbbá, a „*Milyen gyakran utazott Kosztolányi?*” kérdés körüljárása során Szegedy-Maszák többek között Brueghel és Hogarth „*eredetiben látott munkáira*” utal, majd azonnal hozzáfűzi, hogy monográfiájának hőse „*a magyar művészetben is otthonosan tájékozódott*”, míg végül Rippl-Rónai, Szinyei Merse és Mednyánszky „*világa*” kapcsán szóba hozza a „*magyar fűr-*

dőhelyek” témáját. (Szegedy-Maszák, 131.) Az újságírás műfajából fakadó eklektikusság figyelembevételén túl, e néhány oldal véletlenszerűnek tűnő taxonómiája igencsak jellemző a monográfus gondolkodás- és írásmódjára: Szegedy-Maszák mintegy hagyja a felbukkanó tényeket úgymond maguktól elrendeződni, és nem érvényesít semmiféle vezérelvet, ideológiát; ami kifejezetten jót tesz a megannyi értelmezéskényszer áldozatává vált Kosztolányi-életműnek. Hiszen ezúttal a közvetlen ítéletalkotás helyett inkább a többirányú közelítés alakzatait érzékelhetjük. A radikális mellérendelés monográfusi poétikáját – a szó (*poieszisz*) eredeti értelmében: 'elkészíteni' valamit, bármit, egy művet, egy monográfiát. A taxonomikus szerkezetnek teljességgel megfelel a szerző jellegzetes hangfekvése, stílusa, amely a Kosztolányihoz fűződő „*alkati közelség*” nyilvánvaló jele volna; természetesen nem a stílusimitáció, hanem a látásmódbeli rokonság: a mellérendelő s így egyenrangúsító, sőt viszonylagosító – „*Jaj, minden oly szép, még a csúnya is...*” – észjárás és beszédmód értelmében. A monográfus egyazon figyelemmel, figyelmes szenvedéllyel (szenvédélyes figyelemmel) beszél a költőről, a prózaíróról, a publicistáról, a színikritikusról, a műfordítóról és az irodalom vagy a nyelv értelmezőjéről.

Nézzük tehát a monográfia szerkezetét a monográfiához úgynevezett főprofiljai felől: a korábbi költeményeket (a NÉGY FAL KÖZÖTT-től A SZEGÉNY KISGYERMEK PANASZAI-ig és a KÉSEI A MEZTELENÜL- és a SZÁMADÁSKötetekbe felvett) verseket Szegedy-Maszák két egymástól távoli fejezetben elemzi; a korai elbeszéléseket a Kosztolányi–Csáth-kölcsönhatásokra kihegyezett rész tárgyalja, míg az ESTI KORNÉL-könyvnek és a TENGERSZEM-ciklusnak (benne az ESTI KORNÉL KALANDJAI-nak) két külön fejezet jut; a monográfus a négy regényt – megítélésem szerint joggal – négy egymást követő egységben értelmezi; a fennmaradó hét fejezetben pedig Kosztolányi egyéb műfajokba tartozó teljesítményeiről van szó, mégpedig szimpatikus bőséggel. A műfaji és időbeli különbségek nyomán működő s így arányos figyelem egyenes következménye: a mellérendeléses szerkezet. Ráadásul kötetünk átfogó szerkezeti sajátossága mintegy újratermelődik a részletekben is, vagyis az adott műértelmezések ívében, azok jellegzetes módszertani retorikájában.

Nézzük például a BARKOHBÁ című novella egyik szereplőjére vonatkozó monográfusi megjegyzést, azaz egy korábbi értelmező (Szőke György) „megállapításának” jogos, helyesbítését: „*Jancsi János alakját valóban József Attila ösztönözhetette, de természetesen nem azonosítható a fiatalabb költővel, hiszen egy elbeszélésben szerepel, elképzelt világ része.*” (Szegedy-Maszák, 362. – Kiemelések: B. S.) A feltételes módban megfogalmazott s így óvatos állásfoglalást („valóban [...] de”) indokolja („hiszen”) a műfajra („egy elbeszélés”), sőt létmódra („elképzelt világ”) vonatkozó s így általánosabb megállapítás. Ennél tovább, a szövegközeli poétikai belátásokon túlra a monográfus nem merészkedik. Mint ahogyan Dánél Móna metaforikus értelmezői fordulatát – „*Esti Krúdy vidéki kisvárosába érkezik...*” – is csak ekként kommentálja: „*Noha a megfogalmazás kissé túlzó, tagadhatatlan kapcsolatokra lehet utalni.*” (Szegedy-Maszák, 366. – Kiemelések: B. S.) De emlékezetünkbe idézhetjük az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-nek keletkezéstörténetét illető (korábban már idézett) megjegyzés negatív grammatikáját is, amely ugyanakkor mérsékeltén pozitív szemantikai ígéretet hordoz: „*Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy Kosztolányi újraolvasta ezt a [Babitshez korábban írott] levelet, mielőtt megírta...*” (Szegedy-Maszák, 398.) Mint ahogyan „*nincs kizárva*” az sem, hogy „*Kosztolányi akár Mallarmé szonettjeire [is] gondolhatott*” akkor, amikor A VÉRES KÖLTŐ Britannicusának verseiről írt, ámde „*az is lehetséges, hogy a haiku költészetre*”. (Szegedy-Maszák, 215.) Hiszen nem, „*lehet teljesen kizárni*” egyetlen feltételezés, egyetlen értelmezés „*lehetőségét*” sem, csak éppen hiba volna valamelyiket kizárólagos érvényre emelni; ami persze a korábbi értelmezéseket mérlegelő monográfus saját értelmezésére is áll. Szegedy-Maszák jelentésesen modoros (vagy modorosan jelentés) megfogalmazásai csupán és leginkább ennyit jelentenek, sem többet, sem kevesebbet: a mindenkori értelmezés egyidejű érvényességét és viszonylagosságát, viszonylagos érvényességét. Nem tagadja a monográfus például Angyalosi Gergely értelmezésének lehetőségét sem, amely Kosztolányi 1930-as KÉTSÉGBEESÉS-ének és Ady KOCSI-ÚT AZ ÉJSZAKÁBAN című költeményének korszakkülönbséget hordozó „*egzisztenciálfilozófiai*” különbségét hangsúlyozza, csupán „*nagyobb valószínűséget*” tulajdonít a maga feltételezésének, hogy tudniillik a különbség már

jóval korábban, 1905-ben is fennállt, ahogyan AZ ÁRKÁDOK ALATT című Kosztolányi-vers sorai bizonyítják. (Szegedy-Maszák, 35.) De nézzük meg azt is, mégpedig a „*nincs kizárva*” nyitott és megengedő értelmezésétikája nyomán, hogyan védi a „*folytonosság*” helyett törést érzékelő Angyalosi a maga álláspontját – immár a Kosztolányi-monográfiáról szóló kritikájában: „*Váltig állítom azonban, hogy a Kétségbeesés egyáltalán nem a közismert romantikus toposz újrafogalmazása. Állítom továbbá azt is, hogy költőnknel korántsem mindig a rész viszi a prímet az egészszemben. Különbözik hogyan értelmeznénk e kései sorokat: »s ne a törtet tekintsd és csónka részét, / de az egész nemosztható egészét: / ki senkié sem, az mindenkié?»*” Szegedy-Maszák monográfiája voltaképpen nem más – de lehet-e ennél több; mi lehetne ennél több? –, mint: kérdések, mégpedig az olvasóra, a Kosztolányi-életmű olvasójára és értelmezőjére nyíló kérdések gyűjteménye. Ilyen „*nyitott kérdés*” például, hogy vajon „*milyen nyelviszemléleti vagy kifejezetten bölcséleti fejtegetéseket*” hallott a fiatal Kosztolányi a bécsi egyetemen Ernst Mach-tól vagy „*akár mástól*”. (Szegedy-Maszák, 133.)

A 'jöllehet – ámdé' típusú szófordulatok nyomán feltételezhetjük, hogy nem csupán a monográfus van mozgásban, hanem a monográfia tárgya is, amelynek megítélése tehát mindig átmeneti, mindig nyitott lesz: Kosztolányi *in progress*. És nemcsak nyitott, de megnyitható – nagyon különböző melléktémák irányába; így például a hírlapíró Kosztolányi kapcsán Szegedy-Maszák rövid eszmefuttatást szentel Károlyi Mihály vitatott figurájának, illetve utólagos megítélésének; kicsit később, a proletárdiktatúra és a trianoni békeszerződés eszme- és mentalitás-történeti következményeit tárgyaló VÉRZŐ MAGYARORSZÁG című fejezetben pedig Jászi Oszkárnak; majd az „*újkonzervatív politikai katolicizmus elkötelezett képviselőjének*”, Bangha Bélának. (Szegedy-Maszák, 145–146., 155–157., 171–173.) És szintúgy érdekes a gyors árukapcsolás, amelyben váratlanul, de megokoltan egymás mellé kerül Montaigne esszéje a „*személyiség egységének kétségességéről*”, Nietzsche és Freud felfogása az „*emberi én belső ellentmondásairól*”, valamint a trianoni döntés okozta „*erős megrázkódtatás*” toposza – s mindez megkoronázza Bajcsy-Zsilinszky Endre „*példájával*” ama Kosztolányira is érvényes tanulságról, „*mennyire nem lehet állandó politikai álláspontot tulajdonítani egyazon személynek, már csak azért sem, mert ugyanaz a vélemény meg-*

változott helyzetben már nem azonos korábbi ön-magával". (Szegedy-Maszák, 150–151.) Még akkor is, ha egyébként a monográfus az életmű tematikus, poétikai vagy éppen nyelvölcseleti folytonosságát hangsúlyozza. De kár volna a közíró Kosztolányi változó állásfoglalásaira vonatkozó körülmények elemzést valamiféle tudóskodó szerkesztésneként olvasni. Mert nem az. Sokkal inkább az életmű egésze felől látott, jóllehet nem elsődleges fontosságú, ámde megkerülhetetlen feladat. Éppen ezért Szegedy-Maszák szövegközeli műelemzéseken edzett mérlegelés módja különösen fontos lesz a hírhedt PARDON-rovat névtelen cikkeinek megközelítésekor, egyáltalán, a monográfiahős politikai nézeteinek nem törvényszerű logikájú körülményeinek során. Végül is Kosztolányi politikai tárgyú következtetését („a hatalomnak sem birtokosaihoz, sem ellenzőihez nem szabad tartoznia”) a monográfus jó érzékkel az alábbi poétikai következtetéssel teszi, és zárja le egyúttal az első világháború utáni közírósnak szentelt alfejezetet: „*Lehet e felfogást helyteleníteni, de azt nehéz volna kétségbe vonni, hogy az Esti Kornélról írt történetek vagy az Ének a semmiről elválaszthatatlanok az evilági megváltás lehetőségének a tagadásától.*” (Szegedy-Maszák, 186.)

És noha valóban akadhatunk a fent idézett fejezetzárathoz hasonló, összefoglaló igényű megállapításokra, Szegedy-Maszák monográfiájában mégsem annyira előrebocsátott tézisekkel és megdöbbentő következtetésekkel, mint inkább analitikusan fejlesztett, vissza-visszatérő szempontokkal találkozunk. Ilyen állandó motívum például a nyelvbe zártásgnak, az irodalmi szöveg sajátos létezőmódjának („a nyelv uralkodik a költőn, és nem fordítva”) gyakori hangoztatása, minek nyomán, minek védelmében Szegedy-Maszák nem győzi hangsúlyozni, hogy „*Kosztolányi értelmezői olykor abból indultak ki, milyennek szerették volna látni e költő műveit, s nem azt próbálták kideríteni, miféle alkotásokról van is szó.*” (Szegedy-Maszák, 25., 402.) Rádásul a kívülről, vagyis más művészeti ágakból vett, többnyire zenei és képzőművészeti példák is erre a belső értékre hívják fel a figyelmet. Így például az ARANY-SÁRKÁNY többrétegű jelképét elemző monográfus által idézett Virginia Woolf-lelél művészettörténész címzettje, a „*tiszta szépség*” kanti eszméjén iskolázott Roger Fry a „*tisztán elvonat formanyelvet*” látja meg Cézanne festészetében, amely egyfajta – áll össze alkalmilag Szegedy-Maszák egyik korábbi könyvének művészetközi címszó-

ra: SZÓ, KÉP, ZENE – „*látható zene*”. (Szegedy-Maszák, 257.) A zárt nyelvi formára vonatkozó figyelmet kiélesítő szempontnak tűnik a monográfus (leginkább Peirce nézeteiből eredő) jeleméleti beállítottsága, valamint szóhasználata; például: „*Az ő [Kosztolányi] műveire jellemző módosított ismétlődések (»Ó, a halál. [...] Övé a bál, / Ó a halál«) arra emlékeztetnek, hogy a jelentő világa keresztelheti a jelentettét (»gyönyör / gyötör«), a szavak mögött újabb szavak húzódnak meg.*” (Szegedy-Maszák, 43.) Az irodalmi mű úgymond létbeli sajátosságait szem előtt tartó jeleméleti igény és igényesség egyik leglátványosabb példája: az ÉDES ANNÁ-nak szentelt fejezet, amely rádásul éppen a könyv közepe táján olvasható – a szerző irodalomfelfogásának és Kosztolányi-képének egyfajta jelentésszempontosító *synecdoché*jaként. Ami persze nem érvényteleníti a monográfia taxonomikus, mellérendeléses szerkezetét, az önmagukban zárt fejezetegységek laza láncszerűségét. Ugyanakkor a monografikus ívű fejezetsornak (soralakzatnak) mégiscsak van eleje, közepe és vége. Nézzük meg tehát röviden a tizenöt törzsféjezet közül az elsőt (A VERSFÜZÉR FOLYAMATSZERŰSÉGE), a középsőt (ÉDES ANNA: REGÉNY ÉS/VAGY PÉLDÁZAT) és az utolsót (NYELV ÉS NEMZET).

A korai verseskötetekkel foglalkozó első fejezet üzenete a „*versfüzér folyamatszerűségéről*” érvényesnek bizonyul a Kosztolányi-életmű egészére (és egyúttal a monográfia szerkezetére) nézvést is. A poétikai folytonosság elve rádásul nem csupán a pályán belül mutatható ki, a NÉGY FAL KÖZÖTT-től a SZÁMADÁS-ig, de a magyar nyelvű költészettörténetben is, például József Attila kapcsán, sőt az európai irodalom történetének vonatkozásában, a Parnasse és Mallarmé között meghúzható íven. (Szegedy-Maszák, 54–57., 26–30.) Egyszóval, vagyis a fejezet (és egyúttal a monográfia) bűjtatott és előrevetett következtetésével: „*Kosztolányi [...] már elég korán annak a fölismerésének igyekezett érvényét szerezni, hogy a nyelv uralkodik a költőn, és nem megfordítva.*” (Szegedy-Maszák, 24–25.) Szükségszerű lesz tehát a versciklusok közötti átjárhatóság nyelvi fedezetének feltételezése és kimutatása – a pálya egészére jellemző nyelvfelfogásban. De még a költemények tematikus szintjén is érvényesül a folytonosság igénye, hiszen például az ÉNEK VIRÁG BENEDEKRŐL című vers kapcsán „*megkockázatható a föltevés, hogy Kosztolányi kezdettől fogva ugyanolyan kétértelműen foglalt állást a modernség*

igényével, mint a vidékiességgel szemben”. (Szegedy-Maszák, 61.) És ez a kettős téma bukkan fel a Sárszeg-regényekben is, amelyek közül a PACSIRTÁ-ban – a róla szóló fejezet címe szerint – a „*parlagiság mint érték*” tűnik fel, természetesen a viszonylagosságot színré vívő Kosztolányi-poétika fényében. De legyen szó most a monográfia szerkezeti középpontját elfoglaló, egyúttal annak szemléleti sűrítőményeként olvasható s így *synecdochészerű* fejezetről, amelynek tárgya: az ÉDES ANNA.

Jellemző a fejezet nyitása, azaz polemikus szándékú idézete: „*A »lényegét nézve parabola volt mindegyik Kosztolányi-regény.*” A monográfus itt egy olyan szerzőre, ha tetszik, a monográfia negatív hőisére, a marxista Király Istvánra hivatkozik, „*aki minden irodalmi műben példázatot keresett*”, vagyis „*nem számolt azzal, hogy e műfaj olvasási módként is felfogható, és azzal sem, hogy Kosztolányi nem igazán találta rokonszenvesnek, ha valamely műben »a cselekmény példáz valamit.*” (Szegedy-Maszák, 285.) Márpedig a Király ellenében Kosztolányit idéző Szegedy-Maszák meggyőzően mutatja be a maga „*olvasási módját*”, amely egyúttal határozott állásfoglalás a „*példázatos olvasásmóddal*” szemben vagy éppen a pszichologizáló „*olvasásmódnak*” ellentmondva; mely két tévedéstípus (a nyelvanalitikus angolszász művészetfilozófia vagy irodalomkritika úgy mondaná: „*transcendental fallacy*”) elmarasztalásakor Szegedy-Maszák egyetértően idézi a narratológus Todorov összefoglaló ítéletét: „*Az értelmezés záloga az arányérzék. A »marxista és a freudista kritika esetében finalista értelmezéssel állunk szemben.*” (Szegedy-Maszák, 300.) De nézzük az egyesülésre kész, „*finalizmusokra*” vonatkozó kettős fenntartást a monográfus által idézett Kosztolányitól: „*A programszerű irányirodalom silány és megvetendő.*” – „*A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is.*” (Szegedy-Maszák, 285., 301.) Kis túlzással, Szegedy-Maszák azért tud monográfiát írni Kosztolányi szépirodalmi életművéről, mert mások nem szépirodalomként közelítettek hozzá, pontosabban nem a szépirodalomnak megfelelő szempontok szerint értelmezték azt. Kötetünk tehát kifejezetten olvasható egyfajta recepciótörténet-kritikaként is (de nem kifejtett kritikai recepciótörténetként). A Kosztolányi-recepció ráolvasó (akár kettős: példázatos és pszichologizáló) „*finalizmusának*” légritika transzcendenciája helyett Szegedy-Maszák az irodalmi szöveg értelmezhető

immanenciáját, belső tágasságát ajánlja. Ne kívül keressük hát ama bizonyos szabadságot, az olvasás és értelmezés szabadságát, hanem belül; hiszen, ezúttal: belül tágasabb.

A példázatos olvasásmódot elhárító ÉDES ANNA-fejezet ugyanakkor olvasható a Szegedy-Maszák által osztott irodalmiságképzelés példázataként. Épületes példázataként annak, hogyan olvassunk, illetve hogyan ne olvassunk regényeket, szépirodalmi műveket; mely (többek között) pszichologizmusellenes példázat egyik kulcsfigurájaként tűnik fel a freudizmussal A GÓLYAKALIFÁ-ban kacérkodó Babits, aki ezúttal így nyilatkozik író társára regényéről: „*Édes Anna nem valamely társadalmi mondanivaló példázata vagy lélektani tétel igazolása kedvéért gyilkol. Inkább az elbeszélés irama kedvéért, a művészi szerkesztés kívánalmái szerint.*” (Szegedy-Maszák, 302.) Márpedig az „*elbeszélés iramát*” mindig az elbeszélő határozza meg, miként saját nézőpontját is, hogy tehát kívülről vagy belülről ábrázolja-e az adott szereplőt. Ámde bizonyos, hogy sosem válik azonossá vele, sem az érzéseivel, sem a gondolataival. Innen nézvést a gyakran kulcsfigurának beállított Moviszter doktor sem bizonyulhat az elbeszélőt irányító humanista szerző szókimondó alakmásának, sokkal inkább a humanista-humanisztikus érzület finom paródiájának. Miként a PACSIRTÁ-t író Kosztolányi, „*elbeszélőművészetének eredetiségét*” összefoglaló bekezdésben áll, amelyet most, a monográfus elbeszéléstechnika iránti figyelmét és érzékenységét illusztrálandó, teljességgel idemásolok: „*A belső nézőpont elsőlegessége helyett talán helyesebb a külső és belső látósög játékaról beszélni. E kettő változtatása teszi lehetővé, hogy a történetmondó olykor felülről nézzen olyan szereplőkre, akiket más alkalmakkor belülről közelít meg, s ugyanez a kettősség okozza, hogy nehéz kétségbe nem vont értékeket találni a regényben.*” (Szegedy-Maszák, 233.) A PACSIRTÁ, az ARANYSÁRKÁNY vagy az ÉDES ANNA átgondolt elbeszéléstechnikájája jóvoltából tehát a regényszereplők minden kijelentése, tette, érzése és gondolata „*kétségbe vonatik*”, viszonylagossá válik; mely nyelvi viszonylagosságra a monográfus szerint még a „*fordítások is ráirányíthatják a figyelmet*”. (Szegedy-Maszák, 316.) Hiszen az irodalmi szöveg belső értékeinek mélyebb értését szolgálhatják mindazok a külső aspektusok, amelyekre az idegen nyelvekben és kultúrákban, valamint társművészetekben járatos, vagyis a nyelv-, kultúra- és művészetközi kapcsolatokra fogékony Szegedy-

Maszák rendszeresen felhívja a figyelmet. Nem véletlenül fejezi be monográfiáját éppen azzal a fejezettel, amely Kosztolányi nyelvfelfogását tárgyalja.

A NYELV ÉS NEMZET című fejezetben tehát Szegedy-Maszák a nyelvbölcsélet kilátótornyából vet átfogó igényű pillantást a monográfia nyelvi tárgyára, a többszörösen, azaz ösztönösen és tudatosan is nyelvből zárt Kosztolányi-életmű egészére. Először a vers és a próza nyelvét közelíti egymáshoz (szemben például Sartre vagy Jakobson határvonásaival), azután a nyelvi és kulturális viszonylagosság tényét járja körül, majd a nyelvszemlélet és az írói gyakorlat összefüggéseit tárgyalja, és végül kiköt a nem provinciális értelemben vett, azaz nemzetközi léptékben kimért „*nyelvi magyarság*” szókapcsolatnál. A fejezet gondolatmenetét végigkíséri Platon KRATÜLOSZ című dialógusának nevezetes vitája, amelyet a nyelv természetes eredetét hangoztató Kratülosz és annak mesterséges voltát valló Hermogenész folytatott Szókratész előtt; Hermogenész álláspontját ezúttal Humboldt képviseli. A monográfus, jó szokásához híven, nem kíván elköteleződni egyik oldal felé sem, mivel hősét sem látja egyértelműen elköteleződni. Egyfelől tehát úgy véli, hogy „*aki fordításában is a jelentő fontosságát [a költészet »szóvarázsát«] hangsúlyozza, érthető módon Kratülosz szellemében azt sugallja, hogy a dolog és neve között természetes a kapcsolat*”. (Szegedy-Maszák, 522.) Másfelől viszont azt sem tagadja, hogy „*a kultúrák sokféleségének védelméhez [Kosztolányi] a nyelvek különbözőségét megszokás alapján indokoló felfogás [hermogenészi] hagyományához nyúlt vissza*”. (Szegedy-Maszák, 526.) Olykor úgy tűnik, hogy Kosztolányi „*a jelentő és a jelentett kapcsolatának eredeti állapotát visszaállító*” költészet eszméjét vallja (Hamann, Novalis és August Wilhelm Schlegel nyomán), ámde „*nézetei összességükben mégis inkább Wilhelm von Humboldt nyelvbölcséletével rokoníthatók*” – minek nyomán most is felcsendülhet az életműbeli folytonosság immár jól ismert szólama: „*Noha Kosztolányi nyelvre vonatkozó ítéletei némileg változtak az évek során, alapvető átalakulás helyett szerencsésebb egyértelműsödésről beszélni*.” (Szegedy-Maszák, 533. – Kiemelések: B. S.) Mintha Szegedy-Maszák tényleg megfogadta volna a Kratüloszt tanító Szókratész szavait: „*Talán tényleg így van ez, Kratülosz, de az is lehet, hogy nem. Báttran és alaposan kell hát vizsgálnod, és nem kell túl gyorsan elfogadni akármit*.” (Szabó

Árpád fordítása.) És noha a monográfus, ha nem is „*túl gyorsan*”, de mégiscsak „*elfogadja*” a mesterséges nyelvfelfogás álláspontját, jól tudja azt is, amit Kosztolányi is nagyon jól tudott: ami kívülről szemlélve egyezményesnek tűnik, az belülről nézve éppen hogy természetes. Hiszen minden egyes kultúra és nyelv csakis a maga *belső természete* szerint viszonyulhat a dolgokhoz.

Így tehát a kívülről, azaz mesterségesen fel nem számolható idegenség belülről nézve: ismerősség, azaz természetesség. A nyelv külső és belső aspektusait elválasztó határ át nem léphető voltát bizonyítja a mindenkori fordítás nehézsége, sőt lehetetlensége. Ahogyan arra Kosztolányi 1933-as kijelentéséből is következtethetünk: „*Egy új világ kezdődik minden nyelv küszöbén*.” (Szegedy-Maszák, 537.) Mely „*új világ*” ugyanakkor, minden részleges ismerőssége ellenére vagy inkább jóvoltából – felszámolhatatlanul idegen marad; ahogyan a nyelvkritikus Wittgenstein klasszikus fordulatában is áll: „*Nyelvem határai világom határait jelentik*.” (Márkus György fordítása.) A nyelvi határoltság ténye, akár a bizakodó Kosztolányi-mondat, akár a szkeptikus Wittgenstein-mondat fényében, a megfelelő áttételekkel érvényesnek tűnik a mindenkori irodalmi mű nyelvére nézvést – így például Kosztolányi „*nyelvi magyarságára*” nézvést is, amelyet tehát nem fordíthatunk le magunknak a teljes („*példázatos*”) megértés jegyében. Szegedy-Maszák most mégis arra vállalkozott, hogy óhatatlan részlegességgel, ámde jókora hatásfokkal lefordítsa nekünk Kosztolányi saját nyelvét, sőt (különböző műfajokhoz kötött) nyelveit, az irodalomtudomány – amennyire csak lehetséges – értékálló diskurzusdevizájára.

A közelmúltban egy Kosztolányi-rendezvényen Szegedy-Maszák Mihály arról beszélt, hogy bizonyos – és nem is elhanyagolható – szempontból jóval többet tanult Kosztolányiról az irodalom történetének szereplőitől, például Esterházy Pétertől, mint hivatásos kutatóitól. És noha ezt a felemás tapasztalatát a monográfus, lévén irodalomtudós, mégiscsak meggyőző irodalomtörténeti formába öntötte, nem érdemes megfedkezünk arról sem, hogy mi mindent tanulhatunk Kosztolányiról – Esterházy olvasása közben. Vagy Esterházyról – Kosztolányi olvasása közben. Az irodalomról – Kosztolányi vagy Esterházy olvasása közben.

Bazsányi Sándor

KI VOLT ELŐBB: RILKE VAGY TANDORI?

Tandori Dezső: Rilke és angyalai.

Önéletírás égiekkel.

Műfordítások, rajzolások, hódolások

és vallomások 1959–2009

Kortárs Kiadó, 2009. 104 oldal, 2300 Ft

Tandori minden olvasója tudja, hogy 17-18. évének ama nagy pillanata óta, amikor Nemes Nagy Ágnes és Ottlik Rilkét olvasott neki, az ÚJ VERSEK ÉS A DUNÓI ELÉGIÁK költője szüntelenül kíséri líráját és lírára vonatkozó elmékedéseit. Ezt ő maga számos, legkülönbözőbb tárgyú művében mintegy önidézetként elbeszélte, persze ebben a legutolsóban is, és ha most bevezetőként én is idézem, azt kívánom vele jelezni, hogy követem Tandori mindenkori félreérthetetlen felszólítását, és elfogadom önmítosának alapvető kiindulópontjait és koordinátáit. Az azóta eltelt több mint ötven év alatt persze sok szétszórt fordításban, tanulmányban és reflexióban erősítette meg a hajdanai megvilágosodás érvényét, de ezeket egyetlen, tematikusan fontos kivétellel, nem vonom be ebbe az ismertetésbe. 1988-ban azonban megjelent egy kötet, amelynek első felében ő, a második felében Tellér Gyula publikálta mind a tíz DUNÓI ELÉGIÁK-fordítását, és mindkettőjük rövid esszét is írt munkájuk ihletéséről.¹ Ezt a kötetet állandóan és nem is csak hallgatólagosan tekintetbe fogom venni, mert félreérthetetlennek vélem, hogy az új kötet a régebbire reflektál, a régebbit *fordítja* tovább, a manapság elterjedt műszó itt nagyon pontos, a húsz évvel ezelőtti fordítás a mostaninak a *hypotextusa*. Az eltérések a szövegnek az öt százalékát ha kiteszik, de ez az öt százalék az elhatározó különbséget jelenti, amiért az új könyv született.

Tandori siet is közölni, hogy a kötetét, bármennyire is csak egyetlen témát versel meg benne, semmi esetre sem szabad egyszerűen tematikus műfordításkötetnek tekinteni; hanem annyira szokatlan alkotásnak, hogy a címlapjára nem kevesebb mint öt eltérő funkciójú címelemet kell írni, amelyek minél többek és precízebbek, annál bonyolultabbá teszik az egész, „*égiekkkel*” keletkezett, „*önéletírás*”-nak a jelentését, egy terrénumon valahol talán Szent Ágoston szavai és egy privát misztikus Rilkére visszautau-

ló szóbeli és rajzos beszéde között. Az öt címelemhez legszívesebben hozzátennék egy hatodikot: ’önmítosz Rilke-szövegekkel’. A címlap után következik egy idézőjelbe tett és ekként bizonyára apokrifnak olvasandó négysoros ima Isten Angyalaihoz (pedig a szöveg maga autentikusnak hat); majd következnek nagyjából kronologikus rendben fordítások, először a korai versekből, aztán (komoly időbeli ugrással) hét elégia fordítása, noha ezek közé Tandori beiktatta néhány korábban keletkezett vers fordítását is; továbbá: a Rilke-versek sorát állandóan megszakítja részint hat saját versével, részint helyenként többoldalas reflexív szövegeivel; még továbbá: a különféle szövegeket aritmikusan, de állandóan kiegészíti (kommentálja? kontrasztálja? vagy ez a kettő nem különbözik?) egész oldalas rajzokkal. Az utóbbiakba megint csak többnyire beleír szavakat is, jelezvén, hogy az ekphraszisz mindkét irányban érvényes, és olvashatjuk a vers-, illetve a reflexív szöveget a rajz kommentárja-kontrasztja gyanánt. Annál inkább, mert kihívóan nem veszi tekintetbe a szokásos hierarchiát (erről rögtön kicsit hosszabban), néhány ugyancsak gyenge verssel olyan rajzokat állít szembe, amelyeket (a feliratok tanúsága szerint) sokkal érdekesebb versszövegek alapján vetett papírra, és megfordítva is, egy kivételes tekintettel megtalált verssel szembe egy rajzot állít, amelyben egy egészen gyermeket temetőkert-leírásra utal vissza.

Szorosan tematikailag tekintve Tandori Rilke angvalelképzésére írja rá (és valamennyire: rajzolja rá) a saját angvalelképzését. A válogatás persze sokkal esetlegesebb, mint bármilyen hasonló köteté. Mindenekelőtt a később kifejtendő végett el kell ismételnem a pályaképek két patternjét: azt, hogy nincs még nagy költő, aki csupa olyan rossz verset írt a kezdeti idején, mint Rilke; és azt, hogy e kezdetektől az ELÉGIÁK-ig száznál is több verset írt, amelyekben közvetlenül az angyal(oka)t tematizálja, és lakonikusan hozzáfűzöm: utána nem, a ciklusban az *angyali* teremtetésmény végső alakzatát valósította meg, ekként is szokás tekinteni vagy éppen fordítani. E rengeteg versből Tandori kiválasztott nyolcat a teljesen vagy éppen hogy már nem teljesen gyenge korszakból, hármat az ÚJ VERSEK korszakából és hét DUNÓI ELÉGIÁ-t. A nyolc vers közül akárhány másik nyolcat is választhatott volna, és egészen bizonyos, hogy más költő legfeljebb

egyetlenegyvet ha választott volna, mutatóba. Az ÚJ VERSEK korszakából másnak valószínűleg például AZ OLAJFÁK KERTJE vagy a L'ANGE DU MÉRIDIEN jutott volna az eszébe, a legendás sorok mostani fordítása szerint: „Később úgy mondták, angyal jött az éjben”, illetve „mosolygó angyal, érző kőalak”² (nota bene a második idézet persze katasztrófálisan érzelmesnek hat, gondolom, az ilyen fordítások készítették Tandorit, hogy ő aztán egészen másképp kezdjen hozzá). Abból a három verséből viszont, amelyeket ő e korszakból kiválasztott, az egyikben még áttételesen sem szerepel az angyal, viszont igaz, a szavakban úgy épül föl és teljesedik be a szerelmi aktus, hogy két résztvevője egymásba zuhanásában és egymás fölé magasodásában akár az angyalokat is idézően tökéletes teret teremt (ASZERETŐK – 59.);³ egy másikban, amelyik kötetben nem is szerepel, csak posztumusz publikálták, Rilke nem kevésbé bizarr elképzelést ír le, mint hogy az angyal „megfulladott” („ertrank”), a fordítás tökéletesen hiteles, de feltűnő, hogy ehhez még csak hasonló sem fordul elő még egyszer az életműben, Tandori viszont nemcsak megtalálta, hanem, noha egyébként nagyjából követi a kronológiát, a Rilke-versek sorozatának a legvégére helyezte (AZ ANGYAL – 99.).⁴ A tíz elégia közül hetet közöl. Az ELSŐ ELÉGIA kihagyása valamelyest meglepő, lévén, hogy ez alapozza meg a ciklus elképzelését, és A MÁSODIK ELÉGIA még szövegszerűen is ennek a közvetlen folytatása (de hát nagyon valószínű, hogy Tandori épp ezt nem akarta: a közvetlen folytatás kifejtő jellegét), A HARMADIK ELÉGIA és A HATODIK ELÉGIA kihagyása tematikusan indokolt (lévén, hogy nem szerepelnek benne az angyalok, a ciklus egészének folyamatos vagy szerves szerkezetét illető feltételezések pedig erőltetettek és lukacsosak); viszont mégis belevészi AZ ÖTÖDIK ELÉGIA-t, amelyben az „angyal” semmi esetre sem központi motívum vagy éppen létező, hanem csak kétszer, de röviden és pusztán retorikusan megszólítatik, hogy u-tópikus és u-chronikus lényének legalábbis a tudata valamilyen reményt adjon a groteszk lét- és művészetmutatvánnyal szemben, amelyek a külvárosi aszfalton pusztítóan elsietten, cél és értelem nélkül újra és újra bemutatattik; és belevészi A NYOLCADIK ELÉGIA-t is, amelyik a ciklus legkomorabb, Rilke úgy jellemezte, „csendes”⁵ kompozíciója (értsd: a ciklus ahang, az angyalhoz szóló, az angyalt megteremtő hang jegyében íródott, ez a két első elégia köz-

vetlen témája), az „angyal” ebben egyáltalán nem szerepel, legfeljebb csak abban a már nagyon áttételes értelemben, hogy ezt az elégiát A NEGYPEDIK ELÉGIA még erősebben elkomorult párdarabjának szokták tekinteni, és abban még szerepel az angyal fájdalmasan megfoghatatlan képze. Senki sem ismerheti félre, hogy ez a tematikus válogatás szokatlan mértékben egységes kötetet eredményezett. Mondhatni, Tandori ezt valóssággal el is magyarázza, hiszen *expressis verbis*, sőt *expressis lineis* is egymáshoz kapcsolja a fordítássorozat legelső versét a temetőkert sírkőangyalkaival és (a kronológián kívüli) legutolsó versét a megfulladó angyallal, a kettő között pedig egymás mellé sorol vízenyősen folytatható és monumentálisan pontos szövegeket; vagyis összeállítás a mintha éppen a megfordított alapfeltételezést is jelentené, azt, hogy ily mértékben egységes kötetet, „önéletírást angyalokkal”, illetve önmítoszt Rilke-szövegekkel már csak önnönmaga sokféle pastiche-aként lehet egyáltalán elképzelni.

Ennyit kiindulásul; de még mielőtt megkísérelném megmutatni, hogy miképpen valósulnak meg ebben az igencsak szokatlanul elképzelt kötetben ezek az alapfélételek vagy alapfeltételezések, egy megjegyzést előre kell bocsátanom. Elemzésemet jelentékeny részben a Rilke-versek fordítására építem. A német és a magyar szövegek összehasonlítása során olyan eltéréseket is találtam, amelyek bármilyen norma szerint, legyen az a nyelvizsgák vagy a kontrollszerkesztők normája, egyszerűen megfoghatatlanok. Némelyiket említeni fogom; de nem azért, hogy megítéljem, mennyire legítimék vagy nem azok, vagy éppen hogy megmagyarázzam őket, lévén, hogy minden megítélhetőségen és minden magyarázaton kívül vannak: hanem leghatározottabban azért, hogy megideologizáljam őket: mert előfordulásukban annak egyik jelét vélem felismerni, ahogy Tandori Rilke költészetét és általában a költészetet kezeli.

Következzék most két idézet. Az első Tandori első kötetéből: „mint mérleg két tányérja, melyeket / az ég kéksége egyensúlyoz: bennem / inganak még a kisebb dolgok is.” (ALSÓVÁROS.)⁶ Nehezen lehetne ennél tökéletesebb Rilke-parafrázist írni: a szövegben minden szó autentikusan a modellre utal vissza, és ezek a szavak, Rilke költészetének mindenkori eszménye szerint, külső és belső motívumok „tisztá kapcsolat”-ába („in den reimen Bezug” – SZONETTEK ORFEUSZHOZ, II/13.)⁷ rende-

zódve fogalmaznak meg egy költői létállapotot; igaz persze, hogy míg Rilke, egy még későbbi versének kettős értelmű kulcsfogalmával szólva, „egyensúlyt” *mer (Waage / wagen!)* teremteni (AZ ÉLET BIZONYTALAN MÉRLEGE – ÜNSTETE WAAGE DES LEBENS),⁸ Tandori pedig úgy utal vissza e versre, hogy lemond (a későbbiek ismeretében kedvem volna azt írni: *le-mond*) a végső eszményéről – de ekkor, a legelső kötet idején még az eltérésnél sokkal fontosabb volt a közös teremtő elv. A második idézet az 1978-as kötetből: „Végső erőmből még átzuhanok / egy célsíkon, mely sose volt a célom.” (1976714/z – NEM AZÉ, AKI FUT.)⁹ Nem tudom elrejtteni csodálatomat: nehezen lehetne ennyire tökéletesen rilkei ihletésből ennél tökéletesebben nem rilkei sorpárt írni. Már maga a dupla cím is nyilvánvaló kihívás. A cím első elemében Tandori visszautal Rilke alkotói gesztusára 1922 első heteiből, amikor is az 1912 végétől tartó válság után (a válság elején még születtek hatalmas, cikluson kívüli költemények, de az évekkel egyre kevésbé) egyetlen hullámban befejezte a DUINÓI ELÉGIÁK mindig tíz költeményre képelt ciklusát (köztük volt, amelyikhez már feljegyzett sorokat, de néhányat teljes egészében akkor írt meg), továbbá a maga számára is váratlanul „hozzáajándékozott”¹⁰ ihlettel, legnagyobbbbrészt február 2. és február 5., majd február 15. és 17. között a SZONETTEK ORFEUSZHOZ kétrészes ciklusának mind az ötvenöt, sőt a nyolc, végül nem publikált szonettet is számítva, mind a hatvanhárom versét. Tandori viszont azt közli a címben, hogy aznap, vagyis 1976. július 14-én ez a „z” számozotú, vagyis a 23. verse (közülük a legtöbb szonett), továbbá a cím második elemében, egy jól ismert Szent Pál-idézet révén (amelyik egyébként Ottlik ISKOLÁ-jának is a jellemzője) azt is közli, hogy mennyire hiábavaló ez a szüntelen futás a szövegek előállításá után. A nyitó sorpár maga aztán csupa rilkei szóval (*stürzen, Ebene, Ziel*) és eltéveszthetetlenül rilkei alkotásmóddal, majd hógynem trükkkel (tulajdonképpen egy szokatlan paranomázis: a kifejezés szokásosan elvont, esetleg metaforikus jelentésébe belejátszatja a valóságos vagy csak hozzárendelt elsődleges konkrét jelentést is) az egész Rilke-életmű egyetlen kérdését és törekvését fogalmazza újra: a világ csak költőileg megteremthető teleológiáját. Rilke ezt a törekvést soha nem adta fel, legfeljebb gyászbeszélyben, még messzebb menve: apokaliptikus-abszurd kompozíciókban elbúcsúztatta – hogy aztán más

utakon, például az ELÉGIÁK patetikus kérdő és felkiáltó mondataival vagy a SZONETTEK enigmatikus szemantikájával újra visszataláljon hozzá; míg Tandori sorpárjának ugyancsak minden költőiség nélkül való, „sík” kijelentése úgy idézi fel az eszményt, hogy eleve és radikálisan érvényteleníti is, a tökéletesen célirányos, vagyis célnem-irányos mondatban a fizikai leírás és a fölötte ironikus eleje, illetve hozzárendelt szemlémi általánosítás egyet mond, bárminő biblikus vagy nem biblikus célképzetnek, így magának ennek a mondat-szövegcélnak is a *sose létét* – ami persze végső soron maga ez a szöveg. Tandorisabban úgy kellene fogalmazni: ami *helyett* létezik a szöveg. Tandori szaván fogja Szent Pál metaforáját Isten *önkényes* (ezt a terminust, amelyet egyébként szintén Rilkétől veszek át, még többször le fogom írni, mielőtt az általános értelmét meghatároznám) kegyelméről, amelyet nem az ér el, aki örökké fut utána. Akár bizarnak, akár mély értelműnek ítéljük is a verssort (és miért ne mind a kettőnek), mindenképpen emblematikus értékű a szövegek egymásra következő, illetve egymás *helyett* következő sorára, amelyek mind egyszerűen önkényes szemantikával íródnak, vagyis úgy jelölnek valamiféle *helyett*et, hogy végül csak önmagukat, önmaguk *helyettjét* jelölik. Már nagyon eltávolodva ugyan, de talán ebben sem egészen idegen Rilkétől, aki nemritkán alternatív ciklusokban (talán úgy is lehet mondani: *helyett*-ciklusokban) írta a verseit; és ha Tandori ciklusának a célképzete lényegileg más is, ő maga ítélte fontosnak, hogy Rilke ellenében határozza meg.

S most következze az ANGYAL (11.)¹¹ című vers, amellyel az új kötet fordítássorozata kezdődik. A vers Rilke második és legtöbbszörre még egészen reménytelenül zsenge kötetéből való, banális *heimatsliedes* leírás, kisgyerekekkel a végső *ágyacskájukban*, temetőútcával, amelyik aztán egy *dombra*, a dombon pedig egy tört szárnyú *angyalkaszoborhoz* vezet, amelynek révén aztán a leírásnak valamilyen (távolról Eichenдорffra emlékeztető) érzékenységre kellene átmennie, az angyal ajkáról egy *pillangó* száll tova. Nem vesztegetek arra szót, hogy Tandori mennyire hűtlen ehhez a stílushoz, mindenesetre gonosz módon hűtlen, mert még ügyetlenebbé, még képiles is nehezebben hozzáférhetővé teszi azt, ami az eredetiben legalább simán hangzik – de persze ezzel se ront, és ha azt akarta volna, hát nem is segít sokat rajta. A második szakasz

nak azok a sorai azonban, amelyekben maga az angyalka megverseltetik, okvetlenül kiváltják az olvasó kettős kommentárját. A szöveg prózai fordítása ez lehetne: „*térdel, elrejtve [...] / poros, tört szárnyal / egy nyersanyag angyalka*”. Tandorinál ez úgy hangzik: „*váratlan egy angyalka les rád, / trónon tartja tört szárnyait*”. Az eltérésnek egészen bután egyszerű magyarázata lehet, Tandori „Thron”-nak olvasta a „Thon” (agyag) szót, és aztán hozzákomponálta a képet. Hozzáfűzöm, hogy nála a vers utolsó sorában a „pillangó” „*két szárnya dallal tár egy ajtót*”, erről a Rilke-versben nincs szó, Tandorinak talán még a kicsit korábbi „*Mitleid*” szó motoszka a tudatában, ezt fordította át „*dal*”-nak (Lied!), és itt is hozzákomponálta a képet. Az első kommentár nem lehet más, mint a meghökkenés: egy költő, aki ötven éve változatlan áhítattal esküszik egy korábbi költő nagyságára, szerkeszt egy tematikus fordításkötetet az életmű központi motívuma körül, ehhez kisebb, de lényeges módosításokkal újraírja a legnagyobb kompozíciókról készült régebbi fordításait, és kiegészíti ezeket alig ismert versek fordításával – és nem nézi meg a legelső és együgyű versszövegben rendesen a szavakat. A Tandori-mitológia értelmében viszont egy második kommentárt is meg lehet fogalmazni – annál inkább, mert a verszárlat már meg gondolásra készlet. Igaz ugyan, hogy szövegszerűen csak asszociatív íródik rá az eredetire, de feltétlenül az életműre asszociál: a „*Leid*” és „*Lied*”, a „*szenvedés*” és a „*dal*”, azonossága autentikusan rilkei elképzelés, és Tandori gyönyörűen is fordítja a sort A KILENCEDIK ELÉGIA-ból, ahol ez törvényként megfogalmaztatik: „*s hogy még a zengő fájdalom is mint várja tiszta alakját*” (70.)¹² (az persze, hogy nem respektálta egészen Rilke hibátlan pentameterét, megint bizonyos nyugtalan kérdést provokál); mint ahogy a költői világ végtelenül *nyitott* meghatározottsága is autentikusan rilkei elképzelés, olvassuk hozzá A NYOLCADIK ELÉGIA kezdetét, amelyet Tandori az alapszó szinonimájával még meghökkentőbbé tesz: „*A teremtett lény, mindmegannyi szemmel, / nézi a tártat.*” (63.)¹³ Még azt sem zárhatjuk ki, hogy a kezdetleges versszövegbe semmiképpen nem beleillő poénfőnévvel Tandori az egyik legsötétebb ORFEUSZ-SZONETT-re emlékeztet, amelynek utolsó sorában a halálra ítéltetett lányt a „*tárt, vigasztalan kapu várta*” (1/25.);¹⁴ és akkor már azt sem, hogy még távolabbi, de nem lehetetlen

asszociációval az agyagangyalkákat azért helyezte egy köztemetőben bajosan elképzeltetett „*trón*”(-szobor) körébe, hogy A MÁSODIK ELÉGIA 10–15. sorának neoplatonikus angyalaira emlékeztessenek, amelyeket csak a világtér, illetve az angyallét különböző metonímiáit, többek között a „*trónusok*”-at megnevezve lehet (tehát valójában sohasem lehet) elképzelni; és általánosítva, nem lehet kizárni, hogy nem is kevés számú szövegeltérésének és egészen radikális retorikai eltérésének mindegyike mégis az eredetire, az eredetinek a közvetlen szövegnél lényegesebb (legalábbis a számára lényegesebb) tartalmára utal vissza. Eszünkbe juthat a fiatal Tandori egyik fontos írójának, Salingernek az egyik, valószínűleg hajdani szövegek mintájára a XX. században és Amerikában gigadöntő példabeszéde. Jelzem: fölötte valószínű, hogy róla van szó, amikor ennek a könyvnek az egyik prózai kommentárjában Tandori „*egy igencsak régrég koanos finom író portréjára*”-ról medítál (14.). A MAGASABBA A TETŐT, ÁCSOK című kisregényben olvasható történet szerint egy kínai herceg a mindenkit és mindent ismerő, de már öreg alárendeltjéhez fordult, hogy ajánljon valakit, aki megtalálja neki az egészen kivételes lovat, amelyre vágyik. A kiszemelt férfiú útnak eredt, majd három hónap múlva jelentkezett azzal, hogy teljesítette a feladatot, és a herceg kutakodó kérdésére közölte, hogy egy pej kancát vásárolt meg. Ezek után egy sárga mént vezettek a herceg színe elé. Amikor a csalódott herceg felröptette az alárendeltjének, hogy milyen tudatlan, akit ajánlott, az elégedetlen sóhajtott: „*Hát csak ugyan idáig jutott volna? [...] Miközben a lényegre figyel, megfeledkezik a hétköznapi részletekről [...] Amit látni akar, látja, és amit nem akar, azt nem látja.*”¹⁵ Alkalmazva a példabeszédet a kötet legelső Rilke-fordítására: mintha Tandori azt kívánta volna kinyilvánítani (megint a késői Rilke egyik kedvelt jelzőpárja juthatna az eszünkbe: „*nyíltan és titkosan*”),¹⁶ hogy bármelyik, akár teljesen vacak alapszövegből is, és ezen belül még tovább, bármilyen, akár találomra vagy tévedésből leírt szóval is újra tudja írni Rilke verseit. Ha valóban ez az üzenete, akkor a kötet sokkal mélyebben *önkéntesen* kezeli az eredeti, „*földközeli*” jelentéseit, mint például Brecht, Faludy vagy esetleg Babits átköltései, tehát semmi esetre sem egy fordításproduktumot kell szabályszerűen megítélnünk, hanem azt keresnünk, a min-

denkori *helyett* jegyében, milyen Rilke-vetületet kreál a Rilke-, illetve a saját szövegekben és rajzokban Tandori az önnön mítoszához.

Ez erős állításnak látszhatna egy kötetről, amelyet már terjedelmileg is az európai évszázadok egyik nagyjának a sokak szerint leghatalmasabb ciklusa dominál, de „*valóban*” (27.) ennél erősebbet kell állítani: azt, hogy a két költő találkozása ebben a kötetben pontosan meghatározható, vagyis hogy Tandori egy rendkívüli mértékben tartalmilag meghatározott (ezt ő maga először a legelső kommentárban úgy írja: „*képtelen*”, értsd hozzá: képekben nem megfogható) (13.) szövegsorozatban nem a Rilke-angyalalakot magát, hanem az angyal világidejét írja (költi, fordítja, kommentálja, rajzolja) újra; és ha valaki ebben felismerni véli valamennyire Rilke, de sokkal inkább az ő életművének mindenkori legfőbb és tulajdonképpen egyetlen témáját, úgy azt is fel kell ismernie, hogy a találkozás nemcsak azonosságot, hanem eltérést is kell, hogy jelentsen. Tökéletes találkozás, amelyik egyszermind „*valóban*” (27.) lehetetlen, vagyis, „*Képtelen*.” (mert a szót az egyik versében megismétli, de ott már hiányos mondatként, nagybetűvel és idézőjelben) (82.). Miként ez nem is lehet másképp egy eleve bizonytalan értelmű és több mint huszonöt éven keresztül örökké újraköltött motívumnál, Rilke angyalfikciójának a jelentése többféle és fogalmilag mindig diffúz. Jól meg lehet ragadni azonban az alapvető és állandó költői funkcióját, ha úgy tetszik, azt, amire kitaláltott. Idézem Erich Hellert, aki AZ ELSŐ ELÉGIA-elemzésében (tehát annak a szövegnek az elemzésében, amelyben Rilke az elégiai angyalfunkciót megteremti, és valósággal megmagyarázza, és amelyet Tandori kihagyott ebből a kötetből) a következő formulára jut: „Az angyalnak kellett eljönnie, hogy egy szellemileg kimerült világnak végül áldást osszon: áldást a világ megvilágosodott feltámadására a belső szellem láthatatlanságában.”¹⁷ A fiatalkori ANGYALDALOK vagy a LÁNYOK MÁRIA-IMÁI angyalát még látni és elérni is vélik, akik poétikusan megszólalnak. (Megjegyzem, mert szimptomatikus: az egyikük a *karjában* vélte tartani, „*er verarmte mir in den Armen*”, amit Tandori viszont, nem akarván észrevenni a homonima kettős jelentését [*kar/szegény*], de még inkább nem akarván, hogy a költő bármikor is elérte volna az angyalt, félrefordít: „*szegényem így szegényedett el*” [21.],¹⁸ miért is a szöveg felette bizarrul hat.) Az elégi-

ák angyalát, ahogy létének törvényét megint csak AZ ELSŐ ELÉGIA meghatározza, már nem lehet elérni, kívül van azon az isteni-emberi időn, amelyben a földi lét tagolódik: „*Mert az angyalok (mondják) azt se tudják, hogy élők / vagy holtak között járnak. Örök áramlás / fut át a két birodalmon*”;¹⁹ és mivel az angyal az emberi létet az időn kívüliség perspektívájából tekinti, az emberi lét időbelisége a ciklusban csak alárendelt jelentőséget kap, és nem válik a kérdésben-keresésben előrehaladó és önteremtő diskurzus közvetlen tárgyává. Az elégiai világalkotás lényege azonban, hogy semmi esetre sem szabad negatívan fogalmaznunk: mert ha az angyal kívül van is az emberi téren, léte azt a mindenkor elérhetetlen célt jelöli ki, amely felé a megszólaló hang irányul, és amely felé örökké törekedve (Rilke paranomázisával: „*ununterbrochene Nachricht*”, „*szüntelen híradás*”, de etimologikusan: „*meg nem tört utána-irányulás*”) a világot és benne saját magát megteremti: „*És ha kiáltok, hallja-e bárki az angyali rendekből?*”²⁰ így a ciklus legendás legelső sora (elhallgathatatlan részlet: Rilke egy szörnyű szélviharban egy hangot vélt hallani, amelyik ezt a kérdést kiáltotta, ennek nyomán írta le a ciklus első másfél sorát); az angyali lét állandó tudata vagy fikciója biztosítja, hogy kérdésben és keresésben patetikusan megteremtődik az elégikus diskurzus, vagyis az elégikus világalkotás. Tandori ezt persze felismeri, de meg is lepődik rajta: „*Különös, hogy ez a végkicsengés majdnem mindig „pozitív*”, és még tovább is írja: „*épp csak hogy arra derül fény, milyen nehéz az emberi helyzet, igyekezetünk mennyire „az istenség erőterében» zajlik, és a legjobb, ha angyalok segítségével*”; sőt még tovább is írja, mert ezt aztán nem akarja így elfogadni, és egy szándékosan alpári effektussal egy zárójeles persziflázsmondatot (vö. 'bukott angyal') fűz hozzá: „*S ahogy ma elbuktam egy gatyától*” (95.). Egyik versében ezt tételszerűen („*képtelen*”-ül) is megfogalmazza: „*És célhoz nem ér, ami elered*”, és ha valaki nem értené, hogy nem úgy, mint Rilkének, számára épp az erőfeszítés banalitása és abszurditása a fontos, a verset egy irgalmatlan Rilke-persziflázsal fejezi be. Emlékeztetőül: Rilkénél a „*szív*”, a „*térd*” és a „*kéz*” visszatérően ünnepélyes metonímiák, az „*áramlás*”-képzet pedig egész különlegesen fontos. AZ ELSŐ ELÉGIA univerzális elképzelését már idéztem. A MÁSODIK ELÉGIA-ban pedig további jelentést kap: „*Angyalok valóban mást se érzékelnek, mint a magukét, mind ami belőlük / áram-*

lott”, majd a kódában: „*Ó csak lelnénk valami tiszta, arányos, s bár egy / sáwnyi emberit is csak, termékeny földet a kő és az / áramlás közt.*” (34., 37.)²¹ S ezek után Tandori a következő sorral zárja a saját versét: „...*És közben lábalunk ez áradásban.*” (MINDEN ANGYAL – 61.)

Az „*áradás*”-sal Tandori egyszersmind visszautal a legsajátabb elképzelésére, amelyet rögtön az első három vers után következő kommentárjában mint valamilyen kvázi-matematikai vagy esetleg kvázi-wittgensteiniánus reflexiót fejt ki. Még egyszer, mert féltő, hogy feledésbe ment: ez a három vers, a fordító minden bonyolító vagy érdesítő beavatkozása ellenére, reménytelenül kezdetleges marad, „*végző párna*”, „*angyalom [...] bontogatja szárnyát*”, „*susogó ligetem*” (7., 9., 11.). Ezek után kétségkívül ugyanolyan vonalakból, amelyekkel a temetőket leírásának az angyalát a nagy szárnyakkal megrajzolta, először egy rejtvényrajz következik, ahol is a nevezetes π jel (értéke tudnivalóan: 3,1415926535...) formája folytatódik emberalakká, majd egy négy kérdésből álló rejtvényvers, amelyről eldönthetetlen, hogy egy az ismert lét ismert nyelvén túli bölcsesség-e vagy egy értelmén kívüli akrobatikus mutatvány a szavakkal (NB. Tandori a megoldást is hozzáírja, de ettől lesz aztán végképp eldönthetetlen: „*Megannyi kis verébben*” – 13.); és ezek után egy háromoldalas reflexió (13–15.). Ez utóbbi, ahogy a szövegben magában olvassuk: „*kisérteties, de holtbizonyos*”, vagyis Tandori egy halálos pontossággal létrehozott és végigvitt gondolatmenetben elmélkedik a per definitionem megfoghatatlanon, illetve nem létezőn. Ugyancsak fortissimo kezd: a kör kerületéről, a kör „*négyszögesülése*”-ről és a zenoni tagolásról ír, és e nevezetes példákat átvezeti igazi témájába, a nem létrejövés miben(nem)létébe, amelyet aztán Salinger és Weöres szövegfigurái, de leginkább Rilke „*bábu*”-ja (A NEGYEDIK ELÉGIÁ-ból) és az ő saját „*Főmedve*”-je, illetve önnön nem létrejövése jelenítik meg; ehhez fog kapcsolódni a kötet vége felé egy szerencsétlenül járt síugrónak a története, aki túl nagy sebességgel ugrott neki a semmi terének, meg a költő balesete, aki a fürdőszobában csúszott el (79.). És ha valaki még mindig nem értene, miről beszél Tandori Tandorinak bármilyen lefordított vagy eredeti szövegben és tárgyban, annak még egy köztes prózai reflexióban (31.) elmedítál – mi máson, mint a „*madár*” és a „*tojás*” teremtésének a rendjén. Lényeges tudnivaló: Rilke mindig és

különösen az ELÉGIÁK-ban csodálta a madarakat, mert létük természetes mozdulatával sajátítják el a maguk számára a teret, miért is Tandori megoldása úgy hangzik: „*Megannyi kis verében túl!*” (31.); vagyis még azt sem lehet kizárni, hogy az ősi és gyermeteg aporiát itt esetleg a Rilke- és Tandori-szövegek létrejövésének a rendjére kell vonatkoztatnunk. Majd egy még további, rövid meditációban (43.), amelyiket a Rilke-életmű szent szövegének, A KÖLTŐ SÍRFELÍRATÁ-nak – „*Ha Rilkenél a rózsza: tiszta ellentmondás*”²² – kapcsán vagy ürügyén fogalmaz meg, tovább fejtegeti ugyanezt. Először Gertrude Stein legendás mondása segítségével érvényteleníti a „*szírom-szemhéj*” metafizikáját, szó szerint a: „*túlja*”-t (mert hiszen „*A rózsza: a rózsza = a rózsza*”, így, egy szólás, sőt kvázi-rajz ellenformulájával), és aztán megint a zenoni körbe nem éréstől medítál (Zenonnál persze nincs kör, de Rilke sok versében annál inkább); és mert tulajdonképpen szereti minél tovább és minél halálosabban pontosan leírni (esetleg le is rajzolni) egyetlen, de teljesen leírhatatlan mondatát, sőt szavát, következik még egy rajz és egy vers is a „*hétrakleitosi vizek*”-ről, amelyekben „*Minden angyal függőleges*”, és amelyekben mi „*lábalunk*”. Ez így már annyira abszurdan hangzik (a szó eredeti értelmében, lévén, hogy az „*absurdus*” nem „*képtelen*”-t, hanem megzavart hangzást jelent), hogy félreérthetetlen: Tandori Rilke-angyalainak egyetlen megszállott témája és kihívása önnönmaguk soha össze nem érő létrejövése és nem létrejövése az időben. Jelzem: más kötetek számára lefordította azt az ORFEUSZ-SZONETT-et is, amelynek első kérdő mondatában Rilke nyílt Szent Ágoston-idézettel kérdez rá az időre (II/27.),²³ és ebbe a kötetbe beleírta a „*credo quia absurdus*”, „*Csak hihetem, mert – persze – képtelen*” (13.) formuláját.

A motívum és a téma Rilke autentikus ihletését tanúsítja, és tulajdonképpen az se idegen egészen Rilkétől, ahogy Tandori megírja, illetve újrakölti – de mindenesetre a rilkei teremtésnek a legszélső peremére utal vissza, „*vágy-szélé*”-re, ahogy egyszer olvassuk (EGYIK KOMOLY ANGYALODNAK – 25.)²⁴ (mert Tandorinak ebben a versben sem elég Rilke szintén már érdekes metaforája: „*am Rand der Sehnsucht*”; így aztán ebben a versszövegben is jóval erősebb a poétikai intenció, mint a még halvány eredetiben, akár annak árán, akár avégett, hogy ettől kezdve alig lehet/lehessen követni a Mária-imának

az eredetiben ájtatos tartalmát). Vessük rögtön ellenébe, az átfordítás szándékát megértendő, hogy tökéletesebben nem is lehet azokat a helyeket lefordítani, ahol Rilke kivételesen a hamisan teremtett és hamisan megélt időt jeleníti meg. Például AZ ÖTÖDİK ELÉGIA-ban a szenvedő álművészet áluniverzumát, amelyik örökké értelmetlen sietséggel épül és dől össze, tandorisabban fogalmazva, létrejön és létre nem jön: „*pottyantva a közösen-emelt mozgás / fájáról (mely gyorsabb a vizeknél, ahogy pár / percben él tavasz, nyarat, őszt) – / hull, s perdül már sírperemére*” (48.), vagy A NYOLCADIK ELÉGIA-ban az emberi lét sorsszerű („*Ennek neve sors*”) eltévesztettségét, amely rossz tudattal nem ismeri fel a születés-élet-halál egyterét és egy-idejét: „*S mi: nézők, egyre mindenütt, csak ezt mind, / ezt nézzük, sose nézünk rajta túlra! / Telítőt minket. Rendezzük. S ha széthull, / rendezzük újra, s széthullunk magunk. [...] // még egyszer az egész / völgyet belátja, visszanéz, időzik – / mert így élünk, búcsúzkodva örökké.*” (66.) Még két adalék, de most a visszájáról (vagy ha úgy tetszik, éppen a színéről), vagyis olyanok, ahol Tandori félrefordítja Rilke problémátlan időeszményét. „*Ó élet fái, ismertek telet*” (39.), így A NEGYEDIK ELÉGIA első sora: a megfogalmazás nyitott nyugtalansága megtévesztő, az eredetiben („*O Bäume Lebens, o wann winterlich?*”) ²⁵ a maga meghasadt-ságától szenvedő emberi lény (később az jön majd: a lény az „*angyal*” és a „*bábu*” között) kérdezi a fák örök és egységes tudását az idő tagolásáról. „*S akkor hirtelen ott [...] Hol a sokjegyű számadás / szám nélkül elvész*” (50.) így AZ ÖTÖDİK ELÉGIA egyik valóban nagyon furcsa helyén. Az irreális absztrakcióval elgondolt szófigura Rilkenél kontrasztál az egész szöveggel, a valószínűtlen megvalósítás egy pillanatát komponálja meg, a kifejezés értelme szerint „*ahol [...] a számítás eredményes*” („*wo [...] die Rechnung aufgeht*”); ²⁶ míg Tandorinál nem kontrasztál, lévén, hogy ő a helyet lezáró kulcsigét egy bajosan létező primer jelentés szerint (elfogadom: a hamis paranomázis Rilke gyakori eljárása vagy éppen fogása, de itt *elvezeti* a szöveg valóságos értelmét) teljesen negatívnak fordítja. Hozzáfüzöm azoknak, akik meg akarnák őt (rosszul) védeni: az 1988-ban megjelent kötetben pontosan, vagyis az uralkodó pozitív kifejezésbe belefoglalt egészen enyhe bizonytalansággal fordította le mind a két helyet („*Ó fák, élet fái, mikor telettek?*”; „*Hol [...] a számadás szám nélkül zárul*”); ²⁷ de ebben a mostani kötetben követ-

keztesen másképp akarta Rilket megszólaltatni vagy éppen megrajzolni.

Tulajdonképpen az elégiák fordítássorozatának első sorában és még inkább az első sora előtt eldől minden, és az előbbi szövegekre is visszaható érvénnyel. Tandori tehát kihagyta AZ ELSŐ ELÉGIA-t, amelyben Rilke az angyali létet meghirdeti: „*angyali rendekben*”, amelyeknek a „*dicsérését*” a kiáltás soha nem fogja elérni, „*Hangok, a hangok*” terében (így, megkettőzve: mert az angyali léteret a hang szüntelen emelkedése és alászállása jelöli ki az egyként elérhetetlen fent és itt között), illetve egy olyan helyen, ahonnan tekintve nem érvényes a földi lét és nemlét időbeli tagolódása, és ahol a Szép már az Iszonyúval érintkezik, és még tovább, annyira teljes léttel, hogy a „*dicséret*” („*Preisung*”) és a „*Panasz*” („*Klage*”) két-egy *hangján* kell meghirdetnie, illetve hirdeti meg saját magát. A szöveg angyalalakzata, ugyancsak speciális kategóriákkal, de egy feltétlenül abszolút létet hivatott (*kiáltott*) megjeleníteni; és ezt folytatja aztán közvetlenül A MÁSODIK ELÉGIA (a két szöveg kronológiailag és tematikusan folyamatosan íródott) akként, hogy a különféle meghatározások közül azt idézi vissza, amelyik leginkább paradoxszerűen hangzik. Tandori ezzel szemben itt, a paradoxszerű meghatározással kezdi az elégiák fordítássorozatát, és nemcsak kiveszi mögüle az angyali lét egész patetikus megteremtését, hanem magát a kulcsformulát is átírja. „*Mind iszonyú, ami angyal*” (33.), így szól a legelső sor, és ellenpontul megint Tandori előző fordítását idézem: „*Mind iszonyúak az angyalok.*” ²⁸ Nem akarom eltitkolni a csodálatomat, ennél kevesebb szövegváltoztatással nem lehetett volna Rilke eszményét tökéletesebben megváltoztatni, Tandori bármilyen, vagyis esetleges és sokféle angyalt határoz meg, amelyik alkalmasint akár *töredékesnek* is hathat.

A formula retrospektíve is olvasható úgy, mint a primer szemantika érdektelenségének a törvénye, „*agyag*” vagy „*trón*”, mind a kettő egyformán lehet angyali, és kivált, ha „*tört szárnyak*”-kal. Igazi értelme azonban még tágabb: a különös szemantikai törvény egy általános fordítási vagyis újraalkotási stratégiának a része, és ez az általános stratégia az igazán figyelemre méltó. Első közelítésben calque-stratégiának nevezhetnénk, ²⁹ amennyiben Tandori, legalábbis a látzat szerint, egymás után lefordítja a szöveg szavait és mondatait úgy, ahogy ő közvetlenül éri

vagy értelmezi őket. Soha a szemantika és vele együtt a szintaktika nem volt ilyen fontos, de nem azért, mert olyan pontosak, hanem azért, mert olyan önkényesek, mert az olvasó állandó bizonytalanságban marad, hogy a szöveg fordulatai és menete valóságos vagy éppen túlságosan hűségesen követik-e az eredetit, illetve esetleg meglehetősen szabadsággal eltávolodnak tőle. Idézek először egyet a korai versekből, ezt egyébként Rilke mégis bevette A KÉPEK KÖNYVÉBE, tehát már vállalta. „*Mindegyiknek fáradt a szája, / s szegélytelen fénylelke jár. / Svágya (a bűnre, akár ha), / olykor, jön, álmon át, akár. // Hasonlóságban mindenükkel: / Isten kertjén, hallgatok. / Ó-hatalmán sok-sok szünetjel, / általa tagolt dallamok.*” (23.) Az első szakaszban nemhogy a szavak pontosak, de amennyire ez egyáltalán lehetséges, még a sorrendjük is az eredetit követi, igaz, jól láthatóan annak az árán, és persze sokkal inkább azzal a céllal, hogy ezek a Rilkenél csak alig megtört, legtöbbszörre simán, mondhatni álomszerűen egymás után *haladó* szavak szokatlan képzésekkel, metaforákkal és „*akár*” kényszerűen betoldott kifejezésekkel, helyenként majdhogy botladozva kötődnek/kötődjenek egymáshoz; míg a második versszakban a szavak és a szavakon túl a szöveg egész menete valószínűtlenül pontos, de az alapvető elképzelést Tandori tökéletesen félrefordítja. Rilkenél az anyalok („*sie*”, „*ők*”) a kijelentés alanyai, ők hasonlítanak egymásra, ők hallgatnak Isten kertjében, az ő létük az elvágódó nosztalgia megfoghatatlan célja, míg Tandorinál a versszak alanya az egyes szám első személyű költő, és így a szakasz a többszörösen bizarr elképzeléssel ér véget, miszerint ő, a költő maga Isten plurális dallamai és egyszersmind plurális szünetjelei.³⁰ Eként ítéelve a fordítás a szöveg szerint is és a szöveg poétikája szerint is elárulja A KÉPEK KÖNYVÉBEN olvasható, egységes allegorikában elképzelt verset. Más kérdés, hogy elárulja-e Rilke egész életművének a szellemét? Végére is, ha ennek ismeretében visszaidézzük, akkor a vers igazi érdeke nem az elvágódó nosztalgia konstellációja, hanem hogy mégis valamelyes *tagolást* sejtet bele az egységesnek álmodott anygalisten-ember világba; végére is a „*hang*” és a „*csend*” („*Stimme*”/”*Stille*”) egylényegűsége Rilke pályájának egyre fontosabbá váló állandó eszméje; és végére is mindig arra törekedett, hogy saját, poétikus létét minél extrémebb elképzelésekben

jelentse meg (recte: ne jelenítse meg): „*mintha most ömlenék belé a dal*”, így a KORAI APOLLÓN SZOBORALAKJÁRÓL, „*itt raktál nekik dalból templomot*”, így az eszményi kép, amelyet Orfeusz a szonettciklus első versében (I/1.) saját magának saját magáról énekel, a két ciklus vége felé pedig az egyik szonettben (II/27.), amelyet Tandori lefordított, „*demiurgosz*”-nak nevezi magát.³¹ Elemzés nélkül hozzáfűzöm, hogy a korszak többi verse is ugyanilyen módon fordítottik le vagy fordítottatik át. Az egyikben például Tandori a gyermekkor hiedelmeinek érzelmetli emlékei helyett („*Lebensland*”) egy már idegen tér-idő absztrakt jelenségeit és történéseit idézi fel – és így nagyon felerősíti az eredeti halványan keresgélő erotikáját (HA MAJDI, ÉLETEM FÖLDJÉRE VETVE... – 19.).³² A másikon a szavak szerint majdhogyanem rátapad az eredetire, viszont épp ezért felismerhetetlenné teszi a vershelyzetet, de annyira, hogy egy helyütt a birtokos viszonyt is eltéveszti, miért is a meghitten hívó leány többször folyamatos Mária-imája helyett (aki saját hűgait vonja be a metaforikusan inspirált szövegbe) egy bizonytalan személy bizonytalan személyhez szóló, sorról sorra ugyancsak *tépett* (ez Tandori beletoldása) és *gyötrött* esedezését olvassuk (aki az angyal-hűgainak jósolja, hogy „*sími fog-nak*” – EGYIK KOMOLY ANGYALODNAK...).³³ Ennek a cikknek a logikája szerint itt is hozzá kell fűznöm: így teszi már ebben a szövegkompozícióban is felismerhetővé a későbbi életmű egyik állandó alkotóelvét: ama sajátos, soliloquiumszerű beszédhelyzetet, amelyet Rilke a transzcendens érvényüket veszített rituális-kultikus szövegek helyébe megköltött; l. közvetlenül tematizálva például AZ OLAJFÁK KERTJE című verset az ÚJ VERSEK-ben,³⁴ ahol nincs az Isten, aki Jézust meghallgatná, vagy a két REQUIEM-et,³⁵ ahol a siratószövegek nem egy közösséget szólítanak meg, hanem a két már elérhetetlen halottat, és aztán emfatikusan az ELÉGLÁK-ban, ahol is a tízrészes ciklus a beszédgesztussal kezdődik és jön létre, amelyben a szó önmönmagát önmönmaga anyagi kreációja felé irányulva megteremtí. Felesleges lenne többet idézni az ELÉGLÁK-on kívüli versek közül, mert hiszen Tandorinál nincs következetesebb költő, és ezeket is mind következetesen ugyanazon *calque*-elv szerint olvassa és írja újra. Akár („*akár*”!) annak az árán is, hogy *elveszje* ezeknek a verseknek a nyilvánvaló eszményét és valamelyest értékét is: a hangulat min-

denkori és helyenként már ravaszul megcsinált egységét, de valószínűleg ezt másképp kell fogalmaznunk: szándékosan széttörve és érdeesebbé téve a versek mindenkori egységes hangulatát, ha úgy tetszik, hát rosszabbá (mert például nehezen érthetővé) teszi őket, de mégis a későbbi nagy művek perspektívájában felértékeli. Idézem saját szintagmáját a prózai meditációból munkájáról, „szint felett” (77.), még azt is lehet mondani, az „angyal” felől fordítja őket, Rilke ilyen verseket nem írt, de aki ismeri Rilket, elképedve ismerheti fel bennük és – ennél még erősebb állítás sem túlzott – ismerheti meg általuk az életmű autentikus eszméit és eszközeit.

Alapjában ugyanezen calque-elv szerint fordítja az ELÉGIÁK-at – csakhogy itt az elv éppen az ellenkező hatást váltja ki, a rá következő szintagmát idézve ugyanabból a meditációból, „szint alatt” (77.), még azt is lehet mondani, a „bábu” felől kell a szövegeknek megszólalniuk, létre(nem)jönniük – noha ez az állítás itt valóban csak kiindulásként szolgálhat, és sokféle kiegészítésre, sőt ellentétezésre is szorul. Nyilvánvalóan calque-ként fogalmazott fordulatokat, sőt pár soros részleteket akarhányszor lehetne idézni. Íme, egy másfél soros „gondolati figura”³⁶ a ciklust a mostani kötetben bevezető A MÁSODIK ELÉGIÁ-ból: „Mert mi, ha érzünk, fogyatkozásunk; ah, ki-be légzön / tűnünk, így; faparázsról-faparázsról gyengébb / illatozással.” (34.) (Ez a rész az előző fordításban, az egyes szavak értelmétől távolabb, de a figura tulajdonképpen világos dinamikáját még követve úgy hangzott: „Mert mi, ha érzünk, lényünk veszjtük; ah, lehelettel / leheletre tűnünk; s fogy, vész illatunk: a parázsból / holt zsarátnok lesz.”)³⁷ Íme egyetlen kép, amelynek záró összetétele, gondolom, azért íródott, hogy meg se megpróbáljuk feloldani: „Csak mi sodródunk / el, mindenenkel mellett, csere-léthuzatként” (35.). (Az előző változat: „Csak mi / sodródunk el mind mellett, kilehelt levegőként”, ahol is legalább el lehet gondolkozni a záró szintagma elképzelésén.)³⁸ Mármost azt csak röviden említve, hogy a ciklus szövege mégiscsak sokkal bonyolultabb, mint az előző verseké, ha tehát a módszer egy hosszabb részre terjed ki, mint például Az ÖTÖDIK ELÉGIA második szakaszának nyolcsoros kezdőképében, az olvasó bajosan fogja éppen a látszólag oly hüén reprodukált primer jelentést megérteni. Másképp, de hasonló effektussal egy patetikus létmegállapítás az önkeringés groteszkül

megfoghatatlan jelenetivé válik, ha kulcsszava („Untergang”, ’lefelé menetel, elmúlás, hanyatlás’) a konkrét calque-szinonimává fordítatik át: „vége”, illetve az egész kép: „a szabad / állat vége egyre ott van mögötte” (A NYOLCADIK ELÉGIA – 63.);³⁹ és vannak helyek, például A KILENCEDIK ELÉGIA első szakaszának utolsó négy sora, amelyeket csak a német eredetiből vélek megérteni: „Oh nicht, weil Glück ist, / dieser vorerilige Vorteil eines nahen Verlusts. / Nicht aus Neugier, oder zur Übung des Herzens, / das auch im Lorbeer wäre...”⁴⁰ „Ó, nem azért mert / boldogít a közeli vesztésből a gyors előleg, / a kívét nem-kíváncsi-létmód, nem szívgyakorlat, / lenne az is a babérban...” (68.) stb. stb. – nincs oldal, amelyben nem lehetne újra és újra a calque-technikát felismerni. Az elvi ellenvetést nagyon hamar meg lehet fogalmazni: az ELÉGIÁK szövegében Rilke akribiával törekedett arra, hogy minden elemet a legkülönfélébb szinteken, tehát primer vagy defigurált jelentésük, tárgyi-konkrét vagy eszmei-konkrét értelmük, esetleg hangképük vagy (gondolat)ritmusos szintaktikájuk stb. révén, de feltétlenül egy egységes és patetikus folyamatban jelenítsen-alkotasson meg, mert hiszen az elégiikus alkotásnak a lényege, hogy minden eleme belevonatik az önkényes, ámde angyali, egész pontosan: angyali/földi teleológia, „örök áramlásába” (e legutolsó szintagmát már volt alkalmam többször idézni, a mindent megalapozó ELSŐ ELÉGIÁ-ban szerepel, vagyis ebben a kötetben nem olvasható);⁴¹ s ha másként nem, hát akkor az eszményi fájdalmas meghasadtóságával, mint A NEGYEDIK ELÉGIÁ-ban vagy groteszk kiforgatásával, mint Az ÖTÖDIK ELÉGIÁ-ban. Ezzel szemben ezek a calque-alkozatok hol többé, hol alig, de elszigeteltetnek egymástól, az elemek a „mind [...] ami angyal” fragmentált és plurális eszménye szerint szólalhatnak vagy éppen rajzolhatnak meg, „kivét”-ek, hogy azt a szóalkotást idézzem A KILENCEDIK ELÉGIÁ-ból, amelyet csak az eredeti segítségével (ha) értek, talán épp azt akarja jelenteni, hogy a „létmód”, amit jelöl, *kivételt*, és nem tartozik sehova.

Nem szeretnék félreértést, ezért most megszakitom a demonstrációt, és fölteszem a legvégül is – ha egyáltalában – csak szempontok és előítéletek szerint megválaszolható kérdést: valóban hűtlen ez az átírás (és át rajzolás) Rilke alkotói szelleméhez? Végére is, hogy egy sokatmondó utalással kezdjem, már a fiatal Rilke, akkor, amikor még szinte egymásba folytatta a

versszövegeit, többször is megverselte a „sziget”-motívumot (nota bene: Tandori egész sorozatot rajzolt bele ebbe a kötetbe a motívumról, pedig maguk a vonatkozó versek annyira nem tartoznak ide, hogy nem is fordította le őket); továbbá a calque-elv sem idegen Rilkéől. Itt egy nyilvánvalóan megvonhatatlan határvonalat kellene megvonnunk. Inkább úgy fogalmazok, hogy az elfordítás elveit a lehetőségek határáig és azon túl is, helyenként már a szószigeteket calque-elvéig terjedően érvényesíti. Idézek még egy különösen ékesszóló, mivelhogy szövegszerűen önmagában egész biztos érthetetlen példát. A közepező Rilke szeretett törvénymondásokat, a késői Rilke gnómafordításokat fogalmazni, így A NYOLCADIK ELÉGIA-ban az a limine elhibázott, a limine a világter alakzatai elől bezáródó ember csecsemő-teremtéséről: „*daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne*”,⁴² Rónay György fordításában: „*a csecsemőt / megfordítjuk, hogy valótig csak a formát / lássa – nem a Nyitottat*”,⁴³ Tandori fordításában: „*alakzat csupán a vissza legyen neki, tárt ne*” (63.). Tandori a meditációiban nem mulasztja el hódolattal elmondani, hogy Rónay az egyik mestere volt Rilke felfedezésében; de akkor ez a sor (is) éppen azt tanúsítja, hogy mostanra elvileg (értsd úgy is: „képtelenül”) ellenkező fordítói poétikájra jutott. (Közbevetem: nem kell okvetlenül elutasítani az olvasatot, amely szerint ez a mostani kötet már csak áttételesen megy vissza Rilkére, a szövegben Tandori tulajdonképpen Rónay hajdani és aztán a saját már eltérően elképzelt fordításait írja, vagyis dekonstruálja tovább.) Egy szembeállítással összefoglalva: Rónay egy előzőleg valamilyen módon értelmezett jelentést foglal a nyelvi rendbe (a szöveg valamivel világosabb is, mint az eredeti), míg Tandori egy akaratlagos nyelvi kreációra bízta rá, hogy valamiféle, Rilkéből ihletett jelentést alakítson ki. Az ő fordítói poétikáját megvilágítandó, idézem Rilke egyik híres önkomentárját már az utolsó, gnómikus korszakból: „*A hőltemény egyetlen szava sem (úgy értem: bármelyik »és«, »a«, »az«, »egy«) azonos a mindennapi beszéd-nyelv ugyanúgy hangzó szavaival.*”⁴⁴ Tandori ezt a késői és, nyomatékositom, egészen különleges érvénnyel autentikus Rilke-kijelentést követi, vagyis fordítja át, és akár rajzolja át az egyes elemek (szavak, szintagmák, képek) szigetszerű calque-jelentés(nélküliség)ébe. A NYOLCADIK ELÉGIA-ból idézett gnómája mintha egy ismeretlen nyelven íródna,

amelyik csak látszólag hasonlít ahhoz, amelyet a szavakban felismerni vélünk, illetve egy ismeretlen nyelv calque-fordítása. Az ELÉGIA-ciklus szövegében Rilke gyakran önkényesen kezeli a szemantikát, és valóságos vagy fiktív másodjelentéseket érvényesít. Tandori ezeket mind átmenti, és minél élesebben. Egy példa A NEGYEDIK ELÉGIA-ból, amelyet az eredeti ismeretében tökéletesnek talállok, de hogyan hat ez annak, aki a magyart olvassa eredetinek: „*mit dem Nachgeschmack so fremder Zukunft*”,⁴⁵ „*s oly idegen jövő ize-utóját*”? (40.); és hozzájuk annyi újat is teremtem, hogy mintegy az egész nyelvet egy állandó önkényes gesztus kreációjává teszi, ugyanott pár sorral az eredetiben: „*denn man ist sehr deutlich mit uns*”, Rónaynál „*mert nagyon világosak velünk*”, Tandorinál: „*nem kertelnek velünk*”, mert így értelem nélkül, pusztán verbálisan összekapcsolódik a hamarosan elkövetkező, keserű „*kert*”-képpel. Mindenütt, ahol Rilke maga az egész trópus szemantikailag vagy képalkotásában önkényesen, még inkább: önkényes jelként alkotja meg, ott Tandori fordítása a végérvényes megoldásnak látszik, „*A nézőség örök*” (40.) így A NEGYEDIK ELÉGIA-ban az örökké hamis színpadi emberlét formulája: „*Életünket a változás hajtja. S mind csekélyebb, / ami kint van. Hol is egykor egy ház állt, tartós, / már tartósan csak képzet képe, az agy szüleménye, / olyannyira, mintha csak gondolat lenne valóban*” (55.), így a tárgyak benső-angyali szelleme ellenére létre(nem)jövő modern világ állapotképe A HETEDIK ELÉGIA-ban; „*De már előttünk egyetlen napig sincs / a tiszta tér, amelyben végtelenség / a virágnylás*” (63.), így (pár sorral a mintegy ismeretlen nyelvbe fordított gnóma után) a lét eleve elveszett teréről A NYOLCADIK ELÉGIA-ban (és az eredeti szövegében az „*aufgehn*” paronomasztikus igéjével: „*Blumen [...] aufgehn*”, amit AZ ÖTÖDIK ELÉGIA fordításában nem akart megérteni, hanem „*elvész*”-nek fordította); „*Száma-se meglét / fakad szívből*” (71.),⁴⁶ így A KILENCEDIK ELÉGIA lezárásában az örökké nyitott elégiai lét diadalmas formulája. (A legutóbbi kapcsán leírom, hogy Rilke formulája eddig lefordíthatatlannak látszott, l. összevetésül: „*Szívbem árad a sok fakadó lét / s felszökken özönnel*” (Szabó Ede), „*A szívből lélek / fakadnak – számtalanul*” (Tandori Dezső), „*Túlárad az élet / bősége szívbem*” (Tellér Gyula).⁴⁷

De nyomatékosituk: tökéletesen eltévesztett lenne a kötet értékét a sikerültnek, illetve a ke-

véssé sikerültek tartott megoldások kalibrálásával megítélni. Valójában Tandori mindenütt ugyanazt az elvi felfogást érvényesíti. Illusztrációul két példa, amelyekről első (elsietett) látásra azt kellene mondanunk, hogy megengedhetetlenek. A KILENCEDIK ELÉGIA-ban az „*einmal*” szekvenciáját az „*egy szer*” széttagolásra írja tovább, minden tekintetben ugyancsak távol kerülve az emberi lét időbeli „*jelének*” („*Mal*”!) Szent Ágostonra visszamenő patetikus állításától: „*Ein Mal / jedes, nur ein Mal*”,⁴⁸ „*Egyszeri / mind, csak egy szer*” (68.). A TIZEDIK ELÉGIA-ban pedig, ahol is Rilkenél a szöveg ifjú hősét először egy Fiala, utóbb egy Idős női Panasz-alak vezérli a földöntúli tér egymást követő stációján, Tandori a „*Klage*” / „*der Älteren eine der Klagen*” („*fiatal panasz*” / „*egyik idős panasz*”) allegorikus megnevezését „*búja-lány*”-nak, illetve „*búja-vén*”-nek fordítja, valamiféle bordélyerotikát is belehangolva a szférikus beavatás soraiba. Hogy második látásra is megengedhetetlenek-e ezek a példák? Pusztán szemantikailag tekintve végül mégsem egészen idegenek az eredetitől, mert hiszen az elsőbe Rilke valóban belejátszatja a szóba bele-rejtett „*Mal*” („*jel*”) jelentést, a másodikban pedig a hosszú beavatási szöveg egy kozmikus kopuláció képéhez vezet – még ha az persze igaz marad is, hogy Tandori csak ihletődik Rilke szemantikai többértelműségeitől, de nagyon távol jut tőlük, a második akár pastiche-ként is hathat. A két elfordítás éppen így példázza, hogy teljesen értelmetlen ebben a kötetben a megengedhetetlen (az elhibázott) és a megengedhető (a sikeres) között kalibrálni. Ihletében az egészen különleges mélységű azonosulás és annak önkényes továbbfordítása egy és ugyanaz a poétikai gesztus, a kötet annyiban hűséges vagy hűtlen, amilyen mértékben (az ilyesmi, nemdebar, meghatározhatatlan) az elvi és radikális calque Rilke valamilyen szándékát folytatja.

Azt még demonstrálni sem nagyon kell, hogy ily mérvű elvi ihletés a szintaktikát is áthatja, vagyis Tandori mondatépítése is gyakran erősebben szigetszerű, mint Rilkéé. Egyetlen példát említek, amelyik azért sokatmondó, mert Rilke szövege is erősen tagolt, hiszen erről szól, a negatív értelmű tagolásról, Tandori mégis félrehallhatatlanul még szaggatottabbá teszi. Más összefüggésben idéztem már A NEGYEDIK ELÉGIA kezdetét, ahol is egy poétikai „*mi*”-sze-

mély, akiben meghasadt a világidő egységes menete, a fákat szólítja meg, hogy visszatalálja, amit elvesztett. Az eredeti így hangzik: „*O Bäume Lebens, o wann winterlich? / Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug- / vögel verständigt. Überholt und spät, / so drängen wir uns plötzlich Winden auf / und fallen ein teilnahmslosen Teich.*” Elsőnek Rónay György fordítása: „*Ó élet fái, mikor ér a tél? / Nem érünk egyet. Ősztön, mint a vándor- / madarat, nem visz. / Késve-maradozva / Kapunk föl egy-egy szélre hirtelen / s hullunk megint le részvétlen tavakra.*” Másodjára Tandori Dezső előző fordítása: „*Ó, fák, élet fái, mikor telettek? / Nincsen egységünk. Amilyen a vándor- / madaraknak. Megkésve már, hagyva / erőltetjük magunkat a szelekre, / s így, ha egy-egy közömbös tóra hullunk.*” S harmadjára Tandori új fordítása: „*Ó élet fái, ismertek telet? / Nem vagyunk egyek. Nem vándormadári / semmi értésünk. Lemaradva, késve / kapkodjuk magunk akármilyen szelekre, / s így, ha egy-egy közömbös tóra hullunk.*” (39.)⁴⁹ A három szöveget olvasva, félreismerhetetlen, hogy radikálisan Tandori második fordítása különbözik az előzőktől (a sajátjától is): mert itt már tulajdonképpen minden folyamatosságot megtörni törekszik. Rilke szövege a fák időtudásának kérdő állításával kezdődik, és ezt követően, ha töréssel is, ha negatív állításokkal is, de végül is egy folyamatos (különösen szemantikailag folyamatos) demonstrációval folytatódik, egy világos mondat panaszolja, hogy „*értésünkhöz*” (ez persze önmagában Tandori egészen kiváló találata a „*verständigt*” szóra) nem jutnak el az időjelei; míg Tandorinál alig van szemantikai egység, amelyik következne az előzőből, nem demonstrál, hanem a „*semmi*”- „*értés*” *kapkodó* szintaktikáját írja, vagy ha úgy tetszik, dekonstruálja. Ahogy ez a szakasz is példázza, sőt maga a rövid mondat is, ahol szavakat és szókreációkat kell, mégpedig egy nem magyarul elgondolt szórendben, megértenünk, helyesebb lenne morfológiáról és szintaktikáról beszélni: mert a lehetőség szerint nem-hogy a mondategységek, de a szintagmatikus egységek, sőt az egyes szavakon belül is a gyök és a morféma *kapcsolata* is állandó feladatot és kihívást (nem) jelentenek az *értésünkhöz*.

Leírtam a szent szót: Tandori egészen egyedüli bensőséges ismerettel („*választott rokonsággal*”, mondanám Goethe neves kifejezésének calque-jaként) Rilke egész késői életművének legfőbb problémáját, a *kapcsolat* (újra)alkotását

fordítja tovább; de úgy, hogy legfeljebb egyes zárt szekvenciákban engedi meg a teleologikusan irányuló diskurzust, és többnyire megtöri és lefokozza, még inkább úgy kellene mondani, ellehetetleníti, „*ami angyal*”-ivá teszi a „*kapcsolat*”-ot, vagyis az elégiai diskurzus *angyali* és patetikus folytonosságát. Így aztán, furcsa, de egész biztos szándékolt módon, a korai versek szövege, amelyeket a tőlük távoli elképzelésekkel mégis a saját szintjük fölé, és a monumentális elégiák, amelyeket az *értésünket* örökké megtörő retorikával saját szintjük alá fordít (emlékeztetek rá, hogy az ő saját kommentárját idézem vissza), egész közel kerülnek egymáshoz. „...*rőzsa-tiszta áldozók csak / kínoknak és próbálatoknak, / kezdettől játékszerek*” (25.), így a leányok bemutatása az egyik korai versben, „*Ó, te, az egyensúly / ingadozó mérlegtányérajaira mindig / másképp odatett piaci gyümölcse a közönynek*” (49.), így az artistalány bemutatása Az ÖTÖDIK ELÉGIÁ-ban.⁵⁰ Az eredetiben is és, gondolom, minden más fordításban ez a két versrészlet tökéletesen különbözik egymástól, és hát joggal, végre is maga Rilke többször „*hozzávetőleges lírának*” nevezte a kezdeteit. Ennél súlyosabbat nem írhatott az, aki a sokbeszédű kezdetek után „*a művészet*” „*legkisebb alapelemét*” akarta, „*felfedezni*”, és a késői korszak poétikáját egy FORDULAT című, a saját maga számára is revelációként ható versben hirdette meg: „*íme, egy csodálatos vers, ma reggel írtam [...] akaratlanul »fordulat«-nak neveztem*”.⁵¹ Amikor aztán a nagy ihlethullámban befejezte a ciklust, valósággal misztikusan ünnepelte saját poétikai lényének beteljesülését: „*Végre, végre, az áldott és mennyire áldott nap [...] az Elégiák [...] Tiz!*”, és évekkel később is még a lét végérvényesen megfogalmazott formuláiként határozta meg őket: „*Az Elégiák a létezés mércéjét állítják fel; biztosítják és ünneplik a [létezés sajátos] tudatát.*”⁵² Gondolom, Tandori ezért nevezi Rilket leplezetlen csodálattal és leplezetlen distanciával „*vallásos költő*”-nek (29.). Más helyeken Rilke a Mű létrehozatalának „*feladat*”-át (így fordítja Tandori Az ELSŐ ELÉGIA ünnepi fogalmát)⁵³ mindenesetre másképp látta. Azt nyilvánította ki, neki, „*Egyetlent [Eines] és mindig újra ezt az Egyetlent kell mondania*”, és körülbelül öt hónappal az elégiai ihlet hatalmas visszatérése előtt pedig úgy fogalmazott, hogy „*csak [...] az Egyetlen, ami fájoan hiányzik, jogosít fel rá, hogy megszólaljon*”;⁵⁴ amiért is az elemzéseknek is visszatérő állítása, hogy

egész művében egyetlenegy verset írt újra és újra. A kötetben, azt hiszem, Tandori ezt a két-egy önképet fordította le, vagyis fordította át. Határozottan kevésbé a beteljesülést, mert ő már nem hisz a poétikai beteljesülésben („*z*” számú szonettet írt egyetlen nap alatt, és másnap újakezdte), nem hisz abban sem, hogy a versekben a lét (angyali-metafizikai) normáját lehetne megjeleníteni (inkább: „*Megannyi kis verében túl*”, a „*túl*” szó pontos értelmében: „*meta*”); és bár ő is félreismerhetetlenül „*demiurgosz*”-i értéket tulajdonít saját költőletének, azt hirdeti, hogy „*feladat*”-át a „*Főmedvék*”-től kapta, és ezért eleve lehetetlen megvalósítania. „*Valahol az önkény magától a törvényhez jut el*” (11/1122.), írta Rilke egy teoretizáló fiktív levelében,⁵⁵ amelyet egész pontosan az ELÉGIÁK hatalmasan visszatérő ihletének heteiben tartott szükségesnek papírra vetni. Ezt lehet úgy is olvasni, mint annak az elvét, ahogy Tandori, az ő verziója szerint: örökös zenoni „*körbe-nem-érésben*” a költészetet általában és különösen ezeket a Rilke-verseket kezeli (nemhiába írta bele az „*önkény*” szót Az ANGYAL című versbe, az eredetiben még hasonló kifejezés sincs – 99.). Úgy menti át a szöveg fordulát, hogy *önkényesen és akár* találomra is, továbbfordultában jeleníti meg. Az ELÉGIÁK ciklusában a Saját Mű, az Egyetlen vers állandó létrejöttét vagyis létre nem jöttét fordította le, a „*száma-se-meglét*”-ben a megszállott és tulajdonképp Egyetlen erőfeszítést a nem létező Egyetlen kifejezés újra-és újateremtésére. Ebben a poétikai alappesztusban hűséges vagy hűtlen, itt most az idegen szó jobb: autentikus a kötet vagy nem az. Az, aki most akar beavatódni az ELÉGIÁK világába, ne ezt válassza; de ha egy már Rilkében járatos kínai herceget a ciklus mai olvasatának perspektívái érdekelnék, annak lesz mit felismernie.

*

Nem vagyok kínai herceg, de nekem is volt mit felismerni; ezért már csak lakonikusan írhatok arról, amit az egész kötet legsajátabb indokának vélek. A szöveg- és rajzszorozat, mondja Tandori a SZELLEMEM, HA VAN SZELLEMEM, IDŐK... című versben (73.), „*Rilke-szerén*” ihletődött (sic, definitíven bizarr értelmet adva a fél szónak, amit A TIZEDIK ELÉGIÁ-ba belefördített), és a címlapján, emlékeztetek rá, öt megjelenő szerepel, joggal, mert hiszen Rilke-verseket, Tandori-

verseket, Tandori prózai reflexióit, Tandori-rajzokat és a rajzokat magyarázó feliratokat tartalmaz; és ezzel még nem részleteztük rajzok és képek, valóságos és álidézetek összekapcsolásának különféle módozatait, kezdve azon, hogy néhánynak a nyomdaképét *stricto sensu* 180 fokkal *megfordítja*. Ahogy én olvasom, illetve nézem, legszívesebben közös szóval mondanám, ahogy én desifirozom őket, mind egy apokrif, vagyis önkényes és abszurd időteológiát hivatottak megjeleníteni, *recte*: nem megjeleníteni. Ha valakinek az ÖNÉLETÍRÁS ÉGIEKKEL – VALLOMÁSOK címelemekből és az idő uralásának / nem uralásának egyetlen témájából Szent Ágoston jut az eszébe, nem okvetlenül téved, de persze a teljes átfordítást kell felismernie: a kötet univerzuma nemhogy távol van az égi-földi hangzatok harmóniájától, de még csak az elképzelésüket sem ismeri. Abszurd (még egyszer: *absurdus*: megzavart hangzás, képtelen beszéd), de azt kell a kiindulóponton megérteni, hogy ez az *absurdus* Tandori számára nem negatív kategória, és persze pozitív sem. Tandori költészetét a legelső kötet óta (amelyre nem ok nélkül utal vissza ismételtan a mostani prózai reflexiókban, az egyikben „az »Egyetlen«-kötet”-nek nevezi – 77.) az a határozottan spekulatív-elvi (még egyszer: „képtelen”, olvasd úgy is: „képtelen”, képen túli) felismerés ihlette, hogy a nyugati gondolkodás neves paradoxonjai, például a hang és a némaság misztikus, rilkei vagy wittgensteini ellentéte, vagy például az egybehangzó-plurális és az esetlegesen különhangzó-magányos kijelentések ellentéte egyszerűen érvénytelenek például egy *zen*-világban.⁵⁶ Ebben a kötetben pedig egy olyan univerzum jeleit írja és rajzolja egyre tovább, amelyik nem az ágostoni még nem idő / már idő kettőssége szerint jön létre, azaz nem jön létre; a kísérő reflexiók szerint Zenon aporiáit a kedd-szerdáknban, a hétrakleitoszi vizeket a fürdőszobában, ahol majdnem fatálisan elcsúszott. Rilke az első két ELÉGIA megírása után rátörő (és vagy tíz évig tartó) válságban szenvedéllyel egy végleges szót remélt megtalálni: „mert lehet, hogy csak az utolsó mondat tartalmazza azt a kis, talán nem is feltűnő szót, amelynek révén minden fáradtságosan megtanult és meg nem értett egy hatalmas értelembé fordul át”;⁵⁷ Tandori univerzumában és univerzumára persze nincs végleges szó, sőt tulajdonképpen beszélni sem lehet róla („egy tenyér, ha csattan”, írta

elhíresült mottójában Salinger, majd nem sokkal később végérvényesen elhallgatott)⁵⁸ – de hát persze Wittgenstein óta Tandori azt tudja a legjobban, hogy beszélni és minél többet és csak arról kell, amiről nem lehet. „*Kiméra*”, ahogy egész pontosan a „*négyszögű kör*” példáján Spinoza nevezte azt, ami „*sem az értelemben, sem a képzeletben nem létezik*”, és amelyet „*szóbeli létezőnek helyes nevezni*”,⁵⁹ „*kísérteties, de holtbizonyos*”, ahogy Tandori nevezi a legelső reflexióban, amelyet a π -rajz után a világ matematikai létre nem jöttek szentel (15.), „*már erre nincs szó*”, fordítja kivételes találattal A NEGYEDIK ELÉGIA zárószavát (42.), az előző fordításában még azt írta: „*ez szóba nem fér*”, németül „*unbeschreiblich*” (*leírhatatlan*).⁶⁰ Jól értsük meg: mivel csak szóbeli létezése van, csak végtelen sok szó van rá, például „*trón*”, „*agyag*”, de nincs rá végleges szó – és épp ezért végtelen sokat kell rólok beszélni vagy éppen beszéd-rajzolni. Például itt Rilket *fordítja tovább*, és *e továbbfordított* szövegek közé belemontálhat saját tematikus változatverset. Mind a hat tüntetően (értsd: „*nyíltan és tükösan*”) olyan hagyományosan íródik, mint mondjuk Csokonai tanversei: a téma, illetve a kérdés megjelölésével kezdődnek, világos tagolásban és sok-sok elvont igével és névszóval (például az is előfordul, hogy „*képzetes*”) (MINDEN ANGYAL – 61.) következnek egymásra a mindig személyes meditáció állításai és képzetei, és a költő vitája önmagával határozottan poénszerű formulával zárul; de egyszersemind mindegyikük e verstípus *calque*-elfordítása, mivel nincs kérdése, állítása, végső soron nincs szava, és különösen poénszava, amelyik rögtön nem önnön *képtelenségét* jelenítené (vagyis: nem jelenítené) meg, leginkább persze ott, ahol a „*Csak-Isteni-Végteleket*” (61.) *more geometrico*, vagyis *more a-geometrico* fejt ki. Ekként tekintve, ez a fordításkötet Rilke angyalaival és Tandori különféle önkomentárjaival határozottan ars poetica kötet: a „*kísérteties*” univerzum csak szóbeli létezésének, a sok szó keresésének ars poeticája, amelyben mindegyik szó-jel kényszerűen és önkényesen egy másiknak a *calque*- vagy *ekphraszisz-fordítása*, és amelyben gyermetegen dilettáns és monumentumszerűen nagy költemények ugyanazt (nem) mondják. Talán lesz egyszer alkalmam megkísérelni kifejtetni, mennyire érvényes ez az egész életműre, és hogyan jön, vagyis nem jön létre ebből autentikus költészet.

Jegyzetek

1. Rainer Maria Rilke: DUINOÍ ELÉGIÁK. Fordította Tandori Dezső és Tellér Gyula. Helikon, 1988.
2. DER ÖLBAUM-GARTEN, L'ANGE DU MÉRIDIEN. In: Rainer Maria Rilke: SÄMTLICHE WERKE IN ZWÖLF BÄNDEN. Frankfurt am Main, 1976. 2. 492., 497.; Rainer Maria Rilke: VERSEI. 1983. 131. (Vas István fordítása.) 135. (Franyó Zoltán fordítása.)
3. Rilke: DIE LIEBENDEN. In: Rilke: WERKE, 3. 31.
4. DER ENGEL. In: Rilke: WERKE, 3. 198.
5. Heinrich Kreutz: RILKES DUINER ELEGIEN. EINE INTERPRETATION. München, 1950. 122.
6. Tandori Dezső: TÖREDÉK HAMLETNEK. Szépirodalmi, 1968. 34.
7. Rilke: WERKE, 2. 759. Rilke: VERSEI. 312. Szabó Ede fordítása. E fordításnak sok értéke van, de ez a központi szintagma teljesen kimaradt belőle.
8. Rilke: WERKE, 3. 171.
9. Tandori Dezső: MÉG IGY SEM. Szépirodalmi, 1978. 173.
10. Levele Sizzo grófnőhöz, 1922. március 17-én. In: Rainer Maria Rilke: BRIEFE. Frankfurt am Main, 1987. 3. 767.
11. DER ENGEL. In: Rilke: WERKE, 1. 23.
12. „wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt”. In: Rilke: WERKE, 2. 719.
13. „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene.” In: Rilke: WERKE, 2. 714.
14. Rilke: VERSEK. 301. Szabó Ede fordítása („das trostlos offene Tor”). In: Rilke: WERKE, 2. 747.
15. J. D. Salinger: MAGASABBRA A TETŐT, ÁCSOK. Európa, Modern Könyvtár, 182. é. n. 8. Lengyel Péter fordítása.
16. A sok hasonló kijelentés közül, I. levél Clara Rilkéhez, 1923. április 23-án. In: Rainer Maria Rilke: BRIEF AUS MUZOT 1921 BIS 1926. Leipzig, 1936. 197.: „*offen und geheim*”.
17. Erich Heller: IMPROVISATIONEN ZUR ERSTEN DER DUINER ELEGIEN. In: RILKE-BLÄTTER, 10 (1983). 69–79., az idézet: 79.
18. ICH LIESS MEINEN ENGEL LANGE NICHT LOS. In: Rilke: WERKE, 1. 156.
19. Tandori–Tellér: ELÉGIÁK, 9. (Természetesen, ha nem jelzem külön, a kötetből Tandori fordítását idézem.)
20. I. m. 7.
21. Rilke: WERKE, 2. 690., 692.
22. Vö. Rilke: WERKE, 3. 185., ill. Rilke: VERSEK. 378. Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy a vers magyar publikációja kicsit megtévesztő. Rilke valóban úgy rendelkezett, hogy ezt vessék rá a sírkövére, de címet nem adott neki; továbbá nem ez az utolsó verse, 1925-ben keletkezett, ebben a kötetben az Ősz című vers után lenne a helye. És akkor már hozzáfűzöm, kihívásként minden fordítónak, mindenki előtt magának Tandorinak: Nemes Nagy Ágnes fordítása egészen rendkívüli, és a „Lid” – (Lied) „szempilla” (dal) homofóniát biztos nem lehet átmenteni; viszont azóta felismerték, hogy Rilke a verset haikunak írta – ezt sem lehetne átmenteni?
23. Rilke: WERKE, 2. 769. Rilke: VERSEK. 323.
24. Rilke: WERKE, 1. 187.
25. I. m. 2. 697.
26. I. m. 2. 704.
27. Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 16., 21.
28. I. m. 10.
29. Calque: idegen nyelvben létező trópus szó szerinti lefordítása, pl. 'entre chien et loup' magyar megfelelője 'alkonyatkor', calque-fordításban: 'a kutya és a farkas között'; 'kills two birds with one stone' magyar megfelelője 'két legyet üt egy csapásra', calque-fordításban 'két madarat öl meg egy kövel'. Esetleg: egy többértelmű szó nem odaillő jelentésének a kiválasztása, 'tanulmányútjához kapott egy jelentékeny tőzsdét' (értsd: „bourse”: ösztöndíj, tőzsde); vagy a régi adoma szerint a budai sváb kocsmá hirdeteménye: 'petyegtetett kiszolgálás', ahol a 'pünktlich' a 'pontos, gondos' melletti másik szótári értelme került felhasználásra. Az eljárást lehetne 'tükörfordításnak' nevezni; de mivel a „tükör” szónak Rilkénél fontos és speciális jelentése van, nem akarom ebbe az amúgy is sok mindennel megterhelt kritikába beleírni.
30. DIE ENGEL. In: Rilke: WERKE, 1. 380.
31. Rilke: VERSEI. 123. (Somlyó György fordítása), 283. (Csorba Győző fordítása), 323.
32. WENN ICH EINMAL IM LEBENSLAND. In: Rilke: WERKE, 1. 157.
33. DEINER ERNSTEN ENGEL EINEN. In: i. m. 1. 187.
34. L. a 2. sz. jegyzet.
35. Rilke: WERKE, 2. 643–656. Rilke: VERSEI. 217–230.
36. Ezt az egészen kivételesen telibe találó poétikai meghatározást az előző Tandori–Rilke-kötet fordítói önkomentárjából idézem, Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 45.
37. I. m. 10. Rilke: WERKE, 2. 689.
38. I. m. 11. Rilke: WERKE, 2. 690.
39. Rilke: WERKE, 2. 714.
40. I. m. 2. 717.
41. Vö. 18., 20. sz. jegyzetek.
42. Rilke: WERKE, 2. 714.
43. Rilke: VERSEK. 264.
44. L. 10. sz. jegyzet, 770.
45. Rilke: WERKE, 2. 698.
46. Az idézetek sorrendjében: i. m. 2. 698., 711., 714.
47. Rilke: VERSEK. 275. Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 33., 77.
48. Rilke: WERKE, 2. 717.
49. Rilke: WERKE, 2. 697.; Rilke: VERSEK. 251.; Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 16.
50. Rilke: WERKE, 1. 187.; 2. 704.
51. Az idézetek sorrendjében: Levél egy ifjú barátnőhöz, 1926. március 17-én. In: Rilke: BRIEFE, 3. 929.; Levél 1903. augusztus 10-én és 1914. június 20-án. In: Rainer Maria Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEF-

- WECHSEL. Frankfurt am Main, 1979. 105., 329. A ver-
set I. Rilke: WERKE, 3. 82., ill. Rilke: VERSEK. 346.
52. Levél Marie von Thurn und Taxishoz, 1922. fe-
bruár 11-én. In: Rilke: BRIEFE, 3. 742.; Levél Witold
Hulewiczhez, 1925. november 15-én. I. m. 3. 899.
53. Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 2.; Nemes Nagy Ágnes-
nél: „megbízás”. In: Rilke: VERSEK. 234.
54. Levél Stefan Zweighez, 1907. február 14-én. In:
Rainer Maria Rilke: BRIEFE AUS DEN JAHREN 1906 BIS
1907. Leipzig, 1930. 190.; Levél Nora Purtscher-Wy-
denbruckhoz, 1921. szeptember 25-én. In: Rilke: BRIE-
FE, 2. 689.
55. Rilke: BRIEF AN EINEN JUNGEN ARBEITER. In: WERKE, 11.
1122. („*Irgendwo stößt die Willkür selber ans Gesetz.*”)
56. A kötet új kiadásáról Angyalosi Gergely írt elem-
zést: szempontjai és megállapításai befolyásolták gon-
dolatmenetemet. Angyalosi Gergely: SPIRITOMATERIA-
LISTA EGZISZTENCIALIZMUS. TANDORI DEZSŐRŐL. Újra-
közölve in: uő: A MINTA FORDUL EGYET. ÉSSZÉK, TANULMÁNYOK,
KRITIKÁK. Budapest, 2009. 101–105.
57. Levél Ilse Erdmannhoz, 1913. december 21-én.
In: Rilke: BRIEFE, 2. 416.
58. J. D. Salinger: KILENC TÖRTÉNET. Európa, Modern
Könyvtár, 100., é. n.
59. Spinoza: METAFIZIKAI GONDOLATOK. In: Spinoza:
IFJÚKORI MŰVEK. Budapest, 1956. 302. Szemere Samu
fordítását módosítottam. („*Chimaeram commode ens ver-
bale vocari.*”)
60. Rilke: WERKE, 2. 700.; Tandori–Tellér: ELÉGIÁK. 18.

Pór Péter

RADIKÁLIS ELFOGULATLANSÁG*

Nádas Péter: Szirénének
Jelenkor, Pécs, 2010. 110 oldal, 2900 Ft

A SZIRÉNÉNEK nyelvét tekintve költemény. A nyelv az epizodikus szerkezetre fonódik, különböző felületeket csillantva meg, és egyetlen elbeszélő kezében tartja a térben és időben szélesen kiterjedő, színpadra szánt művet. A költői nyelv újdonság Nádas eddigi életművében. A SZIRÉNÉNEK nem ritmusát tekintve költemény, bár ritmikus a nyelv, ha állandóan változik is a tem-

* Ez az írás részben egy Markója Csillával folytatott levéldialógus során készült. Köszönettel tartozom a figyelméért és egyes észrevételeiért.

pója; nem is azért, mert lírai volna, hanem mert képekben fogalmaz. Nemcsak színpadi, hanem nyelvi képekben, s a költészet lehetősége, érvényessége, a kultúrában lehetséges helyzete a darab egyik témája. Az ODÜSSZEIA nemcsak egybefonja az isteni-mitikust és az emberit, de versmérték is, és e tekintetben is mérték, viszonyítási alap, amelynek a parafrázisa óhatatlanul egybeveti a megírása óta eltelt történelmi idő szülte jelen kultúrával, a jelen elbeszélhetőségével, megénekelhetőségével, történetbe foghatóságával. Ebben a tekintetben lényeges a szöveg vizuális formája, a középre szerkesztett tipográfia. Ez nem a dráma szokásos írott képe, nem is a költészeté, és végképp nem a prózáé, viszont – s ez az olvasót azonnal útbaigazítja – hangsúlyozottan stilizált és olyan ritmus, amely vizuálisan is szervezett.

Nádas szövege az idézőjelbe tett költőiség fölötti ironizálásból rendre erősen reális képekre és beszédmódra vált, majd vissza, mintegy átállítva a fókuszot, elcsavarva a lencsét egy képzeletbeli fényképezőgépen. Hol kétezer évet tekintünk át, hol lecövekelünk ennek az időfolyamnak egy pontján, hol kinagyítva látunk egy emberi tudatfolyamatot vagy cselekvést. Ezek mind áttűnnek egymáson, és voltaképpen egyidejűen vannak jelen. Mindjárt a kezdet, a szín leírásának a Néreiszek szájába adott elmondása:

„Mikor a rózsásujjú hajnal a lassúbbnál is
lassúdban,
szabad szemmel alig követhetően kél ki a ködökből,
a sötét és csöndes éj pedig lopakodásra fogja, onan,
menekül, léptei édes locsogással és éles kis
kottyánásokkal
telítik a parti dűnék kényelmesen elnyúló lapályai
és dombjai”

– elringatná a nézőt/olvasót, jóllehet gyanakodásra is készítené, mert annyira cukrozott és olyan megkapóan vált klasszikus idillből hiperrealizmusba, mégis meglepő a folytatás:

„felett a fenéig nyitott színpadot, ahol
nyugtalanásgtól üzött
álcás és álruhás alakok, elszabadult lelkek,
az éjszaka kétlábú rémei tébolyognak,
bokáig homokba süppednek, botladoznak
vagy hármas csoportokban várakoznak a színpadi
horizonton
és a két homályba merült oldalszínpadon...”

Ez a bevezető leírás rálátást ad a síkokra, amelyeken itt majd minden zajlik: elsősorban színpadot látunk, színházban vagyunk, s ezt a situációt a szerző Brecht módjára erősen kézben tartja; valamely „háborús hajnalon”, az egész eddigi nyugati kultúra alapját képező görög mitológián át látott térben, ahol „*Boreas szelíden lélegzik*”, de nem a finom homokos, eseményeket még nem látott part fölött, hanem valamely világégés után, „*egy kiégett és immár félig homokba temetett templom hajóján*” fúj keresztül, amelynek ablakain a későbbiekben állandóan jelen levő „*ölelnyi döglegyek*” is átröpdösnek, méghozzá „*ízekkel eltelten*”. A színpad egyfelől a konkrét színházi deszka tehát, másfelől a világszínpad, a világ történetének a színhelye, s a szerző olyan helyzetet választott, ahonnan e kettősség együtt, egymásban, egymásra vonatkoztatva belátható. Ebből következően egyes konkrét emberi történetek, illetve azok mozaikjai a nagy elbeszélésben megénekelte archetipikus történet ősalakjain áttűnve jelennek meg. Az emberi tulajdonságok tehát egyes személyekben testesülnek meg, de egy ősbib, közös emberi alaptermészetből fakadnak, vagy költőibben, a közös őstelevényből hajtának ki újabb és újabb halandó húsevő virágok.

Sokkal hangzóbb a nyelv, mint Nádas bármely más írásában, és iróniája is másképpen funkcionális. Az irónia mindig az ész önkritikája, illetve önreflexiója, itt csak a lépték nagyobb: a felvilágosodás kritikus történelemszemlélete, az értelem uralmához fűzött korszaknyi remény fordul iróniába. A folyamatos pusztulás, jóllehet színes és eleven élet, szépséges emberek, alkotások és tájak szükségeltettek hozzá, nem írható le folyamatos haladásként, amit pedig a felvilágosodás remélt. A pusztulás élvezetes és gyönyörűséges leírása a ráció, a racionálisan felépíthető és megtartható világ elmulasztott vagy csak elmúlt lehetőségére reflektál, de abból a szemszögből, amelyből a szerző kívül kerül születés és halál, racionalitás és irracionális el-fogulatlansággal tekint a világra, mintegy Walter Benjamin angyalának vagy a kései önarcképek öreg Rembrandtjának a pozíciójából. Az irónia itt nem finom távolságtartás, hanem a tényekkel szembeni kényszerű fegyverletétel és a személyes gyönyörködés jogának a fenntartása. A megmaradt méltóság a tényekre való rálátás képességéből származik, az egész és a részletek, épülés és pusztulás egybelátásának a valószínűt-

len, időtlen perspektívából való szemléléséből. A szerző nem felejtí el, hogy a gótikus katedrális, jóllehet kiégett, előbb felépült, és még romjaiban is hordozza eredeti nagyságának, szépségének, ízeinek a gazdagságát – mi mástól lehetnének ízekkel elteltek az ízeltlábú döglegyek –, sőt töredékes látványa újabb, sajátos szépséggel ruhazza fel. Nem a rom XIX. századi romantikus esztétikájának az elemeként, hanem a bomlás, a természetbe való visszarendeződés, a materiális körforgás mint szüntelen transzformáció egyik tetten érhető és lenyűgöző látványaként.

Az érzéki-anyagi világ – konkrétan a hús – animális élvezete nem új, inkább egyenesen középponti motívuma Nádasnak. Az állati belsőségek és egyebek megevése egy másik test, egy másik élet animalisztikus kisajzítítása, birtokbavétele. Ezek leírásában azonban nem a hrabali derű, az állatok lemészárlásának és feldolgozásának köznapi, közös élvezetté szublimálása – vagy hazudása – jelenik meg, hanem sunyi, titkos, majd nyilvánossá váló vadállati és egyben kispolgári szenvedély, amelynek ugyanannyi köze van a gyilkolás, mint az evés örömehez. Ez a motívum A BÁRÁNY című novella Maczelka házaspárjától a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK egyes epizódjain át itt is rendkívül hangsúlyos, de durvább: inkább pogromról, mint táplálkozásról van szó, amikor egy nézőtérrel kirángatott ember leölésének és az állati húsook fogyasztásának a leírása egybemosódik:

„Évente két egész disznót felfaltak az összes
belsőségével.
Jöttek is a gázok.
Főleg a máját. Mindenük volt a máj. Bürkét,
farkat, fejét be a
kocsonyába, ugorkával ették a szőrös tepertőt és a
pörcöt.
Nagykanállal ették a zsírt.”

Míndeközben más tébolygó lelkek előcipelik a hullát, nem tudják biztosan, hogy mit kell vele tenniük.

„Ne tehetetlenkedjétek vele.
Ahogy szokás, kezdjétek a
pörszöléssel, le a fejével, daraboljátok fel,
csontozzátok ki,
aztán fel a kampóra vele és gyorsan be a füstölőbe.
Fél marhát is megettek. Levesnek, sültnek, a
vesepecsenyét jó véresen. A marhának is a máját.”

Prehistorikus kannibalizmus és a jelen kannibalizmusa egybeér az állatok étellé alakításának mindennapi gyakorlatával, a hús atavisztikus akarásával, a civilizáció rendkívül vékony, könnyen áttörhető tojáshejként való leírásával. Ha már Rembrandtot említettem, az ő LEMÉSZÁROLT ÖRÖK című festménye, a kifeszített, kikötött, feldolgozásra előkészített állati tetem – nyers hús – a vért a padlóról felmosó nő közönyös alakjával Nadas leírásainak vizuális megfelelője, későbbi példák Chaim Soutine-tól Francis Baconig sorolhatók.

A hangzás egyik vetülete, hogy „*a kurzívval megjelölt szövegrészek kórusként többször elhangzanak*”, ezzel egyes szavakat, olykor hosszú verszeteket mintegy visszhangosítva a színpadon. A rendező döntheti el az ismétlések számát és hangerejét, de az olvasó világosan látja, mely szövegek verődnek vissza a falakról vagy a világtenger partjairól, mint a kórus, az általánosított közös elbeszélés kiemelt részletei – vagy inkább, ennek híján, a közös káosz vagy bacchanália hangjai.

Hogy képes szójátékokban gazdag a nyelv, erre az univerzálisan látott világfolyamatra, annak a kiküszöbölhetetlen szépséget is magába foglaló komplexitására mutat, miközben semmit sem szépít. A szavakból egybetapasztott szöveg a különféle elemekből egybetapasztott világot képezi le, a stilizálás, önstilizálás, olcsó tartalmak feldíszítése és egyebek egyvelegét: nem kell felstilizálnunk a dolgokat ahhoz, hogy gyönyörködjünk bennük. Azok, amik, ha játékosan a mitológiából vesszük is a neveket:

„*hogy Dóris és Néreus ötven lánya Tritón hátán lovogolva a víz mélyéről visszhangozza, ismételteti, egyes szavakat emelnek ki a fülekbe sugdosott mondatokból, ahogy gyöngy perdiül a gyöngyhalomra, kikacagják a szót,*
[...]
nagy gyönyörűséggel forgatják meg a banálisnál banálisabb mondatokba rejtett banális érzelmeket a garatjukon,
[...]
Ha egyszer így van, s minden titkos érzelem és vallomás játszadozás tárgya lett a Néreisek ajkán, akkor merő vágy marad, hogy a szabadító édesanya eljön egyszer. Nem jön el.”

Nadas nem azt sugallja, hogy „minden elvesztett”, „minden ócska lett”, hanem radikális tárgyilagossággal felmutatja itt például azt, ami belülről boldogító érzelmnek élhető meg, kívülről azonban öntetszelgésbe csomagolt banalitásnak tetszik. Nézőpont kérdése – ez a világégek utáni világlátás relativizáltsága. A stilizálás és a stilizált dolog pusztá valósága, a szubjektív és objektív szemszögek kettőssége, a közöttük való átjárás lehetetlensége a kultúra egyik archetipikus mozanata. *Kívülről*, az itt létrehozott szerzői pozícióból, ami e darab talán legfontosabb vívmánya, mindez gyönyörködtető televény.

A nyelv intenzíven közvetíti a látomásokat és gondolatokat. Kiaknázza a hangzásokat („*pisáljanak... konspiráljanak...*”), és az antikvitást affektáló klasszicizmus nyelvéből közvetlenül vált pesti prolibeszédbe, romantikus tájleírásba vagy durva ritmusú rappelésbe („*Még hogy seggbe kúrja, még hogy fejbe lövi. / Bassza, lövi, meri, seggbe, fejbe, hulla, fordul...*”)

Ez a sokarcú nyelv korántsem egyértelmű, semmikor nem az. A világot mozgató, hol teremtető, hol pusztító emberi libidó látványként és nem véleményként jelenik meg. A világ egyszerre, illetve váltakozva látszik az istenek felől és az ember felől.

Az ilyen leírások például, mint

„*Édes álmaikban az eget nem ködökből kelő hajnal bírja, hanem égő erdők, égő falvak, égő városok visszfénye festi fel. Ezzel jó sok dolga lesz a hangosítóknak és a világitásnak, de hiszen a maga módján ez is szép, nekik pedig legalább a szépség illúzióját meg kell tisztességesen csinálniuk. Egy közeli úton az ágyúzás, az aknavetők és a gépfegyverek nagy zajában harckocsik vonulnak fényszóróik ideges égi pásztáival.*”

a MACBETH boszorkányait juttatják eszünkbe, akik varázsigeiként mondják a kondérjuk fölött, hogy „*szép a rút és rút a szép*” – onnan nézik a világot, ahonnan ezúttal Nadas, a téridő teljes görbületére tekintve, tehát azon kívül is. De belül is, mert a maguk hatalmával alakítják is az eseményeket, illetve megszemélyesítenek egyes emberi törekvéseket, amint a színpadon folyamatosan jelen levő és beszélő szerző Nadas is.

Szó sincs a darab eddigi kritikáiban említett „rosszkedu”-ról vagy „egykeduiség”-ről: parádés látványok pereregnek, és lenyűgözően borzalmas, rémisztő események bontakoznak ki, emberi tudatok förtelmes tartalmai borulnak ki és válnak cselekvéssé. E világ és túlvilág, múltak és jelenek, végtelen, agonizáló fájdalmak és végtelen kéjek. Egyidejűség van, minden jelen van. Világkarnevál. Éjszakai és nappali, nyilvános és titkos, tudatos és tudattalan. Van gyilkolás és akasztófa, erőszak és döglegyek, de a „*kívégző hostesszek*” „*finom hajlatokkal teli testük megannyi édes és sötét illatát*” sem felejtjük ki.

A nyelv sokarcúsága vagy inkább: különböző beszédmódok, különböző korok és kultúrák nyelveinek az egybegyűrése teszi lehetővé, hogy Nádas minden törés vagy látható átmenet nélkül váltson hangot, nézőpontot, történelmi időt, lépjen mitologikus figurából konkrét halandó személybe, és simítsa például Robespierre szövegét minden látható varrat nélkül a darab szövetébe.

A SZIRÉNÉNEK kaleidoszkopikus látomás, amelynek az elemei pillanatról pillanatra nemcsak másképp rendeződnek össze, hanem folyamatos mutációképpen egymásba alakulnak át. Jóllehet a színpadi jelzések, tér és idő nagyobb színpadi átjárhatósága régóta gyakorlat, Nádasnak ez a drámája radikálisan változtat a dráma mint színpadon előadandó társasjáték műfaján. Abból a képi és tudásvilágból épül, amiről Freud értésünkre adta, hogy folyamatosan jelen van bennünk, mert tudatunk különféle régiói nem vetik ki magukból, legfeljebb időlegesen elrejtik mindazt, amit valaha láttunk, tudtunk, megismertünk vagy ösztöneinkben hordoztunk; és amit a számítógép technikailag is mind felvillanthatóvá tesz. Nincs távolság, minden egy kattintásnyira van, elfordítható, átszínezhető, átrendezhető, fókuszba rántható vagy a perifériára küldhető. Tengerpart, görög rom, pesti villamos, túlvilág, görög antikvitás, reggeli a konyhaasztalon, forradalmak a XVIII. vagy a XX. században, világháborúk – az európai dráma klasszikus hármas egysége, de még annak fellazult szabályrendszere sem engedte szélnek a szerző képzeletét, hogy évezredeket és egymástól távoli tájakat ránts on egyetlen képbe, és a számtalan szereplő egyike egy lélegzetre említsen egy világháborút, Sebeslábú Athénét, Ha-

dészt és egykori, feltehetően Pest egy külvárosában részegen ordító férjét, ily módon az olvasóra/nézőre okádvá az állatnak és isteninek azt a kevercsét, amit nem haladunk meg, amibe az emberiség beleragadt. A legkülönbözőbb motívumok ilyen egybelátása inkább animációs filmen, a szabadon alakítható műfajokban volt lehetséges – párhuzamul kínálkozik például a dél-afrikai képzőművész és színházi rendező William Kentridge *WELT DETEKTIV* című animációja, amely egy rajzolt színpadi térben jeleníti meg a történelem egyes kiválasztott fejezeteit, ugyancsak az apokaliptikus szatíra műfajában. Az események, a róluk való tudás, a mélyükön felismert mozgatóerők, emez erők állandóan változó, halandó megtestesítői kiradírozhatatlanul beleégtek a széttartó narratívák ellenére is közös emberi emlékezetbe, mert abból az emberi anyagból vannak, amelynek a képzeti képekkel és szavakkal, képfoszlányokkal és szófoszlányokkal, emléktörödékekkel betöltik az emberi tudat terét. George Harrison mondta nem sokkal halála előtt, hogy hisz a lélekvándorlásban, hiszen láthatjuk, egy és ugyanaz a csőcselék vándorol át a világon újra meg újra. Nádas is megragadja ezt az „egy és ugyanazt”, tipizálja a világdráma szereplőit. Perszephoné sok archetipikus női lény és sors egyszerre, illetve felváltva, vannak továbbá fiak, „leányok”, hadurak és hadfiak, forradalmi bácsikák és egyebek, de nincsenek a szerepekből világosan kiváló, a maguk kontúrjait markánsan viselő személyiségek.

E tipizálással összefüggésben Nádas megváltoztatja az emberi lény színpadi jelenlétét. Regisztrálja, hogy a személyiség – az individuum, az antikvitás és a reneszánsz e nagy vívmánya – elveszítette koherenciáját és autonómiáját. S talán történelmi szerepét is, hiszen a szemünk előtt játszódik le, látványosan, a politikai vezetők eljelentéktelenedése és az arc nélküli korporációk hatalmának a megcsokorozódása. A Guy Debord által megnevezett „*látványosság társadalma*”, a passzivitás kényelmes gyönyörűsége. Az integritással bíró individuum halott, de legalábbis mind irrelevánsabb. Ezt Nádas a figurák olyan megháromszorozásával jelzi, amely hármaság nem adódik össze egyetlen teljes egyéniséggé. Három inkoherens egyedre hasadt az emberi lény, nem kétfelé, nem skizofrenikusan, nem polárisan, nem párban, hanem kaotikusan. Karl Kraus *AZ EMBERISÉG VÉGNAPJAI*-ban – mű-

fajában az egyetlen, Nádaséval rokonítható mű – is élt a tipizálással és a figurák ilyen megháromszorozásával. „Három vendég”, „Három siber”, „Három német gránátos” és más hármas csoportok jelennek meg ugyancsak apokaliptikus drámájában, vagy, szinte mint Nádasnál a *Fiak*, „Három tiszt – Nowotny, Pokorny, Powolny” és rengeteg név nélküli figura, a banalitás, személytelenség, funkcióra redukáltság beszédes jeleként, és a nyelvzomlás (Nádasnál például: „*monnyon-le!*”) demonstrálásaként. A SZIRÉNÉNEK-ben az autonóm személyiség artikulátlanlanságba hullása a kultúra újabb fordulópontját jelzi. Az ismereteket önállóan megszerző és feldolgozó, kritikusan gondolkodó, a felvilágosodás korából eredeztethető személyiség elveszíti szilárd kontúrjait. Megháromszorozódott utódai mint a kiégett gótikus katedrálisok.

Ezzel összefügg a darab totális-globális víziója. Személyiségre nem építhető dráma, ha személyiség nem létezik; ha van dráma, az maga az emberi világ, esetünkben az úgynevezett Nyugati Kultúra, a maga egymást követő kísérleteivel arra, hogy az ösztönéletet szabályok és törvények közé szorítsa, miközben ezek a szabályok és törvények azok számára, akik megalkották őket, sokszor éppen hogy legitimálják az ösztönök gáttalan kiélését. Nádas végtelen ironiával néz a „*forradalmi bácsikák*” világmegváltó kísérleteire, a gonosz Hannah Arendt-i banalitásával adminisztratív keddre és csütörtökre időzített kivégzésekre, de a görög mitológiától a jelenig meghúzott körben az emberi természetet ismerjük fel, árad a szép és a rút. Nem nihilista ez a darab, nem a semmiről és a halálról szól, hanem – brutálisabban és direkterben – az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben tematizált test valóságáról, mint a világ materiájáról, energiaforrásáról és maradékaról. Utolsó szava, amit Niké, a győzelem istennője szájába ad az éhes, kifosztott világban, „*valami kis belsőség*” reményben:

„Egyszóval.”

– és ezzel a szöveg és a történelem kezdődhet előlről.

Forgács Éva

A „GÖMBÖC”-TŐL A „TILTOTT PAVILON”-IG – EXPO 2010 SANGHAJBAN

„I enjoyed the Gomboc very much” – nevetett Sanghajban egy indiai fiatalember a feleségemre országának Expo-pavilonjában, miután megkérdezte, honnan is jövünk. A számára értelmetlen ékezetektől és kiejthetetlen magánhangzóktól megtisztított ’Gömböc’ egy matematikai probléma két magyar matematikustól (Domokos Gábor és Várkonyi Péter) származó megoldása: olyan homogén test, amelynek két, egy stabil és egy instabil nyugalmi helyzete van. A 2010-ben Sanghajban rendezett világkiállítás magyar pavilonját a Gömböcnek szentelték – indiai barátunk is ott játszadozott a keljfeljancsiként mindig azonos helyzetbe visszatérő test műanyagból készített példányaival. A pavilon közepét egy két és fél méteres, acélból készült Gömböc foglalta el. Körülötte a teret felülről belógatott, különböző hosszúságú, fénylő végű fagerendák zárták le, amelyek eltérő ritmusban emelkedtek és süllyedtek, és rafináltan tükrözödtek a Gömböc fényes, ívelt felületein (építész: Lévai Tamás). A belső tér harmonikus látványa az Expo kínai rendezőtől bérelt, téglatest alakú egyszerű pavilondoboz külsejének már nem volt sajátja, a fehér falak előtt függő, halvány tónusú fagerendák, az alig látható nemzeti színek alkalmatlanok voltak a figyelem felkeltésére. A világkiállítás más pavilonjaiban látható filmvetítések tökéletes technikai kiviteléhez képest a magyar pavilon képernyőjének már a mérete és nézőterének tőle való távolsága sem volt egymással szinkronban. Ennél lényegesen jelentősebb probléma azonban, hogy a Budapest népszerűsítő film egy sor olyan elképzelést – némelyiket nyugodtan nevezhetjük fantazmagóriának – mutatott be, amelyeket a szakmai fórumok már több alkalommal is leszavaztak. A város közepén a Duna fölé elgondolt, üzletekkel telezsúfolt, légiesnek nem mondható, emeletes gyaloghíd ugyanúgy kedvezőtlenül zavarna bele a Duna-parti épületsorok és a Várhegy világörökség-együttesébe, mint a folyó fölé magasodó természetes kilátóhely, a Gellérthegy sziklaorma tetejét koronázó erőd fölé tervezett, le-föl mozgó hatalmas kilátóliftek high-tech szerkezete.

Ez a film egyébként a magyar pavilon egyedüli kapcsolódási pontja volt a világhiállításnak a városi élet, a városfejlődés, „Better City, Better Life” szlogennel fémjelzett fő témájához. A pavilonról Magyarországon megjelent számos elítélő kritika egyik eleme éppen az, hogy nem reagált az Expo témájára. A másik visszatérő vádpont az anyagi ráfordítás nagysága és az eredmény csekély volta közötti aránytalanság. Van némi igazság abban is, hogy a pavilon magáról Magyarországról semmilyen információval nem szolgált, pedig személyes tapasztalataink alapján az átlag kínainak még országunk neve sem ismert. A pavilon üzemeltetőinek sikerpropagandája ugyanakkor a Gömböcöt a távol-keleti látogatók szemében egyfajta térbeli jing-jangnak, a harmonikus egyensúly megtestesülésének állította be, amely egyben a magyarok életerejének, minden helyzetben jellemző talpra állási képességének is szimbóluma. A kritikákkal szembeállított statisztikák a hatalmas méretű, látványos és gazdag tartalmú német vagy Szaúd-arábiai pavilonok milliós látogatottságával egyező nézőszámokról szóltak, ami a kis magyar pavilon legfeljebb három-négy perces átlagos látogatási idejét tekintve még akkor is félrevezető, ha abszolút számokban akár közelítheti is az igazságot.

A kritikák mögött az is meghúzódhat, hogy a sanghajihoz hasonló egyetemes világhiállításokon – ez a párizsi székhelyű Nemzetközi Kiállítások Irodája (Bureau of International Expositions, BIE) felügyelete alá tartozó nemzetközi kiállítások legmagasabb kategóriája – az utóbbi időben Magyarországból kétszer is igen látványos, saját tervezésű pavilonnal vett részt. 1992-ben a spanyolországi Sevillában a magyarországi organikus építészeti „apostola”, Makovecz Imre héttornyos templomerődöt emelt. Az épületen az erdélyi székely–magyar ácsok keze munkája nyomán továbbélő, hagyományos népi faépítészeti, a monumentális ívelt tető csillogó kőpala fedése, a középkori templomokat idéző dekorációjú, hófehér tornyok sajátos egyvelege egyszerre idézte a múltat és a mai kort. A pavilon képei éppúgy bekerültek a legelkelőbb külföldi építészeti folyóiratokba, ahogy a nyolc évvel később, 2000-ben a hannoveri expóra Vadász György és munkatársai által tervezett, faburkolatos pavilon-„hajó” dokumentációja is. Mindkét pavilon egyéni szobrászi megformálással, látványos külsővel és sajátos belső terek-

kel tűnt ki a környezetükben álló high-tech épületek közül, és említésre érdemes kiállítások nélkül is sikeresen reprezentálták az 1989/90-es politikai fordulat után megújulni vágyó országot. Sanghajban a gazdasági problémákkal küzdő Magyarország kormánya nem vállalta egy saját tervezésű pavilon felépítésének a végül elköltötnél nem is feltétlenül lényegesen magasabb költségeit. Az országok többsége választotta ezt az utat, a bérelt ipari csarnok külső „felöltöztetése” azonban bizonyára sokkal mutatósabban is elvégezhető lett volna. Szerbia színes dobozokkal borított, este a belső fényektől felragyogó, tarka pavilonja, Horvátországnak az államcímer vörös-fehér sakkosását térbeli burkolattá alakító épülete, Brazília élénkzöldre festett deszkák szabálytalan hálójával borított csarnoka vagy Angolának az afrikai színek harmóniáját idéző, hullámzó szalagokba burkolt pavilonja sem lehetett drágább a miénknél, mégis már távolról felhívták magukra a figyelmet, és sokkal emlékezetesebb képet nyújtottak a látogatóknak. (A viták azért máshol sem hiányoztak, például a horvát exporészvételt is erősen kritizálta az ország sajtója.)

Az 1851-ben Londonban rendezett első világhiállítás óta eltelt másfél évszázad az intézményről folyó viták, bírálatok jegyében telt, a többször is eltemetett expók azonban a részvételért folyó nemzetközi verseny tanúsága szerint ma is felcsigázzák a politikusok képzeletét – azon pedig, hogy ebben a várostervezők és az építésszek a politikusok partnerei, végképp nem lehet csodálkozni. A látogatók száma azonban nem minden esetben éri el a tervezettet és a politikusok által előírtat, pedig a sikert egyre inkább kizárólag ezen méri le a közvélemény. Annak ellenére sincs meg mindig a megkívánt nézőszám, hogy a hangsúly egyre inkább a tiszta szórakoztatáson, a látványos show-megoldásokon van. Bár elsősorban az expók meghirdetett címéhez és tartalmához kapcsolódó témavilágok, esetleg némelyik nemzeti pavilon „eldugottabb” részlegei tartalmas és elgondolkoztató kiállításoknak is helyet adnak, de a látogatók túlnyomó többsége egyetlen feliratot sem hajlandó már elolvasni, és a látványos technikai bravúrokkal megvalósított filmvetítéseken kívül legfeljebb a rafinált számítógépes attrakciókra „vevő”.

A világhiállítások gyakran tükrözték meglehetősen pontosan a nemzetközi politikai kons-

tellációt, vagy adtak programot a rendező ország – időnként az egész nemzetközi közösség – elképzelt jövőjét illetően. Az 1937. évi párizsi világkiállításon a náci Németország és a sztálinista Szovjetunió egymással szembeállítva vetélkedő, a két diktatúra jellegzetes építészeti stílusában tornyosuló pavilonjaival éppúgy a korszak jellegzetes látványa született meg, mint ahogy az USA-nak és a Szovjetunióknak az 1958. évi brüsszeli kiállításon szomszédos, modern épületei is plakátszerűen mutatták az úrkorszak nyitányát és a hidegháborús vetélkedést egyaránt. Az 1939–40-ben New Yorkban az amerikai autópári cégek pavilonjaiban megfogalmazott jövőkép a politika segítségével két évtized alatt teljesen átforgatta az USA képét – és ezek a változások nemcsak Észak-Amerika, de utóbb Európa közlekedési és ezáltal gazdasági rendszerét is máig alapvetően befolyásolják.

A világkiállítások kezdettől fogva az építészeti kísérletezés, a látványos megoldások terepei. Az 1851-ben Joseph Paxton által tervezett, 1936-ban leégett Kristálypalota utódai, a közbenső támasz nélküli áthidalások újabb és újabb rekordjait felállító, nagy világkiállítási csarnokok a modern építészettörténetében időnként kulcs szerepet játszottak. Ezt a történelmi és építészettörténelmi jelentőséget elismerve az épületípusnak a XIX. század második feléből mára egyedülként fennmaradt példáját, a melbourne-i „Royal Exhibition Building”-et, az 1880–81-es és 1888–89-es nemzetközi kiállítások monumentális főépületét, a körülötte elterülő Carlton parkkal együtt, 2004-ben felvették az UNESCO világörökség-listájára. Az 1889-es világkiállításra emelt párizsi Eiffel-torony az egész világkiállítási gondolat legismertebb szimbóluma. A nemzetközi építészeti világ legnagyobb XX. századi alkotóinak munkái is sorra feltűntek a világkiállítások és nagy nemzetközi kiállítások látványosságai között. Eliel Saarinen (1900), Konsztantyin Melnyikov (1925), Le Corbusier (1925, 1958), Ludwig Mies van der Rohe (1929), Alvar Aalto (1937, 1939), Moshe Safdie (1967), Richard Buckminster Fuller (1967), Kenzo Tange (1970) kiemelkedő kiállítási épületeinek képei ma is ott sorakoznak az építészettörténelmi alapművekben.

A világkiállításokon való részvétel a kezdetektől fogva népszerű volt Magyarországon, és elsőrangú pavilonokkal írta be magát az ország építészettörténetébe is. Az 1848–49-es polgári

forradalmat és az Ausztria ellen vívott, vesztes függetlenségi háborút követően 1851-ben még kizárólag egyéni kiállítóként szerepelhettek magyarok a londoni világkiállításon – ekkor kezdődött például a Herendi Porcelángyár hosszú évtizedeken át tartó, nagydíjak és aranyérmek egész sorát eredményező kiállítási szereplése. A későbbiekben már mód volt a művészeti vagy gazdasági szervezetek által koordinált ország-megjelenésre is, de csak Habsburg-Ausztria bemutatkozásainak kereteibe foglalva. Az 1867. évi kiegyezést, az Osztrák–Magyar Monarchia megalakítását követően 1873-ban Bécsben rendezett világkiállításon már Magyarország volt az egyik legnagyobb kiállító, de az Ausztriától teljesen független első fontos kiállításra 1900-ig kellett várni, amikor a párizsi Szajna-parton, a Nemzetek utcájában Magyarország látványos önálló pavilont épített. Ezt az ország különféle stílusokban épült, jellegzetes építészeti emlékeiből szerkesztették össze Bálint Zoltán és Jámbor Lajos tervei alapján, felidézve a négy évvel korábban, 1896-ban Budapesten rendezett Millenniumi Országos Kiállítás Alpár Ignác tervezte, a nagy sikerre való tekintettel utóbb tartós anyagból újra felépített, ma is álló és népszerű történelmi pavilonját („Vajdahunyadvár” a Városligetben). 1909-ben egyik legelső külföldi országgént Magyarország máig használatban lévő, önálló pavilont emelt a Velencei Biennáléra, Maróti Géza tervei szerint. A torinói nemzetközi kiállítás Tóry Emil, Pogány Móric és Györgyi Dénes tervezte magyar pavilonja a magyar kiállításépítészettörténet egyik főműve, amely a rettegett hun fejedelem, Attila sátrát kívánta sajátos magyar szecessziós stílusban megidézni. A Torinóban feltűnt Györgyi Dénes a két világháború közötti korszakban meghatározó szerepet játszott Magyarország világkiállítási szereplései során: 1929-ben Barcelonában, 1935-ben Brüsszelben, 1937-ben Párizsban felépült pavilonjai egyre inkább szakítottak a történelmi formákkal, és mérsékelt modern, nyugodt, elegáns formavilágukkal, átgondolt színezésükkel sikeres keretet biztosítottak elsősorban az ország hivatalos művészete és iparművészete legjavának bemutatásához. Ezt a tendenciát folytatta 1939-ben a kisléptékű magyar kiállítás is a New York-i világkiállításon. Az 1956-os forradalom leverése utáni kommunista rendszer nemzetközi propagandájának sikeres terepét jelentette az 1958. évi brüsszeli expo, amelyen az egyik fődíjat méltó

tán nyerte el a Gádoros Lajos tervezte magyar pavilon. Ezt követően 1967-ben Montrealban és 1970-ben Oszakában Magyarország a rendezők minden erőfeszítése ellenére sem vett részt a világkiállításokon gazdasági okokra hivatkozva, de legalább annyira politikai megfontolásokból. 1971-ben azonban már egy kicsiny, a vadászatnak szentelt szak-világkiállítás is lehetett Budapesten. A világkiállításokra végül az 1980-as években tért vissza az ország. Az 1982. évi knoxville-i, az 1986. évi vancouveri és az 1988. évi brisbane-i expókon már volt magyar pavilon, ahogy azóta – a 2005. évi japán (Aichi) tárlaton kívül – valamennyi további kiállításon is, a már említett sevillei és hannoveri mellett a dél-koreai Taejonban (1993), Lisszabonban (1998), Zaragozában (2008). Ezeken az expókon a rendezők biztosították valamennyi résztvevő számára a kiállítási csarnokot, amelynek csak homlokzati díszítését kellett megtervezni, illetve belsejét berendezni. Közben 1995-ben volt egy elvetélt kísérlet Budapesten és Bécsben egy közös világkiállítás rendezésére, majd a bécsiek kiválását követően 1996-ban egy budapesti expo megszervezésére, 1994-ben azonban ezt lemondta a magyar kormány.

A világkiállítások történetével a nemzetközi történeti és építészettörténeti szaktudomány régóta behatóan foglalkozik, az expóknak szentelt összefoglaló művek, monográfiák és doktori disszertációk bibliográfiája hatalmas. Magyarországon azonban, eltekintve az éppen aktuális kiállításokról szóló beszámolóktól, hosszú időn át nem születtek hasonló művek. 1992-ben, a sevillei expo apropójából adtak ki egy angolul is megjelentetett ismeretterjesztő összeállítást.¹ Az áttörést talán a Magyar Építészeti Múzeum által a XIX–XX. századi pavilonépítészetnek szentelt kiállítás jelentette 2000-ben, amely változatos tervanyaggal és néhány makettal az épülettípus fejlődési folyamatában helyezte el a Budapesti Nemzetközi Vásárok pavilonjainak és a világkiállítások eleve ideiglenesnek szánt és így rendre el is pusztult magyar épületeinek meglepően nagy számban felkutatott dokumentumait. A kiállításához hézagpótló katalógus is készült.² Az elmúlt években több egyetemi szakdolgozatot és doktori disszertációt is Magyarország nemzetközi szerepléseinek szenteltek fiatal művészettörténészek, feltárva például az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonjának másfél száznyi, párizsi levéltárban őrzött,

eddig ismeretlen tervlapját, levéltári dokumentumokra és a korabeli külföldi sajtó cikkeire támaszkodva, az eddiginél árnyaltabb megvilágításba helyezve az I. világháború előtt Olaszországban rendezett nemzetközi kiállításokon való magyar részvételt, elemezve az 1937. évi párizsi kiállítás magyar művészeti propagandáját.³ 2008-ban hézagpótló, gazdag képanyaggal illusztrált, elsősorban a népszerűsítést szolgáló kötet jelent meg a világkiállítások történetéről és ezen belül a legjelentősebb magyar vonatkozásokról; az utolsó példányig elfogyott könyv második kiadása kibővült a kínai expón való magyar részvétel előzményeinek és Magyarország pavilonjának a bemutatásával.⁴ A program része volt tíz műanyagból készült, nagyméretű „Gömböc” művészi alkotásként kifestett példányának kiállítása a sanghaji Museum of Contemporary Artban a Magyarország nemzeti napjához kapcsolódóan rendezett, kéthetes Hungarian Art Forum keretében; a részt vevő művészeket előzetes pályázaton választotta ki a zsűri.

A szűk magyar nézőpontból kicsit felemelkedve érdemes azzal a kínai környezettel is foglalkozni, amelyben Magyarország pavilonja megjelent. Általánosságban elmondható, hogy az elmúlt két évtized világkiállításával összehasonlítva, a sanghaji semmiképpen nem vetekedett a sevillei expóval az összkép változatosságában, mediterrán színességében. A két területét elválasztó folyó látványával, a partot végigkísérő szép parkokkal felülmúlta azonban a hannoveri vásárvároshoz kapcsolódó németországi világkiállítás területasztrófének egyhangúságát.

Az emlékezet helyeinek kutatását kezdeményező francia történész, Pierre Nora megfigyelése, miszerint „*a történelem felgyorsult*”, vagyis a dolgok észlelése egyre hamarabb billen át a múltba, Sanghajban már egyenesen a jelenre vonatkozott. A 2010. évi világkiállítás – szervezői szándéka szerint – már megnyitásának pillanatában bekerült a muzealizált múltba, az Expo Múzeum pavilonjának XIX–XX. századi tárgyegyüttesébe és a korábbi kiállítások emblematisztikus épületeinek és *mascot*-jainak hang- és fényjátékába építve bele a még éppen csak megkezdődött jelent. Az Expo 2010 tervszerűen épített múltja eleve a rekordok jegyében fogant: Kína minden idők legnagyobb területű és legtöbb résztvevővel büszkélkedő világkiállítását kívánta megrendezni. E sorok írásakor már valószínűsíthető, hogy az eddigi csúcspot, az oszakai Expo

'70 hatvannégy milliós látogatószámát meg fogják haladni, és alighanem el fogják érni a tervezett hetvenmilliót is. A nyugdíjas- és iskolai csoportok hatalmas száma, a Sanghaj lakosai között – a korábbi építkezések okozta kellemetlenségek ellentételezéseként is – milliószámra kiosztott ingyenes belépőjegyek, a nyitva tartás félidejéig, három hónap alatt elért közel harmincötmillió (az ötödik hónap elején már az ötvenmilliót is meghaladó) látogatószáma alapján a terv teljesítése nem tűnik kérdésesnek.

A rekordok egy része a rendezők döntésein múlt. A Huangpu folyó két partján hajógyártól, üzemektől, szegényes lakónegyedektől megtisztított 5,28 km²-es terület felülmúlta az eddigi rekordereket, New York (1939–1940) 518 és St. Louis (1904) 500 hektárját. Kína és ezen belül Sanghaj gazdasági-pénzügyi potenciáljával csak politikai döntés kérdése volt az expóra fordított óriási összegek biztosítása is. Ezek túlnyomó része azonban már rövid távon is hasznosul, hiszen a kiállítási területet minden oldalról feltáró új metróvonalak, a korszerű buszok, a folyón magasan átívelő, a kiállítás fölött lábakon álló autótútbá torkolló, monumentális hidat is magába foglaló úthálózat alapvetően a megváros mintegy húszmillió lakosságát segítette már a vilákiállítás idején is. A földalatti három megállóból álló expovonala és a most csak a két expoterület buszösszeköttetését szolgáló, folyó alatti közúti alagút sem válik a zárás után feleslegessé, hiszen a vilákiállítás területén kialakított új utak, a folyópart változatos formálású, elegáns parkjai már az expo után a területen felépülő új városrész alkotóelemei, a megmaradó kínai pavilonnal, témapavilonnal, az expo irodaházával és a kulturális központ hatalmas diszkoszával együtt. Megőrzik még a négy épület között húzódó expotengely feltornyosuló tölcselelemekkel és vitorlamembránokkal fedett, többszintes, üzleteket és éttermet magába foglaló, esténként látványosan kivilágított, hol zártabb, hol nyitottabb, a folyóra merőleges, kilométeres sétaútját is – ígéretes építészeti, területrendezési szervezőerőt alkotva ezzel.

A sanghaji rekordok másik csoportja látszólag a kiállításra meghívottak részvételi készségétől függött, valójában azonban ez is a rendező ország negyedszázados fejlődésére épült. Nem véletlen, hogy a világgazdasági válságról az expo kapcsán lényegében nem lehetett hallani, és az előzetes jelentkezésekhez képest mindössze há-

rom ország mondta le a részvételt (Hannover esetében ez a szám 26 volt). Az ENSZ 192 tagállama közül csupán hat nem vesz részt az expón, közülük gazdaságilag egyedül Kuvait jelentős, Andorra miniállam, a Kínával egyébként határos Bhután, valamint az afrikai Burkina Faso, São Tomé és Príncipe, Szváziföld pedig legfeljebb a „notórius” expokedvelők előtt ismert. A nem ENSZ-tagállamok közül hiányzik a rendszerint exporésztvevő Vatikán, nyilvánvalóan a Kínával való rendezetlen politikai viszonyai okán, kiállító viszont az Új-Zélandhoz tartozó, óceániai Cook-szigetek, valamint Niue (lakosainak száma: 1398), továbbá Francia-Polinézia és az expókon már nem először szereplő Palesztina. A rendező országgal együtt ez 190 állam (az eddigi rekorderec Hannover volt 153-mal). Közvetlenül a kínai pavilon mellett önálló épületeket emelt Hongkong és Makao (Kína más tartományai, autonóm területei és nagyvárosai a kínai pavilon alépitményében kaptak bemutatkozási lehetőséget). A kínai pavilontól egy széles, magasított sétaúttal vizuálisan is elválasztva állt a hivatalos expovezetőben a részt vevő országok között nem felsorolt – az 1967-es és 1970-es expókon még Kínaként szereplő, azóta azonban a kiállításokról rendre hiányzó – Tajvan épülete. Az expón részt nem vevő országok összlakossága mintegy 15–20 millió, a Föld lakosságának mindössze 3 ezreléke. Nincs még egy olyan ország, ahol egy vilákiállítás ilyen teljességgel elképzelhető lenne – Kínával mindenki igyekszik jóban lenni. A sanghaji részvételt tehát a választható minimum volt, kimaradni egyszerűen nem lehetett. Aki tehetett, természetesen igyekezett valamilyen módon ki is emelkedni a tömegből. Ebből a szempontból hírértékű esemény volt, hogy Magyarország 2007-ben másodikként írta alá a részvételi szerződést. A későbbiekben előtérbe kerülni már csak valós produkcióval lehetett, leginkább a hivatalos expotérkép képes jegyzékén is kiemelt, önálló tervezésű pavilonnal, ilyen a rendezőn kívül 41 ország emelt – ahogy arról már volt szó, Magyarország nem volt közöttük.

A helyzetet plakátszerűen mutatta Nagy-Britannia pavilonja – az expo talán legizgalmasabb épülete. Alapja egy kissé meghajlítgatott lemez volt, valójában egy kibontott csomagolópapír, amelyből lapított gömbszerű képződmény bukkan elő, a kínai népnek szánt ajándék gyanánt. Ennek falát hatvanezer átlátszó műanyag tüske

szúrta át, kifelé az interferencia következtében mintegy a brit zászló grafikai tengelyeit rajzolta ki. A tüskék este optikai szálként vezették ki a belső megvilágítás fényeit, sejtelmes villódzásba öltöztetve az épülettárgyat. Az előrenyúló rudak sűrű hálójá a fény-árnyék fekete-fehér absztrakt mintájával ölelte körül a belső teret is. A falhoz közelebb lépve pedig új, „mikroszkopikus” léptékre váltva a tüskék belső végébe öntésük során belefoglalt különböző növényi magvak kerekded formái alkottak a rudak négyzetes végeivel kontrasztot teremtő mintázatot (erről kapta az építmény a Mag-székesegyház – „Seed Cathedral” – nevet).

A gazdasági kapcsolatok erősen befolyásolták a nemzeti pavilonok képét. Ausztrália kicsit az Ayers Rock vörös szikláját idéző pavilonjának rozsdás vaslemez borítása egyben arra is utalt, hogy az ország Kína egyik legnagyobb vasércszállítója. A sanghaji repülőtérre vezető mágnesvasút és a 2010 elején több száz kilométeres szakaszokon megnyílt gyorsvasutak technológiáját szállító Németország vagy a Kína olajellátásában érdekelt Szaúd-Arábia hatalmas pavilonokkal népszerűsítették magukat. Kezdetben az USA ugyanúgy visszafogottan tervezte csak részvételét, mint az 1958-as brüsszeli világkiállításon, amikor csak a szputnyikot felbocsátó Szovjetunió nagyszabású kiállítási terveinek hírére változtatott hozzáállásán – most alighanem Kínának a nemzetközi állampapírpiacon játszott szerepe nyomott igen sokat a latban. Főleg belső kialakításának gondossága és gondolatgazdag kiállítása emelte ki Chile pavilonját, a zöld építészettel a „nemzeti” növényvilággal párosította Új-Zéland építménye, változatos színű vesszőfonatok alkotta burkolatával festői képet nyújtott a „hegyes-völgyes” formálású spanyol csarnok. Norvég fenyőből és kínai bambuszról ragasztott elemek tartották Norvégia épületét, a koreai ábécé betűiből illesztették össze Dél-Korea pavilonját, aranyló fémlemezek burkolták az Egyesült Arab Emírátságok high-tech homokdűnét.

A „Better City, Better Life” szlogennel fémjelzett világkiállításnak a városi élet és városfejlesztés volt a fő témája. A nemzeti pavilonok hol jobban, hol kevésbé csatlakoztak ehhez – ahogy az más expókon is lenni szokott, mélyebb elemzésekkel főleg a rendezők által berendezett téma-pavilonok szolgáltak. Különlegességet jelentettek a világ minden tájáról jelentkező, hetvennél

több város önálló esettanulmányai – az expoterrület egyik végében részben önálló pavilonokban vagy mintaként szolgáló házmódellekben, részben korábbi üzemszarnokokban berendezett, a fenntartható fejlődés szempontjából példamutató városkiállítások csoportja. A téma alapvető fontosságú Kínának, egyrészt abból a szempontból, hogy miképp lehet a sok száz milliós paraszti népeiséget a helyen megtartani, csökkentve a városokra nehezedő betelepülési nyomást, másrészt pedig milyen módszerekkel lehet a sokmillió nagyvárosokat élhetőbbé, egyben hatékonyabbá tenni. Az expo körül elterülő Sanghaj példája nem volt rossz illusztrációja ennek: a néhány napos látogatás alapján kialakuló kép imponáló, nemcsak a közlekedési hálózat és a korszerű autópark miatt, de az egyre sikeresebbnek tűnő műemlékvédelem, a modern építészetenek gyakran a kínai átlagot messze meghaladó színvonala okán is.

A sanghaji expo témája tehát Kína egyik központi problémájára kereste a választ – a téma-pavilonokban és a kínai tartományok kiállításain a saját példaértékűnek tartott vagy bemutatásra érdemesnek gondolt megoldásait, terveit tárva a látogatók elé. Ehhez további műnícit jelenthettek a külföldi városok projektjei, valamint a nemzeti pavilonok esetleg a témába vágó kiállításai és környezetbarát építészeti megoldásai. A célközönség egyértelműen Kína saját középosztálya, valamint különböző szintű döntési helyzetekben lévő politikusi gárdája volt – a receptek egy helyre egybegyűjtve voltak tanulmányozhatók.

A fő cél azonban aligha ez volt, hanem annak bizonyítása mind az ország népének, mind pedig a külvilágnak, hogy Kína a világ vezető hatalmaival vetekedő világpolitikai és világgazdasági tényező. Képes a pekingi olimpia sikeres megrendezését követően egy még drágább, sokkal hosszabb ideig – fél évig – nyitva tartó, területét, résztvevőinek számát, látogatottságát tekintve világrekorder esemény megszervezésére és lebonyolítására, turisták tízmillióit mozgatva az országban és naponta akár félmilliónál is több expolátogatót probléma nélkül céljához szállítva. Ehhez Kína meg is tudta nyerni az egész világ támogatását, amelynek országai és városai Nagy-Britannia pavilonjához hasonló „ajándékokkal” lepték meg az expón a kínaiakat.

Az Európában vagy Amerikában rendezett expóknál világosan megfogalmazott cél szokott

lenni, hogy a kiállítás hozzon minél több külföldi turistát is a rendező városba és környéke. Ez Sanghajban aligha volt lényeges szempont. A pavilonokba való bejutás előtti sorban állást kihasználva készített saját statisztikánk szerint a látogatóknak mintegy kilencvenhét százaléka volt távol-keleti (túlnyomórészt nyilván kínaiak, valamint japánok, koreaiak), és csupán a maradék három érkezett Ázsia más részeiről, illetve a többi kontinensről (ez naponta néhány ezer embert jelentett csak). Azt, hogy a kiállítás nem ennek a három százaléknak szólt, világosan mutatta a kínai pavilon, az expo legmonumentálisabb épülete. Azt gondolhatnánk, hogy ez legalább részben azt a célt szolgálta, hogy a Sanghajba látogató, az ország iránti érdeklődésüket a hosszú és költséges utazás, a hosszabb szabadság vállalásával is igazoló külföldieknek bemutassa a kínai állam önképét, az ország gazdag kulturális-történelmi hagyományait, mai helyzetét, a jövőről alkotott elképzeléseit. A pavilon azonban a külföldiek számára lényegében zárva volt – az egykor csak a legkiváltságosabbak számára megnyíló császári palota, a pekingi Tiltott város analógiájára mi „tiltott pavilon”-nak neveztük el. Naponta negyven-ötvenezerre tervezett számú látogatói ugyanis csak külön – ingyenes – belépőjeggyel tekinthették meg, amelyek kétharmadát a szervezett kínai csoportok kapták. A maradékot a reggeli nyitáskor a bejáratoknál osztották szét. Sokan már hajnalban beálltak a sorba ennek reményében, így aki csupán öt-tíz perccel később jutott a biztonsági kapukon túl, már nem számíthatott sikerre. A külföldiek zöme vagy eleve csoport tagjaként érkezett, vagy a Kínai Nemzetközi Utazási Ügynökségen keresztül szerezte be belföldi repülő- és vasúti jegyeit, biztosította szállását, rendelte meg expobelépőjét – pontosan lehetett még azt is tudni, utazásának mely napjait fogja az expón tölteni. Ha fontosnak tartották volna a szervezők, az expobelépők mellé ugyanúgy megkaphatták volna a kínai pavilonba szóló jegyeket, ahogy a kínai nyugdíjascsoportok – a külföldiek csekély száma miatt így is csak alig csökkent volna a kínai látogatók „szerzett joga”.

A Magyarország pavilonjában bemutatott „Gömböc” mellett a magyar matematikai-mérnöki tudásnak és *design*nak még egy alkotásával lehetett találkozni az expón: voltak olyan ifjú kínai rendezők, akik a pavilonok előtt várakozó hosszú sorok irányítása közben is Rubik-kockát

forgattak a kezükben. A három évtizede született találmány töretlen kínai népszerűségét mutatta az is, hogy körutazásunk végén Pekingben, a Láma-kolostor körüli hagyományos városnegyed főútvonalán, egy „Rubik’s Cube Pastry” címzésű kis cukrászüzletre bukkantunk. Már csak a sanghaji magyar szereplés ellentmondásai miatt is erősen kétséges, hogy lesz-e vajon a tetszetős, a távol-keletiekben állítólag harmonikus érzeteket keltő „Gömböc” valaha is hasonlóan népszerű Kínában.

Jegyzetek

1. Diószegi György–Gáti József: A LÁTNIVALÓ TEMÉRDEK. MAGYARORSZÁG SZEREPE A VILÁGKIÁLLÍTÁSOK TÖRTÉNETÉBEN. B+V Kiadó, 1992.
2. PAVILONÉPÍTÉSZET A 19–20. SZÁZADBAN A MAGYAR ÉPÍTÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYÉBŐL. Szerkesztette Fehérvári Zoltán, Hajdú Virág, Prakfalvi Endre. OMvH Magyar Építészeti Múzeum – Pavilon Alapítvány, 2000.
3. Pl. Székely Miklós: MAGYAR MŰVÉSZET A VILÁGKIÁLLÍTÁSOKON 1896–1918 KÖZÖTT. PhD-disszertáció, ELTE BTK Művészettörténelmi Doktori Iskola, 2009. Vö. uő: MAGYAR PAVILONÉPÍTÉSZET A VILÁGKIÁLLÍTÁSOKON 1878–1918 KÖZÖTT. *Utóirat – Post Scriptum, a Régi-új Magyar Építőművészet melléklete*, VIII/44. (2008/3.) 11–15.; uő: AZ 1900-AS PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁS MAGYAR TERVANYAGA PÁRIZSBAN. Uo. 23–25.; uő: AZ 1900-AS PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁS MAGYAR ÉPÍTÉSZETI ALKOTÁSAI. In: OMNIS CREATURA SIGNIFICANS. TANULMÁNYOK PROKOPP MÁRIA 70. SZÜLETÉS-NAPJÁRA. Szerk. Tüskés Anna. [Budapest] 2009. 285–289.
4. Gál Vilmos: VILÁGKIÁLLÍTÓ MAGYAROK 1851–2000. Holnap Kiadó, 2008; uő: VILÁGKIÁLLÍTÓ MAGYAROK 1851–2010. Holnap Kiadó, 2010.

Lóvei Pál

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Szerkesztőség!

Perneczky Géza a *Holmi* 2010. augusztusi számában megjelent El Kazovszkij-cikkét szeretném korrigálni az El Kazovszkij-hagyaték ismeretében.

El Kazovszkij anyakönyvezett, illetve magyarországi személyi igazolványába bejegyzett neve nem Jeléna, ahogyan azt a tanulmány írója ál-

lítja, hanem Elena Kazovszkaja. Ennek rövidítése az El, s mi sem támasztja alá a szerző feltételezését az El Liszickijre hajazó művésznév-választásra vonatkozóan, amelyet El Kazovszkij egyébként egész életében cáfolt és visszautasított. A (félre)értelmezési probléma azonban nem a görög–círill–latin ábécé átírási szabályainak sajátos értelmezéséből adódik, hanem a tanulmány folyamatos „jelenázása” és „művésznőzése” veti fel, hogy érvényes-e az alcímben kiemelt „különös személyiség” feltárásának ez az útja.

Mint arra Perneckzy helyesen rámutat, a verbalitás, a nyelv árnyalt és elmélyült használata kiemelt fontosságú volt a képzőművész számára. Ebből és a görcső alá vett „különös személyiségből” következik, hogy a magyar nyelv „nyelvtani nemtelensége” menedéket és búvóhelyet jelentett El Kazovszkij bonyolult nemi identitása számára. Annak ellenére leplezhette el így bonyolult szexualitását, hogy Magyarországon elsők között beszélt nyíltan e kérdésről, az ezzel járó nehézségekről, megértésről és meg nem értettségről. Névformájának férfias hangzása tehát saját választása, személyisége integritásának része. Életműve megismerése szempontjából pedig teljesen irreleváns a frivol feminin névforma ismételtetése, tetézve nőiességének ecsetelésével, ami nemcsak figyelmetlenség és ízléstelenség a szerző részéről, hanem a feminista/gender teória teljes figyelmen kívül hagyása is az életmű értelmezése szempontjából, amely nélkül nemzetközi kontextusban is helytálló megállapítások aligha tehetők.

A tanulmány számos már írott vagy elhangzott interjúból ismert El Kazovszkij-legendát elevenít fel, tovább éltetve a kultuszt. Csak a szentpétervári Ermitázs görög szobraira vonatkozót idézem ide: „*A kis Jeléna napközben az Er-*

mitázs földszinti termeiben játszott, a görög szobrok között szaladgált.” Valójában a görög szobrok római másolatai között, amely árnyalatnyi különbség egyáltalán nem mellékes a művésztörténet szempontjából, illetve az interpretáláskor, főleg, ha a „különös személyiség” rétegeinek föltárása a szerző kimondott célja. A mítosznak helye van El Kazovszkij antik iskolázottságának és rajongásának bemutatása szempontjából, de csak a legenda pontos interpretációjával együtt.

A tanulmány legfontosabb újdonsága az olvasó számára El Kazovszkij orosz verseinek előkerülése. Perneckzy sommás kijelentései a versekkel kapcsolatban pontosításra szorulnak. Sajnos a költemények lírai énjét a szerzővel azonosítja, és élettrajzi tényekké alakítja a versbeli történéseket, még a versciklusokat is összekeverve: az ÚJ HATYÚK TAVA-ciklust a DZSAN KÖNYVÉ-vel felcserélve (1035.), amely szerinte „*inkább kijelölheti a találgatások irányát*” (1035.). Problematikus a versek kiadására és megőrzésére tett kísérletek sorrendjének citálása is, hiszen a kézzel, határidőnaplókba, papírfecnikre írt versek gépelésének és főleg digitalizálásának jelentős része a művész halála után történt (1039.). A ciklusokba rendezés mechanizmusa sem korlátozódik a tanulmányban föltételezett módszerre, hogy az a megírás után történt, a kiadás céljából való elrendezés okán. Sok lírai alkotás kifejezetten már eleve ciklikus gondolkodásra utal, s az elrendezés célja sem a kiadás volt, hanem a világot mint egészet állandóan értelmező és strukturáló gondolkodó mechanizmusa. El Kazovszkij orosz költeményeinek értékelése pedig az irodalomtörténet kollégákra (is) vár az orosz és a remélhetőleg az azt követő esetleges két nyelvű kiadás után.

Uhl Gabriella