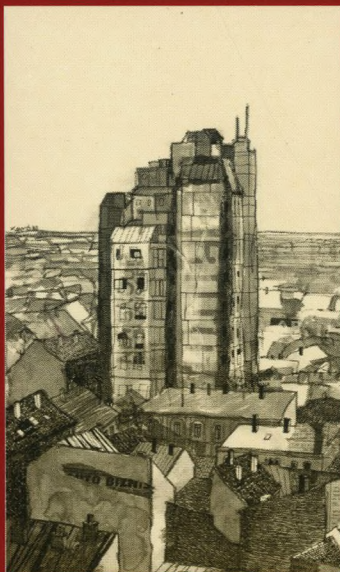


HÍD

irodalom

művészet

társadalomtudomány



2010. OKTÓBER
10. SZÁM

HÍD

irodalom
művészet

társadalomtudomány

Alapítási év: 1934
LXXIV. évfolyam
2010. október
10. szám

Szerkesztőség

Főszerkesztő:

Faragó Kornélia
(e-mail: corna@eunet.rs)

Főmunkatársak:

Bányai János
Böndör Pál
Harkai Vass Éva
Jung Károly
Lovas Ildikó
Náray Éva
Ózer Ágnes
Szabó Szilvia
Toldi Éva
Tolnai Ottó
Végel László
Vickó Árpád
Virág Gábor

Lektor/korrektor:

Buzás Márta

Tördelés:

Buzás Mihály

Fedőlapterv:

ifj. Sebestyén Imre

Nyomda:

Ideál, Újvidék

Tartalom

VÉGEL László: A remete távozott	3
BÁNYAI János: Ráadás az életműre (Utasi Csaba, 1941–2010)	6
*	
VÖRÖS István: Tagadástan ■ Mekkora a világ? ■ Partvonal (versek) 10	
TERÉK Anna: Temetés (sirató vers)	15
BARLOG Károly: (tök csikó, puttó-perspektíva) (rövidpróza)	20
CSORBA Béla: Kárcsika (beszédtöredék)	24
FEKETE I. Alfonz: Szabadkai utca ■ Szív Ernő barátja ■ Kávéházi regék (rövidprózák)	26
*	
MAJOR Nándor: Kényszerhelyzetben árnyalatokért – Az áprilisi <i>Híd</i> és a körülmények (esszé)	35
*	
SIRBIK Attila: Áttetsző kosz-kötőanyag (Gondolatok Kanyó Ervin grafikáihoz)	71
Jacques RANCIÈRE: Az elviselhetetlen kép (tanulmány) (HORVÁT-MILITICSI Attila fordítása)	73
*	
HARKAI VASS Éva: Már-alakulat, még-alakulás, avagy hibázni jó (Kukorelly Endre: <i>Mennyit hibázok, te úristen</i>)	88
VÁRI György: Az Atya, a Fíú és a Csend Mélye (Lanczkor Gábor: <i>A mindennapit ma</i>)	100
KOVÁCS Kriszta: Újra a kollár lokálban (Kollár Árpád: <i>Nem Szarajevóban</i>)	112
MIKUSKA Judit: Ékszerdobozba zárt én-képek (Kiss Noémi: <i>Rongyos ékszerdoboz</i>)	120
KELEMEN Emese: Utolsó farkassá válni (Krasznahorkai László: <i>Az utolsó farkas</i>)	125



Számunkban Kanyó Ervin alkotásait közöljük

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2010. október. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Németh Ferenc. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.forumliber.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizeteskör kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2011-re belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR – Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken. – YU ISSN 0350-9079

A remete távozott

Elhunyt Utasi Csaba. Puritán volt ez életben, maximalista a szellemi kérdésekben. Komplex irodalomelméleti szemlélete a szintézist kutatta a korban, amely nem tűrte a szintézist. A nehezebb utat választotta, amikor a könnyű út túlságosan csábító. Ki tudja, hány mementót kell még elmondani, hogy kirajzolódjon annak a kornak a jellege, amelyben fellépett a *Symposion*-nemzedék, amelynek Utasi Csaba eminens tagja volt. Egy azonban biztos, a jugoszláv társadalom s vele együtt a tömegsírok korát és a kemény diktatúrát maga mögött tudó magyar kisebbségi közösség is elégedett volt, nem volt szenzibilitása a másként gondolkodás iránt, az egyre puhuló jóléti szocializmus eltompította a tiltakozás életét. Ebbe a mesterséges nyugalomba és békébe hozta az *Új Symposion* a nyugtalanságot. Ugyanaz a történet játszódott le, ami később szerte Kelet-Közép-Európában, csak egy kicsit túl korán jelentkezett és túl korán hervadt el. A magyar folyóiratok történetében ritka esetnek számít, hogy az egypárti hatalom egymás után kétszer is betiltsa a folyóiratot, mint ahogy ez történt a hetvenes évek elején, de az is ritkaságnak számít, hogy a repressziót nem követte civil tiltakozás. A közösség néma maradt, ami érthető, hiszen a bársonyos forradalmak szellőjére akkoriban még a legradikálisabb kelet-európai ellenzékiek sem gondoltak.

A betiltások után új főszerkesztőt kellett választani. Új főszerkesztőt kellett választani, hogy valamiképpen megőrizzük a folyóiratot, s később átadjuk a fiataloknak. Egyszerre kellett megőrizni a létét és a szellemiségét, ami kockázatos feladatnak tűnt, hiszen nem tudtuk, mit hoz a holnap. Legtöbben Utasi Csabára gondoltunk, ő őrizte meg legjobban higgadtságát, ezenkívül bíztunk megőrző szellemiségében. Kimondtuk a nevét, ő pedig higgadtan s habozás nélkül közölte, hogy vállalja.

Mindig is hajlamos voltam a szellemi kalandozásokra, kockázatokra, s talán a kellenél nagyobb nyugtalansággal vert meg a sors, de ezek után még nagyobb megbecsüléssel gondoltam az értékőrző, értékmentő Utasi Csabára, mert ő vállalta köztünk a legnagyobb szellemi kalandot, megőrizni valamit és átadni az új nemzedékeknek.

A tőmondat, a „vállalom”, ma is a fülemben cseng. Az idők múltával értettem meg, hogy a mélyről jövő, értékörző magyar konzervativizmus credójával találkoztam.

Habitusunk különbözött, de a későbbiek folyamán mindig is biztos pontot láttam benne, amelyről – bárhová is kalandozzák – nem szabad megfeledkezniem.

Sokasodó naplójegyzeteimet lapozgatom.

2004 májusában Budapest kellős közepén Utasi Csaba járt az eszemben. „Ő lett nemzedékünk legnagyobb remetéje. Lehet, hogy éppen ezért neki kellene feltérképeznie elmagányosodásunk nagy történetét”, írtam. Aztán egy bécsi bejegyzés 2004-ből. Álomban megjelent az újvidéki fiúintézet. Akkoriban Újvidék fontos találkozási pont volt. Jöttünk sokfelől: Csókáról, Zentáról, Óverbászról, Szabadkáról, Kanizsáról, Bácsfeketehegyről, kisvárosokból és eldugott falvakból. Hoztuk magunkkal a szülőfalvak élményeit, találkoztunk egymással és a várossal meg a nagyvilággal. Így született meg a közös tér, amely inspirált bennünket. Felrémlt előttem „a baranyai származású Utasi Csaba. Komor, tartózkodó fiú volt, már akkor megkísértette a baranyai mélabú”. Bizonyára, legalább részben, ezt a melankóliát a baranyai magyar kisebbség gyors asszimilációjának látványa táplálta. Ő előbb tapasztalta meg ezt mint mi.

2009-ben már betegeskedett, s néhányszor találkoztunk az újvidéki Mystic kávézóban. Kivonult a közéletből, barátkozott a magánnyal, amelyben világosabban és pontosabban látott mindannyiunknál. A baranyai remete, nemzedékem első konzervatívja, komolyan vette a konzervatív és nemzeti gondolat pátoaszát, gondterhelten konstatálta, miként torzítják el azokat az erkölcsi, nemzeti és esztétikai értékrendeket, amelyekkel egy életen át vívódott. Szólamokká és szóvirágokká silányították azokat az eszményeket, amelyeket következetesen és szerényen hirdetett. Utolsó beszélgetésünkön jelenünkről szólva már Berzsenyivel vigasztalódott. Nem is Berzsenyi volt a fontos, hanem az elvesztett illúziókkal való vergődés.

Talán ezért sincs tanítványa, mert magasak voltak a mércéi. Az irodalmat és az életet nem tudta és nem akarta cinikusan elkülöníteni, együtt szemlélte, habár sokszor úgy tűnt, hogy az ő esetében az irodalom az egész életet jelentette, ám az is igaz, hogy számára az irodalom nem ez élettől való menekvést, hanem az életbe való megkapaszkodást képviselte.

Aztán következett a 2010 tavaszán írt naplójegyzet. Az újvidéki teraszokon a laptopom fölé hajoltam, hogy leírjak néhány mondatot, melyek, lehet, sohasem látnak napvilágot. Felidéztem az egyik, 1999 májusában játszódott jelenetet. „Gyakorta láttam a sugárúton Utasi Csabát – írtam a NATO-légítamadás egyik számomra emlékezetes jelenetéről –, amint aktatáskáját cipelve baktatott, hogy órát tartson az újvidéki Magyar Tan-

széken. Addig rendben lesz minden, gondoltam magamban, amíg Utasi barátom előadásokat tart; a galiba akkor kezdődik, ha majd az órák elmaradnak.” 2010 májusában a Mystic kávézó teraszán a tiszta kék eget figyeltem meg a sugárúti járókelőket, de nem tűnt fel a táskáját lóbáló Utasi Csaba. Naplómban is maradt ennek írásos nyoma. „Némi aggodalommal telefonálok neki – írtam –, felveszi a kagylót és elmondja, hogy betegsége továbbra sem teszi lehetővé a sétákat. De nem csak személye hiányzik a sugárúton, hiányoznak az írásai is, különösen ma, amikor nagy szükség lenne rájuk, annál is inkább, mert az általa képviselt mérsékelt konzervativizmusra nagy szükség lenne szellemi életünkben. Sajnos, ez a legnagyobb paradoxonunk egyike: a hagyomány óvatos és megfontolt ápolásának alig van hagyománya. A modernség kifulladás, a konzervativizmus hiányzik, csak a populizmusnak és a modernség mímelésének van ázsiója.”

A telefonbeszélgetés után, mindössze pár hónap múlva, örökre távozott közülünk. Vigyázó szemét nem veti többé ránk. Szigorú ítéleteivel nem ment fel többé bennünket. Elárvultunk, de talán enyhítünk magányunkon, ha újraolvassuk műveit, mert a kegyetlenül múlt idő előbb vagy utóbb arra kényszerít bennünket, hogy pontosabban olvassuk, mint eddig. Az utolsó sétánkon megdöbbenően hallgattam keserű szavait. Arról beszélt, amiről senki sem mer töprengni, vagy csak félve szól róla, hogy az utolsó húsz évben is utat tévesztettünk. Úgy éreztem, hogy vagy nyilvánosan elmond mindent, az értékőrző értelmiségi leleplezi a körülötte dívó hamisságot, vagy a halált választja. A remete hű maradt önmagához: az utóbbi mellett döntött. Aki akar, ebből is sokat ért. Nagyon jól tudta, hogy sohasem volt szabad mindent elmondani – most sem szabad.



Utasi Csaba előadást tart Szivőácon (1982)

Ráadás az életműre

Utasi Csaba (1941–2010)

A szeptember 1-jén elhunyt nemzedék- és tanártársam, Utasi Csaba *Ráadás* címen 2007-ben a Forumnál megjelent esszéket, tanulmányokat, háborús naplót tartalmazó könyve a korai halál visszfényében akár írói, tanári végrendeletnek is mondható; olvasói számára nem az életmű összegzését hagyta örökül, hanem csak hozzáadott még valamennyit a korábban megteremtett gondolkodói életműhöz. És amit hozzáadott, nem kevés. Utasi Csaba a magyar tanszék első nemzedékének diákja volt, majd az *Új Symposion* folyóirat és elődje, a *Symposion* nevű újságmelléklet munkatársaként, szerkesztőjeként szerzett magának nevet az irodalomban. Pontosan fogalmazó kritikus volt, következetes, szigorú ítéleteiről nevezetes, akinek olvasói figyelmét nem kerülték el se a silányságok, se a dicséretet érdemlő értékek. De nem kerülték el a figyelmét a múlt történései sem, monográfiája a Szenteleky alapította, majd Szirmai és Herceg szerkesztette *Kalangyáról* úttörő folyóirat-feldolgozásként máig érvényes szempontokat tartalmaz mind irodalmunk egyik korai szakasza megismeréséhez, mind pedig a folyóirat-szerkesztés és -kiadás történetének feltárásához.

A *Ráadás* esszéi és tanulmányai a korábban közzétett könyvek tartalmához, a vajdasági magyar irodalom, valamint a huszadik századi magyar irodalom történéseiről szóló írásokhoz adnak hozzá újabb munkákat. A kötet címe azt mondja olvasójának, hogy a könyvbe felvett írások sok újat már nem nyújtanak, de új szempontokkal, gondolatokkal és ítéletekkel erősítik meg az előbbieket. Azt is mondja a könyv címe, hogy Utasi Csaba valamit befejezettek tekintett 2007-ben, amit még nyújthat, az többlet, a megszabott időn felül végzett munka, „ráadás”. Ezzel együtt azt mondja a könyv címe, hogy a korábban elvégzett munka befejeztetett, hogy ami még ezután következik, valóban csak többlet, és úgy is kell olvasni. A könyv címe tehát útmutatás az olvasónak, egyúttal figyelmének felkeltése a korábbiak iránt, úgyszintén jelzése annak, hogy ami a könyvben találha-

tó, szerves része a korábban elvégzett munkának. Többször említettem a munka szót, nem véletlenül. Utasi Csaba munkás alkat volt, sokat és folyamatosan dolgozott, holott viszonylag keveset publikált, ami szintén alkati tulajdonság, sőt képesség, hiszen amit az asztalra tett, befejezett volt, jól és többször, többfelől végiggondolt, aprólékosan, kivételes pontossággal és műgonddal megdolgozott közlés. Tárgyi tévedésen nem lehetett rajtakapni, aminthogy szóhasználatán és mondatain sem lehetett alakítani.

Írás- és beszédmódjának erényei könnyen felismerhetők a *Ráadás* írásain is. És még valamit hozzá kell ehhez tenni. Írásainak nemcsak pontossága és következetessége, fogalmazásának nemcsak tisztasága, stílusának nemcsak sallangmentessége, mondatainak nemcsak telítettsége és helyessége uralja szövegeit, mégpedig akkor is, amikor vitriolos kritikát ír és akkor is, amikor múltbeli irodalmi és történelmi történések felett elmélkedik. Ennyi is elég volna egy tisztos tanári és gondolkodói pálya megítéléséhez. Ám mindehhez hozzá kell még azt is tenni, hogy Utasi Csaba visszafogottan ugyan, de jól láthatóan önmagát is beleírta kritikáiba és tanulmányaiba, mégpedig oly módon, hogy nem ő kereste a témáit, hanem a témák találták meg őt, mindig összefüggésben személyiségének jellemvonásaival, gondolkodásának megkülönböztető jegyeivel. Akár az is mondható és bizonyítható is, hogy Utasi Csaba írásain, különösképpen mondatain mindig átüt egy alapján véve érzékeny, magába forduló, sérülékeny, a külvilágtól mindig sikertelenül elzárkózni készülő, a magányt méltósággal elfogadó személyiség. Ez a sok tapasztalatból, élet- és irodalmi tapasztalatokból felépült személyiség szólal meg írásaiban, és ezért mondható, hogy gondolatait, de ítéleteit is a személyes érintettség fűti magas fokúra, ezzel együtt pedig valami nehezen feltárható, ám mindig érzékelhető líraiság. A líra nem a költők kizárólagos felségvize, azokra a vizekre mások is kihajózhatnak, olyanok is, akik a lírai beszédmódokkal nem is próbálkoznak. Utasi Csaba nagy ritkán költőként is megszólalt, ám tanulmányait meg esszéit nem költőként írta, hanem olyan tudósként, akitől az értékelésen és megértésen kívül az értékelés és a megértés érzelmi és érzéki felhangjai sem idegenek. Van valami igazi többlet az írásaiban, amit nyilván nem is lehet másnak tekinteni, mint az irodalomra, művelőire és irányaira nemcsak az intellektusával, hanem az érzelmeivel és érzékszerveivel is figyelő személyiség megnyilvánulásának. Utasi Csaba nem tudott hűvösen fogalmazni, közben pedig szemérmes volt, visszafogottan lírikus. Írásai ezért inkább a hagyományosnak, tehát személyesnek vehető esszé műfaja felé közelítenek; tanulmányai is, kritikái is esszéisztikusak olyan értelemben, hogy a gondolkodó mellett mondataiban mindig megszólal az érző és érzékelő ember. Volt Utasi Csabának érzéke a lélektan iránt, az irodalmi műben is a személyiség és a lélek megszólalását kereste. A *Ráadás*

kötet első írása győzheti meg olvasóját efelől. II. Rákóczi Ferenc fejedelem vallomásairól közöl itt Utasi, ahogy mondja, „néhány reflexiót”. Sokatmondó a tanulmány címe: „A szerepszemélyiségtől a lélek felé” – így hangzik a tanulmány címe, és valóban arról szól, hogyan, milyen kerülőutak során jutott el a kurucok vezére, a felkelés irányítója, Szent Ágoston szellemében és példáját követve, a lélek bizonyosságáig. Ennek a hosszan tartó lelki utazásnak nyomon követése a tanulmány, amely a történelemtanulmányokból ismert és a szóbeszédben is tovább élő fejedelem arcképéhez adja hozzá az ember vonásait. Az esendő emberét, aki nagyszerű vállalkozásának bukása után nem a keserűséget, hanem a magányt, az önvizsgálatot választja, ezzel együtt az istenhitet. Azt hiszem, nem tévedek, ha azt mondom, Utasi Csabának az ember iránti érdeklődése, hiszen minden versben és prózában az ember megnyilatkozását kereste, ezért adhatta a vajdasági magyar költészet sajátos verstörténetét felidéző ötven vershez írt esszéisztikus kommentárjainak a *Csak emberek* címet, mondom, talán nem tévedek, ha azt állítom, az ember iránti közvetlen érdeklődésének hátterében első magyartanárjának, Baranyai Júliának, akiről mindig nagy szeretettel beszélt, és második magyartanárjának, Sinkó Ervinnek, akiről viszont gyakorta beszélt kritikusan, a hatása ismerhető fel. Nem követte azoknak gondolatmenetét, de tőlük tanulta meg, hogy minden nyelvi megnyilvánulás, minden elhangzott és leírt szó meg mondat mögött az élő ember áll, és eme mondatok meg szavak olvasása nyomán az ember mutatja meg igazi arcát. Ennek az arcnak megkülönböztető vonásait kereste akkor, amikor a Kossuth-képekről értekezett a XX. századi irodalmunkban, de akkor is, amikor Csuka Zoltánnak vajdasági szerepvállalásairól írt meggyőző tanulmányt, meg amikor a „valós és fiktív” úti élményeket vette sorra szintén a XX. századi magyar irodalomban. Nem a teóriának állt vonzáskörében Utasi Csaba, a teóriában csak tájékozódott, és ez nem kevés. Elsősorban az embert megmutató életrajzi és társadalomtörténeti tények, az emberre utaló adatok érdekelték.

Két tartóoszlopa van a *Ráadás* című utolsó kötetének. Az egyik Szenteleky Kornél, a másik József Attila. Szenteleky kettős évfordulóján emlékezik az irodalomalapító gyötrelmes szerepére, majd Szentelekynek és a vajdasági magyar irodalomnak Németh Lászlóhoz fűződő kapcsolatairól szól, hogy azután a lassan születő és cseppet sem akadálytalanul alakuló Szenteleky-kultuszról írjon, és azzal fejezze be az esszét, hogy amikor a vajdasági írók Szenteleky halálának évfordulóján és az őszi Szenteleky-napokon Szivácon találkoznak, a Szentelekytől örökölt „hinni a lehetetlenben” szívósan fenntartott hit előtt tisztelegnek, „miközben – írja – az irodalmi hagyománytörténés, akár eddig is, halad tovább a maga kiszámíthatatlan útján”. Fontos szót, a „hagyománytörténés” fogalmát használja

Utasi Csaba a Szenteleky-kultusz jelenségeit összefoglaló esszéjének végén. Valójában azt mondja ezzel a fogalommal, hogy a hagyománytörténésnek a múlt és a jelen irodalmát olvasó történész és kritikus csak tanúja lehet, irányítója nem, mert az irodalomnak nincs ugyan az olvasótól független élete, de vannak belső törvényei, amelyeknek kutatása és feltárása minden utódnak, aki irodalomértésre adta a fejét, soha egészében nem teljesíthető, ám megközelíthető feladata. Ezt a feladatot tekintette magáénak Utasi Csaba is, amikor életművének befejező fejezetében, a *Ráadás* című kötetben, Szenteleky és József Attila köré gyűjtött egybe néhány fontos írást. Megjelölte érdeklődésének két huzamosan követett irányát, a vajdasági magyar irodalmat és a XX. századi magyar irodalmat. A kettő összetartozását egy pillanatra sem vitatta, de kitartóan érvelt a vajdasági magyar irodalom önértékei mellett. Nemcsak a Szenteleky-írásokban, hanem a Koncz István költészetét elemző tanulmányában, vagy éppen a költő Jung Károlyt köszöntő esszéjében is.

A *Ráadás* kötet tartalmazza még Utasi Csaba *Abszurdumok abszurduma* című háborús naplóját, benne a bombázással sújtott, Grendel Lajos szavával élve, Abszurdisztán háborús hétköznapijainak dokumentumaival, ezenfelül pedig az ember túlélési szenvedéstörténetével, aminek egyformán része a sorbanállás, a hiánycikkek utáni futkosás, az utolsó tartalékok felélése és mindezek megélése nyomán a mélységes emberi felháborodás.

A kötet végén Serer Lenke két fontos beszélgetése olvasható a *Csak emberek* megjelenése és Utasi Csaba hatvanadik születésnapja alkalmából. Nem alkalmi beszélgetések, sokkal többek annál, egy sokat megélt tanár és író vall bennük az irodalomról és önmagáról.



*Utasi Csaba (Fehér Kálmánnal, Tolnai Ottóval és Vékás Jánossal)
Szivácon 1982-ben*

Tagadástan

Kit ránt magához, kit ragad el
a semmi pokla?
És kinek jut jutalmul a semmi mennyországa?
A semmi poklában persze nincsenek ördögök,
de tele van nincs-ördögökkel.
Tele nemlétezőkkel, halottakkal, meg sem születettekkel,
élettelen tárgyak lelkével és élő tárgyak félelmeivel.
Akit oda bezárnak, azt kizárták, az nincs.
Kizárták a továbbélés lehetőségéből,
a feltámadás esélyéből, a túlvilágról és erről a világról,
az talán nem is volt.
A semmi poklában nincsenek üstök, és nem fűtik
őket sem fával, sem elektromos szállal.
A semmi poklában az ördögöknek nincs villájuk, nincs kezük sem,
amivel a villát fognák, ott nincsenek bűnösök sem,
akikbe a vezeklés céljából ezeket a villákat belevághatná az,
aki ott lenne, ha lehetne.
Ha be lehetne jutni oda.
A semmi poklából kizárták az ördögöket.
A semmi maga a pokol. Mért pokol inkább a semmi, mint a valami?

A pokol, ha ige lenne, a van ellentéte lehetne.
A van, ha főnév lenne, a mennyország ellentéte lehetne.

A semmi mennyországába aki eljut, megnyugszik,
már nincsenek gondjai, nincs teste, és lelke se igen van.
A semmi mennyországában nincsenek angyalok,
de tele van nincs-angyalokkal.
Tele létezőkkel, semmihalakkal, megszületendőkkel,

tárgyak lelkével és az élet tárgyatlan jelenlétével.

Akit onnan kizárnak, azt bezárták, az nincs.

Bezárták a továbbélés lehetőségébe,

a feltámadás esélyébe, kizárták a túlvilágra

és erre a világra, az talán nem is volt, hanem lesz,

vagy épp van.

A semmi mennyországában nincsenek ágyak, és nem

világítják csarnokait sem fáklyákkal, sem elektromos szállal.

A semmi mennyországában az angyaloknak nincs szárnyuk,

nincs kezük sem, amivel a villanyt le- vagy fölkapcsolnák,

ott nincsenek jók sem, akikre jutalmul dicsfényt

irányíthatna az, aki ott lenne.

A semmi mennyországból kizárták az angyalokat.

Legfeljebb egy-egy ördög, vagy nem-ördög téved be néha.

A semmi mennyországa maga a pokol.

Mért mennyország inkább a semmi, mint a valami?

A mennyország, ha ige lenne, a nincs ellentéte lehetne.

A nincs, ha főnév lenne, a pokol ellentéte lehetne.

Mekkora a világ?

Nem halogathatom tovább
a világ megváltását, de mivel
maholnap 46 éves vagyok,
a lehetségeshez kell
igazítanom terveimet.

Mi az a világ, amit megválthatok?
A Tejút vagy akár a Mars bolygó
is megvan az én megváltásom
nélkül. Váltsa meg őket egy
fekete lyuk vagy egy üstökös!

A Hold se érdekel. Hányan
próbálták már megváltani,
aztán nem lett az egészből
más, mint egy kisebb kráter
a napos oldalon.

Nem tudok mit kezdeni az
óceán nagy tereivel sem,
már a part csapkodó
hullámainál is megrémülök.

Nem érdekelnek azok a helyek,
ahol nem jártam, azt se tudom,
mi megváltanivaló lenne rajtuk.

Csak ahol otthon vagyok, azt értem
annyira, hogy ott semmit se értsek
a világból.

Az ország is túl sok. A város?
A mi nem túl nagy kerületünknek
talán minden sarka ismerős,
azt szeretném, ha itt semmi se változna.
Hogy lesz ebből megváltás?

Az utcánk túl rövid,
a ház túl nagy, hogy
magamra vállalhassam.

A lakásunkban négyen lakunk,
minden nap átbeszéljük
a tennivalókat, de a megváltásról
nem esik szó. Kitől? Mi ellen?
Iskola után vagy bevásárlás
helyett?

Most ők már alusznak.
Talán nekem is jobb lenne,
ha aludni mennék.

Hogyan kell megváltani a világot
gyorsan,
fájdalommentesen,
törvényes keretek közt?

Partvonal

Megértett, régi pusztulások ideje,
tudjuk, hogy mi és mért történt,
de minden más volt, sokkal
jobb és sokkal rosszabb, mint
gondoljuk, maga a gond volt.
Félelem-rostok járták át, ahogy
a mocsarat az itt-ott felbukkanó
tölgyek és a nád gyökérszete.
Rejtett összefüggések csak
a jelenben vannak, aztán
úgy kimásznak belőle, mint
dögből a galandféreg.
Sosem volt népszerű a vég
közeledtéről beszélni,
az ilyen, sötét homlokú
prófétáknak sosem lett
teljesen igazuk. De
nem jogos nevetni őket,
kicsit mindig igazuk
volt, még becsukott szemmel
is látni kellett, még
alvás közben is tapasztalni
kellett. A proféták arca
korlátolt, beszédük lassú.
Kezdetben van az ige hiánya,
a nincs szó helyén világba
égő lyuk. A Föld haragszik?
Nem hiszem. Nyugodt, nagyon
nyugodt, mint egy mesterlövész
a merénylet előtti percben.
Rejtett összefüggések csak
a jelenben vannak. Túl
sok időt vesztegetünk
a múltra. Pedig az nincs,
és nem hiszem, hogy a múlt
felől könnyebben megérthetjük
a jelent. Túl sok időt

vesztegetünk a jövőre.
Pedig az nincs, és nem
hiszem, hogy a jövő
felől könnyebben megérthetjük
a jelent. Túl sok időt vesztegetünk
a jelenre, pedig az az időn
kívül van, sokkal,
sokkal túl a határán,
utolsó sziget az óceánban.
A jelen lakatlan szigetén
csak én lakom. Én, egy üres
kagylóhéj, a te gyöngyét
találsz benne. A gyöngy
mellett a félig rágott hínár:
ő. Mit is lehetne még
rémületesen jósolni az egy pálmafás
szigeten éldegélőnek?
Hogy megtalálják? Kiköt ott
egy tankhajó, hatalmas fémvárként
fog a szivacsból való sziget fölé
meredni, algás oldalán
festékbarna és fekete foltok
villognak, mint a cápán,
és föntről egy létra ereszkedik
le. De nem téged, engem vagy
őt viszik el, hanem valaki lemászik,
akit büntetésből közénk kevernek
a jelenbe. Lemászik, alig tud járni.
A hajókürt szól, a fém csikorogva
sikklik a homokon, hullámtarajok,
medúzák örvénye, tátogó muréna,
partra vetett műanyag szemét, a jelen,
ha félrenézel, rögtön múzeummá,
akváriumná alakul. Ha félrenézel,
te magad félrenézéssé alakulsz.

Temetés

Sirató vers

abban az évben alig esett az eső
félbetörtek a délutánok
és az ég alja sötétedéskor
alig tudta magára ráncigálni az estéket
szeretőm már a végét járta
mindennap annyit ivott
hogy végül már az utcán is sírt
fálnak dőlve egészen
laposra rágta a cigarettái végét
szégyelltem hozzányúlni
de mentem utána
féltem, vagy
csak szerettem volna látni
ahogy baja esik

álltunk a ház előtt
fálnak dőlve hugyozott a lába elé
valami ócska nótát
fütyült, közben
rá se néztem, azt hittem
többet szólni sem tudok hozzá
tudtam, hiába
mosdottam meg aznap
viszkettek szememben a könnyek
de csak nem tudtam elkezdni a
sírást, ahogy az eső nem tudta
elkezdni önmagát

ANNA
ANNACS
KÁM

AZ

UR

megjelent a vizek fölött

V
E
S
E
N

●

SIR
(Kassák)

nekiindultunk a nyári
húgyszagú pesti estének
belekeveredtünk valami
ünneplésbe
ahol annyian ittak hogy
szeretóm végül
három arabbal egy dalt énekelt
persze nem tudta a szövegét
engem meg idegesített
hogy türelmesnek
látszok amint tehetetlenül
állok és várom, hogy befejezzék
csak néztem a szeretóm
olyan volt a haja színe, mint
az elsárgult falevél
szerettem volna, ha ott hal meg előttem
karján a három arabbal
utolsó lélegzetében a dallal
de nem halt meg
csak vidámabb lett a tántorgása
a szemüvege az orráról leesett
és porrá törte, ahogy táncolt
úgy nézett ki közben, hogy nekem
majd' megszakadt a szívem
neki is, hogy nincsenek körülötte
muzsikások, elhúzatta volna
az arabok nótáját,
sírjanak, legyen
dínomdánom

odajött hozzám egy fiú
monokli volt a jobb szeme alatt
behúztak neki valahol
gondoltam, egyet
kacsintott és átfogta a derekam
magához húzott, táncoltunk
reméltem
a szeretóm majd féltékeny lesz
de nem látott semmit a szemüvege
nélkül, én a fiú

arcára szorítottam az arcomat
és gyóntam
bocsáss meg uram
vétkeztem
nem mondtam el amíg lehetett volna
(hogyan szerettem)
nem tudom azóta sem kikaparni
magamból
letenni küszöbre a gondolatát
vártam hogy múltjon, ezért
vagyunk most mind
részegek

és uram hidd el
én tényleg próbáltam bízni benned
de már nem azért ülök be
a templomba, mert az a házad
én csak azért ülök ott, mert
csend van és hideg
éppen mint bennem
nem tudok már figyelni senkire
bennem csak színtiszta akarat van
hidd el,
próbálok sírni
ha látom a haldokló gyerekeket
a kórházban, mikor munkába megyek
de nem tudok,
pedig soknak a szeméből
kipislog a halál
miután
meghalt az első rákos lánykám
én pálinkát ittam a Wesselényi úton
és nem jött ki belőlem egyetlen szó sem
álltam a csendben
órákig
azt sem tudom, melyik nap temették el

Uram, olyan elveszett voltam,
mint egy öregember
aki elindult valahová, de

nem emlékszik hová
csak néztem
az előttem dülöngélő autókat,
mint a nagymama a tévét,
mikor valami csodát vár,
hogyan eszébe jusson talán:
ő már nem kell senkinek

Uram, nem tudok már sajnálni senkit
üresebb vagyok, mint a halál
temetésre is csak azért járok
mert évek óta nem tudok
sírnival, csak nézem
hogyan bőgnek a nők a férfiak vállán
csak nézem és
bocsáss már meg nekem
nem tudom elhinni
hogyan létezel

az arcomra tette a kezét
belecsókolt
a nyakamba
pár percig reméltem, hogy meghallott
az Isten, és a monoklis fiú
a földreszállt angyal
de később láttam hányni
a falnak támaszkodva, féltem:
az én bűneimet öklendezi ki éppen
hiába mondtam el mindent

öt óra körül aztán megindult a reggel
az ég nekifeszítette mellkasát a napnak
az autók elindultak
s munkába a szatyros emberek
a körút fekete ködöt lélegzett
fulladozva vártam a taxit
az egyik arab visszahozta
a síró szeretőmet,
tudtam nem fogom többet
megcsókolni

álltam vele a téren, melegedett a ruha alatt
a bőrünk
hasalt a villamos a síneken
csúszva a párás reggelben
szaladtak a kocsik kézen fogva
betonfehér terek felé
haraptam a szájam szélét, neki
a szakálláról csöpögtek a könnyei

először féltem
ott hagyni a megállóban
a többi részeg között
de ott hagytam, magamat
mégis jobban szerettem,
otthon, a melegre főtt szobában
hiányozni kezdett
már nem tudom miért is hagytam ott
miért is kerestem
(marad minden test után
valamilyen űr,
és elvileg csak tőlünk függ
mennyire fáj
a hiány)
nem, nem emlékszem, de
vártam, hogy utánam jöjjön
a térdemre könyököltem
a budai reggel bejött az ablakon
megcsillant a fulladozó nap
tenyerembe az arcomat bele-
temettem és keservesen sírtam.

(tök csikó, puttó-perspektíva)

Nagyapám úgy tudott elballagni a nyárvégi naplementékben, akár egy hollywoodi filmszínész. Ment a makktárba, ment serényen, az volt a munkahelye. A település fölött örökös, tüzet kémlelő tekintetéről szoltam már korábban.

Nagyfater, vigyen már föl engem is a makktárba! – kérleltem sokszor, de mindannyiszor nemleges választ kaptam. Nem való az még ilyen fiatal gyerekeknek – mondta. Én meg nem értettem, miért... hát nyafogtam tovább. Gondoltam, a hollywoodi filmsztároknak is vannak gyengébb pillanataik, s valóban, egy ilyet kihasználva sikerült kieszközölnöm, hogy felmehessek vele a magosba.¹

Ki gépen száll fölébe, ki hatalmas gabonasilókat mászik meg, hogy egy pillantást, csak egyetlenegy is!, vethessen Istenke hatalmas terepasztalának egy piciny szeletére: szülőfalujára. Hatalmas gukkerba (nagyapa kukkernek nevezte) kapaszkodva bámultunk bele a nagyvilágba. Mintegy kivonva magunkat a lent zajló életből, kívülről láttuk történni, „*történelműlni*” a dolgokat. Láttuk Danica nénit, amint szivaccsal dörzsölgeti a légyiszkot a virágos viaszosvászonról a hátsóudvarban, láttuk nagyamát, amint a kerti csapnál ütemesen forgatja a drótnyelű üvegmosót a csavaros üvegben. Fentről nézve minden a legnagyobb rendben – isteni perspektívából nem látszanak a háború nyomai, mindenütt béke honol.

Amit mi most, ezt látja az Úristen is odafentről – mondta nagyapa. Épp ezért nem is siet a segítségünkre, fiam. Onnan úgy füst, minden rendben; a tarlón lengedez a kalász, a szél muzsikál, a gép forog, így hát az alkotó pihen.

Nagyapám ezen meglátása hasonlatos volt Fonzi bácsi véleményéhez, akit a falu koszorús költőjének, a kecskerímelek koronázatlan királyának

tartottak. Ám a falu elismerése csak hab volt a tortán Mészáros Alfonz nyugalmazott földrajztanár számára. Hisz' ismerte őt az egész ország. S ez nem vicc! A hetvenes évek derekán nem volt olyan napilap, ahol ne tűnt volna fel a neve, fényképe. Mészáros Alfonz a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság rágalmozásának vádjában bűnösnek találtatott, és tizenhárom havi szabadságvesztésre ítéltetett – nagyjából ez volt a veleje mindegyik cikknek. S mindezt a *Hamarka szósz...* kezdetű versének köszönhette, melyet hétéves fiának írt és ajánlott, s amelyet a Dolgozók című hetilap közölt le:

*Hamarka szósz, biciklileves –
szeretném, ha nem volnál rest.
Én mind a kettőt szeretem,
de nem restellem.*

Hiába érvelt szegény Fonzi bácsi kőkeményen, hogy ez a költemény egyike azoknak a tanító célzatú verseknek, melyeket kicsi fiának, Bécikének írt, hogy általuk erkölcsös életre nevelje; megtanítsa őt arra, hogy értékelje az apró dolgokat etc. Az okosok másként vélekedtek. Szerintük ez a költemény rossz színben kívánta feltüntetni a pártot, egyszersmind az egész köztársaságot, hiszen köztudott, hogy a jéesseszkában mindenki jól él!, vagy legalábbis ki mint vet, úgy... „Mészáros Alfonz jugoszláviai magyar költő rántott levessé hazudja a bő zsírban tocsogó kacsacombjainkat, dicső munkánk gyümölcseit (sic!) [...] azt állítja, munkásaink nyomorban élnek. Pártunknak szívügye, hogy megleckéztesse azokat, akik rombolni igyekeznek a népmorált mint szóban, mint cselekedetben” – olvashattuk egy korabeli újságíró tollából. Így lett Fonzi bácsi az egész ország szemében költő, anélkül, hogy bárki tudta volna, mit és hogyan ír (leszámítva a *Hamarka szószt...*, melyet azonban kevesen ismertek). Más ismert írók esetében hallhattunk efféle irodalomtudományos meghatározást, hogy „az életrajz tudatos kikapcsolása” – nos, Mészáros Alfonz esetében ezzel szemben a költői opus kikapcsolásáról, vagy kikapcsolódásáról lehetett szó. Költői életrajz költészet nélkül. És talán éppen ezért tudunk vajmi keveset az anyagi nézőpont gondolatáról is, mely elbeszélésünkben, hogy úgy mondjam, hangsúlyos szereppel bír.

Angyali perspektívából, a puttók rózsaszín gukkerén keresztül nézve, a világgal minden a legnagyobb rendben van – mondta Mészáros Alfonz –, épp ezért nem adta még le senki a forró drótot az Úrnak, amikor megkezdődött a száraz.² És Mészáros Alfonz nyugalmazott földrajztanár po-

² Beazonosítatlan terminus technicus.

étikájának központi gondolatává vált ez a későbbiekben. Folyvást ezen az angyali perspektíván törte a fejét, azon, hogy mit és hogyan láthatnak az angyalok odafentről. Egy harminckét versből álló versciklusban összegezte később kutatási eredményeit. Ám a verseket hitvestársa, a poéta halála után – annak kérésére – kivétel nélkül elégette. Pontosabban: majdnem kivétel nélkül. A ciklus negyedik verse ugyanis sokáig ott lapult a nagyapám pénztárcájában, a mama fényképe mellett. Hogy hogyan került oda? Talán Fonzi bácsi ajándékozta nagyapámnak, amiért az rokonszenvezett elméletével? Netalán azért, mert nagyapám nagyvonalúan átengedte eme csodálatos témát neki? Sohasem tudjuk már meg.

Apám határozottan cáfolta azt, hogy nagyapapa átengedte volna Fonzi bácsinak az angyali perspektíva gondolatát. Nagyapád egy ilyen nagyszerű témát nem passzol le csak úgy annak, akit izomból rühell – mondta. Mert nagyapádnak felállt a szőr a hátán, ha Fonzi bácsit hallotta szavalni. Pláne, ha a saját versét. Rettentően bosszantotta az a modoroskodás, az a nyelvi finomkodás, az a „pózterhes” magatartás, amit Mészáros Alfonz verseiben gyakorolt. Hiába érvelt Fonzi bácsi, hogy márpedig a múzsák szócsöve csak az lehet, aki elveti a póri beszédet a fentebb stílért, nagyapám erre csak azt felelte: attól, hogy fekáliának nevezzük, még nem változik aranyra a szar; esetleg *szarannyá*, höhő.

És ha már az olvasó kíváncsiságát is sikerült némiképp felszólunk, kötelességünk közzétenni Mészáros Alfonznak eme híres megmaradt versét az angyali perspektíváról, melyről a költő úgy vélekedik, hogy mondanivalója, formája, verstana egyaránt kitűnő. „Anyaga olyan, akárha egy mennyei kumuluszából szakítanók le egy darabot” – írja lapalji jegyzetként ő maga. Azért tegyük hozzá, csínján kell bánni azokkal a tanulmányírókkal és ítésekkel, akik saját szövegtörzseiket igyekeznek mintegy objektíve méltányolni. Fonzi bácsi pedig ilyen volt. Versciklusáról, annak minden darabjáról külön-külön tanulmányt írt, melyben több szempontú elemzést végzett, sőt mi több, kijelölte azokat a lehetséges ösvényeket, melyeken a későbbi vizsgálódások során elindulhatnak az irodalomtudósok (vagy ha azok nem, hát ő maga). Ám álljon itt a vers, s beszéljen önnönmagáért:

*Hogyha lenne egy oly magos létre,
Mely felérne a csillagos égbe,
Felkapaszkodván reája, onnan
Nézhetnénk le az emberi létra
És csodálnánk, hogy „ni, minden jól van!”
Vágynánk máris lenti létünk vissza.*

A fentebb említett tanulmányok sorsáról sajnos semminemű információt nem sikerült megtudnunk mind a mai napig.³ Így (szerencsétlenségünkre?) jóformán ez az egész puttóperspektíva-elmélet lóg a levegőben, mindenféle madzag nélkül, mellyel esetleg a valósághoz köthetnénk. Talán én magam is elfeledem, ha nem bosszantott volna olyannyira akkoriban a ráismerés, hogy az isten ilyen szörnyű időkben szemellenzőt visel.

Említést érdemel még, hogy nagyapám rokonszenvezett egy másik elmélettel is, amely bizonyos szinten elvetette az angyali perspektíva gondolatát, s éppen ezért nem volt helye Fonzi bácsi ókumulálásaiban. Őt ugyanis kizárólag az égi szféra történései foglalkoztatták, a hibát az égi és földi szféra közötti kommunikációs deficitben (a szemkontaktus hiányában?) látta. Szomszédját, az öreg Negovant – aki történetesen ennek az új gondolatmagnak elplántálója, csírázatója, napszámosa volt – mélyen megvetette, amiért az szembe mert szállni vele. Pedig Negovan bácsinak esze ágában sem volt bárkivel is szembeszállni – ült a vén diófa árnyékában, kezében egy fűszálat morzsolgatva, és arról ábrándozott, hogy egyszer minden olyan szép lesz, mint azelőtt volt. A boltok polcaira kenyeret, lisztet és kristálycukrot álmódott, a pénztárosnők arcára mosolyt, s csak egészen véletlenül ötlött fel benne, hogy az isten bizonyára nincs a helyén. Mert ha a helyén volna, minden úgy lenne, ahogyan épp nincs. Majd szép lassan összeállt fejében a történet: az Úristen a háború kezdetén, egy éjjelen újra eljött közénk, amúgy álruhásan. Mert hát az igazságosoknak, mióta világ a világ, rejtőzködniük kell – magyarázta. Furcsa fajzat az ember, minduntalan rágja-tépi a zabolát, nem tűri meg az igazságot. Az *igazságot* megpláne. Szóval, no, meglátogatott bennünket az Úristen. Fáradt volt, így hát lehajtotta a fejét egy sima kőre valahol a mi Jugoszláviánkban. Meglátták ott *őtet* az egymással hadakozó felek, s még mielőtt szólhatott volna bármit is, kinyírták.

Kezdetben jókat nevetett ezen a nagyapám. Igazi filozófus ez a Negovan – mondogatta. Később ott fenn a makktár tetején volt alkalma megismerni Nietzschét, s akárcsak sokan mások az országban, hosszú időre ő is elfelejtette, hogyan kell nevetni.

³ Annál az egyszerű oknál fogva gondoljuk, hogy léteztek, mivel Mészáros Alfonz több ízben említést tett róluk.

Karcsika

Oláh Borbála vagyok, a lánykori nevem Hornyik, 1942. november 17-én születtem. Apám kilencszázötös vót, az én apámnak a legöregebb testvérije, a Hornyik Jóska bátyya meg a nyócszázás évek végén született. A Hatrongyosba, a sarkon vót a háza, ahogy a Hatrongyosbú fordulunk ki a Tullabarára. Mink meg a Halpiacon laktunk, a Csévári bóttya felé, nem messze őtülük. Gyerekkoromba húzott a szívem oda, a bátyyáékho. Nagyon jó vót játszani, minden meg vót engedve. Karácsonkó teleszór-ták a konyhát szalmával, a bátyya beüt a kemence mellé, oszt nézte, hogy mink hogy bukfencezünk. Nálunk má ilyesmi nem vót. Nálunk is tettek be szalmábú vagy szénábú báránykát az asztal alá, meg szakajtóba babot, de a szobát nem terítették le szalmával. Nagyon jó vót ott. Amikor én odamentem, amire visszaemlékszek, akkor má a Karcsika ott vót. De hogy pontosan melyik évbe láttam elősszó, azt nem tudom.

Akkoriba minden embert, a magyarokat, elhajtották kényszermunkára. Sokan három éccakát is feküdtek az ujvidéki vágóhíd betonján, mire eldöntötték, hogy mi lesz a sorsuk. Jóska bátya nem vót lógeros, de minden másnap ki lett hajtva munkára Járekra. Az ő dóga vót, hogy járja a járeki utcákat, és parasztkocsin kiszállítsa a halottakat oda, ahun aztán eltemették őket. Rengeteg vót a halott. Vót neki a kocsin olyan bőrüles, vesszőbü vót fonyva, olyan vót, mind egy vesszőláda, vót neki olyan főnyitható teteje. Oszt amikó rakták fő a halottakat, a Jóska bátyyám észrevette, hogy a halottak közt egy kisgyerek még él, oszt akkó betette abba az ülésbe, oszt kilopta a lógerbú.

Kísűbb, mikó kártyáztak, hallottam, hogy így az emberek kérdezték tüle, hogy Jóska, hogy merted elhozni, nem fété a partizántú? Oszt aszonta: „Hát megvártam, még elment a partizán pisáni, oszt gyorsan elgyuktam a gyereket.” Így hozta haza. Előbb ángyi nagyon sírt, mer

hogy baj lesz, hogy agyonütnek bennünket érte. De ő azt mondta, nem bánom, üssönek agyon, de én ezt nem birtam látni, nem hagyhattam, hogy élve eltemessék.

Így kerűt Karcsika Temerínbe, a Hatrongyosba. Azt gondolom, ez negyvenötbe vagy negyvenhatba lehetett. Aztán hát főcsiperedett. Körülbelű egyforma nagyocskák vótunk vele. A bátyya, hát, ugye, az ő gyerekei má mind fölnyöttek akkorra, nagyon szerette. Emlíkszek, csinát neki deszkábú meg komlódrótbú olyan, amin lehetett csuszkáni a jégen, elő még kórmánya is vót, hogy is híjják? Fakutyát. Az első útján mingyá beszakadt a jégbe ott a híd meg a Dzsáver tanyája közt. Mer ára vót a legjobb játszani, ott vót a nagy domb, ott szánkóztunk.

A szüleim kísűbb úgy mondták, hát, ugye, akkó én még kicsi vótam, hogy a bátyyát bevitték, ráncigáták, a közsínházára, mer megtudták, hogy ott az a gyerek. Emlíkszek rá, hogy eccé, mikó odamentem hozzájuk, gubbasztva, összehúzóckodva út Jóska bátyya a kemencepatkán a sarokba, tiszta kik vót a keze, meg kik putyú vót a homlokán. De csak kísűbb tudtam meg, hogy mijé. Hogy hát megverték a Karcsi gyerek miatt.

Egy ősszel az udvaron játszottunk, oszt eccécsak gyűtt egy ember. Megjegyeztem, mer bőrkabát vót rajta. Bőrkabátba akkoriba senkit nem láttam jární. Odagyűtt hozzánk, adott csokoládét, kérdezte a Karcsit meg minket. Oszt akkó mondták, hogy a vöröskeresztű gyűtt. Ez má úgy negyvenkilencebe vagy ötvenbe lehetett. Aztán mondta otthon anyám, hogy a nagybácsija keresteti a Kareszt. Mer mink csak így hítuk. Hornyik Karesznak. De a fölñöttek biztos tudták az igazi nevit, mer megtanáták. Mink úgy tartottuk, hogy a Jóska bátyya családtagja. Azt hallottuk, hogy Becsén kezdték keresni, de hogy hova való vót, hogy kivel kerűt Járekra három-négyéves korába, azt sose hallottam. Úgy ősszel kezdték keresni, oszt akkó tavasszal el is vitték. Jöttek érte, három ember, az a bőrkabátos, meg még kettő. De a gyerek nem akart menni, azt mondta: „Édesapó, csak akkó megyek, ha te is gyűssz!” A Jóska bátyya el is ment velük egy darabig. Hogy most Ujvidékig-e vagy medájig, nem tudom.

Aztán, kísűbb, írt levelet is a gyerek, de má Németországúbú. Meg küdött csomagot is karácsonyra, újévre. A Karcsinak nem vót olyan nagy anyagi tehetsége, de biztos a nagybátyja küdte. Vót a csomagba csokoládé, cukor meg egy fénykép. Meg egy alkalommal posztóanyag is. „No, nézd” – mutatta ángyi –, „mennyit nyöt a Karesz!” A bátyyámékná, még éltek, a kaszlira vót kiteve a fényképe.

Én is őrzök rula egy képet, de egíssz este nem tanátam, olyan rosszul látok mán, pedig biztos megvan.

Szabadkai utca

Péntekenként, ahogy lejövök a lakásból az utcára, majd nyílegyenesen megindulok hazafelé, sűrűn megfordul a fejemben az a gondolat, hogy azok a helyszínek, amelyeken bolyongok a buszállomás felé, ismerősek. Nem azért, mert minden egyes alkalommal ugyanazt az utat járom végig, hanem mert akár otthon is lehetséges volna ilyesmi. Szobrok ácsorognak talapzatukon, a járókelők feje felett bámulják a szemközti ház falát, ami hol fehér, hol sárga. Otthon nem őket léptették piederstálra. Nem, nem. Otthon számomra ismeretlen emberek, többnyire férfiak merednek merően a düledező színház irányába. Roppantul sajnálják, hogy egyhamar nem hallhatják a mór magából kikelt bömbölését, a női hangra írt csalógány-áriákat. Fejüket horgasztják. Amint elhagyom a forgalmas főutcat, és áthaladok a körúton, élelem tárul, ami számomra egyet jelent az otthonnal.

A két egyenes találkozásának metszéspontjában ásít rám az óságereszkedés. Sötétbarnára van pingálva az ajtaja, felette egy festett bagoly ücsörög. Néhányszor voltam itt könyvért, rosszul szellőző helység, valószínűleg beázott valamikor, mert az erőteljes dohszag összeroppantja az oxigénmolekulákat, ahogy az ember leereszkedik a pincébe. Ki van téve egy tábla Vigyázat, lépcső! felirattal. Az erre vetődő látogató, aki először szánja el magát az aláereszkedésre, rendszeresen megbotlik. Van, aki ugyanazzal a lendülettel vissza is fordul, újra közterületen lépkedhet. Az utcát két oldalról fák kerítik, hátuk mögött a járda, majd a házsor. Többségében monarchia korabeli épületek.

Elsétálok az üzlet mellett, bal oldalon. A járda hepehupás, a fák gyökeire feljebb tolták, mi nem tudjuk őket megállítani. Szélét sárga kövek jelzik, pontosan úgy, mint otthon. Az egyik buckáról való másikra ugrálásról már leszoktam korábban. Jobboldalt lakott Kosztolányi egy zöld kapus házban. Olajzöldre mázolt, kopott fakapu állhatja útját az ide érkezőnek.

Ablakainak szempillái még spaletták, nyikorognak minden nyitódásnál és csukódásnál. Magas homlokzata van, színe kifakult, talán fehér vagy piszkosfehér volt egykoron, középen kovácsolt vassal körülölelt erkély. Feltekintek. Az író kravátliban és ingben cigarettázik, a *Nyáron* mereng. Stukkók figyelnek, én azon jártatom az agyam fogaskerekeit, hogy vajon kiknek az arca követ figyelemmel. Egykor élt embereké – esetlegesen az építészé – vagy olyan fikcióké, amiket a hagyomány gőzölgő boszorkánykonyhája kipöffent magából. Széles orrok, nagy, mitológiákat látó szempárok, semmi csodálkozás, hogy én vagy bárki más, évszázadokkal később arra vetődik.

Ballagok tovább. Kerülöm a pocsolyákat, tegnap eláztatta a várost egy felhősszakadás. Útkereszteződéshez érek, az utca feléhez. Balomban koffer, jobbomra ráterítve pihen kabátom. Visszafordulok megnézni, kinn áll-e még. Bement, már a füstkarikák sem sejtetik, hogy ott állt. Egy zsinagóga bukkan fel bal oldalon. Nagymamám mesélte, hogy abban az utcában is volt egy, ahová Anyám járt iskolába. Az ittenit még használják, az otthonit renoválják. Amikor gyerek voltam, már akkor is újjáépítés alatt állt, feltételezem, eddig nem akadt megfelelő pénzelőkre, akiknek igazán érdeke, hogy ez az épület fennmaradjon. Monumentális volt ez az imádságos hely. Kerek rózsablakai vörösen, sárgán és kéken világítottak. Macskák járnak ki és be a kerítésen. Bepillantok, a gyeplátlan, elvadult, tálkákban száraz eleség.

Lefordulok a sarkon, a temetkezési vállalat cégtáblája alatt haladok el. Lekanyarodom, rövidítve ezzel is. Már csak néhány lépés, és kiérek a térre.



Kanyó Ervin alkotása

Szív Ernő barátja

Szív Ernő rágyújtott egy cigarettára a Tisza partján, amikor Fekete Izidor Alfonz meglátta. Mindketten szürke öltönyt viseltek, a fiatalabbé kissé még fénylett is a délelőtti napfényben, az idősebb tulajdonában lévő darabnak a könyöke volt kopottas. Egyszínűségük visszatetszett a folyóból. Integettek egymásnak. Szerbuszoltak, ahogy urak közt szokás. Az idősebb megkínálta egy szállal a fiatalabbat. Utóbbi háritott, nem él a dohányzás örömeivel. Előbbi elmosolyodott, megjegyezte, hogy kár is volna ilyen fiatalon az egészségével oroszrulettezni.

Leültek a betonlépcsőre, figyelték a folyót. Kisvártatva beszélgetésbe elegyedtek.

– Ernő, a redakcióban számítanak rád, úgy hírlík, rád biggyesztették a főszerkesztőség díszmasedlijét! – a megszólított csak hunyorgott a kora délelőtti fényárban. – Mi az, nem is mondasz semmit? Gratulálok, öregem!

– Nincs miért örülnöm! Ezt te is nagyon jól tudod! Hírlapíró vagyok, nem főszerkesztő. A kettő nem egy és ugyanaz. Vannak, akik képesek rá, én úgy hiszem, nem vagyok az.

Ismételten hallgattak egy sort. Fekete Izidor Alfonz a kezét tördelte, eltökélte, hogy tovább beszélgeti Szív Ernőt.

– Kölcsön tudnád adni Arany Toldi estéjét? Nekem nincs meg otthon, csak a Buda halála.

– Persze, amennyiben nem zavar, hogy bűdös.

A másik értetlenkedő pillantást vetett rá.

– Bűdös? Hogy érted ezt?

– Kukáztam – felelte Szív Ernő.

– Úgy érted, antikváriumból van?

– Nem, egy szemétdombról vettem el, még egy hónapja. Ott hevert vagy egy tucatnyi könyv. Kosztolányi, Puskin többek között. Nem hagyhattam ott őket, hisz tudod!

Fekete Izidor Alfonz tudta, értette, miről beszél Szív Ernő. Emez elnyomta cigijét a padkán, felállt.

– Jössz? – kérdezte.

– Persze – válaszolta. – Te, mondd csak, Szív Ernő, te be szoktál nézni a nyitott ajtókon és ablakokon, hogy megtudd, mi van odabent?

– Nem szokásom a tolokodás. Azonban a kíváncsiság remek dolog. Mégis úgy gondolom, hogy mások életébe belebámulni nem különösebben méltó senkihez sem. Miért kérdeztél erre rá?

– Olyan érzésem volt, hogy valamiben hasonlítunk.

– Ebben?

– Igen, ebben.

– Miben még?

– Ez majd elválik.

– Az ám, ilyen fiatalon nem fűt az ambíció?

– Még egy közös pont – mosolyodott el Alfonz. – Ha adódna több alkalom, mint ez a mai, a végén kisülne, hogy rokonok vagyunk.

– Tudod, eleinte nekem is nyűg volt az öltöny. Kiváltképpen ha hidegre fordult az idő. Sohasem tudtam magamon úgy összehúzni a kabátot, hogy ne fázzak. Piszok egy időjárás.

– A ruhát még megszoknám, a rendelésre írás azonban még nem megy zökkenőmentesen. Csapongok, ugyanakkor tartok attól is, hogy ez a szeleburdiság később negatívan hat vissza rám.

– Gondolod, hogy az előttünk lévő generáció nem volt ifjú? Vagy akár én? Mit tippelsz, én meddig vesződtem egy-egy tárcával vagy novellával?

– Halvány sejtlemem sincs. Sokat?

– Rengeteget. Azonban ebben az a szép, hogy néha folyik belőlem – mint egy rossz golyóstollból a tinta – a történet. Ugyanakkor az is előfordult, hogy hosszas vajúdas és görcsölés után sikerült kiszipolyoznom magamból a kívánt minőséget.

– Visszatérve, tényleg rajtam szokott lenni a félsz, hogy nem érzem ennek a hivatásnak a csinját-bínját.

– Inoghatsz, csak ne lengj ki! Pusztán olyasmiért, hogy megfelelj a főszerkesztőnek vagy másnak, ne ess pánikba! Temérdek szemetet termelünk, még a nagy nyugatosok is, bár azt éppenséggel nem tudom, hogy ki mondhat ilyesmit, de ez nem is tartozik a tárgyhoz. Az annál inkább, hogy ne lógasd az orrod, ha elsőre nem úgy veszed az akadályokat, ahogyan azt előzőleg elképzelted.

– Hazudjam azt, hogy megnyugtattál?

– Felesleges volna, hisz mindketten tisztában vagyunk a jelenlegi helyzettel. Te ácsingózol ide, mellém a létrára, mert azt hiszed, hogy innen más a táj. Igen is meg nem is.

Fekete Izidor Alfonz megtörölte a szemöldökét a csuklójával. Hanyagul, ám jelzésértékűen, hogy kezdi nyugtalanítani a beszélgetés iránya. Tartott a jövőtől, ám nem abban a tekintetben, mint aki tart az újtól, sokkal inkább attól szállt rá a rettegés, hogy a saját elszántságával hadilábon

állt. Szív Ernő észrevette a sutának szánt mozdulatot, kérdő hangszílyal folytatta a beszélgetést:

– Eltaláltam, igaz. Nem vagy tökéletesen határozott.

– Nem volt bonyolult a lapjárás. Látod rajtam, hogy beirdal a feszültség, forrnak a szelepek, az egyetlen mentsváram többnyire az, hogy ideig-óráig elhitem magammal, hogy fel fogok melléd ülni a létrára.

Szív Ernő ajka mosolya után szólásra nyílt:

– Gyere, meghívlak egy kávéra. Közben megmutatom a készülő tárcámat, de csak akkor, ha érdekel.

Fekete Izidor Alfonz hálásan nézett fel a betonról Szív Ernő borostás arcába.

– Menjünk.



Kávéházi regék

Részlet

I.

Sietve csapta be maga után az ajtót, s iparkodott egy, az ablaktól távoli asztalhoz ülni. A pincér felocsúdott, hangosan üdvözölte a betérőt, ismerhették már egymást. Előhalászta noteszét az asztalfiókból, megtörölte a kezét, s ruganyos léptekkel megindult az újonnan érkezetthez.

– Parancsol, Dorlai úr?

– Á, jó reggelt, Hetvenikém. Egy feketét, ha volna szíves! A főnök urat látta már ma reggel?

– Nem, de biztosíthatom, hogy ma mindenképpen benn lesz Kontury úr.

S azzal már fordult is el, teljesítve a vendég kívánságát. Hatvani igyekezett vissza a söntés mögé, feltette a kávé. A kora reggeli adag már régen kihűlt, szegyent hozott volna a körúti kávéházak hírnevére, ha abból ad olyasvalakinek, aki a törzsközönséghez tartozott. Nem kedvelte ezt a Dorlait. Nagymellényű, hetvenkedő mitugrásznak tartotta, aki még arra is teljesen alkalmatlan, hogy a nevét megjegyezze. Kinyitotta a szekrénykét, kivette a cukortartót. Kiskancsóba tejet töltött. A kész fekete ébredést egy fordulattal a porcelánkannába csorgatta, óvatosan, egy csepp se menjen mellé. Tálcára tette őket.

Határozott léptekkel vitte a megrendelt feketét.

– Óhajt még valamit?

– Kérem, szólna, ha Kontury úr és kedves neje megérkeznek? Egy olyan dologgal kapcsolatban szeretnék velük beszélni, ami nem tűr halasztást! Köszönöm.

A pincér meghajolt kissé, a vendég egy négykoronást csúsztatott a zsebébe.

– Okvetlenül értesíteni fogom őket, uram!

Kandúrvigyor kúszott elő a szája szegletéből, s mélyebbre gyömösölte a pénzt. Hiába, töprengett ezen később, az ember soha nem lehet eléggé megbízható, kivéve, ha megveszik a nyelvét. Akár a mészárosnál, ott is lehet marhanyelveket venni, különböző nagyságú, vastagságú, átmérőjű nyelvek pihennek szépen kirakva egymás mellé. Ezen morfondírozott a tükör alatt, mielőtt megjelent volna Dorlai.

Na csibész, somolyogsz, mert kaptál gubát. Csak meg kell zizegtetni a zsebben lapuló papírköteget, és ennek hozamában nyílik vagy csukódik a bagóleső. Hitvány szolganépség!

Újabb fiatalember viharzott be az ajtón. Sietve megemelte a kalapját a gondolkodó pincér felé, és Dorlai felé igyekezett.

– Szerbusz.

– Szerbusz, hagyd el! Hallottad?

– Nem, micsodát?

– Pörre ment Román Prodanovits ellen.

– Na, miért?

– Úgy hírlík, sokat verték együtt a blattot, csak Prodanovits nem akarja megadni az adósságát az ügyvéd úrnak.

– Micsooda?

– Igen, igen. A jól értesültek azt is tudni vélik, hogy Prodanovits bele is rúgott Románba, amiért ilyen szégyenteljesen megrágalmazza őt.

– Szentelen egy alak ez a Román. Rajtam is próbált már egyet s más számon kérni, mindig elhajtottam, hogy máshol kapargassa a gesztenyéjét. Párbaj volt már?

– Ne viccelj, kérlek! Nincs ezeknek pénzük fegyverre! Mindketten tudják egymásról, hogy híján vannak a gubának. Mindazonáltal ez a Román különben heves és nyughatatlan természetű. Egy ismerős tisztviselő újságotla nekem, hogy összekötötte a bajuszt az alispáni hivatallal.

– Ugyan, kérlek, többünknek volt már afférja az igazságszolgáltatással. Te ezt igazán tudhatnád már!

– Hagyd el a feddést, drága Dorlaikám! Engedd, hogy meséljem, hogyan történt az eset.

A belépő úr, bizonyos Dósa Elemér, szájtáti fráter volt. Többen is sejtették róla, hogy nem egyenes úton jutott ahhoz a pénzhez, amit most eldözsölget az alkalmi bögrepajtásaival. Feslett erkölcsi ellenére mindig volt pénze, sohasem állt fukar ember hírében. Szerették a nők, ő pedig, ha kinézett magának valakit, az addig nem szabadult meg tőle, amíg nyilvánosan fel nem képelte. Eltátotta a száját, s már harsogott a hírharsona.

– Tavaly nyáron Román levonatozott Füredre, közben azon törte a kobakját, hogy alaposan megtollasodik, így majd nem kell a téli hónapokban a füstös, huzatos kocsmákat járnia a napi pénzért. Erős gyanúm volt nekem már akkor, hogy ez a terve nem fog célt találni. Pincér!

– Parancsol az úr?

– Mit iszunk? – fordult Dósa Dorlaihoz, alsó és felső ajkát összeszorítva cuppogott, mint aki már az égetett szeszt gusztálja.

– Korán van még, Elemér. Habár egy korty gyomorkeserű nem árthat.

– Két unikum? – nézett fel Hatvani egy pillanatra.

– Így van, öregem, szaporán!

A kávéház alkalmazottja anélkül is sebesen tette a dolgát, hogy erre külön intenék. Térült-fordult, a fekete párlat ott ült az aszalterítőn. Dorlai nézte az arasznyi sötétlő folyadékot. Dósa jókedvűen emelgette a pohárkát, először a nyelvét dugta bele, majd húzott egyet belőle, öblögette, jártatta a szájában ezt a különlegességet. Minden rejtett íztöredéket át akart élni. Hatvani lepöckölte a szöszt a zsebéről, tekintetét a két fogyasztó és az ajtó között hordozta. Hamarosan betoppan a délelőtti feketéző tömeg.

– Hol jártunk? – eszmélt Dorlai. – Ne haragudj, elméláztam, de most már feszült figyelemmel követlek.

– Azt mondtam, hogy nem nagyon hiszek én az olyasmiben, hogy valaki előre elgondolja, hogy milyen jó lesz majd hájjal kenegetni magát. Nem, nem. Azonban a pasas, legott érkezése után a legpompásabb üdülőhelyre hajtatott, csak tudnám, miből volt még neki annyi, és egy szerény, ám mutatószobát vett ki. A tereferélőknek mindenestre szemet szúr, hogy egyetlen kofferral érkezett, valamint az a kis incidens.

– Meglepő, hogy ennyire felemelte fejét az a léha bagázs az újságok mögül. Eddig csak a déli, ebédet jelző csilingelésre tudtak felfigyelni. Mit csinált az a tökkelütött?

– Ugyan kérlek, hisz tudod, Román milyen faramucin tud bánni néha az emberekkel. Én biztosan kisebb csinnadrattával jelentkeznék be. Jelenetet csinált abból, hogy nem a Balatonra néző szobát kapott. Ostoba fajankó.

– Szándékosságot vélek észrevenni tetteiben. Nem tűnt még fel, hogy egy hatásos belépő többet jelent ezeknél a fennhordott orrú uracsoknál, mint a legnyájasabb beszéd elővezetése?

– Én más utat választottam volna arra, hogy kegyüket elnyerjem. Viszont a leereszkedő raccsolást nehezen tolerálom hosszabb ideig. Román végül egy kisebb szobába nyert bebocsátást, ahol berendezkedett. Ebédnél új öltözet volt rajta. Jóízűen fogyasztott, majd délután egy körutat tett, megszemlélni, hogy mikkel múlatják a nyaralók az idejüket. Kisvártatva a sétányon bele is akadt egy olyan csoportba, ahol paklisúrlódásra lett figyelmes. Megfigyelte a jó kedélyű urakat, akik mint az szokás arrafelé, ebéd után leültek egyet ultizni. Szemmel követte a lap röptét, ahogy az asztalra huppan. Elkerekedett a szeme, mikor az egyik bugris bmondta a fedáksárit. Hunyorított egyet, emlékezetébe véshte a pofát, aki ekkora merészséget követett el, odébsétált.

– Prodanovits volt az illető?

– Hogyan?

– Úgy értem, Prodanovits volt, aki fedáksárit licitált?
 – Feltételezem, bár hajlok inkább arra, hogy Bizay volt.
 – Bizay? Arra a folyton lére ácsingózó alakra gondolsz, aki megszedi magát a pancserekből?
 – Arra persze. Ötletes, talán én sem csinálnám jobban.
 – Hogy ismerkedtek meg?
 Ekkor belépett a helyiségbe Kontury Tódor. Mostanában nem jár be gyakran üzleteibe. Lefoglalják a dalmát üzleti kapcsolatok. Ezekről persze a beszélgetők mit sem tudtak, mégis a fáradt, nyúzott testtartás, a kialvatlan szempár összeszűkülő szembogara nagy üzleti gondokról tanúskodott. Alárendelt lépett a főnökéhez, puszogtak néhány mondat erejéig, majd Kontury megindult az asztaluk felé.
 – Uraim, remélem, kellemesen időznek.
 – Hogyne – emelkedtek fel ültükből – remek a kiszolgálás. – Majd az őket fikszírozó Hatvani felé sandított.
 – Milyen ügyben keres Dorlai úr? Nekem van jurátus ismerősöm, aki az ügyeim után néz.
 – Ügyfelem ügyében jöttem.
 – Milyen ügyfél?
 – Harádszky József, ismerős a név, felteszem.
 – Hogyne.
 – Kérem!
 – Jöjjön a hátsó helyiségbe!
 Dorlai felkászálódott, megmozgatta vállait, s az üzletvezető után ment annak irodájába.

Fekete I. Alfonz (Fodor András) Szabadkán született 1986-ban.
 Angol szakon végzett, irodalmi szerkesztő.

Kényszerhelyzetben árnyalatokért

Az áprilisi *Híd* és a körülmények

1.

Miután Olajos Mihály megszerkesztette a *Híd* 1950. januári–februári kettős számát, menesztették a felelős szerkesztő posztjáról. 1950 márciusától Ernyes György került a folyóirat élére. Az irodalomhoz egyikük sem értett, Olajos azonban hétpróbás, Ernyes viszont kezdő, tapasztalatlan politikusnak számított. Épphogy kikerült a szabadkai magyar tanítóképző padjából. Irodája Újvidéken, a Vajdasági Kultúregyesületek Szövetsége Magyar Osztályának Njegoš utcai helyiségeiben volt, amelynek mindennapi munkáját – lévén egyszersmind a Magyar Osztály főtítkára – ugyan-csak ő irányította.

Ernyes György összehozta – talán a hátramaradt kéziratokból? – a *Híd* 1950. márciusi számát, de a következő, áprilisi szám szerkesztését B. Szabó Györgyre, az újvidéki Tanárképző Főiskola III. csoportjának magyar irodalomtörténész tanárára, egyszersmind a *Híd* szerkesztőbizottságának a tagjára bízta. Senki sem tudja, miképpen került erre sor. Rehák László, a *Magyar Szó* napilap főszerkesztője, aki ugyancsak tagja volt a folyóirat szerkesztőbizottságának, utóbb azt állította, a *Híd* úgy döntött, hogy „a munkatársak táborának bővítése” érdekében egy olyan számot is kiad, „amelyet a közelmúltban vagy éppen ez alkalommal jelentkezők írásai töltenek meg”. Szó sem volt arról, hogy majd „nemzedéki” számot fabrikálnak. A döntést Ernyes, az új felelős szerkesztő sajátos módon hajtotta végre. Vajon Ernyes kezdeményezte-e a fiatal írónemzedék felvonultatását, vagy csak azt remélte, hogy a sokat tapasztalt B. Szabó Györgyhöz kötődve fontos tudnivalókat fűrészhet ki a szerkesztés csínjáról-bínjáról? Talán csupán elfogadta B. Szabó vonzó ajánlatát, hogy a „munkatársak táborának bővítését” egy új írónemzedék bemutatásával oldják meg? Neta-

lán az is közrejátszott, hogy 1949 decemberében a jugoszláviai fiatal írók, akik országos viszonylatban hat folyóiratot adtak ki, tanácskozást tartottak Belgrádban, határozatot hoztak további „feladataikról”, amiről a *Híd* is beszámolt? Esetleg abból a meggondolásból készítették az áprilisi *Hídat*, hogy tessék tudomásul venni, az itteni – vajdasági? jugoszláviai? – magyar irodalomnak is van fiatal írónemzedéke?

Akár így volt, akár úgy, a fiatal írónemzedék bemutatásáért – miután nyélbe ütötte – Ernyes méltán számíthatott elismerésre. Ehelyett jól átverték. Ezt érdemelte?

A fiatal magyar írónemzedék akkor már kialakulófélben volt, de még nem volt kikristályosodott, tudatosan vállalt elképzelése. Később is csak tessék-lássék hangolódott össze; törekvésében túltengett az ösztönösség. Az *Ifjúság Szava* című hetilap szerkesztősége köré tömörült. Több tagja – Fehér Ferenc, Bori Imre, Tomán László – magyar szakos főiskolásként B. Szabó György tanítványa volt. Egyikük-másikuk már szerepelt a *Híd*-ban. Nem tudom, hogy tanítványai közül B. Szabó kit s miként vont be a szerkesztésbe. Őt, aki később nekem is tanárom volt a Tanárképző Főiskolán, akkor még látásból sem ismertem. Az áprilisi *Hídnak* írt beköszöntőjében azt állította, hogy a szám anyagát nem is ő, hanem a fiatalok – feltehetőleg alkalmi – szerkesztősége hozta össze. Valóban így volt-e, vagy ezt csak amolyan előlegezett distanciának kell tekintenünk? Vagy ellenkezőleg, ezzel is a fiatalok tekintélyét szándékozta növelni?

Akárhogy volt, a fiatalok állítólagos alkalmi szerkesztőségének összetételét s munkájának mikéntjét soha senki sem fedte fel. Tőlem Fehér Ferenc kért kéziratot. Sajnos, épp csak egy gyatra versecském volt kéznél, amelyben a šamac–szarajevói vasútvonalon töltött, két hónapos ifjúsági munkaakcióra emlékeztem vissza. Ez a munkaakció azért volt fontos számomra, mert brigádunk – a szabadkai középiskolások brigádja – tőszomszédságában egy franciaországi és egy olaszországi, baloldali értelmiségi fiatalokból álló brigád is volt – közöttük fekete (akkor úgy mondtuk: néger) és arab fiúkkal és lányokkal –, akikkel alkalmunk volt összeismerkedni. Először találkoztam olyan fiatalokkal, akik Európából és abból is, ami túl volt Európán, többet láttak, mint amennyit akár Jugoszláviából, akár Magyarországról látni lehetett. Bár erről írtam volna. Ehelyett szokványos frázisokat pufogtattam a nagyszerű, lekötő talicskázásról. Talán nem mellékes, hogy ez a munkaakció még 1947-ben, Jugoszláviának a keleti tömbből való kiközösítése előtt történt. Versecskémet Fehér Ferenc annak ellenére közlendőnek találta, hogy egy túlságosan döcögő rímet közös erővel kellett azonmód kijavítanunk benne. Nagyon meg voltam illetődve, hogy csatlakozhatom azokhoz a fiatalokhoz, akik a *Híd*-ban majd mint a bemu-

tatkozásra legérdemesebbek szerepelhetnek. Később tudtam meg, hogy én voltam közöttük a legfiatalabb. A többiek mellett amolyan ráadásféle.

Ma sem látom világosan, javíthatatlan dilettáns voltam-e, vagy csak mindenbe belekontárkodó, kissé műveletlen fiatalember? Az a körülmény, ahogyan 1948 tavaszán, hatodikos gimnazista koromban versírásra adtam a fejem, utólag kétes érzelmeket ébresztett bennem. A szabadkai magyar gimnázium egy nyilvános rendezvényén figyelmet keltő szavalattal szerepeltem, minekutána a Népkör tótumfaktumainak egyike felkért, költők szerzői estjein lépjek fel náluk is versmondással. Így került sor arra, hogy Zákány Antal szerzői estjéről hazafelé menet az az öntelt érzés kerített hatalmába, hogy „ilyen” verseket én is írhatnék. Remélem, nem becsültem alá Zákány munkásságát. Emlékezetem szerint azon az estén, verseit szavalva, azonosultam költészetével. Mégsem hallgathatom el, hogy visszaemlékezve az estre, évek óta nem az ő, hanem József Attila korai verseinek egyike jut az eszembe, amelyet szintén szavaltam valahol:

*„A gép elkapta. Messze fröccsent vére.
Fehéren hullott földre a feje.
(A férgek közt lesz immár a helye.)
S letették az udvar hűs kövére.”*

Biztos vagyok benne, hogy nem a kamaszok túláradó ömlengésvágya készítetett versírásra. Úgy vélem, azoknak a fiataloknak a tétovasága adta kezembe a tollat, akik még nincsenek tisztában vonzalmaikkal, képességeikkel. Akik úgy képzelik, hogy még minden út nyitva áll előttük, s latolgatják, mihez kezdjenek magukkal. Még aznap este megírtam az első versemet, a következő napokban pedig még néhányat, s mind elküldtem az *Iffúság Szava* szerkesztőségébe. Csakhamar közölték az *Apám halálára* című verselményt, amelyben mintegy a sírja előtt felpanaszoltam a halottnak, akit alig ismerhettem, hiszen hároméves sem voltam, amikor távozott az életemből, hogy valaki átvert, de spongya reá. Hiányoztál. Így is felnőttem. Jókor mondjam: tizenhét éves voltam.

A következő egy-két hónap alatt megírtam még egy tucatnyi verset, de azok közül már egyet sem közöltek. Le kellett vonnom a konzekvenciát. Nem bántódtam, amikor abbahagytam a versírást. Csak az történt, hogy egy részemről nagyra becsült területen sikertelenül próbára tettem a képességeimet.

1948 nyarán – miközben az újságok tele voltak a szovjetek által dirigált Tájékoztató Iroda Jugoszláviát ért támadásaival és az azokra adott heves válaszokkal, majd a szakítással, amire csak legyintettem – kide-

rült, hogy anyagi körülményeim miatt nem folytathatom a gimnáziumot. Főnyereményként jött be, hogy a jugoszláv kormány mindazoknak, akik hajlandók volnának a geodéziai szakközépiskolába iratkozni, akkora ösztöndíjra hirdetett meg havi ösztöndíjként, amekkorára fizetésként is csak középszintű köztisztviselők számíthattak. Így önellátó lehettem. Beiratkoztam, Újvidékre kerültem. Nem tudtam szerbül, az volt a legfőbb gondom, hogy mielőbb felzárkózzak az ország minden tájáról idesereglett osztálytársaimhoz. A matematikát mindig szerettem, a geodézia pedig tiszta matematika. Beleéltem magam a szakmámba, úgy éreztem, megtaláltam a hivatásomat. Két év sem telt belé, nyáron már csoportvezető voltam a dél-szerbiai Vranje város – későbbi gyáripari központ – és a környező hegyek felmérésénél. Akkor még kataszterük sem volt. Közben 1950 februárjában a húgom, Valéria, aki Szabadkán a magyar tanítóképzőbe járt, rámkérdezett, hogy újratekintem-e. Merthogy egymás után megjelent két versem. Nem kezdtem újra. Az történt, hogy Fehér Ferenc, aki már jó nevű fiatal költőnek számított, amellet, hogy beiratkozott az újvidéki Tanárképző Főiskolára, munkába állt az *Ifjúság Szava* szerkesztőségében, és egy eldugott polcon rátalált korábbi verseimre. Kettőt közülük közlésre érdemesített. Jóindulata határtalan volt.

Két véletlennek köszönhetem tehát, hogy visszatartottam a szépirodalomhoz: Fehér Ferenc búvárkodásának és a húgom üzenetének. Ha bármelyik elmaradt volna, nyilván másként alakult volna az életem.

Miután megjelent az áprilisi *Híd*, B. Szabó György beköszöntőjét átugrottam. A versek és az elbeszélések érdekeltek. Németh István elbeszélését, Fehér Ferenc és Borús Erzsébet verseit irigykedve olvastam. Május 13-án derült égből villámcsapásként ért az *Ifjúság Szava* első oldalán szerkesztőségi álláspontként, aláírás nélkül közölt tömör cikk, amelyben kíméletlenül lehordták az áprilisi *Hídat*. „Mi határozottan kijelentjük, hogy nem ez az új nemzedék hangja. Akkor is ezt írjuk, ha megállapításunk az áprilisi Hídnak csak öt szerzőjére vonatkozik. Az áprilisi Híd ifjúságunk meghamisított hangját adja. Már a bevezető cikkben zsákbamacskát kap az olvasó. El kell olvasni az első elbeszélést, vagy az utána következő verseket, és rögtön kiábrándulunk az egészből. Ezekben szó sincs a szocializmust építő fiatalok hangjáról. Kamasz-öreges beteges hangja szólít bennünket.”

A hangvétel alapján Tomka Gábornak, a főszerkesztőnek tulajdonítottam a cikket. Biztos voltam benne, hogy a Népi Ifjúság tartományi vezetőségéből szólt rájuk valaki, hiszen ez a szervezet adta ki a lapot. A szerkesztőség a Népi Ifjúság Miletic utcai székházának udvarra nyíló földszintjén volt, s a munkatársak gyakran jártak fel a vezetőség egyik-másik tagjához

puhatolózni. Olykor fel is citálták őket, nyilván fejtágítás végett. Nem azon akadtam fenn, miért kell az áprilisi *Híd*ra egészében azt mondani, hogy meghamisítja ifjúságunk hangját, ha csak öt szerzőre vonatkozhat a vád, akiket nem neveztek ugyan meg, de hármukat közülük, Németh Istvánt, Fehér Ferencet és Borús Erzsébetet azonosítani lehetett. Mégcsak az sem fordult meg a fejemben, miért kellene a fiatal írónemzedék és a „szocializmust építő fiatalok” hangjának olyannyira egybevágnia. Azon is csak most töprengök, hogy a fiatal írónemzedék az *Ifjúság Szava* hasábjain már régóta ugyanezen a hangon szólt olvasóihoz, anélkül, hogy ezért bárki ágálni kezdett volna ellenük. Miért épp a *Híd*-ban történt bemutatkozás okán kongatták meg a vészharangot? Ma úgy érzem, ezen a nyomon kell elindulni, ha kérdésünkre helyes választ kívánunk kapni.

A cikk megjelenésekor viszont zsigereimmal reagáltam. Attól tartottam, hogy Fehér Ferencet kirúgják a szerkesztőségből. Talán még a főiskoláról is. Berohantam az *Ifjúság Szavába*. Ott ugyanolyan egyetértésben, derűs hangulatban találtam a négy-öt tagú szerkesztőséget, mint korábban. Semmi feszültséget nem láttam közöttük és Fehér között. Fehért négy szemközt megkérdeztem, nem lesz-e ebből baj? Azt válaszolta, nem. Csodáltam a keménységét. Elém tette a *Magyar Szót*, amely aznapi számában közölte Rehák László *Az új nemzedék hangja?* című cikkének harmadik, befejező részét. Nem tudtam a cikkről. Menten elolvastam mind a három folytatását. Torkon ragadt a szöveg fröcskölő vádaskodása. A fiatal írónemzedékkal való kemény leszámolásnak éreztem. Fehér szerint ezek után az *Ifjúság Szavának* is le kellett tennie a garast. Azt mondta, hogy a Magyar Osztályon volt egy vitaest az áprilisi *Hídról*, amiről szintén nem tudtam. Szerinte az *Ifjúság Szava* cikke az ott elhangzott vita lényegére szorítkozott.

Ma már arra hajlok, hogy az *Ifjúság Szava* részint közölte, mi a „hivatalos álláspont”, nevezetesen azt, hogy „ez nem az új nemzedék hangja”, részint viszont kimondva, hogy a vádak csak öt személyre vonatkozhatnak, félig-meddig el is határolta magát az ordrétól. A zavaros fogalmazást eszközül használta arra, hogy ezt elnézhessék neki. Azzal, hogy saját irodalmi szerkesztőjét sem kímélte, „elvszerűsége” is hivatkozhatott.

Csak miután elolvastam Rehák cikkét, aki B. Szabó Györgybe éppúgy belemart, mint a fiatalokba, jutott el a tudatomig, hogy B. Szabó Györgyre az *Ifjúság Szava* is ráfordult. „Már a bevezető cikkben zsákbamacskát kap az olvasó” – írta a lap. Miért kellett B. Szabó Györggyel is ujjat húzni? Elővettem a bevezetőt. B. Szabó ezt írta benne: „Az új nemzedék költői, elbeszélői, esszéistái és kritikusai szólalnak meg, hogy írásaikkal hozzájáruljanak irodalmi és szellemi életünk kibontakozásához és megszólaltas-

sák a szocializmusért és a szocialista demokráciáért küzdő új nemzedék hangját.” Úgy éreztem, mondhatott volna rólunk jobbat is, szebbet is. A további sorokban ugyanazt még inkább kicifrázta: „Fiatal írók és költők szólalnak meg, hogy művészi formában fejezzék ki társadalmi valóságukat, a szocialista fejlődés mozzanatait, a megváltozott társadalmi tudatot és megrajzolják az új ember arcát, erkölcsét, érzésvilágát, gondolkodás-módját.”

Ez lenne a zsákbamacska? Közben az a mondat után, amely szerint: „Új hang szólalt meg, mely eddig ismeretlen volt vagy csak elvétve jelentkezett felszabadulás utáni irodalmi életünkben”, ez következett: „A bírálatra és a kritikára utalunk itt elsősorban. Az új nemzedék fiataljai között a kritikának és az esszéirodalomnak néhány komoly művelőivel találkozunk.”

B. Szabó György a nemzedéknek nagyra törő *szándékot* tulajdonított. Jómagam nem másért, csupán becsvágyból és az irodalom iránti vonzalomból írtam. Viszont egy szót sem ejtett a szándék életre keltéséről, az alkotások *művészi* mineműségéről. Sőt mentegetőzött, hogy a bevezetőnek nem lehet feladata az értékelés. Arra mégis felfigyeltem, hogy legtöbbször a kritikusok, jószerével Bori Imre és Tomán László munkáit, s nem a szépirodalmi alkotásokat, a verseket és az elbeszéléseket tartotta. Én akkor a kritikát – fanyalognva – amolyan másodlagos irodalmi terméknek tekintettem.

Úgy él az emlékezetemben, hogy B. Szabó Györgyöt kezdettől fogva megfellebbezhetetlen tekintélynek tartottam nem is a művészet, hanem a játékszabályok ismerete terén. Ugyanis avégett, hogy lássam, miféle folyóirat a *Híd*, versem leadása után – az áprilisi szám megjelenése előtt – végigböngésztem a folyóiratnak az *Ifjúság Szava* szerkesztőségében fellelhető példányait, s az 1950. januári–februári számban, amelyet még Olajos Mihály szerkesztett, két írást is találtam, amelyek B. Szabó György bennfentességéről tanúskodtak. Az egyikben B. Szabó ismertette Lenin könyvét az irodalomról és a művészetéről, amelyet az újvidéki magyar könyvkiadó publikált. A másikban a *Híd* szerkesztősége *Széljegyzetek vitaestünkről* címmel azt az eszmecsere-t foglalta össze, amelyet a magyar írók és „kultúrunkások” 1949. december 17-én a Magyar Osztályon szerveztek. Az utóbbiból kiderült, hogy a vitaesten B. Szabó György Lenin fent említett könyvét méltatta, majd pedig Lőrinc Péter beszámolt a Jugoszláv Írószövetség 1949 decemberében – alig pár nappal a vitaest előtt – lezajlott kongresszusáról. A *Hídnak* ugyanaz a száma *Az emberi élet tükrözése* címmel Lőrinc Péter beszámolóját is közölte, azt azonban akkor csak felületesen futottam át.

Nem tetszett az az irodalomszemlélet, amely mellett B. Szabó György a Lenin-könyv ürügyén kardoskodott. Ösztönösen berzenkedtem az ellen,

hogy bárki megszabhassa az íróknak, miről s hogyan írjon. Talán azoknak a klasszikus magyar költőknek a szabadság-ideálja csengett vissza bennem, akiknek verseit alkalomadtán szavaltam? Nem tudom. Azt azonban magától értetődőnek vettem, hogy a lenini irodalomfelfogás dolgában csak azok léphetnek fel hangadóként, akiknek a kisujjukban vannak a játékszabályok. B. Szabó György közékük tartozott. A túléléshez ismerni kellett a játékszabályokat. Akkor még nem tudtam, hogy B. Szabó György 1945-ben – tanárkodása előtt – titkára volt egy jelentős hatósági szervnek, az Észak-bánáti Körzeti Népfelszabadító Bizottságnak, ugyanabban az esztendőben képviselővé választották az Alkotmányozó Nemzetgyűlésbe, amely véget vetett a jugoszláv királyságnak, proklamálta a köztársaságot, meghozta a Jugoszláv Föderatív Népköztársaság alkotmányát, majd törvényhozó testületként folytatta munkáját.

Az áprilisi *Híd*at ért első két támadás után úgy éreztem, tüzetesebben tájékozódnom kell B. Szabó György irodalomszemléletéről. Mihez tartás végett átlapoztam Lenin könyvét, újraolvastam B. Szabó György méltatását a könyvről és a *Híd* szerkesztőségének beszámolóját a Magyar Osztályon lezajlott vitáról.

Meglepőnek találtam, hogy B. Szabó kiemelte, a szóban forgó könyv amolyan szemelvényeket tartalmaz Lenin cikkeiből, tanulmányaiból, jegyzeteiből, leveleiből, mégis ezt állította róla: „Ez a könyv lényegében a marxista esztétika, irodalomelmélet és irodalomtörténet szempontjainak továbbfejlesztését jelenti. A marxista módszer alkalmazásának kiváló példáját tartalmazza egy meghatározott kor irodalmi anyagának elemzésén.” Meg hogy: „Lenin tanítása [...] elvi megalapozását képezi a marxista irodalomszemléletnek és esztétikának, elvi megalapozását jelentette a szocialista művészetnek.” Eltűnődtem: mi van B. Szabó György arányérzékével? Esztétikát fragmentumokra alapozni? Úgy éreztem, hogy Lenintől irodalom dolgában kevesebb is beérhetnénk. B. Szabó természetesen arra is rámutatott, hogy Lenin megfogalmazta a művészet és az irodalom társadalmi szerepét, a valóság visszatükrözésének, valamint az olvasóra gyakorolt hatásnak a mibenlétét, következésképpen a művészet és az irodalom pártosságát, a tömegek tudatosításának, a valóság átformálásának, a távatnyításnak a feladatát. Ide tartozott még a művészeknek a nevelése, hogy a fentieket teljesíthessék. B. Szabó azt állította, hogy a szocialista realizmus a felszabadult ember művészete; Leninre hivatkozva nagy elismeréssel írt Makszim Gorkijról mint a szocialista realizmus megteremtőjéről. Megkönnyebbülten felsóhajtottam. Ezekre talán futhatja Lenin fragmentumaiból.

Különösen fontosnak tartottam, hogy B. Szabó György így fejezte be könyvismertetőjét: „Lenin könyvének valódi értékét, jelentőségét akkor

ismerjük fel, ha elveit, szempontjait, megállapításait irodalmi életünk jelenségeinek vizsgálatára is kiterjesszük, ha azokat irodalmi életünk kérdéseinek megoldásában alkalmazzuk.” Bízom benne, hogy aki így beszél, annak tudnia kellett, mit válogatott össze a fiatal írónemzedéktől. És hogy meg is tudja majd védeni válogatását. Tévedtem. Egy sort sem írt az áprilisi *Híd* védelmében.

Az viszont akkor elkerülte a figyelmemet, hogy B. Szabó György szerint Lenin válasza „érvényesek maradnak mindazokban az országokban, melyekben a munkásosztály a Párt vezetése alatt uralomra jutott”. Még 1949 decemberében sem látott volna B. Szabó különbséget a szocialista táborban és a Jugoszláviában mutatkozó irodalmi törekvések között? Vagy csak úgy tett, mintha nem látta? Íme még egy, a fentivel egybevágó idézet tőle: „Az új feltételek, melyek a szocialista országokban az irodalom és a művészet felszabadulását biztosítják, elősegítik annak az irodalomnak a megteremtését, melyről Lenin »álmodott«”. Különös, hogy a Magyar Osztályon szervezett vita során emiatt senki sem bírálta B. Szabót. Annál különösebb, mert Lőrinc Péter szűkszavú beszámolójából az is kiderült, hogy a Jugoszláv Írószövetség alig pár nappal korábban tartott II. kongresszusán Petar Šegedin neves horvát prózaíró kimerítő referátumot olvasott fel a kritika szerepéről a jugoszláv irodalomban, és felrótta, hogy szovjet hatásra a hús-vér, teljes ember ábrázolása helyett pragmatikus indítékból mind gyakrabban a napi politikai feladatok végzésére zsugorított, szövegeket szajkózó részember megjelenítését kéri számon az irodalmi műveken. Lőrinc ezzel kapcsolatban kiemelte, hogy az Írókongresszus határozatban szólította fel az írókat – a határozatot a *Hídnak* ugyanaz a száma közölte –, küzdjenek a Szovjetunió és a csatlós államok Jugoszláviaellenes rágalomhadjárata ellen.

A szerkesztőségi cikkben a *Híd*, miközben részletesen tájékoztatott B. Szabó György előadásáról, csupán nyúlfarknyi bekezdésre érdemesítette Lőrinc Péter beszámolóját. Beírta azzal, hogy Lőrinc Péter szavait „mindenki helyeselte”, és kiemelte annak fontosságát, hogy „íróink saját művészi eszközökkel kifejezve magukat, irodalmi és kulturális szempontokból kiindulva mondják el dolgozó népünk véleményét a szovjet vezetőik revizionizmusának különböző megnyilatkozásáról”. Vigyázzunk: nem ám a saját véleményüket, hanem a mindentudó nép véleményét. Vagy talán beszéljenek a nép nevében? A Magyar Osztályon szervezett vita során csupán Láták István tért ki a sztálinista revízióra, ő sem az írókongresszussal, hanem a Lenin-könyvvel kapcsolatban. „Láták leszögezte azt is, hogy az építő kritika ilyen szabad fejlődése a mi szocialista országunkban külön jelentőséggel bír, mert amíg nálunk ez így történik, addig a Szovjetunióban

elfojtják a kritikát. Ami a Szovjetunióban a kritika-önkritikával történik, az több, mint elhajlás, az egy olyan bürokratikus centralizmus, aminek káros hatása aligha fölmérhető” – ilyen kacifántosan számolt be róla a szerkesztőségi cikk. Apológia volt ez a javából. Hiszen Laták „építő” kritikáról beszélt. Ami azt jelentette, van romboló kritika is. Arról, mi a sorsa a romboló kritikának, hallgatott. Vissza Leninhez, a szocialista realizmus eredeti, sztálini dogmatizmustól mentes változatához! – első lépésként ez szüremlett ki a szerkesztőségi cikkből. Úgy láttam, B. Szabó György is ezt a szólamot követte, miközben úgy tett, mintha nemcsak Jugoszláviában, hanem a többi szocialista országban is ehhez igazodnának.

Nyilvánvaló volt, hogy mindaz, ami a fiatal írónemzedék műveire való viszonyulás szempontjából a Hídban történt, szoros kapcsolatban állt azokkal a folyamatokkal, amelyek a szocialista realizmushoz való viszonyulásban Jugoszlávia-szerre zajlottak. Semmiben sem kötődött ez az egyetemes magyar irodalomból ismert folyamatokhoz. Az országhatár két éve szögesdróttal volt lezárva. Midőn Papp Gáborhoz, Népkör-beli műkedvelő társamhoz, későbbi *Magyar Szó*-beli kollégámhoz Majdánra, illetve Rábéra, a magyar–román–jugoszláv hármashatárhoz látogattam, a saját szememmel láttam a szögesdrótot. Mindketten hajdani magyarországi diákok voltunk: 1941 és 1944 között én a kalocsai jezsuiták gimnáziumában, ő pedig a szegedi piaristák gimnáziumában koptatta a nadrágját. Barátaink, ismerőseink közül azok közé a kevesek közé tartoztunk, akik bejártuk, jól ismertük a határon túli országot. Sőt én 1943 nyarán a kalocsai cserkészcsapattal Erdély minden zugát bejártam. Magyarországi diáktársaink révén az ottani mentalitással is megismerkedtünk. Rábé szélső utcájától egy kőhajításnyira húzódott a szögesdrót. A drót mentén – amerre csak futott – olykor fegyveres incidensek történtek. Könyvek, újságok évek óta nem érkeztek odaáról. A szellemi életben természetesen visszacsengtek a korábbi közös kánonok. A szocialista realizmus azonban egészen más volt. A mai olvasónak fogalma sincs már, mi fán termett ez az irodalmi irányzat. Nekem sem igen volt az áprilisi *Híd* megjelenése idején. Csak lépésről lépésre fogtam fel az összefüggéseket. A helyzet megértése érdekében pár szóval erre is ki kell térnem.

A szocialista realizmus a harmincas évek derekára kristályosodott ki azoknak a szovjet forradalmár művészeknek a törekvéseként, akik úgy képzelték, hogy a művészetnek az új, szocialista társadalomban más szerepe kell legyen, mint a letűnő burzsoá társadalomban volt: az ember felszabadulásának a szolgálatába kell állania. A gyökerek már a Proletkult íróinál, a húszas években fellelhetők. Ők különböztették meg a burzsoá irodalmat a szocialista irodalomtól. Az elmélet kialakulásában alapvető

szerepet játszott a Forradalmi Írók Nemzetközi Egyesületének Harkovban, 1930-ban tartott értekezlete, Makszim Gorkij megnyitóbeszéde a szovjet írók első kongresszusán, 1934-ben, Nyikolaj Buharin referátuma ugyanazon a kongresszuson. Sok év múltán – midőn hozzáférhetővé váltak – mindezeket a szövegeket átböngésztem. Hidegen hagytak. Csak 1953–1954 táján lettem tisztában azzal, hogy a szocialista realizmus filozófiailag az objektum és a szubjektum kettéválasztásán alapszik, az objektumot adottnak tekinti, a szubjektumot kontemplációra kárhoztatja, elve az objektív valóság szubjektív tükrözése, társadalmismeretben az elsődlegesnek vélt gazdasági-társadalmi alapot megkülönbözteti a másodlagosként kezelt szellemi felépítménytől. A művészetet a felépítmény részének tekintette. A tudományt a fogalmi megismerés, a művészetet a képek révén történő, amolyan másodrangú megismerésként kezelte. E tan szerint a visszatükrözendő társadalom magában foglalja az előre mutató újat, de azt csak az a művész képes szubjektíven tükrözni, aki eszmeileg felkészült arra, hogy művével távlatot nyisson. Ehhez kapcsolódott: a szocialista művészet nevelő hatása alkalmassá teszi a népet arra, hogy a szocializmusért eredményesen küzdjön. A művészeti irányzatok közül a burzsoá társadalomban a realizmus a csúcs, de a kapitalizmus letűnő szakaszában azok a művészek, akik a burzsoá világhoz kötődnek, hátat fordítanak a realizmusnak, dekadens, formalista művészeti irányzatoknak áldoznak. A szocialista művészet azonban nem rekedhet meg a burzsoá társadalomban kanonizált realizmusnál, túl kell azt szárnyalnia, s ezt teszi a szocialista realizmussal. Ebből következett, hogy a szocialista realizmus ismérveihez igazodó művész eleve magasabb rendű művészetet nyújtott, mint a burzsoá művészet ismérveihez kötődő művész. A művészet irányításában, a művész felkészítésében a kommunista pártra – minthogy a társadalmi fejlődés törvényszerűségeinek ismeretében a társadalom egészét irányította – kiemelt szerep hárult. Arra már az áprilisi *Híd* megjelenése után rájöttem, hogy Todor Pavlov *Tükrözésmélet* című műve – 1936-ban jelent meg – mintegy igazolta a szocialista realizmus helytállóságát. Szerbül már 1947-ben kiadták. Amikor az áprilisi *Hídat* ért első támadások után Fehértől olvasmányt kértem a szocialista realizmusról, a szerkesztőségi polcon – kommentár nélkül – erre a könyvre mutatott. Levettem, fellapoztam, itt-ott bele is olvastam.

Miután a szocialista realizmussal úgy-ahogy megismerkedtem, az motoszkált a fejemben, hogy tekintettel az irodalom alkotó jellegére, képtelenség irodalomelméletet olyan filozófiára alapozni, amely az emberi világot adottnak tekinti, az alkotó művészt pedig szemlélődésre kárhoztatja. Különbösen is, az ember környezetének tudatos átalakításával hozta létre

önmagát is és emberi világát is. Számára az *emberi* világ csak attól kezdve létezhetett, miután tudatosan elkezdte létrehozni. Az irodalomról – az 1950-es évek végén, az 1960-as évek elején – olyan elképzelés kavargott a fejében, amelyet ma talán így fogalmaznák meg: az író emberként, lévén a való világ terméke, egyszersmind tudatos alakítója, a „szép” ismérveihez igazodva egy képzelt emberi világot alkot művében, ami az adott világnál több, s mindazok számára, akik érintkezésbe kerülnek vele, az már a való világ, egyszersmind az ő világuk részévé válik, amelynek ők is termékei, egyszersmind alakítói, ezért az irodalmi alkotáson balgaság számon kérni az emberen kívül adottként felfogott világ bármilyen visszatükrözését.

Idővel arról is olvastam, hogy a Gorkij alkotta szocialista realizmus már az 1930-as évek második felében Európa-szerte és Jugoszláviában is érezte a hatását mindazoknak a baloldali írócsoportosulásoknak a kiáltványainban és e csoportok tagjainak munkáiban, amelyek, illetve akik rokonszenveztek a szocialista forradalmi eszmékkel. Jugoszláviában ezt két irodalmi csoportosulásra mondhatjuk: a *szociális irodalom* néven ismert szerbiai és az *irodalmi baloldal* nevet viselő horvátországi csoportosulásra. A *Híd* köré tömörülő szerzők azokban az években a *szociális irodalom* programjával rokonszenveztek. A *szociális irodalom* néven ismert csoportnak volt egy kiemelkedő vajdasági tagja is: Jovan Popović. Azt az irodalmat, amely magán viselte a szocialista realizmus hatását, Jugoszláviában akkor – a Szovjetunióval és Nyugat-Európával ellentétben – *új realizmus*nak nevezték. E két csoportosulás – sőt a szerb szürrealisták – jelentős része partizánként részt vett a szocialista Jugoszlávia létrehozásában. Érthető tehát, hogy midőn az országban némi hagyományokkal is rendelkező szocialista realizmus hivatalosan támogatott, kizárólagos művészeti irányzat lett, szép számban akadtak lelkes szószólói. De míg a háború előtt a jugoszláviai baloldali írók mind a szovjet, mind a nyugati, különböző irányzatokhoz tartozó írók törekvéseit szemmel tartották, a háború után mindazt, ami a Szovjetunióból érkezett, kizárólagos, megfellebbezhetetlen, végrehajtandó tanításként fogadták. 1945-ben és 1946-ban Jugoszláviában még a gorkiji tan volt mérvadó. 1946 végétől kezdve azonban Alekszandar Zsdanov hatására, aki a szovjet „valóság” kendőzetlen dicsőítését követelte meg a szocialista realizmus nevében, s parancsot osztogatott az íróknak, hivatalosan Jugoszláviában is ezt az *új kurzus*nak nevezett irányvonalat követték. Már a Jugoszláv Írószövetség első kongresszusán, 1946-ban kiderült, hogy az ország népeinek irodalmát – az irányítás érdekében – szovjet mintára centralizáltak, egységes egésznek tekintik, *jugoszláv irodalom*ként kezelik, s legfőbb irányítója Radovan Zogović montenegrói költő lesz, aki

referátumában kioktatta az írókat, mire miként kell tekinteniük, s miről miként kell írniuk. Az íróknak „azt, ami történelmi és nemzeti, lényeges, tipikus, hősies – élő, konkrét művészi képekbe kell sűríteniük, azt, ami ezernyi emberben osztály-, csoport-, professzionális és személyes jellegű, szintetizált alakokba, új, élő emberekbe, hősökbe és senkiháziakba kell ömlesztetniük” – mondta Zogović. Könnyű volt felismerni ebben a fehér-fekete ábrázolás kánonját. Zogović szerint az író azáltal neveli a népet, hogy „megmutatja az embereknek, milyenek kell lenniük és milyenek nem szabad lenniük”. A szépirodalomtól zsinórmértéket vártak, amihez az emberek mindennapi életükben igazodhattak. A parancsuralom bevezetését jelentette ez az irodalmi alkotás területére. Zogović az 1948-as vizsályban a Tájékoztató Iroda határozatát támogatta, s ezért gyűjtőtáborba hurcolták. Milovan Đilas a Jugoszláv Kommunista Párt VI. kongresszusán, 1948-ban, az agitációról szóló referátumában természetesen a szocialista realizmus következetes alkalmazását tűzte ki a művészet feladatául. Merthogy a művészet és az irodalom az agitáció szektorába tartozott. Viszont ettől az új kurzustól igyekezett mentesíteni az irodalmat és a művészetet Petar Šegedin már 1949 decemberében, a Jugoszláv Írószövetség II. kongresszusán, a kritika feladatairól tartott, a *Híd*ban Lőrinc Péter által ismertetett referátumában. Nem a szocialista realizmus, hanem a zsdanovi „kinövés” ellen hadakozott. Tudni kell, hogy az írókongresszusok referátumai mindig összecsengtek az omnipotens hatalmi csúcs aktuális politikai törekvéseivel. Šegedin referátumának sikerült is valamelyest fellazítania a szocialista realizmus addigi kereteit. A lazítás mégsem volt elég nagy ahhoz, hogy 1950-ben Belgrádban ne adják ki Leonyid Timofejev *Irodalomelmélet* című könyvét, amelyben a szerző Zsdanov elképzeléseit is kamatoztatta. Timofejev könyvét Jugoszlávia-szerte éveken át tankönyvként használták a főiskolákon és az egyetemeken. Később az újvidéki Tanárképző Főiskolán jómagam is vizsgáztam Timofejevől. B. Szabó György kilencet írt be az indexembe.

E kitérő után nézzük meg közelebbről, miként alakult a vita 1949. december 17-én a Magyar Osztályon B. Szabó György és Lőrinc Péter előadását követően. A szerkesztőségi cikk szerint a Lenin-könyvvel kapcsolatban ezek a kérdések domináltak: „Hogyan érvényesül az irodalom pártosságának elve a vajdasági magyarok irodalmi életében? Helyesen értelmezi és alkalmazza-e a pártosság követelményeit a Híd szerkesztősége, mint irodalmi életünk irányító fóruma, vagy megvannak a szerkesztőség álláspontjaiban és munkájában a rosszul felfogott pártosság, a bürokratizmus elemei is? Milyen képet nyerünk íróink alkotó munkájáról, magatartásáról és egész tevékenységéről, ha azon tételek szemszögéből vesszük

mindezt vizsgálat alá, amelyeket Lenin fogalmazott meg az irodalom pártosságáról? Hol az alkotóművész szabadsága és a szerkesztőség felelőssége közötti határ?”

A vita során három áramlat öltött formát. Az első áramlat szerint, amelyet Malušev Cvetko képviselt, a vajdasági magyar írók törekvései összhangban álltak a dolgozó nép törekvéseivel, elősegítették a nép még nagyobb mozgósítását a szocialista építómunkára. A szerkesztőség viszont túllépte hatáskörét akkor is, amikor azt követelte a szerzőktől, hogy több helyen megadott módon javítsák ki kéziratukat, még inkább akkor, amikor maga javított bele a kéziratokba, akár a szerző jóváhagyásával, akár anélkül. Azzal, hogy a műveket teletűzdelték szólamokkal, csorbult az író egyéni stílusa, kárt szenvedtek a mű sajátos értékei. A szerkesztőség munkája ilyen esetekben kártékony volt. A beérkezett kéziratokat a jövőben olyan állapotban kellene a folyóiratnak közölnie, amilyenben a szerzők átadták azokat, akkor is, ha a szerkesztőség hibákat vagy olyan részeket talál bennük, amelyekkel nem ért egyet. A megítélést a nyilvános kritikára kell bízni, s a szerkesztőségnek a jövőben legyen gondja arra, hogy a folyóirat hasábjain az irodalomkritika felvirágozzék. Csak így érvényesülhet az írók alkotói szabadsága. Ezzel párhuzamosan növekszik az írók igénye is a folyamatos tanulásra.

A második áramlat álláspontját legátfogóbban Rehák László fogalmazta meg. Támogatta a sajtóságos művészi értékek megbecsülését, tehát azt a törekvést is, hogy a *Híd* a kéziratokat elvben változtatás nélkül közölje, de kiemelte, hogy a szerkesztőség mégis felelős a folyóirat eszmei tisztaságáért, s gondoskodnia kell arról, hogy „ne kerüljenek be a sajtónkba eszményietlen, kispolgári dekadenciába fulladt, vagy egyenesen reakciós tendenciájú írások, amelyek semmiképpen sem felelnek meg azoknak a követelményeknek, amelyeket a szocialista realizmus, mint pártos esztétikai álláspont, alapvetőeknek leszögezett”. Az csengett ki Rehák szavaiból, hogy nem lehet a kéziratokat *kötelezően* abban a formában közölni, amilyenben az írók leadják. Még ha volna is „biztos kezű” irodalmi kritikánk, az sem oldaná meg ezt a problémát. A szerkesztőség dolga megakadályozni, hogy olyan írások, amelyek „kárt tehetnének az olvasóban”, napvilágot lássanak.

A harmadik áramlatot Olajos Mihály, a *Híd* akkori főszerkesztője képviselte. Elmondta, a szerkesztőség esetenként felkérte az írókat, hogy javítsák ki a kéziratban talált hibákat, és ezt az írók nemcsak hogy elfogadták, hanem segítségként fogták fel. A közölt írásokon látszik, hogy ez nem ártott sem a szerzők művészi alkotószabadságának, sem egyéni kifejezőmódjuknak. Olajos szerint az összejöveten a vita általános elvekről s nem

konkrét esetekről folyt; „a felszólalók nem említettek neveket, írók neveit, írók munkáját, szerkesztőbizottsági tagok neveit, akik ezt – vagy azt tették ezzel vagy azzal a kézirattal”. Szerinte ezúttal is megmutatkozott, hogy „nem merjük néven nevezni a hibázót, virágnyelven beszélünk, ha valaki hibáiról [...] beszélni vagyunk kénytelenek, óvakodunk attól, hogy [...] kiterítsük valaki hibáit, vagy egyes íróink művének fogyatékoságait”. Olajos kiemelte, a vita során senki sem említette, konkrétan mely esetekben lépte túl a szerkesztőség saját hatáskörét, és melyik tetteivel fékezte irodalmunk fejlődését. Rámutatott, hogy a vajdasági magyar irodalomban senki sem foglalkozik hivatásszerűen irodalomkritikával, kritikát a költők és a prózaírók írnak egymás könyvéről. Arra célzott, hogy ilyen körülmények között az irodalomkritika nem töltheti be azt a szerepet, amelyet a vitázók közül többen szántak neki. Olajos szerint egyetlen tény sem hangzott el, amelynek fényében a szerkesztőség ne állíthatná, hogy „már eddigi munkájában is az itt kihangsúlyozott elvek érvényesítésére törekedett, és alapjában véve érvényesítette is azokat”. Olajos egy szóval sem vitatta el a „vissza Leninhez!” jelmondat indokoltságát, hanem azt állította, hogy a *Híd* eddig sem bürokratikus „túlkapásokkal”, hanem a lenini elvekhez igazodva szerkesztették.

A zárószóban B. Szabó György elfogadta, hogy az írók „esetenként” rossz kéziratokat adnak át, tehát felvethető „egyes szerzők erkölcsi magatartása is”, ebből adódóan a *Híd* szerkesztősége számára azt az irányelvet javallotta, hogy „a beérkezett kéziratokat vagy leközlendőnek, vagy közölhetetlennek tartsa”. Rámutatott, hogy Lenin is „Gorkijra, az alkotó emberre igyekezett hatni, és nem a művét javította”. Tehát: „A szerkesztőség munkamódszerét olyan irányban kell megváltoztatni, hogy irodalmi életünket jobban átfogva többet hasson az alkotó írókra, találja meg az írókkal való érintkezés minél több formáját, legyen velük állandó kapcsolatban, szervezze egymással való érintkezésüket és minél több kapcsolatot a néppel.” Következésképpen a kéziratba való javításokat vagy a javításra vonatkozó indítványokat „szorítsa minimumra”. B. Szabó irodalmi kritikánkat egyelőre kezdetlegesnek és részrehajlónak mondta, ugyanis az alkotó írók, egymás könyvéről írva, kölcsönösen elhallgatják műveik fogyatékoságát. „Kritikánk akkor lesz igazán színvonalas, akkor emelkedik hivatása magaslatára, ha távlatot tud adni az alkotóművésznek, ha nem szubjektív lesz, hanem a szocialista esztétika alapelveiből adódó mértékekkel méri le alkotóink munkáit.”

És most egy fontos mondat következik, amelyikre akkor nem, csak a mostani újraolvasáskor figyeltem fel: „Természetesen még jóidőbe fog teleni, amíg kritikai munkára hajlamos ifjainkból ilyen színvonalas kriti-

kusok fognak kifejlődni. De a szerkesztőség különböző módon gyorsítani tudja e fejlődést.”

Tehát B. Szabó György már az áprilisi *Híd* megszerkesztése előtt kijelentette, hogy irodalmi életünkben fontos fordulatot majd csak a fiatal nemzedékből sarjadó, elhivatott kritikusoktól vár; nyilván azoktól, akiknek „új hangját” hamarosan, az áprilisi *Híd* beköszöntőjében majd külön kiemeli. Tőlük várta annak a grandiózus feladatnak az elvégzését is, amelyet a zárószóban kritikánknak tulajdonított: „...értékelje át mai szemmel az irodalmi múltból ránkmaradt örökséget. Könyvet olvasó embereink tudni akarják, mit ér minden múltban megjelent magyar könyv”. Vajdaságban újraértékelni a teljes magyar irodalmat? Olybá tűnt, hogy B. Szabó György a fellegekben jár. Az elkövetkező fél évszázadban azonban kiderült, hogy mégsem járt *egészen* a fellegekben. Sinkó, Bori, Bányai, Szelei, Gerold, Bosnyák, Utasi Csaba utóbb sokat tett az újraértékelés érdekében. Itt azonban ennél is fontosabb: B. Szabó György a zárószóval azt a benyomást keltette, hogy a vitázók közül ő a legfelkészültebb arra, hogy a *Hid* a továbbiakban irányítsa.

Ma már úgy látom, hogy kevéssel a Jugoszláv Írószövetség 1949. decemberi kongresszusa után a vajdasági magyar írók és „kultúrmunkások” a Magyar Osztályon amolyan kiskongresszust szerveztek maguknak, amelyen az országos kongresszustól eltérően nem sok szót fecséreáltak a Szovjetunióból és a csatlós államokból érkező, az irodalmat és a művészetet béklyózó sztálini dogmatizmus és bürokratizmus elvi kérdéseire, hanem frissiben saját szájuk íze szerint értelmezték, sőt kamatoztatták a „Vissza Leninhez!” jelmondatot. Felfogásuk szerint a „Vissza Leninhez!” jelmondat, ha azt jelenti, hogy a hús-vér, teljes embert kell megjeleníteni, szükségessé tette az alkotói szabadság és a pártosság elveinek összehangolását, illetve rangsorolását. Malušev Cvetko az alkotói szabadság javára történő rangsorolást, Rehák László a kettő összehangolását, Olajos Mihály a korábbi irányvonal folytatását szorgalmazta, azzal, hogy új jelszót ragasztott az előbbire, mígnem B. Szabó György olyan konklúziót fogadtatott el velük, amely kompromisszumot jelentett Malušev és Rehák álláspontja között.

És menten történt is valami. Az mégsem lehetett véletlen, hogy az arra illetékesek Olajos Mihályt, akinek szerkesztési módszereit a kiskongresszuson elmarasztalták, s aki kézzel-lábbal kapálózott a kritika ellen, sürgősen leváltották, és bár még jó ideig a szerkesztőbizottság tagja maradt, sőt több kioktató cikket is közölt a *Hid*ban, utóbb ösztöndíjjal beíratkák rendes hallgatóként az újvidéki bölcsészettudományi karon szerb nyelvre és irodalomra. Tanulmányai végeztével majd a szakszervezetek tartományi vezetőségének a tagjaként kapcsolódik be újra a magyar közéletbe.

Sokáig úgy gondoltam, hogy a fiatal írónemzedék bemutatkozása az áprilisi *Híd*-ban önmaga okán, s nem egy rajta kívül álló, átfogóbb folyamattal összefüggésben következett be. Úgy vélem, nem voltam elég körültekintő. Ugyanis a kiskongresszuson az „öregek” két áramlata menesztette Olajos Mihályt, a harmadik áramlat vezetőjét, B. Szabó György pedig olyan pozíciót teremtett magának, miszerint áramlatok felett áll, össze tudja hangolni az antibürokratikus-antidogmatikus áramlatok törekvéseit, s pontos elképzelései vannak arról, hogy az új körülmények között milyen arculatú *Híd*-ra volna szükség. Mégsem őt, hanem Ernyes Györgyöt, egy kezdő „kulturmunkást” neveztek ki felelős szerkesztőnek. Ernyes György felérte ésszel, hogy legjobb lesz B. Szabó Györgyöt felkérnie, szerkesszen meg egy számot, amelyet ő majd felhasználhat a folyóirat új arculatának kialakítása érdekében. B. Szabó György, akit az illetékesek a kinevezésnél mellőztek, az áprilisi számban a fiatal írónemzedéket sorakoztatta maga mellé, s tolta előre, a hadállásba. Az „öregek” soraiban közben megváltoztak az erőviszonyok. Többségük képtelen volt a fiatal írónemzedék B. Szabó által prezentált műveit a „Vissza Leninhez!” jelmondat alkalmazásaként elfogadni. Egyebek mellett azért sem, mert azt gyanította, B. Szabó amolyan őrsváltásra készülődik. Talán efféle ambíciót olvastak ki Bori Imre *Izvor* című cikkéből is az áprilisi *Híd*-ban? Eszmeileg leszámolva B. Szabó „új hang”-ról szóló tételével, úgy tetszett, hogy az egymással hadakozó „öregek” két legyet ütöttek egy csapásra: eltorlaszolták az utat B. Szabó György előtt is meg az általa felvonultatott fiatal írónemzedék előtt is. Ez egyszersmind Ernyes György kudarcát is jelentette.

2.

Ezek után vegyük sorra az áprilisi *Híd*-at ért legdurvább támadásokat. Rehák László volt a hangadó. Azt állította, nem is az áprilisi *Híd*-ról, hanem arról az „új hangról” kíván írni, amelyet B. Szabó az új írónemzedéknek tulajdonított. Kritikája élet tehát B. Szabó ellen fordította. Vele volt számadása.

Rehák László cikkét három részre bonthatjuk: az elsőben azokkal az írásokkal foglalkozott, amelyeket igénytelen dolgozatoknak mondott, a másodikban a verseket és az elbeszéléseket ócsárolta, a harmadikban Tomán Lászlónak Debreczeni József akkori verskötetéről szóló kritikáját belezta ki. Rehák szerint Juhász Géza *Tolsztoj történelemszemlélete*, Madarász András *A mai helyes nyelvészelmélet*, Sárosi Károly *Kuruckori költészet*, Bóna Júlia *Halászelet a Tiszán* című írása azért nem való a *Híd*-ba, mert nem tudományos kutatás eredménye, hanem amolyan kompillációkra

épülő szemináriumi dolgozat, vagy egyszerű középiskolai előadás. Ha egy írásnak csupán az az „értéke”, hogy a szerzője fiatal – mutatott rá kissé cinikusan Rehák –, az kevés ok arra, hogy a *Híd*-ban közlétegyék. A fenti szerzőkre Rehák szerint jellemző: ahelyett, hogy elemeznék a dolgozatuk tárgyául választott anyagot, általánosságokat kompillálnak róla össze, majd bizonyítékként arra, hogy amit összehordtak, igaz, egy-egy közismert, ugyancsak általános jellegű idézetet biggyesztenek hozzá a marxizmus klasszikusaitól. Rehák ebből arra következtetett, hogy a szerzők „a marxizmust formalisztikusan, mechanisztikusan fogják fel, meghatározásokon, formulákon keresztül”, s mivel alkalmazni is ilyen formában alkalmazzák, „a valóságban vulgarizálják a marxizmust”. Gellér Tibor *Hozzászólások ifjúságunk irodalmi szemléletéhez* című írását is a fenti dolgozatokkal rokonította, aki a szabadkai magyar tanítóképző IV. osztályának tanulóival beszélgetve, s három megnevezett tanuló véleményét általánosítva, a következő megállapításra jutott: „Az ifjúság elfogadja a szocialista realizmust az irodalom leghaladottabb irányának”, tekintettel arra, hogy „a munkásosztály uralomrajutása új esztétikát, új irodalmat szült”. Rehák ezt receptszerű felfogásnak nevezte, mert a társadalmi-gazdasági alap és a szellemi felépítmény között mechanikus, egyirányú, s nem kölcsönhatást feltételezett. Arról most ne beszéljünk, vajon marxizmusnak tekinthető-e egyáltalán a Sztálin által kanonizált diamat-os marxizmus, alias szovjetmarxizmus, amely akkor még Jugoszláviában is uralkodó irányzat volt, s amelyhez Rehák is tartotta magát. Abban természetesen igazat adok neki, hogy néhány személy véleménye alapján általánosítani több a soknál. Amikor pedig a tanulók egyike azt állította, hogy a szocialista realizmus „témája már nem az osztályharc, hanem a természet leküzdésének a problémája, a munka, az új társadalmi élet”, s Gellér ezt is helyeselte, Rehák felhorkant: kirekesztve az osztályharcot, az imént mondottakra zsugorítani az irodalmi alkotás témakörét „egyértelmű volna valóságunk meghamisításával”, a Szovjetunióra vonatkoztatva pedig, ahol azt bömbölik, hogy már a kommunizmusban menetelnek, holott „a termelőerők és a termelési viszonyok” között mindinkább elmélyül az ellentét – írta Rehák –, ez a felfogás éppenséggel „ellenforradalmi megnyilatkozásnak” bizonyulna. Gellérnek az a nézete sem nyerte el Rehák tetszését, miszerint az ifjúság nemcsak „elfogadta” a marxi esztétikát, hanem „alkalmazta” is azt, midőn „a közönség szempontjait véve alapul” a következő igénnyel lépett a költők elé: „A költőnek meg kell teremtenie a közönség, az ember, a haladás és a nemzet harmóniáját. [...] Vissza a néphez, az ősananyaghoz, a valósághoz!”

Ma már belátom, Rehák méltán jelentette ki, hogy ez a „recept” nem marxi, nem is esztétikai, hanem csak zagyvaság. Alapjában véve Reháknak

igaza volt a többi fent említett írással kapcsolatban is. Kivéve Bóna Júliáét, aki válaszában utóbb meggyőzően érvelt tanulmánya mellett.

Rehák igazát azonban az áprilisi *Híd* megjelenését követő hónapokban még ezekre az írásokra vonatkozóan sem értethette volna meg senki velem. Fűtött a megtámadottak zsigeri indulata. De hol volt – mondom ma – B. Szabó György szeme, amikor ezeket az írásokat közlésre érdemesítette?

A második csoportba sorolt művek közül Reháknak Németh István, valamint Petkovics Kálmán elbeszéléséről az volt a véleménye, hogy csupán kísérletek voltak arra, amit B. Szabó György állított: hogy művésziileg „megrajzolják az új ember arcát, erkölcsét, érzésvilágát, gondolkodásmódját”. Petkovics, aki Rehák szerint a hetilapokban tűrhető elbeszéléseket közölt, ezúttal „mintha erőnek erejével be akarta volna bizonyítani: tudok én rossz novellát is írni”. *Gát* című elbeszélésének első része „sokkal több gondal és műérzékkel készült, jó, de az egész írás, cselekménye mesterkéltségével, szerkezeti hibáival nem hathat meggyőzően”. Szerintem ez kritikán aluli, üres beszéd volt. Németh Istvánról Rehák azt állította, eddigi írásaiban „formalisztikus problémákat igyekszik megoldani, ahol maga a mondani- való gyakran szinte a háttérbe szorul”. Felrótta neki, hogy prezentált világának hitelességét „naturalisztikus színezettel” igyekszik megoldani. Az áprilisi *Híd*-ben közölt *Helytelen világra* vonatkozóan: „Azzal, hogy egyes részleteket aprólékosan kidolgoz, hogy bőségesen használ naturalisztikus színeket, de a gyér alapcselekményt elmulasztja helyesen értelmezni, elmulasztja bemutatni valódi összefüggésében az ábrázolt eseményt – írása üres, eszmeietlen.” Amikor láttam, Rehák úgy képzei, ő igenis tudja, mik képezik a Németh-novella alapcselekményének „valódi összefüggéseit”, s felrótta az írónak, hogy azt, amit ő tud, „elmulasztotta helyesen értelmezni”, fintorral válaszoltam. Vajon Németh egyáltalán nem értelmezte az összefüggéseket, vagy csak a Rehák fejében levő „összefüggésekhez” viszonyítva értelmezte azokat helytelenül? Úgy éreztem, Rehák voltaképpen a „szájbarágás művészetét” hiányolja, ezért állítja azt, hogy Németh „mondanivalója gyakran szinte a háttérbe szorul”. Jó pár évnek kellett még eltelnie, mire kételkedni kezdtem, egyáltalán mit kezdhetünk azzal, amit Rehák nemes egyszerűséggel mondanivalónak nevezett. Az ötvenes évek vége felé már úgy véltem, hogy az elbeszéléseknek legfeljebb üzenetet tulajdoníthatunk. Azt azonban, hogy – mai nyelven szólva – több olvasatuk van, s mindegyiknek megvan a létjogosultsága, kezdettől fogva vallottam.

Borús Erzsébet és Fehér Ferenc versei között Rehák rokon vonásokat látott. A szerzők erényének mondta, hogy „a versekben őszinték és közvetlenek, illetve képesek őszinteségükről maga a vers által meggyőzni az olvasót, képesek érzékeltetni egy-egy érzelmi, hangulati állapotot”. Mind-

két költő „meg tudja teremteni az érzelmi kapcsolatot az olvasóval”, amiről Reháak azt állította, hogy vitán felüli teljesítmény. Fehér *Bocsássátok meg* című verséből – egyebek mellett – ezt idézte:

*„Fordulj napnyugatnak öcskös,
fuss, és sírjad el árva csószkunyhók húsében
terhes nincstelenséged esti imáját...”*

Borús Erzsébet *Mire megjön a tél* című verséből ez ragadta meg Reháak figyelmét:

*„Mert fúj a szél, jaj őszbe járunk!
S elfújja egyetlen s utolsó,
Örökös nagy-nagy ifjúságunk.*

*Lehet, hogy másnak lesz még tavasz,
De mit ér már nekünk?”*

Reháak kiemelte, hogy ezekből a sorokból nem a forradalmi időkkal, a közösség küzdelmével összecsengő indulatokat hallunk, hanem kiüttalanságot, azt, hogy mindennek vége. „Ez a rezignáltság, az elesettség, céltalanság önmarcangoló, borulató, síró, jajongó hangja” – írta. A versekből – az érzésvilágot véve alapul – „nem más, mint az osztályával meghasonlott, a forradalmi cselekedetektől idegenkedő, a tömegektől elszigetelt és a kemény harc és nagy erőfeszítések elől a magába zárkózásba menekülő kispolgár beszélt”. Fehér és Borús versei, minthogy az őszinteség erejével hatnak, Reháak szerint „többé-kevésbé hiteles képet adnak arról [...]”, hogy érzésvilágukban „mennyire torzítva tükröződött vissza valóságunk”. Arra a konklúzióra jutott, hogy e torzítás és helytelen tükröződés miatt „ilyen verseket a Hídban megjelentetni” s az új nemzedék hangjának nevezni – „ez több, mint lesújtó, ez...” Sohasem tudhatjuk meg, hogy a három ponttal Reháak mire gondolt. Aknamunkára?

Az áprilisi *Híd*ban megjelent másik három költő verséről Reháak azt állította, hogy nem hatnak az élményszerűség erejével. Alighanem igaza volt. Itt engem is megtisztelt két mondattal: „Major Nándor verse szándékában építő, de ez a szándék nem ölt művészi formát, verse érzésben szegény, képekben hiányos és széteső. Ha az *Emlékezés*-ben az új nemzedék szólal is meg, a versből nem az új nemzedék költőjének hangja hallik.” Amikor ezt olvastam, legszívesebben elsüllyedtem volna. Természetesen az is fájt, hogy megtagadta tőlem a költő rangját, de még jobban az, hogy vállon veregetett.

Cikkének harmadik részében Rehák Tomán László *Debreczeni József verseiről* című kritikájával foglalkozott. Tomán módszerét szubjektivisztikusnak mondta, minthogy a vers keltette spontán benyomásait például ilyképpen sorjázta: „Amikor olvasom ezt a verset, kedvem lenne lassan, halkán lépegetve, kimenni a ház elé, mert szinte érzem, micsoda érzésbe markoló festmény ez a vers, és látni akarom, vajon valóban ilyen-e...” Szerintem Tomán kissé különö módon igazodott az élményekre alapozó intuitív, impresszionista kritika ismérveihez. Rehák azt is felrótta neki, hogy nézetei helyenként eklektikusak, ami szerintem abból is következett, hogy Tomán az impresszionista kritikát itt-ott megkísérelte a tükrözésemélettel is elegyíteni. Miként alább látni fogjuk, abban, amit Rehák a tükrözésemélet Tomán által történt alkalmazásáról írt, nem lesz köszönet. Harmadik dologként Rehák felrótta Tománnak, hogy témáján túllépve, oktalan kirándulásokat tett a vajdasági magyar irodalomba, illetve az irodalomba általában, csak azért, hogy a vajdasági irodalomról pretenciózus, kinyilatkoztatásszerű ítéleteket mondhasson, s hogy tarthatatlan következtetéseket vonhasson le belőle Debreczeni *Tündöklő tájon* című kötetére vonatkozólag. De Rehák kizárólag a szerző „szubjektivisztikus módszerének” tulajdonította azt, hogy „Debreczeniről és verseskönyvéről egyoldalú, nem teljes és helyenként nem megbízható képet nyújt”.

Tomán, miután kijelentette, hogy Debreczeni könyve „haladást jelent” a vajdasági magyar irodalomban, különösen formai szempontból, ezt találta írni: „De nézzük előbb a másik oldalt, a visszatükrözést. Debreczeni versei három korszak szülöttei: háború előtti, háború alatti és mai verseit tartalmazza a »Tündöklő tájon«. Azt kell tehát megvizsgálnunk, hogy e költemények ennek az időnek a lényegét adják-e vagy sem. A háborúelőtti versekről azt kell megállapítanunk, hogy a polgárság haladó rétegeinek véleményét fejezik ki.” Tomán tüstént azt is megfogalmazta, mit ért a polgárság haladó rétegén. Azokra gondolt, „akik érzik a nyomasztó, fullasztó légkört, akik szabadulni akarnak belőle, de úgy látják, hogy nagyon messze van a megoldás, ebből azonban nem alakítanak ki tragédiát, a vágyott fénypont annyi reményt ad nekik, hogy tartani tudják magukat, és görnyednek bár, de éldegélnek.”

Más sem kellett Reháknak. Felrótta Tománnak, hogy a „megvizsgálást” nem arra terjeszti ki, „hogy ez »az idő«, az objektív valóság, valóban helyesen, »lényegbe vágóan« tükröződik-e vissza Debreczeni tudatában vagy verseiben, hanem ahelyett azt fejt ki, hogy Debreczeni szubjektíven milyen állást foglalt el a társadalmi eseményekkel szemben, tehát még azt sem, hogy milyen volt az objektív valóság Debreczeni tudatában kialakult szubjektív képe, hanem Tomán arról beszél, hogy milyen volt Debreczeni

viszonya az objektív társadalmi valósághoz, hogy a társadalom milyen rétegének megint csak milyen szubjektív véleményét fejezi ki”. Rehák ehhez odabiggyesztette, hogy külön vita tárgya, „mennyire lehet a háborúelőtti idők polgárságának haladóbb rétegéről beszélni”, s vajon az az álláspont, amellyel Tomán jellemezte őket, csakugyan „haladóbb” volt-e. Rehák alighanem arra célzott, hogy midőn a proletariátus Jugoszláviában már a forradalmát készítette elő, ki beszélhet még a polgárság „haladóbb” rétegéről?

Nyilvánvaló, hogy Rehák a szocialista realizmus legradikálisabb változatának alkalmazását kérte számon Tománon: vajon Debreczeninek sikerült-e a költészet eszközeivel olyan visszatükrözést adnia a valóságról, amelyet a „tudományos” visszatükrözéssel adekvátnak tekinthetnénk? Ez akkor derült ki legszembeeszköbben, midőn Tomán a Debreczeni-könyv harmadik részével foglalkozva szóvá tette, hogy: „Költészetünk nagy problémája ma a valóság visszatükrözésének minősége. Arról van szó, hogy költőink nagyon is felületesen fogják fel a dolgokat, itt sem mélyednek el a vizsgálódásban, nem keresik a dolgok lényegét.” Rehák nemcsak azon háborodott fel, hogy Tomán szerint Debreczenin kívül más „költőink” nem mélyednek el a „lényeg” keresésében, hanem a tükrözéssel kapcsolatban kulcsfontosságú véleményt szegezett Tomán mellé: „...mintha a valóság visszatükrözésében külön minőségi visszatükrözési probléma is létezne, mintha a helyes objektív visszatükrözés nem jelentene egyben minőséget”. Jusson eszünkbe, hogy a szocialista realizmus teoretikusai szerint a szocialista művészet eleve magasabb rendű, mint a burzsoá művészet. Ebből a szemszögből a tükrözés „minőségét” Tomán módjára firtatni szentségtörés.

Ma már úgy vélem, hogy Tomán tulajdonképpen a tartalom és a forma kettősségében gondolkodott, a forma „másik oldalaként” pedig tartalom helyett ravaszul „tükrözést” mondott. Nem hiszem, hogy a „lényeg”-re összpontosítva az életet az esszencia és az egzisztencia kettősségében szemlélte volna. Az életet az intuíció oldaláról közelítette meg, az élmények révén igyekezett felfedni a lényegét, illetve az esszenciát, s lényeglátóként szintézisek megalkotására törekedett. Az irodalmi alkotásokat – egyedi szintre lebontva – aszerint ítélte meg, hol helyezhette el őket a maga alkotta szintézis keretében. Az irodalmi művek megítélésekor a benyomás volt számára a megközelítés eszköze, s minőségnek azt tekintette, ha a szerzőnek sikerült élményszerűen, impresszív költői képekben felvillantania azt, amit ő egy kor szellemében lényegnek vélt. Ma úgy gondolom, Reháknak igaza volt, amikor felrótta Tománnak, hogy a Debreczeni-könyv vizsgálatakor rosszul alkalmazta a szocialista realizmus „módszerét”, hiszen Tomán a „tükrözést”, bár hivatkozott rá, nem követendő módszernek, hanem csu-

pán álcának, amolyan nyűgös „legitimációnak”, a részvételhez való „belépti díjnak” tekintette. Rehákot azért marasztalom el, mert az „egyetlen igazság” elvakult híveként annak a kritikusi megközelítésnek, amelyet Tomán alkalmazott, megtagadta a létjogosultságát. Ma úgy vélem, hogy Tomán felfogása a szellemtörténeti iskola egy ágának az elképzeléseivel mutatott rokonságot. Rehák legfeljebb azt mondhatta volna róla, hogy ezért kissé már avított. De avítottak sem a szocialista realizmus viszonylatában számíthatott. Egy művészetellenes elmélethez képest nem lehetett avított. Nálunk akkor termékenynek mutatkozott.

Reháknak azzal kapcsolatban voltak legdurvábbak az ellenvetései, amit Tomán a vajdasági magyar irodalom és Debreczeni háború utáni, tehát korabeli költészetével kapcsolatban mondott. Tomán azt állította, hogy a vajdasági magyar irodalomban a líra ellaposodott, pontosabban az elbeszélő költészet felé terelődött, Debreczeni kötete újra affirmálta az „igazi lírát”, de ez csak viszonylag jelent előrelépést, hiszen a háború előtti vajdasági magyar irodalomban létezett ez az „igazi líra”, de a háború után valahogy eltűnt. Noha a háború előtti líra „polgári hangszerelésű” volt, Tomán szerint az ifjú költők – Debreczeni nyomán – építhetnek annak formai vívmányaira, s mai tartalommal telítve továbbfejleszthetik azt. Rehák amolyan bünyjelként rendre idézte is Tomán kritikájából azokat a részeket, amelyekben Tomán a fenti gondolatokat kifejtette. Például ezt: „Sajnálatos jelenség ugyanis, hogy líránk leginkább ellaposodott, vesztett lírai minőségéből, és az elbeszélő költészet felé vette fejlődésének irányát. Ennek két oka van. Elsősorban az, hogy mindennapunkban kevés a líraiság, abból, ami leginkább tette költészetünk tárgyát, nehéz kihámozni, nehéz megtalálni benne a hangulatosságot, érzéseket...” Nyilván, hogy ez szíven találta Rehákot. De figyeljünk fel: Tomán két okot említett. A másik ok kimaradt a kritikából. Talán Tomán írás közben megfeledkezett róla, vagy a szerkesztő húzta ki a kéziratból? Választ már senkitől sem kaphatunk.

Rehák ezt is idézte Tomántól: „A költészetünkben eddig szinte kitagadott intim verseket olvashatunk itt; ezek a versek mindenesetre azt bizonyítják, hogy a költő is él benső, lelkiéletet, mert nagyon gyakran független a körülötte zajló csatáktól, dobhártyaszaggató traktordübörgéstől, sőt sokszor még az élet kínrafeszítettjeinek gyűlöletet zokogó jajától is, – bár kétségtelen és szükséges, hogy mindez mély nyomokat hagy az ember lelkében. De Debreczeni egy-két verse [...], valamint különösen a fiatalabb költőnemzedék alkotásai, azt bizonyítják, hogy igenis vannak pillanatai az embernek, amikor magabazárkózik, amikor fáj neki minden zaj, amikor pillanatait a sokszor oly jóleső, balzsamos magányban tölti el, vagy pedig csókos, ragyogószemű, bársonyhajú, puhavállú élettársával osztja meg.”

Ma már nem csodálom, hogy emiatt Rehák az öklét rázta. Vagy például abból a részből is idézett, ahol Tomán Debreczeni hangvételét követendőként dicséri: „Ez a hang pozitív hatást gyakorol majd fiatal írónemzedékünkre, mert felszabadítólag hat nyelvére és stílusára. Eddig ugyanis az a hit élt közöttük, hogy csak kemény, dörgő-dübörgő hangon lehet verselni. Tévedés. Már Thurzó versei megcáfolták ezt. Debreczeni pedig nagyszerű példáját adta annak, hogy lehet igazi lírai hangon, kötött formában időszzerű témákat megénekelni. Sokan talán azt mondanák, hogy Debreczeni polgári hangszereléssel dolgozik. Ez azonban még nem teszi lehetetlenné, hogy formájának és stílusának továbbfejlesztésével fiatal költőink ne juszanak el a megfelelő kifejezési módhoz.” Senki sem várhatta el Reháktól, hogy ezt majd megtapsolja.

Mindabból, amit Rehák Tománnak a fejére olvasott, talán ez a legtriviálisabb rész: „Persze aki irtózik »a jelszavaktól hangos alkalmi verselményektől«, akinek sűrűn vannak olyan pillanatai, amikor »magabazárkózik, amikor fáj neki minden zaj, amikor pillanatait a sokszor olyan jóleső, balsamos magányban tölti el, vagy pedig csókos, ragyogószemű, bársonyhajú, puhavállú élettársával osztja meg«, akinek belső, lelkiélete »nagyon gyakran független a körülötte zajló csatáktól, dobhártyaszaggató traktordübörgéstől, sőt sokszor még az élet kínrafeszítettjeinek gyűlöletet zokogó jajaitól is« – annak számára valóban »mindennapunk kevés líraiságot nyújt«, annak számára nehéz valóságunkból »kihámozni, nehéz megtalálni benne a hangulatosságot, érzéseket«. És mivel ez így van Tomán L.-nál, ezért nem lát igazi lírát eddigi líránkban, és ezért »epizálódik« el előtte minden líra, amely a dübörgő és zakatoló, harcoss élet líráját ontja, mert individualista, önmagába gubózó, lényegében kispolgári ízlésének ez nem felel meg.”

Figyeljünk fel arra, hogy Rehák itt nemcsak védelembe vette a szólamirodalmat, a szólamirodalom vajdasági magyar művelőit, hanem művüket fölébe helyezte annak, amit B. Szabó György az áprilisi *Híd*-ban új minőségként harangozott be.

Tomán a Debreczeni-kötet háború utáni versciklusáról így írt: „A »Több mint legenda«-ciklus a Bácskai falu c. verssel indul. Ez a vers rögtön meghatározza a többi hangját is, szinte alapot ad a többi írásoknak. Csendes, hű és jellegzetes kép ez a vers, a mai Bácska képe. Legmaibb mégis az utolsó versszak:

A szövetkezház világos,
Rádió szól benn, nótáz a jövő;
Mogorván néz le fénylő ablakára
A templom, a vén cselszövő.

Nem üres szólamok ezek, nem a propaganda megszokott nyelve, hanem költői kép.”

Valóban költői kép volt. Rehák nem ezt vitatta, hanem azt állította, hogy hamis. „Ez volna a mai Bácska legmaibb képe – Tomán szerint. Ez a kép szerinte azért hű és jellegzetes, mert – habár a mai Bácska falujában valósággal zajlik az élet, amikor éles osztályharc folyik, amikor a parasztság kivetkőzik kistulajdonos mivoltából, amikor hatalmas harc folyik, hogy a szövetkezeteink valóban szilárd és szocialista gazdaság legyenek, stb. stb. – mert: csendes. Azért költői, mert: idill.”

Három év múlva, 1953-ban Reháknak is, Debreczeninek is, Tománnak is látnia kellett, hogy az ország összes termelőszövetkezeteit feloszlatták, és soha többé újakat nem szerveztek. Tíz hektárra maximálva ki-ki vihette magával a földjét. Bezzeg 1950 áprilisában a szövetkezetházban mégsem a jövő nótázott. Utólag mintha ez sem költői képként, hanem a propaganda nyelveként hatott volna. Vagy mégsem?

Tomán kritikájáról Rehák végül így összegezte véleményét: „...ez a hang, amit Tomán L. írása sugároz, nem az új nemzedék hangja, az nyilvánvaló. Ez a hang sokban egy rothadó, pusztulásra ítélt, elmúlt világ hangja”. Rehák velünk együtt megélte, hogy az a világ, amelyet rothadónak, pusztulásra ítéltnek, elmúlnak vélt, négy évtized múlva visszatért, s ezen akkor már ő sem csodálkozott.

Természetesen Rehák 1950 nyarán úgy vélte, mindazokat a kéziratokat, amelyeket megbírált, nem kellett volna közölni a *Híd*-ban. Egy írásról azonban, nevezetesen Bori Imre *Izvor* című írásáról egy szót sem szólt. Talán azért, mert rosszat nem írhatott róla, jót meg nem akart? Mindmáig talány, hogy Bori, aki párviadal dolgában már akkor is a nemzedék legfelkészültebb tagjának számított, miért szerepelt csupán egy zágrábi ifjúsági irodalmi folyóirat szemléjével, ahelyett, hogy komoly fajsúlyú tanulmány-nyal vagy kritikával szerepelt volna. Már akkor is termékeny író volt, aligha hihető, hogy az előkészületek heteiben vagy hónapjaiban nem készíthetett volna el egy olyan írást, amelyik rangjához méltóbban reprezentálhatta volna. Elmondta az olvasónak, hogy az *Izvor* csupán kétéves, de csak megjelenésének rövid, kezdeti szakaszában volt benne kísérletezés, keresés; szerkesztési elvei ma már szilárdak, vonalvezetése biztos, színvonala igen magas. Kezdetben szerzői között sokan szerepeltek az előző nemzedékből, a második évfolyam azonban már teljesen a fiatal írónemzedéké volt. Érdekes – állapította meg Bori –, hogy az *Izvor* kezdeti szakaszában közölt kritikák kiváltották az idősebb írónemzedék bizalmatlanságát: a Matica Hrvatska kiadásában megjelenő *Kolo* című folyóirat felrótta, hogy az *Izvor* fiatal kritikusai harcba szálltak az öregekkel, s várhatóan vélte, hogy az

irodalmi élet két táborra szakad. Bori igyekezett megnyugtatni magyar olvasóit: „Az Izvor további fejlődése azonban egészen mást bizonyított. A horvát irodalom nem szakadt két táborra, és az Izvor fiataljai ma már harmonikusan illeszkednek bele irodalmunk háború utáni fejlődésébe.”

Bori azt is hírül adta, hogy nagyrészt az *Izvor* szervezőmunkájának köszönhetően Horvátország-szerte, településről településre, mintegy kétezer ifjúsági irodalmi kör működik, amelyekben az irodalmi érdeklődésű fiatalokat tömörítik; ezekkel az *Izvor* szerkesztősége állandó kapcsolatot tart fenn, munkajellegű megbeszéléseket szervez velük, beszámol sikereiből fellépésükről, közli tagjainak legjobb írásait. „Egy ifjúsági lapnak – írta Bori – ez kell, hogy legyen a célja: felkutatni az ifjú tehetségeket, megnyitni számukra a nyilvánvalóságot, az emberek felé az utat, mert fejlődésük másképpen elképzelhetetlen. A kritika állandóan figyelheti működésüket, s így a fiatal írókat igényességre nevelik, rámutatnak hibáira. [...] Ennek segítségével valódi íróvá, alkotó művésszé, a szocialista társadalom munkájának hűséges ábrázolójává, a szocialista ember mérnökévé válhat.” Bori csaknem „vonalas” közhellyel fűszerezte beszámolóját. Vajon nem ijesztette-e el Rehákot az a gondolat, hogy az áprilisi *Híd* fiataljai, ha folyóiratot kapnának, irodalmi körök hasonló hálózatát építhetnék ki maguknak Vajdaság magyar lakta városaiban, falvaiban?

Bori rámutatott egy irodalomelméleti, illetve irodalomtörténeti jelenségre is: az elbeszélő költészet, amely a XIX. század első felében még virágzott, az utóbbi száz évben végkorát élte. „Az elbeszélőköltészet – írta Bori – nem felelt meg a polgári társadalom fejlődésének; helyébe a regény lépett, amely szabadabb formában, mélyebbre tud hatolni, és az ábrázolásban nem kötik az írókat az elbeszélőköltészet forma és vers szabályai. Lemondtunk már erről a műfajról, mint olyanról, amelyet egy letűnt társadalom termelt ki, és amely annak bukásával elsorvadva, megszűnt ható-, alkotó erőnek lenni.” Viszont a fasizmus elleni harc idején, a második világháborúban, sőt az azt követő béke éveiben is, a Szovjetunióban és Jugoszláviában, „a szocialista irodalomban” – miként Bori írta –, új tartalmi sajátosságokkal ismét megjelent az elbeszélő költemény, a poéma. Bori az *Izvor* egyetlen évfolyamából öt ilyen poéma címét sorolta fel, s a felsorolást stb.-vel végezte. Rámutatott arra, hogy ugyanazok az okok, amelyek megszülték a poéma új formáját, bizonyos fokig gátlólag hatnak az elbeszélés felvirágozására. „Ami feltűnő – írta Bori –, nem a mából: a falu szociális átalakulásából, a munkásság életéből merítik témájukat. A Népfelszabadító harc mozzanatait ábrázolják, azzal foglalkoznak a legtöbbet. Így hiányt érzünk. A prózából hiányzik az a levegő, amely fejlődésünk utolsó, három évét jellemzi. Hiányzik a munkás, a bányász, a termelészövetkezeti paraszt ábrázolása.”

Jókor mondjam: szerintem nem ezek a figurák hiányoztak, hanem sematizmustól mentes ábrázolásuk.

Impozáns adat volt, hogy 1949 folyamán az *Izvorban* százharminc kisebb-nagyobb kritikai írás vagy tanulmány jelent meg, három kivétellel mindnek fiatal kritikus volt a szerzője, s vagy új könyvekről szóltak, vagy – miként Bori írta – „az irodalmi múlt birtokbavételéről tanúskodnak”. Ne feledjük, hogy B. Szabó Györgynél ez az utóbbi a vajdasági magyar irodalomra vonatkozóan még csak feladatként szerepelt.

Ennyit arról az írásról – Bori Imre ismertetőjéről –, amelyről Rehák nem volt hajlandó tudomást venni. Folytassuk azzal, Rehák szerint ki tartozott felelősséggel amiatt, hogy az áprilisi *Híd*-ban az ifjú írónemzedék nem az új nemzedék hangján szólalt meg.

Miután Rehák a szocialista realizmus nevében megvédte az „öregeknek” szólamirodalmat művelő szárnyát, B. Szabó Györgyöt és Ernyes Györgyöt kárhoztatta az előállt helyzetért. A fiatal írókat farizeuskodó jóindulattal afféle járulékos kárvallottként kezelte. „Elsősorban B. Szabó Györgynek lett volna joga és kötelessége – írta Rehák cikkének befejező részében – megmondani nyíltan, minden kendőzés nélkül azoknak a fiataloknak, akik, lehetőségeinkhez mérten, már tömegesen jelentkeznek irodalmi igényű írásokkal, és akik még nem vetkőzték le szocialista valóságunktól idegen felfogásukat, hogy ha nem szabadulnak meg ezektől a felfogásoktól, ha nem fogják fel helyesen valóságunkat, s az nem tükröződik vissza helyesen tudatukban, akkor tehetségük és adottságuk ellenére továbbra is csak irodalmi próbálkozás kerül ki kezük alól. Ezt B. Szabó György elmulasztotta megtenni bevezető írásában. E helyett olyanoknak jellemezte a megjelent írásokat, amilyen írásokat ő, és mi mindnyájan szeretnénk látni a *Híd* lapjain, amilyen írásokra a most jelentkezők és a közelmúltban jelentkezők képesek is jórészt (képesek, de nem úgy, hogy sikertelen vagy hibás irodalmi kísérleteket alkotásnak minősítünk). Az olvasó iránti kötelességét tekintve meg éppenséggel kötelessége lett volna B. Szabó Györgynek, hogy (minden zavart és félreértést megelőzve) tárgyilagos magyarázatot fűzzön a *Híd*-ban megjelent írásokhoz.”

Most ne akadjunk fenn azon, hogy Rehák, ha már közölhetetlennek tartotta a fiatal írónemzedék *Híd*-ban napvilágot látott írásait, miért nem azt róta fel B. Szabónak, hogy nem volt ereje visszadobni a kéziratokat, hanem azt, hogy nem írta meg a *Híd* beköszöntőjében, miszerint az itt közölt versek, elbeszélések, kritikák közölhetetlenek. Inkább hívjuk fel a figyelmet arra, hogy Rehák itt tömören megfogalmazta a szocialista realizmus keménykalapos szószólóinak kiindulópontját: „...akik még nem vetkőzték le szocialista valóságunktól idegen felfogásukat [...] ha nem fog-

ják fel helyesen valóságunkat, s az nem tükröződik vissza helyesen tudatukban...”, akkor sohasem ismerjük el őket írónak, művüket pedig szép-irodalmi alkotásnak. Rehák szerint tehát nem az a legnagyobb baj, hogy a fiatal írók az utóbbit vagy nem tudják vagy nem akarják tudomásul venni, hanem az, hogy B. Szabó ezt nem mondta nyíltan a szemükbe.

Rehák szerint az áprilisi *Híd* azért jelenhetett meg az adott formában, mert a szerkesztőbizottság ezúttal nem tartotta magát a szokásos eljárás-hoz. Ha a szerkesztőbizottság tagjai nem is olvasták el a közlendő kéziratok mindegyikét, azokat, amelyekkel kapcsolatban kétely támadt, ki-ki át szokta nézni, s közösen döntöttek sorsa felől. Ezúttal nem így történt. Rehák nem nevezte meg a vétkeket, de azzal, amit mondott, Ernyes Györgyöt, a felelős szerkesztőt állította pellengérré.

A másik ledorongoló kritikát – ma inkább pamfletnek látom – Gál László írta *Eltévedt fiatalok* címmel. Első változata elnézőbb volt, az Újvidéki Rádióban hangzott el 1950. május 13-án. Az áprilisi *Hídról* a Magyar Osztályon szervezett, fentebb már említett vita hatására azonban Gál bekeményített; ez a kíméletlenebb változat május 19-én jelent meg a *Dolgozók* című hetilapban. Gál, aki a hatvanas-hetvenes években kiválóbbnál kiválóbb versköteteket ad majd ki, s szerintem ma is két-három legjobb költőnk között tarthatjuk számon, 1950 nyarán még Laták István mellett a szolamirodalom legelszántabb művelője volt. Az áprilisi *Híd* körül kialakult vita közvetlenül érintette. Pamfletjét azzal kezdte, hogy a háború után az a néhány itt – mármint Vajdaságban – maradt magyar írástudó, aki tisztában volt azzal, mit köszönhet a magyarság a szocialista Jugoszláviának, „amely a nemzeti egyenjogúságon, testvéri hűségen és szociális jogszerűségen nyugszik”, várva várta az új értelmiséget, a dolgozók fiait, közöttük az új írókat. Csak öt év telt el a szörnyű háborútól – vélte Gál –, s az ember csodálkozva dörzsölhette a szemét: „van már ifjú magyar irodalom Jugoszláviában; van, fejlődik és terebélyesedik”.

Gál közölte, hogy ezúttal csak „a legjelentősebbnek látszó” fiatal írókkal foglalkozik, Fehér Ferencsel – akiről azt állította, hogy tagja a *Híd* szerkesztőbizottságának; ez azért volt becses adat, mert a folyóirat ez idő tájt nem tüntette fel a szerkesztőbizottság tagjainak nevét –, Borús Erzsébettel, Tomán Lászlóval, Németh Istvánnal – akiről utóbb megfeledkezett, és egy szót sem ejtett elbeszéléséről –, „hibáik” közül pedig csak azokra tér ki, „amelyektől féltjük az új hajtást, az írókat magukat és természetesen az eszmélni kezdő olvasókat is”. Azonmód felróta a kiszemelt fiataloknak, hogy nincsenek tisztában a költészet és a valóság kapcsolatával, amit ő Arany Jánost idézve tüstént a részgazság és a teljes igazság közötti különbségként tüntetett fel. Ilyen értelemben példálózott Fehér

Borzas című novellájával, amely mellesleg nem az áprilisi *Híd*-ban jelent meg. *Borzas* piacon kódorgó kutya volt. Gál ezt idézte a Fehér-novellából: „Hirtelen felszűkölt, mert egy munkás bordájába rúgott. Talán nem látta álmos fővel, vagy rosszkedvű volt, mert még nem ivott pálinkát.” Majd ellenpontként emezt idézte: „Míg emberségesebb idők jártak, vidéki kofák, feketézők ott telepedtek meg a padokon és ha jól zárult a piac, kedélyes kispolgári örömben félig lerágott csontokat is dobtak feléje. Micsoda szalonnabőrök, puha baromficsontok, egy-egy jó falat fehér kenyér a feketézők kezéből...” Gál egy percet sem késlekedett a tanmesével: „Rész-igazságként elfogadhatjuk, hogy van olyan munkás, aki rosszkedvű, mert nem ivott pálinkát. Részigazság az is, hogy a jószívű feketéző megsajnálja az állatot. De mi az egész igazság, amit Fehér Ferenc nem lát? Az egész igazság az, hogy a munkás dolgozik, épít, termel, harcol a jobb jövőért, Fehér Ferenc jobb jövőjéért is. Az egész igazság az, hogy a feketéző elloppja az ételmet a dolgozók és a dolgozók gyermekeinek szájából. Fehér Ferenc szájából is. Ez az egész igazság még akkor is, ha egy munkás iszik, és egy feketéző (az állatok iránt) »jószívű«!”

De hisz Fehér témájához csak az tartozott, amit Gál okkal vagy ok nélkül féligazságnak nevezett, és passz. Így láttam 1950-ben, így látom ma is. Miért bővítette volna ki novelláját Fehér olyan tartalmakkal, amelyek témaváltoztatást igényeltek volna? És ha Gál is kihagyott valamit a teljes igazságból, akkor mi van? Ha rosszul általánosított? Gál módszerét 1950-ben közönséges beskatulyázásnak tekintettem. Adva voltak a kívánatos és a kerülendő témák. Adva volt, ki a fehér, ki a fekete, s egyiket is, másikat is legfeljebb szürkére lehetett volna árnyalni.

Gál azzal folytatta, hogy Fehér felpanaszolta egy versében, miszerint egykori pajtásai már nem értik meg. Majd odabiggyesztette, bízik benne, hogy kiheveri mostani „lázait”, s ismét beáll paraszti és munkás testvérei közé harcolni és főként örülni, örülni, örülni. „Hogy minek örülni? – teszi fel a kérdést Gál. – Ezt Fehér Ferenc ne kérdezze tőlem – én úgy tudom, hogy ő szegény, földtelen paraszti szülők gyermeke, akinek apja az új Jugoszláviától kapott földet, s aki maga az új Jugoszláviában végezte el a gimnázium felső osztályait és itt lett főiskolai hallgató. Talán ez is igazság, talán nem is »rész igazság« és talán olyan igazság is, aminek még egy fiatal költő is örülhetne...” És ezt talán hurráoptimista versekkel tartozott volna meghálálni?

Borús Erzsébetre Gál nem sok időt vesztegetett. Azt állította, hogy Borús is menekül az élettől, a zajos valóságtól, versét akár Fehér Ferenc is írhatta volna. Gál változatlanul tehetségesnek tartotta, akire vigyázni kell. S felkiáltott: „Baj van a tehetséges fiatalokkal!”

Tomán László kritikájáról Gálnak már azért sem lehetett egyetlen jó szava sem, mert Tomán nem az ő traktordübörgéses, hanem Debreczeni intim versei mellett tette le a garast. Miután idézte Tomántól a kihívást tartalmazó sorokat, Gál Plehanov-idézetekkel igyekezett Tomán hitelét rontani. Azután ezt írta: „Bocsásson meg nekem Tomán László, de most még nincs szükség »ötvösmunkára, aranyból vésett, díszes csipke-kehelyre«. Kalapácsra, ekére, »dobhártyaszaggató« traktorokra s jaj, csecsemő-otthonokra s bennük pelenkára is, ábécés könyvekre s a csipkekehely helyett egyszerű üveg poharakra nagyobb szükség van. S ezt mi ne lássuk, ezt mi ne érzékeljük? Gondolja-e Tomán László, hogy a Juli nénik reszkető, öreges betűiben nincsen szépség? Líra, ha úgy tetszik!” De hiszen Tomán nem arról érkezett, mire volt s mire nem volt 1950-ben a mindennapi életben kisebb vagy nagyobb szükség, hanem arról, hogy a szólamversek, bármiről szóljanak, nem számítanak költészetnek.

1950 nyarán Tomán nézeteit áprehendálva Gál Petőfire, Majakovszkijra, trombitaszóra és dobpergésre hivatkozott. Mintha bizony nem lenne különbség aközött, ha valaki élményszerűen, s nem szólamszerűen zengi a dobpergést. „A fiatal esztéta – írta Gál – egy-két odavetett mozdulatban elintézi az egész szovjetirodalmat, a Szovjetunió »költőcskéit« (nem tudjuk, Majakovszki költőcskére gondolt-e?) és velük a jugoszláviai magyar költőcskéket”. Gál akkor ezt a párhuzamot nyilván nem tartotta – enyhén szólva – erőltetettnek.

Végül Gál elveszítette a türelmét, s denunciálta nemcsak Tomán Lászlót, hanem az egész fiatal írónemzedéket, amelyről fentebb még azt írta, hogy örül érkezésüknek, tehetségesek, és vigyázni kell rájuk. „Különbön pedig – írta –, az én hitem szerint – nagy baj van az olyan ifjúsággal, amely a forradalom éveiben is menekül a forradalomtól. Láttam már húsz évest, aki akkor forradalmár volt, később kispolgár, még később ellenforradalmár. [...] De aki már húszéves korában az (irodalmi) ellenforradalomnál kezd, az minden valószínűség szerint megmarad – és nem csupán az irodalmi ellenforradalomnál. Az összefüggések logikája kérlelhetetlen. Az ifjúsági Híd megjelenése után rendezett vitaesten, mentségként, az is szóba került, hogy ez az ifjúság még Németh Lászlótól és Féja Gézától tanult. Aki pedig tőlük tanult, nagyon vigyázzon, mert: »...Németh László a Kodolányi kezét fogja, Kodolányi az Erdélyi Józsefét, Erdélyi József a Rajniss Ferencét, Rajniss Ferenc az Imrédy Béláét, Imrédy Béla a...«” Gál nem jelezte, hogy kitől vette az idézetet. Elárulom: Kállai Gyulától, a háború utáni magyar külügyminisztertől. Az idézet végére, a három pont helyére természetesen Szálasi Ferenc neve kívánczozott. Így az egész fiatal írónemzedéket a háborús bűnös Szálasi Ferencsel hozta kapcsolatba. Elképzelhetetlen, hogy ne

tudta volna: ilyen súlyos váddal teljes politikai diszkvalifikálásukat szorgalmazza. Denunciálását ezekkel a szavakkal fejezte be: „A jugoszláviai magyar ifjúság azonban nem fog kezét sem Németh Lászlóval – sem *ezzel* a Tomán Lászlóval.”

Ma már úgy látom, az lett volna stílusos, ha odamondjuk: mi sem fogunk kezét ezzel a Gál Lászlóval. Dehogyan hívtuk ki magunk ellen a sorsot! Emelt fővel jártunk-keltünk, mint akiről lepörög a méltatlan kritika, és passz. A pamflet újraolvasása után két dologra hívnám fel a figyelmet. Az első: Gál egyikünk írásában sem talált egyetlen sort sem, amelyik Németh László vagy Féja Géza – szerinte kárhozatos – hatásáról tanúskodott volna. Ha talált volna, a fejünkre olvasta volna. Ez mégsem akadályozta meg abban, hogy „tanítóink” láncolatát a kipontozott Szálasiig vigye. Mintha bizony légből kapott „tanítóink” valós és képzelt bűnei a mi bűneink is lehettek volna. Nemhogy nyilas hatást, „közönséges” nacionalizmust sem talált írásainkban. Ha talált volna, természetesen azt is ránk idézte volna. A másik dolog: módszere az árnyalatok semmibe vételének, a felelőtlen leegyszerűsítéseknek az apológiája volt. Pamfletben sem szabad mindent. Ha pedig írását kritikának vesszük, bizonyítani tartozott volna azt, amit állított: hogy a láncolat két végén álló személy, a harmadikutas Németh és a kipontozott, náci Szálasi, ha világszemléletüket, politikai törekvésüket, konkrét cselekedeteiket külön-külön tekintetbe vesszük, valóban egy húron pendültek. Mert ha nem, akkor köteles lett volna rámutatni a köztük észlelhető különbségekre. Mintha bizony Németh László völksisch színezetű világ- és történelemszemléletét nem tekinthetnénk, még ha alapvetően tévesnek látjuk is, tanulságosnak, felépítését impozánsnak, politikai magatartásáról pedig – minthogy köszönő viszonyban sem volt a rémtettek elkövetőivel és azok dicsőítőivel – nem szólhatnánk esetenként elismeréssel, esetenként elmarasztalással. Nem volt minden „fajvédő” fekete ördög. Bajcsy-Zsilinszky Endrét az a körülmény, hogy ugyancsak a völksisch szemlélethez kapcsolódó „fajvédők” amolyan átmenetet képező áramlatához tartozott, nem gátolta meg abban, hogy 1942-ben a budapesti parlamentben tiltakozzon a szerbeket sújtó újvidéki véres razzia miatt, Magyarország Hitler által 1944 tavaszán történt megszállásakor tüzet nyisson az őt letartóztatni szándékozó német katonákra, s a tűzharcban meg is sebesült. Az árnyalatok feltérképezése nélkül elvétjük az igazságot. A hányaveti leegyszerűsítéssel eltorlaszoljuk az igazsághoz vezető utat.

Valóban, hányadán álltak 1950-ben az áprilisi *bidasok* a népi írókkal, külön pedig Németh Lászlóval? Korunknál fogva – 1944-ben tizenhárom és tizenhat év közötti kamaszok voltunk – többségünkben csak a háború utáni Jugoszláviában ismerkedtünk meg a népi írók műveivel. Személy

szerint szabadkai gimnazista koromban olvastam Féja Géza *Viharsarokját*, Erdei Ferenc *Futóhomokját*, Kovács Imre *Néma forradalmóját*, Szabó Zoltán *Tardi helyzetét*. Érzelmileg leginkább Illyés Gyula *Puszták népe* című művéhez kötődtem. Szerettem Veres Péter szikár prózáját. Németh Lászlótól *A minőség forradalma* járt a kezemben, de akkor még nem sokra mentem vele. 1950-ben, 1951-ben természetesen gyakran szót váltottam a népi írókról Fehérrel is, Borival is, Németh Istvánnal is, Tománnal is. Mindannyian jártasabbak voltak műveik között, mint én. Vajon – az újvidéki Tománt leszámítva – falusi származásunk miatt vonzódtunk hozzájuk, vagy azért, mert kortárs irodalomnak számítottak? Szerintem a kortársi „kapcsolat” volt az erősebb. Még akkor is, ha az ugyancsak kortárs urbánus írók művei kevésbé foglalkoztattak bennünket. Csak Bori és Tomán hivatkozott olykor Márai Sándor egyik-másik művére. Jomagam Máraitól akkor még csupán a *Kassai polgárokat* ismertem. Csak 1953-ban fedeztem fel Déry Tibor *Befejezetlen mondatát* az újvidéki József Attila művelődési egyesület kölcsönkönyvtárában, ahol akkor amatőr alapon főkönyvtáros voltam, s azt követően a népiek már kevésbé foglalkoztattak. Végül diplomadolgozatomat is Déry regényéről írtam B. Szabó Györgynél, a Tanárképző Főiskolán. Külön-külön sok író hatott ránk, többnyire fragmentumokkal, idővel egyikük hatása elpangott, másikuké érvényesült. A hatás olykor csak abban jutott kifejezésre, hogy saját fejtegetéseink során hivatkoztunk egy-egy nagyra becsült szerző elragadó vagy nyugtalanító gondolatára, amely nem hagyott nyugton bennünket. Bori 1952-ben az Ifjúságban *Téjtestvérek* címmel ismertetett egy kiadványt, amely horvát népköltészetet tartalmazott, s eltűnődött azon, miként jutott kifejezésre a költeményekben a közép-európai kis népek évszázados sorsközössége. Nyilván ismerte Németh László *Téjtestvérek* című esszéjét. 2010-ben újraolvastam mindkettőjük szövegét. Gál itt nyilván rámutathatott volna a Németh és Bori írása közötti kapcsolatra. Csakhogy Bori a *Téjtestvéreket* két évvel Gál pamfletje után írta. S ez is csupán egy Németh-fragmentum továbbgondolása, egyszersmind talán egy Németh-gondolat hitelességének a vizsgálata volt, nem pedig Németh eszmerendszerével való azonosulás.

Visszatérve Gál förmedvényére, még csak ennyit: engem, akárcsak Reháék, Gál is elkülönített a bélpoklosoktól. „A többiekről más alkalommal szólanék – írta. – Itt még csak annyit, hogy Galamb János, Major Nándor, Hatala Zoltán és különösen Petkovics Kálmán másképp látják a világot. Náluk azonban az íráskészséggel vannak még bajok és ez különösen kiábrándító a nagyon termékeny, jó szemű és tehetséges Petkovicsnál. Nála sokszor hisszük, hogy – kevesebb több lett volna.” Szabadulni szerettem volna ebből a karanténból. Galamb János például nem szerepelt az

áprilisi *Híd*-ban, s nem is tartozott ehhez az írónemzedékhez. Gál – ígérete ellenére – nem „szólt” rólunk „más alkalommal”.

Mindezek után 1950. június 4-én nagy élvezettel olvastam Bori Imre *Válasz* című cikkét a *Magyar Szóban*. Ez volt az alcíme: „Az áprilisi Hídról megjelent kritikák margójára”. Már a bevezető sorokban bejelentette, hogy bővebben Rehák és Gál kritikájával foglalkozik, mert ezek a legkomolyabb hozzászólások. És bár erre senki sem hatalmazta fel, volt bátorsága az új írónemzedék nevében beszélni: „De mi, az áprilisi Híd munkatársai még várjuk Herceg János, Sinkó Ervin véleményét is, hozzászólásukat és tanácsaikat.” Sinkóról tudtam, hogy a horvát fiatal írókkal is szokott – talán az ő felkérésükre? – megbeszéléseket tartani, hiszen azokról hosszú szövegekben számolt be egyik-másik folyóirat. Feltehető, Bori már értesült, hogy Sinkó heteken belül ellátogat Újvidékre. De nem értettem, miért épp Herceg János véleményére kíváncsi. Talán támogatást várt tőle? Hercegnek a felszólítás ellenére esze ágában nem volt az áprilisi *Híd*-ra egyetlen szót sem fecsérelni. Egy év múltán lépett csak porondra, s úgy beszélt, mintha a vajdasági magyar irodalom még mindig csak mozgalom lenne, miként a két háború között volt, s ott folytatva, ahol Szenteleky Kornél abbahagyta, a helyi színeket és a helyi lelket megragadva, ezután kellene csak létrehozunk. Úgy éreztem, hogy ez egy harmadik út a szólamköltészet öregjeinek és az áprilisi *Híd* fiataljainak a törekvései mellett.

Bori szerint a vita részint azt mutatta, hogy az „öregekről”, bár nem nevezték meg őket, épp annyi szó esett, mint a „fiatalokról”, részint meg azt, hogy ezeknek sem, azoknak sem az irodalmi teljesítményét, hanem a magatartásukat firtatták. Ez magyarázza, hogy „esztétikai, irodalmi értékelést még nem hallottunk” – írta Bori. Rehák és Gál nem az irodalom általános ismérvei s nem is egy meghatározott irodalom, a vajdasági magyar irodalom kereteibe helyezve értékelték a fiatal írónemzedék munkáit – mutatott rá Bori –, hanem a *Híd*-hoz viszonyítva, az öregek benne elért eredményével vetették azt össze. „A hozzászólók egy álláspont, egy nemzedék nevében értékelik az újonnan felmerült irodalmi és nemzedékproblémákat; ezt azonban elkendőzve, a szocialista realizmus nevében teszik” – írta Bori. Vagyis: a keretek redukciója jellemezte hozzáállásukat. Ez azért helytelen, mert: „Nem az irodalom van a Híder – jegyezte meg Bori –, hanem a Híd az irodalomért.” Amikor Rehák Fehér Ferenc költészetét mérlegelte, csak az okozattal, a következményekkel bíbelődött, nem az okokat kutatta, azt, hogy miért alakult olyanná Fehér hangja, amilyen lett. Bori szerint Fehér verseiből Rehák csak azokat a sorokat idézte, amelyek a világfájdalmat tartalmazták, ezzel szemben Bori hosszan idézte ugyanazokból a versekből azokat a sorokat, ame-

lyek az okokra utaltak. „Nem egy meghasonlott kispolgár szól ezekből a versekből – állította Bori. – Nem itt van ezeknek a verseknek a gyökere. Ez a hang egy régi környezetéből kiszakadt ember hangja. Olyané, aki elszakadt régi környezetétől, de az új még nem az övé, még idegenkedik, és visszavágyódik a paraszti világba. Érzi, ide már csak kirándulni jár, rezignációval gondol gyermekkorára, a falusi munka örömére, minden szépségére. A gyökerét itt látom Fehér hangjának. Ebben meg mindenki egyetért vele, aki a faluból került a városba, huzamosabb ideig élt ott, más jellegű problémákkal övezve. Ez a deklaszálódási folyamat, ami természetes jelenség, művészi formában jelenik meg Fehér verseiben, sőt nála még bővül más egyéni érzésekkel.”

Úgy éreztem, Bori meggyőző érvekkel cáfolta Rehák kritikáját. Érvek, érvek, meggyőző érvek – ez volt az, ami után azokban az években annyira vágytam. Jól tudtam követni s mérlegelni az érveket, de nem voltak kellő irodalmi ismereteim ahhoz, hogy jómagam válogassak össze akár valami mellett, akár valami ellen meggyőző argumentumokat. Élet- és emberismeretem még mindig az egyszerű falusi ember percepcióján alapult. Ha megkérdezték tőlem, hogy ez vagy az az ember milyen ember, nem azt mondtam, hogy huncut, lelkiismeretes, fifikás, méltóságteljes vagy gazember, hanem – rettegve a minősítéstől – elmondtam róla három-négy rövid történetet, amelyeket jellemzőnek tartottam róla. Például közös író barátunkról azt válaszoltam egy ismerősömnek, aki faggatott felőle, hogy miután a szülei elváltak, s az apja jómódban, az anyja meg szegényesen élt, mivel az apa nem engedte meg az anyának, hogy kiseumista fiát látogassa, az anya gyakran az iskola előtt várta fiát, hogy szót válthasson vele, s magához ölelhessen, a fiú azonban szökött és rejtőzött előle, mert szégyellte az anyját. Vagy amikor egy volt osztálytársamról faggattak, azt válaszoltam, olyan ember, aki tanárjának, miután feleltetés közben egy szót sem tudott, s a tanár leültette, ezt mondta: „Csak kérdezz, tanár elvtárs, tudom én jól a leckét!” Az, hogy nem tudja, csupán látszat, a látszat pedig csal; nosza mindent letagadni! Soha semmit bevallani! Nemde? A legtöbben rámmeresztették a szemüket, hogy folyton történetekkel küszködöm. Akiről nem volt ilyen, rá jellemzőnek vélt történetem, azzal úgy voltam, hogy csak látásból ismerem.

Mindennél fontosabb volt számomra: azt bizonyítandó, hogy a Fehérnél kimutatott életérzés másoknál is jelentkezik, Bori megtisztelt azzal, hogy teljes egészében idézte egy versemet, amely időközben az *Ifjúság Szavában* jelent meg. Ennek nyilván csak azért volt jelentősége, mert rólam Rehák elismerte, hogy Fehérrel ellentétben az új nemzedék hangján írok. Örültem, hogy akár ily módon, végre az „enyéim” közé kerülhetek.

Bori felrótta Reháknak, hogy Tománt „a Fehér és Borús féle irány teoretikusává teszi”, s még inkább azt, hogy elvárta volna Tomántól, maradjon írása tárgyánál, a Debreczeni-kötetnél, s ne tegyen kirándulást a vajdasági magyar irodalomba. Bori szerint amennyiben a kritika értékelni akar, s nem éri be azzal, hogy dicsér vagy szidalmaz, elengedhetetlenül szólnia kell arról, hogyan viszonyul Debreczeni költészete a többi vajdasági magyar költő művéhez, ki kell jelölni a helyét a vajdasági magyar irodalomban. Bori szerint Tomán költészetünkkel kapcsolatban találóan idézte a dobhártyaszaggató traktordüörgést. „Arról van szó – írta Bori –, hogy líránk, az eddig megjelent versek alapján, inkább mondható a termelőeszközök költészetének, mint a szocialista, az új ember érzésvilágát kifejező műalkotásnak. [...] Ha alaposabban szétnézünk az eddig megjelent versek között, azt látjuk, hogy »embertelen«, a szó betűszerinti értelmében, azaz hiányzik belőle az, aki ezekkel a termelőeszközökkel dolgozik. Ez hiányzik líránkból, de hasonló betegségben szenved prózánk is. Ha beszélünk is az emberről ezekben a versekben, akkor is annyira sematizáljuk, annyira kiszublimálunk belőle mindent, ami egyéni, hogy túlmutat már a költészet határán is. [...] A tipikust nem szabad összetéveszteni az általánossal és a sematikussal.”

Bori nem rettent vissza a sommás értékeléstől sem. „...A termelőerők költészetét pedig – írta – legjobban Gál László *A számok énekelnek* c. verse illusztrálja. Hol van Laták, Csépe és Thurzó?... Csépe és Thurzó csak impresszionista tájverseikben találták meg a forma és a tartalom elengedhetetlen összhangját. Tehát csak ebben alkottak az átlagnál jobbat. Laták is csak pár versében tudott megbirkózni a sematizálással, de még jó verseit is banális befejezéssel, nem a költészetbe illő képpel látta el.” Bori rámutatott, hogy az „öregek” költészete is egyfajta formalizmusban szenved, s Reháknak ennek a költészetnek a nevében ítéli el a fiatalok vélt, másféle formalizmusát. S itt Bori kulcsfontosságú megállapítást tett: „Az eddigiekből láttuk már, hogy a szocialista realizmus elvét még közelről sem alkalmaztuk, azért, mert elsikkasztottuk azt, ami az irodalom középpontjában kell, hogy álljon: az embert.” Aligha hihető, hogy Bori a szocialista realizmust még akkor is követendő példának tekintette volna, de a szövegkörnyezet ezt sem zárja ki. Mindenesetre Reháktól elvitatta, hogy az „öregek” sematikus költészetét védve a megfellebbezhetetlen szocialista realizmusra hivatkozhat.

Bori itt egy váratlan fordulattal szolgált. Feltette a kérdést, vajon irodalom-e az, amit a fiatalok az áprilisi *Híd*-ban nyújtottak. Elképesztő választ adott: „Az sem az.” Elállt a lélegzetem tőle. Szerintem nem csak nekem. Az írónemzedékem legtöbbszörének is. „Fehér egyik verse (Bocsássátok meg)

már ennek a kialakuló új irodalomnak a hangja – közölte Bori –, bár még ez a hang is mutál. Az új, az igazi költészetet csak ezután várjuk. Úgy is mondhatnánk, hogy a fiatalok lírája reakció az öregek formalizmusára. Igaz, hogy nem a legszerencsésebb volt ez a válasz, mert formalizmusra szubjektív lírával felelt. Az egyensúly csak ezután áll majd helyre, amit elsősorban a fiatal költőktől várunk, főleg Fehér Ferencről, mint az eddig jelentkező fiatalok között a legkiforrottabb és legtehetségesebb költőtől. [...] Egyéni líra kell, mégpedig olyan, amely egyúttal az egész közösség érzését is kifejezi. Költészetünk sohasem lesz naggyá, ha sematizálunk és általánosítunk.”

Bori három ponton is elvetette Rehák vélekedését Tomán Debreczeni-könyvről írott kritikájával kapcsolatban. Tománhoz csatlakozva állította, ha megállapítjuk, milyen volt Debreczeni viszonya az objektív valósághoz, igenis tudjuk, milyen volt az objektív valóság Debreczeni tudatában, illetve azt, hogy lényegbevágóan tükröződött-e ez a valóság a tudatában. Bori szerint Tomán a valóság visszatükrözése minőségének a fogalmát is okkal használhatja olyan értelemben, mekkora különbség volt ezen a téren például Petőfi Sándor és Szabolcska Mihály költészetének esetében. Végül megtámogatta Tománt abban is, hogy a két háború között volt a polgárságnak haladó rétege. Lukács Györgyre hivatkozott, aki nagy elismeréssel írt Babits Mihályról mint polgári értelmiségiről. Bori hazai viszonylatban Szenteleky Kornélt nevezte meg ilyen értelemben.

Viszont álméltkodva olvastam, hogy Bori szerint Gál nagyobb megértéssel írt a fiatalokról, mint Rehák. Bori pozitívan értékelt, hogy Gál – Fehér Ferenc költészetét elemezve – olyan írásokat is számításba vett, amelyek nem a *Híd*-ban jelentek meg, mert ő a többi öreggel ellentétben korábban is olvasta a fiatalok műveit. Bori szerint Gál – ezzel összefüggésben – igyekezett objektív lenni. Bori csak azt rótt fel Gálnak, hogy amit a fiatalokról írt, fél évvel korábban kellett volna megírnia egy, az *Ifjúság Szava* irodalmi rovatáról szóló tanulmányban. Mintha Bori nem is olvasta volna azt, amit Gál Németh Lászlóról mint a nyilasokkal karöltve járó fajvédőről írt, vagy nem látta volna, hogy Gál sokkal durvábban nekiron- tott Tománnak, mint Rehák, holott Bori keményen védelmezte Tománt Rehák ellenében. Utóvégre Gál tolla alól került ki ez a megvetést tartalmazó mondat is: „A jugoszláviai magyar ifjúság azonban nem fog kezét sem Németh Lászlóval – sem *ezzel* a Tomán Lászlóval.”

Mégis, ekkor már világossá vált, hogy B. Szabó György szó nélkül hagyta a fiatal írónemzedéket az első hadállásokban – ahova kivezette őket – elvérezni, s csak Bori merészelt védelembe venni őket. De miközben Rehákot fontos pontokon meggyőzően cáfolta, B. Szabót, Rehák legfőbb

vádlottját egy szóval sem védelmezte. Sőt midőn azt állította, hogy a fiatal írók művei még csak közelítenek a kialakítandó új irodalom felé, s hangjuk korántsem a leendő új irodalomnak a kifejezője, akkor egy fontos ponton – természetesen nem eszmei tekintetben – közelített Rehákhoz, és karakteresen hátat fordított B. Szabónak. Ekkor kezdtem érezni, hogy B. Szabó, akit mélyen tiszteltünk, mégsem tartozott igaz szívvel közénk. A fiatal írónemzedék tagjai közül ettől a naptól kezdve mind többen megértették, hogy B. Szabótól tartós rokonszenvre talán igen, de semmi másra nem számíthatnak. És hogy a menet közben kialakuló eszményeinkért küzdve a jövőben Bori Imre köré tanácsos tömörülünk.



Áttetsző kosz-kötőanyag

Gondolatok Kanyó Ervin grafikáihoz

1.

Valamiféle hangulatot kellene meghatározni, behatárolni, létrehozni, esetleg metanyelv nélkül, kimondott, mutatott önreflexió nélkül teremteni meg. Valahogy úgy, ahogyan ezeken a képeken – mindenféle sallang, túlmagyarázás, alkotói előtérbenyomulás nélkül – tisztán, önmagában van jelen egyszerre és egy időben a magány, az élet, az elhagyatottság, a menekülés és a belefáradt ott maradás, a csenddé alakuló megszokott zaj és a neszezés, a ragadós-cukros hétvégi séta, a jelen és az elmúlt századok, és ha furcsán hangzik is, de mindezt a málló vakolatok, a repedésekbe rakódott bomlásnak indult kosz-kötőanyag, az áttetsző füstretegen át bambuló falszín fogja össze és hullajtja az idő mélységébe napról napra, mint egy önműködő gépezet, amely immár az emberrel együtt lélegzik mozdulatlanul.

Szeretném ismerni ezeket az épületeket: főként azért, mert azt hittem, ismerem őket, de most, hogy ezek a képek míg valóságosnak tűnő objektumokat ábrázolnak, addig szó sincs erről, sokkal több, illetve másvalami az, amit megjelenítenek, valamiféle idő... építőanyag... fény keverékből kivont esszencia ez.

2.

Az unalom betekintést ad az örökkévalóságba, mely nem a legyőzött idő, hanem csak annak romjai.

(Emil Cioran)

Mi az, ami egy városból látható? Vajon kiülnek a város „arcára” a ráncok, rejtett és nyilvánosan folyó belső életének vázán, bőrfelületén mutatkozó jelei? Vagy zsákutcába tévedünk, ha antropomorfizáljuk e

fizikalitásban létező, mégis lélegző konstrukciót, amely egyszerre látható és megfoghatatlan? Inkább valamiféle köztességben kell kutakodnunk, valahol önmagunk és a befogadott látvány között megpihenve? Ilyenek Kanyó képei is, van bennük egy adag látható és ugyanannyi láthatóvá vált megfoghatatlan szubjektivitás? Nem tudom. És ha így van?

Érdekes viszonyban vannak ezeken a képeken a tér és az idő, mint ahogyan ezek a fogalmak és mindenféle egymásba hajlásuk is, jó értelemben unalmas, úgy vannak ezeken a képeken is jelen az unalom megannyi lenyomatai, azok a közhelyek és unalomlenyomatok, amelyek nélkül nem jutnánk el a befogadás gyönyörűségéig. Szükségünk van erre a hétköznapi unalomra, a lassúságra ahhoz, hogy észrevegyük azokat a szépségeket, amelyek Kanyó képein is a bomlásban, az enyészetben, az elhagyatottságban, a csendben, a jelenlét hiányában lakoznak és nyújtanak élvezetet a befogadónak.

Bátor és erőteljes képek ezek, amelyek előtt el kell időzni, gondolkodni, vagy csak hagyni magunkba szökni a látványt. Erős és bátor képek, mert éppen azt a hétköznapiságot, a hétköznapiiban mindennapos unalmat mutatják fel, tárják elénk, amely elsikkad a rohanás, a figyelmetlenség, az újat kereső gyorsulás közepette.

De ez a szöveg mást nem akar, mint egy olyan időre felhívni a figyelmet, amire még nem tudunk emlékezni, de már elfelejtettük.

Az elviselhetetlen kép

Mi tesz egy képet elviselhetetlenné? Úgy tűnik, hogy a kérdés csak arra vonatkozik, hogy mely jellemvonások tesznek bennünket alkalmatlanokká arra, hogy nézzünk egy képet anélkül, hogy fájdalmat vagy felháborodást éreznénk. De egy második kérdés tűnik elő azonnal, az elsőbe csomagolva: megengedhető-e mások részére ilyen képeket készíteni, vagy megtekintésre ajánlani? Gondoljunk csak Oliviero Toscani fényképész egyik legutóbbi provokációjára: a falragaszra, amely egy anorexiás, csont-bőr, meztelen nőt ábrázolt, és amelyet a milánói Divathét 2007 alkalmából egész Olaszországban kiragasztottak. Egyesek ebben a bátor ítéletet üdvözölték, amely a rejtett fájdalom és a kínzás valóságát tárja fel a választékosság és a fényűzés látszata mögött. Mások elítélték a látvány fitogtatása uralmának egy még elviselhetetlenebb alakját, mivel a felháborodás álarca mögött/alatt felkínálta a leskelődők tekintetének nemcsak a szépet, hanem az alávaló valóságot is. A fényképész szembeállította a látszat képét a valóság képével. Holott a valóság képe az, amely kételyeket kelt. Úgy ítélik meg, hogy az, amit mutat, túl valóságos, elviselhetetlenül valóságos ahhoz, hogy kép formájában ajánlható lenne. Itt nem a személyek méltóságának tiszteletben tartásáról van szó. A képről azt mondták, hogy alkalmatlan a valóság bírálatára, mert ugyanabba a láthatósági rendszerbe tartozik, mint az a valóság, amely fölváltva fitogtatja színének látszólagos csillogását és fonákjának rút igazságát, pedig ezek egy és ugyanazon látványt képezik.

A képen levő elviselhetetlenség a kép elviselhetetlenségévé vált, a feszültségek középpontjában találta magát, amelyek kihatnak a politikai művészetre. Ismerjük azt a szerepet, amelyet a vietnami háború idején játszhattak egyes fényképek, mint amilyen a katonák előtt az úton sikoltozó meztelen kislány képe. Tudjuk, hogyan igyekeztek az elkötelezett művészek szembeállítani a fájdalom és halál képeinek valóságát a reklámképekkel, amelyek az életörömet ábrázolják, a szép, korszerű és jól felszerelt lakásaiban annak az országnak, amely elküldte katonáit a vietnami földek

napalmmal való felégetésére. Másutt taglaltam Martha Rosler *Bringing the War Home* (Hazahozni a háborút) című sorozatát, és különösképpen azt a kollázst, amelyen egy világos és tágas lakás közepén egy vietnami ember látható, amint a karjában egy halott gyermeket tart. A halott gyermek volt a kényelmes amerikai élet mögé rejtett elviselhetetlen valóság, az az elviselhetetlen valóság, amelyet igyekezett nem látni, és amelyet a politikai művészet montázsa az arcába vágott. Hangsúlyoztam, hogy a valóságnak és a látszatnak ez az ütközése megsemmisül a jelenkori kollázs gyakorlatában, amely a politikai tüntetést ifjúsági divatbemutatóvá változtatja, mintha az luxuscikk és reklámkép lenne. Tehát mintha nem lenne többé elviselhetetlen valóság, amelyet szembe lehetne állítani a látszatok tekintélyével, hanem csak egyetlen képfolyam létezne egy és ugyanazon általános fitogtatási rendszerként, és ez a rendszer képezné jelenleg az elviselhetetlent.

Ezt a fordulatot nemcsak egy olyan időszak kiábrándulása okozza, amely nem hisz többé sem a valóság bizonyításának lehetőségeiben, sem annak szükségességében, hogy harcoljon az igazságtalanság ellen. Ez kettősségről tesz tanúságot, amely már jelen volt az elviselhetetlen kép militáns felhasználásában. A halott gyermek képét arra szánták, hogy széttépje az amerikai élet mesterkélt boldogságának a képét; arra szánták, hogy azoknak, akik élvezték a jólétet, felnyissa a szemét a valóság elviselhetetlenségét és saját cinkosságukat illetően, hogy harcra mozgósítsa őket. De ennek a hatásnak a kiváltása teljesen bizonytalan maradt. A halott gyermek látványa a szép, világos falú és nagyméretű lakásban bizonyosan nehezen elviselhető. De nincs különösebb ok rá, hogy a látvány azokban, akik látják, tudatosítsa az imperializmus valóságát, és megkívántassa velük a vele való szembeszegülést. A szokásos reakció az ilyen képekre a szembehunyás vagy a tekintet elfordítása. Vagy pedig a háborús borzalmak és az ember gyilkos örületének a vádolása. Ahhoz, hogy a kép politikai hatást váltson ki, a nézőnek már előre meg kell győződnie arról, hogy az, amit a kép mutat, az amerikai imperializmus és nem az emberek általános örülete. Úgyszintén meg kell győződnie arról, hogy maga is bűnös, amiért osztozik a jólétben, amely a világ imperialista kizsákmányolásán alapszik. És ezenkívül bűnösnek kell hogy érezze magát, amiért ott van, és semmit nem tesz, amiért a halál és a fájdalom képeit nézi, ahelyett, hogy harcolna a felelős hatalmak ellen. Röviden, bűnösnek kell hogy érezze magát, már amikor nézi a képet, amelynek büntudatot kellene ébresztenie benne.

Ilyen a dialektika, amely velejárója a képek politikai montázsának. Egyiknek közülük azon valóság szerepét kell játszania, amely leleplezi a másik délibáb jellegét. De ugyanez egy füst alatt leleplezi a délibábot, mint az életünk valóságát, amelybe ő maga is beletartozik. Az egyszerű tény, hogy nézzük a képeket, amelyek leleplezik egy rendszer valóságát,

ebben a rendszerben már cinkosságnak tűnik. Abban az időben, amikor Martha Rosler megalkotta sorozatát, Guy Debord filmet forgatott a *La Société du spectacle* (A spektakulum társadalma) című könyve alapján. A látvány, mondta, az élet fordítottja. A látványnak ezt a valóságát, mint az élet fordítottját, a filmjében egyformán mutatta be minden képben: legyenek azok az uralmon levő kapitalisták vagy kommunisták, filmsillagok, manökenek, reklámodellek, filmsillagocskák a cannes-i strandon, vagy az áruk és képek egyszerű vásárlóközönsége. Mindezek a képek egyenértékűek voltak, és hasonlóképpen fejezték ki ugyanazt a tűrhetetlen valóságot: a tőlünk magunktól elválasztott életet, amelyet holt képekké alakított át a színi gépezet velünk szemben, ellenünk. Így aztán úgy tűnik, ezentúl lehetetlen lesz rábízni bármely képre azt a hatalmat, hogy megmutassa a tűrhetlent, és bennünket harcba vigyen ellene. Úgy tűnt, az egyedüli megtehető dolog szembeállítani a kép passzivitásával, elidegenült életével az élénk tevékenységet. De ehhez nem kellett volna-e betiltani a képeket, sötétségbe borítani a képernyőt, amely egyedül képes szembeszegülni a látvány hazugságával, hogy tette szólna fel?

Ám Guy Debord nem borította sötétségbe a képernyőt.¹ Ellenkezőleg, a képernyőből színházat hozott létre egy egyedülálló stratégiai játékhoz, három fogalom: a kép, a tevékenység és a szó között. Ez az egyedülállóság valóban megjelenik *A spektakulum társadalmában*, beillesztve a hollywoodi vadnyugati és háborús filmkivonatokba. Amikor ezekben parádézni látjuk John Wayne-t vagy Errol Flynn-t, Hollywood két kultikus személyiségét, és az amerikai szélsőjobboldal két bajnokát, amikor egyikük felemlegeti hőstetteit a Shenandoah-án, vagy amikor a másik kivont karddal támad Custer tábornok szerepében, először kísértést érzünk arra, hogy ebben az amerikai imperializmusnak és hollywoodi filmbeli dicsőítésének parodikus leleplezését lássuk. Sokan így értelmezik a „félrevezetést”, amelyet Guy Debord hirdet. Holott ez hamis értelmezés. Nagyon komolyan vezeti be Errol Flynn támadását, amelyet Raoul Walsh *Csodálatos rohamából* vett kölcsön, hogy egy tételt illusztráljon a proletariátus történelmi szerepéről. Nem kéri tőlünk sem azt, hogy gúnyoljuk a büszke jenkiket, akik kivont karddal rohamoznak, sem azt, hogy tudatára ébredjünk Raoul Walsh vagy John Ford cinkosságának az imperialista dominanciával. Azt kéri, hogy vállaljuk magunkra a küzdelem hősiességét, ezt a filmbéli rohamot, amelyet színészek játszanak, és változtassuk egy valós rohammá a látvány birodalma ellen. Ez a következtetés látszólag ellentmondásos, de a látvány teljesen logikus leleplezése:

¹ Hadd idézzük fel, hogy ő viszonzásul megtette ezt egy előző filmjében. *Hurléments en faveur de Sade*.

ha bármely kép az élet fonákját mutatja, passzívva válva, elegendő azt megfordítani, hogy kirobbanjon a cselekvő erő, amelyet elsikkasztott. A film első képkockái adják ezt a leckét, csak mérsékeltebben. Két szép fiatal női testet látunk a fényben, ujjonganak. A sietve értelmező néző kiteszi magát annak a kockázatnak, hogy bennük lássa elítélni a képzelt tulajdont, amelyet a kép kínált és elrabolt, azt, amelyet távolabb más női testek képei illusztrálnak: meztelen, vetkőző táncosnők, manökenek, filmszillagocskák. Holott ez a látszólagos hasonlóság gyökeres ellentétet takar. Mert ezeket az első képeket nem látványokból, reklámokból vagy szalaghírekből emelték ki. Ezeket a művész készítette, és élettársát, valamint egy barátnőjét ábrázolja. Ily módon ezek a képek mint cselekvő képek jelennek meg a szerelmi vágy cselekvő viszonyában elkötelezett testek képeként, ahelyett, hogy a látvány szenvedő viszonyába lennének bezárva.

Eszerint cselekvő képekre van szükség, az igazi valóság képeire, vagy olyan képekre, amelyek eleve megfordíthatatlanok a saját igazi valóságukban, hogy megmutassák nekünk, hogy az egyszerű tény, hogy nézők vagyunk, az egyszerű tény, hogy képeket nézünk, rossz dolog. A cselekvés úgy nyer bemutatást, mint egyetlen válasz a képben rejlő rosszra és a néző bűnösségére. És mégis: a nézőnek továbbra is képeket mutatnak be. Ennek a látszólagos ellentmondásnak értelme van: ha nem nézne képeket, a néző nem lenne vétkes. Jóllehet a vétességének a bizonyítása nagyobb jelentőséggel bír a vádló számára, mint a cselekvésre való átállása. Itt nyer teljes jelentőséget a hang, amely kialakítja az illúziót és a büntudatot. A hang elítéli az élet fonákját, ami azt jelenti, hogy szenvedő fogyasztói vagyunk az áruknak, amelyek képek, és a képeknek, amelyek áruk. Ő mondja nekünk, hogy az egyetlen válasz erre a bajra a cselekvés. De azt is mondja, hogy mi, akik nézzük a képeket – amelyekhez a megjegyzéseit fűzi, – sohasem fogunk cselekedni, mi örökre nézői maradunk egy képpé vált életnek. A kifordítás kifordítása eszerint azoknak marad a fenntartott tudása, akik tudják, miért maradunk mi mindig nem-tudók és nem-cselekvők. A kép fájdalmával szembeállított cselekvés hatékonyságát felemészti a hang fölényes súlya, amely megbélyegzi a hamis életet, tudván, hogy önámításra vagyunk ítélve.

A hang tekintélyének a bizonyítása így olybá tűnik, mint a bíráló valós tartalma, amely elvezetett bennünket a képben levő elviselhetetlenségtől a kép elviselhetetlenségéig. Ez az a helyváltoztatás, amelyre a kép bírálata által derült teljes fény a megjeleníthetetlenség nevében. Mintaszerű illusztrációhoz jutott – az elkötelezett vita által néhány évvel ezelőtt a Párizsban rendezett *Mémoires des camps* (A koncentrációs táborok emléke) című kiállítás alkalmával. A kiállítás középpontjában négy kis fénykép volt, amelyeket egy auschwitzi gázkamráról készített a Sonderkommandó

egyik tagja. Ezek a fényképek a nők egy meztelen csoportját ábrázolták, amint a gázkamra felé lökik őket, és a tetemek égetését a szabad ég alatt. A kiállítás katalógusában, egy hosszú esszében Georges Didi-Huberman a bemutatott valóság súlyát hangsúlyozta: „Négy filmkocka a pokolból kiragadva.”² Ez az esszé a *Les Temps modernes*-ben két éles reakciót váltott ki. Az egyik, amelyet Élisabeth Pagnoux írt, a klasszikus érvet használta: ezek a képek elviselhetetlenek, mert túlságosan valóságosak. Azzal, hogy rávetítették a jelenünkre Auschwitz szörnyűségét, rabul ejtették a tekintetünket, és megfosztottak minden kritikai távlattól. A másik reakció azonban, amelyet Gérard Wajcman írt, megdöntötte ezt az érvet: ezek a képek és a kísérő jegyzetek azért voltak elviselhetetlenek, mert hazudtak. A négy fénykép három okból nem képviselte a soa valóságát: 1) mert nem a zsidók kiirtását mutatta a gázkamrában, 2) mert teljes egészében a valóság sohasem oldható fel a láthatóban és 3) mert a soa eseményének középpontjában valami bemutatathatatlan van, amit szerkezetileg nem lehet megdermeszteni egy képben. „A gázkamrák eseménye egy olyan esemény, amely saját magában kialakít egyfajta apóriát, egy összetörhetetlen valót, ami áthatol és kétségbe vonja a kép státusát, és veszélybe sodorja a képekre vonatkozó gondolatok mindegyikét.”³

Az érvelés indokolt lehetne, ha egyszerűen arra szolgálna, hogy kétségbe vonja, hogy a négy fénykép bemutathatja a zsidók irtásának teljes folyamatát, annak jelentőségét és visszhangját. De ezeknek a fényképeknek, amilyen körülmények között készültek, nyilvánvalóan nem is az volt a céljuk, és az érvelés is egészen mást céloz meg, arra törekszik, hogy tökéletes szembenállást létesítsen a két bemutatási mód, a látható kép és a szóbeli elbeszélés, valamint a kétfajta tanúság: a tárgyi bizonyíték és a vallomás között. A négy képet és kommentárjaikat elmarasztalták, mert azok, akik fényképezték őket – az életük kockáztatása árán – és az, aki kommentálja őket, bennük tanúbizonyosságát látták a népiirtás valóságának, amelynek a tettesei megtettek mindent, hogy nyomait eltüntessék. Szemrehányást tettek nekik, amiért azt hitték, a népiirtási folyamat valóságának bizonyításra volt szüksége, és a látható kép ilyen bizonyítékkal szolgált. Ám a filozófus azzal vág vissza, hogy „a soa megtörtént. Én is tudom, és mindenki tudja. Ez tény. Mindenkire vonatkozik. Senki se mondhatja: »Nem tudom.« Ez a tény a tanúságon alapszik, amely egy új tényt alakít ki

² Az esszét a kommentárokkal és a kritikákra vonatkozó válaszokkal megtalálhatjuk: Georges-Didi Huberman, *Images malgré tout*. Éditions de Minuit, Paris, 2003.

³ Gérard Wajcman, De la croyance photographique, *Les Temps modernes*, mars-avril-mai, 2001. 63.

[...]. Nem követel semmilyen bizonyítékot.⁴ De mi is tulajdonképpen ez az „új tény”? Mi különbözteti meg a tanúság erényét a bizonyíték méltatlanságától? Az, aki arról tanúskodik elbészélés formájában, hogy mit látott egy haláltáborban, az ábrázolás munkáját végzi, éppen úgy, mint az, aki nyomot igyekezett fényképen rögzíteni a látottakról. A tanú beszéde sem fejezi ki a történes egyedüliségét, és a borzalmának sem közvetlen kifejezője. Mondhatnánk, hogy abban van az érdeme, hogy az egészet ugyan nem mondja el, viszont megmutatja, hogy az egész nem is mondható el. Ez azonban nem jelent radikális különbséget a „képhez” képest, hacsak önkényesen nem feltételezzük róla a mindent megmutatás képességét. A tanú szavának a hatóereje tehát teljesen negatív: nem ahhoz tartja magát, amit mond, hanem a saját elégtelenségéhez, ami ellentétben áll a képnek tulajdonított elegendőséggel, ezzel a csalóka elegendőséggel. De mindez tisztán csak meghatározás kérdése. Ha a kép egyszerű meghatározásához tartjuk magunkat, hogy az nem más, mint másolat, akkor bizonyosan levonjuk azt az egyszerű következtetést is, hogy ez a másolat ellenkezik a valóság egyetlenségével, és így nem tehet mást, mint hogy elfeledteti a népi borzalmát. A kép megnyugtat, mondja nekünk Wajcman. Ennek az a bizonyítéka, hogy nézzük a fényképeket, holott nem tudnánk elviselni magát a valóságot, amit utánoznak. Az egyetlen hibája ennek a tekintélyi érvnek az, hogy azoknak, akik látták ezt a valóságot, és elsősorban azoknak, akik fényképezték, el is kellett azt viselniük. De éppen azt rója fel a filozófus a botcsinálta fényképésznek, hogy tanúskodni *akart*. A valódi tanú az, aki nem akar tanúskodni. Ez magyarázza beszédének kitüntetett voltát. De ez a kitüntetettség nem az övé. A beszédé, amely szólásra kényszeríti akarata ellenére.

Ezt egy mintaszerű filmrészlet illusztrálja, amelyet Gérard Wajcman szembeállít minden vizuális bizonyítékkal és irattári adattal. Claude Lanzmann *Shoah* című filmjéről van szó, amely néhány túlélő tanúvallomásán alapszik. Egy részlet a borbélyüzletet mutatja, ahol a valamikori treblinkai borbély, Abraham Bomba dolgozott. Azok érkezését és utolsó hajvágását meséli el, akik tudták, hogy a gázkamrába kerülnek. Az epizód közepe táján van egy pillanat, amikor Abraham Bomba felidézi a levágott haj rendeltetési helyét, majd megtagadja, hogy folytassa az emlékezést, és egy törülközővel letörli kicsorduló könnyeit. A rendező azonban sürgeti, folytassa: „Meg kell tenned, Abe.” De ha ezt kell tennie, ez nem azért van, hogy felfedjen egy igazságot, amelyet nem vesznek figyelembe, és amellyel szembe kellene állítani azokat, akik tagadják azt. És annak

tudatában, hogy mi történt a gázkamrában, ő sem mondaná meg. Meg kell mondania, egyszerűen azért, mert muszáj. Meg kell tennie, mert nem akarja, mert nem teheti meg. Nem az ő tanúságtartalma az, ami fontos, hanem az a tény, hogy a szava olyan valakié, akitől az esemény elviselhetetlensége megvonta a beszéd képességét, az csak tény, hogy ő beszél, mivel egy másik kényszeríti erre. A másik hang a filmben a rendezőé, de ez a hang visszavetít maga mögé egy másik hangot, ahol a kommentátor tetszés szerint fel fogja ismerni a lacani szimbolikus rendet vagy az isteni tekintélyt, amely tiltja a képeket, szól népéhez a felhőből, és elvárja, hogy első szóra higgyenek és teljes mértékben engedelmeskedjenek neki. A tanú beszéde meg van szentelve három negatív okból kifolyólag: először azért, mert ellenkezője a képnek, ami a bálványimádás, azután mert annak az embernek a szava, aki képtelen beszélni, végül mert olyan ember szava, aki egy nála erősebb szó hatására kényszerül beszélni. A képek bírálata semmiképpen sem állítja velük szembe a cselekvés követelését vagy a beszéd megvonását. A hang tekintélyét állítja szembe, amely felváltva hallgattat el és beszéltet.

Az ellentét itt is csak annak árán állhat fenn, hogy azonnal vissza is vonják. A csend ereje, amely az esemény bemutathatatlanságát tolmácsolja, csak a saját bemutatásában létezik. A hang erejét, a képekkel ellentétben, képekben kell kifejezni. A beszéd megtagadása és a parancsoló hangnak való engedelmesség láthatóvá kell hogy váljon. Mikor a borbély elhallgat, amikor már nem képes beszélni, és a kívülálló hang arra kéri, hogy folytassa, az, ami közbelép, az, ami tanúvallomásként szolgál, az érzelem az arcán, a könnyek, amelyeket visszatart, és amelyeket le kell hogy töröljön... Wajcman így kommentálja a filmes munkáját: „[...] hogy gázkamrákat jelenítsen meg, filmezi a tömeget és a szavakat, a folyamatban lévő jelenetre emlékező tanúkat, akiknek az arcán átsuhan az emlékezés mint egy mozivásznon, akiknek a szemében felismerhető az a borzalom, amelyet láttak. [...]”⁵ Az ábrázolhatatlanság érve ettől kezdve kettős játékot űz. Egyik oldalról a tanú hangját állítja szembe a kép hazugságával. De amikor megszűnik a hang, a szenvedő arc képe látható bizonyosságává válik annak, amit a tanúk láttak, a népirtás borzalmának a látható képévé. És a kommentátor, aki kijelentette, hogy lehetetlen megkülönböztetni az auschwitz-i fényképen a halálba küldött nőket egy csoport nudistától a sétányon, úgy tűnik, minden nehézség nélkül képes megkülönböztetni azokat a sírásokat, amelyek visszatükrözik a gázkamrák borzalmát azoktól, amelyek általában fájdalmas emlékeket jelentenek egy érzékeny szívnek. A

⁵ Ibid. 55.

különbség tulajdonképpen nem a kép tartalmában van, hanem egyszerűen abban a tényben, hogy az első egy önkéntes tanúságtétel, míg a második egy akaratlan tanúságtétel. A (jó) tanú erénye, hogy egyszerűen engedelmeskedik a kettős csapásnak: a valóságnak, amely megrémít és a Másik szavának, amely kötelez.

Ezért válhat a szó és a kép közötti leküzdhetetlen szembenállás két kép szembenállásává: az egyik az akart, a másik pedig az akarattalan. De a második maga is természetesen akart, de a másik által. Akart a filmes által, aki nem szűnik meg a saját számlájára erősíteni, hogy ő elsősorban művész, és minden, amit látunk és hallunk a filmjében, a művészetének a terméke. Az érv kettős játéka arra tanít bennünket tehát, hogy keverjük a dologba az ellenzék hamis radikalizmusával, a kép-bemutató elképzelésének a primitívségét és a képet, amelyekre támaszkodik. A bemutatás nem egy látható forma létrehozásának az eljárása, ez egy eljárás az ekvivalens megteremtésére, amire a szó éppen annyira képes, mint a fénykép. A kép nem másolata valaminek. A kép a kapcsolatok összetett játéka, a látható és a láthatatlan, a látható és a szó, a kimondott és a kimondatlan között. Ez nem az egyszerű reprodukciója annak, ami a fényképész vagy filmes előtt lejátszódott. Ez mindig egy módosulat, amely maga is helyet kap a képek láncolatában, amelyek a maguk részéről szintén módosítanak rajta. És a hang nem a láthatatlan megnyilvánulása, szembeállítva a kép látható formájával. Ő maga is be van fogva a képszerkesztés folyamatába. Ő egy test hangja, amely átalakít egy érzékeny eseményt egy mássá, igyekezve, hogy „láttassa” velünk, amit látott, hogy láttassa velünk azt, amit mond. A klasszikus szónoklattan és költészet megtanított bennünket arra, hogy vannak képek a nyelvben is. Ezek mindazok a stílusfigurák, amelyek egy kifejezést egy mással helyettesítenek, hogy megtapasztaltassák velünk egy esemény finom szövetét, jobban, mint ahogy a „megfelelő” szavak tennek. Ugyanígy vannak szónoki és költői figurák a láthatóban is. A borbély könnybe lábadt szeme a megindultság jele. De ezt a megindultságot maga a filmes erőszakolta ki, és attól kezdve, hogy a könnyeket filmezi és hozzáköti a képsíkot a többihez, nem lehetnek többé a felidézett események csupasz jelei. Ezek a képi ábrázolás folyamatához tartoznak, amely tömörítő és mozgató folyamat. Ott vannak a szavak helyett, amelyek maguk is az esemény vizuális bemutatását helyettesítik. A művészet figurájává válnak, elemévé egy rendszernek, amelynek célja létrehozni egy figuratív megfelelést annak, ami a gázkamrában történt. A figuratív megfelelés kapcsolatrendszer a hasonlóság és a különbözőség között, amely maga is latba vet többféle elviselhetetlenséget. A borbély könnyei összekötik azt az elviselhetetlent, amelyet valamikor látott azzal az elviselhetetlennel, ame-

lyet jelenleg mondatnak vele. De mi tudjuk, hogy több bíráló is elviselhetetlennek ítélte az eszközt magát, amely kikényszeríti ezt a szót, kiváltja a fájdalmat, és annak képét kínálja a nézőknek, akik úgy képesek azt nézni, mint ahogy a tévében néznek egy katasztrófáról szóló beszámolót vagy egy szappanopera-sorozatot.

Kevés értelme van vádolni a vádlókat. Érdemes azonban ezzel szemben kivonni a képek elemzését a peres hangulatból, amelybe még mindig olyan gyakran elmerül. A látvány kritikája felismerte plátói leleplezésésként a látzat csalókaságát és a nézők passzivitását; a bemutatathatlan doktrinérjei ezt asszimilálták a bálványimádás elleni vallási vitákba. Meg kell kérdőjeleznünk a képek használatának az azonosításait a bálványimádással, a tudatlansággal vagy a passzivitással, hogyha új szemszögből akarjuk látni, hogy mik a képek, mit tesznek és milyen hatást váltanak ki. Szeretnék e célból megvizsgálni néhány művet, amelyek különbözőképpen keresik a választ a kérdésre, hogyan lehet megtudni, melyek azok a képek, amelyek alkalmasak szörnyű események bemutatására.

A chilei Alfredo Jaar több művét szentelte az 1994-es ruandai népirtásnak. Egyik műve sem igazolja a vérengzéseket. Például az az építmény, amelyet *Real Pictures (Valós képek)*-nek nevezett el, fekete dobozokból készült. Minden dobozban egy megölt tutszi képe van, de a doboz le van zárva, és a kép nem látható. Csak a szöveg látható, amely leírja a doboz rejtett tartalmát. Első pillantásra tehát az ilyen építmények szembeállítják a szavak tanúvallomását a képek nyújtotta bizonyítékkal. De ez a hasonlóság egy lényeges különbséget rejt: a szavak meg vannak fosztva minden hangtól, őket magukat pedig csak vizuális elemeknek vesszük. Tehát világos, hogy nem arról van szó, hogy szembeállítsuk őket a kép látható alakjával. Arról van szó, hogy alkossunk egy képet, azaz egy bizonyos kapcsolatot a szóbeli és a vizuális között. Ennek a képnek a hatása tehát az, hogy zavarja ennek a kapcsolatnak a megszokott rendjét úgy, hogy működésbe hozza az információ hivatalos rendszerét.

Hogy megérthessük, meg kell kérdőjeleznünk azt a véleményt, mely szerint ez a rendszer általában képek özönével áraszt el bennünket, de különösen a borzalom képeivel, és így érzéketlenné tesz bennünket ezeknek a borzalmaknak a banalizált valóságával szemben. Ez a vélemény széleskörűen elfogadott, mert megerősíti a hagyományos tételt, miszerint a képek hibája maga a számuk, az özönük, amely visszavonhatatlanul elárasztja a demokratikus áru- és képfogyasztók sokaságának meglepett tekintetét és meglágyult agyvelejét. Ez a látásmód bírálónak tartja magát, de tulajdonképpen tökéletesen összhangban van a rendszer működésével. Mert az uralkodó tömegtájékoztatói eszközök egyáltalán nem árasztanak el ben-

nünket a képek özönével, amelyek a vérengzésekről tanúskodnak, a népesség tömeges elvándorlásáról és egyéb rémségekről, amelyek a bolygónk jelenét képezik. Éppen ellenkezőleg, csökkentik a számukat, gondjuk van rá, hogy kiválasszák és rendezzék őket. Eltávolítanak mindent, ami meghaladhatná az egyszerű illusztrációt, amely bővelkedik jelentésben. Az, amit a tévé képernyőjén a híradókban látunk, az a hatalomnak az arca, a szakértőké és újságíróké, akik magyarázzák a képeket, akik megmondják, hogy mit mutatnak, és mit kell gondolnunk róla. Ha a borzalom banalizálódott, ez nem azért van, mert túl sok képet látunk róla. Nem látunk túl sok szenvedő testet a képernyőn. De túl sok névtelen testet látunk, túl sok testet, amelyek képtelenek a rájuk vetett tekintetünket viszonzni, olyan testeket, amelyek beszéd tárgyai anélkül, hogy nekik szavuk lenne. Az információ rendszer nem működik túl sok képpel, úgy működik, hogy kiválasztja a beszélő és gondolkodó lényeket, akik képesek „megfėjteni” az információ-áradatot, amely a névtelenek sokaságára vonatkozik. Ezeknek a képeknek a saját politikája abból áll, hogy arra tanítanak bennünket, bárki nem képes látni és beszélni. Ez az a figyelmeztetés, amelyet nyíltan helyeselnek azok, akik hivatottnak érzik magukat a televíziós áradat bírálataira.

A képek látszólagos vitája tehát leszámolást rejteget. Itt találja meg értelmét a fekete dobozok politikája. Ezek a zárt, de szavakkal fedett dobozok nevet és egy személyes történetet adnak azoknak, akiknek a le-mészárlását eltűrték, nem a képek túltengése vagy hiánya folytán, hanem azért, mert névtelen lényekre vonatkoztak, saját egyéni történet nélkül. A szavak átveszik a fényképek helyét, mert ezek megint csak a tömegerőszak névtelen áldozatainak a fényképei lennének, megint összhangban azzal, ami banálissá teszi a mészárlásokat és az áldozatokat. A gond nem abban van, hogy szembeállítsuk a szavakat a képekkel, hanem abban, hogy megzavarjuk az uralkodó logikát, amely a láthatót a tömegek osztályrészévé, a szavakat pedig egyesek kiváltságává teszi. A szavak nem helyettesítik a képeket. Ők képek, azaz a megjelenítés elemeinek újrafelosztási alakjai. Ezek alakok, amelyek helyettesítenek egy képet egy másikkal, szavakat látható alakokkal vagy látható alakokat szavakkal. Ezek az alakok ugyanakkor újraosztják a kapcsolatokat az egyes és a számos, a kisszámú és a nagyszámú között. És politikusok, ha a politika elsősorban abból áll, hogy a helyeket és a testek számát cserélik. Az igazi politikai figura ebben az értelemben a metonímia, amely a hatást okként mutatja be, vagy a részt egészként. És ugyancsak a metonímia politikája az, amelyet Alfredo Jaar felhasznál egy másik ruandai mészárlásnak szentelt építményében, a *The Eyes of Gutete Emerita* (Gutete Emerita szeme) címűben. Ezen a fényképen egy nő szeme látható, aki látta családjá le-mészárlását: hatás az ügyért tehát, de két szem



*Alfredo Jaar,
The Eyes of Gutete Emerita, 1996*

is egymillió lemészárolt test helyett. Ahhoz képest azonban, amit ezek a szemek láttak, nem mondanak nekünk semmit arról, hogy Gutete Emerita mit gondol és mit érez. Ezek a szemek olyan személyhez tartoznak, aki ugyanazzal a hatalommal rendelkezik, mint azok, akik nézik őket, de egyúttal ugyanazzal a hatalommal, amelytől a testvéreit és nővéreit megfosztották a mérszálkók, attól, hogy beszélhessenek vagy hallgathassanak, hogy kimutassák érzelmeiket vagy elrejtsek azokat. A metonímia, amely ennek a nőnek a tekintetével helyettesíti a borzalmas látványt, megzavarja az egyéni és a többszörös közti számítást is. Ezért, mielőtt Gutete Emerita szeméit látnánk, egy kivilágított ládában a nézőnek el kellene olvasnia egy szöveget, amely ugyanebbe a keretbe tartozik, és elmondja a nő szeméinek és családjának a történetét.

A kérdés az elviselhetetlenről tehát nem helyénvaló. A gond nem az, hogy meg tudjuk-e mutatni vagy sem a borzalmakat, amelyeknek ki voltak téve az áldozatok az erőszak során. Az áldozat megalkotásáról van szó mint a látható bizonyos felosztásának eleméről. Egy kép nem jár soha egyedül. Hozzátartozik egy láthatósági rendszerhez, amely szabályozza a bemutatott testek helyzetét, és azt, hogy milyen típusú figyelmet érdemelnek. Az a kérdés, hogyan tudhatjuk meg, hogy milyen típusú figyelmet idéz elő ilyen vagy olyan eszköz. Alfredo Jaar egy másik építménye meg tudja világítani ezt a pontot, nevezetesen az, amelyiket kigondolt, hogy egyetlen kép láthatóságának a tér-idejét rekonstruálja, egy fényképét, amelyet Szudánban készített a dél-afrikai Kevin Carter. A fényképen egy kiehézett, a kimerültség határán levő, földön kúszó kislány látható, miközben mögötte egy dögkeselyű vár a zsákmányra. A kép és a fényképész sorsa a hatalmon levő információs rendszer kétértelműségét szemlélteti.

A fénykép kiérdemelte a Pulitzer-díjat. A fényképész a szudáni sivatagból hozta ezt a megrázó képet, amely alkalmas arra, hogy ledöntse a közömbösség falát, és elválassza a nyugati nézőt ezektől a távoli éhínségektől. A fotóst azzal vádolták, hogy ő is egy emberi dögkeselyű, aki ahelyett, hogy segített volna a gyereken, várta a pillanatot, hogy a fényképe minél hatásosabb legyen. Mivel képtelen volt elviselni ezt a hajszát, Kevin Carter öngyilkos lett.

A rendszer kettőssége ellen, amely kéri és elutasítja az ilyen képeket, Alfredo Jaar megalkotott egy másik láthatósági eszközt, a *The Sound of Silence* (A Csend hangja) című építményét. A párt szavait és csendjét használta, hogy beírja a kislány képének elviselhetetlenségét egy szélesebb elviselhetetlenség történetébe. Hogy Kevin Carter azon a napon megállt, a szörnyű látvány esztétikai intenzitása által rabul ejtett tekintettel, azt jelenti, hogy valamikor saját hazájában nem csupán egyszerű néző, hanem elkötelezett harcos is volt az apartheid ellen. Illett tehát újra érzékelteni az átmenetiséget, amelybe a kivételes pillanat bevésődik. De hogy azt átérezze, a nézőnek magának be kellett hatolnia egy különleges tér-időbe, egy zárt kabinba, amelybe csak egy nyolcperces vetítés elején léphetett be, és csak a végén jöhetett ki. Az, amit látott a képernyőn, megint csak szavak voltak, egyfajta költői balladába összesereglett szavak, hogy elmondják Kevin Carter életét, útját az apartheidben és a dél-afrikai néger zavargásokon keresztül, az útját Szudán legrejtettebb zugába ennek a találkozásnak a pillanatáig és a hajzáig, amely az öngyilkosságba kergette. Csak a ballada vége felé jelent meg a fénykép maga, egy villanásnyi időre, amely tartama egyenlő azzal, amennyit a zárkioldó vett igénybe. Úgy jelent meg, mint valami, amit nem tudunk elfelejteni, de amin nem kellene elidőznünk, bizonyítva, hogy a gond nem az, hogy tudunk-e vagy sem ilyen képeket készíteni és nézni, hanem az, hogy milyen érzékeny rendszeren belül készítjük.⁶

Egy teljesen más stratégiát alkalmaztak egy filmben, az *S21, a vörös khmer halálgépezet* címűben, amelyet a kambodzsai népirtásnak szenteltek. A szerző, Rithy Panh Claude Lanzmann-nal legalább két lényeges dologban megegyezik. Abban, hogy maga is inkább a gépezet bemutatását választotta, mint az áldozatokét, és abban, hogy a jelenről készít filmet. De elválasztotta ezeket a dolgokat minden, a szóra és a képre vonatkozó vitától, és nem állította szembe a tanúkat az irattári anyagokkal. Ez any-

⁶ Részletesebben elemeztem e művek némelyikét a *Le Théâtre des images* című esszéemben, amelyet az *Alfredo Jaar. La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007 című katalógusban közöltem.

nyit tett, mint biztosan eltéveszteni a sajátos jellegét egy gyilkos gépezetnek, amelynek a működtetése egy jól programozott következtető gépezet és irattárolási rendszer útján történt. Úgy kellett kezelni tehát ezeket az irattári anyagokat, mint a rendszer részét, de ugyanakkor megmutatni a gépezet fizikai valóságát, amely a beszédet tettekbe változtatja, és beszélgeti a testeket. Rithy Panh tehát magán a helyszínen kétféle tanút gyűjtött össze: az S21-es tábor ritka túlélői közül néhányat, és néhány volt őrt. Kitétte őket különböző irattári anyagok hatásának: a napi jelentéseknek, a vallatási jegyzőkönyveknek, a halott és megkínzott foglyok fényképeinek, az egyik fogoly emlékezetből készített festményeinek, aki a volt börtönőröket felszólította, hogy igazolják a festmények hitelességét. Így történt, hogy a gépezet logikája újból beindulhatott: lépésről lépésre, ahogy a volt börtönőrök átfutották az okmányokat, visszanyerték régi magatartásukat, gesztusaikat, de még a hanghordozásukat is, amely a sajátjuk volt, amikor a kínzás és a halál ügyét szolgálták. Egy rémálomnak tűnő részletben egyikük újrajátszotta az esti őrzőjáratot, a foglyok visszatérését a „vallatás” után a közös cellába, a láncokat, amelyekkel összekötik őket, a foglyok által kikunyerált levest vagy kiblit, a rácson keresztül rájuk szegezett ujjakat, a jajveszékeltéseket, a sértegetéseket és fenyegetéseket, ha valamelyik fogoly megmozdult, egyszóval mindazt, ami annak idején része volt a köznapi rutinnak. Az bizonyos, hogy elviselhetetlen látvány ez a látszólag érzelmek nélkül megvalósított rekonstrukció, mintha a tegnapi pribék kész lett volna másnap újból eljátszani a régi szerepét. De a film egész stratégiája abban van, hogy újraosztja az elviselhetlent, hogy eljuttassa a különböző bemutatási formákat: a beszámolókat, a fényképeket, a festményeket és az esemény-rekonstrukciókat. Ez a stratégia cseréli a szerepeket, visszaküldve azokat, akik éppen újra bemutatták a pribéki képességeiket a kisiskolások szerepébe, akiket a valamikori áldozataik tanítanak. A film különböző fajta szavakat köt össze – szóban vagy írásban, a láthatóság különböző formáit – a filmszínházat, fényképészetit, festészetit, színházat, valamint az időlegesség több formáját, hogy a gépezetről képet alkothassunk, amely egyidejűleg megmutatja, hogyan tudott működni és hogyan lehet most a hőhérokkal és az áldozatokkal ezt láttatni, elképzeltetni és újraéreztetni.

Az elviselhetetlen kezelése ezek szerint a láthatósági rendszer ügye. Az, amit képnek nevezünk, egy eleme a rendszernek, amely egy bizonyos valóságérzetet teremt, egy bizonyos közös értelmet. A „közös értelem” elsősorban érzékeny adatok összessége: olyan dolgoké, amelyek láthatóságát arra szánták, hogy elosztható legyen mindenki számára, ezeknek a dolgoknak az érzékelési módjaival és értelmezéseivel együtt, melyek szintén eloszthatók, és amelyeket összehasonlítottak. Ez azután az együttlét for-

mája, amely összeköti az egyéneket vagy csoportokat, annak a közösségnek az alapján, amely első a szavak és dolgok között. Az információs rendszer egy ilyen „közös értelem”: egy tér-időbeli eszköz, amelyen belül a szavak és a látható alakok, közös adatok alakjában vannak összegyűjtve, közös módon felfogva, beosztva és értelmezve. A gond nem a valóság szembeállítás a látszataival, hanem más valóságokat alkotni, más közös értelmű formákat, vagyis más tér-idő eszközöket, más szavaknak és dolgoknak a közösségeit, alakjait és értelmezéseit.

Ez az alkotás a fikció műve, amely nem abból áll, hogy történeteket mond, hanem abból, hogy új viszonyokat teremt a szavak és a látható alakzatok, a szavak és az írás, az itt és a máshol, egy akkor és egy most között. Ilyen értelemben a *The Sound of Silence* (A Csend hangja) egy fikció. A *soa* vagy az *S21*, fikciók. A gond nem az, hogy be tudjuk-e mutatni a népiértékeknek a valóságát képekben és fikcióban. A gond inkább az, hogyan és milyen fajta közös értelem van beleszöve más-más fikcióval, más-más kép megalkotása során. Tudni kell, hogy milyen embereket mutat nekünk a kép, milyen embereknek szánták, milyen nézetet és gondolatot alakít ki ez a fikció.

Ez a képközeli mozgás elmozdulást jelent a képpolitika eszmei terén is. Az elviselhetetlen kép hagyományos használata egyenes vonalat húzott az elviselhetetlen látványtól a valóság tudatáig, amit kifejezett, és ettől a cselekvés utáni vágyig, hogy az elviselhetetlen képet megváltoztassa. De ez a kapcsolat a bemutatás, a tudás és az akció között pusztán feltételezés volt. Az elviselhetetlen kép a hatalmát tulajdonképpen az elméleti foratókönyvek nyilvánvalóságából nyerte, amelyek lehetővé tették a felismerését a tartalmának és a politikai mozgalmak erejének, amelyek azt átvitték a gyakorlatba. Ezeknek a foratókönyveknek és mozgalmaknak a legyengülése szakadást eredményezett, szembeállítva a kép érzéstelenítő hatását a megértés képességével és a cselekvés elhatározásával. A látvány bírálata és a szónoklat a bemutatathatlanságról elfoglalta a színteret, táplálva egy általános gyanút bármely kép politikai képessége iránt. A jelen kétkedés a túlzott hit eredménye. A csalódott hitből született a felfogás, az érzélem, a megértés és a cselekvés. Egy megújult bizalom a képek politikai képessége iránt feltételezi ennek a stratégiai sémának a bírálását. A művészi képek nem nyújtanak fegyvereket a harcokhoz. Hozzájárulnak az új látható, kimondható és elgondolható körvonalainak megrajzolásához, és egyúttal egy új lehetségesnek a látképéhez is. De ezt azzal a feltétellel teszik, hogy nem sejtetik előre sem az értelmüket, sem a hatásukat.

Ellenállást az előzetes sejtetés ellen jól láthatunk egy fényképen, amelyet egy francia művésznő, Sophie Ristelhueber készített. Egy kőomlás teljes összhangban épül bele az olajfák borította dombok csendéletsze-



*Sophie Ristelhueber,
WB, 2005*

rű látképébe, olyan látképbe, amely hasonló azokhoz, amelyeket Victor Bérard fényképezett száz évvel ezelőtt, hogy megmutassa az Odüsszeusz járta mediterráneum folytonosságát. De ez a kis kőomlás a pasztorális látképben értelmet csak az egészben kap, amelyhez tartozik: mint a *WB* (Nyugati Part) sorozat minden fényképe, ez is egy izraeli úttorlaszt mutat be egy palesztinai úton. Sophie Ristelhueber ugyanis megtagadta a nagy elválasztófal fényképezését, amely megtestesítése egy állam politikájának és a „Közép-Kelet problémája” tömegtájékoztatási táblaképének. Szívesebben irányította fényképezőgépe lenszjét ezek felé a kis útkadályok felé, amelyeket az izraeli hatóságok állítottak fel a földutakon a rendelkezésükre álló eszközökkel. És ezt a leggyakrabban felülnézetből tette, olyan látószögéből, amely az úttorlaszok szikladarabjait a tájkép elemeivé változtatja. Nem fényképezte a háború jelképét, hanem a sebeket és a hegeket, amelyeket rányom egy területre. Így talán eltolódást okoz a megrökönyödés elvásott érzelmétől egy másik kevésbé feltűnő érzelem felé, egy határozatlan hatású érzelem felé, a kíváncsiság, a közelebről való megtekintés vágya felé. Én itt a kíváncsiságról beszélek, előzőleg pedig hangosabban a figyelemről beszéltem. Ezek ugyanis olyan érzelmek, amelyek a stratégiai sémák hamis nyilvánvalóságát zavarják, ezek a test és a lélek olyan eszközei, ahol a szem nem tudja előre, mit fog látni, és a gondolat nem tudja, mit kell azzal cselekednie. A feszültségük az érzékenység egy másik politikája felé mutat, egy olyan politika felé, amely a távolság változásain, a látható ellenállásán és a hatás kimondhatatlanságán alapul. A képek megváltoztatják a látásunkat és a lehető látképét, ha nem megelőzötték az értelmükkel és annak hatásaival. Ilyen lehetne a függő következtetése ennek a rövid ankétnek a képekben levő elviselhetetlenségről.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jacques Rancière: L' image intolérable = Le spectateur émancipé. Le Fabrique éditions, Paris, 2008. 93–114.

Már-alakulat, még-alakulás, avagy hibázni jó

Kukorelly Endre: *Mennyit hibázok, te úristen.* Kalligram, Pozsony, 2010

2001-ig több mint tíz verseskötet, ebből a műnemből a legutóbbi a jelőlt évben a *Kicsit kevesebbet járkalok* című volt, közben 2000-tól a *Rommal* (bővített változata 2006-ban) indul a prózafolyam, amelynek a legújabb, az *Ezer és 3* című tavalyi prózakötet ellenére egyelőre mégiscsak a 2003-as *TündérVölgy* képezi a súlypontját. Ilyenkor az egyes alkotói pályák alakulásrajzára is reflektáló olvasói tapasztalat hajlamos olyan végkövetkeztéseket levonni, miszerint nem egy példával alátámasztható, s ennek következtében, ha nem is törvényszerű, de gyakorisága folytán általánosnak vagy legalábbis szokványosnak mondható, hogy költőként induló szerzők egy idő után a próza-, mi több, a regényírásnál kötnek ki. Bár úgy tűnik, Parti Nagy Lajos vérbeli költő(alkat), mégis megmártózott a próza vizében (s ezen belül a regény műfajában is), hogy ugyan nem végső, de hangsúlyos leütésként mégse az „érett férfikor” műfaján, hanem a líra műnemén belül billentse vissza majd a mérleg nyelvét, s fordítsa a figyelmet újra eddigi életművének líravonulatára. Ez volt a *Grafitnesz* című (jelentős) Parti Nagy-kötet verspillanata 2003-ban. De említhetném a próza-, sőt drámaíró(vá lett) Háy János lírikusi indulását is, bár az ő esetében sem hagyható említésen kívül *Meleg kilincs* (2008) című verseskötete mint a líra műneméhez való ideiglenes, rekapitulációszerű visszakanyarodás gesztusa. Hozzá lehet még mindehhez számítani a költői pályájukat a vajdasági magyar irodalom keretein belül kezdő, sőt részben kiteljesítő Ladik Katalinnak vagy Bozsik Péternek a regény irányába tett elkanyarodásait stb., példázván, hogy az alkotói pályák útja mily gyakran vezet lírából prózába/epikába – regénybe. Bár az ilyesfajta műnemi-műfaji töprengések nem vezetnek túl messzire, mégis érdekes olvasói szemlélődésnek tűnik nyomon követni egy-egy al-

kotó életművének műnemi-műfaji alakulásrajzát, el- és visszakanyarodásait, főként ha – mint Kukorelly Endre esetében is – olyan kortárs szerzőről van szó, akinek írói-költői pályáját csaknem indulása pillanatától (ha nem is épp szigorúan a „forrástól”, de a *Maniére*-kötettől kezdődően mindenképpen) figyelemmel kísértük. Ennek műnemi-műfaji rajzolatáról pedig leolvasható, hogy Kukorellynek jó ideje, a 2001. évi *Kicsit kevesebbet járkálok* óta, tehát majdhogynem tíz éve, nem jelent meg verseskötete (nem számítva most ide a 2005-ös, *Samunadrág* című gyermekverskötetét).

Ha kötetei kapcsán líráról vagy epikáról beszélünk, ehhez azért azt is hozzá kell tenni, hogy nála a műnemek-műfajok között szabadabb az átjárhatóság, azaz képlékenyebbek a közöttük levő határok, gyakoriak az áttűnések: epikus részletek a versekben, prózaversszerű szerkezetek, líraszerű sortördelés a prózaszövegben, műnemi-műfaji határokat átlépve mindkét műnemen belül felmerülő, ismétlődő, továbbbíródó motívumok, szólamok, történetek. Az életművön belül azonban mindennek ellenére mégiscsak kitapinthatóak a(z) (nagyobb ívű) epikus vállalkozások textusai.

Jóformán egy évtized után tehát újra egy verseskötet, amely első pillantásra inkább az ismerősség, mintsem éles költői fordulat erejével bír. Első felütésként nyomban a kötetcímmel: *Mennyit hibázok, te úristen*, ami Kukorelly előbbi versesköteteinek mondatszerű címeire emlékeztet (l.: *Én senkivel sem üldögélek, Azt mondja, aki él, Mintha már túl sokáig állna, Kicsit kevesebbet járkálok*). A kötet címe kapcsán még néhány dolgot el lehet mondani. Előljáróban például azt, hogy köznyelvi, beszélt nyelvi, sőt ezen túlmenően redundáns-közhelyes fordulatával még depoetizáltabb, mint az említett kötetcímek, hogy igencsak alulpoetizált és -retorizált formában állítja elének lírai énjét (l.: a kötet élére emelt címként, mindennek a tetejébe pedig önmagára utalóan kiemelni a *hibázást*, ahelyett, hogy, ha nem is valamiféle erényekkel, de, mondjuk, lényegre utaló jegyekkel látná el, harangozná be önnön versszubjektumát...). Az ismerősség benyomását keltik a kötetbe felvett, régebről ismert költemények, például épp a *Szív* című, amelynek kötetbeli pozíciója egészen hangsúlyos, hiszen egyetlen költeményként tölt be egy versciklust/verskört, mégpedig a többi élen, a könyv első verseként. Hasonló módon ismerős cím a több számozott/dátumozott költemény élen álló *Élet és nem ezeket ismételtetik*, Petőfi *Megy a jubász számaron* című versének palimpszesztje (*Petőfi Sándor effektív haszna*) pedig régebbi évek folyóirat-olvasmányát lebbenti emlékezetünkbe stb. De ismerősek azok a tematikus körök is, amelyek az eddigi kötetekbe is be-beúsztak, ezek műfaji-műnemi besorolásától függetlenül. A kert, a szülők (az apa és az anya), a gyerekkor, a pesti és szentistvántelepi helyszínek, az utóbbiban töltött nyarak, a foci, a nők (csajozás), a kerékpározások és

buszozások, a villamos, a hév, 1956, a hatvanas-hetvenes évek állóvízszerű létmódja, az írói pályatörténet részletei... – mind olyan témakörök és -bokok, amelyek akár a *Romban*, akár a *TündérVölgyben*, akár a korábbi verseskötetekben felmerülnek, ismétlődnek, továbbíródnak. Sőt, a *hely* témájára írott verskörön belüli egyetlen, több részből álló versnek egyenesen *TündérVölgy* a címe, ami nemcsak multiplikatív-ismétlő módon utal vissza az azonos című regényre, hanem visszamenőleg is nyomatékosítja, hogy a TündérVölgy legalább annyira a (szentistvántelepi) nyári vakációk, tágabb értelemben pedig a gyermek- és ifjúkori tapasztalatszerzés időbeli és térbeli behatárolása – kronotoposza –, mint amennyire Vörösmarty azonos című művére való utalás.

A jelenlegi verseskötet kilenc, határozottabban vagy határozatlanabban behatárolható verskörből áll: (szél), (írod), (voltage), (kert), (hely), (hiba), (szív), (élet), (szám). A kötet tervszerű felépítését jelzi a kezdő- és záróciklus hasonlósága (egy-egy költeményből állnak), de mértani középpontjában is egy (több részből álló) költemény alkot külön verskört (a már említett *TündérVölgy* az ötödik verskörben). De nem minden ennyire kiszámított. Kukorelly versvilágán belül mindig ott a váratlanul felmerülő nonszensz, a szabályokkal felelő, azokat kisiklató, meglepetésszerűen ható véletlen. Például az utolsó verskörben, ahol a (*szám*) cikluscím ötletszerűen csupán annyit jelent, hogy az ide sorolt költemény címe számokból áll (16, 4, 5, 37, 2, 3, 1, x, 4), a számok pedig a versben megnevezett tárgyak, fogalmak mennyiségjelzői: 16 féle virág, 4 homok- és sóderkupac, 5 konténer, 37 fok feletti hőemelkedés, kettőtől foci, harmadrész, egy nap múlva választások, x életév, 4 vers. Hasonló módon a nonszensz példája az öt ötsoros versszakból álló költemény címe (555), továbbá az a két vers, amelynek címe szintén ötletszerűen- esetlegesen csupán arra utal, hány sorból áll a versszöveg (*Húsz sor, Tizenöt sor*) vagy a Kemény Istvánnak és Tolnai Ottónak ajánlott, *Nem metafizikai értelemben* című vers, amelyet többek között 46, Hollandiához kötődő fogalom, jelenség leltárszerű felsorolása tölt ki. Az, hogy 1956 az azonos című költeményben emblematikus történelmi dátum, nem vitás, az 56 című vers viszont már-már átejtésszerűen félrevezető, hiszen, bár a (*voltage*) ciklus nyitó verse, mégsem az említett történelmi dátumra utal, hanem a családot „családi program”-ként a Hűvösvölgybe szállító, nosztalgia tárgyát képező 56-os sárga villamosra. A számoknak meglepően nagy szerepe van ebben a kötetben. A már említett *Húsz sor*-ban például, amelyben Kukorelly az egykori Örley-kör tagjaira emlékezik, a múlt időre, az elmúlásra vonatkoznak („Három éve halott. Ő nyolc. Ő tizenöt. / Ő tizenkilenc. Ő pedig / három hónapja halt meg. [...] Mindez húsz éve / volt, így már semmi nincs.”), az (*írod*) cím alá sorolt költemé-

nyek egyikében (*Hallgat szépen ül*) leltárszerűen (és ironikusan) utalnak az irodalmi est résztvevőinek számára s az írónak járó tiszteletdíj összegére, két másikban pedig (*Minden, Sok*) évszámot jelölnek („’983 őszétől”, „’986 augusztusában”), nem szólva az *Élet és nem ezeket ismételtetik* cím alatt közölt versek (több azonos című vers) dátum szerinti számozásáról. Az említettekhez két megjegyzést fűznék: a számoknak egyrészt semmi köze a számmisztikához, ilyen jelentés nem fűzhető hozzájuk. Egyszerűen azt jelentik, amit: időpontot, mennyiséget, terjedelmet, így, ilyen prózai és formális módon. Ahogyan a Kemény Istvánnak és Tolnai Ottónak címzett költemény címében is áll, Kukorelly „nem metafizikai értelemben” alkalmazza ezeket, így a mindent megszámlálni, időponthoz kötni kényszerre inkább a költészetére jellemző antipoétikus attitűdök egyikeként hat, mintsem valamiféle jelentéstöbbletként. Másrészt viszont, különösen az időt leltározó attitűd, összefügg az emlékezettel: számba venni, időben elhelyezni az életévek, az életvalóság s az irodalmi élet (a múlt) jelenségeit, történéseit. Erre utal az említett versek dátumozása is. És még valamire: arra, hogy több költemény, különösen pedig a dátumjelzetekkel ellátottak naplóból, naplófeljegyzésekből kiemelt verspillanatok. Egyrészt köztudott, hiszen maga Kukorelly is nyilatkozott róla, hogy naplót vezet (utóbb épp a Dombos Festen), másrészt maguk a versek is utalnak erre, vagy épp közvetlenül tematizálják a naplóírást vagy a napló meglétét:

(03/01/06)

Néha beleolvasok

a naplómba.

A-

líg hihető dolgok, szomorú,

viccesebb,

buta,

nem hinnéd.

Nem

hiszem

el, alig hiszem, mik

voltak és

mi nem,

[..]

Például, vegyük azt, hogy

1995.

december
hatodika. Mindent különben
elfelejtek. F'lejt
az ember.

Azért van ez a, mondjuk így,
a rendszer, hogy
eszembe
jut, ami majd mindjárt
újra egész-végképp el lesz
feledve [...]
(Élet és nem ezeket ismételtetik)

Egy másik példa pedig a mimézis, a fikció tényét háritva arra utal, hogy a naplóbejegyzéseken kívül fotográfiaik is segítik az emlékezést:

(02/12/22)
Álltam az árokparton
egyszer
az apámmal.
Ez akkor van vagy nincs? Ez akkor van,
ha az ember régi kacatok
közt rámol.

A biciklit fogom, mellettem
áll közel
a kerítéshez,
kinéz a képből. Jól néz ki.
Csipkézett széle
van a képnek.

[...]
Néz be a kertbe az apám,
ilyet én
kitalálnék?
[...]
(Élet és nem ezeket ismételtetik)

Emlékezet, felejtés, kitalálás: ezek részben a *TündérVölgy* szövegéből is ismerős, textualizáló eljárásokra vonatkozó motívumok. A naplóbejegyzésből kerekített vers pedig nemcsak a „f'lejtés” ellenében íródik: legalább

ilyen mértékben vonatkozik a versszületés körülményeinek alászállítására (l.: verset írni annyi, mint elővenni a naplóbejegyzéseket), s ebben a minőségében a depoetizálás egy újabb gesztusát képezi.

„Ég a fejünk fölött egy sor falilámpa. / Abrosz fehérje. Mindez húsz éve / volt, így már semmi nincs. [...] A kávéházat átalakították.” Ezek az egykori Örley-kört megörökítő *Húsz sor* zárósorai. Az emlékezet ebben a versben is egy 1985-ből való fényképre alapozódik, azaz a versírás alkalmá a lírai én kezébe került fotográfia, maga a költemény pedig a fénykép leírása és a fotográfián látható személyek felett tartott (negatív) leltár. Az utolsó versmondattal akár Krúdy kávéház-nosztalgiáját is eszünkbe juttathatja, ám az ilyen nosztalgikus pillanatok ritkák Kukorellynél, már azért is, mert nála a nosztalgiát nyomban felülírja az irónia (mely egyébként a Krúdy-féle fiktív emlékezetet is gyakran ellenpontozza). Vagy ahogyan egy másik vers zárolata explicite is kinyilvánítja, de oly módon, hogy racionalizálja, kronologikus relációba állítja az eltérő időréseket, némi önironikus fintorral: „A villamos sárga. Pont ilyen villamosok // közlekedtek a Váci úton is. / Szép villamos, bár akkor nem tetszett, // ez nevezhető nosztalgiának. Most bezeg / tetszik, akkor nem. Ami akkor nem” (56).

A kötet versei egyrészt körülhatárolható tematikus körök mentén íródnak, azaz tematikus körök szerint differenciálhatók, a körön belül pedig egybetartozó szövegek vannak, másrészt pedig hasonló motívumok, szólamok, költői eljárások törnek át a tematikus körök határait. A verseskönyvnek mégis van néhány markánsan kiemelkedő versköre, ilyen például az (*irod*). A munkahelyre (OSZK), az irodalmi életre (Jelenkor, Örley-kör) irányuló visszatekintések előtt, a verskör élén olvasható a kötet egyik legjelentősebb költeménye, az Arany János- és József Attila-mottóra alapozódó, ars poetica-szerű *Vojtina-redivivus*. Redivivus: új életre kelteni, újjáéleszteni, például épp Aranyt, hiszen a Kukorelly-vers fő pretextusa Arany címbe emelt költeménye, a *Vojtina Ars poétikája*. A mottóba került két frappánsan fellelt iker-idézet révén József Attila ars poetica-szerű vallomása is ide tartozik, de magában a verstestben is vannak elszórt József Attila-idézetek, -szólamok (az *Ars poeticából*, *A Dunánál* és a *Levegőt!* című versekből). „Győzz meg, hogy ami látszik, az való: / Akkor neved költő lesz, s nem csaló” – ezt Arany írja a *Vojtinában*; „... a költő sose lódít: / az igazat mondd, ne csak a valódit” – ezt pedig József Attila a *Thomas Mann üdvözlésében*. Szinte felfedezésszámba menő költői lelemény egymás mellé állítani a két költő ugyanazon, nem is akárhogyan rímelő fogalmakra (való/csaló, lódít/valódit) vonatkozó versrészletét (és nevük tükör-effektusként ható iniciáléját!). Az Arany-vers intarziászerű beidézésével s egyben felülírása (újjáélesztése) által textualizálódik a Kukorelly-féle ars poetica, amely, egész eddigi köl-

tészetét ismerve, cseppet sem meglepő és ismeretlen szólamokat revelál. Az Én destruálásában, alászállításában („Az írás tükör. / Belenézel, néz vissza egy ökör. / Vagy néz vissza esetleg egy bika, / Ama legszebb bikák legszebbike”; „K. [is] vagyok, mással, úgy lehet, szembe’, / Mert verset írok, más meg nem ír verset, / És pénzt kapok érte, nem is keve[r]set, / Kérdik a véleményem, és én vélek, / Tananyag lennék, noha, asszem, élek”), a „Hübriszközeli helyzet”-ek kerülésében, a nyelvből konstituálódó Én-fogalomban („Van külön én. Szintaxis és szavak, / Írok, s mintegy összeállítanak”), s egyáltalán az Én-meghatározás problematikuságában („Pedig nem szoktam hozzá, hogy mi van, / Olykor csak nézek, mint a moziban, / Megfordulok és bámulok *félém*, / Hogy miről is van szó, ki az az én”) jelölhető ki ennek az ars poeticának a főbb pontjai. Meg persze a két mottóba foglalt fogalmaknak a körüljárásában. „Sohasem gondoltam, hogy nem lehet / Rendes kérdésre rendes felelet, / Azt, hogy az igazság majd elvakít, / Hogy én mondom meg neked a tutit” – írja Kukorelly, s ebben nemcsak a dolgok megnevezhetőségébe vetett naiv hit megkérdőjelezésére, a megnevezhetetlen evidenciájára ismerhetünk, hanem egy, a „kollektív” személyesség (Kulcsár Szabó Ernő), a képviselési elv ellenében konstituálódó ars poeticára is. Az Arany-féle preszöveg („Ezt is, mint bármit általában, / Aranytól vettem, majdnem egy az egyben. / Hallgatni A. Vegyél Aranyt direktben.”) ugyanakkor a haza-fogalmat is a versbe vonja s „a Dunánál” Arany János-i és József Attila-i versszituációját úgyszintén („*Állok a Dunánál*. Csak kitalálok / József és Arany után – nem nagy álom.”). Talán mondanom sem kell, alászállítva-kifordítva, ironikusan ellenpontozva a magasztos fogalmat és folyót – amiben magát Aranyt sem kell féltetni, „midőn” pretextusul szolgáló versében azokról ír, akik „a hont ordítva szeretik”, a Dunát s a folyó mélyét ábrándosan búvárló költői tekintetet pedig a város antipoétikus részleteivel ellenpontozza („Itt, itt a nimfák! Itt a cháriszok!... / Az utcán por, bűz, német szó, piszok.”). Nem véletlen hát, hogy Kukorelly mindkét fogalmat/témakört, a Dunát is, a hazát is beidézi és ironikusan felülírja. Ennek a verskörnek van még egy olyan költeménye, amely ugyan nem palimpszesztikusan, ám destruáló módon játszik rá Petőfi és József Attila folyó-, illetve tájverseire (*A Dunakanyarnál*). Az előbbieken említett határátlépések következtében ide tartozik még a *Megy a juhász számaron* című Petőfi-versre írott palimpszeszt a (*hiba*) verskörből, amely tagadássorozat mentén írja felül pretextusát („Nem megy soha, sehova, / nem ér le a *lába*, / nincs boldogság és nincsen / *Boldogtalanság*, na.”).

A kötet költeményei közül szintén kiemelkednek Kukorelly kert-versei, több szempontból is. Egyrészt külön verskört kapnak (*kert*), másrészt a

múltbeli szentistvántelevi kertre (és apa-motívumra) itt most ráíródnak a jelenbeli szentistvántelevi kert képei a szerzővel azonosítható felnőtt lírai énnel, akinek saját telke, háza, kertje van. Ám ahogyan a tradícióból ismert folyó-, illetve tájversek destruálódtak, a kert-versek is destruált, depoetizált költemények, mintha a visszajáról írnák felül például Arany *Kertben* című költeményének kontemplatív versterét. Különösen a verskör élén álló költemény üti le erőteljesen az ironikus-revideáló kezdőhangokat. Ha ezen a regiszteren belül egyáltalán beszélhetünk antológiadarabról, a *Kert* című verset mindenképpen ide kell sorolnunk:

*Illatos a kertem.
Kopog a szomszéd faszi.
Megcsípett, levertem,
rám szállt valami.*

*Kiszáradt a dió-
fa ága,
majd jön a Jó-
zsi és levágja.*

*Mindenféle repked,
mint már mondtam.
Szedegek epret,
azt' jól van.*

*Egyszerű élet,
nyár, beesik, besüt,
össz-vissz beszélek,
valami majd beüt.*

*Felét ennek a rím
kedvéért írtam így.
Ez nem jellemző rám
amúgy, de elfogott a vágy.*

Kertleírás helyett a kertleírás kliséi zakatolnak, hiszen a költemény alulretorizáltságával, szándékosan elnagyolt leírásaival (?), tárgymegnevezéseivel és hanyagul összezsúfolt felsorolásaival mintegy bedarálja a hagyományos kertleírások kelléktárát. Csupán egy-két hagyományos verskellék marad meg: a szabályosnak mondható strofikus versfelépítés és a

(kereszt)rím, mely utóbbit a költemény záróstrófájában részben az ironikus reflexió szállítja alá, részben pedig a kancsal rím torzítja el.

A kötet több verse kapcsán is külön kell szólni ezekről a szabályosságokról. Annak ellenére, hogy a metrikai kötöttségek és a rím alkalmazása valóban nem jellemző Kukorelly szabad- és prózaversszerű költeményeire, ebben a kötetében mégis úton-útfélen prozódiai kötöttségekre és rímekre futunk rá. Ám hagyományos versolvasói pozícióból szemlélve nincs bennük sok köszönet, hiszen többnyire a *hibázás* szöveghelyei. A verssorok szótagszámbeli kötöttségének betartása céljából szavak torzulnak/rövidülnek (sárg'barack, f'lejt) vagy épp hosszabbodnak (feltételet / már nem lehet), a rímhelyzetet a groteszk (tükör / ökör), erőszakos szóelválasztással kapott enjambement (bármit lapos- / ra nyom egy villamos), közölés (vígasztalás / valami más- // hoz), redundáns versmondattagok és nyelvhelyességi szempontból kerülendő passzív szerkezet (remek / a szív mint már meg lett mondva remeg) vagy egyszerűen csak rímhiba (csaló / vala, lassan / hasson), szóalaki hiba (verset / keve[r]set), kancsal rím (rím / rám, így / vágy) stb. torzítja el, de textuálisan is megfogalmazódik a lírai én rímhez való ironikus viszonya: „Felét ennek a rím / kedvéért írtam így. / Ez nem jellemző rám / amúgy, de elfogott a vágy.” Ugyanez a „vágy” ölt testet abban a költői gesztusban, amikor Kukorelly szonettet vagy haikus strófákat ír – az utóbbiban azután az erőszakos, szándékolatlan ügyetlenkedő szótagszám-betartás (5-7-5) következtében szinte szétzilálódik a vers, morzsalékosná válik a versnyelv:

*délután verekedtem
a K nevű o
sztálytársammal és
[...]
kutya kétszer át
lósan áthúzva kutya
árnykép piros íksz
[...]*

(TündérVölgy)

Azaz azokkal a struktúráképző és versszervező (harmóniaképző) erővel, amelyeket a metrikai-formai kötöttség hoz(na) magával, a versnyelvet és -testet destruáló és depoetizáló erők helyeződnek szembe. A kötet verseiben a *hibázás*nak tehát van egy poétikai vonatkozása, azaz depoetizáló jelentése is. S hogy hangsúlyos költői gesztusról van szó, az is bizonyítja, hogy Kukorelly nemcsak legújabb kötetének címében nyomatékosította, hanem külön verskört is szánt a *hibázás*nak (*hiba*). Itt, ebben a verskör-

ben jelentéstanilag is körbejárja ezt a fogalmat, kiterjesztve jelentésének határait. A *Hiba* című költeményben például a hibázásra való jog, esély egyenesen a szabadságfogalommal („Egyszerűen nem engedik, hogy hibázzak. / Mindenesetre nem szívesen engedélyezik. / Nem nézik el.”), a *Té úristen én*-ben pedig a viszonylagosság élményével kerül kapcsolatba (mert „hirtelen változik és túl egyszerre minden”).

A kötet verseinek fogalmi terében szemlélődve külön ki kell térnünk Kukorelly *szív*-, illetve *Isten*-fogalmára, -értelmezésére. Az előbbi fogalom nem hat újdonságként az életműben, hiszen a regények címében is szerepelt (*TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről*, *Ezer és 3 avagy a nőkben rejülő szív*), némileg alluzív módon, némileg ironikusan, s ennek a kötetnek több verscímében is megtalálható (*Szív*, *Nyugodt Szív*). Kukorellytól távol áll bármiféle „szívhez szólóan” vallomásos-érzelmes hang, ugyanakkor mintha kacérkodna az ilyen fogalmakkal, mint a *szív*, a *boldogság* (l. szintén a *TündérVölgyben* a *családi boldogság*, a *cs. b.* folytonos felmerülését). Legújabb verseskötetében is folyton fel-felvillantja a szívet (sőt külön verskört is ír köré), szinte rögeszmeszerűen újra és újra előveszi, majd nyomban ironikusan felül- és szét is írja a fogalmat:

*Nyugodtan engedd, hogy az egész hasson,
És írd le egy szót. Írd eleve át,
És hajítsd ki valahány harmadát!
Ha irtsz, javítsd át, húzd át, írd fel újra.
Szívig érjen. Hagyd, hogy a szíved szúrja,
Belülről ki. Valahogy átmegy rajtad [...]
(Vojtina-redivivus)*

átalszom a telet

*vagy legalábbis
szívesen átaludnám mint a medve
alszom a szívemen
a szívögödör felett.
(Na hát ilyen állítólag az élet)*

Hasonló szemantizáló és deszemantizáló-relativizáló folyamat játszódik le az *Isten*-fogalommal is, különösen a két utolsó verskörben. „Isten amúgy nincs” – áll a *Naplóversben*, hogy a költemény végén szintén szét-íródjon ez a fogalom is:

*Isteni az élet
Isteni mint a sokis mignon 1965-ben a Lukács Cukrárszában
Isten becsúszik a többi közé kulturáltan beleolvad*

A környezetébe [...]

A halál-lírárt író Borbély Szilárdnak ajánlott, *Végső Dolgok* című költeményben pedig a lírai én szerepet, maszkot ölt magára, azaz biblikus, zsolozsmázó hangot üt meg, és naiv-mitikus aurát rajzol Isten-fogalma köré, hogy utána jellemző módon nyomban demitizálja és destruálja azt:

*Az istennek pedig emberrel harcolva
Embertől eltűlzott ereje kél néki
Égi földalatti lelkes is és testes
Ettől fáj mindene jó hogy jön az este
Mert már el van veszve minden el van baszva*

Arról szólnak ezek a versek, hogy nincsenek szabályok, csak szabálytalanságok, nincsenek törvényszerűségek, csak véletlenek, vannak azonban a személyes kiteljesedést korlátozó törvények és korlátok, amelyekbe, ha beleütközünk, akkor hibázunk, de ez a hibázás, a hibázás szabadsága is hozzá tartozik a léthez – hozzánk tartozik. És Kukorelly lírájához is, hiszen a „mennyt hibázok, te úristen” a hagyományos versbeszéd, prozódia elleni szándékos hibázást, elvétést is jelenti. Továbbá arról szólnak a költemények, hogy szabálytalan, csak mellékes, semmis, mindennapi részletek vannak, amelyek nem állnak egybe, legfeljebb (ön)ironikusan felismerhetők, (olykor esetlenül) megnevezhetők. S hogy ezt a széthullottságot nem kell feltétlenül tragikusra venni. Vannak a dolgokkal szembeni nekiütközések, elvé tések, a másokkal szembeni kudarcok, a nem kudarcra ítélt kapcsolatok és szellemi szigetek felett pedig ott a mulandóság, mely utóbbi a kötet több szöveghelyén is megfogalmazódik. És vannak a váratlanság erejével ható poétikai és nyelvi ötletek, jelenté s nyelv- és szójátékok: „hallgatni A.” (a. m. Aranyt), „színArany”, „K. is vagyok” (s a K. itt jelentheti azt is, hogy ki, azt is, hogy Kukorelly, de jelentheti Kafka hősét is). A váratlanságok s a tradíció váratlan kifordításai teszik poétikailag és intellektuálisan is izgalmassá, az idei könyvhét egyik legizgalmasabb verseskönyvévé Kukorelly legújabb kötetét, amelynek csúcsteljesítménye a Parti Nagy Lajos *Szívolapát*jával vetekedő *Vojtina-redivivus*. Míg Parti Nagy a *Szívolapát*ban egy virtuális (reformkori hagyományokat követő) „hazafias” költeményt destruál, Kukorelly az Arany-palimpszesztben

egy destruált ars poeticát alkot meg: olyan, amelyben, belefoglalva Arany rezignációját, kontemplatív-kesernyés humorát is, ironikus pontossággal fogalmazza meg költészetének mibenlétét és lírai énjét. Azt, hogy „miről is van szó, ki az az én”, ez a „Sok mindenfélébe beletörődő / Már-alakulat, még-alakulás”.

2010. augusztus

Az Atya, a Fiú és a Csend Mélye

Lanczkor Gábor: *A mindennapit ma*. Kalligram, Pozsony, 2010

I.

A test, a bűn, a csend és a transzcendencia bonyolult kapcsolatát mutatja fel egészen új fénytörésben Lanczkor Gábor első, méltán ünnepeelt regénye. A recepció első fázisa (többnyire hetilapkritikák) azonban bizonyos értelmezési lehetőségeket jobbra figyelmen kívül hagyott, ezekre szeretném felhívni írásomban a figyelmet.¹ A regény eleje egy olyan pillanatról tudósít, ami radikálisan megtöri a főszereplője, Fülöp atya (mintája nyilvánvalóan az általunk Néri Szent Fülöpként ismert történelmi figura) életét berendező „ritmust”. Erős dörömbölésre riad fel – mint később megtudjuk, messze nem először –, tehát a ritmus megtörése kapcsolatban áll a külvilág betörésével abba a térbe, ahol Fülöp lakik, együtt azokkal a gyerekekkel, akikről gondoskodni hivatása vagy – az ő szellemiségének megfelelőbben fogalmazva – dolga. A tér mintegy az ismétlődések rendjére alapuló ritmus fenyegetett, ostromlott „helyeként” mutatkozik meg. A dörömbölő kato-

¹ Lanczkor „[r]egényében a kereszténységnek, az alázatnak és a szolgálatnak egy olyan ideálját állítja elének, ami jóval élhetőbbnek és szimpatikusabbnak tűnik, mint amit a magunk hétköznapijainak melldöngető prédikátoraitól sokszor kapunk, és amiből olyan fájoan hiányzik Néri Szent Fülöp – számomra legalábbis – legfontosabb tulajdonsága: az önmagát sem egészen komolyan vevő, elnéző és nagylelkű derű” – írja például Dunajcsik Máttyás szép recenziójában: Dunajcsik Máttyás: Egy szent mindennapjai, revizoronline, 2010. május 19. <http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/2319/lanczkorgabor-a-mindennapit-ma/>. Hasonlóképpen látja Bedecs László is: „az alázatról, a szentségről, de ugyanakkor a derűről és a bigottság elítéléséről is beszélő művet” írt szerinte Lanczkor. Ezeket az értékeket a főszereplő, Fülöp atya közvetíti értelmezése szerint: „A regény nem hagy kétségeket: ezt az életet boldognak és teljesnek gondolja, benne az alázat és a természetesség, az ájtatosság és a vállalható vagányság arányát épp megfelelően látja.” Bedecs László: *Ex libris. Élet és Irodalom*, 2010. június 28. Mindkét értelmező feltételezi, hogy Fülöp perspektívája azonos a regény perspektívájával, szerintem azonban ez a feltételezés vitatható.

nák elviszik a kiskamaszt, Cassiót, akinek titokzatossága és váratlan belépése – látni fogjuk, maga is ismétlődésként – először zavarta meg súlyosan a hétköznapi ritmusát, azt, amire Fülöp teljes hitgyakorlata és teológiája épült, és ami ezután már nem is állhat helyre többé. A regényben zajló voltaképpeni történés ennek a rendnek az érvénytelenedési folyamata.

Cassio elhurcolása után mondja el Fülöp a miatyánkot kissé átszabó imáját, ami mintegy a transzcendens és a mindennapi közötti különbség eltörlésében érdekelt, a mindennapok szakralizálásában: „Amint a nevedet viselő országban történne, már most is úgy történjen minden, ami történik itt... Adj kenyeret, de csak a mai kenyeret add meg nekünk ma, a holnapot csak holnap, és a holnaputánit majd csak holnapután, nehogy addigra megpenészedjen. Hátha már ma sem egészen friss... A kísértéstől pedig akként szabadíts meg minket, hogy magát a kísértőt iktatod ki, ne másként, ha egy mód van rá” (10). Ez magyarázza ünnep és hétköznapi viszonyának Fülöp-féle teológiáját is: „Húst csak egyszer ettek egy héten, szerdánként. Véletlenül se vasárnap. Az ünnep az ünnep. És nem a hús miatt” (23). A test mindennapjai közvetlen természetességgel érnek össze az isteni felmutatásával: „Levonultak mosakodni, pisilni, kakilni, aztán be a kápolnába a reggeli szentmisére” (15). Ez magyarázza továbbá Fülöp „igénytelen” szerénységét is, nem kíván egyházi rangot, mást sem igen kér az egyházi hierarchiában fölötte állóktól. A munkás mindennapok rutinjának biztonsága jelenti, Fülöp kvázi-pelagianizmusa szerint, az egyetlen elgondolható, igaz, így mindennap hozzáférhető kegyelmet.

Fülöp imaparafrázisára utal vissza a szöveg címe: „A mindennapit ma”. A cím a hétköznapiaknak a tegnapot, mát és holnapot megkülönböztethetlenné tévő, a váratlant, a voltaképpeni időbeliséget elfedni kívánó ideje és a pillanatnyi, az eseményszerű találkozásának metszéspontjába helyezi a művet, és az első jelenet rögtön erre a határsávra visz.

„Elvitték Cassiót. Akinek ebben a pár napban tapasztalt idegenségét illetően ezek után persze csak még nagyobb lett a zavar az Atyában éppen úgy, mint a folyosóról a takarójuk alá visszazavart fiúkban” (9). A fény és a sötét az egész regényen végighúzódó metaforikája is ezt a változást, az otthonos rend felbomlását készíti már elő Fülöp hajnali virrasztása-vigíliája alatt: „Úgy fújta el a gyertyát, mint aki egy nagyot sóhajt, majd visszafeküdt a barnakockás takaró alá. Az oldalára dőlve bámulta egy ideig az ismerős tárgyak alig kivehető körvonalait a sötét szobában” (10).

Megtudjuk, előfordult már, hogy egy fiú, akit befogadott, végképp eltűnt Fülöp házából és életéből, ez azonban beilleszthető volt a rutin rendjébe. Giancarlo nem volt képes megszabadulni attól a világtól, a gyermekprostitúcióétól, ahonnan a többiek is az Atyához menekültek. Őt már nem

lehetett megmenteni. A fülöpi életszentség rutinja tud a menthetetlenről, csak annyit tesz mindig, amennyit ember megtehet, a többit Istenre bízva anélkül, hogy feltenné a kérdést: „miért hagyja”? Ebből fakad a regény elhallgatásokra épülő narrációjának egyik fajta csendje: az alázat csendje. (A csend, a hallgatás motivikus szinten is sűrűn átszövi a művet. A pontos, szikár, kizárólag a külvilág „testi” felszínét leíró mondatok is az elhallgatást szolgálják minden részletezettségük ellenére is.² Ez a „testies”, reduktív, nagy erejű, talán csak egyszer-kétszer megbicsakló prózanyelv valóban nagymértékben adósa Mészöly Miklósnak és Nádas Péternek³, és a veszélyek is hasonlóak, amelyek Nádasra és rá leselkednek, elsősorban a „karótnyeltség”. Erre Bedecs László némi joggal hívja fel a figyelmet⁴, de erősen eltúlozza a veszélyt, a gyerekek belső monológjaiban felbukkanó alkalmankénti „gyerekszáj-trágárságok” és hasonló megoldások többnyire oldják a mondatok merevségét.) Ez az oka, hogy „korábbi életükről, vagy ha maguktól jöttek be hozzá, akkor afelől, hogy ki honnan került, vagy éppen szökött ide hozzá a házba, soha nem faggatta őket” (15): Fülöp kiinduló etikája leginkább Konrád első regényének főhőse, a látogató etikájára hasonlít. Az alázat csendje közvetlenül határos ugyanakkor a tehetetlenség csendjével. A nyitójelenet dinamikáját a bizalom és a fenyegetés egymásnak feszülő kettős némasága. A fenyegetés némasága áll szemben a bizalom csendjével, mikor Fülöp úgy nyit kaput, hogy „meg sem kérdezte, ki az” (7), utalva a bizalom alapjául szolgáló evangéliumi idézetre: kérjétek és adatik nektek, zörgessetek és megnyitattik. A benyomuló katonák szintén „egyetlen szó nélkül” (7) tolják őt félre, hogy elvigyék a fiút. Az egész regény szikár nyelvhasználatának, elliptikus szerkezetének, elhagyásainak mozgója a fenyegetés némaságának és a bizalom csendjének ez a küzdelme, különböző alakváltozataikban, hogy a végére a mindennapokat

² Erre az összefüggésre Csobánka Zsuzsa (Féltekék – mit mormolsz? *Műút*, 2010. 020. 63–64), Turi Tímea (elhangzott a Bartók rádió irodalmi újság című műsorában, 2010. június 19-én) és Urfi Péter (Vezekeljen kicsit. *Magyar Narancs*, 2010. április 22.) egyaránt pontosan rámutatnak. Turi megfogalmazásában: „Lanczkor alapvetően egzisztenciális prózájában ugyanis a leírás pótolja a lélektant... Az elbeszélés maga is bújócska: hol megmutat valamit, hol eltakar, de legtöbbször e két mozzanatot egyszerre valósítja meg. A látszólagos megmutatás a rejtélyességet takarja. A leírások a lélektant – ám csöppet sem mechanikus módon.”

³ Ahogy erre már Dunajcsik Mátyás és Bedecs László is felhívták a figyelmet idézett írásaikban.

⁴ Kétségtelenül körülményes kissé például ez a mondat: „Mindazonáltal tisztán, egyáltalán nem akadozó nyelvvel felelt Elíza feltett kérdésére, hogy meg szeretné-e nézni még utójára a fiút” (93). Az „Elíza feltett kérdésére” helyett nyugodtan állhatna egyszerűen Elíza kérdésére. De kevés ilyen van a szövegben.

élhetővé tévő bizalom csendjét – szembesülve mindazzal, amit ez a három nap Fülöpnek újra megmutat – felváltsa az irtózat némasága és a szentség előtti elnémulás összekapcsolódó csendje. Egyetlen szó sem hangzik el az elhurcolási jelenet alatt. Másnap sem beszél az Atya a másik felnőttel, a mindőjükre mosó és főző, különben is „kevés és halkszavú” (71) özvegy-asszonnyal, aki csak feje lehajtásával jelzi, hogy megértette, miről van szó. Itt az alázat némaságát már felváltja a tehetetlenség csöndje, ez pedig jóformán megkülönböztethetlenné válik a fiúk némaságától, akiknek élete visszazárul a napi rutin reflexiómentes, megtartó monotoníájába Cassio elhurcolása után. Az idő kizökkenését hozza a hajnal, az atya nem képes rendesen visszaaludni: „Ott állt Fülöp a napjában, ahol rendszerint épp egy órával később szokott” (11).

A narráció is itt válik visszatekintővé, itt zökken ki mintegy saját idejéből azzal, hogy Fülöp a testén lévő „dudort” kezdi dörzsölgetni. „Egyszerre szégyellte ezt a finom testi elváltozását, hisz nem szívesen mutatta meg senkinek, noha pap létére sem látott semmi szégyellnivalót magában az emberi testben, legyen az zsenge fiatal, vagy öreg, egészséges, vagy beteg, az övé, vagy másoké, nőké, férfiaké...” (12).

Ezt az Atya magátólértetődősegre, mindennapiságra alapuló kvázi-teológiájába illeszkedő testkép-illúziót számolja fel Cassio megjelenése, a test valódi tapasztalata, mint már a szégyen is mutatja, ami pár mondattal később összekapcsolódik a tehetetlenség szégyenével, amiért „elvtették tőle Cassiot”. A test, ahogy az eddig eltelt napok és majd az elkövetkező órák megmutatják, egészen más, mint amilyennek Fülöp hinni akarta: szent és irtózat. Ezt maga a dudor jelzi, Fülöp testébe van írva: amit Fülöp tapogat, az „stigma”, ifjúkori teofánia-élményének nyoma, amikor imádkozás közben egy katakombarendszerben tüzes golyó fúródott a testébe (ilyesmit a történeti Szent Fülöpről is feljegyeztek). A három nap története pedig a Test irtózat megőretésétől, a gyermekprostitúciótól és a gyilkosságtól a Test – átmeneti – Feltámadásáig vezet, miután Cassiót hajnalban elviszik a zsoldosok meggyilkolása színterére. Így már más fénytörésbe kerülhet, a Jézus-analógiát teszi világossá, hogy az Atya mindíg „fiam”-nak szólítja Cassiót, „fia”-ként gondol rá.

Fülöp miatyánk-parafrázisének zárlata azt kéri, hogy a kísértés mintegy magától szűnjön meg, hogy ne kelljen tudni a test bűnnek kitettségéről. Ez azonban nem sikerülhet. Cassio, a Fiú majd minden gesztusa azzal fenyeget, hogy felbomlasztja a mindennapi jószág atyai rutinját, amiben Fülöp reményei szerint Isten rendje mutatkozhat meg. Szokásos piaci bevásárlásuk szokásrendje profán és szakrális különbségét felszámoló kvázi-liturgiája a rutinban oldja fel az aktusok funkcionalitását, Fülöp és a kofák

vitájának előre ismert a végeredménye, a cselekvés nem is erre, hanem a vita be- vagy felmutatására irányul. Ezt a rituális működést függeszti fel Cassio, amikor belebeszélni készül a szituációba, hogy pontosan mit, azt az elbeszélés elhallgatja. „Az atya félbehagyta a megkezdett mondatot, és Cassio felé fordult, belefojtva már az első szavát. Fülöp érezte, hogy lüktetni kezd a prosztratája, ahogy ráordított a fiúra, aki a maga mindenre elszánt, melabús nézésével keményen állta a tekintetét.” A jelenetet „pár pillanatnyi bizonytalan csend és mozdulatlanság” (24) követi. A Cassióval kapcsolatos szégyenről szintén elhallgattatik, mi okozza, a tehetetlenség-e, amivel végignézte elhurcolását vagy valami más, amiért „vezekelni” kívánt Fülöp még az elhurcoltatást megelőzően, mikor leballagott ajtót nyitni a katonáknak. A szégyen mindig néma, mert a büntudattal szembeszegezhető egyetlen nyelvnek, a vallomás nyelvének blokkolása. A vallomás nyelve az én-kimondása, a szégyen némasága mindig az én-mondás lehetőségét teszi kérdéssé – Fülöp folyton ismétlődő mindennapjainak munkás derűjében kialakuló személyisége került súlyos válságba. A némaság e krízis eltakarásának – bukásra ítélt – kísérlete is. A piacon a jól ismert kofaaszony rá sem ismer az Atyára: „Mélyen meg volt döbbenve. Ez a szakáll. Ez a tőle teljesen szokatlan, nyers modor” (25). A szakácsnőnek is feltűnik Fülöp dúltsága, de ezt sem szavak, csak gesztusok jelzik: „Ahogy egymásra pillantottak az öreg, töpörödött szakácsnővel, észlelte, hogy annak egy pillanatra megáll a kezében a kés az atya gondterhelt, feldúlt arcát látva. Elhúzta a száját s még mondott volna valamit az öregasszonynak, de inkább egy szó nélkül fordult ki a konyhából” (27). Az a mély dráma mutatkozik meg Cassio viselkedésének idegenségében, abban, ahogy, egy-egy pillanatnyi látszat ellenére sem tud és nem akar alkalmazkodni a ház rendjéhez, hogy az Atya sem értheti a Fiút, kettejük elidegenedésének teológián túli drámáját villantja fel már itt, a piaci jelenetben a szöveg.

Az idegenség, mivel éppen az a lényege, hogy artikulálhatatlan, Cassio érkezése után szinte azonnal megszüli azt a csendet, ami felszámolja az „alázat hallgatásának” rutinját: „A bibliaóra után és a vacsora közben továbbra is szótlán maradt a fiú. Arisztokratikus, sápadt komorsága egészen különös módon a többiekre, a kisebbekre és a nagyobbakra egyaránt átragadt. [...] Persze nem is bánta az atya a csöndet az ilyenkor megszokott zsvivaj helyett, mégis dühös volt egy kissé erre a kényes úrigyerekre. Úgy határozott magában, kapjon a fiúcska még egy napot, és ha holnap estig nem talál vissza délelőtti önmagához, akkor azért kifaggatja” (19). Az idegenség nemhogy nem domesztikálódik („majd csak felveszi a gyerek a ritmust” [36] – reménykedik Fülöp), hanem az otthonosság felszámolásával fenyeget. Tudjuk, Fülöp eddig nem tett ilyet, hiszen a múlton segíteni

nem tudott, azt nem foghatta be szokásrendje hálójába. A sajátját sem, mint látni fogjuk. Szintén ennek a Cassio-okozta krízisnek a folyománya-ként hangzik el – belső monológként – az első fejezet végén a kísértőt eltüntetni kívánó miatyánk-parafraízis ellenimája: „Sokasodjék hát az én szívemben is a sötétség, növekedjék határtalanná, mérje össze erejét minden kis fényfolttal, nyeljen magába minden világosságot. Ne. Ne. Ámen. Ámen. Ámen.”

Pedig a test szégyene is olyasvalami, ami összeköti az Atyát Cassióval, a Fiúval. „Cassio rögtön cserélhette is a ruháját a hosszú hálóingre. Úgy tűnt, hogy az ismeretlen fiútársaság előtt szégyenlős egy kicsit” (14). A test megtöretése és stigmája, Isten általi megjelöltsége, úgy tűnik, nincsenek is messze egymástól. Ezt erősíti Fülöp sejtése is: „Noha Cassio láthatóan más volt, mint emezek itt, az atya mégis esküdni mert volna, hogy ez a csinos, egészen előkelő módon csúnyácska fiú sem olyan romlatlan, mint amilyennek megszeppentségében tűnik” (15–16). A Fiú szabálytalanságának szépségei, a szépség idegen és taszító mivolta, összeakapszolódása a „bűnnel” újfent Nádas Pétert idézi. A szabálytalanság szépsége, szépség és félelem, szépség és irtózat kapcsolata visszatér még a regény két fontos szereplője, Katalin, a látomásos apáca és a Floria nevű bolond csavargónő alakjában. (Az apáca története szintén része a történeti Szent Fülöp legendáriumának.) Fülöpöt hívják, hogy ítélje meg, a látomásokkal viaskodó nővér valóban kapcsolatban áll-e a transzcendenciával. Az Atya megérkezvén megkéri a lányt, hogy húzza le a sáros cipőjét, és mikor erre nem bizonyul hajlandónak, röhögve hagyja ott, mondván: „Ez a nő nem lehet szent... Hiányzik belőle az alázat” (57). A transzcendens jelenlét csak a mindennapi tevékenység alázatos végzésében mutatkozhat meg az Atya „dogmája” szerint, elutasítja az ebből való kilépést-eksztázist és ezzel újfent eltakar egy másik, eredendőbb megfigyelést: „Fülöp fantasztikusnak találta a lány dühvel festett arcát” (56) abban a pillanatban, amikor megtagadta, hogy lehúzza a cipőjét. Ami lenyűgözi, az újfent a szabálytalan szépség, a szépség idegensége a dühös arcon. A regény ezzel a hagyományostól egészen eltérő megvilágításba helyezi a jól ismert történetet. (Még akkor is, ha az Atya valóban ismeri is a számonkért alázatot, Katalin nem térdel le elé megoldani a saruját, de a gyerekekkel imádkozva Fülöp „maga is letérdelt a padlóra” [60]). A katonák kétszeri dörömbölését megelőzően dörömbölő Floria leírása a „szabálytalanság szépségének” legirtóztatóbb változatát rajzolja elénk: a tébolyult, nyakát hisztérikusan rángató, torz módon kifestett nő riasztó arcán – újfent – „még így is átütött az orr, a szemek és a száj finom arányával egykori érzékiségének a nyoma...” (61–62).

Cassio a szokásos közös kirándulás rutinját először azzal fenyegeti, hogy rosszulletére hivatkozva nem vesz részt rajta, másnap pedig azzal, hogy a többiekkel tart. A szabadban a kormos képű gyermek arca szabálytalanságának, „csúnyácska csinosságának” új szépségeit mutatja meg, mikor Fülöp a bújócska végén, a szakadó esőben rátalál. A jelenet a piaci pillanatot idézi. „Pár másodpercig megint csak csendben nézték egymást Fülöppel. [...] Oldalról verte arcukat az eső. Fülöp kissé színpadiasan maga elé nyújtotta két egymásnak tett, felfelé fordított tenyerét. Közben a fiút figyelte. Ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár. Mindazonáltal ne úgy legyen, ahogy én akarom, hanem amint te” (51). Jézus Getsemáne-kerti mondatait most – valószínűleg – az Atya belső monológjaként halljuk, szerepcsere történik az Atya és a Fiú között: az Atya válik kiszolgáltattottá. Ez a némaság – „csendben nézték egymást” – az Atyák artikulálhatatlan fiúszerelemének csöndje a legnagyobb Atya-Fiú történetre vetítve, a Thomas Mannt idéző Nádas Péter híres kérdésének végső elmélyítése.⁵ Ezen túl pedig a rét mint itteni Getsemáne-kert előreutalás az elkövetkező éjjel eseményeire, Cassio elhurcolására és meggyilkolására. A belső monológban (a belső monológok a csend-poétika integráns részei, a némaságot fenntartva teszik lehetővé a beszédet) elhangzó ima-töredéket, a csendet megtörve mindössze egy szó követi: „Fiam.” Ezután már a mindennapokat egykor valóban szabályozó derűs rend végképp mechanikus kényszerré válik. Az elázott fiúk, miután hazaérnek, vizes gönceik helyett tiszta ruhát kapnak, de Fülöp úgy dönt, a szokás szellemében „hétfő reggel majd megint tisztát ad nekik” (59), teljesen feleslegesen.

Ez a krízis lassan előhívja az emlékezetből Fülöp kiskamaszkorát, amikor a visszatekintő nézőpontú narráció elér a jelenbe. Ekkor, a harmadik fejezet kezdetén, szakadás áll be az elbeszélés folytonosságában, amiben felidéződik az az élettörténeti szakadás, „sorseseemény”, ami az Atya testi elváltozását okozta. A dudor tehát eleven cáfolata Fülöp életvitelének és „hitének”. Ennek zavart dörzsölgetéséhez tér vissza a szöveg a katakombaelemény elbeszélése után, ez a pillanat így egyszerre zárja keretébe Fülöp közeli és távoli múltját, és nyit ablakot még messzibb vidékekre, az említett kiskamasz-évekre. Ekkori éveinek környezete nagyon is számolt a kísértessel, úgy, hogy megveszekedetten küzdött ellene. Mint kiderül, ezt a hatást „domesztikálta” az Atya későbbi lelki fejlődése: „Fülöp néha azért komolyan szégyellte is magát emiatt. Mintha mindannyiukat becsapná a lényegét illetően. Domonkos környezetben nevelkedett, annak a fanatikus apátnak az egykori kolostorában, akit két évtizeddel az

ő születése előtt mégiscsak az egyházi főméltóságok indíttatására égettek meg két másik társával együtt Fülöp szülővárosának főterén, és akinek a klostrom falain belül változatlanul élénk kultusza uralkodott... A fanatizmusnak azt a nyers ösztönző erejét, melyet a domonkos rendházban élt meg tizennyolc éves koráig, azután hosszú lelkigyakorlatokkal mégiscsak viszonylag gyorsan sikerült magában domesztikálnia. Persze változatlan szeretettel őrizte magában a domonkos atyák emlékét; gyerekkorának és szükségszerűen kissé zavaros kamaszéveinek neveltetését, ha akarta, sem tudta volna megtagadni. És azzal is tökéletesen tisztában volt, hogy bár egészen mássá forrott is ki az elkövetkező évtizedben igaz természete az ő sajátja lett erejének, a forrásvidéke annak mégiscsak ott volt, a húsz évvel korábban máglyán megégetett, fölbujtogató, örült szerzetes egykori kolostorában” (68–70). Az örült szerzetes könnyedén azonosítható, nyilvánvalóan Savanaroláról van szó. Fülöp eredendő lelki tapasztalata tehát nem az egyenletességé, aminek mostani életében hirdetője, hanem a szakadékoságé. Nevelőként is a gyerekek testi készítéseinek domesztikálásán iparkodik, ki akarja belőlük ölni a mohóságot, de a fiúk reflexszé vált testi tapasztalata rendre erősebbnek bizonyul Fülöp teológiájánál. Ők pontosan tudják, milyen sebezhető Fülöp rendje, ahogy a határozószó is jelzi: „nála épp jutott minden reggel, délben és este” (38). A fülöpi rend érvénytelenségének képét mutatja az, ahogy a szerdai húsnapon „zabáltak”, mert „korábbi életükből beidegződöttek és a csapatszellem által is csak megerősítve nem tudták nem fényűzésnek tekinteni a heti egyszeri húsevést” (73). A szakadás Fülöp esetében is felidéz egy mélyebb élettörténeti folytonosságot: ezt mutatja fel a regény szerkezetében az egymást keresztező repetíciók rendje, aminek a keresztbe borotvált bajusz és szakáll mintegy a metaforája, nem véletlen, hogy éppen borotválkozás közben véli megpillantani Fülöp atya szülei eddig eltakart vonásait az arcán:⁶ „Az arc amúgy kevésbé volt neki ismerős. Lekefélni az anyai és apai vonásokról a port, ami ráarakódott az idővel” (20).

Az ismétlődés rendjével áll ugyanis szemben a *déjà vu*, az átlátható rend nélküli ismétlődés. Az idegenség megtestesülése, Cassio *valahonnan*

⁶ Ez a motívum különböző alakváltozataiban, mint egy önmagát folyamatosan megszakító rend „háttérmetaforája”, végighúzódik a regényen: a kirándulásról hazajövet „szabálytalan cikkcakkos vonalat követve vágják át a sík folyóparthoz tapadt negyedtet”, majd „kicsivel följebb betértek a saktáblaszerűen ültetett, egybefüggő ernyőjű pínaleliget nagy barnapikkelyes fatörzsei közé” (78). Ezután válnak tanújává Flóra öngyilkosságának. Fülöp a halott nő arcába pillantva észleli, hogy „míg Flóra jobb szeme világoskék, addig a bal valami egészen szokatlan zöldes-barnás árnyalatú” (81). Turi Tímea szíves szóbeli közlése.

már első pillanatra ismerős: Fülöp „mintha már látta volna valahol a környéken” (16). Cassio felbukkanásának „dèjà vu” jellege azt mutatja, hogy az idegenség nem kiküszöbölhető véletlen, hanem maga is kiismerhetetlen, az övével szembeállítható rendszer.

A regény olvasása minket is a Fülöpéhez hasonló tapasztalatokkal szembesíthet: Egy „kecskelábú asztal” feltűnik a kolostorban, ahová apácatesztelésre érkezik Fülöp, és feltűnik az Atya otthonában is. A kolostort egy másik ismétlődés is bevonja a „dèjà vu”-k hálózatába: Katalin nővér múltjáról azt tudni, hogy „nem mint hogyha ennek bármi jelentősége is lenne itt, de a város egyik legrégebbi családjának nevét viselte, míg tízévesen hozzájuk nem került. És mondott a főnöknő egy nevet. Az apa két lány után fogadalmat tett, ha a következőkben fia születik, a nagyobbik lányt zárdába adja. Így is történt” (55). Amikor Fülöp a harmadik nap estéjén Cassióékhoz érkezik a zsoldosok kíséretében, ezt olvassuk: „Át a téren, tovább egyenesen, aztán már ott is voltak. Belvárosi palotája előtt a város egyik ősi családjának” (87). Felmerül a lehetőség, hogy Cassio és Katalin testvérek, Katalin Fülöp által észre nem vett szentsége mintegy engesztelő áldozata az apai pederasztiának és – előzetesen – a gyilkosságnak: a test megtöretése és szentsége is közös Cassióban, Katalinban (a gyötrelmes látomások) és az atyában (az ifjúkori, irtózatosszerű szenvedéssel járó epifánia). Az idegen, szabálytalan szépség harmadik dèjà vu-szerű felbukkanása Floria alakjában összekapcsolódik az újra és újra ismétlődő kopogtatások dèjà vu-ival. A dörömböléseket a lineáris elbeszélésrend már jellemzett, „keretező” megbontása, az ennek köszönhető további, elbeszélte időbeli előfordulásai számát meghaladó előfordulásai, valamint a rutinszerű ismétlésrend felfüggesztődését jelző szerepük emeli át a dèjà vu-szerű ismétlődések sorába.

Floria lehetne akár – legalább motivikusan, ha nem is biológiailag – a harmadik testvér, és akkor már joggal mondhatná Alexander, az apa Fülöpnek, hogy Cassiónak nincs testvére, hiszen az egyik Jézus jegyese, a másik pedig halott. Rokonságuk aligha kérdéses a palota lakóival a szabálytalan, kísértő szépség eredőivel, förtelmes forrásaival: „Valami egészen elragadó közös kiéltetés ütött át a házaspár gesztusain” (91). Floria előléte is ismeretlen és róla is úgy képzelik a negyed lakói, egykor előkelő nő lehetett, igaz, talán nem születésétől fogva, csak „felküzdötte” magát. „Noha a piac szűkebb vonzáskörzetében minden időnkben akadt három-négy ilyen nemhogy megtűrt, de egyenesen közkedvelt bolond, ennek a nőnek az előéletéről tényleg senki nem tudott semmit” (60–61). Éppen ebben különbözik Cassio is mindenki mástól a fiúk között: „Cassioról végső soron még kevesebbet tudtak, mint erről a Giancarloról, akinek az előéletével

legalább mégiscsak tisztában voltak” (74). A *déjà vu*-k „rendje” az idegen-ség ismétlődése.

Floriát még vaksága és szétkenődött szemfestéke is összekapcsolja az anyá, Elíza vakságával és sírástól szétfolyó szemfestékével, tovább erősítve a kapcsolatukat. Hozzájuk csatlakozik Cassio, akinek arcán az eső elkeni „festékét”, a kormot.⁷

Floria később, dörömbölése másnapján a sétájukból épp hazatérő kisfiúk és Fülöp szeme láttára lesz öngyilkos, egy szerzetes viszi el a holttestét: „Igéző látvány volt a hórihorgas szerzetes a halott nővel a karjában” (83). A szabálytalanság szépségének már-már a blaszfémiáig menően bizarr mozzanata ez a fordított *pietà*. Előző este a tébolyult nő azt mondja még a kapuban Fülöpnek, hogy „első halál után nincs második” (62). Ez az ismétlődések legalábbis bizonyos fajta rendjét tagadó mondat a másnap éjjel történendőket vagy részeg látomásként leplezi le előre vagy a valódi, érvényes feltámadás szabálytalanul szép ígérését jelenti meg félelmetes angyalként Fülöpnek, Cassio további *déjà vu*-szerű felbukkanásainak soha ki nem küszöbölhető esélyét.

A Fiút és az Atyát összekapcsoló *déjà vu* még, hogy Fülöp némán mormolja az imaszöveget, miután a „lobogó fényesség” a testébe vágódik (66), és a kisgyerek is némán imádkozik csak „második halála” előtt, a feltámasztása utáni órában. Ez újból összekapcsolja a két eseményt, a test hétköznapijainak legradikálisabb felfüggesztődéseit. A dudor visszatérő érzékenysége is jelzi a közeli ismétlődést, ahogy a csodatétel közben is visszatér belé az egykori fájdalom. Az Atya Cassio feltámasztásával, feloldozásával és az utolsó kenet feladásával újabb – alighanem végső és utolsó – lehetőséget kap arra, hogy belelásson a test mindennapjainak felfüggesztődésébe.

Az, amit a *déjà vu* megmutat, épp az ellenkezője a derűs hétköznapi munkájában, rutinjában folyvást megvalósuló isteninek, ami azáltal mutatkozik, hogy fenntartja, biztonságossá, bizalmunkra méltóvá teszi a hétköznapi világát. A szöveg repetitív technikája rajzolja ki a mindennapok ritmusát, ezzel a ritmussal kerülnek szembe a regény folyamán a *déjà vu*-k, az ismétlések uralhatatlan, átláthatatlan, fenyegető rendszere, egy olyan repetíciós szisztéma, ami szembeszáll az életrutint és a fülöpi életszentséget biztosító repetícióval.

A második napi kiránduláson Cassio menet közben arcát bámulva a folyóba köp. A Nárcisz-utalás megsejteti, hogy a test bűne valamiképpen összefüggésben van az önimádattal, és a szöveg végén épp ez hangzik el az apa vallomásaiban: „Nem lett volna istentelen egoizmus az, ha anélkül imá-

⁷ Arra, hogy Cassio is része ennek a hálózatnak, Turi Tímea hívta fel a figyelmet.

dom benne magamat, hogy beismertem volna mindkettőnk előtt, hogy mennyire vágyom a testére is?” (99). Az arcot a köpés kivehetetlenné teszi, mikor újra kivehetővé válik, Cassio még kétszer ráköp. A nárcizmus eltörlése, úgy tűnik, magának a kísértő arcnak az eltűnését jelentheti csak ebben a világban. Fülöp imabeli kérését a kísértő kiiktatásáról Alexander, Cassio édesapja hajtja végre, a fiú gyilkosa – az apák fiúszerelemén túl ez kapcsolja össze őket, ahogy Alexander meg is jegyzi: „éppen olyan gyilkos, pederasztá vadállat maga, mint én, atyám” (99). Ez teszi lehetővé cinkosságukat és közös berűgásukat azelőtt, hogy Fülöp megkérdezné, hol van a fiú.

Mikor Fülöp, még a kirándulásról hazaérkezve, a szobájába zárkózik, ezeket a szavakat találja a polcáról levett könyvben: „Mivel roppant ellentétre bukkantam. A hús és vér ösztönére... úgy véltem, hogy ezt a velem született gonosz hajlamot le fogom győzni és meg fogom törni és Isten kegyelmébe ajánlom magam Krisztusban” (58). A kísértő, pontosabban a kísértés nem kiiktatható. A külső kísértőben, az ördögben a transzcendenciát a mindennapokban feloldani kívánó Fülöp atya – természetesen – nem hisz. De ekkor már felismeri, nem is onnan fenyeget veszély: „Fülöp nem hitt az ördögben. Démonokban hitt” (58).

Az elbeszélést szintén keret zárja le, de olyan keret, ami egyúttal át is értelmezi, amire visszautal, amit keretez. Az Atya a regény elején fáklyát gyújt, mikor a katonák elé botorkál, itt olajlámpást kap, mikor távozik: az egyenletes fény derűjének reményétől vissza kell térnie az ennél jóval sötétebb és reménytelibb evangéliumi tudáshoz: a világosság a sötétségben fénylik. Állapota hasonlatos ahhoz, mint amikor az első általa átélt csoda után tartott hazafelé, a keret itt mintegy a regény első mondatai elé mutat, jelezve, hogy nem áll helyre többé Cassio látogatása után a folytonosságot biztosító rend, hogy bizonyos értelemben az Atya „nem tér haza” többé. Ez a megoldás mintegy előzetesen visszavonja, még mielőtt megcsinálná a „keretezést”. De ugyanúgy három zörgetéssel zárul a regény, ahogy kezdődött, csak míg az elején Fülöp belül volt, most ő az, aki kívülről kopogtat háromszor, visszamenni kívánva a „savanarolai” kamaszkor és az epifánia után felépített, a transzcendenciát munkás hétköznapiakra váltó életébe. A keret tehát megfordítja a szituációt. A történet napjaival megegyező számú, három kopogás a feltámadás terébe helyezi újfent az eseményeket. Fülöp atya most, hogy a test szenvedéséből, tehát a par excellence Jézus-tapasztalatból olyan mélyen vette ki részét, amennyire élő számára egyáltalán lehetséges, sok-sok évtized után újra kereszténnyé lesz.

Csakhogy azt ígérte, mielőtt elment, hogy háromszor hármat kopog majd, de csak kétszer háromig jut. Nem telik tehát be egészen a feltámadás

rendje (azt sem Fülöp, sem más nem hozhatja el, az a könyörületes Istené). Figyelmeztette távozásakor a legnagyobb fiút, akire rábízta a többieket, hogy csak a megfelelően kopogtatót engedje be. Ahogy Cassio meghal, úgy Fülöp sem juthat többé vissza házába, az életszentségnek az az útja, amit a test hétköznapijai jelentenek, többé már nem adott, mert valójában sosem volt igazán adott számára. Vissza kell térnie a megkísértés terébe, a sivatagba. Az Atya osztályrésze a kívüliség, a Fiú feltámadása ellenére is halott. Ahogy elül majd a kopogás zaja, nem marad más utána, csak a Csend Mélye.

II.

A regény függelékében egy súlyos vers vár ránk, ez zárja a fiatal költő első, lélegzetelállítóan kiérlelt, megrendítő prózakísérletét, strófáiban elrejtve megtaláljuk a regény fejezetcímeit. Mintha a vers a regény sajátos szempontú sűrítése, összefoglalása volna. A fény és a felületek egymásrautaltságának komor fensége bontakozik ki a költeményből, a fény elveszttségének története, ami persze csak akkor látható egyáltalán, ha valamennyi azért mindig megvan, fel-felbukkan belőle. Ez teszi lehetővé az üres tájban mégis felhangzó szólítást is: „Mint a fáklya világított havával a magasfennsík lassan / üledő sötétjén át az északi hegygerinc legmaszszívabb / csúcsa, // megpillantottalak?”. A zárlat a verset is keretbe fogja: „...Este az olló-forma ikerszirt nyugati éle kitakarta / a szememből a naptól, // és hosszában vágva ketté // az ikerszirt keleti csúcsát // a fele még a naptól, túlsó fele a hófelszín derült visszfé / nyével világított”.

A világosság a sötétségben fénylett.

Újra a kollár lokálban

Kollár Árpád: *Nem Szarajevóban*.
Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2010

Ez az írás címét Kollár Árpád első kötetének (*például a madzag*) egyik ciklusából kölcsönzi. A definitív kategóriaként használt fejezetcím különböző elemekből építkező eredeti és izgalmas „tájat” jelölt, a vajdasági–szegedi(?) költő személyes, intim helyeiből létrehozott világ térképét rajzolta körbe. A második kötet (*Nem Szarajevóban*) akciói részben e mitikussá domesztikált tájban játszódnak, a versek egy része újra a territórium jellegzetességei, a határok élménye és látványa körül „motoz”. A matatás, szöszölés egyébként is a Kollár-líra kedvelt cselekvései, amelyek a formai kérdéseket szenvedélyesen kutató megszólalókat, alteregókat feltételeznek.

Ezek az alakok, ez a megszólalási mód már a második kötet első, *Homokfőreg* című részében is jelen van, és az új vállalkozást jellegzetessé tévő jegyként végig össze is tartja az átgondoltan szerkesztett kötetet. Az első versciklus ilyen módon motivikus bevezetőként szolgál, amely az új verseket uraló befűródás, átrágás képeit tárja olvasói elé. Ez a bekebelezés a lírai alteregók viselkedését programszerűen előíró gesztus, amely már a ciklust indító *Mintha por* soraiban, a földbe járatokat fúró elbeszélő alakjában megjelenik: „krátert nyitok az ezüstös anyagban, / mindig beljebb és beljebb” (9). Kollár lírája – ezt az első kötet verseiben is láthattuk – eredeti bestiáriumot használ. Ez az egyedi és autentikus mitológia a *Nem Szarajevóban* szövegeiben termékeny módon épül tovább. Úgy tűnik, Kollár Árpád költészetének intim terei is harmonikusan illeszkednek e releváns magánmitológiába, jellemző alakjai például a manzárdszoba ablaka körül keringő balkáni gerlék (*Galambcentrifuga, Számadás*), vagy a „fújtató és szöszölő” éhes sündisznók (*Vackot kapar*). A versek másik finoman, ám néha alattomosan jelen lévő tényezője a lopakodó, nyomasztó előérzetként felbukkanó halál témája. A mélyfúrások, anyagba hatolások lassú, kitartott

mozdulatok Kollár verseinek gyakori motívumai, sokszor használt állóképei olyan kimerevített pillanatok, amelyeket a szoborszerűség, vagy éppen a tájba helyezett alakok mozdulatlansága ural. Ez a statikus, ugyanakkor ikonografikus hagyományokat idéző beállítottság van jelen a *Hideg mondatokban*: „Három őz áll az elhagyott folyómederben, / bólogatnak, akár a határmenti olajkutak”, „Hárman állnak a régi töltés síkos betonútján, / a kései zivatarban három fiatal férfi. / A Nepomuki-szobor felől csap rájuk a szél” (10).

Az első rész témái közt időről időre felbukkannak az örvénylés, elhatárolás képei. Az így ábrázolt, önmagába zárt terep Kollár verseiben elsősorban territórium vagy rezervátum, amelynek terében az elmúlás és túlélés képei sokszor jelen vannak. Ezek a problémák finoman keverednek a mozdulatlanság ismerős lírai hagyományával, így történik a kötet *Rianás* című darabjában: „Így fagy el egyszer minden mozdulatunk. / Két mondat között koppanva hull alá / puha kis testünk.” Ez a finoman rajzolt atmoszféra talán abból is adódik, hogy a költői alteregók folyton a felszeletelés, elemekre hasítás vagy éppen a tovább már nem bonthatóság problémáival szembesülnek: „És a fénylő légbuborékok héjába zár / a víz szuszogása” (11). Erős volt már ez a problémafelvetés a szerző első kötetében, nem véletlen, hogy a *például a madzagról* írt kritikájában (*Az a territórium!* Hid, 2006. május) Kovács Flóra territorizáló aktusként írt a lírai szubjektum határainak folyamatos újrarajzolásáról.

Kollár második kötetének egyik legerősebb pillanata az átgondolt szerkezetű, finom belső ritmikával hangolt *Szarajevóban nem* ciklus. A 20. század egyik szimbolikus helyévé váló város „birtoklása” nem először válik a szépirodalom küzdőterévé. A téma sok szempontból kiemelt jelentőséggel bírhat, ezekben a versekben elsősorban a kulturális identitás elsajátításának terepe. A minorirodalmak otthonos idegenségének élménye egyrészt olyan bázis, olyan viszonyulás, amely vajdasági magyar írónál kétségtelennek és kötelezőnek tűnik. Másrészt ez a kapcsolat olyan nyomasztó elvárás, amely számos csapdát tartogathat. A ciklus témafelvetései pontosan világítanak rá, hogy a kötelező viszonyulás, a személyes érintettség toposzai milyen módon kerülhetők el úgy, hogy eközben mégis teljesítsék az értelmező közösség(ek) elvárásait. A *Szarajevóban nem* ciklus bátran felvállalja és fel is tárja a helyzetből adódó ellentmondásos kapcsolatrendszert. Szarajevó, a város olyan mindenki által ismert vizuális élmény, amelynek képeihez szemlesütő borzongással fordulunk. Kollár Árpád szövegében magától értődő módon bukkannak fel a katasztrófaturista kíváncsi pillantásai, például: „szarajevóban himlősek a házak” (18), „nem tuszkolhatod tenyered / a gránát ütötte résekbe” (17). Megjelenik ugyanakkor a kívülállás lehetet-

lenségét és a megértés abszurditását együtt látó magatartás: „*szarajevóban nem lehetsz turista / ki csorgó nyállal leltározza / a borzalmak rekvizituma-it*”. A Szarajevó-ciklus érzékeny és releváns tapasztalattal ajándékozza meg olvasóját, a megértés egyik lényeges problémájára közelítve. Ez a tapasztalat pedig a jelenlegi vagy egykori háborús zónák működésétől elválaszthatatlan sajátosság. Jelesül az a vonás, hogy belőlük az abszurditás legvégső határáról indulva is utat tör a hétköznapi, az abnormitástól távolodó élet. Olyan tapasztalat ez, amellyel a történelemmel csupán fogyasztóként találkozó „helyben utazókként” is azonosulni tudunk. Kollár Szarajevó-ciklusa ilyen módon sokfajta olvasói elvárásnak megfelel, amellet, hogy olyan témában mond fontosat és egyénit, amelyben könnyen elcsúszhatna valamilyen tautologikus pátoasz irányába. Ezt nem teszi, még akkor sem, amikor a rugalmas organikuság kifejezésére az ellentétes képekből épülő, a filmnyelvihez közeli szerkesztési módot választja. Utazója ügyesen egyensúlyozik a hatásos és a hatásvadász képek határán, de nem mozdul el igazából egyik irányba sem. Szenvtelenségében is érzékeny megfigyelőjéhez illő, hiteles kép a tömegsírok fölött a parkokban szeretkező párok látványa: „hol a napfoltos padokra / kiültek a huszonéves párok / egymás ölének feszültek hosszan pározó vérnarancs poloskák” (19). A túlélés és a növekedés élménye a város életének komoly tétje, ennek atmoszféráját a Szarajevó-ciklus plasztikus, erős képek montázsával teremti meg: „szarajevóban a bölcs kisfák csak szívják / szipolyozzák a téglát / szorgalmasan növekednek / hiszen tudják / errefelé meg sose lehet tudni” (21).

Ám a valóban átélt, megélt viszonyulás lehetetlenségének tapasztalata tartós élmény marad, ezt a végső következtetést éppen a szimbolikusságra, a látvány beállítottóságára utaló képek erősítik. Hiszen láthatjuk, a mitikus város egyik mitikus helyét érintő drámai eseményt leírva is folyton korlátokba ütközünk: „*szarajevóban két napig égett / a könyvtár egyfolytában*” (24). Ha a könyvtárak égését, a könyvek égetését mint barbár akciót, a kultúrák összecsapásának egyik fontos, teátrális aktusát tekintjük, ez a csapdahelyzet még tisztábban mutatja meg és leplezi le saját természetét. Gondoljunk csak a látványra építő, ikonografikus ihletésű és elrendezésű „szarajevói kompozíciókra”. A legismertebb és leghatásosabb talán az ismert fotós Annie Leibovitz fényképe, amelynek központi alakja a szarajevói könyvtár romjai közt ülő Susan Sontag. Súlyos pillanat, amely a már említett vékony határvonalon mozogva még éppen nem hatásvadász. Kollár Árpád szarajevói ciklusának képei mintha e pillanat ellentmondosságait, a megragadhatatlanságában is elbeszélni vágyott, csak szimbolikus nyelven megszólalni képes narratíva határait tapogatnák. Ahogy a könyvek és emberi testek égési idejét összevető képben is ezekkel a tapaszt-

talati, egzisztenciális korlátokkal találkozunk: „két napnyi könyv kézirat / visszhangozzuk / miközben fogalmunk sincs róla / egy átlagos test meddig ég” (24).

A valódi, hiteles élményre vágyó turista célja mindig ugyanaz, beszipantani, behatolni, miközben kívüllálása mindig látható marad. Szarajevóban a magától értődő idegenség élménye állandósul, ahogy Kollárnál olvassuk: „szarajevóban nem lehetsz szarajevói” (17). Ez a problémafelvetés a *például a madzag* néhány darabjában már felbukkant (*assisi light, tekirdag / rodostó, obriđ*). Ám a történelem levegőjét mohón beszívni vágyó csavargó lebegő, áttetsző identitása a *Szarajevóban nem* ciklusban még erősebben mutatja meg magát. Vajdasági, szegedi, délvidéki magyar költőként néhány téma rögzítésének kötelező feladatával kell szembesülni, miközben egy valamikori háborús övezet működésének feltárásához sehonnan sem vezet rövidebb út. Ez a kívüllálás persze remek alkalom és jól alakítható forma lehet a költő kezében, segítségével a kirekesztettség általános alapvonalait rajzolhatja meg. Érzésem szerint minden egyéb, már vázolt szándék mellett ez a vágy is vezeti a Szarajevóban bókászó lírai ént.

A kötet ellentmondásosan intim viszonyban van a fényképezéssel, a fotózás pillanatot konzerváló sajátosságában elsősorban nem az örökkévalóság, hanem az elmúlás jegyeit veszi észre. Miközben ezt a látvány kimetszése tartja izgalomban, így a kompozíció keresése mindig a kivágatok kutatása is. A harmadik, *Utómunkálatok* című rész verseinek narrátorai a készülődés, felkészülés, szöszmötölés élményéből továbblépve a halálra készülődéssel szembesülnek. A fénykép mint a *kollár lokál* fontos rögzített pillanata, a halál szellemét is mindig le/elkapja. Az *Utómunkálatok* néhány szövege a fényképezés elméletének teorémáit, sémáit hol közvetlen, hol kevésbé direkt formában idézi meg. Talán indokolt ezen a helyen a már idézett Susan Sontag fotózásról írt ismert gondolatait felidézni. Sontag a fényképek kormányozta világ természetének fő sajátosságai közt az önkényesnek tetsző határvonalnak („kivágásnak”) kiemelt fontosságot tulajdonít. Kollár költészetének kompozicionális megoldásai sokszor ugyancsak a kivágat, a látvány keretbe foglalása köré épülnek. Mintha a *Levarrott szembéjakban* Sontag már idézett gondolatainak parafrázisát olvasnánk: „A fénykép cöveket ver a rezgőnyakú időbe”, „A fénykép vádol. Fizetett tanú, cinkelt kártyáin / évtizedek elmaszatolt ujjlenyomata” (31). A pillanat konzerválásának kísérletei persze a már említett bekebelezés-tematikához is illeszkednek. A valóban nagyon átgondoltan szerkesztett kötet ritmusát éppen az adja, hogy a megragadás, rögzítés, túlélés és az elillanó, „elpattanó látvány” (*Hajnali pantomim*; 33) témái jó ritmusban váltják egymást.

A versek időről időre a memento mori rejtett mintáit is kirajzolják, a lírai alakmások sokszor mozognak ezen a didaktikus megszólalásmódokra alkalmas terepen. A létösszegző líra gazdag modern magyar irodalmi hagyománya finoman idéződik például a *Ritkán vet* soraiban: „Túlélők és számtalan halott. Aki húsból volt, szóból volt, / késett, evett, ásítózott. / Aki figyelte a billegő lépéseket, megemelt, elhasalt. / Aki úgy volt, hogy nem volt, / hozzánk hasonló, aki én vagyok” (30). A halállal szembenező, vizuális jegyekkel erősített intim és személyes líra darabjairól van szó, amelyekben a sokat keresett forma a látvány leltárbavétele, a pillanat pedig a líra időegysége. Ebben a világban a megkomponált látvány alkalom is a költői én gyűjtőszenvédélyének kielégítésére. A *csatár halálában* az ismert sportoló halálának perce válik ilyen alkalommá: „A grimasz, a szétcsúszott mosoly, hirtelen olvadt/ szét az arcon.” „Szivárgott el a szem fénye, / miután összerogyott” (34).

Kollár Árpád első kötete a territoriális határok kijelölésével foglalkozó, a köztes terek igézetében élő narrátorokat mozgatott, ennek egyik szép példája volt a *város elrablása*, amely ezt a territóriumot a mikroszintekig bontott rezervátumként képzelte el. A „rezervátumokba terelt szöbölények” a második kötet témái közt is fontos helyet foglalnak el. Szereplői patolgikus aurájú határok közé szorított szcénákban mozognak, ahogy a *Fedélköz* sorai is hasonló természetű helyet, a hajó átmeneti közegét idézik. A rezervátummal ellentétben a hajó egyik sajátossága, hogy zártságra ellenére belőle újabb és újabb lebegő, áttetsző, elhagyható helyiségek nyílnak. A „felfénylő kajütaablak” „körbefalazott végtelenje” e verssorok alapmotívuma, a benne mozgó alakok időről időre a manzárdszobát körülhatároltságában is otthonossá lakó, a végtelenség látványának illúzióját megteremtő szemlélő szerepét veszik fel.

A szűk, lehatároltságaival folyton szembesítő helyek olyan megfigyelőállások, amelyekből látszólag tét nélkülivé tehető, őrizhető a kívülállás. Kollár kötete a képlékeny identitás több hagyományát felhasználja. Lírájának helyei olyan szigetek, rezervátumok, saját határaikat őrző territóriumok, amelyeket persze könnyű az életrajzi motívumok, a szerzőt ért hatások, a kisebbségi létforma lehetőségeit felvonultató beszédmódok felől értelmezni. Mert egyfelől itt van a vajdasági magyar irodalmi gyökerekhez tartozás, amely könnyen kínálja magát a kritikusnak, hogy e líra táj- és térkezelésében a határsávban levés izgalmát, a kultúrák találkozásának összecsapását lássa. Másrészt nem lehet nem észrevenni, hogy ez a helyek természetét kutató költészet olyan egzisztenciális ontológiai tapasztalatokat is újraírni kész világot gondol el, amelynek a kisebbségi lét csupán egyik fontos jegye.

Ilyen módon az előző kötetben megkezdett janicsár-tematika folytatása ennek a sehova sem tartozásnak fontos történeti, kultúrtörténeti emblémáit idézi. A *Jelentés az egyszemélyes törzsről* rezervátumában az identitás játszmáival élet-halál harcot folytató típusok mozognak, ahogy hasonló típus a *Terepgyakorlat* janicsárja, vagy a lépcsőházban ragadt szűnyog a *Hideg lapok mohikánjában*. A határok ellentmondásos természete, zártságukból adódó idegenségük mellett is jelen lévő otthonosságuk fogalmazódik meg a *Semmi históriában*: „Ha nincs határ, szertefut a rémület. / Senkiföld a földön minden felület” (52). Az identitás egyik pillére az otthonosság konnotációival is felruházott, rugalmas határvonalakkal rendelkező rezervátum. A másik, plasztikusan körülrajzolt intim hely a tetőtéri lakásbelső, innen szemlélve a rezervátum elhatároltsága és végtelensége egyaránt megtapasztalható. A legkisebb, a tovább már nem bonthatóság élményét hordozó közegekben, szűk látványt kínáló keretekben vagy rekvizitumokban (manzárszoba, tetőtéri ablak, tengeri kagyló) persze mindig szélesebb horizontok őrződnek meg. Az énhatárokat felszámoló gesztusok talán a szerelmes versekben (*Sokáig kóstolgattalak, Réges-rég ki kellett volna*) és az „apává válás” élményeit rögzítő szövegekben (*Diagnózis, Mérget bont, Apadal, Harminc fölött*) a legerősebbek. A birtoklást kísérő kiszakadás, elválás érzetei mögül mindig az elérhetetlenség, a pusztulás kacsingat ki. Az újra és újra szétdarabolt, tárgyak és helyek, a levetett nejlonzokni (*Műbőr*) vagy a törülközővel ledörzsölt elhalt hámsejtek (*Galacsin*) a megfigyelő próbatételei.

Kollár Árpád első kötetében még mottók és ajánlások, nyílt, olykor szemérmetlen utalások formájában jelentek meg a vendégszövegek. Az irodalmi apaképek előtti tisztelgés gesztusai úgy tűnik, nélkülözhetetlenek voltak a költői identitás megképzéséhez, így a kötet hangulatát a saját hang megtalálásának, a formák és lehetséges világok keresésének munkálatai határozták meg. Bár a felkészülés, a forma- és témakeresés, „szöszmötölés” a második kötetben is visszatérő probléma (*Utómunkálatok, Táblakép [1480], A hideg lapok mohikánja*), ezek a versek már kevésbé stílusgyakorlatok. Ez nem azt jelenti, hogy az új kötet nem idézi meg finom, de észrevehető módon a fontos előképeket. A *Réges-rég ki kellett volna* fényesre sikált csontjainak képében Csáth Géza szelleme, a „gyöngyházutánzatú csigolyákat” kivető föld motívumában (*Csigolyánkat*) Tolnai Ottó tájbrázolásának aurája lebeg. Ahogy az *Esős évszak* penész-térképeit lassan kontemplatív módon szemlélő lírai én Baka István pusztulásesztétikájának néhány vonását idézi. A *Stjepan Pehotnij* pedig már címében a szerző számára fontos Baka István költészetének ismert alteregóját idézi.

Kollár Árpád lírájában az alkotás folyamatával és saját művészi szerepeikkel küzdő típusok vívják harcaikat. A küzdelem, a meccs, amelynek tétje mindig a pontos és tökéletes ábrázolás, amely azonban mindig kudarcra van ítélve, Kollár költészetének egyik alappillére. Képzőművészek (Maurits Ferenc, Hangya András, a telkibányai oltárkép készítője), költők (Baka, Madách), akik időről időre felveszik a harcot, munkájuk felkészülés az egyenlőtlen küzdelemre. A *például a madzag* egyik versében (*egy hangya andrás-vázlatra*) karakteresen tematizálódik az a harc, amelyben a lírai szubjektum „a szükségszerű kapituláció előtt”, „nyilvánvaló vesztesre áll”. A *Nem Szarajevóban* egyik szövege az ismeretlen középkori mester képének hiányait, a tökéletlennek tűnő ábrázolást teszi témájává, nem nehéz ezt kapcsolatba hoznunk az alkotás általános problémáival (*Táblakép [1480]*). A keresztre feszített Krisztust a középkor ikonográfiai hagyományának megfelelően hiányzó szeméremtesttel ábrázoló mester alakjában a megváltásra, befejezett alkotásra vágyó, a munka átmeneti atmoszféráját átélő alkotó szenvedései testesülnek meg. „A teremtő szerv szemérmesen csonka, / befejezetlen / mint a megváltás abban a pillanatban” (36). Az írással küzdő alakmások egyike a *Tragédiát* író Madách (*Átdőf a tollhegy egy téli legyet*). A rekonstrukciós szándék alapossága (ti. Madách kilenc lúdtollat használ fel írás közben!) a világ megragadásának kozmikus vágya patetikus felütés: „Egy évig farag a kéz, kapar, felnyűszít.” Ez a költői műhely azonban egyszerre szellemesen ironikus és önironikus, a kötet szerzőjét és alteregóját Madáchot ugyanúgy az értés, érthetőség vágya nyomasztja: „kilenc fázós csapás mellett siklik a szem, / a gyáva, a sűrű semmi felé” (46).

A kötet releváns és egyéni hangját, jól kidolgozott témáját jelentik azok a „gasztroversek”, amelyek a bekebelezés, birtoklás újabb motivikus lehetőségeivel ismertetnek meg. A gasztronómiai tematikába illeszthető szövegek a Szarajevó-ciklushoz hasonlóan fontos pillanatokkal ajándékozzák meg olvasójukat. Az étel és az élet élvezetében elmerülő narratívában persze ugyancsak ott lebegnek a halál settenkedő kísértetei, erről árulkodnak a *Nyers hússal* utolsó sorai: „Ha megőrlik sárga fogaim, talán megérint, / kertedben ring, rohad a rozmaring.” Ez a típusú zárlat talán nem is áll olyan kiáltó ellentétben a tobzódás, elmerülés képeivel, ahogy a Kosztolányi-allúziókat is sejtető sorokban olvashatjuk: „Áthozza az oszlás könnyű illatát, / a nyarat, a kásás, hideg dinnyét, / a boldog vacogást a meggyfa alatt.” A „gasztrolíra” kellékei, az összetevők alkalmazása, az élmények felidézése az emlékezőtechnikák egyik ismert hagyományát villantják fel. A tárgyak leltárbavétele ez esetben az alapanyagok, hozzávalók receptkönyvének összeállítása, a mindent uraló gyűjtőszenvedély szépen rajzolódik ki a *Használati utasítás* soraiban. Ez a kulináris ihletésű költészet a világban

eligazodni vágyó turista kulturális identitásának is iránytűül szolgál, így jutunk el a borban párolt kagyló elkészítésének fázisain keresztül egy nagyobb univerzum, a tenger közegébe. És így válik az utazó számára igazodási ponttá a Szarajevó-ciklus túrós vagy az első kötetbeli törökországi anziksz (*tekirdag/rodostó*) spenótos burekja.

Kollár lírájában a szétbontás, elemekre hasítás akciói mellé, láthatjuk, gyakran társul a teremtés, rekonstruálás, a kis formák összeillesztése. A munkálatok megkezdéséhez, a lírára való felkészüléshez az összeillesztés, kutatás, feltárás és leltározás motívumai kapcsolódnak. Természetes hát, hogy többször bukkannak fel „temetetlen leletek” (*Mintha por*), „szerves hordalék” (*Vackot kapar*), „gyöngyházutánzatú csigolyák” (*Csigolyánkat*), „összedrótózott lelet”, „fényesre sikált csontok” (*Réges-rég ki kellett volna*). A létösszegzés és a költői szerepek egyéb emblematikus tétjei fogalmazódnak meg a *Számadás*, a *Kulcsos* vagy a *Harminc fölött* soraiban. Az egzisztenciát, tárgyakat, alteregókat leltározó lírai én ismét egy topikus költői szerep határait tapogatja körül. A szövegek egymáshoz való kapcsolatát figyelembe vevő, feszes belső ritmust létrehozó válogatás eredménye, hogy az *Utómunkálatok* ciklust összegző szándéka mellett is nyitott szerkezetet jellemzi. Így az utolsó vers (*Mint a bika, kit a szokott*) újfent a formákat és témákat kereső, kételkedő és szenvedő költői arckép vázlata: „szüntelen dőfködöm a semmit, / kóstolgotom egyre mohóbban, / próbálnám magamévá tenni, / s a matatással folyton szétszóróm magam” (63).

Kollár Árpád második verseskötete részben az első témáit, felvetéseit ismétli. Folytatódik a lírai én megképzésének territoriális jellegét kutató, az identitást geotopografikus szemléletben elgondoló tematika, új színekkel bővül a janicsár-, mohikán-motivika. A kötet igazán erős pontja a Szarajevó-ciklus útirajza, releváns, egyéni hangon szólal meg a szellemesen és sokrétűen használt kulináris tematika. A *Nem Szarajevóban* versei érett, iróniát és humort a visszafogott objektivitással vegyítő, költői alteregókat szívesen mozgató, mesterei előtt kedvesen fejet hajtó, mégis egyéni hangon megszólaló líra darabjai.

Ékszerdobozba zárt én-képek

Kiss Noémi: *Rongyos ékszerdoboz. Utazások Keleten.*
Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2009

A *Rongyos ékszerdoboz* kényszer-effektus. Arra késztet, hogy elővegyem a térképet, a bőröndöm. A kötet utazást jelenít meg földrajzi térben és lelki síkokon egyaránt. Utazás a nő pszichikai világában, menekülés és újramezés, a saját lélek rajzán keresztül az egész világ működésének meghatározási kísérlete. Műfajilag az esszé, a napló és az útleírás keveredik, összefüggő egészként foghatjuk fel a kötetet, és külön-külön is értelmezhetjük a szövegeket.

Valóságos és/vagy fiktív utazásokon veszünk részt, monarchiabeli és mai útikönyvek vezetnek bennünket, hol megerősítésként, hol pedig az addig leírtak cáfolatával találkozunk. Az utazások előtti olvasmányélmény sokszor csak mondattöredékekben jelenik meg, és utal az előzőleg összegyűjtött idegen tapasztalatokra és a személyes élményekre: „Mondják, volt egy durcás nép tőlünk délkeletre...” (40). „A krónikák úgy tartják...” (42). „Régi könyvek pedig azt tanácsolják...” (54–55). „A századfordulón azt írták...” (74). „Hiába kerestük a leírások helyszíneit...” (84). Azonban sok esetben kiderül, hogy a tényszerűen felvázolt útikönyvi leírások mégsem az igazságot közvetítik, az igazság a képzeletben él, a fantázia sokszor közelebb áll a valósághoz. „Semmi sem úgy volt, mint a Kelet-Európáról szóló könyvekben. Hanem mint a határtalan képzeletben” (50). Előfordul az is, hogy nem csupán mondattöredék utal a forrásra, hanem egész szövegrészletet (egy 19. századi osztrák utazó jegyzeteit) emel be a szerző. Az olvasó úgy érezheti, egy modern útikönyvet tart a kezében: a korábban megírt útikönyvek esszenciáját, a kiválogatott élményeket, igazolást vagy cáfolatot az előrevetítetttről, az évtizedek, évszázadok változásainak számbavételét. Egyszerre múltbéli és jelenben játszódó utazás, ahol a múlt megszűrve és ellenőrizve rajzolódik ki előttünk.

A mű komplex útikalauzként való meghatározásakor azonban zavart okozhat a túlzottan személyes hangnem, azok az élmények, amelyek a megélőjén kívül senkinek nem jelentik ugyanazt, az utazótársak sem veszik észre sokszor az elbeszélő által kiemelt részleteket és mélyen átélt helyzeteket, amelyek különös embert mutatnak be: az utazó, a kereső ember, a kereső nő képe bontakozik ki fokozatosan, titkolt, mégis sokat sejtethető szemléleti világával. A kötet szerkezeti szinten törést mutat: az első négy fejezet még hasonló szerveződési elven alapul, ritmikusan haladva, ténylegesen egybefüggő történetként olvashatjuk, mintha egy körutazás naplóját tartanánk a kezünkben. Az ötödik elbeszélés (*Az angol iskola – Emlékpanelek*) azonban megakasztja ezt a ritmikus sort: az eddigi földrajzi és történelmi utazások után az elbeszélő emlékei között barangolunk. Mintha nagyítót tartanánk az eddigi fejezetek fölél, és a nemzetek története jelenne meg lebontva egy személyes, egyéni tragédián keresztül. A társadalom szintjén az elmúlás, a kopás, egy nép, kultúra elveszése, semmivé foszlása helyeződik szembe az egyes ember életének elmúlásával. A végeredmény ugyanazt a benyomást kelti bennünk: a dolgok végességének megtapasztalását, mielőtt megfejthettük volna őket, az értékek kicsúszását a kezeink közül, még mielőtt valóban megcsodálhattuk volna. Csak az emlék marad, de az emlék kérdése is csak félelmet kelt: az emlékezés–felejtés párhuzamos volta, az éles emlékképek fakulása az idő nyomásának hatására gyomorszorító félelmet kelt az elbeszélőben és az olvasóban. Az utolsó két fejezet ismét visszatér a földrajzi távlatok bejárásához, az elbeszélés azonban sokkal érezhetőbben hordozza magában a személyes élmény elbeszélési vágyát, mint a földrajzi, történelmi, társadalmi bemutatás igényét.

A történetek egyenként is olvashatók lennének, a felállított sorrendnek mégis nagy a szerepe. Csoportos utazással indít, az elbeszélés módja is csoportos élmény bemutatására törekszik, majd a törésként értelmezhető elbeszélésben megjelenik a magára maradt utazó, akinek bár még jelen van a társa, mint kísérő, mankónál többet semmiképpen nem jelent, a nagymama halála jelenti az idő eljöttét, a kényszert, hogy belássa az utazó: egyedül van, és mindig is egyedül volt.

Az egyedüllétre gyógyír az utazás. Elindulni és keresni, tényleg egyedül vagyunk-e, majd rádöbenni, a világ minden pontja tele van magányos emberekkel, akármilyen irányba is haladunk, csak tükröket tartanak elélnk nálunk sokkal magányosabb emberek, akiknek sikerült belenyugodniuk az egyedüllétbe, és boldognak tűnnek.

Az utazás keresés: a tapasztalt és az elképzelt keresése, kiút a mozgás nélküli világból. Menekülési kényszer, próbálkozás a problémák fizikai távlatokkal való leküzdésére. A mozgás viszont nem biztos, hogy előre-

haladás: „Csak úgy tűnik, mintha előre haladnánk, de valójában visszafelé megyünk” (8). A visszafelé haladás nem csak a hátrafelé haladásra, a mélységekbeni irányra is utalhat. Ugyanígy a haladás létezése is megkérdőjeleződik, bizonytalanná válik az oldalakon át tényként kezelt mozgás: „mintha el sem indultunk volna. El sem indultunk?” (8). Az utóbbi mondat utalhat a leírás további részének fiktív voltára, mivel a történet itt nem zárul, az azonban nem derül ki, valós, avagy képzelt utazás részesei vagyunk-e.

Minden egyes útleírásnak egy-egy város, falu az úti célja, a legfőbb tapasztalatokat viszont az odáig vezető úton szerzi az elbeszélő – a cél elérése sokkal inkább megpihenés, belenyugvás abba, hogy megkaptuk, amiért küzdöttünk, még ha nem is olyan, amilyennek elképzeltük. Az utazó-elbeszélő minden egyes állomáson ugyanazokat a dolgokat veszi számba, mint egy listán pipázgatva a megtalált, összehasonlított dolgokat: emberek, házak, templomok, piacok, helyi tömény italok, emlékművek, szobrok, temetők kerülnek nagyító alá. Hangulatokat, életérzéseket vizsgálva halad a földrajzi térben, egyre mélyebbre merülve saját lelkivilágában.

A múlt és a jelen, a természet és a civilizáció összeütközéseiről különös képet kapunk: „Coca-Cola felirattal van kitapétázva a fal” (13), pofátlan képeket festenek a kocsmákra, „melyek nem veszik figyelembe az itteni világ régi, kopott fényét” (13). „A patakokban fel sem tűnik majd, hogy ott jártunk” (14), flakon, szalvéta és műanyag evőeszköz egészíti ki az addig autóabronccsal, porcelánbabával, műanyag krisztussal keretezett tájat, mindemellett a patakban ázik a „rongyos élet” is, melyet szívárványszínű nejlonzacskók halmaza fog körbe. Egy groteszk kiállítóteremnek tűnik a patak, ahol a kompozíció bővítése szinte kötelesség, a szegény csak zárójelben, halkán húzódik meg a sorok közt.

A jelen és a múlt közötti szélsőséges ellentétet rajzolja meg a narrátor abban az utcában, amelynek két vége között több évtizednyi különbség figyelhető meg: szupermodern, kicsempézett garáztól indulunk, s a sárral tapasztott ház előtt elhaladva, a korhadt fenyőből készült faviskóig jutunk. Az épületeken keresztül a lakók és életkörülményeik kerülnek felvázolásra.

A kötet alcíme *Utazások Keleten*, földrajzilag behatárolt az utazási tér, Kelet-Európa országaiba látogatunk, a kelet érzése viszont erősen keveredik Közép-Európáéval, ennek oka a monarchiairodalom jellegzetes mozzanatainak halmozása: homályos pohár; a valóság tejüveg mögé bújik; ágak, mint tejszó mártott gyökerek; misztikus köd; sűrű fehérség. A sár, fű és folyondár képzetköre szintén jelentős szerepet tölt be, a mindent elnyelő, sötét, ragadós sár, a megfojtó, benövő és eltakaró fű és folyondár, a tehetetlenség motívumai, a halál előképei. Ehhez kapcsolódik a temető-kul-

tusz, amely a közép-európai irodalomban szintén frekvenciát témaként él, a történetekben mint park vagy érdekes városi látványosság jelenik meg.

Az utazás megismerés. A valódi megismerés azonban kiábrándít. Kiderül, hogy a világnak nem csak képeslap-arca van, s amikor teljesül a vágyunk, hogy belessünk a kulisszák mögé, a siker csalódottságot vált ki belőlünk. Az újságpapírral eltakart ablakok, amelyek az elveszett tárgyak helyét takarják, a tájleírások, amelyekben csupán „alkatrészek” az emberek, akik „hallgatni szeretnek akkor is, ha beszélnek”, kiábrándítanak talán jobb lett volna meg sem találni ezeket az arcokat.

Több elbeszélésben megjelenik a renoválás motívuma, a *Néprenoválás* című fejezetben embercsoporton történik a restauráció, miután az óváros épületeit sikerül helyreállítani: „Romániában tényleg visszarakták a kirakatba egy népet, akiről azt hitték, eltűntették.” (50); a *Rongyos ékszerdobozban* pedig „Próbálják felállítani a régi reneszánszt” (91), de a gondolat végén csalódnunk kell a restaurációban: „Ez úgyis csak másolat lesz, annyira nem mozgalmás, és annyira nem humanista, mint az eredeti” (91–92). A restaurációról kiderül tehát, hogy csak értékpótló, még csak meg sem közelíti a valódi értéket. A kötet alapgondolata fejeződik ki a renoválás hiányosságában, főlegességében: meg kellett volna őrizni a házakat, szobrokat, népeket, kultúrákat – az ilyenemű értékvesztéseket lehetetlen felújítással helyrehozni. Emblemikus példája az értékpótlás lehetetlenségének a romániai emlékmű, amelyet nem lehet tovább rekonstruálni. A félig fa-félig beton szobor a természet rendjébe való beavatkozás lehetetlenségét emeli ki, újra a végesség, az elmúlás motívuma kap szerepet.

Ugyanez az emlékmű indít egy elgondolkodtató képzeletbeli láncreakciót: a fát kivágják, papírt készítenek belőle, a papírból könyvet kötnek, amelybe új mondatokat találnak ki a történelemtől. Ugyanazt a gondolat-sort vezeti le, mint Danilo Kiš: „A történelmet a győztesek írják. A szájhangományt a nép teremti. Az írók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál.”¹ Az emlékmű jelentéstartalma tehát úgy fog megmaradni, ahogy valaki leírja. Lehetőségként felmerül a fa azonnali tűzhalála is, így az egyetlen haszon, a meleg lesz az, amit a fa adni tud, a múlt megsemmisül az égés ideje alatt, a füsttel és a hamuval elszáll.

Mindkét esetben az emlékezés csődjéig jutunk: hamis igazságok, torz emlékek között lépkedünk, a történelemnek se hihetünk, az is hamis, hiábavalóvá válik az igaz keresése.

A keresés motívuma szempontjából új értelmezést kaphat a mű, az egyén világban való helyének keresése, emberként, utazóként, nőként való

¹ Danilo Kiš: *A holtak enciklopédiája*. Forum, Újvidék, 1986

szerepünk megfejtése bontakozik ki. A női lét kérdései az utolsó három elbeszélésben hangsúlyozódnak leginkább, *Az angol emlékkiskolában* és a *Geográfiai ficamban* az egyedülálló, szabad és erős nő képe realizálódik, a nő egyedül dönthet sorsa alakulásáról, s bár ez olykor már tehernek tűnik, mégis megkönnyebbülést érzünk, miután a záró elbeszélésben (*Fickók*) egy olyan romániai falu társadalmi problémáiba nyerünk betekintést, ahol a szülő még mindig korlátlan hatalommal rendelkezik gyermeke felett, s inkább „elfickósítja” lánygyermekét, minthogy az vegyes házasságba bocsátkozzon. Súlyos ellentét feszül a két megjelenített nőtípus között: a 21. századi városi nő akárhogy keres, nem talál férjet, lehet, ha találna, se menne férjhez, míg a falusi lány hiába látja a szerelmet és a lehetőségeket, nem választhat mégse szabadon.

A címadó esszé az, amely a kötet műfaját leginkább segít behatárolni. Az úti cél Lemberg, a tartomány, amely „kopott ékszerként csillog Európa egyik elfeledett szegletében” (73). A várost keresni kell, „egy ékszerdobozt keresünk” (76), s ha sikerül megtalálni és felnyitni, csodás kincsek kerülnek birtokunkba. Az ékszerdobozt ellentétes jelzőkkel illeti az elbeszélő, ezzel is utalva a fogalom elvontságára és komplexségére: „minimum két-színű, de inkább ezer. Pazar és szürke, szmogos és új, csillámló és romos” (78). Sokatmondó a valódi ékszerdobozzal összehasonlított ékszer-város: „mehúzódik, keresni kell, rálelni, felfedezni. Mint egy női budoárban az ékszeres dobozt. Csak lassan kinyitni, nézegetni, úgy, hogy a rejtély benne maradjon, és a nyitogatás célja is titkos legyen” (82).

Az ékszerdoboz tehát mindent elmond, minden titkot feltár, mindezt óvatosan, nőiesen. A doboz megvédi az ékszereket a porosodástól és a kopástól, helyette ő kopik és rongyolódik. A nő ékszerdobozában benne vannak emlékei, szerelmei, csalódásai, benne van a családja, a múlt apró darabjai. Nem nyitja fel akárkinek, nem engedi, hogy bárki egyszerűen beletúrjon. Az ékszerdoboz a nő lelke, az elbeszélő különféle kincseit és félelmeit zárta bele: az utazás szépségeit, a kiábrándító valóságot, a világ magányos embereit, a saját magányát, vágyait, emlékfoszlányait. A doboz, mint egy biztonságos kis széf próbál ellenállni az idő okozta felejtésnek, porosodásnak és kopásnak, s rongyosságában is csillog annak, aki tudja, mit rejtettek bele.

A kötet készítése a keresésre, az utazásra. Egyszerre merülés, süllyedés és felbukkanás a víz alól, lélegzetvétel, számbavétele az eddigieknek. Csomagolás és indulás valami új felé.

Utolsó farkassá válni

Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*. Magvető Kiadó, Budapest, 2009

Urbanizáció és természet, magány és hiábavalóság. A rohanó világ felgyorsított képkockái egy hosszú körmondat erejéig lelassulnak. A szereplők önállósulnak a narrátor vonatkozásában, saját világuk lesz.

Krasznahorkai László egyetlen mondatból álló elbeszélése egy ívet zár be. Berlinből indul, bejárja Spanyolország rejtett zugát, Extremundát, majd ismét visszatér a kiindulópontba. Nevetéssel kezdődik és nevetéssel végződik. Maga a nevető nem vidám, hanem szatirikus és felette áll a történéseknek. A nevetés egyesít és összekapcsol, keretbe foglalja az eseményeket, ám ütközteti is őket, mivel a két nevetés nem egy és ugyanaz. Sokkal több van e nevetésben, mint ami a felszínen megjelenik. Sokkal mélyebb és bonyolultabb, mint amilyenek először mutatkozik. A kezdeti stádiumban hiábavalóság és meghasonlottság érződik, míg a végén a nyugtalanság tör benne a felszínre. „Épp nevetett, de ahhoz, hogy a nevetése felszabadult legyen, túlságosan is el volt foglalva azzal, van-e egyáltalán különbség a hiábavalóság súlya és a megvetés között...” (5). A nevetés kizökkent a rendes kerékvágásból, minden megfordul, mindent felforgat. A lehetetlen lehetségessé válik, eltűnnek a határok. A berlini német filozófus felhagyott munkájával, hogy elmenekülhesen a gondolkodás elől: „...egy megvetés műve a világ, ez csapja meg az agyát annak, aki gondolkodik, megtanul nem gondolkodni többé, ami természetesen nem vezet sehová...” (24). Viszont kénytelen rájönni, hogy ez a nem gondolkodás egy nem-gondolkodó gondolkodásba vezeti át. Hiábavaló volt elmenekülni, visszatér ugyanoda, ahonnan elindult, bezár egy kört. Egy levél mindent megváltoztat, mindent felforgat, egy eddig ismeretlen, új világ érdeklődik utána. A visszavonult, világtól el-

zárkózott filozófus, aki már felhagyott mindennel, egy látogatás erejéig kiteszi a lábát korábbi világából, hogy utána ismét belemerüljön jól megszokott magányába.

Az első jelenetek egy kocsmában játszódnak, ahol az egykori filozófus napjait tengeti. Körülötte lassan kiürül a bár, magány elől a magányba menekül. Üresen kongó a kocsmá is, mint a „kongó, hideg, üres tér” Extremundában és a „kongó, üres szív” saját magában. Ebbe a magányos, elszigetelt állapotba érkezik a nem várt, mindent felbolygató levél, melyben meghívják Spanyolország szintén elszigetelt szegletébe. „...tényleg Madridból érkezett, ő nem lehetett, akinek azt írták, hogy meghívják Extremundába, ismeretlen alapítvány, ismeretlen nevek, [...] nyilvánvalóan tévedés, amit úgy lehet magyarázni, hogy vagy évekkal ezelőtt adták fel (az itteni postától kitelik, hogy csak most kézbesítik ki), vagy nem tudnak róla, hogy akit hívtak, az nincs már...” (8–9). Miután megbizonyosodik róla, hogy nem félreértésről van szó, hagyja magát sodródni az árral. „... hagyja, tényleg, hadd alakuljanak a dolgok arrafelé, amerre akarnak, és így is lett...” (25).

Extremunda egy elszigetelt, hermetikusan lezárt tartomány, ahol még nem rombolt le mindent a civilizáció. „...hatalmas, kegyetlen, sivár, sík terület egy kis hegyvidékkel itt-ott, főleg a határ felé, rettentő szárazság, kopár hegyek, szikkadt föld, ember alig...” (12) – madridi barátai megpróbálják ezzel lebeszélni útjáról, invitálják, hogy inkább velük találkozzon, hozzájuk menjen el látogatóba, és hagyjon fel a sivár álmom kergetésével. Mégis elutazik, az ő szeme előtt pedig egy másik Extremunda elevenedik meg: „...Extremundának különleges varázsa van, csak két napja került közel hozzá, de már ő sem tudta teljesen kivonni magát a szuggesztiója alól...” (31). Erős kontrasztban áll ez a terület Németországgal, ahol az urbanizáció elpusztította a természet jelentős részét. Egymással szembekerül egy letűnt kor, a természet által körbehatárolt tiszta élőhely és a nagyváros piszkos, urbanizált világa. Egyfajta előrevetítés, jóslat, hogy a ma még védett és zárt Extremundába is be fog törni a civilizált világ, le fog rombolni mindent, megsemmisíti az utolsó érintetlen területet is. Olyan veszélybe kerül a térség, mint amilyenbe került a farkasok miatt, majd amilyenbe a farkasok kerültek az emberek miatt.

Egy jelentéktelennek tűnő újságcikk hajtja, űzi a gondolkodót az utolsó farkas nyomába: „...tulajdonképpen nemcsak az a furcsa abban a cikkben, hogy amolyan szokatlan költőiség lengi be, hanem maga a mondat, a tartalma, hogy ugyanis honnan tudja bárki is, mikor hal meg »az utolsó farkas«, meg újra, hogy mi az, hogy »meghal«, hát, így beszél egy tudós?!, va-

lami nem volt egészen rendben ezzel a cikkel és ezzel a mondattal...” (22). Pontról pontra jut közelebb a megoldáshoz, telefonszámtól telefonszámig, embertől emberig, míg végre meg nem találja az utolsó farkast. Vagy inkább az utolsó farkasokat. A farkasok megrázó esete még az érzéketlennek tűnő fordítót is teljesen érzékenyíti. Az érzékenyülés, a törődés is csak látszólagos, felszínes, akárcsak a mű elején és végén szereplő nevetés. A farkasok csak addig érintik meg az emberek lelkét, míg nevet adhatnak nekik, törődhetnek velük, de mielőtt még túl közel kerülnének hozzájuk, ismét hidegen elfordulnak tőlük, továbbhaladnak, mint az autós, aki véget vetett az utolsó farkas életének.

Krasznahorkai László regénye polifonikus szerkesztettségű. A szereplők nem pusztán objektumok, hanem cselekvő emberek, akik képesek egy szintre emelkedni az alkotóval. Szavaik önállóak, a szerzőtől függetlenül is megállják a helyüket. Nem kell, hogy egyetértsenek az alkotóval, saját világlátásuk, eszményeik vannak. Önállóak, gondolataik, cselekedeteik függetlenek. Történeteket mesélnek egymásnak és egymásról, elszakadva a narrátortól, aki mint szükséges irányító szerepel a műben. A tulajdonképpeni vezérszál a filozófus elbeszélése, amely mintegy monológgá alakítja a művet. Ebbe ágyazódik bele a többi szereplő története, élete, gondolata. Az egyes gondolatok állásfoglalást is jelentenek, amelyek nem változnak meg az elbeszélés végéig. A főszereplő váltig kitart amellett, hogy az utolsó farkasról szóló cikk furcsa, és utána kell járni. A csapos ugyanolyan unottan hallgatja a filozófus történetét, aki rendületlenül mesél tovább. „...nyilván a szokatlan fogalmazás miatt maradt meg benne ez a mondat, hisz ugyan miért beszél egy tudós egy tudományos cikkben ilyen szokatlan költőiességgel, nem? – utolsó farkas, nem szokás, magyarázta, de a magyar már megint nem figyelt, mert megjöttek a szállítók...” (20). A szereplők személyiségére nem hatnak ki a narrátor érzelmei, lelki- és gondolatvilága. Egyéniségek, akik nem tükrözik mások érzéseit, nem is élik bele magukat egymás szerepébe. Mindenkinek megvan a maga dolga, a saját univerzuma, amit véd minden külső hatástól. Zárt közösséget alkotnak a saját bezárkózottságukkal.

A rohanó világ és a felgyorsított életmód teljesen tönkreteszi a természetet, és a végén ott áll magányosan, utolsó farkasként a pusztuló környezetében. Hiába tenne ellene, nem lehet. A romlás már megkezdődött. A paradicsomi állapot pusztulásra van ítélve. Ezt vetíti elénk az utolsó farkas története, megpecsételve ezzel Extremunda sorsát is: „...még egy perc, és ide is betör az, ami a világ...” (33). Onnantól kezdve nincs megállás, a természet eltűnik, helyébe betonhegyek épülnek, elszigetelve egymástól az embereket.

Végül visszatér minden a kiindulópontához. „...végleg elhallgatott, hisz hogy magyarázza el, hogy bár visszatért oda, ahonnan a maga Extremundájába rövid időre eltávozott, és maradt a gondolkodástól mentes élet, [...] Extremundát a maga kongó, hideg, üres szívébe zárta...” (69). Bezárul egy kör, ami elindít egy újabbat. A német filozófus „napról napra újraírja a fejében” (69) a farkas történetét, folyamatosan újraindítva egy kört, amiből másként tekint az elmúlt eseményekre. Ezzel a látszólag zárt elbeszélést mégis nyitva hagyja, ami lehetőséget ad az újabb olvasatok létrejöttére Extremundáról, az utolsó farkasról.



HÍD

irodalom
művészet
társadalomtudomány

A Híd Kör tagjai:

Barlog Károly
Benedek Miklós
Berényi Emőke
Brenner János
Drozdik-Popović Teodóra
Gyantár Edit
Herédi Károly
Kiss Tamás
Kocsis Árpád
Kovács Hédi
Mikuska Judit
Oláh Tamás
Ördög Mónika
Patócs László
Penovác Sára
Raska Szabina
Sági Varga Kinga
Szügyi Edit
Terék Anna
Vékás Éva
Zabos Ákos

A fedőlapon

Kanyó Ervin
alkotásának részlete



M
I
N

nka

Nemzeti Kulturális Alap

A szám megjelenését
a Tartományi Művelődési Titkárság,
a Nemzeti Kulturális Alap,
a Szülőföld Alap,
a Szekeres László Alapítvány
és a Szerb Köztársaság Művelődési
Minisztériuma támogatta.

ISSN 0350-9079



9 770350 907007

HÍD

HÍD