

ÉRTELMI VILLÓDZÁSOK

Páskándi Géza: *A sárikás anyós*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979

Páskándi Géza új könyve a „groteszk eposzok” alcímet viseli, s az utóbbi években írt hasonló formájú és célkitűzésű szövegeket foglalja magába. Előrebocsátom: bár az első eposzba néhol az unalom is belopja magát a lehetőségek túlfeszítésének jeleként, a második, de különösen a harmadik kísérlet a közelmúlt magyar irodalmának kiemelkedő alkotása. A rájuk vonatkozatható műfaji megjelölés csupán semmitmondóan általános lehet. Esetleg a groteszk jelző egyértelműen a pontos: az eposzt legfeljebb a külső forma idézi: a bentről kitörő áradás sokkal elementárisabb, semhogy a hagyományos keretek elviselhetnék a súlyát. A költő persze tudja, mit csinál: a két szót együttesen kell értelmeznünk, igazi jelentésüket csak egymásra vonatkoztatva nyerik el.

A költő művészete két alapvető erénye miatt rokonszenves számomra. Az első a hagyománytisztelet, mely műveltsége sokoldalúságában figyelhető meg, a másik viszont a korunkban-létezés teljessége. Létünk groteskségét csupán az élheti át a maga teljességében, akinek az élet korábbi alakzatairól is van képe. Nem merev szembeállításról van itt szó, hanem a jelenségek formai evolúciójáról és lényegi azonosságáról; esetleg: alakbeli állandóságáról és tartalmi átminősüléséről. Páskándi, a racionalista költő nem igyekszik mesterséges rendet teremteni az ember egyéni és társadalmi, örökölt és újjáalkotott káoszában. Nincs premiszája, kíváncsi s egyúttal gyanakvó természet. Jól tudja: praktikus és — tudományaink fejlettsége ellenére is — rövidlátó korban élünk. Központi fogalmunk — akár öntudatlanul is — a használat lett: tudatosan a részre összpontosítunk, miközben az egész észrevétlenül bekerít bennünket és áldozatai leszünk. Ez az oka annak, hogy Páskándi Géza — a század nagy költészeti törekvéseinek példáját követve, de korántsem utánzóként — miért választja témaként azt, ami mások számára csupán eszköz: a nyelvet. Az effajta alkotói elkötelezettség annak ad látszólagos teljhatalmat, ami függvény szokott lenni. Ha egy pillanatra viszonylagosan önálló képződményként (metaforikusan: élőlényként) szemléljük a társadalmi felépítmény egyik megnyilvánulási formáját, akkor a Páskándiéhoz hasonló költői vállalkozások a nagy organizmus önszabályozásának módjai és lehetőségei. Mintha az ember által öntudatlanul teremtetett tetszhalott jelentések a technika egyértelműségeinek időjében a feltámadás alkalmaira lennének a költői mikrokozmoszokban, a szóhasználatok tartalmatlansága elleni lázadásnak e tűzfészkeiben.

Míndez természetesen nem azt jelenti, hogy e groteszk eposzoknak

nincs tematikai elkötelezettsége. Itt is létezik a „valami”, amiről „valamit” mondani kell, ám a tárgy már önmagában elvont, fogalmi jellegű. Amennyiben egészen pontosan nem tudjuk, miről beszélünk, abban az esetben állításunk még bizonytalanabb, szétfolyóbb. Ilyenkor a nyelv önerején múlik a hatás: a szavaknak egymásra kell villanniuk, ha sorrendjüket nem teszi lineárisabbá a funkciót kijelölő gondolat. Költőnk elszánt következetességgel oldódik fel a nyelv szellemében: humora tartja egyensúlyban a jelentéseknek olykor túlságosan is magasra tornyosuló hullámai között. Első groteszk eposzát, *A sárikás anyóást*, a másik kettőhöz képest azért érezzük kevésbé sikerültnek, mert taszítja, ahelyett, hogy vonzaná az összpontosító figyelmet: a tiszta nyelvi intuíciót vállalja céljának, holott gyakran gépiesen ragasztja a toldalékokat a személynevekhez. Valójában inkább az ötleten lelkesedünk, mint az eredményen. A szerző használati utasításként írt okos esszéjében a keresztnevek és hordozóik közötti meg nem felelést, eldologiasodott kapcsolatot kifogásolja, s egy játékot javasol, melyben a nevek a hozzájuk illesztett toldalékok révén még inkább eltávolodnak viselőjüktől, s egy teljesen kötetlen szójáték-sorozathoz szolgáltatnak anyagot. Ezt a kísérletet Páskándi transzcendens grammatikának nevezi, s úgy gondolja: eposza „a nyelv és stílus lehetőségeinek Noé bárkája”. A hagyományos szótövek ugyanis eltűnnek a beszéd helyzeteiben, nem domborodik ki a nyelv viszonyokat kifejező gazdagsága; másrészt: a jelentés nélküli személynevek komikum forrásaivá válnak, amennyiben megszokott alakjukkal ellentétben igés vagy melléknévi formában találkozzunk velük. Semmitmondás és sokatmondás látszatával — ez *A sárikás anyós* humorának lényege.

Persze: véletlenül sem a költő antiintellektualizmusa a probléma, amit a *Tövis-köszörű a giccsemáné-kertben* tanúsíthat. Ebben lényegesen újat nem mond ugyan a korunkban iparilag fejlesztett rossz ízlésről: e tekintetben inkább csak az axiomatikus tömörség az erénye. Sokkal fontosabb példatárának eredetisége s a felsorolások nyelvi leleményei. A modern giccs jelenségét sem tartja ugyan kizártnak („A szabad asszociáció ha láncsor sose giccs”), mégsem bocsátkozik az elemzésébe, pedig (nem a vers, hanem az esszé szempontjából) ez lett volna az igazi feladat. Legterjedelmesebb és legjelentősebb műve, a *Föl-jelentés visszamenőleg* a maga nemében remekmű: a képzőművészeti érzékenység, az etikai igényesség, a filozófiai-szociológiai esszenciák, valamint a pszichológiai éleslátás szintézise. Páskándi itt is a nehezebb megoldást választotta: föl-jelentője belső szükségszerűségből következően, nem pedig egyoldalú számításból írja leveleit az inkvizítornak. Esztétikai-etikai vádaskodásában magas szintű kultúra és kifinomult érzékenység elegyedik az elvakultság ostobaságaival. Páskándi folyamatosan lábjegyzetek formájában világosítja fel olvasóját: mi a véleménye az általa kitalált Névtelen Feljelentő

nézeteiről. Mintha olykor saját maga is megijedne, hogy hősébe túl sokat ömlesztett át önmagából. A Névtelent őrülnék tekintti, noha a kérdést sokkal fontosabbnak tartja, semhogy e viszonylagos jelentésű jelzővel intézné el. A Névtelen tudniillik a mindenkori (vallásos és világi dogmák) megszemélyesítője, a racionalista konzervativizmus megtestesítője; a tűzzel-vassal védett hagyományos isteni és emberi eszmények bajnoka, aki sokakat megtévesztve zseniálisan képes azonosulni az emberi lény bizonyos vonatkozásaival, de annak a dogmán kívül eső többletét irigy gyűlölettel támadja.

Mondanom sem kell: Páskándi Gézának e műve mélyen szatirikus, s a kultúra irányításával foglalkozó embereket lelkiismeret-vizsgálatra ösztönzi.

VAJDA Gábor

TÁJÉKOZÓDÁS

GRAFIKAI PARTITÚRÁK

Sylvano Bussotti *Fragmentations pour un joueur de harpes* című, 1963-as triptichonszerű partitúrája tele van aggatva színes grafikai elemekkel. A színek meghatározott regisztereket jelölnek, melyeken belül a különálló hangok is meghatározhatók. Az ötvenes évek végén írt műveiben John Cage a hangjegyek grafikai erejének variálásával a tartamra és a hangerősségre utal. Módszere az expresszionisták kedvelt felkiáltójei-hangsúlyozásával vethető össze. A Kölnben élő Mauricio Kagel autodidakta zeneszerző *Die Himmelsmechanik* (1965) című librettója a legkülönbözőbb hangokat és zörejeket hasznosítja. A mű, amelyben a szerző négy elementáris erő, a villám, a tűz, az eső és a szél egymásbamosódását tanulmányozza, külön hangzásbeli és vizuális lapból áll. Ezzel szemben Ligeti György partitúrái javarészt verbális utasítással vannak ellátva, amely a hangjegyzéssel együtt valamilyen módon mégis egységet alkot. Sorolhatnánk tovább; beszélhetnénk Josef A. Riedl optikai hangkölteményeiről, Dieter Schnebel beszédet és zenei elemeket, régi és új kottakivonatokat egyesítő eklektikus darabjairól, egészen Earle Brown 1952—53-as *December 52* című alkotásáig, melyet a szakemberek az első igazi grafikai partitúrának tartanak. Ez a néhány egyedi eset is bizonyítja, hogy az úgynevezett új zene ápolói a hagyományos módszerhez viszonyítva a legszabadabb hangléíró lehetőségekkel élnek, melyeknek nyomán a vizuális művészet legkülönbözőbb eszközeihez folyamodnak.

Természetesen, ma már mást értünk zenén, mint három- vagy négy-