

például a most is népszerű A GYERTYÁK CSONKIG ÉGNEK mindent eldöntő estéjére. Tarbay gyakorta, mintha maga is érezné ezek túlpontírozott jellegét, képes iróniával féken tartani az elharapózó pátoszt. A regénynek azonban semmiképp nem kedvez a már-már banális zárókép: az öreg szobrász halálát az ingaóra mutatójának lassulása, majd megállása jelzi. Sokkal sikerültebbek a motívumkezelés ötletei: az ezüstgyűrű megpillantása 2006-ban és 1998-ban, a 24 *Violons du Roi* kávéház 1998-ban és ennek zárt motivikus utalása 1672-re, Lully udvari zenekarára. Glenn 1970-ben az öreg pilótától kapott ajándéka „egy számára ismeretlen német költő verseskönete”, amely nyilvánvalóan Thomas posztumusz köteté. Vagy éppen mikor Xavier 2006-ban a Rodin-múzeum kertjében meglát egy szobrot, melyről semmit nem tud, de az az öreg szobrász által Nathalie-ról készített munka 1998-ból. A regény nagy erőssége a szinte tapintható plasztikusság. A szerző nem elégszik meg a ragyogó szerkezeti játékkal, de azt kifejezetten életteli mozgásba hozza. Ugyanígy jellemző rá az atmoszférateremtő képesség. Itt a dolgoknak szaguk, tapintható formájuk, éles kontúrjuk van. Talán nem véletlen egybeesés, hogy Tarbay filmművészetet tanult, hiszen regénye izgalmas kiindulópontja lehet egy forgatókönyvnek. Sőt, érzésem szerint elképzelhető ennek a fordítottja is. Az ADONISZ ugyanis erősen magán viseli a többretegű, felcserélt idősíkokban mozgó filmdramaturgia eszközeit: Tarantino hívős kártyalapjainak leosztását, de még inkább a jóval felfokozottabb és drámaibb mexikói Inárritu KORCS SZERELMEK (AMORES PERROS) című filmjének szerkezeti sajátosságait.

A regény, melyet a ma Izraelben élő fiatal író ivritül írt, s Kodaj Dániellel közösen fordított magyarra, par excellence művészregény, és azt a tematikát bontja ki sajátosan és egyéni hangvétellel, melyet az említett klasszikus mesterektől tanult: a művészlét túlreflektáltságát, fékezhetetlen szenvedélyességét, a múlt kísérteties jellegét, a mű iránti alázat lehetőségeit és lehetetlenségét, az önazonosság megtartását vagy elvesztését, a szerelemben való feloldódás csillapíthatatlan vágyát. Intellektuális próza ez, de nem intellektualizáló, mer közhelyes is lenni akár, ha az adott életese-ményeknek megfelel a közhely. Mert közhely,

hogy a szerelem az élet kvintesszenciája, de amennyiben ez igaz – mint valójában minden közhely –, akkor megérdemli a téma a ki tudja hányadik feldolgozást. A huszonöt éves szerző finoman figyelte föl arra, hogy a jelenkori stíluspluralizmus jegyében feltámaszthat hatottan hitt narrációt is: jelen esetben magát az ódivatú elbeszélést.

Pintér Tibor

EGY MAGATARTÁS

Fehér Ferenc: Magatartások. Bírálólatok a hatvanas évekből. Fehér Ferenc Művei 2.

Válogatta és az utószót írta Radnóti Sándor.

Fehér Ferenc 1955–1977 között megjelent magyar nyelvű írásainak bibliográfiáját Lakatos András állította össze

Gond–Cura Alapítvány–BIP, 2001. 382 oldal, 1850 Ft

„Könnyű elképzelniünk egy shakespeare-i krónikás dramaciklust a szocializmus történelméből, mégpedig éppen a »nagypolitika világából«” – olvassa a recenzens egy Jancsó-film kritikájában (245.), sóhajt, mereng, s csodálkozva teszi fel értetlen kérdéseit: valóban olyan könnyű lenne? Vagy a hatvanas években könnyebb lett volna? Vagy lehetséges-e egyáltalán műalkotásokat nem alkotóilag, hanem kritikus szemmel elképzelni? Vagy ha már oly könnyű volt elképzelni ezeket a darabokat, akkor vajon miért nem írta meg mégsem őket senki? Vagy esetleg csak a recenzens nincs beleértve abba a többes számba, amelynek számára egy ilyen gesztus valóságosnak tűnhetik?

Vagy amikor a recenzens ezt olvassa: „*Tragédiában (és a tragédia befogadásakor) érzett félelem olyan megrendülés, amelyben akár veszélyeztetve látjuk egész fizikai és morális létezésünket is, de érzékszerveink éberen működnek, úgyszintén értelmünk: sőt az utóbbi koncentrációképessége, átlátása csúcsára jut. Mert a világot minden eddigimél világosabban kell felfogni, ha benne a tragikus feladatot vállalni akarjuk. A félelem ahhoz szükséges, hogy mintegy figyelmeztessen feladatunk rendkívüliségére, hogy nagy döntésekhez nem szabad hebe-hurgyán közeledni. [...] A klasszikus tragédia rész-*

véte és félelme ugyanis bizonyos fokig éppannyira uralkodik a nézőtérén, mint a színpadon, gondoljunk az Antigoné vagy az Oidipusz kórusának reflexióira, arra a léggörrre, amely Danton halálba vonulását a szereplők között kíséri” (75.) – minden mondat olvastán felhorgad a zavart értetlenkedés. Mert milyen is a tragédiában érzett megrendülés, ha nem a tragédia befogadása-kor érezzük? Kik érezzük e megrendülést, ki ez a „mi”: a szerző, a tragédia egyik hőse vagy a befogadó – esetleg mindannyian egyszerre? S vajon mindenki egyforma hévvel akarja-e vállalni a tragikus, rendkívüli feladatot; s ha valaki esetleg nem, az meg sem nézheti a színházban a tragédiát? Egy tragikus hős minden eddiginél világosabban fogta fel a világot? Kell ahhoz tragikus belátás, hogy megállapítsuk: a hebehurgaság nem helyes dolog? A tragikum vállalása vajon értelmi döntés eredménye? A klasszikus tragédia kórusa tényleg azonos lenne a nézőtéri reflexiókkal? Stb. stb.

E kérdésekkel a recenzens persze most játszik (is): hisz tudja, hogy olyan, esetleg posztmodernnek minősíthető mai kérdéseket tesz fel egy messze posztmodernség előtti, régebbi kritikai gondolkodásnak, melyek a cikkek keletkezési idejében a magyarországi kritikai diskurzusban nem voltak teljesen kézenfekvők (bár azért talán feltehetőek mégis lehettek volna), s maga a cikkek szerzője a hatvanas években nyilván fölényesen le is söpörte volna őket; de persze nem *csak* játszik, hanem megpróbálja a kritikátörténeti befogadásnak egyszerre kétirányú olvasási metódusát érvényesíteni: akkor is megpróbál az állítások és kifejtések érvényességének és mai elfogadhatóságának, használhatóságának utánagondolni, ha az elemzendő, netán igencsak (akár időben, akár eszmeileg) távolinak tűnő gondolatmenetet történetileg és kontextuálisan magyarázhatónak látja. A recenzens e kötettel szembesülve igencsak örvendhet, hogy ifjúkorától kezdve rendszeresen foglalkozik a magyar kritikai gondolkodás történetével, s így lassan hozzászokhatott ahhoz, hogy természetesként vegye tudomásul régebbi koroknak, valamint a saját ízlésétől és elképzeléseitől esetleg erősen eltérő irányzatoknak teoretikus koncepcióit és irodalomkritikai gyakorlatát, s el tudja hinni, hogy azok az állítások is, melyekkel ő a maga irodalomszemléletében nem tud mit kezdeni, s melyek ma önmagukban

nemegyszer nehezen olvashatók enyhe ironikus távolságtartás nélkül, valamely korábbi értelmezői kör számára jelenthettek még valamit, tehettek valaminő értékelhető és értelmezhető hatást – ezért létrejöttüknek és funkcionálásuknak vizsgálata ugyanúgy érdekes lehet, mint régebbi korok irodalmi és művészeti alkotásainak. Hiszen ma bizonyára érdekesebb az, hogyan és milyen keretek, milyen világ- és irodalomszemléleti előfeltételek alapján gondolhatta azt valaki például Petőfőről, hogy *„ha gazemberek és ostobák bele nem kergetik a háborúba, ahol elveszett, bizonyosan Párizsba kerül, konspirál III. Napóleon ellen, gyönyörű dolgokat ír, s talán a Kommün alatt éri a halálát*” (Ady Endre), vagy azt Bálint Györgyről, hogy *az a „végkövetkeztése”, mely szerint „Th. Mann művésze a munkásosztály legfontosabb szövetségese a fasizmus elleni harcban” olyannyira „különleges értékű”, hogy „a korabeli Európa polgári kritikájában a megértés mélysége tekintetében semmi sem volt, ami hozzá hasonlítható lenne*” (Fehér Ferenc, 23.); s bizonyára fontosabb a gondolatmenetek egészének rekonstrukciója olyan meglepő állítások esetében, mint például egy nemzet-karakterológiai hiperbola: *„A Volga pusztáinak végtelenén szerető ámulattal csüggő vitéz szemei: a bihari rónán s a Tisza síkján gyönyörködő Petőfinek és Aranyinak szemei, melyeknek tekintetét fajunk ősz fejlődése élesítette ki s legnyújasabb melegök és legtüzezebb szikráik is e faj tulajdonaiból és szeretetéből áradnak*” (Beöthy Zsolt), vagy egy túlfeszített történetfilozófiai utópikus vízió: *„Mint valódi nemzeti költő, Benjámin alternatívákban gondolkodik...: vagy lesz proletár-szocialista feltámadás, vagy megszűnik Magyarországon az emberhez méltó élet utolsó lehetősége is”* (92.), mintsem azoknak az elképzeléseknek reflexív vizsgálata lenne, vajon milyen szeme lehet a volgai lovasnak, mennyire gyönyörű műveket írt volna Petőfi (s milyen nyelven!) a francia Kommün alatt, s vajon hogyan olvasta, s mit is kezdett a munkásosztály, harcában, Thomas Mann műveivel; ám a kritikátörténet, mint minden más történeti értelmező tudomány, arról sem mondhat le, hogy a rendszer egésze mellett ne nézzen szembe az egyes tételek analízisével is. A kritikátörténész meg kell, hogy szokja, hogy régi kritikákat olvasván állandóan egyensúlyozzon a *„hány fényes lélek tépte el magát”,* a *„már a régi görögök is tudták”,* valamint a *„sok hűhó semmiért”* értékelési gesztusai kö-

zött – s azt a kérdést, hogy a végső értékelése majd *eredménynek* is minősül-e, már egy későbbi kritikátörténetre kell, hogy hagyja...

Mert Fehér Ferenc e gyűjteményes kötetének vizsgálatához *csak* a kritikátörténet távolgátartásával nyúlhatunk: e cikkek irodalomszemlélete oly beláthatatlan messzeségben helyezkedik el bármely mai irodalomelemző iskola nézeteitől, hogy tulajdonképpen alig hihető, hogy keletkezésüktől még csak negyven év választ el minket – a kötet, történeti érdekességén túlmenően, követendő tanulságot jelenleg aligha tud szolgáltatni. A marxizmus mint átfogó világmagyarázat és esztétikai panacea – igazi, nem igazi, most mindegy – a legutolsó évtizedekben alighanem már a rendszerváltástól függetlenül is elvesztette minden tartalmát s minden létjogosultságát, olyannyira, hogy legjelesebb képviselői, például Fehér Ferenc is, a hetvenes évek végére már hátat fordítottak neki. E kötet azonban még azt mutatja, ahogy Fehér mint harcos, magabízó, offenzív marxista, bízván a marxizmusnak épp a hatvanas években esedékes „reneszánszában”, Lukács György autentikusként prezentált nagy filozófiájában, vagyis az „igazi”, a sztálinizmus által el nem rottott formájához való visszatérés világtörténeti reményében, a marxizmus jegyében nagyszabású vitákat folytat egyrészt a mindenféle nem marxista elmélettel, másrészt a hivatalos szocializmus államideológiájával, amelyet történetesen éppúgy marxizmusnak neveznek, Fehér szerint nem teljes joggal, mint azt az érvrendszer, amelyben Fehér gondolkodik – az itt közölt cikkek mind teljes meggyőződéssel (s nemegyszer ennek a meggyőződésnek agresszív kinyilatkoztatásával) hirdetik, hogy a világ megértése, magyarázata, művészi feldolgozása és befogadása releváns módon csakis a Marx–Lenin–Lukács által kijelölt gondolati kereteken belül történhet, s aki bármilyen szempontból más álláspontot képviselne, az a legjobb esetben is legfeljebb annyit érdemel, hogy „hamis tudatának” relatív történeti jogosultsága révén elhelyeztessék a marxista elemzés által már előre kiszabott pozícióba. Sőt ez a rendkívül erős meggyőződés még addig is kiterjeszti magát, hogy az „igazi” alkotó művészek számára is mintegy kötelességként vagy legalábbis a nagy alkotás megkerülhetetlen előfeltételeként írja elő a marxista–leninista

világlátást, s magabiztosan remélni tudja, hogy ha a tehetség marxizmussal párosul, akkor szinte magától létre is jön a nagy alkotás („*Ha igazi drámaírói tehetség vág ennek a monstruózus témának, helyes marxista tudatosság mellett, az nyilván szinte önmagától simul ujjai alá.*” – 82.). Fehér e korszakbéli irodalomfelfogásának megingathatatlan talpköve e marxizmusba vetett hit (a hitvallás minden cikkében elhangzik, hol mintegy „természetesen”, hol polemikusan másokkal szemben, hol pedig a „megújult marxizmus” ellenzékies kiállásának jeleként), s ha e marxista talpkövet megpróbálnánk kihúzni a szövegek alól, minden darabokra hullana.

Ezért lenne egyszer már érdemes komolyan szembenézni mind politikai, mind filozófiai, mind esztétikai szempontból a magyarországi szocializmus marxizmusának kérdésével, működésével, tényleges hatásával, hatásának mélységével stb. stb. Hisz tudjuk, az elmúlt korszaknak első évtizedeiben, kivált a teória terén, kizárólag marxistának tekintett vagy nevezett művek jelenhettek meg, s még azok a tudósok vagy kritikusok is, akik pedig mindent megpróbáltak, hogy kibújjanak a dialektikus és történelmi materializmus kötelező kereteiből (vagy hogy egyáltalán ne bújjanak bele), az esetek többségében rászorultak arra, hogy felvegyék és (ha lehet, csak időnként) használják a marxizmusnak legalább a szó- és képkinccét. Ráadásul az ötvenes évek brutális követelményrendszerének (valamint az időhiánynak is – hiszen általában *előbb* kellett kijelenteni valakinek önmagáról, hogy *ő már* marxista, mintsem hogy módja lett volna akár felületesen is megismerkedni a marxizmus komoly összefüggéseivel) köszönhetően a magukat marxistának nevező kritikusok szövegei (pláne, ha az irodalompolitika által élesebben követett területeken működtek) az esetek nagy többségében alig haladják meg a szovjet típusú rossz tankönykvonatok lapos és üres közhelyeinek színvonalát, s általában csak úgy járnak el, hogy az irodalmi művek rossz, társadalmi összefüggésekre koncentrááló tartalmi kivonata *mellé* írják le, hogy a helyes eszmei mondanivaló benne található-e a műben, vagy éppen hiányzik belőle. Az így létrejövő szövegekonglomerátumok ma rettenetes, egyszerre borzasztóan unalmas s mulatságos olvasmányélményt okoznak – nagy kérdés, hogy azokban

az években *valójában* hogyan is olvasták őket. S e rettenetes szövegkatyvasz, mely persze egy rossz és többnyire elsajátítatlan marxizmust folyamatosan olyan hagyományos irodalmi beidegzésekkel, olyan impresszionista módon megindokolatlanul maradó ízlésítéletekkel, olyan egyszerre szubjektivistikus s egyszerre konzervatíván hagyománykövető olvasatokkal párosít, melyek a marxizmus alapvető törekvéseitől beláthatatlanul messze esnek, s így benne a koherenciának még nyoma sem igen mutatható ki, még a hatvanas évek nyilvános irodalmi diskurzusában is uralkodónak tekinthető, s még akkor is sokáig fennmaradt, mikor pedig már az irodalompolitikai irányítás nagyon sokat veszített vagy engedett diktatórikus keménységéből. Sőt: a szövegek zűrzavarossága ezekben az években még talán erősödött is: hiszen mikor kevesebbet, esetleg már csak *hicsit* kellett megtartani az előírt marxista követelményekből, s valamivel bátrabban lehetett *másként* is beszélni, de persze *egészen* másként nem lehetett megszólalni, akkor állt elő igazán a sokféleségnek igazi tisztázatlansága és (durván szólva) összeviasszasága; hiszen mikor az irodalomkritika például az épp ebben az időszakban született, szocialista realistának már a legjobb indulattal sem nevezhető műveket bármilyen szempontból igazolni, értelmezni vagy értékelni akarta, végső soron mindig vissza kellett hogy térjen a szocialista realizmus kategóriarendszeréhez... Emiatt látszik mára az ötvenes-hatvanas évek értekező és kritikai irodalma – sok derék irodalmár erkölcsileg tiszteltre méltó fáradozása ellenére is – oly végtelenül vigasztalannak; emiatt tekinthető e korszak kritikátörténeti szempontból alighanem a lehető legsivárabbak egyikének.

Ebbe a rettenetes sivárságba világít bele Fehér Ferencnek valóban éles és fényes kritikaírása: íme, egy jelentős és következetes, nagy műveltségű és széles látókörű gondolkodó, aki igen magas színvonalon tette magáévá a marxizmus (és ezen belül is különösen a reneszánszát élő Lukács György) tanait, aki nemcsak megtanulta, hanem el is hitte s komolyan is vette e tanokat, aki meglepően egységes világgképben tudja egyesíteni a maga számára a történelem, a politika, az etika és a művészetek szempontrendszerét, aki az irodalomról gondolkodván (s ez, sajnos, nemcsak az adott történeti kontextuson belül, hanem ma is ér-

tékként emelendő ki!) mindvégig tartja magát elméleti előfeltevéseihez és normáihoz, aki határozott értékítéleteit habozás és köntörfalazás nélkül ki meri jelenteni, s aki mindig nyíltan vállalja is, milyen cél érdekében írja kritikáit! S mindehhez még rendkívül komoly tényezőként kell beszámítanunk e szövegeknek akkori aktuális politikai súlyát: Fehér, Lukács György álláspontját képviselve, nagyon erős, bátor és nem kockázat nélküli szerepet (és ennek megfelelően igen sok konfliktust) vállal az ún. desztalinizációs folyamatban, s nemcsak hogy minden írásában hangsúlyosan elítéli a sztálini rendszer anomáliáit, hanem a szocialista rendszer egészének demokratizálása mellett is rendre szót emel. Fehér legtöbb irodalmi írásának is érzékelhető a közvetlen politikai indítéka; nem egy kritikai elemzése pedig egyértelműen inkább politikai, mintsem irodalmi vonatkozásban nyeri el értelmét. Amit ő Bálint Györgyben megdicsért, alighanem saját magára is érvényes volt: „*nem lehet az irodalomkritikust a politikai publicista nélkül megérteni*”.

Fehér Ferenc írásainak legszembeötlőbb jegy-e a kemény, teoretikus és gyakorlati vita. E kritikák nem egyszerűen mindig polemikusak, hanem szinte keresik az alkalmat arra, hogy valakivel *szemben* fejtsék ki azt az álláspontot, melyet szerzőjük kétségbevonhatatlanul igazként s egyedül helyesként ír le, s melynek generális képviselőt szinte világtörténeti fontosságúnak állítja be. Vitája az esetek többségében kétirányú: miközben erőteljesen szembeszáll *minden* nem marxista nézettel vagy állásponttal, továbbá minden olyan műalkotással, melyet nem realistának, így végső soron művészetlennek és tulajdonképpen károsnak ítél, folyamatosan el is határolja magát mind a sztálinista szocialista elmélettől, mind a diktatórikus irodalompolitika parancsuralmi gyakorlatától. E tanulmányok szerint egyedül az ő „igazi” marxizmusa (illetve persze: a Lukács György) képviseli azt a végleges történelmi és erkölcsi igazságot, mely képes lenne (vagy: lesz) az elidegenedés felszámolására, a helyes szocializmus kiépítésére, a nagyszabású realista művészetek kiteljesítésére – Fehér ennek érdekében igen éles elméjűen és egyben kíméletlen egyértelműséggel vitázik: tulajdonképpen állandóan harcol, s az irodalomról való beszédet is a harc részeként fogja

fel. Persze e harci szituáció, a szocialista társadalom ellenzéki marxizmusának egészéhez hasonlóan, ma ugyancsak paradoxnak tűnik. Hiszen mikor Fehér, elvileg nagyon helyesen, az állandó vita szükségességét állítja, gyakorlatilag mintha eltekintene attól, hogy az adott szituációban nem marxista vitapartnerei nem ugyanolyan fokú szólásszabadsággal rendelkeznek, s ha hangsúlyosan említi is meg (például Pilinszky kemény ideológiai bírálata során), hogy „esztétikai, nem pedig rendészeti kérdésekről vitatkozunk” (VAN-E KRITIKAI VÁLSÁG? VÁLASZ SOMLYÓ GYÖRGYNEK, *Kortárs*, 1962. 8. 1251.), annak nemigen szentel figyelmet, hogy (legalábbis itthoni) ellenfelei vagy vitapartnerei aligha tudnák ily vehemensen képviselni saját álláspontjukat. Ne felejtsük: az ellenzéki marxizmus a *végző elveket tekintve* mégis ugyanaz a marxizmus volt, mint a szocialista társadalom alapideológiája, s a marxista ellenzékietek marxista korszakukban jóval több is összekötötte a fennálló szocializmussal, hogysen ez csak megszokott nyelvhasználati egyezés lett vagy maradt volna. Mert az valóban méltó az elismerésre, hogy Fehér a sztálinizmus gyakorlatának embertelenségét nem szűnik ostorozni, ám az ma (?) már problematikus, hogy érvelésének legdöntőbb pontján is utoljára csak Leninre hivatkozik mint végző instanciára, s az sem felelhető el, hogy utópiája nevében még e nagyon kemény ostorozás során is talál rá mentséget, s a harmincas évekre nézve elfogadja a terror alkalmazását is („Mert amennyire eloszlatatlan az az árnyék, amelyet a harmincas évekre a zsarnoki cselekedetek vetettek, annyira tagadhatatlan, hogy ekkor még érvényben volt Sztálin küldetésének jogosult oldala: az elmaradott Szovjetunió gazdasági felemelése, minden oldalú bekerítettsége hátterében. Ez a háttér emberek millióinak adta meg az erőt, a hitet, egyben: öngazolást az embertelenségekhez, hogy tűzzel-vassal végezzenek az elmaradottsággal...” – 336.); mert az feltétlenül nagy jelentőségű, hogy Fehér Sztálint, ha futólag is, de III. Richárdhoz hasonlítja, ám az már erős kételyeket vet fel, hogyan is lehetne épp Sztálint mint a népi élet egyik pólusán elhelyezkedő tragikus típust elképzelni (81.); mert az is valóban bátor gesztus, hogy cikkében oly „természetesen” idézi Paszternak DOKTOR ZSIVAGÓ-ját, mintha a könyvet bárki olvashatta volna, de az már fájdalmas, hogy a könyvnek csak „hibás”

voltát emeli ki (46.); továbbá az is öröndetes és a szocialista ideológia önfeláldozás-elvűségével szemben kiváltképpen dicséretes, hogy az elidegenedés körülményei között is elképzelhetőnek tartja az *idill* megteremthetőségét, ám az már sokat elvesz az örömből, hogy az ily idill lehetőségét már csak a baloldaliak részére tartja fenn (147–148.); Fehér minden dicséretet megérdemel azért, hogy a Konrád körül kialakult vitában határozottan felemelte szavát A LÁTOGATÓ nagy értékei mellett, de az már furcsa és a szövegen belül is bizonyítatlan, ha e regény befejezésében *a szocialista megoldás küszöbét látja, amelyhez azonban egy ellenállhatatlan és mégis objektíven megalapozott művészi akarat hajtotta a „látogatót”*; s „most már nincs más hátra, mint a kollektív cselekvés az élet humanizálására” – 366. stb. stb. Az a nagy dicséret, melyre a FÉNYES SZELEK kritikája kifut („Telt és erős hangzásának háttere és hűtele pedig az, hogy a filmben sokfajta szocialista alternatíva él és munkál... de a szocializmusnak nincsen benne semmiféle alternatívája” – 311.), leírásaként, ha dicséretként nem is, Fehér e korszakának kritikáírására is érvényes: aki nem híve a szocializmus utópiájának vagy legalább a marxista reneszánsznak, az kívül marad azon a körön, melyet e gondolatrendszer relevánsnak vagy egyáltalán elfogadhatónak vél. S különös módon már a *vita* maga is csak arra szolgál, hogy e kör egyre határozottabban és élesebben húzassék meg; itt ugyanis a *vita* nem egyenrangú eszmecsereként lesz meghatározva, hanem úgy, mintha az igazság az ellenfél álláspontjának lehetetlené tételével még tisztábban lenne felmutatható („minden párbeszédnek és minden szövetségnek a jogosultságát az adja, ami a békés együttélés elvének világpolitikai méreteiben, hogy: a szocializmus érdekeit, a szocialista kultúra előrehaladását szolgálja”; „a dialógus egyetlen értelme a polgári álláspont legyőzése” – VAN-E KRITIKAI VÁLSÁG? I. h. 1252.).

Mert Fehér számára e korszakban kizárólag a szocializmus marxista utópiájának (mai kifejezéssel élve) nagy elbeszélése látszik érvényesnek, s minden más vagy lekicsinyeltetik, vagy (rosszabbik esetben) ellenségesnek tekintetik (például „az eltűnt idő keresése», amelyet nagy filozófiai dilemmává kiáltanak ki, nem egyéb, mint a köznapi élet partikuláris mozzanatai egyikének filozófiai bekebelezése, mint a partikularitás tehetetlen

toporzékolásának »gondolkodói« rangra emelése» – 155.), s a kritikákban is e nagy elbeszélés harcias újramondásának, illetve remélt végigbeszélésének lesz minden alárendelve. Fehér számára a művészeteknek kizárólag ideológiai, társadalmi-politikai vetülete rendelkezik relevanciával, s emiatt a műveknek csak az e szintre redukált és desztillált eszmeiségét elemzi. A műveket mindig mint a történelem részeit ragadja meg: a mű és a történelem sokszor olyannyira átfedik egymást, hogy az elemzések során szinte nem is különül el, mikor is van a történelemről s mikor egy adott műről szó (például a tragikumtanulmányban egyrészt történelmi tények, például a gázkamrák akarják igazolni a műfajelméleti feltételezéseket, másrészt pedig a német fasiszta vezetők jellemzéséhez Macbeth és III. Richárd analogonja szolgálna... – 71.). A nagy, harci elbeszélés itt persze valóban méltósággal adatik elő: minden, amit e szövegekben érint, akár pozitív, akár negatív előjellel, úgy tűnik fel, mint aminek hatalmas történelmi jelentősége van, majdnem úgy, mintha rajtuk múlna e pillanatban az egész világ sorsa, s ennek erkölcsi jelentőségét feltétlenül hangsúlyozni kell; a problémát inkább az okozza, hogy az elbeszélés nagysága, valamint előadásának modalitása nagyon sokszor messze meghaladja annak érdemét és jelentését, ami éppen elemzésre került. Fehért e téren nagyon gyakran cserbenhagyja az arányérzéke: sokszor olyan műveket választ hierarchiájának csúcsára, olyan szerzőkre hivatkozik mint osztályon felüliekre, melyek mára annyira olvashatatlaná váltak, hogy *akkori* felértékelésük is erős kétséggel kell, hogy fogadtassék. Nagyon kérdéses (és így sajnos Fehérnél is kifejtetlen) az a történelem- és irodalomfelfogás, mely Benjámín László gyűjteményes kötetét a *fiatal* József Attila utáni legfontosabb lírai megjelenésének véli („*olyan esemény tehát, amelynek József Attila bámulatos beköszöntője óta nem lehattünk tanúi*”), még akkor is (vagy inkább: különösen akkor?), ha a visszatükrözés-elmélet értelmében Benjámínnek mint „*proletár-nemzeti költőnek*” költészetét elsősorban szociológiai jelentőségénél próbálja megfogni („*E kifejezéssel egy objektív helyzetet akartunk jellemezni, azt, hogy valaki saját személyiségét odáig fejlesztette és csiszolta, míg hazájának tükörképe lett*” – 87.); nagyon meglepő,

és kizárólag az egyértelmű üdvtörténeti folyamat által igazolható az a lényegében mindenhol kétosztatú világot feltételező szemlélet és az a folyamatosan szembeállító és kizáró választásokat megkövetelő módszer, mely feltételezi, hogy valakinek a dicsérete egyben másnak a radikális leértékelésével kell, hogy együtt járjon (vö. a kötetnyitó cikknek már címét is: *BÁLINT GYÖRGY VAGY SZERB ANTAL?*; vagy mintha például Konrád regényének az lenne a legfontosabb előnye, hogy „*szemlélete, látásmódja egyenes ellentéte az uralkodó modern irodalomnak*”, s hogy semmiben nem hasonlít Beckettre – 368–369.) stb.

S mindezekhez a tartalmi jellegű kérdésekhez nagyon súlyosan járul hozzá továbbá a kifejtés *retorikai* rendszere is. Fehér mindvégig oly apodiktikusan és ellentmondást nem tűrően fogalmaz, hogy a rákérdezésnek már a gesztusát is szinte teljesen lehetetlenné teszi: egyrészt mindenütt már stílusával is hangsúlyozza, hogy a jelen beszédszituációban csak ő tekinthető a történelmi igazság letéteményesének (Szerb Antaltól szólván például: „*Világos, hogy mind a tartalmi elemek konkrétságában, mind pedig a valódi művészi formakérdések megragadásának sikeres kísérletében Bálint toronymagasan múlja fölül őt és általában a magyar kritikát*” – 26.), másrészt mindvégig valamely olyan világtörténelmi csoport nevében beszél, olyan „*mi*”-tudatot képvisel, melynek súlyát állandóan érzékeltetni akarja, de melynek tényleges terjedelmét nemigen árulja el. Mikor egy vitairatban azt olvassuk: Nagy Lajos „*műve az első tollvonástól az utolsóig – és most már mindig – a miénk*” (55.), mikor az egyébként kommunista Léger-ről kiderül, hogy mivel nem realista irányba fejlődött, „*bajosan lehetne őt besorolni eleven hagyományaink közé*”, vagy mikor egy líraelemzésben a következő szép utópikus, egyben igencsak klasszicizáló vízió bukkan fel: „*Az olvasó már tudja: a csata eldőlt, a mi javunkra, mert a nemhez tartozás fenséges, mégis emberi kötelességérzete legyűrte a partikularitás jajveszékélését... elkergette démonait, győzött a csupán mindennapi felett, amely térdre akar roskadni a kor súlyától...*” (222.), akkor az olvasó nem tudhatja, kik is alkotják ezt a nagyon konkrétan szánt, első személyű többes számot: vajon Fehér és köre? A Párt? Az igazi kommunisták? Mindenki, aki hisz a jövőben? Esetleg maga a legyőzhe-

tetlen emberiség? – Ugyanakkor pedig minden pillanatban éreznie kell, hogy ebbe a többes számba nem könnyű belekerülni, s az olvasók nagy többsége nem is fog soha belekerülni. Holott az „igazi” megértésnek itt is előfeltétele a közösség elfogadása: ha például valaki nem teljesen ugyanazzal az előre meghatározott érték- és kategóriarendszerrel olvassa a feltűnően szisztematikusan és következetesen kidolgozott Jancsó-elemzéseket, ha nem tudja már a cikk olvasása (vagy a film megnézése) előtt, kinek s hogyan lehet a történetben erkölcsileg igaza, annak számára még e fejtegetések is elveszítik koherenciájukat (vö. például azt, amit Fehér Jancsó világának *konkrétságáról* mond: 233–234.). Fehér megingathatatlanul igazságosztó retorikája erősen arisztokratikus és sokban kiválasztott csoporttudatot sejtet maga mögött, amelynek fedezete nem más, mint maga a megtestesült utópia („*azok közössége, akik a történelem humanizálására esküdtek össze, olyan közösség, amely annyiban van, amennyiben lesz, vagyis amennyiben általános lesz*” – 226.), melynek bekövetkezése nélkül, mint ez a benjámini költészet pátoaszának elemzésekor el is hangzik, az egész vállalkozás értelme is kockán forog. A kiválasztott csoport tagja, aki így mindig a kétségbe nem vonható és kétely nélküli igazságot mondja, olyan határozott ítéletekkel él, melyek mindig közvetlenül kapcsolódnak az igazság nagy elbeszélési folyamatához – aminek azonban műelemzéseknél az a veszélye, hogy a leírásban épp a művek egyedisége vagy különössége szenved csorbát (hiszen attól még lehet Benjámin László elfogadható közepes költő, ha most az őt dicsőítő érvelésnek elsősorban rövidre zárt voltát emeljük ki: Benjámin „*munkás maradt*”, s egyes versei „*a felszabadult és kulturáltan élő proletár apoteózisai, líráilag az egyetlen párhuzamosát jelentik Makarenko klasszikus munkásábrázolásainak*” – 100.); ha minden dicsérendő műnek a nagyszabású, bár természetesen ki nem fejtett világtörténelmi és világirodalmi párhuzam fogja biztosítani kiválóságát, lassan a világkultúrális javak is el fogják veszteni igazi nagy és kivételes értéküket (hiszen ha a most elemzett mű olyan, mint a világnagyság, akkor a világnagyság is hasonlítani fog épp erre most; nem túlzás-e például Jancsó érdekes filmjét így méltatni: „*amelyben embernek és sorsának olyan találkozásait hozhatja létre a művész, amilyenre a*

görögök és Shakespeare óta alkotónak módja nem nyílt” – 230.), hogyha a vita győzelme, azaz a pozitív humanista tanulság megfogalmazásának kedvéért állentéteket is érdemes konstruálni (például Déry novellájának interpretációjában: „*lehet úgy is értelmezni, hogy az a modern biologizáló antihumanitáshoz közeledik [az emberek értelmetlenül elhullanak, kontrasztképpen a kutya újabb kölyköt szül]. Igazi jelentése azonban az, hogy minden megpróbáltatás és zsákutca ellenére az élet elpusztíthatatlanul tovább megy*” – 59.), akkor maga a vita veszíti el értelmét és irányultságát; hogyha pedig a legcsekélyebb gesztust is csak egy legnagyobbként vélt összefüggés említése tudja legitimálni, akkor az érvelés esetleg önmaga ellen fordul, s groteszkké és komolytalanná válik (például A VERSENYLŐ HALÁLÁ-ról írott kritikában Fehér mintha önmagában kevésnek érezné a kirgiz csikós erkölcsei gesztusait, s még a nemes közhelyet is jobb szeretné goethei magaslatokra emelni: Tanabaj „*maga sem tudja, hogy Goethe mottóját, egy harcokban zabolázott és emberiesített életvitel jelszavát súgja a betört és búslakodó Gülszári fülébe: kemény az élet...*” – 332.).

Külön figyelmet érdemel Fehér viszonya a magyar kultúrához. Egyrészt rendkívül tiszteletre méltó és a maga korában még ritka az a tartás, mely a magyar kultúra minden gesztusát rögtön világszínvonalon értékeli és értelmezi, s a világirodalmi kánonhoz képest semmi téren semmiféle engedményt nem tesz; másrészt ugyanígy különös figyelmet érdemel az az esztétikai és etikai következetesség is, mely a maga történeti-politikai normáit folyamatosan szinte számon kéri egy nemzeti kultúra egész történelmében. Fehér azt az etikai-politikai tartást keresi mindvégig a kultúra történelmében, melyet Bálint György esetében az igencsak tiszteletre és követésre méltó, ám irodalmilag nem könnyen operacionalizálható „*tessék felháborodni!*” jelszóból foglalt össze, s legsúlyosabb ítéleteit azok a szerzők hívják ki, akik bármilyen szempontból kompromisszumok megkötésével lettek volna megvádolhatóak. E választási tengely mentén aztán rendkívül határozott kettősség bontakozik ki a magyar kultúrában: néhány nagy alkotó küzd folyamatosan magányosan „*a magyar kultúrsivatagban*” (22.). Fehér a maga forradalmi utópiájának nevében osztályozza a szerzőket (illetve visszatekintve az egész magyar törté-

nelmet), s az általa így kialakított kép lejtője: például a XIX. század második fele teljes egészében, minden engedmény nélkül elítéltek, provinciálisnak és menthetetlennek bizonyul („a szent magyar irodalom a segesvári csataterén el-esett, és teljes nagyságában csak a fiatal Ady publicisztikájában és első érett kötetében támadt fel” – 1.: IRODALMI BELÜGY VAGY A NEMZETI ÖNNEVELÉS KÉRDÉSE. VITAIRAT SÓTÉR ISTVÁNNAL SZEMBEN, *Kritika*, 1968. 11. 50–54.); áttekintésében, ahogy a magyar történelmi fejlődést erkölcsi alapon, a szocialista forradalmár szemszögéből nézi, jóformán alig marad elfogadható történelmi vagy irodalmi gesztus. Abban a történelmi vízióban, melyet az Illyés-tanulmány felvázol (a magyar irodalomban állandóan Széphalom és Debrecen küzd egymással; Széphalomhoz tartozik Kazinczy, Kölcsey, a férfi Vörösmarty, majd a dzsentri vákuumot átugorva a Nyugat, Debrecenhez Csokonai, Fazekas, Petőfi és Arany, majd Móricz és a népiesek [milyen feltűnő és árulkodó, hogy ebbe a sémába épp Ady Endre nem került, hisz nem férhetett bele!]; Széphalom képviselői „nem akartak radikálisan szakítani a magyar múlttal, még akkor sem, ha meggyűlölték önmön életalapjukat”, s ezért fokozatosan akarták átépíteni az országot, míg Debrecen mindig „a lázongó paraszt” honfoglalási aspirációinak adott hangot, és egy új nemzet igényével „szakadatlan robbanásokat ígért” – 161–162.), nem az az érdekes, hogy egyetlen eleme sem állja meg történetileg a helyét, hanem az, hogy milyen kizáró ellentétekre tudja e szemlélet felbontani az egyébként összetartozó nagy folyamatokat. Fehér számára a magyar kultúra egésze mint „a fojtogató magyar Liliput” jelenik meg (90.), s forradalmi elszánt-sága mindvégig arra irányul, hogy ennek a depressziós kultúrának radikálisan más irányt tudjon szabni – más kérdés, hogy ezt az irány-szabást is csak nagy utópiájának ígérete garantálja, s a megváltoztatást ilyen értelemben ő csak kívülről tudja elképzelni (vö. a Balázs Béla „sajátos szintéziséről” írott dicséretet: „az egész magyar fejlődést kívülről nézte, másrészt úgy tekintette, mint amelyet nem folytatni kell, még ha megújult alapokon is, hanem megkezdeni” – 187.). Hiszen egyébként, történetileg, nemigen érthető, hogy az agrárdemokráciának miféle reális lehetősége pusztult el Világos után (vö. IRODALMI BELÜGY VAGY A NEMZETI ÖNNEVELÉS KÉRDÉSE, i. h.),

vagy hogy melyik és milyen embercsoportra is kell gondolni a következő mondat kapcsán: „ez volt a magyar értelmiség jelentős részének hitvallása, hogy a legrosszabb sors, a börtön is szabadságot jelent a polgári élet embertelenségéből”. (193.) Másrészt persze e radikális előzetes irány-szabás, ez az ideológiai kérlelhetetlenség vezet oda, hogy Fehér az éppen bontakozó újabb magyar irodalmi jelenségek nagy többsége iránt semmiféle érdeklődést nem mutat, s míg Illyés műveiben elsősorban azt dicséri, hogy „nincsen magyar költő, akinek oeuvre-jében Dózsa alakja és egyedül helyes »metodikája« a földkérdés megoldására akkora szerepet játszana, mint az övében”, s hogy „újra elmondja a ceglédi beszédet” (167.), szót sem ejt a DÖLT VITORLA nagyszabású lírai újításáról; míg Illyés és Déry rettenetesen didaktikus világvédő oratóriumairól szólnok, meg sem említi az ugyanarról mégis kicsit másként író Juhász Ferencet; míg Benjámín lírája iránt lelkesedik, nem is hallja meg Weöres Sándor vagy Nemes Nagy Ágnes hangját, sőt: Pilinszky lírájának „világnézeti hamisságából” arra következtet, hogy az ilyen tartást „mitosszá emelni egyenesen kártékony” (MEGJEGYZÉSEK PILINSZKY JÁNOS REKVIEMJÉRŐL, *Új Írás*, 1961. 636–639.).

Különösen érdekes, hogy Fehér esztétikai-kritikai ideáljai mennyire klasszicizáló jellegűek, kivált forradalmár etikai radikalitásához képest, s kivált ahhoz képest, mennyire nem klasszicizmuselvű volt a XX. század ma befogadhatónak tűnő művészeti termése. Nemcsak arra kell itt gondolnunk, hogy a teljes romantika, a XIX. századvégi modern művészet nagyja, az avantgárd minden mozgalmá elítélést von maga után, hanem inkább arra, hogy az az egész szemlélet, mely az esztétikai gesztusok etikai magatartássá formálását tűzi ki célul maga elé, tulajdonképpen a hasznosságelvű didaxisra hajlamos klasszicizmus örökösé-ként is tekinthető. Fehér Ferencet e tekintetben számtalan kapocs fűzi össze az általa oly keményen megbírált magyar kritikai hagyománnyal; s ez akkor is így van, ha ő maga e párhuzamnak nem nagyon örülne. Hisz az a rendszer, mely az eszmeiség mindennél előbbre való voltát hirdeti, mely a helyesen megválasztott tartalmiságot a műalkotás kiválóságának garanciájaként tudja értékelni, mely a tragikus világlátás magasabbrendűségét vallja,

mely a „magatartás egészét” mint a vershez képest transzcendens mozzanatot interpretálja (225.), mely a nembeliségbe való felemelkedéssel megszabadítja magát a partikularitás gyarlóságaitól, *mutatis mutandis* megismétli, persze más etikai és történetfilozófiai princípiumok alapján, a XIX. századi nemzeti klasszicizmus kiengesztelés-ideológiájának sok-sok elemét. Sőt: az a szemlélet, mely a magyar líra történetét a *pátosz* történetévé egyszerűsíti (224.), mely a *pátosz* és *tragikum* nevében az *ironia* alkalmazását vagy kereken elutasítja (Szerb Antal „szépirodalmi rögtönzéseit nem lehet komolyan venni”, „cinizmusba hajló ironiája... erkölcsi relativizmusából következett, s elég rossz példa volt történelmi válságok idején” – 27.), vagy észre sem veszi (például Déry ironikus regényeit nem veszi figyelembe, s az ÍTÉLET NINCSEM elemzésében sem érzékeli az író ironiáját! – például 330.), rendkívül sok vonatkozásban azonos például Németh László tragikus humorralan irodalomfelfogásával. S ami a legklasszicistább: annak tudása, milyennek *kell* lennie az elkövetkező irodalomnak. Fehér teoretikus magabiztossága alighanem e téren diadalmaskodik a leglátványosabban: „a szocialista realizmusban az egész világ művészi feldolgozása eddig nem sokkal több posztulátumnál. De mint posztulátum és mint kezdet létezik” (52.).

*

Fehér Ferenc e kritikakötete a hatvanas évek magyar irodalmi gondolkodásának jelentős dokumentumgyűjteménye – kár, hogy nem úgy jelent meg, mint dokumentumgyűjtemény. Ha ma e vitairatsokor más akkori cikkek keretében, szélesebb történeti kontextusban jelenik meg, az akkori diskurzus egészét is érzékeltetvén, bizonyára mindenki számára fényesen kiviláglik, mennyire más ez az irodalomszemlélet, mint amit hivatalos környezete produkált, s mennyire komolyabban vehető Fehér okfejtése, mint környezetének átlagmarxizmusa – ám így, önmagában olvasván, nyilván elsősorban mára tökéletesen kiüresedett kategóriarendszere fog dominálni. Ráadásul, tudjuk, a szerző maga is elhagyta a későbbiekben az eszméknek és kategóriáknak e rendszerét: nem kérdéses hát, hogy e kötetet elsősorban majd az irodalom történészei fogják hasznosítani. Persze a tény, hogy Fehér ké-

sőbb elhagyta ekkori ideológiai elkötelezettségét, nagyon nehéz kérdést von magával. Fehér e cikkeiben nem győzi ostorozni, ráadásul a legkeményebb szavakkal, a *renegátokat*, azokat, akik elhagyják a marxizmus zászlaját (például „a *renegátság*nak nincsen *pátosza*, *legkevésbé tragikus pátosza*” – 79., „...*lévén a szocialista mozgalom az emberiség egyetlen eszköze tulajdon felszabadítására, sohasem lehet »igaza« annak, aki odahagyja*” – 175.); vajon *e* cikkek fényében ő maga minek minősülne? Vagy ami sokkal érdekesebb kérdés (lenne): vajon mit gondolt később, már mint nem marxista, e cikkeknek nem teóriájáról, hanem gyakorlatáról, funkcionálásáról, azaz kizárólagos igazságosztásáról? Hogyan értékelté később a hatvanas évekbeli *renegát*felfogását? S vajon mit gondolt a későbbiekben *ugyanazekről* a művekről s arról, amit ő e művek kapcsán terjesztett? S vajon gondolt-e később azokra a művekre, s ha igen, hogyan, melyeket itt radikális elutasításban részesített? Sajnos a kérdésekre nincs válasz: a szerző önreflexiója, legalábbis az általam ismert publikus megnyilatkozásokban, elmaradt. Így itt áll előtűnk e dokumentumgyűjtemény mint a hatvanas évekből felmerült „különös hírmondó”: recenziens biztos benne, hogy tanulmányozásából sokan fognak tanulságokat meríteni, ám abban sem kételkedik, hogy közvetlenül kapcsolódni e kötethez jelenleg nem lehet. Recenziensztől, ha szereti is az éles ítéleteket, mi sem áll távolabb, mint az egyoldalú kizárólagosság (à la BALÁZS BÉLA ÉS AKIKNEK NEM KELL) vagy a kizáró választási kényszer (à la BÁLINT GYÖRGY VAGY SZERB ANTAL), s nem kíván olyan naiv és történetietlen kérdésekkel sem foglalkozni, melyek Fehér kapcsán már (szóban) megfogalmazódtak: vajon mi irodalomtörténetileg a *jobb*, ha valaki okos cikkben dicsőíti Benjámin Lászlót, vagy ha valaki talán sütn, elméletileg nem teljesen tisztázottan, de mégiscsak Weöres Sándorra hívja fel a figyelmet...? Recenziens úgy látja, Fehér Ferenc kritikusi műve bele fog simulni a magyar irodalom hosszú, bonyolult s egyáltalán nem kizárásokra épülő történetébe; s ha egyszer megíratik a XX. század kritikátörténete, ő a hatvanas évekre nézvést ha nem is uralkodó, de előkelő és kitüntetett helyet foglal majd el benne.

Margócsy István

„NAPVILÁGI MŰVÉSZET”

*Ilona Keserü Ilona: Művek 1959–1982 Works Tandori Dezső két esszéjével
A művész kiadása, 2002. 292 oldal,
222 reprodukció, az ára nincs feltüntetve*

Keserü Ilona ebben a kötetben a kezdetektől 1982-ig gyűjtötte össze munkáit. Egy korábbi könyv, a *PILLANTÁS AZ IDŐBE* tartalmazza a '82 és '99 közötti periódus anyagát. Mivel a kötetet a művész maga szerkesztette és adta ki, ezért a kétszáznál több reprodukció színhelyességében különös bizodalomunk lehet. Én álltam már a firenzei Brancacci-kápolnában, kezembben a nagynevű Rizzoli kiadó Masaccio-albumával, és láttam, hogy egyetlen szín sincs a helyén. De aztán megszereztem a Fabbri-Skira Masaccioját, és megint eltöltött a bizakodás, hogy léteznek jó színes reprodukciók. Az eszményi helyzet azonban nyilván az, ha a festő maga ellenőriz minden egyes képe másolatát.

S nemcsak ellenőrzi, hanem maga mutatja is be életművét. Maga választja ki a hozzá való szöveget; nem művészettörténészt vagy kritikusét, hanem a nagy költő, Tandori Dezső két megközelítési kísérletét 1980-ból. Én ezeket szeretném most szemügyre venni és segítségükkel jutni közelebb Keserü művéhez.

Tandori – mint maga is hangsúlyozza – korántsem szakszerű elemző. Ám tanulságos módon – amelyről nem gondolom, hogy általánosítani lehet – éppen a hiány mutatkozik erénynek, mert Tandori minden igyekezetével a *megnevezést* próbálja elkerülni: azt is, hogy egy irányzat hagyományában értelmezze Keserü piktúráját és azt is, hogy lefordítsa a festő világlátását. Persze a művelt költő szövegekben is ott keringenek mindazok a nevezetek, amelyek a hetvenes évek művészetében, s amelyek érintkeznek Keserü művészetével: gesztusfestészet, akciófestészet, talált tárgy, absztrakt expresszionizmus, stilizált újtárgyiaság, minimal art, fluxus, ornamentika, urbanizált népművészet, pop-art és így tovább. Ám mindezek a fogalmak csak a megkülönböztetést, nem az azonosítást szolgálhatják. És ugyanígy a művek gondolati, fogalmi, „irodalmi” lefordítása is lehetetlennek bizonyul. „Nem tudom, mit értek Keserü Ilona művein” –

mondja a költő. Ez nem az érthetelenség, a gondolatlanság problémája. „*Gondolati ez a festészet és grafikai művészet annyiban, hogy a kész eredmény semmiféle kiegészítő gondolatnak nem ad teret.*” Ebből következik Keserü munkáinak rendkívüli intenzitása, amit Tandori úgy fejez ki, hogy „*nincs semmiféle »átderengetés«.*” Máshol meg úgy, hogy „*történik valami ezen a képen, s nem álomként, de nem vagyunk megmondhatói, mi. Nem is akarunk irodalmias elemzésekbe bocsátkozni.*” Valamifajta misztikus háttersugárzás, szürreális álomjáték, másik világ, látomásjelleg, miből mások jelentős művészetet hozhatnak létre, itt nincs jelen, a művek terének, tárgyainak – akár azonosíthatók, akár nem – vaskos realitása van. „*Ezeket a rajzokat és táblaképeket, formált téralakzatokat az van, ami van, de az aztán nagyon.*”

„*Önmagában nem értékhatózó ez – folytatja Tandori –; értéksökkentő volna viszont, ha bármit is engedne a felismerhető »én« megmutatásából.*” Arra lyukad ki tehát, hogy a művek rejtélyes belső feszültségének, a motívumok soha nem önkorlátozó, inkább kiterjeszkedő és mégis rendkívüli egységének (amit az írottak óta eltelt két évtized is fényesen igazolt és gazdagított) a centruma a személyiségben van. Erre azonban csak a látványból következtethetünk vissza. Tandori tehát arra összpontosít, hogy szavakat találjon felidézésükre, ne pedig fogalmi hálót bocsásson le rájuk. S meg is találja ezeket a szavakat: „*bensőséges monumentalitás*”, „*tomboló egység*”, „*napvilági művészet*”.

Ugyanakkor – mint ahogy több kép címe is jelzi – a képek üzenetek, és ezért jól kell tenni a kérdést, hogy mit üzennek. Tandori aszketikus képértelmezésének szellemében – amely oly szoros összefüggésben áll költészetével – itt is azt mondja: „*Az üzenet foghatatlan – így fogható fel valóságnak*”, és hozzáteszi: „*Ám ez is csak az egyik értelmezés a sok közül, s a konkrét »sztorit«, bizonytalán a festőét, el is kerüli alkalmasint.*” Mindazonáltal ő sem kerülheti el, hogy meg ne pendítsen egy irodalmias hűrt, az ÜZENET című kép üzenetéről állítván, hogy az „*talán olyasmi, amit Kafka éhezőművésze közöl velünk: végső soron nem ízllett egyetlen földi étel sem*”. Tudni való: Tandori nemcsak magyarította Kafka e novelláját, hanem A MENNYEZET ÉS A PADLÓ egy csodás szonettjében is fölidézte. Vélhető tehát, hogy – mint oly gyakran előfordul – a költő a maga, ezúttal Kafka nyelvében megszólaló világgép-