

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

RADNÓTI SÁNDORNAK

Kedves Sándor,

végtelenül sok próbálkozásom ellenére sem sikerült megoldanom azt a rejtélyt, amiről egyszer beszélgettünk, s amit Schiele festésze csak exponál a számomra. A kérdés messze túlmutat önmagán. Mégis megpróbálok, ha csak kérdésként vagy feltevésként is megfogalmazni – lehet, hogy már ez is közelebb hozza az esetleges majdani megoldást.

Kérdésem valójában minden képzőművészeti, sőt minden művészeti élménynek lényege: a különböző jellegű tudattartalmak (melyeket leegyszerűsítve tartalomnak és formának szoktunk nevezni) összefüggése. Számomra – valószínű, hogy szubjektív okok miatt is – Schiele művészetében ez különös élességgel fogalmazódik meg. Van-e összefüggés – és törvényszerű-e az összefüggés – a testiség, vagy nevezhetjük úgy: a szadomazochizmus – mindenképpen a kiprovokált és elfogadott gyötrelmem megszállottsága – és a között a formai elem között, amit leginkább a geometrikus látás megszállottságának neveznék? Ez utóbbiban én a látás hasonló kényszerességét és gyötrelmességét érzem, mint azt a pszichológiailag könnyebben megközelíthető tényt, amit Maga mint Schiele (és vele a századelő bécsi szecessziójának) jellegzetes érdeklődési irányát, megszállottságát, mint „erotikus obszessiót” vizsgál. Ennek jelentését, összefüggéseit, esztétikai vetületeinek nagy részét olyan kimerítő alaposággal és biztonsággal, melyhez semmit sem tudnék hozzátenni. Annak ellenére, hogy magam ezt az „erotikus obszessiót” messze a szexualitáson túli régiókban is érvényesnek érzem – a testiségnek (ahogy Maga így megfogalmazza) olyan szellemi vetületeiben, mint a Schiele-re oly nagyon jellemző szadomazochisztikus önreflexió. Sohasem tudom eldönteni, hogy a test megmutatásának aspektusai, a lemeztenítés, a modell pózának gyakori obszcenitása nem az „ördög” megszállottsága-e, az, amit Adorno így fejezett ki: „*Rámeredni a gonoszra – van abban valami igazó.*” Schiele erotikus megszállottsága nyilvánvalóan saját ero-

tikus tragédiájának kivételése – kézenfekvő lenne, hogy eredetét saját szexuális traumatizáltságával magyarázzuk. Annál is inkább, mert a „testiség megszállottságának ideje”, a szecesszió e jellegzetes irányzata szinte összenőtt a freudizmus akkor népszerűsödő ideológiájával – s e jelenségek tudata, tudhatósága minden bizonnyal visszahat pszichológiai jelenlétükre. Bennem azonban mindinkább az a sejtés alakul ki, hogy a mélylélektani iskolák által felderített ösztönkésztetések s ezek feldolgozási mechanizmusa csak megjelenési formája valami mélyebb és egyelőre megnevezhetetlen létfeszültségnek. Feltételezhető, hogy Schiele ezt a krízisérzést, a lét meghaladottságának érzetét vetítette az erotikumra (elsősorban a sajátjára), s ennek elviselhetetlenségét próbálta meg a másokra nézés, a másokat megalázás kétszeres áttételével feloldani. Mert nyilvánvaló – s úgy látom, Maga is ezt látja művésze lényegének –, hogy a schielei erotikum minden vonalában tagikus, hogy itt idillt, megnyugvást szinte sohasem látunk (talán csak egy-két késői, feleséget ábrázoló rajzán), s a tragikus erősz, ha a pornográfia magamutogató rongyait veszi magára, mindig szadisztikus. Mindez azonban nemcsak az önmagát gyöttrő léleknek szabadulni vágyása, eltávolítási effektusa, hanem éppen az öngyöttrés erősítése, eszköz ennek fokozására. Schiele öngyöttrő szadomazochizmusa a testiség szublimált, spiritualizálódott szintjének a valódi testiségre irányuló redukciója. Az ambivalencia a legmindennapibb szerelmi aktus kéjzeretében is egymástól szétválaszthatatlan kettősség. A beteljesülés expanzivitása és ugyanakkor a tragikus önmagába zártság, a fokozhatatlanság határoltóságának jajgatása: e két pólusa között indukálja az eksztázis ivfényét. Éppen ettől az egyszerűtől lesz olyan intenzív, hogy minduntalan a létezés határátlépésének kockázatát feszegeti. Az ambivalencia mindig és csakis a testiség feletti szinten, de a testiség fájdalomosságával jelentkezik. A természet ugyanis, lényegében önmaga fejlődési irányával ellentételesen mindent az egyszerű, egyértelmű – pontosabban a homogén – síkjára koncentrálna; és bár az emberi lélek természetből adatott magatartása szintén ezzel ellentétes, tendenciájában ugyancsak efelé irányul.

Schiele művészetének feszültsége ebben az erőterben, a testiségnek az emberre mért gyötrelmében, a tudás által megélt gyötrelmében mozog. Az elviselhetetlenség lelki görcseit elsődlegesen rajztechnikájában és ehhez képest témaválasztásában csak másodlagosan látom megvalósulni. Természetes, hogy e rajztechnikához hozzátartozik a témaválasztás, az alak többnyire magányos elhelyezése és egyedülvalósága a rajzlap síkjában – többnyire azonban már az az elhelyezés is rámutat arra, amit én a schielei művészet lényegének érzek: a vonal és a belőle létrejött idom egymást nem tökéletesen fedő meghatározhatatlanságára.

Ez a megállapítás azonban nyilvánvalóan magyarázatra szorul. Schiele egész művészetét betölti a geometrikus látás kényszere – még egyvonalas erotikus rajzaim is, ha alaposan tanulmányozzuk, szabályos – illetve a szabályostól csak kismértékben eltérő – mértani formák kombinációit fedezzük fel. Látásának szervezőereje mindenesetre a geometria lélektani beállítottságától eltekintve pusztán festői látásmód is lehetne. Az én problémám azonban az, hogy a kettőt elválaszthatatlannak érzem egymástól. Mintha a schielei gyötrelmem – megghasadottság, a testiség örökös lebegése a valóság és a pszichotikusan valóságosnak látott között – kényszerítené rá, hogy az archetipikusan biztos formákba kapaszkodjék. Pontosabban, hogy felfedezze és megteremtse magának e formákat, amelyeknek felismerése az emberiség vagy a lélek – vagy az emberi lélek őállapotának egy fázisában az összorongással függhetett össze. Ezek szerint a szenvedés irracionálitása (mert a szenvedés mint tény, mint aktus, mindig az irracionális mezejében történik) átszínezi a világról való tudás racionalizmusát – s ez nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az emberi lélek egy bizonyos mélységében – s ilyen a művészi alkotás megszenvedése – e két fogalom elválaszthatatlan. Megélésének egyes fázisaiban a világ racionalitása mint az irracionális víziója, irracionálitása pedig mint a racionálisból építkező hallucináció fogható fel. A probléma második szintje ennél is specifikusabb, és szoros összefüggésben van Schiele tekintetének belülről kivetülésével: miért éppen azokat a személyétől, szubjektivitásától látszólagosan független, mégis, annak rejtett

belső tartalmait megvilágosító formákat építi bele művészetébe? Az első kérdés tehát Schiele geometrikus látásának kényszerére vonatkozik; a második arra, hogy ezek a formák mindig inkább a szögletek, mintsem a körívek formái (bár ezt csak megközelítőleg, nagy fenntartásokkal lehet állítani). A harmadik kérdés – s nyilvánvalóan ez a legfontosabb: e formák egymáshoz viszonyítottsága, a megfelelések árnyalatnyi elcsúszásai, az az interdimenziális lebegés, amiről Marlow csak érintőlegesen ír, de ami a Schiele-irodalom ismert témája.

Mindez így meglehetősen üres beszédnek hangozhat; próbáljuk meg azonban a prágai Nemzeti Galériában őrzött, rengeteget reprodukált ZÖLD INGES NŐ képén bizonyítani. Nem véletlenül lett ez – mint Maga is írja – már-már banális emblémájává Schiele művészetének. Olyan ellentétekből építkezik, melyeknek egyidejűsége, a polarítások esztétikai törvényei szerint feltétlenül megrázzák és a képzőművészetben ritka együttérzésre, együtt szenvedésre készítetik a néző lelkét. Ezzel a színezett krétarajzzal kapcsolatban általában Schiele megszelídített erotikájáról beszélnek – holott ez a rajz igazából éppen úgy látható nem erotikusan spirituálisnak, mint ahogyan a schielei erotika, a legmegalázóbb kitettség megrendítő ábrázolásának. Ez a szeméremtest (az őt nem eltakaró, hanem színeivel és szakadozottságával, leginkább pedig egymásba foglalt, ismétlődő formáival hangsúlyozó nadrággal) nem a festő és nem a néző számára kitárt, hanem ami ennél sokkal szomorúbb, öntudatlanul, megszokottan, a megaláztatás megszokottságával és természetességével. Ez a pozitúra ennek a lánynak a számára nem azért észrevétlen, mert nem tudja, hogy az, aki őt így rajzolja, a megalázás szenvedélyét akarja kiélni – hanem azért, mert ebbe az életsorsba már beletörődött. Úgy fogadta el, hogy saját sorsának – és ezen túl az emberi sorsnak – tragikumával már tisztában van; Schiele festői nagysága és modernsége, a kívülről látás objektívítása, a szadizmus kényszere és az empátia már-már halálba vesző tragikuma mind egyesül e kép centrumában: a tekintetben. Ezt a tekintetet a festő úgy képes ábrázolni, hogy az egyszerre látható önmagába mélyedőnek és önmaga túlmutatónak. Ez a lány lát valamit, és

ugyanakkor, ugyanazzal a pillantással már túl van a látáson, minden látható értékén; s ezt a „túl”-t önmagában, emlékeiben, reménytelenségében találta meg. Önmagán áthatolva lépett önmaga mögé. Ebben a pillantásban Schiele kívülről volt képes a teljes bensőségességet ábrázolni. Ez a nem ránk tekintő pillantás szögez bennünket a képhez – e pillantás, mely *színtén*, de nem ugyanúgy kettős, mint az alak vagy a lelkiállapot, amit ábrázol.

Hiszen az egész kép a bezártnak és nyitottnak kettősségét mutatja meg; pontosabban azt az egységet, ami e kettősség formájában lesz eggyé, és ami csak az egység ellentmondásaiban lesz kettősséggé. A felsőtest teljesen zárt, az alsótest teljesen nyitott – de ez a zártság átfut az ábrázolt formákon is, a fekete harisnya vonala a szemöldök ívében folytatódik, a lehajló nyak a haj és a homlok találkozásának vonalában. A felső- és az alsótest egymásvonalkoztatása adja meg a zártnak és a kitértnak érzelmi töltését: egy lélek meghasadottságát, aki ebben a kettősségben lesz önmagává. Mert a megtámaszkodó, magába fogódzó, összekulcsolt kezével kissé talán narcisztikusan magát erősítő felsőtest az alsótest kiszolgáltatottságának ellentétéként produkál valamiféle tartást és vigaszt, talán a reménytelenség önmagába roskadó vigaszát.

E mélyen spirituális érintettség ellenére a ZOLD INGES NŐ is erotikus kép – éppen ebből fakad szívfacsaró keserősége. Schiele mindig is modelljei egész személyiségét ábrázolja: a testiség nála sohasem egy testrész, egy pozitúra, hanem a teljes személyiség birtokbavételét szuggereálja; e testiség erotikája nála a személyiség, vagyis a lélek „felhasználására” irányul. Megindítóan gyönyörű arcok és szempárok néznek ránk ezekről a képekről – ezen a rajzon mindez talán a maximumát éri el. A pornografikus kép tárgyában (nevezük kis túlzással így e rajzot) a festő olyan mélységes empátiája tükröződik, mely csaknem a skizofrénia fájdalommasságáig hitelesíti a képet.

De még mindig nem beszéltem arról a kérdésről, mely a ZOLD INGES NŐ képében olyan ellenállhatatlanul vonz és érdekel. Vegye elő ezt a képet, Sándor – s ha lesz ennek az írásnak más olvasója, őket is erre kérem, nemcsak a Marlow-könyv címlapján, hanem rengeteg más reprodukción is megtalálható,

s próbálják meg végigkövetni velem a látvány geometriáját. Annak ellenére, hogy egy képzelt vízszintes felezővonal mentén a rajz alsó és felső része nagyjából szimmetrikusan helyezkedik el, az egész alakot mégis balra, lefelé az alvilág irányába érezzük megkonstruáltak – részben az alak tömegének bal oldali túlsúlya, részben amiatt, ahogyan a rajz főtengelyét képező egyenes, mely a hajon, a homlok és a haj találkozásának legmagasabb pontján, az orrot és a száját is érintve (pontosabban *színté* érintve) a jobb könyéken át a jobb térdig a struktúra irányvonalát kijelöli. E vonal impressziója mellett azonban legalább három síkidom is megjelenik előttünk: egy általánosabb, az egész alakot (a haj kivételével) magába foglaló, trapézhoz hasonló tömeg, melyet a váll, a hát egyenese, a lábak és, különlegesen finom festői megoldással, a bal lábszár fekete harisnya kontúrját folytató szemöldök ívei határoznak. Ezen belül egy teljesen zárt és egy csak a mi szemünk optikai képzeletén alapján zártnak látott, egymást elfordítottan ismétlő trapézszerű képlet határozza meg a mű struktúráját: az egésznek egyszerre részei és ismétlései. A felső két formában is látható: ugyanaz a jobb láb, szemöldök, váll, és vagy a hát, vagy a világos jobb fel- és alkar íve határolja – ez adja a teljes magabafordultság és magába kapaszkodás érzetét. A másikat a két behajlított láb, a közöttük (a nadrágon, illetve a szeméremtesten áthaladó) vonal és az elnagyoltan felrajzolt bal boka, illetve a jobb harisnya élesen elvágott alsó része között már csak képzeletünkben élő határ. E képzelt vonal által az altestet egyszerre érzékeljük egy befejezetlen nyitott és egy mégiscsak zárt, sőt: alul szűkülő, kontúrjaiban egymáshoz közeledő négyzetes idomnak. A látvány ugyanilyen jellegű képzetét ismétlik, többszörösen egymásba foglalva a nadrágnak a szeméremtestet fedő cafatai. A struktúrához kevésbé kötötteen a trapéznak mint formaképző idomnak benyomását erősíti a zöld ing is.

A kép varázsát eszerint két formaképző elemhez köthetjük: az egyik a rajzlapot sarkától sarkáig átszelő átló, mely csaknem teljesen megegyezik az alaknak a haj legmagasabb pontjától a bal térdig futó tengelyével. Ez a tengely egyben, és mégsem pontosan, a tekintet vonala is; mondhatnók, ez lenne a

tekintet vonala a síkban – de, feltehetően a szemöldököt, szemek és fekete harisnya egymás közötti összefüggésének következtében a tekintetet inkább előre, mifelénk, a térbe fúródónak érzékeljük; fixálatlanul a távolba, mondhatnók, a semmibe meredőnek. A vonalszerű mellett a másik formaképző elem a trapézformák elfordulása, illetve ismétlődése. Csakhogy, miként a tekintet is egyszerre ábrázolódik a papír síkjában és abból kitörve, a két láb által behatárolt szög is egyszerre helyezkedik el a papír síkjában és egy papír mögé mélyedő háromszögben – erre mondhatnók, hogy az obszcenitás háromszögében. Ez a meghatározhatatlanság a tér két, illetve három dimenziója között, ez Schiele művészetének egyik legfőbb jellegzetessége. A szigorúan szabályosnak és az eltorzultnak, elrajzoltnak egymás közötti viszonyát úgy ábrázolja, hogy vele a meghatározhatóság érzetét vegyíti a benne rejlő meghatározhatatlannal. Nem a rajzolás gyenge pontjairól, a váll és a bal kar anatómiai elnagyoltságáról beszélek – hanem arról, hogy e trapézformák hasonlóak, de sohasem fedhetők egymással; hogy a tengelyek mindig elcsúsznak egymás mellett; a struktúra sarokpontjai voltaképpen pontok mozgó mezőit. Csak egyetlen példát említek erre: többször is szóltam már a papírt, illetve az alakot metsző átlóról. Ennek közepe és ezáltal a rajz sarokpontja nagyjából a jobb könykvonal két kontúrja közé esik – de a papír és az alak átlójának közepe nem tökéletesen ugyanarra a helyre. Számos ilyen eltolódást fedezhetünk fel a képen: az emberi látásnak vagyis az emberi léleknek mélységeiben.

Lélek és látás – ezt a címet adhatnám annak a kérdésnek, amit bennem Schiele képei indukálnak. Bizonyos, hogy találhatunk rá feleletet – de mint minden igazán fontos kérdésre, véglegeset sohasem. Bécsben kezdtük ezt a beszélgetést, Sándor – egy Schiele-kiállítás kedvéért utaztam oda akkor. Köszönöm, hogy emlékezett rá, és most alkalmat adott, hogy azt a régi beszélgetést folytassuk. Remélem, még most sem kell befejeznünk.

Szeretettel üdvözlí

Bény Zsuzsa

RADNÓTI SÁNDORNAK*

Érdeklődéssel olvastam a Schiele-könyv kapcsán született írásodat. Sikerült rálelni arra az idős helytörténészre, Mentés Zoltánra, aki a győri hidakkal foglalkozik.

A fahíd – a Szigetközbe vezetve – a mai Kossuth hid (a győri köznyelvben révfalusi hid) helyén állt. 1929-ben bontották le. A győriek „kecskelábú hidnak” nevezték. Gyaloghid volt, csak a tisztí főorvos hintója mehetett át rajta sürgős esetekben.

Hát ennyi az, amit megtudtam.

Baráti szeretettel

Villányi László

A HOLMI SZERKESZTŐSÉGÉNEK

Egy Sinka-vers értelmezéséhez

A *Holmi* 1993. augusztusi számában olvasható Szegedi Katalin KÖZÖS KINCSEINK című tanulmánya Sinka István: TIMÓTHEUS MENEKÜL RÓMÁBÓL című verséről. A tanulmány több ponton adósnak marad néhány, a vers értelmezésével szorosan összefüggő kérdéssel; mint például Timótheus életével és pontos viszonyával Pál apostolhoz, Timótheus bibliai alakjával, a vers néhány szimbólumának pontos, a versre vonatkozatható értelmezésével, a vers isteni és emberi síkjainak értelmezésével; Timótheus alakjának és helyzetének Sinkára, illetve annak helyzetére vonatkozó kérdésével és az ezzel kapcsolatban felmerülő problémákkal.

Sinka a legalapvetőbb forrásként Timótheusról a BIBLIÁ-t használta, amint ezt a tanulmány említi is. Az ÍRÁS szerint a derbéli Timótheus apja egy görög férfi, anyja pedig egy „hívó zsidó asszony”, Eunike volt (APCSEL.

* Villányi Lászlót a győri *Műhely* főszerkesztőjét megkértem, derítene ki, hogy Egon Schiele 1913-ban Győrben festett s ma New York-i magángyűjteményben őrzött HÍD című képének mi volt a modellje (R. S.)

16,1; 2TIM. 1,5). Pál a második térítőútján vette magához Timótheust Silással együtt (APCSEL. 15,39–40), és ettől kezdve az apostol személye sok szempontból meghatározó lesz Timótheus életében. Béreában a két tanítvány különválik Páltól, aki onnan Athénba (APCSEL. 17,14–15), majd Korinthosba utazik. Timótheus Korinthosban sem találkozik Pállal.¹ Ezt a korinthoszbeliekhez írt második levél végén olvasható ajánlás sejteti, amely sokat elárul Pál Timótheusról alkotott véleményéről. Hol találkoztak Pállal utóbb? Nem tudjuk, de a harmadik útján feltehetően együtt van velük Efezusban (APCSEL. 19,1), majd Timótheust Macedóniába küldi egy Erástus nevű tanítvánnyal (APCSEL. 19,22). Mikor Pál is elutazik Macedóniába, Timótheus már visszatért Efezusba. Pál ekkor írja meg az első Timótheushoz írt levelet (1TIM. 1,3; APCSEL. 20,1). Timótheus ezután ugyancsak Macedóniába megy, Pált Milétoszig kísérve (APCSEL. 20,4–6). Sajnos azt nem tudjuk, hogy Jeruzsálemben is vele tartott-e, de ha igen, Rómába már valószínűleg nem. Pál a hozzá írt második levelet már Rómából írja,² egy időben az efezusbeliekhez írt levéllel.³ Timótheus ezután mestere haláláig a Városban tartózkodik, majd Efezusba visszatérve az ottani gyülekezet püspöke lesz – de mindezt már Eusebios hagyta ránk (EGYHÁZTÖRT. III. 4,6).

Ennyit tudunk tehát Efezus eme püspökének az életéről. Most pedig nézzük meg, milyen Timótheus rajzolódik elének a BIBLIÁból. Ennek kapcsán elsősorban Pál leveleire támaszkodhatunk – így például a korinthoszbeliekhez írt második levél végére, amelyben Timótheust ajánlja a gyülekezetnek (2KOR. 16,10–11); de gondolhatunk akár a hozzá írt levelekre is. Az apostol a következő szavakkal magasztalja már Timótheus szüleinek a hitét: „Eszembe jutván a benned levő, képmutatás nélkül való hit, a mely lakozott először a te nagyanyádban Loisban és anyádban Eunikában” (2TIM. 1,6). Timótheusról Pálnak „jó bizonyosságot tesznek vala a Listrában és Ikóniumban levő atyafiak” (APCSEL. 16,2), amikor ott jár. Valószínűleg e jó vélemény nagy szerepet játszott abban, hogy Timótheust maga mellé vette. A hozzá írt első levelet olvasva az a benyomásunk, hogy az apostol Timótheust valamilyen egyházi hivatalba szánja már ekkor, hiszen a bevezetőből

kiderül, hogy Pál ezt a tanítványát az egyházi szolgálatra alkalmasnak tartja. Timótheus már Pál mellett alaposan megismerhette az ekkor még csak kialakuló egyházat, ezért szorítkozik a levél elsősorban az erkölcsi útmutatásra. A második levelet olvasva feltűnhet annak keserű és aggódó hangvétele. Valóban: ezt a levelet Pál Rómából írta, aggódva, nehogy Timótheus is elforduljon tőle, mint „hogy elfordultak... az Azsiabeliek mind” (2TIM. 1,15). Pál hívására Timótheus Rómába siet, mintegy biztosítva a mestert hite változatlan-ságáról. Később Gergely, Nüssza püspöke 392 körül írt, Mózes életéről szóló művében is említi Pált és ezt a tanítványát. Nüsszai Gergely véleménye szerint Pál „Timótheust is jó oszloppá alapozta... az igazság alapjává és oszlopává tette” (1TIM. 3,15), másutt pedig azt írja: „Két alapja van az erénynek: az Istenbe vetett hit és a lelkiismeret szerinti életmód. Ezeket a gránátalmacsengőket akasztja Timótheus ruhájára a nagy Pál, amikor azt mondja: meg kell lenni benne a hitnek és a jó lelkiismeretnek.” (Vö. 1TIM. 1,18–19.)⁴

Ez a Timótheus menekül tehát – feltehetően nem sokkal Pál apostol halála után – Rómából, Néroró Rómájából, a keresztényüldözések Rómájából. Róma így értelmezhető a bűn városának allegóriájaként. A bűn és eretnek-ség nem Timótheusban van, hanem körülötte.⁵ A rendelkezésünkre álló források alapján tehát ez a kép rajzolódik ki előttünk a vers felütésében megjelenő Timótheusról.

Térjünk rá most magának a versnek az értelmezésére. Az Ariadné-fonal, ami mentén elindulunk, abból a sejtésből fakad, hogy a versben megjelenő út allegorikusan is értelmezhető. Ezt a feltételezésünket több dolog is alátámasztja; így például a vers lezárásában a kép kozmikus tágulása, a zöld ágacska anygali karddá válása, és az egyik legfontosabb talán: Timótheus két – egy földi síkú és egy égi síkú – említése. Vizsgáljuk meg tehát ebből a szémszögből a verset.

A felütésben Timótheus, Eunike fia „pálcát tör le magának az útfélel... kis zöld vesszőt”, majd nekivág az éjszakának. Az első sorok tehát Eunike fiáról szólnak, kinek reménye és csillaga halott: máglya hamujává lettek. A már korábban felvázoltak alapján a magyarázatot Timótheus magáramaradottságában, a kaotikus, Istentől elforduló világban magára

maradott Timótheus helyzetében találjuk. Timótheus menekül, de – bár útiránya könnyen lehet, hogy Efezus – nem tudja, hova. A világ lángol, a keresztényüldözések máglyái elégették a vezető csillagot, a reményt. Timótheus tehát így magára maradt (Nagyon szépen jelenik meg egyszerre a csillag és a remény a pusztulással, egy képbe sűrítve a két pozitív képet a fölöttük hatalmaskodó máglyán, a pusztuláson, a káoszon.) A kis zöld vessző, melyet letör, igen szerteágazó jelentéssel bír, és most még nem tudni, mivé válik: Áron zöld gallyára fog rimelni (vö. 4MÓZ. 17), vagy varázsvessző, mely az utat mutatja. Most még csupán egy zöld vessző. Ennek a kis gallynak a képe éles ellentétben áll a vers eme részét uraló pusztító erőkkal: a vad korommal, a máglyával, hiszen a remény és a csillag már nem léteznek.

A következő sorok értelmi egysége egy új mondat elkezdésével is ki van emelve. Egy másik Timótheus nevezetük meg: az opál sziklák fia, az őshegyeké. Ez a Timótheus az ősi tudás hordozója, hisz az opál őshegyek „vének, mint az idő”, és így a Teremtés első pillanatára utalnak. Ez a Timótheus voltaképp Timótheus isteni lényege – az őshegyek kapcsán is ez hangsúlyozott: opál hegyek, és fehérek a Menny felől – következőképpen feketék a Pokol felől. (Az opál hegyek teteje a hófödte csúcsokként is értelmezhető mindamellelt.)⁶ A földi és égi Timótheust kapcsolja össze Sinka a következő egységben.

Timótheus itt már egyszerre ember és kéri. Ember, aki a Via Appián megy Róma kapui felé, és akit az örök elengednek, megérezve benne az isteni hatalmat; és kéri, akinek a kezében a zöld ágacska lángoló pallóssá lesz, aki elől a veszélyek – a bűn városának őrei – meghátrálnak.

A verset lezáró sorok az Első Hajnalra utaló hajnalban való feloldódást jelentik meg. Személy már nincs is, csak hatalmas átvlatok térben – talán ilyen lehetett az, amikor Timótheus kilépett akkor Róma kapuján; és időben – a Teremtésre való utalással.

A két sík azonban a versben véges-végig egymásba játszik. Ténylegesen és allegorikusan is lehet értelmezni a vers cselekményének az idejét. Egy éjszakából egy hajnalba jutunk, amely az Első Hajnalra rimel. A másik,

az egész költeményen végigívelő kép a zöld gallyacska képe. Ennek a képnek az esetében is végig megmarad a kétféle értelmezés lehe- tősége. A katonák két sorfala látta úgy, hogy a törékeny kis pálca lángoló kard lesz Timótheus kezében, majd a hajnal zöldjében egy pillanatra felvillan újra. Láttuk, hogy az út maga is allegorikus – Timótheus útja a reménytelenségből oda, ahol Isten őt teszi mások reményévé; Pál elvesztésével magáramaradottságból oda, ahol már ő Pál lényegének hordozója, és folytatója művének. De az út konkrét is egyben: a Via Appia.

Timótheus már az isteni terv aktív részese- ként lép ki a *kapun*: már nem tanítvány, ha- nem tanító. Megértette a helyét a Tervben, és Efezusba indul, hogy püspök legyen, to- vábbhordozója Pál apostol munkájának, osz- lopa Krisztus egyházának. Az EFEZUSI LEVE- LET olvasva bukkanhatunk a következő vers- re, amely az értelmezésünkkel sok minden- ben egybecseng, és szépen fejezi ki a vers ál- talunk kibontott lényegét: „*Megismertetvén ve- lünk az Ő akarátjának titkát az Ő jó kedve szerint, melyet eleve elrendelt magában, Az idők teljességé- nek rendjére nézve, hogy ismét egybeszerkeszt ma- gának mindeneket a Krisztusban, mind a melyek a mennyekben vannak, mind a melyek e földön van- nak*” (EFÉZ. 1.9–10).

A hagyomány, amely formát ad a költői fantáziának, útmutatást is nyújt egyben a mű megértéséhez. Sinka István eme versében a hagyomány és a költői fantázia összjátékában gyönyörködhetünk, mint a versben az isteni és emberi sikok egymásba játszásában. A versbeli hajnal Timótheus számára az első, mert ő éli meg a csodát, az isteni terv átér- zését; annak átérzését, hogy neki ebben hol a helye.

Remélem, hogy a fentiekben sikerült a fel- vetett kérdésekre választ adni, mint ahogy si- került a verset magát is más szemszögből ér- telmezni. Az utolsó kérdésre, hogy mi az, ami Sinka Istvánra vonatkozik a versből, még nem adtunk választ. A költőt és költeményé- nek Timótheusát annyira lehet azonosnak te- kinteni, amennyire azonos a költő és a lírai én, amennyire ez a vers tudatos alakítás eredménye vagy pedig spontán, bensőt kife- jező alkotás, amely – József Attila szavaival él- ve – világnézeti egészet alkot.

Jegyzetek

1. A levél végén találhatjuk Timótheus ajánlását a korinthuszi gyülekezetnek, az első versben pedig az a Sosthenes említettik, aki a Pál második útján kerül kapcsolatba vele (APCSEL. 18,17). Bár ez a gondolat ellentmondani látszik az APCSEL. 18. része 5. versének, amely szerint „*mikor pedig megérkeztek Maczedóniából Silás és Timótheus... [Pál] Bizonyosat tón a zsidóknak...*”. Értelmezhetjük ezt úgy is, hogy Pál már bizonyoságot tett – következésképp már el is hagyhatta Korinthoszt – Timótheuséig odaérkezéséig.

2. 2TIM. 1,17.

3. Ez Tikhikus személyének említéséből derül ki, akit Pál akkor küld Efezusba. Vö. 2TIM. 4,12; EFÉZ. 6,21.

4. GERGELY, NÜSSZA PÜSPÖKÉNEK KÖNYVE AZ ERÉNYRŐL című művéből, ford. Vanyó László, megj. ÓKERESZTÉNY ÍRÓK VI. 1983, Bp., Szent István Társulat.

5. A korabeli helyzetről az ÚJSZÖVETSÉG-ből remek képet alkothatunk, ha elolvassuk a JELENÉSEK KÖNYVÉ-nek az elején található leveleket, amelyek a Hét Gyülekezethez íródtak. Négy esetben találunk „pa-

naszt”, a szmirnai gyülekezet esetében pedig halódókról olvashatunk. Pálnak a GALATA LEVELE is hasonló problémákkal foglalkozik.

6. Szegedi Katalin említi, hogy Tornai József szerint az opál Sinka költészetében a földadás szimmetaforája.

Forró László

LIMERICK AZ ÖTVENÉVESNEK

Poétánk, Georg von Petri
bajuszát mélézva pedri:

„How many (de juszt is!)...
wie sagt man... la justice
hongroise? Agyin, dva? Eh, tri!”

Várady Szabolcs



A folyóirat a Művelődési és Közoktatási Minisztérium,
a Soros-alapítvány, a Budapest Bank, a József Attila-alapítvány
és a Central & East European Publishing Project (Oxford)
támogatásával jelenik meg