

telenül szenzibilis költő megélhet. Parti Nagy nem a forma felől közelít a megértéshez – annak ellenére, hogy mesterien kezeli a szavakat, montírozza, variálja az eredeti sorokat. Az ő behelyezkedése mélyebben, a teljes azonosulás kitöltöttségében történik. Az, amit bevezetésként a költészetben megelevenedő, a saját ént elrejtő és megtartó, e rejtekezésben aktíválódo personalétról mondtunk, elsősorban rá vonatkozik. Az *Aczél György hagyatékából előkerült kéziratok* valóban a költészete megmaradt morzsáit időnként még felragyogtató s a töredék-verssorok között a semmibe bukó költő túlélését érzékeltetik. Ezekből a töredékekből is kiolvasható a múlt konkrét történelme – de különös módon e metafizikai merevségben, a folytonos meghalás dermedésében ez is metafizikai jelentőségűvé válik. Az, amit a szerkesztő, Zelki János elképzelhetett, leginkább ebben a részleteiben elemezhetetlen versben valósult meg. Maga a vers molyrágta szakadozottsága akadályozza meg a róla szóló szabályos kritikát, és döbrent rá arra, hogy a szabályos, hagyományos értékelés a művészi alkotásoknak csak milyen töredékes, meghatározott csoportjában lehet megértésünk cszköze.

Többé-kevésbé ezzel a másféle megértéssel kell az egész kötethez közelednünk, mint ahogyan a hagyományostól eltérő módon lehetett, kellett vagy kellett volna e költőknek József Attila költészetét továbbélniük. Bennünket, olvasókat és kritikuskokat pedig éppen ez a másféleség döbrent rá egy sors és egy költői forma, pontosabban világlátás végleges továbbélésére.

Beney Zsuzsa

GYÖNYÖR ÉS CSÖMÖR „KÖZÖTT”

*Beney Zsuzsa: Szó és csend között
Liget, 1994. 202 oldal, 188 Ft*

Vers és próza között – újra meg újra elveszve, majd megkerülve – lebegnek Beney Zsuzsa mondatai. Különös töredékek, magukba ga-

balyodva bolyongó, eltévedő, majd újra kismululó sóhajtások. Hiányt keltcnek, mert elindulnak egy irányba, a teljesség felé tapogatóznak – de lehet-e teljességre jutni a nyelv által, lehet-e pontot tenni, lehet-e *megérkezni*? Szó és csend között megrekedt mivoltunkról szólnak e mondatok: megtöredezve, újra nekilendülve, a lét kettősségeivel viaskodva mindannyiszor a kimondhatatlan felé törnek: „*a megszólítás szava elmondásakor csönddé lett, a figyelem csendjévé, hallgatássá, melyben hallhatóvá lett a szó, mely egykor hangtalanul suhant tova a vizek felett*”.

A teljességre törés a szakralitás szférájába vezet: a SZÓ ÉS CSEND KÖZÖTT világa mindeztől szakrális világ, amelyben az egyetlen lehetséges beszédmódnak a paradoxon mutatkozik, és nincs más mód belépni oda, mint e sorozatos – mindazonáltal végig ugyanarról szóló – paradoxonok tétova megragadásával. Még a legelembib hierophánia is paradox – írja Mircea Eliade: „*A tárgy, amennyiben a szent nyilatkozik meg benne, valami »egészen más« lesz, mindazonáltal továbbra is megmarad annak, ami...*” S ha ez így van, akkor a „*legmagasabb rendű hierophánia*” – ami „*a keresztény ember számára Isten Jézus Krisztusban való megtestesülése*”¹ – mint alapvető paradoxon a keresztény gondolkodó számára a lét kettősségeiben újra meg újra megismétli önmagát.

E lírai bensőségességgel átszőtt, felfűtött meditációkban az ősmítoszok által közvetített szakralitás, az európai mitológiai örökség és a keresztény misztika alkot egymásra épülve és egymásba fonódva egységet. Ugyanúgy nem választhatók szét ezek az elemek, amiképp mindenféle egyéb határok is elmosódnak látszanak, és teljességgel megvalósul a misztikus egység vagy együttállás a különböző valóságselemek között. Megszűnik a különbség jel és jelzett lényeg között, metafora és valóság egymásba játszik, az örök ellentétek (mint halál–élet) egyazon misztérium paradox kifejeződései – Isten fájdalma a teremtéskor egyenlő a szülés fájdalmával; Isten hiánya a földi szerelmeztől való megfosztatással; az érzéki szerelem az Isten utáni sóvárgással. Nehéz szavakat találni annak az erőteljes benyomásnak a kifejezésére, hogy e gondolat- és érzésfüzér alapvetően egyről, azaz Egyről szól, arról, ami mondhatatlan, vagy legalábbis csak újból és újból történő nekifutá-

sokkal írható körül valamelyest, tükör által, homályosan. Leginkább a halál mozzanatával ragadható meg, amely a SZÓ ÉS CSEND KÖZÖTT világot uralja, s amelyben a lét drámája bomlik ki: a halál az a hiány, az a visszavonatas, mely egyben a rátalálást, az életet és a szeretetet hordozza. Az Istencmber testté létele és halála az az alapmotívum, Kierkegaard megfogalmazásában „*paradox sensu strictissimo, az abszolút paradox*”,² mely sötét ragyogásával átszövi és egybefoglalja a kettőségek lépcsőzetesen kibomló sorozatát.

„Kettős határtalanság és kettős meghatározatlanság”

E paradoxális szemléletmódot sajátos időélmény teszi lehetővé. Az idő „*nem semmibe futó, hanem tengerben összegyűlő folyam*”, „*a pergő idő egymásra gyűlik és egybesüpped*”, azaz Isten (s a misztikus) az idők teljességében, vagyis a teljesség időtlenségében él; az általunk lineárisan megélt, sorban elképzelt mozzanatok egyszerre történnek (összegyűlnek s egyszerre vannak jelen, mint összegyűlő folyam a tengerben). „*Ha azt mondanánk, hogy Isten a világot tegnap teremtette vagy holnap teremti, igen balgún viselkednénk. Isten a világot és mindent egyetlen jelenbeli pillanatban teremti... a lélekbe, amelyik ott áll az egyetlen jelenbeli pillanatban, szüli bele az Atya az egyszülött Fiát, s ugyanebben a születésben születik újra a lélek Istenben.*” (Eckhart mester).³ Dinamikus képekben sejlik fel időnek és időtlenségnek ez a folytonos egymásba fordulása: az idő nem „*elcsorgó patak*”; az örök pillanat csillagként lobban fel; és mágiikus bűvöletét elképzelhetjük, ha elképzeljük, milyen „*a vízszáron pergő, létezése csúcsán, a lehullás veszélyének örök jelenében táncoló könnyű kaucsuklabda*”. A paradoxon abban áll, hogy az idők teljességében „egyszerre” lejátszódó mozzanatok ugyanakkor a földi, lineáris időben egymás után valósulnak meg, ezért beszélhetünk „*idő és időtlenség metszéspontjáról*”, vagy két különböző világról: „*az idő homokdombjainak vonaljátékáról*” és „*az öröktől létezés kristálypalotájáról*”. A linearitást hol „*az idő percegése*”, hol „*folyama*” jeleníti meg – érdekes, hogy a homokdomb nyomban a homokóra képét idézi, amely perceg is, folyik is, folyamatos is és mozzanatos is. Többször előkerül az óra képe s ezzel az időmérés titka: míg az ember „puhának” érzékeli az átmenet-

tet időből időbe, az óra „kemény” jelekkel fogja meg az idő múlását, számokkal, melyek „*meghatározottságukban a mindörökre meghatározhatatlannak egy felületes jelét érzékeltetik*”.

Vajon az örökkévalóság egyetlen pillanat tchát, „*a mélybe tekintés pillanatnyi kegyelme...*”, „*a jelen egy csodálatos és megérthetetlen pillanata*”? Ha igen, akkor talán e könyv egyetlen – pillanatnyi és időtlen – mélybe tekintés, s a feltáruó látvány egyszerre csodálatos és megérthetetlen. Az idő és időtlenség e paradox egymásba fordulása teszi lehetővé a szöveg kulcsmondatainak megszületését: ezért lehetséges „*szenvedéstei részvételünk a teremtésben*”, ezért mondható, hogy „*időben elválaszthatatlan a teremtés és a testlételem*”. A teremtés az a mindig történő, a mi dimenziókban csak az ismétlés fogalmával megragadható isteni alapcselekedet, amely elválaszthatatlan a két másik alapvető isteni aktustól, az inkarnációtól és a kereszthaláltól. Mircea Eliade szerint azáltal, hogy a szent időben megismétli az isteni tetteket, a vallásos ember részt vesz a világ teremtésében;⁴ itt az alapvető élettények – szerelem, halál, szenvedés – szakrális megélése tesz az isteni ősercedeti cselekvés részesévé. A keresztény liturgiában a történelmi idő és a mitikus idő egy (és talán nem különböztethető meg olyan élesen, mint ahogyan Eliade teszi), hiszen a Bárány „*előve el volt rendelve, a világ megalapítása előtt*”, és Krisztus megjelenése a történelemben az idők teljességét jelzi: „*idő és időtlenség metszéspontján, első légvételének éles hangján felírt egy csecsemő...*”. Az időélmény végső paradoxona pedig a megváltás és a megfosztás elviselhetetlen azonosságából fakad – az időtlen örökkévalóság maga is meghasad: „*Isten hol összekapcsolódik a világgal – időtlensége örökké tartó pillanatában –, hol meg elszakad tőle, egy másféle időtlenség végtelenjében...*”

Az időélményhez sajátos térélmény is kapcsolódik, mely főképp a város és a labirintus metaforájában ölt testet. Összemosódnak külső és belső terek: a város, amelyben a beszélő bolyong, talán szerelmesének lelke, vagy egy másik, emlékeiben vagy álmaiban létező város. Ez a lehetőség megfosztja az embert „*a világ bizonyosságának élményétől*”: a tér valójában nem létezik, csupán mi teremtyük meg és tesszük valóságossá megpillantó tekintetünk által. A mitológiában a sötétség, az

alvilág, a kiismerhetetlen ösztönök egyetemes jelképeként szereplő labirintus pedig elsősorban a szenvedő lélek bolyongásaira utal, s amiképp a mitológiában a labirintusból való visszatérés újjászületést jelképez, azonképp a szenvedés és az újjászületés itt is összekapcsolódik. Újjászületés csak a halál után következhet, s a labirintus titokzatossága középpontjában mindig ott a halálmozzanat: a Minótauroszt feláldozása. A huszadik századi „mitológia” megkérdőjelezi az újjászületést: Jorge Luis Borges szerint a labirintus titka az, hogy nincs is titok.⁵ Novelláiban mindemellett ugyanez a motívum jelenik meg: a labirintusban vergődő ember (isten? szörny?) érkező hóhéra egyszersmind megváltója (Aszterion háza). A labirintusmotívumban érdekesen találkozik a misztika és a huszadik századi elbizonytalanodás a valóság felől. Borges úgy ábrázolja az embert, mint akinek élete a labirintus rejtett középpontjának – alighanem – hiábavaló keresésével telik. A „titok”, az egyetemes rend meglelése alapvető kérdés íásaiban (Isten betűje), és Beney Zsuzsa számára is azzá válik, főképp az utolsó fejezetben (SORS ÉS VÉGZET KÖZÖTT). A különbség misztikus és szkeptikus között az, hogy míg a szkeptikus az ész útvesztőiben, a misztikus a szív labirintusában bolyong, létbizonytalanságát nem játszadozva, hanem önnön húsában, istenélményként éli meg. A SZÓ ÉS CSÉND KÖZÖTT labirintusa gyakran olyan erdő, amelynek bozótaiból talán nincs is visszaút. Maga a hely fogalma „örökös vándor-kényszerünk mozgatója, nyughatatlanságunk hajtóereje”; a szcrelemnek olykor-olykor elénk bukkanó czüstös tisztásai pedig újra elmoszák a külső és a belső, lelki tér határait (s ezáltal a valóság-valótlanosság tükrójátékának metaforáivá válnak). Noha valóban létezett e tisztás, *mibennünk* eltűnt, magunkba sülyedt, tehát amikor megjelent, „*voltaképpen csak nekünk vált láthatóvá*”. A tér fogalmainak keveredése a lélek belső életével a káprázat-valóság probléma felfokozása. Tehát a tér viszonylagossága éppúgy, mint az idő beláthatatlan sokrétűsége „*a valóság örökös bizonytalanságát bizonyítja*”.

A viszonylagosság e lebegésében bomlanak ki sokszinű, ám halállilatot árasztó virágként a metaforák, a lét metaforái: először természeti képekben, majd az emberi élet nagy cseményeinek kettősségiben.

„Sekélységben... mérőón nem járta mélység”

A természeti alapmotívum a tükörjelenység: Isten léte – „*a létezés fogalmával leírhatatlan létezés... a világ tükrójelenségeiben lesz valóságossá*”. A misztérium – amelyre a tükör játéka ráébrészt – magasság és mélység egysége. A leszálló alkonyatban a tó felszínén tükröződő fák látványa juttat el a felismeréshez: a tó tükrében a magasság és a mélység egy – a magasság tűnik a tó mélységének, holott a tó igazából sekély. „*A titkos szemlélődés lépcsőjén haladva* – mondja Keresztes Szent János – *a leszállás a fölemelkedéssel, és a fölemelkedés a leszállással azonos.*”⁶ Ezt a misztikusoknál gyakorta megfogalmazódó igazságot ragadja meg a finomságában oly erőteljes kép: a levelek a vize tükör felé hullanak, s ez úgy tükröződik, mintha a mélységből bukkannának fel, s lebegve emelkednének, „*a lenti égből... a fenti felé*”. A hulló levél az emberi lélek metaforája, amely vándorútjára kel „*a magasságnak látszó mélyből*”. „*Az emelkedő mozgás merő hűség bennünk, ha nem egy leszálló mozgásból ered*” (Simone Weil).⁷

A fa képe – a fáé, mely azáltal lehet világfa, a kozmosz szimbóluma, hogy az emberi szem megpillantotta – a látvány szimbóluma, az emberi szemet rabul ejtő „*égtővörös lángtünemény... gömbölyű tölgyfakoroná*”, a fenti létezés, az anyag valósága. A cikázó villámcsapás azonban „*a semmibe söpri*” – áldozatul esik a mulandóságnak. A villám a „fent” és a „lent” kettősségének áradatát indítja el a szövegben: látvány, anyagiség és időbeliség – cz tartozik a fenti létezéshez, a tófelszínhez; az anyagtalan kép, a „*meg-nem-látottság*” a „lent” sajátja, a „tómélyé”. Az emberi emlékezet, mely átmenti a dolgokat a fentből a lentbe, a mulandóságból az öröklétbe, maga is elmentmondásos: mulandó, „porladó”, a „tőfelszín feletti” látványból táplálkozik, mégis megtartó erővel bír. A határvonal titokzatossága, fent és lent vibráló játéka ugyancsak a fa képe által egyik versében így fogalmazódik meg: „*Sűrű, kemény, fényeszöld a levél / egyik fele – ezüsfátyol a másik. / Létezésünk két lapján bújcskázik / a fönt s a lent, az anyag s a sejtetés.*”⁸

A halál – itt villámcsapás – és a halott emlékezete lét és nemlét kérdését veti fel. Aki emlékezetünkben él, de nem látjuk többé, vajon létezik? Aki megszólíthatunk és aki

megszólít, de láthatatlan és megfoghatatlan, létezik-e? „*Elbírhatatlan az a világ, melyben az is megszólítható, aki nincs.*” A GYÁSZ című versciklusban pedig: „*a lélek mélyén nemléted örökléte vár.*”⁹ A nemlét lenne tehát az öröklét, a „*valóságosabb, mindörökre elmúlhatatlan*”? Mivel Isten valósága csak a szubjektum felől, az Én-Te kapcsolatban élhető meg, e „*nagypénteki*” hitben Isten valóságát leginkább Isten hiánya, Isten halála, önmagának önmagától való megfosztatása nyomja rá a lélekre – mint a NAPLÓ, ELŐTTE ÉS UTÁNA című regényben: „*...hatalmas szélorkánban, villámlás és mennydörgés közepette tapasztalta meg újra Isten eltűntét. A Nemlétező megjelent, hogy nemlétét bizonyítsa – a hiány olyan lenyomatát mélyítve a lélekbe, hogy az szinte porrá omlott a súly alatt...*”¹⁰ A „*nem-bizonyosnak e mindent lehangoló érzete*”, „*jelenlét és megfosztatás egymást kizáró és mégis együtt létező örülete*” olyan alapvető hitélmény, melyet sokan igyekeztek szavakba önteni: „*Van bizonyosság, kérlelhetetlenül van, mint a végszó, az utolsó pillanat, a pont. De benne bukdácsol a lét bizonytalanságában, elmerül benne és fölszínre jön, úszik vele, részesedik belőle, de soha azzá nem válik*” (Vasadi Péter). S éppen ez a bizonyos-bizonytalanság taszítja lelkünket a sötét éjszakába, az egyetlen állapotba, amelyben Isten megszólítható.

„Az ősztélbe fordulásának misztériuma”

A természet halála, átmenete ősztől télbe (majd újjászületése) a lét kettősségének újabb dimenzióit tárja fel. Az ősi pogány vallások átmenetrítusai is azt sejtetik, hogy a hit mindig is szellemi tartalommal lelkesítette át, ünneplőbe öltöztette a természet mozgásait. „*Az istenek – írja Eliade – a szentség különböző modalitásait már a világ és a kozmikus jelenségek szerkezetében kinyilvánították.*” A kereszténység szintén az emberiség közös szimbólumkincséből merítette sajátos motívumrendszerét, s már az egyházatyák keresték a megfeleléseket – a feltámadás „*bizonyítékát*” megtalálták például a nagy kozmikus rítusokban: a magvak és a gyümölcsök feltámadásában, nap és éj váltakozásában. A falusi ember számára az egész természet részt vesz a „*krisztológiai drámában*”.¹¹ Ugyanez a látomás fűti át az ŐSZ ÉS TÉL. KÖZÖTT című rész sorait: amiképp a húsvéti liturgiában a lélek átéli Krisztus halálának sötétségét, ugyanúgy megrendül a

természet pusztulása láttán. S a természet színeiben, illatokban megragadható halála kozmikus princípium földi megtestesülése, „*levonja életünkbe egy létünk feletti értelem... kozmikus villámjainak érintéseit*”: az élethez a halálon keresztül, az örömhöz a gyáson keresztül, a világosságra a sötétségen, a reményhez a reménytelenségen át vezet az út. A lélek, mely mindeddig bizonyosság és bizonytalanság, valóság és káprázat, lét és nemlét hálójában vergődött, a szenvedést immár az egyetlen valóságként éli meg, s az átélés újabb kérdést fakaszt: Valóság-e a halál? – melyet az ősztélbe fordulásának dermesztő látványa valóságként tár elénk. „*Halálunk átláthatatlan mélysége*” megnyilvánulhat-e látványokban, megnyilvánulhat-e a hiány okozta szenvedéseinkben? Különösen a könyv vége felé jelennek meg azok a kérdések, melyek újra meg újra kétségbe vonják a szöveg kibontakozó alapondanivalóját, a halál isteni mintaként való értelmezésének lehetőségét.

„Végtelenséget megrázkódtató mozdulat”

E misztikus látomásban maga az isteni teremtő aktus – Isten szava mint vízcsepp hullik bele az alaktalan mindenségbe s az emberi lélekbe – egyben „*meghalásunk véres verejtékének*” cseppje, vagyis mint Isten önkorlátozása és önkiszolgáltatása a halál és a szenvedés ösforrása. A teremtés Isten „*istenségét átrendező megpróbáltatás*”, a kiüresedésnek fájdalma, mely a testet öltésben, majd a kereszthalálban fokozódva megnyilvánul. E három kozmikus cselekedet ugyanazt az isteni szeretetmozdulatot rejti magában: az önkorlátozás, aláereszkedés totális mozdulatát, melyet megsejtettek régiek és maiak: Isten kiszúrta a fél szemét érettünk – prédikálta Eckhart mester;¹² a teremtésben – Simone Weil szavaival – „*Isten bizonyos értelemben lemond arról, hogy minden legyen*”;¹³ „*mennyi szorongás / vett rajta erőt! mennyi elpazarolt erő, hogy önmön szörnyű erejét legyűrje!*” – jelenik meg Visky András költői látomásában.¹⁴ Az alászállás, emberré zsugorodás végpontja az *Éloi, Éloi, Lámma Sabaktani* kiáltás: amikor Isten megtapasztalja a semmit, s ezzel magát a világot is „*az Istentől megfosztatás szenvedésébe*” taszítja. Ebből adódik, hogy „*a lélek, minél közelebb ér Isten szeretetének középpontjához, annál közelebb a teljes magányhoz*”, hiszen az Isten szeretetének letel-

jesebb megnyilvánulása paradox módon éppen az, amikor a világot önmagától megfosztva magányba taszítja. Ezért lehet az, hogy a misztikus Istent mindenekelőtt a sötétség, a halál és a szenvedés mélységeiben látja. „*Megváltásunk csillaga a megváltatlanság kútjának tükörképén remeg*”: vagyis az ember megváltása a legnagyobb eltávolodás és elsötétítés aktusa. Krisztusban az ember „*oly messze távolodik Istentől, amilyen messzire csak Isten távolodhat önmagától*”. A keresztfán „*a létezés két ellenpólusa*”, a halál és az öröklét olvad össze.

„Így hitted el velem s ne hitted volna el”

Az istenélmény e paradoxonát az ember legteljesebben a szerelemben élheti meg: az Ophelia sorsában testet öltő szerelmi örület a metaforasor egyik csúcsa, mely a lét hasadtóságát ebben a végsőig felfokozott emberi tapasztalatban ragadja meg. Isten jelenlétének és hiányának egyidejűsége, ez a nem időbeli lüktetés, pulzálás a szerelem élményében fogható meg, melyben boldogság és szenvedés, magány és együttlét „*árapálya*” összeolvad. A szerelem az az elviselhetetlen hideghév, amely „*van akkor is, ha nem létezik, és létezik akkor is, ha nincs*”. A valóság-káprázat, lét-nemlét ellentétet a szerelem fájdalomban élheti át teljes valójában a lélek, s így Ophelia sorsa egyetemes, transzcendens jelentőséget nyer. Az „*elhívés*” és a „*visszavonulás*” között feszül az a káprázat, amit szerelcsemnek nevezünk, és ami az Isten-ember viszony analógiája: a mindenség Isten megszólító szeretete által válik otthonná, s ez ugyanaz az élmény, mint amikor a szerelmes magába fogadja szerelmét: „*lakhelyem vagy*”. A Te, a megszólított és a megszólító, a szerelmes Istenné lényegül át, aki mindenható karjával öleli szerelmét. Mindez azonban „*a valóság káprázata*”, a tudat színe; visszája a halál, a visszavonulás, Ophelia örülete. Amikor „*szerelmesünk kioltja ránk vetülő pillantásának gyengédségét*”, a káprázat e kihunyásában élheti át a lélek „*Isten összezsongorodását a világért és értünk, emberekért*”. Sőt a misztikus gondolkodásban kétirányú e szükséglet: nemcsak azért lett Isten emberré, hogy vele szenvedhessünk, hanem azért is, hogy Ő mibennünk átélhesse a halált, az „*Isten nélküli létezés*”.

A meghasadtágnak ez a fájdalma egyben sóvárgás az újraegyesülés, a teljesség után,

hiszen – s ezzel újra a teremtés fájdalmaéhoz érczünk – a teremtés által „*az azonosság teljessége mellett megjelent a különbözőség sóvárgása*”. Talán könyvének egyik csúcspontja az, ahogy Beney Zsuzsa a teológia e problematikáját (hogy a teremtés által Isten egysége ellenében megjelenik a különbözőség) a szerelem lüktetése által bevonja saját világába: „*a szerelmesek az egymásból és az örök szétszakadottság állapotát [élik meg]... belehalnak a szerelem időtlenségébe és feltámadnak, csak azért, hogy újra és újra belehalhassanak az újraegyesülés mulandóságába*”.

„vérezen másra utaló színjáték”

A látomássorozat végül egyetlen felfokozott vízióban egyesül, ez a corrido, a spanyol bikaviadal, amely „*a nagy viadalnak*”, „*élet és halál drámájának*” megtestesülése egy konkrét kultúrában. A művészi látás kozmikus küzdelemmé emeli a corridót, mitologikus és szakrális jelentőséggel ruhazza fel azáltal, hogy párhuzamba állítja mind a miseáldozattal, mind pedig a Minótauroszt-mítoszszal. Mint az utolsó akkordban megcsendülő harmónia, úgy bontakozik itt ki a különböző motívumok egysége: a bika számos mitológiában szerepel áldozatként; a krétai bikaszörnyet legyőző s a labirintusból visszatérő Thészeusz (akinek az alakjában a keresztény mitológia a meghaló és feltámadó Krisztust látja) úgy mond a halálból születik újjá. Picasso-asszociációra emlékeztet ez, akinek bikaviadal-illusztrációin (amelyeket a TOROS Y TOREROS című könyvhöz készített) megjelenik Krisztus alakja,¹⁵ híres Minótauroszt-rajzain pedig a corrido bikájának szerepébe állítja be Minótauroszt, aki nemcsak félelmetes erő, hanem ugyanannak az erőnek áldozata is egyben.¹⁶ Miként a szerelcsem szenvedése által Isten halálát éljük meg, azonmód a matador küzdelmének átélése által is – ha odaadással vetjük hele magunkat a szerepbe. Odaadás és átélés – az azonosulásnak, átlényegülésnek szinte ritmikusan felbukkanó mozzanata szövi át e meditációkat, olyan erővel, hogy „*a beleélés mélysége*” valósággal „*sodrassá*” válik. Picasso MINOTAUROMAQUIA című képén a Minótauroszt és a sebesült ló hátán fekvő ájult női matadort egy kislány nézi, magasra tartott gyertyával. Ahogy az író az azonosulás révén résztvevőjévé válik a harcnak – a kép a bika-

szörnyel küzdő, szenvedő nő és az őket szemlélő szoros egymásra hangolódását fejezi ki: kettőjük hasonló arckifejezést világítja meg a gyertya, s e két arc a legkiemelkedőbb, legvilágosabb a sötét tónusú képen.

Miért van szükség arra, hogy az emberi lélek átadja magát ennek az ősi színjátéknak? Mert „önlelkének áradó viadal” az: valami mély, egészen ősi, saját magunk kettős lényének láthatatlan sötét fele. A hika valamiképpen a bűn mélysége az emberben, ezért azonosul a harcban a bikával is és a matadorral is, „ön-nön lelkének alvilágával mérközve”. A bika hordozza tehát a bűnt, ugyanakkor ő az áldozat, akiben a bűnt el kell pusztítani – innen az utalás a miseáldozatra, az áldozat-Krisztusra. A matador a gonosz ellen harcba kélő Isten, akinek önnön személyén belül dűl a harc, mint ahogy a játéknak önmagát átadó emberben is belül folyik a viadal a bűn és a sötétség ellen. Az ember „*e tükörjátékban egyszerre mindig kettő, önmaga és önmaga ellenfele*”. E „között” állapotban, paradox létezésben átadja magát a félelemnek, saját lelkének vakjárataiban bolyongva, a szétszaggatás rettenetétől elborítva. Úrrá lesz rajta a rettegés, hogy bár „*tiszta és teljes áldozatként*” oda vágyódik adni magát, áldozatának füstje mégsem száll az ég felé, vagyis megkérdőjeleződik az egyetlen mozdulat – a halál általi odaadás mozdulata –, amely az eddigiekben transzcendens jelentőséget kapott. A legnagyobb téttel bíró kérdés tehát, amibe „*újra és újra belehalunk*” az, hogy valóban kozmikus dráma résztvevői vagyunk-e, hogy „*halálunk... vajon vélelten sorsunk-e, vagy a csillagos égbolt corridáján éppen most magával sodró végzetünk?*”. A rettegésen azonban felülkerekedik a hit, a lét szépségét alázattal megragadó hit, annak a hite, hogy sorsunkból kirajzolódik „*a miénknél fenségesebb végzet*”, s ez „*áhitatunk tárgyává tehető*”, amennyiben lemondunk megértéséről. S ez az áhitatunk tárgyává váló megérthetetlen: a jelkép – vagy amit a jelkép jelképez – az egész könyvön végigvonuló áldozatmozdulat. A szépség maga pontosan ez az áhítatra ébredés, „*rádöbbenés a rejtett rendre*”, mikor szemünk előtt „*kibomlik a szerkezet a látszólagos káoszból*”, mikor meglátjuk az élet paradox kettős jelenségeiből fakadó, „*káosz és ritmus egymásbacsapásából*” kibontakozó táncot. A szépség „*létezésünk láthatatlan nyomatából*” ki-

emeli a mintát, amely „*fontosabb és személyesebb saját életünknel*”, s így „*fonódik össze létezésünk egy, a miénknél sokkal hatalmasabbal*”.

„*A szépség a láthatatlanság bimbóját fakasztja virággá*” – vagyis az Istenben létező láthatatlan, érthetetlen Rend a szépségben ragadható meg alázat által; a szépség forrása a paradoxon, az ősparadoxon pedig a halál, amely az élet „*tükörképének láttatja magát*”, innen nézve elmúlás és megsemmisülés, „*onnét nézve talán beteljesedés*”.

Igen nehéz kritikus kívülről állással viszonyulni a szépségében sötét, sötétségében izzó látomáshoz. Az első kérdés, amely felmerül: átadható-e egyáltalán ez az izzás? Nem reked-e meg önnön világának szépséges áthatolhatatlanságában, fullasztó személyességének alig elhordozható melegében? Nagy a kísértés, hogy a választ elintézzük azzal a – talán valamelyest jogos – végkövetkeztetéssel: Beney Zsuzsa írása természeténél fogva immunis a kritikára, hiszen olvasója vagy hagyja magát elsöpörni, és teljesen azonosul az olvasottakkal, vagy menthetetlenül kívül reked. Az a mód, ahogy a műhöz a legsikeresebben közeledni lehet, összhangban áll gondolatiságának egészével s a hagyománnyal, amelybe beleágyazódik: hiszen a misztikusok szerint a megismerés módja a szeretet, a szeretet legmagasabb formája pedig a teljes odaadás. Nem tudom, meddig jutottam az effajta olvasói odaadásban, mindenesetre megperzselődtem az izzó kemence ajtajának nyitogatása közben, ezért talán nemcsak kívülről állóként, hanem érintettként is szólhatok.

Az első kérdés: mennyire teszi lehetővé és mennyire akadályozza a mű az említett olvasói odaadást? Vitathatatlanul gyönyörű, lelkünket magával sodró írás – ugyanaz teszi széppé, ami érzelmileg és esztétikailag már majdnem elviselhetetlenné: túlfeszítettsége, szinte ijesztő gondolati homogenitása. A barokk szóbőséggel áradó mondatok szédítő szín-, illat- és hangkavalkádja a gyönyör és a csömör határára sodorja az olvasót. Túltelítettsége épp e túltelítettség tűrhetetlensége miatt megragadó, épp elviselhetetlensége által elviselhető. Viszonyom e műhöz – jellemző módon – paradox: lehetetlen és kimerítő végigolvasni és végigszenvedni, s mégis végig kell olvasni, végig kell rajta sodortatni.

Manapság, amikor a jelentéssűrítésre, a redukált, szikár stílusra vagyunk hangolva, merészre vallanak a barokk körmondatok. Merész dolog frappáns hallgatás helyett vállalni a beszéd bőségét, ugyanannak a kimondhatatlannak fáradhatatlan körüljárását, czer oldalról való megcsilllogtatását, képek pazarló ontását, hiszen ez egyszersmind beismerése is a szavak kudarcának, a beszéd súlytalanságának. E merészségnek ugyanaz az erénye, mint a veszélye: szépsége túl tömény, a szavak túláradnak. Olykor velük sodródunk, máskor azonban botladozva lemaradunk, reménytelenül belegabalyodva egy-egy mondat útvesztőjébe. A szöveg sodra még így is arra késztet, hogy feltápáskodjunk és iparkodjunk utána – ám a lemaradás nem mindig a mi hibánk.

A kifáradás betudható egyrészt a nem túl könnyen követhető mondat szerkezeteknek, amikor az érzelmi és gondolati áradás nem tud gátat szabni önmagának. A Labirintus-versek esetében a klasszikus (szonett)forma összcsedettsége visszafogja és kiegyensúlyozza a szenvedélyt – itt szinte fékevesztetten, magasfeszültségben sodródik a szöveg. Olykor ugyan az üzenet belső erejénél fogva elsodor a mondat végére, olykor viszont a mondat tartóztatja fel burjánzásával az üzenetet. A kifáradást okozhatja az is, hogy a számtalan variációban megjelenő alapmotívum egy idő után – az ismétlődés folytán – vesztit súlyából és erejéből. Az író küzdelme a nyelvvel azonban korántsem inkompetenciát jelez, noha kérdés, mennyire háríthatja ezt át az olvasóra is. A nyelv láthatólag képtelen elhordozni a közlendő tartalmat, s a frusztrációból olykor az olvasó is részt kap, például mikor a többoldalas mondatok végére érve már nem tudja felidézni, mivel is kezdődtek. Beney Zsuzsa nem uralja saját mondatait, nem is törődik ezzel – őt valami más uralja. A kimondhatatlannal való viaskodás nyelvi lecsapódása ez. A feszültség végig érezhető, olyannyira, hogy átterjed az írásáról írt írásra is: a mondatok egyre hosszabbak, elszaporodnak a kettőspontok, a gondolatjelek és a mellérendelések – paradoxonokba bonyolódva a nyelv botladozik.

A SZÓ ÉS CSEND KÖZÖTT legnagyobb erénye a valóság ambivalens voltának metaforikus ábrázolása, kezdve a leheletfinom termé-

zeti képektől az emberi életmozzanatok szakrális átszínezéséig, el egészen odáig, hogy az emberi lét maga a transzcendens valóságnak, Isten lényének jelképes megjelenítése. Nagyon nehéz azonban zökkenő nélkül belevinni ebbe az emelkedett, metaforikus beszédmódba az önvalломásos részeket, s így itt is érződik az, amit saját verseskönyvéről írt kritikájában így fejez ki: „*a közveltennek és a jelképesnek egymásba mosása*”.¹⁷ A személyesség és az önvalломásos jelleg akkor válik fojtogatóvá, amikor a metaforikus magasságokból leereszkedik, és túlságosan konkretizálja a mondottakat. A SZERELEM ÉS ÓRÜLET KÖZÖTT című fejezet áttetsző transzcendenciája a személyes elemtől elnehezedik és megbillen: a mondanivaló súlyát és erejét inkább csökkenti, mintsem növeli az Auschwitzról, illetve – újra – a haldoklásról beiktatott kitérő. A haldoklás motívum túl van porgetve, majdhogynem romantikus színezetű, gondolkodás a temetőbeli mécsesgyújtásra a süvöltő szélben (ŐSZ ÉS TÉL KÖZÖTT) és a sírhantok közötti bolyongásra a HALÁL ÉS HALDOKLÁS című fejezetben. „*Az emberi és az isteni hiány egymáson áttünése csak akkor lehet hiteles, ha az én fájdalma már az ént égeti ki önmagából*”¹⁸ – talán ez az, ami nem történik mindig meg, s az én túlzott jelenléte megbontja az igazgyöngyszerűen felcsillámló és kibontakozó mintának, metafora és valóság, isteni és emberi végzet mintájának ritmusát.

A kötet mindenképpen összegző jellegű: az író mintha mindent el akart volna mondani, amit eddig valaha is mondott, fékek és gátak nélkül: a regény kötött tartalmi keretnek és a vers kötött formájának korlátai nélkül. Valaminek a vége, kiteljesedése, s nehezen meghatározható formájával jelzi az útkeresést is. Alapvetően a szenvedés létélményének mind formailag, mind tartalmilag végsőkig fokozott megragadása, ami után – gyönyört és csömört átélve – valami váltást várnánk. Erre is utalhat Beney Zsuzsa, amikor utolsó, megíratlan fejezetét így nevezi el: CSÖND ÉS HALLGATÁS KÖZÖTT. A szédítő, szárnyaló emelkedés (mélybe hullás) a csöndhöz vezet, nem a süket csöndhöz, hanem „*a misztikus megformált csendjéhez*” (Radnóti Sándor).¹⁹ „*Soha többé nem tudtam folytatni* – írja. – *Elpattant az írásnak a múlt és a jövő közé feszített íve, a fűzerről leperegtek a szavak, elnyelte őket*

a sötétség. Magokká válnak-e a lenti televényben, s ha igen, mi hajt ki belőlük? – rejtély, magam sem tudhatom.”

Gyümölcs az elhaló gabonamagból terem. Várjuk – nem a folytatást immár, hanem – a halálból, a csöndből születő egészen új kezdetet.

Jegyzetek

1. Mircea Eliade: A SZENT ÉS A PROFÁN. Európa, 1987. Ford. Berényi Gábor.
2. Sören Kierkegaard ÍRÁSAI-ból. Gondolat, 1982.
3. Eckhart mester: BESZÉDEK. Helikon Stúdió. Ford. Adamik Lajos.
4. M. Eliade: i. m.
5. Emir Rodríguez Monegal: BORGES POR ÉL MISMO. Editorial Laia, Barcelona.
6. Keresztes Szent János: ÖSSZES VERSEI ÉS VÁLOGATOTT PRÓZÁJA. Európa, 1992. Ford. Takács Zsuzsa.
7. Simone Weil: JEGYZETFÜZET. Emberhalász Könyvek, Új Mandátum Könyvkiadó, 1993. Ford. Bárdos László, Jelenits István.
8. Beney Zsuzsa: TŰZFÖLDI TÁJ. Szépirodalmi, 1990.
9. Beney Zsuzsa: GYÁSZ című versciklusból, uo.
10. Beney Zsuzsa: NAPLÓ, ELŐTTE ÉS UTÁNA. Szépirodalmi, 1987.
11. M. Eliade: i. m.
12. Eckhart mester: i. m.
13. Simone Weil: i. m.
14. Visky András: HÓBAGOLY. Pesti Szalon, 1992.
15. THE OXFORD COMPANION TO TWENTIETH CENTURY ART. Ed. by Harold Osborne, Oxford, University Press, 1981.
16. Perneczky Géza: PICASSO – PICASSO UTÁN. Corvina, 1989.
17. Beney Zsuzsa: LABIRINTUSBÓL LABIRINTUSBA. In: Holmi, 1993. március.
18. Uo.
19. Radnóti Sándor: A SZENVEDŐ MISZTIKUS. Akadémiai, 1981.

Tóth Sára

ENGEDJÜK ÁT AZ ÁCSNAK IS AZ OLVASÁS ÖRÖMÉT!

Szilasi László: *Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*

JAK–Pesti Szalon, 1994. 176 oldal, 220 Ft

Szilasi esszékötetét kétféle beszédmód (egy lazább és személyesebb, valamint egy fogalmibb és tudományosabb) feszültségében értelmezhetjük. Az első néhány oldal, sőt már a fűlszöveg elolvasása után nyilvánvalónak tűnik: a „másként” beszélés mögött valamely „másként” gondolkodást gyaníthatunk. E könyv el nem vitatható érdeme, nívója: egy sajátos (így csakis Szilasira jellemző, egyszerű) irodalomtörténeti pozíció kijelölése és harsány elfoglalása – persze többnyire kérdések és dilemmák formájában: „...*hogyan lehetséges a lehető legnagyobb mértékben személyesen jelen lenni egy olyan diszkurzusban, amit pontosan az ellenkező célból dolgoztak ki? Ugyanakkor: hogyan lehetne kikerülni az interpretáció személyességének nyálkás impresszionizmusából úgy, hogy az út ne a tudományosnak nevezett objektivitás ismerelméleti aknamezejére vezessen? Hogyan lehetne közölhetően személyes irodalomtörténetet művelni? Régivé válni, és megmaradni mainak?*”

„*De hol van az íz?*” – kérdezi a szerző önmagától az IRODALOMTÖRTÉNET című írásában. És kérdezhetjük mi is: Mi adja Szilasi könyvének jellegzetes egyéniségét, ízét? Érdemes talán először azt a valamit megneveznünk, ami a szerző sajátos beszédmódja mögött meghúzódik: az elméleteken túli pluralizmus, az irodalomtörténet nem hatalmi diszkurzusának eszméjét: „...*az irodalomtörténet-írás (elkerülve azt a helyet, ahová várják) az ellenállás eszközevé válik. Hogy úgy mondjam, tojik a háromfüduvarra: egész egyszerűen lehetetlenné teheti bármiféle szöveg kisajátítását*” – ...egy új objektivitás – a hatalmi beszédet megvető önkény objektivitásának – jegyében – tehetjük hozzá gonoszul. De ne tegyük, hiszen jelen tudományos kultúránkra ez még korántsem vonatkozik. Az irodalomtörténeti alapozottság tehát Szilasinnál a fentiek értelmében jelentkezik együtt egy sajátos hangütéssel, vagyis az irodalomtörténet plurális elméletéhez plurális nyelvhasználat társul. Eseten-