

H Í D TÉBOLYOK TÓRE,
ROZSDÁJA VÉR;
FÉNYT NEM A DŐRE
NAPTÓL REMÉL:

MEG KELL HOGY ÉRJEN
BENNE A VÉG,
MELY A FÜRÉSZEN
BÍBORBAN ÉG.

MENTSETEK, MÍG NEM
JÓ AZ A NAP!
MOST MÉG CSAK SZEMEM
RÍ ÉS KACAG...

(1946)

TARTALOMMUTATÓ

- | 909 | *Bori Imre* A LÁTOMÁSOK KÖLTÉSZETE
- | 944 | *Mészöly Miklós* A TÁGASSÁG ISKOLÁJA
- | 963 | *Németh István* HALOVÁNY SZÉP LÁNG
- | 967 | *Lawrence Durrell* JUSTINE
- | 987 | *Ács Károly* MEG NEM JELENT VERSEK
- | 998 | *Károlyi Amy* versei
- | 1000 | *Brasnyó István* versei
- | 1003 | *Vukovics Géza* A TÁRGY ÉS ÜRÜGY:
HONEGGER
- | 1013 | *Rudi Supek* SZABADSÁG ÉS POLIDETERMI-
NIZMUS A KULTÚRA BÍRÁLATÁBAN
- | 1029 | *Saffer Pál* TÉLEN IS VISELHETŐ CIPŐ
- | 1035 | *Vlaovics József* JEGYZETEK A PULAI
FILMFESZTIVÁL RÓL
- | 1043 | SZEMLE (*Végel László* és *Bori Imre* jegyzetei)
- | 1049 | KRÓNKA

Képzőművészeti mellékletünk *Wanyek Tivadar*
festményei

HID IRODALMI, MŰVE-
SZETI ÉS TÁRSADALOM-
TUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
/ALAPÍTÁSI ÉV: 1934
XXVIII. ÉVFOLYAM. 1964.
9. SZÁM, SZEPTEMBER /
SZERKESZTIK: FEHÉR
KÁLMÁN ÉS PAP JÓZSEF
(FELELŐS SZERKESZTŐ)

A LÁTOMÁSOK KÖLTÉSZETE

Bori Imre

A KRITIKÁKRÓL

Van valami gyanús egy ötvenesztendős jubileumát ülő költő és kora viszonyában, ha a költő új kötete bevezetőjében így búcsúzik olvasójától: „Nem áhítok sikert és dicsőséget a jelentől, még kevésbé a jövőtől. A költők úgy gondolnak az utókorra, mint csalhatatlan isteni ítélőszékre; pedig taknyos-csecsemő, örüljön, ha kicserélem a vizes pelenkáját, nekem ne osztogasson babért. Birkózzék velem, mint kisgyerek az apjával, és a birkózásban erősödjék. Mihelyt számára elfogadható leszek, szabályokat és gátakat farag belőlem: még síromban is azokkal tartok, akik nem tisztelik a rámfogott vagy valódi rigolyáimat, bátran túllépnek a bearanyozott hülyén, olyan kezdemények és tetők felé, amelyenekről én nem is álmodhatok”. A dac szól ezekből a sorokból, de nemcsak a meg nem értettség miatti elkeseredés szülte ezt a sikert és dicsőséget elhárító mozdulatot, hanem a megtúrtságnak és az alig becsültségnek a felemás állapota is, amelyben Weöres Sándor él manapság a magyar költészetéről megformált képben. Hogy az ötvenesztendős évfordulóját ülő költőről a magyar irodalom-politika nem vett tudomást, hogy a lapok, folyóiratok megfeledeztek ünnepéről, eléggé jellemzi Weöres „költői szituációját” még manapság is, hiszen a párizsi *Magyar Műhely* ünnepi kettős száma nem pótolhatja, amit a magyar irodami élet egésze nem tett meg.

Weöres költészetének megítélését tükrözi ez a feledékenység: az irodalompolitika fenntartásai erősebbeknek bizonyultak, mint a „de”-k után kimondott értékelő és becslő szavak, a művészetét fanyalogva tudomásul vevő megállapítások. Igazságtalanok lennénk azonban, ha elhallgatnánk, hogy a költő körüli félreértések nem új keletűek.

Egész költői pályáján kísérik a költőt, aki a kritika rossz csillagzata alatt kénytelen élni és alkotni, de úgy, hogy a közte és kora közötti disszonancia állandó és mindinkább kiélezett: a dicsérő szavakat akkor kapta, amikor még nem érdemelte meg, s az érett, a nagy költő pedig hiába várja az elismerést, helyette a kritika villámlása játszik csak feje felett. Fiatalkorának tragédiája csodagyereksége volt, költészete ugyanakkor a Rákosi-éra egyáltalában nem kedvező éghajlata alatt ért be. Akármerre tekintünk tehát, körülötte a kritika tojástáncát látjuk — az elismerést zengő sorokban éppen úgy, mint a politikai fenntartásokat hangoztató írásokban.

Ellentmondásos költő — mondhatnánk ki róla ítéletünket. Am pontosabb és helyesebb azt mondani, hogy ellentmondásokat kiváltó költészet az övé, s ezek az ellentmondások nem a művészi mozzanat, hanem a politikai tanítások és értelmezések szférájában mozognak. Így tette ezt legtekintélyesebb kritikusa, Szabolcsi Miklós, aki a költő felett politikai vádbeszédeket tartott. Természetesen nem akarjuk vitatni annak jogosságát, hogy lehet-e vizsgálni Weöres Sándor politikai nézeteit, illetve világképét, filozófiáját, mert ilyen vizsgálatot is el tudunk képzelni, csupán azt furcsálljuk, hogy az itt szerzett tapasztalatok esztétikai mércévé váltak, és nem maradtak meg saját területük érvényességében; másfelől pedig felvethetjük a kétféle kritérium létezésének kérdését, hiszen ezeknek a kritériumoknak két arca van: a Weöresre néző elutasító, a József Attilára, Radnótira tekintő pedig a megbocsátó és megértő. Holott lényegében az lehet a kérdés, hogy Weöres felkutatott, elemezett világképe gátja, akadálya volt-e művésze szerveződésének vagy sem, azaz: „idealista, irracionalista, magányos, támadó...” nézeteinek síkján hogyan realizálódott egy nagy költészet, amelyről azt kellett leírni, hogy „jelentős költészet a Weöresé, sajátos művészi értékkel gazdag, nagyszabású líra: sokszor elragadó, sokszor elbűvölő, sokszor megborzasztó — kevesebbszer meggondolkoztató s önmagunkra ébresztő”.

A kritikákban olyan elem vált uralkodóvá tehát, amely Weöres költészetének sajátosságait magyarázni és megmutatni nem tudja, versihletének mechanizmusát érintetlenül és sötétségben hagyja, arányait nem látja és láttatja meg, természetrajzáról lényegeset nem tud mondani. Meg kell azonban hagynunk, hogy ezek az elutasító kritikák legalább rendszerességre törekedve, önnön körükön belül, képet rajzoltak róla, míg Weöres költészetének a hívei méltatásaikban megelégedtek reflexiókkal, egy-egy villanással bele-belekapva költészetébe, az élvező szavait írva le csupán. Nagyon jellemző az a tehetetlenség, amely a Weöresről szóló „pozitív” írásokban lelhető fel, kezdve az egykori *Diárium*ban megjelent Vajthó László- és Hamvas Béla-cikkektől az ez évi *Magyar Műhelyben* megjelent írásokig (amelyeket alkalmunk volt olvasni), s ez jellemzi a még oly rendszert kifejtteni akaró tanulmányt is, mint amilyen Szentkuthy Miklóssé (*Magyarok*, 1947. 9. szám). S mégsem lesz tanulságok nélküli, ha a Weöresről szóló írásoknak legalább a pólusait jelezzük, már csak azért is, hogy felvillantssuk e kritikák tükrének egyoldalúságában egy teljesebb szemlélet kialakításának legalább az igényét, amellyel Weöres Sándor költészetét tárgyalni kellene.

Szentkuthy Miklós nyolc fejezetből álló mozaik-tanulmányt szentelt 1947-ben Weöres költészetének. „Előjáték” című bevezetőjében elveti mind a realista koncepciókat, mondván, hogy „a realizmus kérdése erősen politikai szempontok megvilágításában szerepel”, mind a szürrealista elképzeléseket, amelyek „az ellenkező póluson ágálnak” az „elvont” művészet híveivel együtt, hiszen ezeknél is „nagyon sok az elméleti teherterhelés”. Majd Weöres költészetéről szólva ezt írja: „Weöres rendkívüli jelentőségű művéből elvi tételszerűséggel derül ki, hogy realizmus és szürrealizmus nem ellentétek, hogy egyik a másik nélkül nem ér semmit: az igazán nagy-művészi lélek legtermészetesebb élettani vonása, hogy minél mélyebben merül a való világ plasztikus ábrázolásába, annál több álom-kép is fog fantázia-korallokat hajtani belőle: — az álom csak a valóság egy szenvedélyesebb foka; a legszébb álom is csak a valóság táncától lesz a legszebb. Realista »iskolák« és »szürrealista« felekezetek lármája nullává lesz Weöres pompás, szinte gyermeki naivságú egyesítésében”. Fejezetet szentel Weöres „realizmusának”: „Weöres realizmusának van egy élettani, ős-lényi, kéjes-erotikus oldala, — és van egy népiesebb, parasztosabb formája. Weöres nagyon otthon van a hullók, varangyok, kígyók, kocsonyás polipok, folyásos ebihalak, izzadó pép-állatok világában: elvégre ha realista, nem kezdheti másutt, mint ahol az egész Realitás, az egész Természet vette kezdetét”. Weöres és a természet viszonyáról szólva a „legnagyobb költészet egyik jeleként” azt tartja, hogy a költői erény „távoli dolgokat egybelátni, vad-plasztikájú képbe fogni, érzékien valószínűvé és riasztóan örültté tenni ugyanazzal a mozdulattal...” A költő szürrealizmusáról szólva azt fejtegeti, hogy a „lélek elér egy olyan bonyolultsági fokot, hogy »józan értelemmel« már nem lehet hűségesen ábrázolni (csak így lehet becsületes naturalista)”, a költő életbölcességéről szólva az alábbi összetevőket emeli ki: „Először is egy mély, erős és határozott antiintellektualizmus: nem értelem-ellenesség, csak a mindennapi, kukorékoló Ráció végtelen utálat... Tudják (ti. a Buddhák, Jézusok, Assisiek), hogy az egyéni léten alul és túl van valami egyetemes nagy létezés és alapvalóság, és az az egyetlen fontos”. Szerelmes verseiben is „gyönyörű szintézist” fedez fel Szentkuthy: „kató-bogár szerelem az egyik oldalon, és ezertögyű Istár-kéj a másik oldalon”. Külön szól a versek ritmusáról, majd „kurta epilógusában” egy Bartók-párhuzammal jellemzi a költőt: „Ahogy Bartók műve népnek és Bachnak, maláj szigeteknek és reneszánsz zenei kultúrájának magátólértetődő egysége, — úgy Weöres műve is születő magyar népmese és legrafináltabb nyugati »doctus« költészet naivan tiszta összeolvadása”. Mint láttuk, Szentkuthy Weöres költészetének belső tere foglalkoztatja, s egy-egy megfigyelése bevilágít a költő műhelyébe és segít felismerni költői sajátosságait. Közöttük talán a Bartókra utalás a legtermékenyebb, hiszen azt a pontot rögzíti, amelyben Weöres költészete századunk nagy európai áramlataiba kapcsolódik — nem felszíni és felszínes vonatkozásokban.

Szabolcsi Miklós elemzése ideológiai tanulmány, s mint ilyen, Weörest politikai relációiban vizsgálja, míg a költői vonatkozásokat szinte alig érinti. Akárcsak Szentkuthynak, neki is vannak előítéletei, ha ellenkezők is amazéval, s ő is irodalompolitikát űz Weöresről

szólva, akárcsak a tíz esztendővel azelőtt megjelent Szentkuthy-tanulmány. Bevezető soraiban nyomban a „Weöres-legendát” emlegeti, amelynek megsemmisítését kimondatlanul is célul tűzte ki, vizsgálva *A hallgatás tornya* versanyagát: „Weöres Sándor költészetéről elég sokat írtak — de csak 1948-ig. Akkor elhallgatott a kritika szava róla, egyre gyéribben jelentek meg versei, s kialakult a »Weöres-legendá«, egy elnyomott, nagy, magányos költőről, akitől a fiatalok mindegyike tanult, aki a csendben halhatatlan mesterműveket alkotott”. Majd „az irodalomtörténeti illemkódex” szellemében áttekinti a Weöresről szóló írásokat, majd így folytatja: „S hogyan látom ma, Weöres újabb költeményeinek ismeretében, ezt a kétségtelenül izgató, elfogadásra vagy ellenkezésre csábító lírát? Hadd kíséreljem meg különböző oldalakról, több szempontból megközelíteni a problémát”. Mindenekelőtt egy fejlődésrajz vázlatát adja meg, majd Weöres „ismeretelméleti” és etikai nézeteit taglalja a költő *A teljesség felé* című szentencia- és prózavers-gyűjteménye alapján. „A személyiség végtelen feloldását kell tehát elérni — fűzi a maga magyarázatát a Weörestől vett idézetek után — s ennek eszköze: az egyéniség és a tömegek fölé való emelkedés. Mert az egyéniség szétbontásának módja: az esetlegestől megszabadulni, esetlegesek pedig: test, tulajdonságok, vágyak, társadalom”. Ebből pedig a következő etikai magatartás következik: „mindent szeretni, mindent megérteni, mindent elfogadni, mert semmi sem különb a másiknál”. Az erre épülő esztétika szerint „a természetben minden egyformán szép: az időtlent, a változatlant, az őslényeget megragadó tényező pedig a fantázia. Az időtlenül működő képzelet egyúttal eszköze a valóság fölé való emelkedésnek, azaz: az érzékfeletti érzékelésnek”. Szabolcsi szerint ebből a gondolatmenetből lehet eljutni a mítoszokig, amelyek nem kis szerepet kaptak Weöres költői tervében. Az ilyen nézetek és szemléletmód „egyben tükröződése egy apokaliptikusnak látszó kor szörnyű zűrzavarainak, a régi értékek bomlásának, az áttekinthetetlennek tűnő valóság kuszaságának — s ugyanakkor ez az adott valóság teljes tagadása, avval való feltétlen szembenállás”. Ebből most már egészen világosan következik, hogy „Weöres rendszere tehát világundorának, elszigeteltségének, a világgal, az emberekkel való szembefordulásának, megérteni- és változtatni-nem-akarásának filozófiai igazolása”. A szerző azonban még e megállapításoknál is tovább megy, mondván, hogy „Weöres Sándor költészetének világnézeti, filozófiai oldala tehát sajátos képet mutat: egy végtelen, XX. századi irracionalizmust, olyan emberét, aki a politikai fejlődésből, a kor társadalmi mozgását irányító mindenfajta eszméből s főleg a haladásból, a fejlődésből már a 30-as évek közepe táján kiábrándult, aki századában idegenül s magányosan áll; s aki ezt a rossz érzést metafizikaivá, abszolúttá fokozta”.

Szabolcsi tanulmánya második részében az ugyanebből a talajból keletkezett verseket „sokszínű, villódzó, nagyszabású költészet”-nek nevezte, mondván: „Irracionális és dehumanizált? Menekülés és szét-tört valóság? Igaz, de ugyanakkor úgy látszik, mintha mindez csak játék, mindez csak ürügy, mindez csak fikció, mindez csak — poézis lenne”. Weöres verseinek „megejtő sajátosságait” emlegeti, összefoglalva a róla szóló kritikák megállapításait is, amelyek „szóltak

játékosságáról, merészségéről, a távlatok és arányok állandó váltakozásáról, az irreális és reális elemek keveréséről”. „Van ebben a kötetben (*A hallgatás tornya*) felkavaró s megborzongtató, lecsendesítő s elringató, pátosz és lenge báj”, majd ezt mondja: „Az az érzésem, hogy Weöres nagy realista költő malgré lui; lényegében nem intellektuális, hanem nagyon is impresszionista jellegű költészet az övé”. S a jövőben, Szabolcsi szerint, Weöres költészetéről az olyan jelzők beszélnek majd, mint a „játékos”, a „bájos”, a „vaskosan népies”, a „sokszínűben csillogó”. Egy bekezdés szól arról, hogy minden hangot és formát meg tud szólaltatni, majd tanulmánya zárórészében ismét legfontosabbnak tartott megállapításához tér vissza, újrafogalmazva azt: „csillogó s sokszor megejtő felszín, gazdag »mesterséges paradicsom«, ragyogó költői erények, káprázatos technika — de mögötte s alatta... magány és elszigeteltség, világundor és szenvedés, hidegség és embertelenség; a költő egy csak egyedül lakható, sivár Szigeten”. Ugyanakkor „egy bizonyos szempontból” szerinte Weöres Sándor a „XIX. század szellemének hordozója”. „Nem a haladást s a fejlődést hirdető, a racionalista, a természettudományos, a szocializmust szülő XIX. századé: az irracionális, a sötét, a démoni erőket életre keltő XIX. századé...” Tanulmánya végén pedig így sommáz: „Nem a bonyolultság, a zűrzavar vált idejétmúlttá — de az az érzés, hogy semmit sem tehetünk ellene. Weöres alapján passzívan fordul el a világtól — az embertelenséget örökkétartóvá, a zűrzavart szükség-szerűvé stilizálja. Tömeg- és politikaellenes hát ezért, fogvatartja a széttört valóság látványára — ám ugyanakkor csak állényegekig, állényegegig jut el...”

Szabolcsi szerint tehát ilyen kettőség foglya Weöres Sándor, akinek „filozófiája csak a nagy egész, a társadalom összefüggéseinek realista visszaadását akadályozza, a részletekét nem”. Azt hihetnénk, hogy Szabolcsi az elmúlt hét esztendő alatt árnyaltabb képet dolgozott ki magának a költőről. Legújabb kötetéről írva azonban ezeket a fent ismertetett s hét évvel ezelőtt leírt gondolatait ismétli meg, mondván, hogy „nem gondolataiért, hanem gondolatai ellenére tartjuk nagy költőnek”, s József Attila „legmagyarabb” és „legegyetemesebb” költészetét szegezi szembe vele, hogy lerombolja „Weöres európaiságáról” szőtt legendákat, s a költőt „annyi más költőink” közé helyezve egy kicsit, a neki tulajdonított rangjától fosztja meg, sugallva, hogy Weöres egyike csak a sokaknak, de nem korszakunk kiemelkedő alkotója. Egy kritikai Antonius-beszédet írt Szabolcsi Weöresről szóló tanulmányaiban, a költő arányait azonban nem sikerült érzékeltetnie.

Az alábbiakban, szaporítva a Weöresről szóló írások számát, ezt a munkát nem vállalhatjuk: nem volt módunkban sem összes megjelent versét áttanulmányozni, sem a róla szóló irodalom szövegeit teljes egészükben áttekinteni. Vizsgálódásaink két kötete anyagához kapcsolódik csupán, mindenekeelőtt *A hallgatás tornya* (Harminc év verseiből), Bp. 1956. című gyűjteményét forgattuk, s új verseinek kötetét, a *Tűzkutat* (Bp. 1964.). De segítségünkre volt a párizsi *Magyar Műhely* II. évfolyamának 7—8., ún. „Weöres-száma” is.

Csodagyerekként tűnt fel a magyar irodalomban. Gyűjteményes kötete élén 1927-ben írott versei állnak — tizenhárom, tizennégy éves korában írta őket. „Meghökkenítő, rimbaudi indulás ez” — mondja róla Sükösd Mihály (Weöres és világa. *Kortárs*, 1958. 7.). „Riasztóan kész költő: a kezdet kezdetén áshatunk csak elő egy-egy Adyától örökölt szimbólumot, Babits-metaforát, vagy zsolozsmásan Füst Milán-i strófát — inkább filológusi önmegnyugtatóként”. Tegyük hozzá: kész költő ugyan, s mégsem költő. Annyira korán kezdett el verselni, hogy éppen emiatt érési ideje a szokásosnál hosszabb volt. Húszéves, amikor első kötete, a *Hideg van*, Pécsen megjelent, amelyről Illyés Gyula írt a *Nyugatban*, mondván, hogy a „költészet területén jól tájékozódik, csupán az életben tájékozatlan még”. Illyés a fiatal Weöres alapproblémáját ragadta meg, s rögtön ehhez a megállapításhoz azt is hozzá kell tennünk, hogy Weöres hosszú költői kamaszkorának is ebben látjuk magyarázatát. Weöres ugyanis, úgy tetszik, mindvégig a szokatlanabb úton maradt, nemcsak jelentkezésével: az „élettapasztalatokat” az irodalomból kiindulva szerezte meg, s nem fordítva, azaz: nem a felfedezett életből indult ki, hogy azt megverselje, hanem benne az „élet felfedezése” összefonódott a „költői felfedezésekkel”, de úgy, hogy a primus inter pares szerepét a költői mozzanat játszotta. Erendő költő? Igen, hiszen a vers jelentette a közvetlen élettapasztalatokat is, amelyek közé az ún. „irodalmi tapasztalatokat” is bátran besorolhatjuk, ugyanis ezek már a fiatal Weöres szemében kiegyenlítődték. Más szóval: a kettő közötti különbségek Weöresnél elmosódtak, s ennek tulajdoníthatjuk, hogy költészetében a közvetett, másodlagosnak nevezhető benyomások költészetét végigkísérik az ösztönös és a tudatos szerepjátszás változataiként, anélkül hogy a költőnek ügyelnie kellene azok más-más jellegére. Sajátos színnel szerepjátszását is ez futja be, okát is, módszerét is meghatározva.

A fiatal s kezdő költő tehát a „másodlagos benyomások köréből” indult ki, s ezen a területen sokkal biztosabban mozog, mint amazon. Trilógia című három balladája, valamint Himfy-strófái, a tartalmi és formai reminiscenciák, az érett hang és költői szerkesztés benyomását tudják ma is kiváltani, míg az Öregek című verse közvetlenebb benyomásával („Oly árvák ők mind, az öregek. Az ablakból néha elnézem őket...”) dadogás csupán, utánérzés, amelyet a korszak fiatal költőinél sorra felfedezhetünk. A hang és magatartás a *Nyugat* stílusának köréből való:

És néha, hogyha agg kezük
játszik egy szőke gyerekfejen,
tán fáj, ha érzik,
hogy e két kézre,
dolgos kezekre,
áldó kezekre
senkinek sincs szüksége többé...

Megtévesztő játék indult itt meg az olvasóval a jelleg-csere révén: az utánzó hang és modor nemcsak az érettséget, de az eredetiséget is

mutatja, míg az „önmagát” adó Weöres Sándor verse az utánczás, a reminiscencia gondolatát sugallja. A balladák gondolati magja, a fiatal költő öntudatlan árulkodásával, kibeszélésével éppen ezt a dilemmát énekli meg. Poe Holló-ját idéző Ballada két testvéréről című versében az élet hallucinációként sejlik fel, „messzi puszták énekeként”, amelynek jelzője, kétszer is a versben, a „távol élet”; a Ballada három falevélről címűben egyértelmű világossággal beszél két világról („És jött a szél, a messzi szél, egy messzi, másik, új világból”), míg a Ballada a fekete rétről című versben az „élet” a „sivár messzeség” képzetével azonosul, amely meg tudja fagyasztani a dalt. Az élet mint balladatéma — a felfogás és az átértelmezés már a fiatal költő egyéni sajátja, mert a balladai narráció helyett a műfaj jellegéből csalja elő hangulatát s domborítja ki az élet kísérteties, mesés, varázsos jellegét, nem a ballada-történetet, hanem a ballada-típusokat élezve ki.

Az ugyanebben az évben keletkezett Himfy-strófák a stilizálás vállalásával tűnnek ki, egyúttal pedig a költő mimikrire hajló temperamentumát is megidézik. Többrendbeli ezekben a strófákban a merészség: egy elavult versképlet tudatos megidézése, a strófa-hoz tapadt hangulatok kesergő dallamának beépítése abba a városi téma-világba, amelynek látványán hat versszakon át elmereng, meditatív hangulattá alakítva át a tárgyi világ részleteit. Mindegyikben akad mesteri remeklés, a megfigyeltnek felfedezésszámba menő megmutatása. Az egyikben a „sikongó utcák flaszteros sora” kép állít meg, a másikban a „a felkomorló szürke házak” fagyot villantó szem-sugara hőkent meg a merész képpel, míg az utolsóban az expresszív nagyítás tombol a reggel leírásában:

Míg a hajnal félve szálldos,
felrázza az éjszakát:
hallod? a reggel imája!
vasból pattant, szétzilált
hangok égő áriája,
épig érő trombiták,
felsípolve, feldalolva...

Weöres költői alkata nyilatkozik meg ezekben a korai vállalkozásokban, anélkül hogy sajátosságairól tudott volna. Még ösztönösen jut kifejezésre bennük az objektivizációra való erős törekvés is, amely itt még felszínes és a vers mélyebb rétegeibe nem hatolt: nevezhetjük ezt tematikai objektivizációnak is, amilyen például az életkép, rafináltabb formáihoz, mint amilyeneket mítoszaiban alkot meg majd, ekkor még nem jutott el. A balladák és a Himfy-strófák önmagukban tematikai objektivizáció csupán stilizált változatainak látszanak, míg versei fő sodra a klasszikus értelemben vett életkép magyar hagyományait folytatja (Gázlámpa, A Krisztus-szemű asszonyok, Holdkóros biciklista, Macska, Hajnal, Szán megy el az ablakod alatt, Kovács, Munkanélküliek, Szobalégy, Kutya, Fajankó, Fazekas stb.). Nyomon kísérhetjük ezt a harmincas évek elején írott versekben, s elsősorban megtalálhatók az évtized egész termésében is. A képlet a költő és az élet klasszikus viszonyát mutatja: a költő szemlélődően áll a világ

képei, jelenetei előtt, amelyeket már-már feladatszerűen versel meg, közölve benyomásait a megfigyeltről és a megfigyelt rá gyakorolt hatásairól. Nem akar azonosulni tárgyával — a megfigyelő szerepe kielégíti, a „költői” körét kitölti. Az objektivizáció alsó fokain állnak ezek a versek, amelyek Weöres esetében zsákutcát is jelentettek — ez az út nem vitt messzire.

A vers mélyében azonban a költői természet messzebbre vivő utakra talált: ha a felszín felől nem sikerült meghódítania a verset, a vers atomjaiból kellett kiindulnia, s mintegy belülről kellett a felszín irányába törnie. Életképeiben még csak halmozódnak ilyen jellegű tapasztalatai, hogy azután költői elvének alapjává, axiómájává váljanak, s legyenek költészetének módszerei s váljanak a versek anyagává is. Az egyéni, a szubjektív elem keresése ez az objektívben, más szóval az a törekvés dobban itt fel, amelyet a költő saját világa keresésének nevezhetünk, a matematika történetéből vett analógiával kifejezve: Weöres a maga „nem euklidészi” geometriája felé indult el a vers atomjainak átképzésével, az ott szerzett tapasztalatok egyetemesebb érvényesítésével.

A szemlélet és a „látás” Weöres Sándor-i módja előbb a vers képeiben szólal meg. Látszólag a szokatlan képnek a *Nyugat* költőinél tapasztalt szeretete ez, valójában a „világ látásának”, a világ „keresésének” lehetősége, mert miként a *Macska* című versében mondja:

De két csukott szemhéjam alatt, mint fehér bél a töretlen
dióban, ragyogóbb mécsesek égnek...

Ugyanebben a versben olvashatjuk a következő versszakot:

...zümmögött két zárt ajka között,
mint a folyó, ha kiszökött a zöld-inyú hegység fogsora közül és
sások ezrébe öltözött...

A *Hajnal*-ban is van egy sor, amelyben a kép túlnövi a megfigyelés eredeti körét, és az egyetemesebb távlatát csillogtatja meg:

A konyhában még minden aludt...
...s teknőben a tészta, az élesztőtől lázbetegen...

De már biztosabb technikával szólal meg a Kovács című versben:

Idelenn a nyakamba másznak
a csigatalpú hegyek...

kezdi a verset, és a második szakaszban megrajzolja az asszociáció újabb és teljesebb körét jelentő képet:

nyakamban a hurutos ég
rejtő felhő-lepedéke...

majd a vers záró részében, újból ebbe kapaszkodva, a „kovács” fogalmi lényegét az alkotásra is vonatkoztatja:

manók települnek élém,
tündérek és lidércek,
s testemből gennyed a fém,
sose-látott nemű ércek...

Az „élet” hétköznapi szemléletén ezekben a képekben és sorokban jutott túl a költő, ahogy egyik 1933-ban keletkezett verse bizonyítja:

Az ég alatt, a falu fölött
keress: az az én hazám...

(Csöngé, 1933. május)

Elszakadva a „valóságtól”, a szokott viszonylatoktól — így születtek meg ezek a sorok. S nevezhetnénk a „valóság szétszedésének” is az itt erjedő költői munkát, a „sose-látott nemű ércek” keresésének, a valóság megsemmisítésének, ahogy a szétszedéssel meg lehet semmisíteni valamit. Helyesebb lenne azt mondani, hogy a „valóság” egyfajta konstrukciójának megsemmisítési kísérleteit végezte el, különösen a Kovács idézett részeiben, hogy egy másfajta konstrukciójú valóság jöhessen létre, „az istenekkel egy-dalt” énekelve. Ádám oldalbordájának keresése ez, a gyermek előhívása a „nem-létező idők szövetségéből”.

Az objektivizáció magasabb formája csillan meg: költői lehetőség, mely évek múltán Weöres költői Eldorádója lesz. Kísérletezik a kifejezés más módjával is: első dallam-tanulmányait ekkor írja (Szán megye el az ablakod alatt, Varázsének). A Szán megye el az ablakod alatt című zenei fogantatása és kifejezése a hagyományos módot mutatja: a vers ún. zenei elemeit használja csupán:

Éj-mélyből fölzengő
— csing-ling-ling — száncsengő.
Száncsengő — csing-ling-ling —
tél öblén halkan ring.

Sőt az itt felkapott dallamosságot több versében is megjeljük, míg a Varázsének című verse a dallam-tanulmányok tisztább válfajához tartozik: ritmikai elv diadalmaskodik benne, felépítése egyszerű — a népköltészet mágikus területei felé mutatva valóban a varázsének benyomását idézi. Hasonlóképpen a mitológia felé is megteszi első lépéseit a Fajankó-ban, egészen bátortalanul még.

Ez a verse azonban bevilágít a fiatal Weöres költői műhelyének egy másik zugába is: magatartást és programot formál benne. S ez is az objektivizációt célozza, hiszen a maga természetének törvényeit akarja megfogalmazni:

és mennyi mindent láttam én!
és semmit sem takartak el!

mondja a második versszakban. „Csak bámulok. Tekintetem, mint mázamon a fény: hideg”. A közömbösségig fokozódik ez a „bámulás” és ez a „hidegség”:

Jó se vagyok, rossz se vagyok,
nem gyűlölök, nem szeretek,
nem hiszek és nem tagadok,
nem sírok és nem nevetek.

Ezt is tovább árnyalja:

Tekintetem
tökéletes, mert céltalan.

Kétségtelen: a világ dolgai iránti egyfajta közömbösség fogalmazódott meg ebben a versben, mint ahogy a Fajankó jelképében is a költő tetszeleg — az érzéketlenség jelentését emelve ki elsősorban. Nem egy Timon készülődik ebben a fiatalemberben, aki gyűlöletét a közömbösségbe rejtve fordít háttal a világnak. Ezt már a költő kora is kizárja, hacsak nem a kamasz világunörára gondolunk, amelyet első csalódásai tápláltak: Valószínűbb, hogy magatartása, egész fentebb idézett elmélete irodalmi eredetű — példaképeiből szűrte ki elméletét, amely a tiszta művészet követelésével egyenes rokonságban áll, különösen ami a tökéletesség és a céltalanság összekapcsolását illeti. Nem volt azonban idegen a fiatal Weöres egyéniségétől ez az elmélet: önmagát fejezi ki akkor is, amikor mások gondolatait, művész-erkölcsét visszhangozza. Emlékeztetnünk kell fentebb emlegetett balladáira, amelyekben a világ, az élet el nem érhető messzeségben mutatkozik meg. Költői gyakorlatában — legalábbis életképeinek — ez lehetett a legközvetlenebb tapasztalata, miként a Csöngé, 1933. május című versében írta:

Még igazi kín hozzám sose nyúlt
s öröm sem ért igazán,
ágyékom még szűz a nőtől és
a jajgatástul a szám...

— — — — —
Életem burka töretlen és
még semmi se volt elég,
a szemembe ezer dolog menekül,
miként tyúk alá a csibék.

Az ötvözet sajátossága tűnik fel ebben a magatartásban. Az alkotóelemek: a töretlen életburok és a céltalan tökéletesség (nem kell erős képzelet, hogy a kettőt kiegyenlíthessük!) csak együttesen megjelenve válhattak egy költészet ős-televényévé, hiszen az a társadalmi közeg, amelyben a fiatal Weöres mozgott, a költői megjelenésének más lehetőségét ki sem termelte. Egyediségében azonban fellelhető az általános mozzanata is, elég, ha arra utalunk, hogy József Attila Tiszta szívvel-je ugyanannak az attitűdnek egy másik megjelenési formája csupán.

Passzivitást sugall ez a magatartás, de nem elzárkózást a világ elől — sajátossága nem a közönyös eltérés, elviselés, hanem a befogadás aktivitása, amely elsősorban *irányában* különbözik attól a közismertebb magatartástól, amelyet az ún. aktív költő-típus képvisel.

A fiatal Weöres költészetének első hangjaiban nem véletlenül fedezzük fel az élet utáni sóvárgás balladáit, ezt követően a Fajankó-ban jelképezett szemléletet, amelyben a dacos vállalás kiabálja leginkább hiányait, majd ebből, az önmagára találás folyamatában az életnélküliség élménye költői lehetőségeinek felfedezése következett, amellyel Weöres Sándor költői útkeresésének szakasza le is zárult, hiszen megtalálta világát, s ezzel a magyar költészet egy kopernikuszi fordulata következett be, hasonló József Attiláéhoz, a szélsőségek találkozásának példájaként.

Az életnélküliség fogalmát azonban megszorításokkal kell használnunk Weöres Sándor költészetéről szólva. Helyesebb lenne talán az élet egy bizonyos területeinek a hiányairól beszélni, hiszen az általánosítások csak eltávolítanak bennünket problémánktól. Ha az élet fogalmában nem csupán a társadalmi lét felszíni formáit látjuk, hanem mélyebb rétegei iránt is érdeklődünk, a „látható” mellett keressük a hajszalereket is, amelyek embert és világot összekötik, akkor Weöres költészete nincs híjával az „életnek”. Ám ha arra gondolunk, hogy századunk magyar költészete, akárcsak a XIX. század is, a szociális és nemzeti problematika jegyében keletkezett, hogy tematikáját, világhoz állását ezek mennyire megszabták, életképét milyen mértékben determinálták, akkor — mert ezek zömében hiányoznak Weöres verseiből — a költő „életnélküliségéről” már bátrabban szólhatunk, bár egy pillanatig sem tartjuk ezt az „életnélküliséget” valóban az „élet” hiányának, még kevésbé róhatjuk fel bűnéül a költőnek. Arra gondolunk csupán, hogy Weöres esetében a tükrözés elméletével nem lehet megszire jutni. Más szóval: Weöres költészetében az „élet” nem közvetlenül van jelen, ami ismét csak nem azt jelenti, hogy végső fokon egyáltalában nincs jelen. Maga is eltűnődött ezen, miként *A vers születése* című tanulmányából kitetszik: „A művészet korlátlan; és a művész mégis gátak közt alkot. Gátjait elsősorban az egyéni alkat szabja meg, melyben csak elkülöníthető terelemekre irányuló képességek és vonzalmak rejlenek. Az alkatot formálja a kívülről ráözönlő sokféle benyomás, hatás, mely a környezetből és eseményekből, művekből és emberekből árad: a hatás a művészt némely lehetőség irányában kifejleszti, más lehetőségekből visszaszorítja: ez a hatás süti a művészre a kor és a közösség bélyegét. Az irány kijelölését folytatja a szándékos önnevelés, a tudatos elhatározás: a művésznak tervei, eszményei lesznek; és hogy mennél jobban megvalósíthassa őket, ezért önként elzárkózik sok másfajta lehetőség elől”.

Weöres költészetében az első kötetek után mind nyilvánvalóbb lett, hogy az emberi relációk nem a nemzet, a nép, a osztály vetületében mutatkoznak meg, s így váltotta fel az első versek hirdette szorongásokat a „tudatos elhatározás”, amellyel „életnélküliségét” vállalta, s hagyta költészetében eluralkodni, egyetemesebb érvényre jutni. Társadalmi helyzete tette lehetővé, hogy ne üzessék ki idő előtt „a tudás naivan-bölcs édenéből”, mint kortásai, és megmaradhasson az emberi relációk általánosabb vonatkozásai közelében:

... — Előbb még az égbe jártam
(nem a szerelmesek rózsá-egében:
embertelen és nemtelen világban,
a tudás naivan-bölcs édenében)
és azután, emberré visszaváltam,
virágok-barmok része lett a részem...
Milyen betegség ez, micsoda pestis,
hogyan ha a lélek végzett: jön a test is?

Mikor üres lett mögöttem az ég fenn
s a föld üresen várt, mint a vakablak:
csak pillanatig tartott ívelésem —
az ég s a föld kétoldalt rámszakadtak!...

Így vall az „élettel” való találkozásáról Az üres szoba című versében, idegességének adva hangot. Költői természetrajza is ez a vers, vallo- más arról, hogy milyen traumákat hoz, ha ki kell lépnie „Édene” kapuján. „Milyen boldogság: élni!” — kiált fel ugyanebben a versé- ben, hogy csak nyolc sorral később feleljen is rá: „— De százszor na- gyobb boldogság: nem-élni”. Majd így folytatja:

Miért hívjuk hát elő gyermekünket
a nem-létező idők szövetéből?
És a testi kék miért örömmünnep,
bár a lélek kékjével sosem ér föl?
Meddig nyújtjuk még csillagos fejünket
a talmi Napba, rettegve az éjtől,
a jó éjtől, hol talpunk sose vászik
üres szobától az üres szobáig?

Ember-nélküli és nem-nélküli világ — íme a költői önkör, amely ki- alakulófélben van, külön világként:

Embertelen magányban élek én
rücskös gyökéren, szívós pecsenyén.
Emlék se nő itt, a van volttalan,
az ég sírós, az éjjel holdtalan.
Uram Isten.

(Határőr)

— amelynek koordinátái, mint a fenti versszak is mutatja, a világ- nélküliségből indulnak ki. Így keletkezik egy vákuum a világban, amelynek ürességét a költőnek kell kitöltenie, hogy *A vers születésé- ben* vallja: „Teljesen üres, közönyös kedély kell nekem a verseléshez; ha nem foglalkoztat semmi, jöhet a költészet, hogy kitöltse az üres- séget.

Így készült a fiatal Weöres, „az istenekkel egy-dalt énekelve”, a világteremtésre, amely költészetét kb. 1952-ig foglalkoztatta. „Világ- teremtése” mozdulatai azonban már itt szunnyadtak ezekben a fiatal- kori versekben is, amelyek a „világ” iránti allergiáiról énekeltek.

ÉNEK A TEREMTÉS RŐL

A teremtés lázában fogantak az 1935 körül keletkezett Weöres-versek. „Amikor Isten a világot szülte, a mindenség az ujjára fagyott...” — kezdi az Ének a teremtésről című versét, majd forró élményként költői témája lesz ennek az aktusnak a látványa is:

A kis jércét nem irigylem én,
amikor kapar az udvar szemetén.
Irigylem a kotlóst: lázban, egyedül
az áthevülő tojásokon ül
s a változás titka körülkerengi...

(A boldogságról)

Akár ars poeticájának is felfoghatjuk a képet, amely egyszerre védőbeszéd a maga költői természete mellett, és megmutatása is ennek a költői állapotnak, mintegy replikázva arra az elhangzó vádbeszédre, hogy:

Rámmondták: „Íme,
balgata,
a földi színre
tomba, vak.”

(Halotti ének)

Közben tovább hullámszik benne a Fajankó-motívum is:

Mit bánom én, hogy érdemes,
vagy céltalan a dolgom?
Patak vagyok: kérdejem-e, hogy
habomat hova hordom?

(A célról)

Nem nehéz felfedezni ezekben a versekben a küzdelmet, amelyet a költő a maga természete megfogalmazásáért folytatott. A „tisza művészet” hitvallása lenne-e az ilyen nyilatkozat? Aligha hihető. Ha kiélezetten is, a költő mindenekelőtt világképe különösségéről, a magyar költészetben szokatlan jellegéről vall, amit Levél Füst Milánnak című versében meg is fogalmaz:

Akár mély kútba, hulltam önmagamba és senkise húzhat ki onnan.

Weöres Sándor esetében ez az „önmagába hullás” pedig azért bír oly fontossággal, mert a világ-teremtés kreációja ebből a látszólag passzív és zárt magatartásból indul ki, és lesz költészete egyetemes érvényű televényévé: az aktivitás befelé irányul, s csak az ő tulajdonát képező világ-sík, egy kozmosz keletkezik, amelyben költői kozmogóniája realizálódhat. Külvilági szöge egészen kis nyílású („a szemembe ezer dolog menekül, miként tyúk alá a csibék”), s benső, imaginárius vetülete, ezzel ellentétben, háromszázhatvan fokos, teljes kör — a mitológiától a tárgyi világig, a tárgyakig, amelyek azt az önmagukba merült közőmbösséget hordozzák, azt a személytelenséget, szó szerinti ember-

telenséget és nemtelenséget, amilyenhez hasonlóknak a maga költészetét tartja. Helyesebb tehát „tiszta valóságról”, valóság-konceptióról beszélni, mint tiszta művészetéről, amelyet a harmincas évek derekán Weöres költői gyakorlatában már legyőzött és túlhaladott. Világa benépesítésével azonban a kis nyílású külvilági szög is tágulni kezd, és ki is tágul a teremtvé-hódítva működő költői gyakorlatban, miként azt az Újszövetségi apokrif levél-ben „a láncolt Titánról, kit keselyű tépett”, mondja:

Törvénybontása törvény lett azóta:
a formán lét gyúl és uralkodik.

Az önmagába merültség témáit hordozzák az ekkoriban keletkezett Weöres-versek (A kő és az ember, A célról, Örök pillanat, Szikla és virág, A galagonya), s feldereng a Nordkapp-ban a hideg látomás, a salakjától megtisztított valóság, a költő egyik eszményi táj-világa:

Dermedt a táj. Halvány a fény tere.
De testtelen virágát mind kibontja,
amint eljő az Arctis éjfele.

A tenger hátán piros-lila pompa
s a jég-eres, tündöklő, messzi lapp
hegykúpokot narancs-fénykődbe vonva

holtan szikrázik az éjféli Nap.

Másik eszményi táj-változata az „özönvíz-táj”:

Özönvíz-táj ez, tág és szédítő,
a kőkorszaknál ősbibb az idő,
emlékezés nem kísér az úton —
Ekképp mesélték, csak innen tudom:
mikor pelenkám volt még és dadám
s a Hold kezemnél ült az almafán...

— — — — —
Fogatlan szájjal tátogattam és
érzés nélkül jött sírás-nevetés,
a sorsom nem volt könnyű vagy nehéz,
múltat s jövőt még nem festett az ész,
idő nem volt, csak örök jelen,
mely, mint a pont, kiterjedéstelen...

(Fű, fa, füst)

Nem pusztán táj-variánsok ezek, amelyek között átmenetek sokasága lehetséges: a Weöres-versek alaprétégénél állunk, szemlélve őket. Bennük a költői látás lényegét mutatja meg, s egyszersmind módszerét is felfedi, azt a dialektikát, amely az élettelen szűzi világ képzetétől a születés szüzességében bujálkodó élet látványáig futja be útját, „nemtelenül” és „embertelenül” láttatva a világot, amelyben az élet-folyamatok semmivel sem törődve folynak, mintegy pusztá s öncélú

megnyilatkozásként. A teljesség álma ez Weöresnél, amelyet az ember csak sóvárogva tud elképzelni, hiszen születése pillanatában már kiüzetett ebből a boldog Paradicsomból, amit a természet egysége jelent („... én s nem-én közt nem volt mesgye-hegy, benned a világgal voltam egy. Álmom öbleidbe újra visszatér...” Anyámnak).

Csodálatos metamorfózisok születnek a versekben ennek a szemléletnek az ihletése nyomán, szinte valamennyi értékes Weöres-vers örzi kapcsolatát e mágikus pillanattal, amely a költőnél az „örök pillanatot” idézi, „mely kilóg az időből”, mint ahogy a konkrét térből is eltávozik a létezés lebegő dimenziótlan, mégis végtelen terébe olvadva. E költői attitűd, első tiszta képletét A galagonya című versében teremtette meg Weöres Sándor. Szemlélete maradéktalanul érvényesül benne: a képzet önmagába merülten jelenik meg, amelyet beleng a mágikus pillanat, a létezést láttatva és megidézve; ugyanakkor a tiszta képzet aspektusa is felsejlik. A költő nemcsak leegyszerűsít, eliminálva a részleteket, hanem tömörít is, az „örök pillanat”-ba lökve a verset. A galagonyából kiindulva ezért húzhatjuk meg Weöres verseinek fő vonalát — a megmutatónak nevezhető költeményeiben —, s különböztethetünk meg előadó, elbeszélő verseket, amelyeket a Weöres-versek mellékágának tartunk, s külön nem foglalkozunk velük. A galagonya rokonversei közé tartozik A kő és az ember, A négy évszak két darabja (Valse triste, Haláltánc), Füstös rajkók, Rövid dal, Mária siralma, Maláj ábrándok, A tündér, amelyet a Theomachia zár le a költő első nekifutásaként. Számra nem sok versről van tehát szó, annál érdekesebb azonban, hogy szinte valamennyi egy adott képletben született: a megmutatáshoz az áttétel ténye kapcsolódik. A költő alakoskodik, mint tette már a Himfy-strófákban, hogy az elidegenítést minél maradéktalanabban megteremthesse. Így A kő és az ember a néger song ritmusában dalol; a Valse triste a keringő dallamát éneкли; a Haláltánc-nak és a Füstös rajkók-nak népi a dallama, a Mária siralma a legrégebb magyar vers archaizmusába öltözik, a Teomachia pedig a görög kiséposz képletét hozza. Weöres költészetének egyik állandó tényezője alakult ki e versek révén a harmincas években: az idegen minták ihletett és termékeny felhasználása, meghódítása, újraszülése. Nem utánpótlást sugallnak ezek a versek, hanem egy sajátos, századunk költészetére annyira jellemző szemlélet érvényességét a magyar költészetben is. Lelkiakat és kordivat talákozott bennük szerencsésen, ugyanaz a törekvés, amelyet Bartóknál is megfigyelhetünk (*Magyar népzene és új magyar zene* című tanulmányában ki is fejti erre vonatkozó nézeteit), s nem lenne nehéz Weöres verseiben is felfedezni a zenei ihletést, a modern zene módszerének termékeny költői felhasználását. Forma és inspiráció, alak és szellem együttes hatásaival kell számolnunk ezekben a Weöres-versekben, amelyek nem átiratok, hanem az eredetiség minden jegyével bírnak, s mint láttuk, a költői én legtisztább megnyilatkozásait tették lehetővé. Weöres költői törekvései ezekben a versekben természetes medret kaptak: dallamuk újrajátszása egyúttal annak az ősinek, „özönvízinek” a megidézése is volt, amit pl. a mitológiai versek képviselnek más rendszerű ellentpontjaikkal.

A létezés problémái kapnak hangot ezekben a versekben. Weöres az őállapotokat kutatja, amelyekben a létezésnek társadalmi vetülete

helyett a biológiai lét tüzelt „vegytisztá” állapotban. Azaz: a természet, ebben a szemléletben, nem ismert más célt, mint a létezést, ellentétben a későbbi időkkel, amikor az ember mindjobban társadalmiasodott s elszakadt a természettől. Weöres az irodalom felől közelíti meg ezt az élményvilágot: a néger spirituálé kellett, hogy társaloghasson a kövekkel; elfeledett ritmus-émléket kellett megidéznie, hogy tetten érhessük a galagonya őszi nagy metamorfózisát a Hold fényében; a népi képzelet munkájára kellett figyelnie, hogy Bóbita ellejthesse tánccát, s halálos komolyan láthassa a révületet és hallhassa a természet nem hallható zenéjét:

Bóbita, Bóbita táncol,
körben az angyalok ülnek,
béka-hadak fuvoláznak,
sáska-hadak hegedülnek...

A Theomachia című verses drámája költői útja megtett szakaszának összefoglalója, egyben pedig a görög ösköltészet első meghódítási kísérlete is, amellyel egyszersmind a mitológia felé is tájékozódott. Ha a költőt egy még meg nem csontosodott világ valósága érdekelte, akkor természetesnek tűnik, hogy a görög mitológiát is körébe kellett vonnia, amelynek van egy világteremtéssel foglalkozó rétege is. Így találkozhatott a modern költő a mitológiával, hogy megénekelje a minőség forradalmát. Halász Gábor Weöres verses drámájáról szólva rögtön erre mutat: „A mítosz jobban lángrakap Weöres Sándor Theomachiájában. Kialakult képletek helyett az őállapot kínálja benne anyagát, ködös ősemlék, a vajúdó világ keresi a méltó felidézést. Kronos végzett apjával, Uranossal, »mert virult, csak élet nélkül tündökölt — s én vágytam, hogy tenyészet és élet legyen«. De őt, a vakon tenyésztőt is eléri végzete, az élet értelmes akar lenni és küldöncében, az eszmélő gyermekben újra diadalt ül a maradiság felett...” (Halász Gábor: Két versesdráma. *Magyar Csillag*, I. 2.) Weöres költői önéletrajza, egyben a modern magyar költészet mitikus keretű története is a Theomachia, amelynek megírásával az eszmélő költő végleg tisztázta, mit is akar, mi is költészete igazi anyaga, s vele mintegy régi énje és új törekvései harcában foglal állást, hitet téve a mellett az új mellett, amely A galagonya születésekor mozdult benne, és mind jobban követelte a maga jogát a költői értékek új hierarchiájával, amely ezekben a versekben bontakozott ki.

A Theomachia azonban nem pusztán az eszmélet verse. Benne is, akárcsak A galagonya-ból kiinduló vers-ív darabjaiban, a „költői” minden síkján megmutatkozik a valóságra-eszmélés és a továbbhaladás. Műfajok és ritmika, nyelv és kép, költői tartás és minősítés egyaránt mozgásban és születőben van. A Weöressel kapcsolatban emlegetett „életnélküliség élménye” ezekben a versekben a költészet fehér lapjává vált, amelyet a költőnek kellett teleírnia, felsejlett vele a valóság szüzessége, s vele találkozva, a költő előről kezdhetett az élet meghódítását, pontosan úgy, ahogy az új minőséget meghirdető verses drámájában elmondta, akárcsak Keats hirdette Hyperion-jában s Németh László interpretációjában olvashatjuk. Weöres teremtésről szóló dallamának első szakasza ezzel le is zárult: a meghirdetett minőség,

a felcsillanó új költői értékek, a felderengő világ megmutatta magát, de a költő igazi hódításai még csak ezután következtek.

FÜGAK ÉS SZIMFONIAK

„... Új verseim már alig hasonlítanak mindahhoz, amit költészetnek neveznek. A forma mellé végre megjelent nálam a tartalom, de minden eddigtől eltérő módon. Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és mellék-témák, kerin-
genek, anélkül hogy konkrétá válnának, az intuíció fokán maradvá. Ezeket a pára-szerű gondolatokat egy-egy versen belül többféle ritmus hengergeti, hol innen, hol onnan csillantva őket. — Eddig azért volt nálam a tartalom mindig satnyább a formánál, mert valahogy visszás-
nak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmond-
hatok. Így azután a forma lett a fő és a tartalom csak mint a forma szőlőkarója szerepelt. Most végre megtaláltam a csak-versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelen-
nek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értelem-
láncban, hanem a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben rejlik. Ezzel elértem azt, hogy versemnek nincsenek többé »megtúrt«
elemei, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbontha-
tatlan egységgé válik...”

1943-ban írott levelében magyarázza azt a költői forradalmat, amelyet a Theomachiá-ban hirdetett meg, de amelynek kidolgozásában, formálásában kb. tizenkét esztendő kellett mégis eltöltenie. Igen tanulságos az út, amit megtett: kísérletek és kerülők várták, míg ki-
munkálta azt a vers-típust, amelyben a „kötőanyag többé nem az értelmi láncolat, hanem a gondolatoknak valami csillagszerű gravitá-
ciója”. A kész eredményt a Weöres-szimfóniák jelzik, a kísérlet a fú-
gákban és etűdökben folyt, tartalmi síkon pedig a megsejtett ősvilág feltérképezésében.

A versek szoros időrendjét nem követhetjük itt már. Weöres „körei” olyan gazdagságban és változatosságban, ugyanakkor olyan logi-
kai rendben mutatkoznak meg, hogy a versek bizonyos csoportosítása elkerülhetetlennek látszik. A költői út cikcakkjait itt egyenessel cse-
rélve fel haladhatunk a Weöres-féle „hagyománytól” a szimfóniák nagy lélegzetű szerkezeteiig. Éppen ezért idézzük meg rögtön az „őszállapo-
tot”, a Weöres-versek teremtés-motívumát:

Kívül az idő siklásán mozdulatlan orsó pörög,
íme világot készítünk túl minden ívbe-foghatón,
kívül a tettek tüskéin cselekvés nélkül működünk,
túl a lehető párkányán bogozunk mozdulatlanul.
Teremtésünk szent mintái, öröktől gondolt képei
öltözzetek sokfélebe és bensőnkben daloljanak!

— kezdi énekét görög mintára a költő, megidézve az anyag boldog állapotát, a mozdulatlan mozgalmasságot, az izgatott készülődést a világ

megszülésére, s mikor ez a versben lejátszódott, a görög karének így búcsúzik:

Minden árad, fodrozódik, nyugalma odavan —
szenvedésbe és örömbe vetődik a világ.
Delejes zöld zivatar jön, takard be szemedet!
Ím a lélek kivetetten didereg a habokon.

Az ember mintha a Holdban lenne, ezt a „didergést” a Hajnal a Hold nagy szín-orgiájában külön is megidézi:

odakinn kén-színű mélység, fönn a sötétzöld holdi ég,
mozdulatlan csillag-raj süt s a foltos, ködös Föld gurul.

Érre az égboltra nyílik a „virradat sárga párkánya”, „kövülve a táj köré”, s ott didereg Tácsitá, a földi gyermek „jég-falak fénye közt” sóvárogva az emberi világot, hiába „szúrja hosszú napsugár” a „holdbéli kastély erkélyét”, s hiába „kerek bércek fölött ívben narancs-sárgára gyúl a lég”. Álomi táj, melyet csak lélek lát, elgondolva a kozmikus élmény természetét. Szín-látvány ez, Weöres anyag-szemléletének jellegzetes megnyilatkozása, mintha még a szilárd anyagon is túl szeretne jutni, mint ahogy a képzelet kiugratta a Föld vonzóerejéből:

Alattuk kén-színű mélység, fönn bordópiros Nap-kerék
s messzi hegyek csipkés szélén a halványuló Föld gurul.

A Nordkapp konkrét északi-sarki tájképe így légiesedik át, szabadul meg anyagszerűségétől és válik a hideg elementáris énekévé, ezen túl kozmikus látomássá.

Az Első emberpár-ban a fenti képnek ellentétét idézi meg mágikus dalban:

Kukszu fekszik a forró sárban,
feje iszapban, lába sás közt,
arca az égnek fordul,
nem küld többé Szibbabi testére véresöt,
erős hangon sír, mint a csecsemő,
várja a telt fényt, a telt fényt várja,
telt fény nincs soha többé.

A Pápua temetési ének, akárcsak a Trópusi motívumok ciklusa, továbbfejleszti ezt a szín-sóvárgást, a trópusi táj színgazdagságának asszociációs körét is a versekbe vonva, egyúttal pedig megőrizve a természettel való közvetlen társalgás lehetőségét is, a primitív lélek mechanizmusának működtetésével („Ő az okosabb: el nem mondhatja senki, mennyit tud, ismeri a tengert és csillagokat, kerepel a madarak nyelvén, szót vált a virággal” — mondja ebben a versében). Ezek a versek belső jellegükkel érdemelnek azonban elsősorban figyelmet: Weöres immár kitaposott ösvényen halad alakoskodó verseiben, amely formálisan a Barbár dal „képzelt eredetijének” és „képzelt fordításának” megalkotásában csúcsonodott ki, s ezzel a verssel lényegében műhelyét leplezte le: a kétszeres álarc a játékosságot nemcsak erősíti,

de egyúttal tagadja is, arra figyelmeztet, hogy a költői játék mélyén komoly költői szándék dolgozik a „költői” kutatása terén:

Dzsá gulbe rár kicsere
 áj ni musztasz emo
 áj ni mankütvantsz emo
 adde ni maruva bato! jaman!

Szél völgye farkas fészke
 mért nem őriztél engem
 mért nem segítettél engem
 most nem nyomna kő! ajaj!

Ehhez a sorozathoz tartozik a Balkáni koldusdal is, amelyben a varázsformula már csak egyetlen sorra zsugorodott („Ej törököm-törököm adj garast!”), mutatva Weöres haladásának tendenciáit, változatainak gazdagságát a széles, ismétléseken alapuló primitív énektől a tömörítés remekléiséig.

Cseremiszi dalai például a Balkáni koldusdal-lal tartanak rokonságot. Ezekben a versekben a költő már nem hagyja kétségek között az olvasót afelől, hogy az alakoskodó verstípusnak milyen fontos szerepet szánt: fúga-tanulmányok ezek a nagy szimfonikus költeményekhez, vázlatok a nagyobb kompozíciókhoz. Két mozzanatot emelhetjük ki: dallamtanulmányok és képzelet-tréningek — Weöres kreatív költőiségének oly fontos elemei, amelyek a valóság megidézésének költői céljában találták meg helyüket, anélkül hogy elveszítették volna önállóságukat, megsemmisült volna a dallamív, amely születésüknél bábáskodott, vagy a kép, amely felébresztette a szunnyadó ihletet. Hogy mennyire a korszerűség jegyében fogantak ezek a „cseremiszi” dalok, jól mutatja az a közeli rokonság, amely egyes darabjait Vasko Popa legújabb törekvéseihez kapcsolja. Ilyen például az 1. számú dal az egyszerű vonalvezetés remekléisével:

Nap jön a menny hajlatán,
 arca nyíló tulipán,
 ő legyen az én anyám,
 ő legyen az én anyám.

Hold jön a menny hajlatán,
 húzza fehér égi szán,
 ő legyen az én apám,
 ő legyen az én apám.

A 7. számú remek melódia-vonulatával a népi mélységének megszólaltatója, de a kifejezés mellett tanulságtétel is: kommentár nélkül sikerül Weöresnek előállítania a hangulatot, amelyet csak önérdékűsége burkol:

Mentem, mentem
 bazsarózsás kertbe,
 mentem szaporán
 bazsarózsás kertbe.
 A rügyet letöröm,

ti csak azt mondtátok.
Ej, hogy is ne
haragudnék rátok?
— — — — —

A „Rongyszőnyeg” sorozat darabjaira, amelyek változatokban sokkal gazdagabbak a cseremiszi dalokénál, még inkább érvényesek fenti megállapításaink. Ha a cseremiszi dalok elsősorban dallam-stúdiumok voltak, ezek fantázia-futamok. Ívük egészen széles: gyermeki mondókáktól, mint amilyen pl. a következő:

Potyka, harcsa,
fózi Marcsa,
segít neki Akadék Adorján.
A Nap nézi,
gőzét érzi,
mintha szúnyog csipkedné az orrán —

az epigramma olyan remekléséig tart, mint amilyen az éjszaka és a a nappal képzőművészeti szemléletű megragadása:

Nyugszik a piktor, a Nap. Most szobrász Hold kel a tájra:
formákat mutat és súlyt, teret és tömeget.

Találunk köztük impresszió-foltot:

Zsiráfok álom-szerű futása,
lassú úszás a légben,
a virágok futnának így —

Petőfi Felhők című ciklusára emlékeztető lélek-lenyomatot:

Kinn a világ
sötét és világos,
benn a világ
egyszerre világos is, sötét is —

Varázsszöveg-töredéket:

„Béka, béka, kinek esik az eső?”
„Urraknak, urraknak...”

Képzület-bukfencet:

Leszállt a tóba,
nagyapapa leszállt a tóba,
giling-galang,
nagyapapa leszállt a fekete tóba...

Dallamtanulmányt:

Igali kanász, bikali kanász
nyeggeti bőrdudáját,
kecskenyűző sánta Pista
járja kopogóját...

Dal-kísérletet:

Mély erdön
 ibolyavirág,
 elrejt jól
 a boróka-ág,
 Minek is rejt az az ág,
 gyere, tágas a világ,
 mély erdön
 ibolyavirág.

Weöres vázlatkönyve a Rongyszőnyeg-ciklus, impresszió-gyűjtemény, amelyben azonban a közvetlen benyomás már nem eredeti alakjában, hanem költői kohóba dobva s onnan kikerülve, már átképzetten van jelen, mutatva azt a folyamatot, amely a Weöres-versek születésében oly erősen munkál. Ezek tanulsága szerint a költő impresszionista pillanataiban is „költő”, aki csak a maga költői világképében tud mozogni, s a futó hangulatot is átképezi, a felzendülő melódiát is a maga rendszerére kottázza át. Ezt a technikát és ezt a törekvést mutatja a Rongyszőnyeg sorozattal rokon Magyar etűdök című ciklusa is, amelyben talán az egész magyar költészetet tekintve, legjobban fellelhető a „bartóki vonal”. Jellemző a Weöres-féle kreáció nagy erejére, hogy a Magyar etűdök ciklusban egy kis magyar népköltészeti gyűjteményt teremt meg, jelezve képességeinek azt a pólusát, amellyel a világteremtésben a népi ihlet kreálásával van jelen. A ciklus egy csoportja gyermekversekké minősült később. A „népi”-nek és a „gyermeki”-nek ez a találkozása szoroson Weöres költői tervébe, megnyilatkozási körébe tartozik, s annak mintegy következményeként jött létre. Az „ártatlanság énekei” ezek a Weöres-versek, a világ dolgaival és hangulataival való érintetlen, szűzi találkozásoké, annak bizonyoságaként, hogy Weöres „módszere” és „anyaga” egy, s egymásból a legszorosabban következve egymásba folyhatnak már a ritmika s a halandzsa fokán is. Weöres „szublogikus pillanatokát” örökít meg ezekben a rövid darabokból álló ciklusokban, aktualizálva a költészet születésének ősi ihletét. Marót Károly megfigyelései (*A görög irodalom kezdetei*. Bp. 1956.) a Weöres-versek ilyen sajátosságait is megvilágítják, amikor pl. a ritmikai elvvel kapcsolatban ezt írja: „... azok lesznek az ún. költészet irányában tisztulandó jelenségek, amelyekben a szublogikus-ekszztatikus pillanatból az abban kilépő ritmizált hang ad segítséget az új tudatállapot kifejlődéséhez, válik annak »szavává«. Ha ez így van, és a költészet kezdeti fokára valóban a mindenáron áttörő melódia és ritmus mindenekfelett való fontossága és az értelem lényegtelenése vagy legalábbis viszonylag alárendelt szerepe a legjellemzőbb vonások, akkor ennek bizonyos nyomait a görög hagyományban is fel kell fedeznünk”. Weöres költészetében ennek az elvnek érvényességét figyelhetjük meg a „költő játékos akarata szerint” nyúlva vissza a „használó helyzetekhez”, amelyeket „több-kevesebb sikerrel újra aktuálissá tesz”.

A költészet kezdetei ezek a versek Weöres költői tervében. A „népinek” és a „gyermekinek” a megjelenése azonban nála nemcsak pusztán kordivat volt, hanem belső szükséglet is (mint ahogy József

Attila számára is az volt!) — a világ meghódításának egy inkább zenei ihletésű törekvése kopogott, miközben a „valóság-darabok” személytelen mivoltukban, de önnön természetükkel transzponálódtak költészetté. A légius érintkezik ezekben a vaskossal, a mitikus a tárgyias-sággal, hirdetve, hogy a költő ezek szélsőségeit is közel tudja egymáshoz. Úgy is mondhatnánk, hogy ezek a dallamfutamok szállítják a világot a Weöres-verseknek, kötőanyaguk pedig a fantasztikus (elsősorban a gyermekinek minősíthető versekben) és a groteszk (a „népi” jellegűekben), amelyek egyúttal a költészet „ősi” technikáját is idézik. A huszadik századi magyar költészetében alighanem Weöres Sándor a groteszk legjelentősebb képviselője, elsősorban azzal, hogy ezt is, akárcsak a fantasztikust, költői elve szerves részévé tudta tenni, a látás és láttatás módszerévé, a tárgyak, a világ „megjelenési formájává” a költészetben. A Dalok Na Conxy Pan-ból című ciklusa pl. talán a legtisztább állapotban mutatja ezek munkáját a versben: a groteszk, a fantasztikus, a gyöngéd pl. mindegyikben együttesen van jelen, s az egyes darabokat hol az egyik, hol a másik futja be. Meg tudja hallani, hogy „ajzott hürként pendül a Tejút”, s a groteszk segítségével mennybe tudja ragadni a vaskos realitást is:

Öreg lámpással, nagyhasú kenyérrel
a kis hidon mindennap vártalak.
Azóta mennyit halványult az éjjel!
Kutamban már vadrózsák alszanak.

vagy:

Táncot tanít Furkó, jár könnyű lába,
két keskeny ablak hinti rá a fényt.
Csak egy sovány angyalka sír magába,
mert ókulája elhagyta szegényt.

S ez arra volt példa, hogy a „mennyei” is milyen könnyen válik „földivé” ebben a költészetben.

Ezek a ciklusok azonban önmagukban nemcsak zárt és teljes képletek. Belőlük utak indulnak Weöres más formájú versei felé is, s ezekből a más formájú versekből ismételtlen ablakok nyílnak a rövid énekek tájaira. Előkészítő szerepük azonban kétségtelen, különösen a ben-nük érvényesülő ritmikai elvek, zenei fogantatás, nemkülönben pedig a képalkotás módjait illetően.

A TEREMTŐ ELŐÉRZÉS

A rövid ciklusokkal párhuzamosan, majd mindinkább elszaporodva készülnek a nagyobb lélegzetű Weöres-versek is, amelyekben a költői mimikri alig játszik szerepet, s nem egészen találóan a költő eredeti költői szándékai megjelenéseinek tarthatjuk őket. Ezekben a szubjektív elem, a költői én közvetlenebbül nyilatkozik meg, immár nem személytelenül, mint a rövid darabok nagyobb hányadában. Legtöbbször a gondolati elem uralkodik, „költői” mozzanata pedig, a rövid darabokban kikísérletezett elvek, itt már mikroszkópiát játszanak: önállóságuk

elveszett s egyetlen nagyobb kompozíció (egy-egy vers) részeivé, képalakító elemévé váltak.

A költő és a világ személyes, bölcselmi vonatkozásokban jelenik meg e versekben:

Földön élek, a mennyből kiűzve,
ruhámból e lenti akol búze
nem múlik soha.
Itt Istennek barma és virága
tolong egymás elevenét rágva,
szörnyű lakoma.

— — — — —
Léten túl is, ha szétnyílt a fátyol,
majd e világ-mélyi utazástól
reszketek, tudom.
Menny sem adhat már nekem nyugalmat:
Isten fénye közt is e siralmat
mindig jajgatom.

(De profundis)

Az időrend is, a kifejezett emberi helyzet is, magatartás is a De profundis-t helyezi e verssorozat élére, amelyben Weöres bölcselmi igény-nyel szól arról az ihletkörről, amelyen belül képzelete mozog az emberi realációk, általában a világ, a maga élete szemléletében, sőt költészetének azt a tendenciáját is megfogalmazza, melyet egyes ismertetői a költő antiintellektualizmusának szoktak nevezni:

Az ész itt az Észnek satnya fattya:
csak a dolgok héját tapogatja,
csontig sose jut.
Éber-álom félhomálya rajtunk,
így vesződjük mocsár-mélyi harcunk,
honnan nincs kiút...

Jellemző és végletes vallomás a De profundis, szenvedélyes a maga pátozásával, jellemző a tartalmával, s leleplező is. Azt világítja meg, hogy Weöres angazsáltsága milyen forrásokból táplálkozik, elsősorban költeményeiben, s így a költői magatartáson túl felsejlik az emberi is, magyarázva a költő látszólagos passzivitását, amely egy sajátosan modern világfájdalom köntösébe öltözik. S ha úgy tetszik, a vers keletkezésének dátuma (1942) is árulkodik, jelezve, hogy a költő „hermetiz-musa” mennyire esetleges, hogy költői elkötelezettségével mindig a legkonkrétabb jelenben él, s hogy az „általánosan emberi” vonatkozások nem zárják ki emezt. Az élet látványa és élménye a De profundis-ban kap legegységertelműbb megfogalmazást: az élet mint harc, amely pusztulást hoz a „mennyből való kiűzetés” következményeként, amellyel az ember a világról a legfontosabb tudnivalót, az élet, a létezés tudását feledte el, egyúttal a költő ihletkörét is meghatározza. Ennek a fájdalom zeng verseiből, ennek kutatása, újra megtalálásának vágya cseng ki a sorokból, ez formázza meg mitológiáját, mint ahogy ez ragadta az „ösi” költői formulák kutatása felé is. De hatott ez a szemlélet költői „technikájára” is: ezekben a világ-titkokat kutató,

kiéneklő, panaszokat zengő versekben ott borong a De profundis-ban emlegetett „éber-álom félhomálya”, de az a „teremtő előérzés” is (Marót Károly kifejezésével), amely azt a nosztalgiát táplálja, amely a költőben dolgozik az emberi Éden után, ahol ember és világ boldog harmóniája ismét megjelenik.

A „teljes létezés” utáni vágy ez, amely századunk emberét annyira áthatja, éppen azért, mert csonkasága egy korban sem volt annyira bántó, mint manapság, s feloldása égő szükséglet. Amikor a Sugaras ének-ben prófécíát mond:

Majd ha minden félhomályt
kizár lényed karimája:
a szilárd
teljes-létezést ragadd meg, mely valóddal egygyé-áldja
semmi előtt ki nem bomló önmagát...

akkor lényegében ezt a XX. századi „titkot” feszegeti. Képzelete múltat, jövőt egyaránt bejár ennek ihletében. „Özönvíz előtti” nosztalgiákat énekel, kozmikus látomásokat költ, s akárcsak valamikor Vörös-marty, a nyelv és a képek pompájával, a magyar költészet egész fegyvertárával időző boldog „Délszigetén”. A képzelet megszelídül ilyen esetekben:

Hajdan hársfa voltál, szelid és erős,
átölelt a levegő és lengedeztél csöndesen,
ó én kedvesem, merő hullámvész voltál, mint a víz,
álom nélkül aludtál, csordultig édes szeretettel...

— — — — —
Langyos szélben lengedeztél, dús levelekkel lélegeztél,
eleven lakoma voltál, kináltál lepkét, méhet,
dajkáltál csipogó fészket...

(Hajdan hársfa voltál)

Vagy panaszait, fájdalmait zengi, mint A Venus bolygóhoz című versében:

Hársméz-fényű csillag, imbolygó nektár-edény
éji ég kévái közt,
ki remegni látszol és szépségedben bizton haladsz —
te, ki tán a sorsomat
szabtađ egykor, mint anyám első kis ingemet:
jóssággal tekints le rám!
Védencedben minden összeomlott: melle ablakán
szíve semmiségbe néz...

Ebben a versében írja le a nagyon jellemző sorokat is: „Idegen vagyok a lég-alatti tájakon, s egyetlen társam te vagy”, hogy teljessé váljék az a szemlélet, amely Weöres költészetének irányát meghatározta. Az egzisztenciális lét ilyen élménye azonban egyáltalán nem kivételes költői szituáció szülötte, elég, ha József Attila költészetére utalunk, amely nyomban megtelt „univerzális pesszimizmussal”, amint kikerült a közösségi élmény szűk köréből, s egy emberként kényszerült szembenézni a világ dolgaival és „logikájával”. Weörest társadalmi

koordinátái még inkább erre az útra kényszerítették, s ezért fogalmazhatta mind ösztönösebb megnyilatkozásokként költeményeit, az egyéni út minden kanyarával, zsákutcájával, bölcséleti mellékfogásai-val egyetemben is. A „költői” talaján azonban útja egyenesebb — költői eredményei ezt bizonyítják. Weöresnek „csak versben” kifejezhető mondanivalói születnek meg ezekben a versekben, legegyszerűbben a Háromrészes ének-ben, Weöres első nagy szimfóniájában, amely a létezés áramlását oly költői módon idézi meg a képek asszociatív körének kitágításával, konkrétságainak elhagyásával, nemkülönben kép-dualizmusával, amelyből szó-dualizmusa fejlődik ki majd a „teljes létezés” nosztalgiájának stilisztikai kifejezéseként. A költőre annyira jellemző „dialektika”, amely az ellentéteket együtt látja és tartja („Madárka sír, madárka örül, míg piros gerendái közül néz a hatalmas —” — kezdte a Háromrészes ének-et), kiugratja a „harmadikat” is, az „árny-nélküli fényt”, a teljességet, a vágyott harmóniát, amely a létezés áramlásában éppen úgy felsejlik nála, mint mitológiai alakjaiban. Kulcsversnek tarthatjuk ebből a szempontból az Örök sötétség tapad a felszín belső felére című versét, s jellemzőnek az ebben megfogalmazott vallomást:

Mindennek külső és belső íve —
melyik a visszája, melyik a színe?
van-e harmadik ív: árny-nélküli fény?

Rögtől a szívig, minden dalol;
nem ésszel: lényével válaszol,
mint egy nő, vagy egy költemény.

A teljesség utáni vágy, amely fenti idézetünkben a „szív” és az „ész” dalát együtt szeretné hallani (és tegyük hozzá: hallatni) — az ember egész lényének válaszaként Weöres legsajátosabb képzetét szülte, azt a bizonyos „harmadikat”, az általa többször emlegetett „hermafroditaságot”, amely kezdetben „nemtelen világ”-ként jelent meg nála, majd gazdagodva, a „nőiesség” és „férfiasság” jegyeit is felvette, állandóan egymásba játszva, szerepeiket cserélgetve (új kötetében megjelent egyik versében például ilyen képként bukkan fel újra: „földanyaként, ki szívéből szül fiat és vele alszik...” Fairy spring):

Átfoglak-e végre, vőlegény,
hogy a lenti hideg ne apasszon?
e magasban uram vagy, asszonyod én,
s odalenn én férfi, te asszony:
a lét szatir-feje szívja, vad
hermafrodita, lány-ajakad,
s a homály-bika vívja ágyadat,
tudom: bennem foly az ostrom...

(Téli reggel)

Általában nemcsak az ellentétek, de azok egymásba olvadása is feltűnik verseiben, mint aki a végletek gyeplőjét szorosan a markában tartja, s azt az egységet látja, amely a világban nincs meg az ember relációinak legtöbbszörében. „Költői elvként” a kifejezés „teljességében”

is megnyilatkozik ez a „hermafroditizmus”. A költő a kép szintetikus-ságára törekszik, a kép, a tárgyak esetleges elemeinek eldobásával, aminek következtében képei jellegzetesen „fogalmivá” lesznek, ezáltal az asszociációk irányában szabad vonásokat kapnak. Így „struktuális” képeket kap az absztrakció egy igen magas és általános fokán, amelyekben a szavaknak a „légiesben” való „konkrét-sága” a „gondolatiba” játszik át, anélkül hogy az érzéki benyomásnak csak intellektualizált vonásait helyezné előtérbe. A képben mindig fellelhető a „valóság sejtelme” is, ellentétben a hagyományos költőiséggel, amely a Weöresével ellentétes irányú utat szokta megtenni. Weöres ilyen jellegű költői erényeit a Patakmonda című versének asszociációs köreivel, képmegoldásaival, szóhasználatával kitűnően példázza:

Rejtett ér, hinár-szövevény ... galamb-színű erdő
száz odvából szikra-fény,
ősanyák szigorú csöndje, dús, tapadós vörösföld,
zsarnoki, termő hallgatás;
meleg hajlásai közt a betelt férfi-vágy pihen,
mint iszapba tűnt acél,
melyre rozsdá nem forr, s tán ha meglelik egykor,
újra kivillan, újra él.

Kristály hal, eleven zöld kard, gumó, lucskos szakáll:
egybe-ölti a kis patak;
part-fogsor, kék hegység, csillagsor: vállas kamaszként
csügg valamennyi a csöpp anyján.
Jajszó, kacagás egyre-megy: mind áldott női jel,
bűborék, mely fölfele száll.
Élő fonadék álma: áttetsző tábor a magasban!
odafönn a szabad sereg!

Odafönn szivacsos felhőn kocsonyás csillag —
nedves vonulás mindenütt,
fenti, lenti
rengeteg ...
mélyben a rejtett ér-szalag
hályoga, zöld csatak
remeg ...

Kép-molekulák asszociációs lánc a vers, amelyben minden egység külön-külön világot sejtet, univerzális a szó legszorosabb értelmében, hiszen eget-földet bejár a valóság-elemek rögzítésével. Ez a vers már hitelesíti azt a Weöres meghirdette törekvést, hogy a verssorok „a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben” hozzák a közlendőt, azonkívül hogy a vers-elemek „egyenrangúakká” válnak, „szétbontathatlan egységé”, a teljesség-igény költői-kifejezésbeli síkján is. Így sikerült neki a kozmoszt a virágok sóhajaival együtt látnia és egybekapcsolnia. Ég és Föld házasságának nászdalait énekelni a versek képeiben.

A TELJESSEG FELÉ

Amikor kiteljesedett Weöres fentebb jelzett költői elve, és elkészült már olyan darabja, mint az Őszi zápor vagy Az ütem istennője című verse, *A páviános vitéz* legendája, megírta Az óriásnőstény és A Föld meggyalázása című költeményeit, a Talp-ország című bravúrvját és az Arany Jánoshoz írt „hódolatot” — a költői műhely körül sötét fellegek gyülekeztek. A költői valóság elve helyett egy prakticista korszak törekedett szolgálatába vonni a költőket a „realista” (amelynek alig volt köze a realitáshoz) eszmény nevében. Mintha kísértetjárás kezdődött volna: ifjúkori epigrammájában, a Politico-epidemiában megénekelt helyzet vált valósággá az irodalompolitikában:

Úgy nézik ma a verset, mint egy párt-igazolványt:
vállalt elveidet kérdi az új kritikus.
Mert mi a lényeg a versben? az „álláspont”, a „szerepkör”
— vagy legalább eszerint mér ma az új kritikus.
Csüngjön egy elv a nyakadban, mint a kutyán a biléta,
másképp sintér-mód elcsip az új kritikus.
Hogyha acol büze nélkül akarsz kószálni, magadban:
„l'art pour l'art költő!” — bömből az új kritikus.

A felszínen a költői hallgatás, a mélyben, az íróasztalnak születő versekben a költő megkezdi pályájának új periódusát, egyben addig megtett útjának egy magasabb szintű megisméltését is. Nem derékba tört pálya az övé, de hogy a hirtelen oly pezsgőn kibomló költészete megtorpan a „valóság felragyogtatásában”, kétségtelen. Ismét az ősvilágba kellett leszállnia: asszír és görög témák sorakoznak legnagyobb teljesítményeiként, s csak újabb kötetében, a nemrég megjelent *Tűzkút*-ban jut el ismét — hangsúlyoznunk kell: egy magasabb fokon ugyan — oda, ahol 1952 táján abbahagyta.

Pokolra szállásának egy „özönvízi” eposz a nyitánya, a Mahruh veszése. A képzelet és a nyelv nagy tora ez az „áleposz”, amelyben az „epikának” alig van helye, és a kozmosz és őstörténet köntöse éppen csak fedi, de nem rejti azt a lírai látomást, melyet Weöres Sándor rajzol Mahruh képzeletbeli országáról, a „költők és koldusok országáról”. Az „alakoskodás” minden rafinált eszközt felvonultatja Weöres Sándor, hogy rekonstruáljon egy nemlétező ősvilágot, teremtsen egy költőt és megírja énekét. Kínos filológiai apparátusával még Mahruh „nyelvét” is idézi az eposz elé írt „jegyzetében”: „Az ének szavai közt idegen nevek villódnak, mint iszapban a sárkányok: többnyire akkori világrészek nevei; szárazföldek, melyeket a legnagyobb földi távolságokkal úgy mérhetnénk, mint hernyó-arasszal a fakérget; akkora hegyek, hogy talpuk a Földön nem férne el és csúcsuk a Holdat elsöpörné; akkora folyamok és zuhatagok, hogy rajtuk a Hold elúszna”. Ezután következik a „jegyzet” legszemélyesebb valómása: „Mahruh végső korszakának, a tűz- és vízözönnek kezdetekor egy lantos szólal, határtalan háborúk közt, világrengés idején; száz pusztuló földet felsorol és elsirat. A szerző Rou-Erou-nak, azaz Bíbor Lángnak nevezi magát. A hanyatlás idején élt, és sokkal kisebb művész, mint az előző virágkorok számtalan költője; de éneke, szinte a veszés

pillanatában, villámcsapásként végigvilágít Mahruh tájain, és som-
mázva látjuk, ha vázlatosan is, hogy mily élet forrt ott. Az ének
eredeti címe: »Kana vuanh athetan jargelih« — »Gyászdob száz le-
rogyó világért Jargeh városában.«

A pusztulás egyetemes látványán mereng a költő, amely betölti
a földet és az eget, átjárja az anyagot egy felderengő kataklizma vészes
sejtelmében, s ez a sejtelem lemenő napként bevilágítja Mahruh fan-
tasztikus tájait. Weöres az ún. katalógus-költészet modorában énekel
itt, lamentál: az élet pompáját látja a semmibe veszni.

Lallamisshi tüskés hátán, olajhártyás patakjain
hamuszín szárnyal húsz éve gubbaszkodik a Pusztulás:
az üres széllel kockázik, a semmivel tanácskozik,
dobálja száraz csontokkal a nyomor kerítéseit.

A képek ősvetecéjét tudja Weöres megszólaltatni, versszakai csor-
dultig vannak a képek „nagy-molekuláival”, amelyek mind „egy élő
s egy haló világ” határterületeiről erednek. Weöres képalkotó képze-
letének nagy próbája volt ennek a versnek minden sora, hiszen min-
den alkalommal új és új forrásait kellett megnyitnia, s minden képet
a maga ellentétébe is át kellett játszania. Sajátos ebben a versben
metafora-alkotó technikája: a pusztulás irracionális határát kell a reális-
ban megfürdetnie, tehát nem a „reálisnak” az irracionális határáig
való feszítésével dolgozik, hanem az „irracionálisnak” a realizálásával,
s ezen a ponton az Előszó-t író Vörösmartyval találkozik, annak vilá-
gát „folytatja” a maga módján, akárcsak Juhász Ferenc is *A tékozló
országban*, (megjegyezhetjük, hogy a Weöres-vers szoros rokonságban
van Juhászéval). Weöres a Vörösmarty megénekelte helyzet kapcsán
a vers végén újjáteremti az Előszó egyik mozzanatát is:

Inog Minzat-ban Mogh bérce, az ég, föld és űr tengelye
s az Űr egy pillanat szélén, amely dob-hangként alacsony,
elsápad törvénye ormán; de átfogja mindenfelől
sok és egy kristály-csengéssel a magas, állandó idő.

(100. versszak)

Megfigyelhetünk a Mahruh veszésé-ben egy az előbbtől eltérő polari-
zációt is: a személyesét és az ún. társadalmiét. Egyik kedves képe (a
Patakmondából) bukkan fel újra a gyerekkori tájkép előhívásakor a
24. versszakban:

En ismerlek, nemes Jormun, jártam sáfrányszín tájdon:
hajdan, még fáklós-évemben, patakba hullt a tör-tokom
s ahogy iszapból húzkodtam, egy béka szolt: „hiú! hiú!”
talán már akkor hirdette, hogy sorsunk ez lesz csakhamar?

A „társadalmiságot” Kölcsey Himnusz-ának zengő komorságú boron-
gásával idézi meg, egyúttal a legkézenfekvőbben utalva Mahruh fikció-
jának konkrét ihlet-magjára is:

Villámtűzben nyújtózkodnak Csikerirem hegyhátoi,
meredély, csúcs, hágó villan, a völgyben sötétség morog,

tó zizeg szőr-húros lantként, a kunyhókon eső suhog,
költők s koldusok országa, borúd nem vetköződ soha.

Mogyorót, makkot érlelnek Ófulub erdősegei,
kopár partját jég-baltákkal fényes fehér tenger veri,
gátra tűzve sok dermedt fej, lengő vörös halász-sörény,
orsóként forgó delfin-had a töltés rését szegdeli.

(41—42. versszak)

Weöres társadalmi indulata is a Mahruh-látomásban csap legmagasabbra abban a vezér-szólamban, amely a „célja van, eredménye nincs”-gondolatban kap legegységesebb megfogalmazást:

Rane alacsony cserjéi, szürke halmos-redős vidék,
a varjak végtelen rétvén vége-nincs rabmenet vonul,
ez délre, az meg északra — célja van, eredménye nincs —
olykor a menet megfordul, minden világtáj egyremegy.

(90. versszak)

Ez gyűrűzik tovább a Tatavane királynőről szóló nagy ének záróképében is:

Segítsetek! Az égre!
Ó, én, szűz páva-jérce,
ki eleven tojások helyett
kapott teste alá izzó köveket,
mind féltve borítja szárnya,
kotolva kelti, hiába.
Két ország kínja tüzel alattam,
sosem kel ki a világ boldogsága.

Mintha Ady képét fogalmazná itt újra a maga élményei és képrendszere törvényeivel, mitológiai arányokban megfuttatva mind a „fölszállott a páva...”, mind a „szűzek voltunk a forradalmak magas, piros, hős nászi-ágyán...” motívumát. A Mahruh veszése egy „barangolás az országban” látomásaiból készült lelki földrengés-térkép, s a Tatavane királynőről szólóval együtt egyike a legnagyobb alkotásoknak, amelyekkel a magyar irodalom a személyi kultusz éveiről magas művészettel beszélt. A Mahruh veszése mikroszkopikus borzalom-metszeteivel tűnik ki, „ösvilágisága” ugyanaz a „történelmi mocsár”, amelyet Illyés látott meg, s amelyről Juhász Ferenc énekelt. A képek konkrétummá tudnak forrósodni, a mikroszkopikus szeletek ugyanakkor mindvégig fenn tudnak maradni az általános mitologikus arányainak síkján. De kép-orgia is ez a vers: a költő szinte önfeledtségben teremti az életből a halálba hajló lét képeit, versenyezve a barokk költő pokollátomásainak gazdagságával s a modern költészet kép-érzékenységével. Csak ez az egyetlen vers egy modern stilisztika majd teljes példatárát kitölthetné, ha valaki a Weöres-féle költészet-teremtés nyelvi következményeiből akarna „ideiglenes érvényű általános szabályt levonni”.

A nagy lélegzetű versek periódusát indította meg a Mahruh veszése, mintha Mahruh „gilgamesi” vállalkozása után az orfikus himnu-

szok sora következett volna: a Mária mennybemenetele, a Medeia, az Orpheus, a Minotauros, a Tatavane királynő és a más jellegű, de elképzelésében emezekkel rokon. Az elveszített napernyő című költeményei. A Mária mennybemenetele még a Mahruh pusztulás-képzet magyar vonatkozásaival tart szoros kapcsolatot — annak tündöklőbb, légiesebb, valóban „égibb” változatát jelentve. Mahruh veszése a látvány verse volt, a Máriáról szóló a látomásé, amelyben vész és szabadság motívumai kavarnak, egy „de profundis” új és modern-képlátású kiáltásaként. Az egybejátszások nagy verse ez: a „Mária-képzet” vonatkozásai egy szimfónia tételeinek módján s ellenpontjaival bontakoznak ki. Benne motoz a régi magyar irodalom „Boldogasszony anyánk”-jának dallama vallásos áhítatával (s konkrét társadalmi vonatkozásaival is), innen az asszociációk, az Időben hátrálva, a Kálmány Lajos fejtegette Boldogasszony-képzet mitológiájába merülnek, s a Földanya képzetével gazdagítják a verset, ugyanakkor, a költő édesanyjának képzetét is magába olvasztva, a költeményben a fiatal lányok látomása felé visz az asszociációk folyama — s a vers Weöres nő-képzetének legtisztább, leggazdagabb szövéstű rajzává lesz, amelyben a kórusok szólamai hangulatilag és képileg festik alá s játsszák ki a részek uralkodó Mária-motívumát, s a látomást mind egyetemesebb vonatkozásúvá, az Élet princípiumának kifejezésévé feszítik.

(Kenyérünkben a verejték sója.
Pecsenyénkben a halál íze.
Koporsó-fal körülöttünk.)

... ő, ki a kereszt alatt állott
s a nyomoruságtól nem esett el,
a kereszten tajtékzó világot
bámulja riadt kék gyermek-szemmel,
a pokol küszöbén sírdogál,
eves vackukban a halottak
féltett éjükbe burkolózva
a sebző fényre hunyorognak...

(Vedd le szívünkről a csepegő mérget,
a fekete hernyót szívünkről vedd le,
a parazsat, a sötétséget
vedd le szívünkről.)

... minden áramon áthatol
a tiszta kék szem ragyogása,
tükrözi a tér hajló pántja,
az idő százmedrű futása;
mint édes csepp a bőlöngő sáson,
tündöklő gömb a változáson,
folyton megtelik, folyton leperdül,
a szűz békéje leng a világon...

(Vacogunk, köpenyünk összehúzzuk,
könyörülj rajtunk, Boldogasszony,
könyörögj érettünk,
könyörülj rajtunk.)

A Mária mennybemenetelében Weöres költőiségét minden vonatkozásában már kibontva látjuk, s ezt mutatják sorra nagy lélegzetű versei is, mindenekelőtt a Medeia, amely az előbbinek legmértőbb párja. Ezeket a verseket a vezérmotívumok — gondolatok „atomrácsa” tartja össze, csomósodási pontjaik köré az asszociációs körök „képrészecskéi” vannak fogva, amelyeknek szülőjét az asszociációk teljes kifejtésének követelményében, Weöres költőisége mélyén motozó elvében jelölhetjük ki. S ez az a pont is, amelyben Weöres nem alaki, hanem szellemiségbeli korszerűsége is megmutatja magát, hiszen ebben a struktuális mozzanatban találkozunk a modern természettudománnyal, annak anyagról alkotott felfogásával, tehát azzal a materializmussal, amellyel „valóság”-szemléletében a legmesszebbre és a legmélyebbre jutott, vallva az anyag „kétarcúságát”, „a korpuszkula és az erőter komplementer pólusainak” meglétét. Analógiánk fonalát követve Weöres költészetének „anyagát” asszociációs erőterként foghatjuk fel, amelynek immár lényegileg sincs semmi köze a „természet leírásához”. Ezekben a nagy versekben Weöres elveti ennek a leírásnak még a látszatát is, amit pl. József Attila és Illyés Gyula költői gyakorlatában még megfigyelhetünk. Példaként a Medeia monológjából idézünk:

Vérző alaktalan tetem,
zuhanok az óceánba.

Örök csend.

Végtelen

néma kiáltás, teljes sötét, mely árnytalan,
óriás, vak, fekete csillag söt tűztelen,
se-van, se-nincs, hiány hiánya hiánytalan,
minden lényvel zsúfolt otthon, mely néptelen,
nincs étel-ital, se köntös, mégis kintalan,
nem tép baj és gyász férgé, mégis örömtelen,
nem cseng kacagás ezüstje, mégis bútalan,
véget nem érő habgyűrűk sora jeltelen,
gomoly a királyi székek, köd a templomi hála-mécs,
nem moccan a kertész-kés, nem csörren a koldus-edény,
a szerelem fészke dermedt-mozdulatlan ágy,
ölben pihen a vessző, nincs sóhaj, se remegés,
homályba merül s homályból árad ezer csira,
sose-derengő, szín-nélküli hajnalból buzog
szökőkútként körben az élők nappala, éjjele —
mint minden, én is ide hulltam, vagyok és nem vagyok:
eltört a telt csupor és az ecetes bor kifolyt,
eltört az üres csupor és az űr, mely benne volt...

Kép-dialektika és szemléleti dialektika forrt össze ebben a Weöres-típusú költői szemléletben, amelynek alig van köze ahhoz a prakticisztikus bölcsülethez, amelyet a vers esetleg hirdetni akart. Éppen ezért Weöres Sándor, a költő — hibátlan s biztos talajon mozog még akkor is, amikor pl. a héralkeitoszi filozófia vallomását használja a Medeia mottójául, mert nem életbölcességét magyarázza vele, hanem költészeti elvének megfogalmazásához keresi a szavakat: „Ugyanegy bennünk az élő és halott, éber és alvó, ifjú és öreg. Mert ez innen

átérve azzá, az átérve ezzé válik. A halhatatlan halandó, a halandó halhatatlan, ez éli annak halálát, az halja ennek életét". Ezt érvényesíti a Medeia monológjaiban, amelyekhez foghatót alig tudnánk a magyar irodalomból idézni, talán az egy Vörösmartyn kívül, akihez Weörest oly sok költői kapocs fűzi a nyelvteremtés és szemlélet terén egyaránt.

Az Orpheus és a Minotauros című költeményei a Medeia nyomán s eredményeiből születtek, az ott megvalósított költőiségből szakadtak ki. Mind a kettő egyúttal (a személyes vallomás erejével is bír, amely átsüt a költő személytelen s mitológiában megvalósított tárgyiasságán. Az Orpheus-ban például nemcsak a „lebegést a határtalanban” énekelte meg, hanem a maga mitikus szobrát is körüljárta:

Alaktalan, úttalan árnnyal szorongat börtönöm.
De hiába nyomorít: éledek, kibontakozom,
a víz-vájta sötét barlangokat sorra kongatom,
a vértenger hullámaiban szunnyadozom,
a lélekzetben megfoganak, a leheletben megszületek,
dörögve kirobbanok az eleven tűz ormain
s a hamvadó kemence-parázson.

Fenn ülök

arany lantommal a menny magasán. Fejem körül
jegesen tündököl az égi vihar, zsongnak a csillagok.
A hullócsóvás úrben a vészes hegy-völgy fölé
borulok.

A földről egyedül lakom itt...

A Minotauros pedig az alkotás gyötrelmeiről is szól — „a menny tüzes bikájával” való találkozásról — részleteiben pedig a kinnak és gyönyörnek nagy látomásait hordozza, bejárva a „semmi partjait” is — együttesen pedig ezek a versek, a Mahruh veszésé-től a Tatavane királynő daláig, valamennyien a „költő és kora” témáját vizsgálják a költő „benső tája” projekciójában, ahogy hasonló című versében éneкли:

A percet kőből facsarom,
emlék szigonyai merednek,
feledés páfrányai fednek,
és fénybe ível
egy tiszta nyom...

(Benső táj)

Az elveszített napernyő, amely szintén a nagy lélegzetű és nagy jelentőségű Weöres-versek közül való, a költői természet-élmény verse, ugyanakkor sors-vers is — a biológiai lét dicsérete, amelyben nem érzékelhető az ember és természet egymástól való fájdalmas elszakadása:

Az ernyő nincs többé: a tárt világba
morzsaként útra tért,
mindent újjá cserélt;
ezerszemű, ki még nyomát találja,
megúszva fényt,
lekúszva árnyba;

maradt egyetlen, csöppnyi szála,
fedi szedertövis hegyét,
pohely csak, szinte láthatatlan;
tű-csúcsról felrepül, vihar hátára pattan...

Kettős az ága ennek a versnek, s külön sajátossága még, hogy van egy vékonyka cselekménye is, a realista vers hagyománya, amellyel szemben a szubtilis kép-rács ellentpontjaiban azt kutatja a költő, hogy „vajon mi van ott, hol nincs ember egy se?“, ahol „az idő méretlen tajtékot önt s bontatlan a közel s a messze“, hol „örök özönt forgat a szél, a köd, a fény a föld s e szövevény a végtelenbe veszve mint óriás selyemgubó ragyog, peremén láng-kutak, sötétség-katlanok“. Mert az ún. „realitás“ megőlése ez a vers, ahogy versszakaiból kibomlik és fokról fokra mindjobban izzik a látomás, amely a természet életébe és jelenségeibe veszve meg tudja szólaltatni a mindenséget, amint önfeledtségében merülve küldi üzeneteit. Természeti képek ezek? A maguk módján igen, anélkül azonban, hogy a konkrét táj vonatkozásai merülnének fel tudatunkban. A „táj“ látványa ez — dinamika, amelynek motorja az élet, a folytonos *történet*, anélkül hogy *történet* kerekedne belőle. Ismét csak „felragyogni látjuk a valóságot“, az érzéklés eufóriájaként. Az alkony nagyszabású leírásából vett részleteink hadd példázza Weöres „konkrét“ látásainak diadalát:

Múlt nap búcsúja, éj diadala:
ég-föld öblében óriási gálya,
holt Osiris úszó ravatala;
bíbor parázs hull sáfrány tengerárba,
legyezőjét ráhajtja légi páva,
szikrázó tolla rózsa, viola;
semmibe-épült arany orgona
párkányait és sípjait kitarja,
nyílásain sugár-kévék szakadnak,
homályba boruló hegyeket simogatnak.

Nyugat egén fakulni kezd
a késő-est márvány-eres karéja
s a felgyújtott, elhamvadt égi test
mereked füstgomolyot ereszt,
rajta átszúr a csillagok acélja:
ringó gally közt a Bootes gyöngy-taréja
s a Cygnus, a lomhán úszó kereszt
s kettős törével a Cassiopeia
s laza kötélként a halvány Tejút
fekete, holt teret övezve körbe-fut...

A Weöres-versek, így a napernyőről szóló is, ezen a fokon eljutottak a személytelen személyességné arra a fokára, amelyen vers-világa úgy születik, mint a természet életének processzusai, mint ahogy a műalkotás a Picasso-filmen: még a kéz sem látszik, amely a vonalakat húzza, ám mégis minden vonáson ott van a művész keze nyoma,

egyéniségének és szemléletének bélyege. Az egyéniség ilyen jegyeit viselik magán a Weöres-versek képeinek szerkezete, látás-struktúrája, nyelvi képzelete is — együtt látva a gyöngédnek és durvának szélsőségeit, az élet bujaságának és a halál hidegségének pólusait, végső fokon egyszerre gondolkodik a mikro- és a makrokozmosz szellemében, amelyet bölcséletének vékonyka héja éppen hogy csak eltakar.

A nagy lélegzetű versek „makrokozmosza” mellett így tükrözik a költői mikroszkopikus szeletek, hogy az ellentétek a költő műfajaiban is harmóniára törnek. A Mahruh veszésé-től a Tatavane királynő-ig tartó költői periódusban így veszik közre ezeket Weöres kis formái, amelyeknek zöme az Orbis pictus cikluscímet viseli. Ezek a versek azonban már nem bírnak azzal a jelentőséggel, mint előző költői korszakának hasonló jellegű ciklusai, de bennük is jól megfigyelhető, hogy Weöres „orbis pictusa” immár csak a benső világ változatainak villanásait mutatja. Vannak azonban az Orbis pictus-on kívül eső kisformájú versei is, amelyek Weöres költőségének minden jegyét magukon hordják, s így átmeneti alakjai a költő formai szélsőségeinek, hidat képezve két nagy formai világa — mikro- és makrokozmosza között. Ilyen pl. Az álombeli kutya, a Bádóg és cserép, a Fughetta, a Benső táj, a Nyugovás, a Hold és a tanya című versei, amelyekben az asszociációs körök nem olyan nagy sugarúak, mint a Medeia-típusúakban, ám nem tűnnek „forgácsnak” sem. Ezekben a versekben stilisztikájának egy másik arca sejlik fel: a tömörítésre való törekvés, az egyszerű s kemény vonalvezetés. Ha amazokban festői eljárásokkal dolgozik, itt technikája a grafikájéra emlékeztet:

telt hold lejt leng
szél kőd hab húr zsong
üres a ház

ágaskodó
tővis palánk
szem tüzel

hold leng láng
fű húr cseng
felhő lobog...

(Hold és tanya)

Ezek a versek költői törekvései új irányát mutatják, amely 1956 után legújabb kötetében teljeseedik ki. Tanulmányunk második részében Weöres költészetének *Tűzkút* című kötetében prezentált jelenségeit vizsgáljuk majd.

A Z E M B E R É L E T Ú T J Á N A K F E L É N . . .

Az emberélet útjának feléhez jutott a költő. A csodagyerekből a látomás szenvedélyes csodálója és kibontója lett. S ha van „fejlődés” költészetében, akkor azt abban kell látnunk, hogy eljutott a világ költői megismerhetőségének vállalásáig, s igaznak kell tartanunk Németh László megjegyzését, hogy „Weöres lírájában ott ég az újkori kísérle-

teződékv, amely századunk szürrealizmusát is létrehozta”. Csupán azt kell hozzátennünk, hogy Weöres az újkor új korának, századunknak nemcsak kísérletező kedvét, hanem a modern fizika szemléletét, tapasztalatait, anyag-felfogását is örökölte, s ösztönösen költőisége alapjaiba ágyazta azzal, hogy látomásaiban egy úton járt velük. „Amit Bartók kristály-agya a fényben, a zene világelemében...” — olvasom Németh László tollából, a mondhatjuk bátran: azt alkotta meg Weöres is lírájában. De nem intellektuális költő a magatartás hagyományos értelmében: lírájában az intellektualizmus adta szemléletbeli lehetőségek ösztönös megnyilvánulásokká lettek, feloldva és megszüntetve az Ész és Szív ellentéteit. Weöres egy költői dialektika lehetőségével él. És csak akkor járunk helyes nyomon, ha ezt tekintjük világ-látása alapjának.

A T Á G A S S Á G I S K O L Á J A

S Z A B Á L Y T A L A N J E G Y Z E T E K

Mészöly Miklós

„Gyorsabban, távolabbra
magasabbra.”

(Ozolin, a rekorder)

A közérzet-analízis — ha volna ilyen önálló tudományág — a leg-hálátlanabb lenne valamennyi között. Sehol a fogódzók ilyen illanékony-sága; holott éppen az, aminek az aurájaként jelentkezik a közérzet, mindig a legidőszerűbben konkrét valóság. Valójában talán művészetnek kellene lennie egy ilyen tudománynak; csakhogy a művészet sokkal több: dinamikus jövő ideje is van, nem csupán jelen ideje, mint a közérzetnek. De igazában egzakt tudomány se lehet soha (legalábbis a hagyományos értelemben), mert mindennek ellenáll, ami egyértelmű. A filozófiák viszont úgy nőnek föléje, hogy el is veszítik vele a kapcsolat heurisztikus életszerűségét. Talán még a pszichológia vállalhatná a legtermészetesebben a sajátjának az effajta analízist, ha beleegyezne, hogy legalább annyira művészet legyen, mint természettudomány s legalább annyira filozófia, mint pusztá tudomásulvétel. Egy biztos: tárgyával adekvát műfajnak kellene lennie; valaminek, ami *sem ez, sem az*. Ha mindez úgy hangzik, mint előrebozsátott mentegetőzés, csak halkán tiltakozom. Mert az *is*. S egyben szerény kísérlet, hogy egy bizonyos közérzet újkori természetrajzáról — a tágasság élményéről — olyan módon próbáljak beszélni, ahogy az bennem — vagy bennünk? — szavak hiányában *hallgat*.

Két solymász barátomtól néhány évvel ezelőtt meghívást kaptam, hogy látogassam meg őket alföldi szállásukon, Ohaton. Barbáruul mély nyomot hagyott bennem ez a kirándulás; olyat, amit ugyanakkor búvó-

patak is követ. Annak idején, egy riportszerű írásban*, be is számoltam frissen szerzett élményeimről; ami azonban már akkor is szétfeszítette a riport kereteit. Több lett? Vagy kevesebb? Meglepő mindenesetre, hogy ezek a régi emlékek most újra felidéződtek — mintegy figyelmeztető igazolásul, hogy az élményeknek egy bizonyos mélyrétege éppen a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel, s árulkodnak együtt valami általánosabb megfogalmazást követelő közérzetről. Ez esetben: mintha a solymászat lélektanát s e szenvedély tárgyi-természeti körülményeit valamiképpen kapcsolatba lehetne hozni egy éppen ellentétes, egy *technikai eredetű* közérzetkomplexussal — azzal, hogy visszavonhatatlanul más világegyetemben, szubjektíve más térben érzékelünk, gondolkodunk és cselekszünk, mint eddig. Bizarr párosítás! — mondhatná, s mondja is rögtön a józan ész. De mégis: amit a közérzet egy tető alá sodor, talán megérdemel annyit, hogy önkényesen ne ugrasszuk szét újra; noha a logika erre csábít. Csakhogy az élet szívesebben szeletelgeti magát másképp: produkál, nem absztrahál. S a legszigorúbban tiszta logikum veszti el leghamarább a tisztaságát, ha életre fordítom le. Így marad utolsó összegezőnek mégis a közérzet, mint az egyetlen igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül *vagyunk*. Végző soron a művészet se „fordít le” semmit. Ellenkezőleg: újabb, még szuggesztív-ebb és még differenciáltabb közérzetre kényszerít. A lényeg a szavak hiányában hallgat? Pontosabban is fogalmazhatnánk: a szavak *miatt*. S minthogy a legegyszerűbbet sem lehet kimerítően *kimondani*, a legjobb esetben is csak ellentétpárokat tudunk *mondani*. Összevetni, egymás mellé tenni, azonosítani és szétválasztani: ezek a mankóink, melyekkel helyettesíteni próbáljuk a *megnevezést*. A solymászat is csak mankó itt: szubjektív ablak, amin keresztül jobb kilátást remélek. A *tér*, a *tágasság*, a *röptetés* és *visszahívás* lírája mindenesetre úgy jelentkezik benne, hogy nehéz nem visszhangozni rá — még a technika pozíciójából is. És éppen ez a gyönyörű.

Vagy ez is csak illúzió, mint annyi más?

Kérdés azonban, hogy milyen. Az utolsó hatvan-hetven év tudománya számtalan illúziót rombolt le; de azért mégse panaszkodhatunk, hogy nem kárpótolt helyettük, — de mivel? Illúziókkal? Csakhogy az illúziók természete is megváltozott gyökeresen, s kétséges, hogy egyáltalán jogos-e ugyanazzal a névvel illetni őket. Vajon nem helyénvalóbb, ha azt mondjuk, hogy valójában nincsenek többé illúzióink, mert nincs módunk rá, hogy lehessenek?

S éppen ez a forradalom. Még a mesétől is elvárjuk, feltesszük róla titokban, hogy valamiképpen biztosítéka van a valóság távlatáiban. S az abszurdról sem állíthatjuk jó lelkiismerettel, hogy püsztán csak abszurd; inkább azon igyekszünk, hogy érzékeny találékonyságunk és ítélőképességünk próbakövét lássuk benne. A váratlan, a bizonytalan, az ellentmondó egyre inkább úgy értékelődnek, mint bizonyos alapjelenségek kísérletileg is tetten érhető, *határozott* jellemzői. Ami okozati, végül is nem jobban megragadott annál, mint ami nem

* „Magasiskola” címmel. (*Sötét jelek*. Elbeszélések. Bp. Magvető, 1957).

az. Ami determinálnak látszik, nem rangosabb vagy kevésbé rangos az indeterminálnak mutatkozóznál. S ezzel a *törvényszerű szerkezetéről* alkotott elképzeléseink is alapvetően módosultak. Bebizonyosodott, hogy a természet mintájáról leolvasható elvek nem feltétlenül a mi logikai rendszereinkkel rímelnek, hanem ezek a rendszerek is alkalmaznak rá, hogy rímpárt találjanak maguknak. Vajon milyen illúzióink lehetnek ilyen körülmények között? Csak felnőtt illúzióink. Olyanok, melyeknek az adja meg a komolyságot, ha minél használhatóbban sikerül őket *modellek, egyenletek eszméjévé* tenni. Ezzel pedig illúzióink objektív rangja változott meg: bonyolult megfelelési viszonyba kerültek tárgyias észleléseinkkel. Pusztán az a tény, hogy előfeltevéseink és előérzeteink összehasonlíthatatlanul szélesebb területen szembesíthetők a valósággal, mint eddig, illúzióinkat is szükségszerűen vetkőztette ki hagyományos formájukból. Nem előnyben részesített ráfogások többé, nem valami remélt valóság képzetek, melyeknek megalapozatlanságát a hit foltozza ki s elégtelenségét kíváncsiságunk és merészségünk lefékezésével igyekszünk feledtetni, — éppen ellenkezőleg: illúzióink makacsul sorjázó s próbára bocsátott kérdésfeltevésekké léptek elő. Az egzaktsági vizsgálódás modern módszere így jár át mindent; s még vágyainkat és szép önkéntelenségeinket sem hagyja érintetlenül.

Azt eddig is tudtuk, hogy nem közömbös, milyen világegyetemben élünk, — történelmünk, kultúránk, szellemi mozgalmaink bőséges igazolásul szolgálhatnak erre. Tudtuk azt is, hogy a tudományok forradalma mindig a közérzet forradalma is. Egy fikció, egy tapasztalás általánosítása századokra eldöntheti a stílusunkat, a képességeinkkel való gazdálkodást, a cselekvéseinkbe belegendolható célszerűséget — egész létezésünk tónusát. De ha már azt mondjuk, hogy rajtunk is, vagy éppen szellemmel *rajtunk* múlik (idealizmus véglete), hogy milyen világegyetemet fedezünk fel magunknak, — egyszerűen az alapkérdés mered elénk: az objektivitás problémája. Vajon hogyan kell értelmeznünk magát a megismerést és a megismerés folyamatát? A természet csakugyan önmagát leplezi le, vagy csupán kérdéseinkre válaszol? A mi kérdéseink világítják-e meg a sötétben rejtőző *részletet*; vagy a sötétben rejtőző egész ad értelmet a kérdéseinknek? — ami nem ugyanaz. S vajon mi jelzi megbízhatóbban (véglegesebben) megismerésünk határait: kérdésfeltevéseink vagy pedig a látványban, a pillanatnyi adottságokban kínálkozó tapasztalat lehetősége? S végül is mi az objektív tapasztalás: a szubjektív megértés legáltalánosabb formája — vagy pedig az *objektív és szubjektív* egybeesése? Jogos-e úgy kezelni az objektivitás lehetőségét, mint munkahipotézist, s lemondhatunk-e róla, kiszűrhetjük-e magunkból azt a szellemi-lelki nehézkedést, ami minden értelmezési kísérletünket magunkhoz közelíti?

Nagy múltja van ezeknek a kérdéseknek a filozófiában; a természettudományban azonban csak ötven-hatvan éve kerültek a porondra olyan hevességgel, ami még a laikust is arra ösztönzi, hogy közérzetének bonyolult ellentmondásait részben ide gyökereztesse. Mindenesetre tárgyias észleléseink sem kerülhetik el a bizonytalanság auráját: jellejük már korántsem egyértelműen „objektív”. Valami odacsúszott a világ és közénk — bizonyos konkrét felismerés —, ami paradox módon mégsem elvált a dolgoktól, hanem inkább beléjük helyez; illetőleg

a dolgokat helyezi belénk. S mindez: egyidejűleg és párhuzamosan a bizonytalansági együttthatók jelentőségének a felismerésével. Vajon a közérzet erről ne venne tudomást? Inkább nagyon is az ostroma alatt áll; s ha lehet, még bonyolultabb képlettel válaszol rá, mint ami a matematikai képletekből logikusan kiolvasható és tovább értelmezhető. Annál is inkább, mert a közérzet számára — éppen azért, mivel a lehető legrealisztikusabb viszonyulás és visszhang — minden érzékelés, cselekvés és meditálás a Színtér közvetlenül átélt élményében tud csak igazán átforrósodni: *a téri tágasság éppen időszerű víziójában*. Vagyis a legáltalánosabbra feszített élményben. Az a közérzeti mélyréteg pedig, amiről itt beszélünk: *a végesben sem a gyakorlatilag mérhetőt éli át, hanem a végtelennek* — nincs jobb szavunk rá — *antropomorfváltozatát*.

De vegyük csak újra a solymászatot.

A primitív lét adottságaihoz idomuló ösztönkielési formák közül talán a solymászat a legbonyolultabb és leginkább önmagán túlmutató. Nem csupán a játéknak és a hasznos zsákmányolásnak keveréke; hiszen minden vadászat az. A kő, a dárda, a horog, a nyíl, a golyó azonban: mind *technikák*. A holt anyag idomítása. A solymászat az élővel való irányított kapcsolat megteremtése és tartósítása: organikus automata; távirányított, organikus „berendezés” hasznosítása. De vajon csak ennyi — csupán „haszonmunkatárs” a madár? Közelítsük meg a kérdést a *játék* oldaláról.

A vadászat játékszerűsége sajátos: noha megvan benne az öncélú öröm s kielégülés is, — de sose vegytisztán. Mindig belekeveredik az az öncélúságon túlmutató, egzisztenciálisan is szükségesnek érzett ön-*elégültség*, hogy *én*, aki a vadat űzöm, nem vagyok tétlen, megvan bennem a férfias edzettség és határozottság — az erő! —, hogy a felismert szükségszerűség közönyével tudjam nézni a vad futását, az egyre szűkülő kört, nézni a kétségbeesett futkosást, a szimat és ösztön csödjét, a kiszemelték elszánt sűrűdését, a *sorsot*, ami a nyílban, dárdában, lőporfüstben szagot és testet ölt; s mindez végül is felfokozott alkalom a választásra és döntésre: *ott* kiszemelni azt az *egyet* — s a fegyverrel ismét visszaadni annak a szövevénynek, amibe mindannyian, kollektíve, úgyis bele vagyunk bonyolódva . . . S ami még ennél is fontosabb: vajon mindez nem elég kiadós, *önigazoló tett?* — (amibe az érdemnek még az a közérzete is belelopódik, hogy a természet helyett sikerült működnünk). A solymászat ezeket a motívumokat azzal tetézi, hogy a vérre menő játékot a puszta technikáról egy irracionálisan labilis kapcsolatra váltja át: a madár és a vadász között.

D. mondta egyszer nekem: „Függés és egymásra-utaltság: tulajdonképpen szüntelenül erről van szó. De hogy ez mikor teremődik meg sólyom és gazdája között, arra nincs értelmes válasz. Hiszen bármikor megszökhetnének, és mégsem teszik. Olyan magasba repülnek fel, ahonnan már nem is látszik a vadász; és mégis visszaszállnak. Az éhség tenné? De hát jóllakottan se csinálják másképp. Vagy a megszokás? De mért ezt szokják meg éppen? És ami ugyancsak fontos: a sólyom vadon se zsákmányol többet — még ha módja van is rá —, csak annyit,

amennyire éppen szüksége van a szervezetének. Így a bőségesebb koszt se lehet csalétek az ösztöneinek, hogy kitartson a gazdája mellett. Nem azon múlik." Egy másik alkalommal D. úgy nyilatkozott, hogy a sólymok legalább annyira szuggerálják őt, mint ő azokat.

Mindez líra is persze. Sőt főképp az — s nem állatlélektani indokolás. De hiszen nem is arra vállalkoztunk, csak néhány közérzeti reakció-lehetőség számbavételére. S azok semmiképp se mentesek ez esetben bizonyos lírai nosztalgiától, hogy a képességeinkkel való elégedetlenséget — hacsak lehet — a játék ürügyén is kompenzáljuk.

A vadászat minden más formája földhöz kötött; s az eszközeik technikai eszközök. De még a nyíl és madár, a golyó és madár sem olyan viszonylat a vadász számára, aminek közérzeti háttere lényegesen különbözhetnék attól, ami a zsákmányállatok más rendjével kapcsolatban is megteremtődik. A madár után lőtt nyíl és golyó — noha a téri tágulás iránya itt már egybeesik a *kitörés* ősi vágyának irányával — változatlanul csak egy *eszköz* potenciájának a mutatóványa; ami ráadásul határolt és determinált is. A solymászat viszont a mágikus nosztalgiák kiélésének egyéb formáival rokon. A *röptetés* és *visszahívás* mutatóványa egy közvetlenül birtokolhatatlan téri tágasság színterébe helyeződik át, kikapcsolva minden eszköziséget, csupán két élő szervezet, a vadász és madár készségeire támaszkodva. A játékszerűség ürügyén egy olyan történet eljátszására kerül itt sor, ami valójában a mi legszemélyesebb ügyünk, legmakacsabb nosztalgiánk, — egy olyan történet, ami az eszközök és technikák fejletlenségén ezúttal úgy teszi túl magát, hogy két biológikum között keresi s találja meg a kapcsolódást. S teszi mindezt úgy, hogy egyidejűleg a mi fiktív — noha érzelmileg nagyon is fontos — játékos-komoly *behelyettesítődésünk* számára teremt élményszerű lehetőséget. Az ősi-mágikus hatás-földidézések mögött mindig ott találjuk a téri tágasság — földtől függetlenedő — legyőzésének és birtokbavételének a vágyát; s azt az erőfeszítést, hogy fizikai elégtelenségünket a fizikaitól minőségileg is különbözni látszó módon próbáljuk kompenzálni és kiegészíteni. A solymászat „primitív” játékszerűségébe oltott *kitörést* és *behelyettesítődést* bizonyos értelemben — s éppen a közérzet szempontjából — a későbbi fejlett technikák érzelmi előképeként s előgyakorlataként is felfoghatjuk. Végtére is az álmainkhoz és a vágyainkhoz keresünk technikát; és nem megfordítva. S ha *Toynbee* a természet *kihívására* adott válasz formájában látja megvalósulni a civilizációkat, — hasonló indokoltsággal mondhatjuk, hogy ugyanaz a természet, ugyanakkor a vágyaink kihívásainak is engedni kénytelen. Az út azonban hosszú, amit meg lehetett s kellett járni. Egyik oldalon a solymászattal s a vele rokon ösztönkielési formákkal „játékos” ember lírai-mágikus közérzete áll: a *helyette* repülő organizmusnak *emberivé* absztrahálódó teljesítmény-élménye. S a másik oldalon a mi mai közérzetünk: az eszközzel már technikailag is, tér-időben is azonosulni tudó emberé.

Azt mondtuk fentebb: a természet produkál, nem absztrahál. Mindenesetre elgondolkoztató, hogy éppen a természeti ember az, aki cselekvés-pótlásképpen szívesen absztrahál: technika híján. A technika viszont úgy idegenedik el a természetitől, a természettől, hogy megteremti a vele versenyző, a melléje felzárkózó, az utánzás előnyeit is

mindig számításba vevő, tárgyas produktivitást. Az a közérzet azonban, amit ez a két egymástól messzeeső fejlődési fok megteremt — végül mégiscsak ugyanazzal viaskodik: a téri tágasságban való elhelyezkedés megszokhatatlanul mindig-új ingereivel és kényszereivel.

Vajon annyira bizarr hát az a párosítás, amit elemzésünkben felvetettünk?

Ujgur dalok közt olvastam nemrég: „Hideg hegyeknek csúcsain nincs madár, te rénszarvas és köztem nincs különbség, egyformák vagyunk.” Sosem leszek úrhajós, de úgy érzem, ha mégis odakerülnék, ez a pár sor biztos eszembe jutna...

Mi, akiknek a „madártalan tér” közeli szomszédunk lett, talán már időszerűen vethetjük fel a kérdést, — amit ugyancsak a közérzet kínál fel az eszünknek, rágódni rajta: hogy az ugrótoronyról most hová? Lehetséges vajon, hogy a civilizáció, a technika végül — magasabb szinten — újra szembeállít a primitív létérzés perspektíváival? S hogy humanizálódni tudjon a technika, ahhoz éppen az kell, hogy túl-emelkedjék a frigidaire-ek, a középteljesítmények világán? Vajon önértékelésünk helyes mértékét most már csak a „kikutatott” és „berendezett” úr biztosíthatja újra, új mértékegységek szerint? S az ember, aki egykor „madárba” absztrahálta magát, vajon nem oda szeretne jutni, hogy a tárgyi eszközökkel való dinamikus azonosulás kamasz öröme után, végre kitalálja s megteremtse magának az absztrahálás és produktivitás magasbbrendű szintézisét, — a pusztaság *imitatio naturae* helyett az Elvek világához való harmonikus igazodást?

De hol a harmónia záloga: inkább a „szűk”, mint a „tágas” végtelenben? S egyáltalán, indokolt így osztályozni a végtelent?

A közérzet mintha igent mondana rá; s valami hasonlót szuggerált annak idején az ohati kirándulásom is.

Ohat *puszta*, szó szerint pusztaság, a solymászat természetes környezet: gondolataim most is, minduntalan ebbe a keretbe zökkennek vissza, anélkül hogy bajlódni volna kedvem a tárgyi leírással.

Másról van szó.

Forgatom az akkori jegyzeteimet: este indultam el Budapestről, és éppen világosodás előtt érkeztem meg. Éjszakából nyitni rá egy idegen vagy kevéssé ismert tájra, de akár még egy otthoniasra is: ez mindig felfokozottabb részvételre kényszerít. Mintha a látvány egésze s külön-külön a részletek is nagyfeszültségű huzalok keretébe rendeződnének: a kontúrok kapnak áramos töltést. A kérdés, ami azonnal megüt: vajon nem így kellene mindig élnünk s látnunk? Felcsigázott érzéseimet mindenestre ez hatja át: a váratlan megajándékozottság öröme és a korábbi mulasztások spleenje. Mit akarok hát? Mindig éjszakából nyitni rá a sötétségnél is bonyolultabb *takarásra* — a fényre? Beleszédülni a váratlannak új tér-idő arányaiba, s ebből a szédületből szűrni ki az új józanságot? A megnövekedett jelentőségű részletekből rakni össze újra az egészet, azt, ami soha többé nem lesz ugyanaz, mint a régi?

Az éjszaka: a sötétség összerosódó, önmagába visszagöngyölödő térfogatszerűségébe bonyolítja bele egész valómat. S hajnalban ez a

sötétség lök ki az ohati pusztába, ami néhány erőteljes, lineáris vonallal egészen másfajta térfogatszerúséget szerkeszt körém. Itt már leplezett vagyok; a helyem kiszabott; egyéni helytállásra vagyok kényszerítve; nincs köldökzsinór, ami még kötne valahová; különbségekben és távolságokban érzekelem magamat; hangsúlyozottan szemben vagyok és nem benne.

De hát mindez nem így volt éjszaka is?

Akárhogyan is, de a tárgyias, vizuális átélés másképp csal meg, mint a nem tárgyias és nem vizuális. S ez elsősorban a közérzetemnek tűnik fel, nem az eszemnek *Ha az éjszaka önmagába visszagöngyölödő határoltóságában viszonylag végtelen lehettem, itt most a nappal ki-göngyölödő határtalanságában vagyok felfokozottan véges.* Az éjszaka körém szűkíti a maga végtelenségét, hogy én nőhessek hozzá: mint az uterus, olyan önátadó. A nappal újabb és újabb, távolodó, egymásra rétegződő, egymáson túlmutató distanciák elképzelésébe sodor bele, a tárgyiaság kifogyhatatlanul sokszorozódó látomásába: s mint a kiűzetés, heroizmusra ítél. Éjszaka és nappal, nappal és éjszaka — játék ez? De véget nem érő; s éppen ebben van a komolysága. Rémlik ugyan — a sejtés bizonyosságával —, hogy a közérzetnek ezek a megkülönböztetései viszonylagos értékűek; s hogy a tér csendjében — a legáltalánosabb burookban — végül minden állítás és tagadás összezsugorodik: a Nappal és az Éjszaka közérzete egy. Mégis, a megközelítés és megfogalmazás technikája — amivel küszködünk — nem nélkülözheti a szembeállítás mankóját; de egyúttal a szembeállítódás kényszerét is éreznie kell. S ez a kényszer inkább a nappal térfogatszerúségében kikerülhetetlen és számonkérő: végül is annak a közérzetét nyugtalanítja jobban a megnevezés ábrándja; és az éjszaka közérzetében otthonosabb a megnevezést már nem igénylő, azonosuló belefeledkezés.

A Pusztá nappaláról — amibe a vonat vitt, ez a már-már avitt technika — annak idején ezt jegyeztem fel: „... meg kell szokni az állandó szelet, az árnyéktalanságot; ha akarsz, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mintha billió wattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, rács mögött, ott egy százas körte ugyanezt megteszi; ha legalább látnál valakit a közelben, aki hozzád csatlakozik, megszólít, akkor eltökélhetnéd, hogy néma maradsz — de sehol senki, sehol egy ember. *Vallani fogsz.*”

Vallani — de miről?

Vallani: önmegfogalmazás. Az önmegfogalmazás: különhatároltágunk megerősítése, ami nem választható el a fokozottabb öneszméléstől, önátvilágítástól, magunk-birtoklásától. De vajon azt is jelenti ez, hogy a magány ugrásra kész, arisztokratikus jegyként gyűrűződik rá a magát mind jobban tisztázó énre, személyiségre? A magány az öntudat fokmérője is? Vigasztalan pályabér. Vigasz lehet viszont, hogy az egyértelmű állítások mindig hazárdak...

Inkább próbáljunk meg másképp is kérdezni.

A tapasztalat azt mutatja, hogy számunkra a pszichológiai tér és idő semmivel se kevésbé reális és fontos, mint a fizikai. S ha ez így van, a fokozódó öneszmélést vajon nem foghatjuk fel bizonyos értelemben *nagyságrendi növekedésként*, ami egyúttal a tér-időben való megváltozott elhelyezkedést is jelent? S ugyanakkor: ezzel a nagyságrendi növekedéssel nem növekszik meg a végtelenség élményének az *intenzitása* is?

Vegyünk kiindulásul egy képletes hasonlatot: amit a porszem élményszerűen maga körül feltételezhet, feltehetően és viszonylag kevésbé végtelen, mint amit a Mount-Everest közérzete feltételezhet ugyanabban a térben. (Hasonlatunk szándékosan s csupán a képszerű kifejezés kedvéért antropomorf.) Ha ezt a gondolatot sikerül élményszerűen átélnünk, nehéz lesz kitérnünk a csábítás elől, hogy ne a Mount-Everest helyzetét ítéljük drámaibbnak. Kétségtelen ugyan, hogy a Mount-Everest esetében az önmaga kiterjedtségével semlegesített, magába-fogyasztott, *legyőzött* tér összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint amit a porszem képes kisajátítani a rendelkezésére álló tágasságból, — de vajon nem éppen ezért kényszerül a nagyobb nagyságrendűség a végtelennek még nagyobb „arányokban” való, még intenzívebb átélésére? A tér kitöltésének élménye nem annál nyomasztóbb, minél nagyobb az önkiterjedtség? S minél porszemszerűbb valami, nem annál valószínűbb az autocentrikus szűkítés minden átélésben? (*Önkiterjedtség* alatt itt ne test-tömeget értsünk elsősorban, hanem annak dinamikus potenciáját a helyzetváltoztatásra, ami a fizika szerint csak időtartamban valósulhat meg, — a közérzet számára azonban, a pszichológiai idő-élményben, ez a tartam elhanyagolhatóan kicsivé zsugorodhat. S ugyanígy kell itt értenünk a *nagyságrendűség* fogalmát is.)

Vagy még tovább folytatva a fenti gondolatot: a visszhangozni kész metafizikum vajon nem evidensebben, „emberszabásúbban” tudott elhelyezkedni a régi „szűk” végtelenben, mint a mai „tágasban”? Ami pedig — mint felismerés — éppenséggel nem mellékes megrendülése modernkori közérzetünknek. Ugyanis nemcsak arra vagyunk kényszerítve, hogy az eddiginél intenzívebben éljük át azt a mindig-megvolt tágasságot, amiben a dolgok és jelenségek elhelyezkednek, — ennél sokkal fontosabb annak a kényszerű belátása, hogy *minél élesebben vagyunk képesek (s úgy látszik, ösztönösen hajlamosak is) el- és különhatárolni magunkat, annál tudatosabb determináltság-érzéssel tartozunk bele egy „végtelen” végtelenbe.*

De ezt a közérzetet már csakugyan nehéz fogalmilag körülírni. Vegyük a porszemet újra: a porszem is elhatárolt, de a maga nagyságrendűségében kevésbé érzi elérhetetlennek a végtelen „határait”, — mert, mint minden átélésben, szűkít; s ha mást nem, el tud képzelni középpontot, határoló felületet, el tudja képzelni a lehetetlent: a „véges” végtelent. S e véges végtelenben a középpont, a határoló felület egybeesik egy olyan metafizikai megnevezéssel, amivel kapcsolat teremthető, ami visszhangozni tud: ami a végtelent otthoniassá, határtalanságában is átöllehetővé teszi. Ebben a régi „szűk” végtelenben nincs *magány* — a szó modern értelmében. Éppen ellenkezőleg: a közérzet természetesnek találja, hogy önmagát — ha absztrahált formában is — de vonatkozásba hozza a rajta kívülivel; s számára ez a kap-

csolat élő, noha nem „reális”. A fizikai minőséget megkerülni vágyó kontaktusok, behelyettesítődések, kitörések és absztrahálások világa ez: nem üres téri tágasság (üres: itt visszhangtalan) — hanem éppen-hogy visszhangok szövevénye, amit a vérségi kapcsolatoknak a mainál sokkal erőteljesebb és követelőbb élménye egészített ki. Mindez pedig — együtt — már eleve lehetetlenné is teszi a magány modern értelmezésű visszavetítését. Mindenesetre egy olyan kor emberének közérzete volt ez, amikor a pszichológiai kiterjedési képesség még csak igen korlátozott fizikai kiterjedési képességgel párosult. A ma embere a tágasság új iskoláját járja. S épp ez az új tágasság-élmény gyorsította meg illúzióinknak olyan megváltozását, hogy egyre inkább fognak a téri tágasságot „kitöltő” közérzeti kivetítéseink — s egyre inkább a visszavonásokban, a tudatunkra való visszavezetésben és vonatkoztatásban keressük biztonságunk és megmagyarázhatóságunk garanciáit. „*A semmi ágán ül szívem, kis teste hangtalan vacog*” — ez a szív már az elért *legnagyobb modernkori nagyságrendek* közé tartozik; s e kivételes szív közérzete is ennek megfelelő. Annyira élesen és visszavonhatatlanul önmaga már és önmagára utalt, hogy be kell lássa: határtalan tér rabja. Nem az Éjszaka közérzete az övé, hanem a Nappalé. Nem a sötétséggel szembesíti magát, hanem a sokkal bonyolultabb takarással: a fénnel. S hogy villog itt tér és idő! Mint az üveg, amin nem látszik meg a lehelet. Hallgassuk a költőt: „*Oh égbolt csontos tisztasága*” — „*a csördülő ég vasban áll*” — „*köszörün sikoltó idő*” — „*kirakat-üveg-idő*” — „*... jelen idő, ez a kovácsolt hideg, e villanó, e kés-idő*” — s ebben a térben-időben ő maga: „*körmeim egyre keményebbek, de a rózsái fejérebek.*” — S vajon mindebből hová? A válasz legalább annyira heroikus, mint nosztalgikus: „*az értelemig és tovább!*” A szív, amely határtalan tér rabja, már nem határok elérhetésében bízik, hanem az „elhatároltság” olyan mértékű felfokozásában, ami ugyanakkor meg is szabadít a „kiterjedtség” közérzetétől. S ezt fontos, hogy helyesen értelmezzük.

Ha jól meggondoljuk, a végtetekig fokozott „elhatároltság” a legáltalánosabb elvek felé van útban; s éppen az esetlegestől igyekszik szabadulni. A végtelen kitöltése és birtoklása — érzelmileg — a részletek fölött való elsuhanással adekvát; s ha hinnünk lehet a közérzetünknek: az elképzelhető legelhatároltabb pillanat hasonlítható csak a *minden* pillanatot egyesítő végtelenhez, — az a pillanat, ami kizárólag önmagát tartalmazza. Giordano Bruno, tragikusan jutalmazott *Dialógus*ában, a dolgok mozgásának két aktív princípiumáról beszél: az egyik véges, megfelelően a véges tárgy mivoltának, s ez bizonyos ideig tartó mozgást hoz létre. A másik végtelen, megfelelően a végtelen elv mivoltának, ami mindenben egész; ez pedig egy pillanatig tartó mozgást hoz létre. „A végtelen elv — írja — abban a pillanatban, amelyben megkezdí, már be is fejezte a mozgatóást, így a mozgó test, míg egyrészt a leggyorsabban mozog, másrészt a legszilárdabban áll... mert egy pillanat alatt végezni a mozgást és nem mozogni: egy és ugyanaz.”

Ilyen értelemben gondolom — legalábbis a lelki átélés szempontjából —, hogy a végső „elhatároltság” a legáltalánosabb társág, a legnagyobb nagyságrendűség, aminek a számára már szükségképpen szűnik meg a „kiterjedtség” közérzete.

Ohati jegyzeteim közül való ez is: „... fölöttem halott perspektíva: az ég áttetszővé hengerelt kék síkok emeletsora; nincs lezárva sehol, nincs görbülete sehol, árnyéktalan préri, halvány vonaljáték rajta a mozgás. Én vagyok az egyetlen szem ebben a pusztaságban, minden egyéb csak kiszolgáltatott üresség és mégis pókháló-szövedék: minden fönnakad benne, s minden kezdettől fogva benne van. Látszat-önállóság a magány — az ég két mozdulatlan szemkarikámban kering. És sorba vonulnak el az üresség jelenései: mindegyik önfeledten cifrázza magát, mindegyik egyéniségében tetszeleg, egy-egy villanásnyi időre álarcot ölt: most fecske, most pacsirta, most ölyv — és mégis kérlelhetetlenül ugyanazok, a kék síkok csillogása egyé mossa őket. A két préri, a lenti és a fenti, egybeolvad...”

Így a spontán élmény és közérzet.

De valahogy ide torkollik minden meditálás is. Bruno gondolata — tudjuk — nem állja ki a fizika s matematika mai kritikáját: a tudomány számára csak *szemben* lehetséges; a *benne* illúzió. De nem is állítottuk, hogy a közérzet mindenben s mindig *ugyanannak* a helyességnek a pályáján fut, mint a tudomány; aminek ugyanakkor mégis a szuggesztíója alatt áll. Viszont, ha a közérzet helyesbít s módosít, azt mindig a logikától függetlenül teszi. Bár az ilyen módosítások, ha csak ugyan figyelemreméltóak — vagyis, ha olyan közérzetről van szó, amelyik a logika minden lehetséges ajánlatát is kipróbálta már —, általában azon a határterületen jelentkeznek, ahol a tudomány is axiómákra támaszkodik. Az axiómák hitele a rájuk építhető modellek aktuális használhatóságában és tovább fejleszthetőségében van. A végső magyarázatokra vonatkozó helyesbítések azonban kívül esnek a „használhatóság” mindennapos fogalmán; s egyúttal meg is lazítják a kapcsolatot a logikával. Mint ahogy a népmesei nyelv géniusza is — spontánul — különbséget tesz pl. a „villám” és „gondolat” sebessége között, mintegy költői utalásként az egymás fölé rétegeződő minőségek közérzeti evidenciájára. Hogy a gondolat sebessége is tartam és mérhetőnek kell tekintenünk? A közérzet azonban a gondolat-sebesség állapotán túl is sejt és átél olyan „folyamatot”, ami valójában éppen hogy nem folyamat már, hanem kezdet és befejeződés összekapcsolódása, időt nem igénylő kicsattanása az egyszerinek és öröknek. Vagy még pontosabban: az azonosság s a végső azonosulás élménye ez, amiben nincs kiterjedtség, mert már nincs mód viszonyításra; nincs nagyságrendűség, mert nincs fokozat, csak ki- és betöltöttség; nincs *szemben*, csak *benne*, — amiben csak lét van, az idő komponense nélkül.

A tudomány számára mindez naiv fogalom, líra és önmegtévesztés. És mégis: nem különös, hogy ezeket a nosztalgikus fogalmakat — mint maximális azonosság és azonosulás; vagy a végtelen gyors mozgás és mozdulatlanság egybeesése — éppen az a modern természettudomány idézi fel közérzetünkben, amelyik elméletileg s műszeres kísérletekkel visszautasíthatatlanul meg is cáfolja őket? Viszont éppen ezzel a kettősséggel teremti meg azt a közérzeti feszültséget, ami a döntés igényét és elkerülhetetlenségét olyan kínzóan széppé és termékenyítővé teheti számunkra. Bruno gondolata idegen lehet a logikánknak; de ha

elfogulatlanul igyekszünk számot adni róla, meg kell hogy suhintsa közérzetünket.

S mindez gyakorlatilag — és elsősorban — a technikától ajándékba kapott sebesség-élménnyel, a sebesség lélektanával van szoros összefüggésben.

Akár a technikai, akár szellemi erőfeszítéseink háttérét kutatjuk, mindig ugyanarra az ösztönzésre, ugyanarra a lendületre bukkanunk: hogy legyűrjük azt, ami előttünk van, *szemben* — s hogy elhatároltságunk magány-közérzetét magasabb szinten váltsuk át valamiféle *azonosulás* élményére. Hogy a magány mennyire „látszat-önállóság” csupán — korunk neurozisasi mutatják. Ha nem az volna, nem magánynak neveznének, s a kor embere nem szenvedne föle: az egyedüllét kielégítené önmagát, mert a teljesség is beleférne. S végül is egyébbel se birkózunk, mint a tárt — és egyre tártabb — elhatároltságnak a szellemi-lelki megteremtésével. Társadalmi válságaink és friss mozgalmaink legforróbb problémája szintén a tártságnak és elhatároltságnak olyan összehangolása, ami a számtalan egyéni „tárt elhatároltságból” képes — lét-adottságainak keretein belül — optimális, kollektív harmóniát teremteni. Szeretnénk biztosra venni, hogy a magány — a kínzó — végül is csak átmenet. De kérdés, hogy jól gazdálkodunk-e mindig a lehetőségeinkkel; s hogy jó irányban keressük-e a feloldást. A nosztalgia megvan bennünk, hogy az abszolútra törjünk, a maximális teljesítményre, a *létezés rekordjára*, az *azonosulás élményére*, — s a technika mindenestre vonzó ajánlatot tesz. És úgy látszik, kikerülhetlent. Amit ajánl — a sebesség — a legszubtilisebb érték, amit megteremthet. S egyben olyan csábítás is, amivel adekvát csábítás csak egy lehet még: a mozdulatlanlás. A mozdulatlanlásot — kielégítő technika híján, vagyis mágikus-primitív szinten — egyszer már sikerült a maga teljességében élményünk-ké avatni: sikerült úgy megnöveszteni magunkat, hogy éppen a koncentráció, a hatásokba és kapcsolatokba való absztrahálódás és magunk-behelyettesítése révén fogtuk be a mozdulatlanba a mozgót, a mozgattottba a mozgatót. A sebességnek azonban még csak felhasználói vagyunk inkább s nem lényeg szerinti értői és kamatoztatói.

Az ohati pusztán Teréz, az eleség-állatok gondozója, szinte mitikus megtestesítője volt a „mozdulatlanlás” bölcsességének. Róla ez áll a jegyzetfüzetben: „Tíz napja ismerem már, de egyre személytelenebbnek látom. Elnézem, ahogy a ketreceket tisztogatja, — nem felületesen, de nem is alaposan; csak annyi almot rak, amennyi éppen hogy elég; ha meg látja, hogy az állatok jól elfészkelődtek a piszkos sarkokban, hagyja; egy idő múlva úgysis maguktól húzódnak tovább. Azért se töri magát, hogy a tanyaház körül valami véglegesebb rendet csináljon. Egyszer itt söpör össze egy kupacot, máskor ott, mindig másutt van piszok és tisztaság. A ketrecek állománya is felváltva csappan meg növekszik — Teréz az egyensúly. Ha nem mutatkozik, akkor is az ő kezétől cserélődik minden. Egyszer egy kóbor görény valahogy hozzáférközött a fehéregerekhez; azonnal észrevette a hiányt. Azt a pár darabot a sok száz közül! Kérdezem, hogyan? Ő maga is zavarba jött,

még soha nem gondolkozott ezen. Nem az tűnt fel neki, hogy az a kilenc nincs ott — az egész volt kevesebb, mint máskor. Nincsenek kedvencei.”

Teréz korszerűtlen jelenség; mesebeli; zavarba hozó. S el se vártam joggal, hogy higgyenek a létezésében. Úgy maradt itt közöttünk, mint valami bonyolult kuszaság, ami főképp arra jó, hogy ösztönzője legyen a tudatos szétválasztás programjának: az ösztöni készséget át-helyezni technikába, radarba, elektronikus berendezésbe stb. — s az üresen maradt pályákat is a tudat rendelkezésére bocsátani. Vajon sajnálnunk kell, hogy Terézben az organikus megértésnek egyik nagy múltú készségét veszítjük el? Ha nem az új típusú lehetőségeink és felfedező találékonyságunk távlatait nézzük, hanem alkalmazó képességünk fejlettségének jelenlegi állapotát, — valószínűleg nehezen fogjuk Terézt bizonyos romantikus rokonszenv nélkül hagyni. Lehetőségeink — még ha gyakorlatilag kevésbé is vagyunk érettek a hívását követni — túlmutatnak Terézen. De valahogy úgy, hogy bizonyos értelemben vissza is térnek hozzá: bekebelezik. Mint a maximális sebesség a mozdulatlanyságot...? De ez már semmiképp se a holnap, a holnapután — és főképp nem a mindennapok távlata.

De épp a távlatok tesznek igazán érzékennyé a jelen problémái iránt. S úgy látszik, hogy a sebesség ajándéka pillanatnyilag inkább veszély a számunkra, mint a bölcsesség kibontakoztatója. A sebességgel relativizálódó idő egyelőre inkább megzavar bennünket, mint megnyugtat. Messze vagyunk attól, hogy a hatások és kapcsolatok organikus együtt-érzékelésének közérzetét biztosítsa számunkra. Ellenkezőleg: ott tartunk, hogy — átlagszinten — inkább dekoncentrálja erőinket és figyelmünket, az organikus együtt-érzékelés helyett a részletről részletre szökellés ingerével hajszol és üz. Tájéttól tájig, tárgytól tárgyig, személytől személyig száguldunk: s minden csak mozaik. Nyugvásunk nincs; az Állókép éhen hagy; mindig lekésünk, még ha időben érkezünk is. Az időben-érkezés elveszítette hitelét: csak az útonlevés pátoszának s lendületének van hitele. Azonosultunk az eszközzel, de elvesztettük a kapcsolatot önmagunkkal. Teréz korszerűtlen, — de korszerűek a sebesség versenyzői, mint az átlagemberi közérzetet zsongító, látványos *helyettünk-cselekvők*. Az így átélt s kamatoztatott sebesség azonban önmagunk lefokozása, briliáns technikák segítségével: menekülés, a hódítás pózában. De nem különb a helyzet, ha a versenyzők közvetlenül mi magunk vagyunk. Ki nem élte át, mindennapos szinten, a betonon száguldás gondolattalan, kiüresítő, vonzó könnyűségét? — egy olyan *üres térbe* zuhanás szédületét, ami nem „szűk” s nem is „tágas” végtelen, hanem sovány pótléka csak mindegyiknek: pusztán az értekek zsibbadása és öröme, mákony és nem étek, át-bátorság és nem önmagunkat megnövesztő kockázat. Az ilyen kockázat pedig sosem lehet versenyzés, sem érzéki zsongulás: mindig csak az ismeretlen kihívása, és szembesítése előfeltevéseinkkel. Pascal ír a *végtelen terek iszonyú csendjéről* — s éppen ez az a csend, amihez lehetőségeink tartósíthatóan közelítenek. A kor nagy „átélói” — a „szűk” végtelent tágitó kozmikus pionírok — kockázatvállalásukkal és kihívásukkal a leghősiesebb közvetlen oknyomozói s *közérzeti mérőműszerei* a tár-

gyiasság kifogyhatatlanul sokszorozódó látomásának. Vagy lírai helyesbítéssel: a Nappal közérzetének és hívásának teljesítői az Éjszaka közérzetével befogott végtelen tartományban. Ez pedig a technika költészete lehetne már; ha a nosztalgia minősége — ami táplálja — a művészet nosztalgiájával lehetne rokon...

Mert úgy látszik, a csend — amire igazán érdemes odafigyelni — a művészetnek adja meg magát maradéktalanabban.

A művészet ugyanis lényege szerint se más, mint a tágasság iskolája: hisz végül is a *távolságot* és *nosztalgiát* békíti össze kivételes erővel a maga végletekig felfokozott „elhatároltságában”. Ami annyit is jelent, hogy a szépség, amit megteremt, a sűrítés fókuszában nyitja ki magát a legteljesebben: a pillanatban. Annak a kicsattanása, *csendje*, tovább nem fokozható *kifejezése*. Így nem is lehet számára döntőbb realitás, mint a pillanat, amihez képest az idő minden egyéb tartománya dialektikus fikció: attól él, hogy átsugárzik a pillanaton. Mindenestre joggal mondhatjuk, hogy a szépség már természeténél fogva küszöbén van annak, hogy a mozgás, a folyamat, a hatás felidézésének és befejezésének tartam nélküli egybeesését valósítsa meg; hogy maximális azonosság és azonosulás legyen, — hogy legyőzze a távolságot és semlegesítse a nosztalgiát.

De ez az, ami lehetetlen. Hogy ez tragikus? Bizonyos értelemben igen. De a művészet éppen ezt a tragikumot teszi elviselhetővé, anélkül hogy szabadulni tudna tőle. Sőt: magát tagadná meg, a *szerepét*, ha elfeledkezne róla.

De egyáltalán: elfelejtheti?

Ha a törekvés az abszolútra irányul, a kudarc sosem lehet haszontalan; sőt, ha úgy vesszük, éppen a kudarcok világítják be legélesebben a határvidéket. S mi adhatna több ösztönzést új határok megközelítésére, mint a felismert távolság? A művészetre pedig különösképpen érvényes, hogy csak addig a pillanatig önmaga, amíg a távolságban ragadható meg: az intuíciónál is tökéletesebb azonosulás állapotában nemcsak a kényszere szűnik meg, de a lehetősége is. Ahol nincs távolság, ott már csak kinyilatkoztatás lehetséges. Vagy a szónál is beszédesebb hallgatás: a pusztán magatartás. Így a művészet lehetősége is sokkal inkább nevezhető nosztalgiának, mint abszolút bemutatásnak. Az eszközökkel való megalkuvás bánata éppen az igazi remekműveket lengi körül; a közepeset soha. A lángész tudja, hogy a teljes is töredék. Vajon innét van, hogy az öröm többnyire nem fejezhető ki olyan hőfokon, mint a tragikum? Vagy tiszta tragikum mindenestre jobban elképzelhető, mint vegytiszta öröm, s ennek eltagadása már önmagában is tragikus ábránd. Hiszen lét-adottságainknak épp eléggé feltűnő módon *nem jellemzője* a cselekedet, ami tovább gyűrűző hatásában soha, semmikor, senkinek nem okoz szenvedést... Így viszont pozíciónk — a művészileg még kifejezhető pozíció — olyan átmenetek sorozata, ami aktuálisan mindig kénytelen megteremteni a tragikus szituációt; hogy aztán feloldja vagy megkísérelje feloldani. Ez a folyamat a művészet számára is végtelen, mivel a távolságra épülő létben minden tevékenységünket a távolságban rejlő tragikus dinamizmus

határozza meg. Ettől azonban a lét még nem válhatik a számunkra abszurdá s a cselekvés értelmetlenné, — hiszen az aktuális cselekvés, ami kihívja a következőt, dialektikus módon öröm is; és nem csupán biológiai, hanem szellemi-lelki is, mert biztosítja az értékek újra megteremtődésének a lehetőségét. Az Éj monológja a *Csongor és Tündében* a legmélységesebben tragikus szükségszerűség, — de a fenti értelemben az: ha a Fény egyszer megszülethetett, ebben potenciálisan az is benne van, hogy újra megszülethetik. Ugyanígy: az a kényszerítettségünk, hogy folytonosan distanciákat küzdjünk le, mintegy statisztikai biztosítéka annak, hogy a képletek és helyzetek ismétlődni és variálódni fognak. S noha a kiterjedt időben nem találkozhatunk a végtelennel: a szépség „pillanatában”, a művészet legbeláthatatlanabb birtokán belül, legalábbis megközelíthetjük; s megvan a képességünk hozzá, hogy bármilyen kudarc után is magunkba próbáljuk igézni. Így viszont az öröm legmagasabbrendű formáját is a nosztalgiában kell felismernünk, irányuljon az akár metafizikai princípiumra, akár nem. S valójában a művészet remekei nem is tesznek mást, mint hírt adnak azokról a legszélő határvidékekről, ahonnet az öröm még mint nosztalgia vissz sugározható.

Feuerbach ír valahol — noha más vonatkozásban — egy „iszonyú optimizmus” születéséről. Ha a művészet „természetellenes” halálát valamivel kapcsolatba hozhatjuk, ez a megfogalmazás különösen alkalmasnak látszik, hogy utaljon rá: egy olyan optimizmusra, ami a nosztalgia kielégítettségének a lehetőségét csillantja fel, anélkül hogy a célok és okok világában egy önmaga végokát is átvilágító princípiumra kívánna rámutatni. Ilyen princípium hiányában azonban a nosztalgia s a tragikus színezet *véglegesen* nem látszik kiküszöbölhetőnek. Olyan optimizmus, ami önmagát egyetemes érvénnyel és finálisan is indokolni képes, csak *szakrális* lehet: magyarázatképpen teremtésről és megváltásról beszélhet, vagyis az adott kozmikus létfeltételekbe való abszolút beavatkozásról. Ha ezt elutasítjuk, úgy kell szemlélnünk magunkat, mint a distanciák végtelen időig variálódó próbáinak akadályfutóit; s le kell mondanunk a fejlődés abszolút céljának megfogalmazásáról, csupán a folyamat irányát értelmezhetjük. S megállapíthatjuk, hogy a distanciák átalakulnak, újra rendeződnek s mindez szükségszerűen teremti meg a tragikum új — feltehetően egyre magasabbrendű — formáit. De mindenesetre megteremti. Az „örökké-úton-levő-ember” végső perspektívája ez; míg a „tovább-nem-fokozható-megérkezetttség” csak szakrális síkon képzelhető el. Művészetünk azonban *mindkét esetben* csak egy lehet: a nosztalgia művészete. Az út ugyanis, amin a művészetnek is járnia kell — vezessen akár a *mystica unio* állapota felé, az értékek végső fókuszába, ahol az átélő-hívő számára szükségszerűen tűnik el minden jelenség; vagy vezessen pusztán csak *előre*, az értékek folytonos megteremtésének lezárhatatlanságba torkolló pátoszával és hasonlíthatatlan hősiességével — az út mindkét esetben, mindig a felremlő új distanciák árnyékában fog maradni. S az már inkább csak a nosztalgiába ágyazódó tragikum színezetét befolyásolja, hogy művészetünket a „végső-meg-nem-érkezetttség” vagy a „még-meg-nem-érkezetttség” lelki konfliktusa táplálja-e.

Látjuk, nincs menekvés. Minden a tágasság iskoláját járja, a technika éppúgy, mit a művészet. S mindegyik olyan közérzetbe ágyazódik, ami addig közérzet csak s addig elemezhető, amíg valamiféle *hiánnyal* viaskodik.

Ez a közös vonás — ha nem is indokolja, de legalábbis csábít rá —, hogy más közös vonásokat is keressünk természettudomány és művészet között. A részletes elemzés túlságosan is messze vinne. Inkább csak kiegészítő szempontként, elméletileg vetném fel itt: egyáltalán lehet valami haszna a kettő nem funkcionális, hanem analógiás összevetésének? S ha igen, az eredmény lefordítható a művészet nyelvére? S nem utolsósorban: még ha kimutathatóak is egyezések, túlzott hangsúlyozásukkal nem emelünk gátat a művészet autonóm szárnyalásának? Vagy visszafordítva a kérdéseket: a természettudománynak, korunkban, visszavonhatatlanul függetlenítenie kell magát a művészet víziótól?

Akárhogy vélekedünk is, bizonyos megfontolások elől nem térhetünk ki. Különösen akkor nem, ha egymástól függetlenül, illetve spon tán találkozó tendenciákat tapasztalunk. Először is a minden szellemi tevékenységünket egybefűző kölcsönhatás elvét nem utasíthatjuk el. S éppen századunkban nem, mikor a külön-külön „autonóm” magyarázatok tovább fejlesztése egyre inkább megköveteli egy egyetemes magyarázat lehetőségének szüntelen figyelembevételét. Ennyiben csakugyan „új középkor” vagyunk; vagy legalábbis sejtjük, hogy a szintézis a jobb közérzetünk záloga. A specializálódás burjánzása ugyan ellentmondani látszik ennek, de ez nem téveszthet meg. A specializálódást olyan vívmánynak kell tekintenünk, ami hosszas kerülők és buktatók után a tudomány illetékességi területének biztosabb felismerését segíti elő. És amit mindenekelőtt a tudomány *módszere* kíván meg. Az a módszer, ami a részletezés és szétbontás aktusaival egy olyan utat világít be, amelyen fokról fokra növelhető a konkrétság és a helyesség, de ami egyidejűleg túl is mutat önmagán: fogyasztja s ugyanakkor igazolja is a végtelent, ami viszont a helyesség fogalmával már nem jellemezhető kielégítően. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a természettudomány a tapasztalásnak olyan határaihoz kezd elérkezni, amelyik mind jobban igényli a filozófiai és érzelmi evidenciák kiegészítő együttműködését, nem csodálkozhatunk, hogy a létezés-élmény egyre erőteljesebben a tudományos világkép függvénye is. Számunkra a természettudomány sokkal személyesebb „ügy”, mint amennyire volt vagy lehetett az eddigi történelem folyamán. S nyilván azért, mert soha nem tapasztalt mértékben produktum is, technika — mint láttuk —, tárgyi öröm és veszélyeztetettség. S minden, ami tárgyi jellegű, általában szuggesztívebben ható bizonyítottság is. A tudomány számunkra olyan szűrő, amit ha nem vetünk közbe, hiányérzetünk marad, s megfosztottnak érezzük magunkat a korszerű érzékeléstől. Vajon éppen a művészet volna kivétel? Inkább az lenne meghökentető, ha mindenestől kívül futhatna — futna — a dolgok és jelenségek felfogásának új pályáin. Az új empirikus fölfedezések ugyanis éppen a nem empirikus eredetű meggyőződéseinkkel szembesítenek a legdrámaiban. S a helyesbítések, az elfogadások és visszautasítások termékeny feszültsége a közérzetben: *éppen ebből adódik.*

Persze kérdés, hogy ezek az „új pályák” a művészet számára anynyira újak-e. A művészet sosem volt és sosem lesz tudomány. A tudomány mindig a helyesség szférájában fog maradni; s a művészet számára mindig csonkulás lesz, ha megelégszik az aktuálisan bizonyítható helyességgel, s lemond az igazságnak, a hitelességnek egy olyanfajta sugalmazásáról, aminek ereje a bizonyíthatatlanság pátoszában van. Ugyanis nem csupán pillanatnyi tudományos, logikai, érzelmi és társadalmi evidenciákat foglal magába, hanem meg is haladja azokat: egyetemes érvényű valóság-felidézés. Autonóm őstudás? Mindenesetre Szophoklész nem kevesebbet tud, mint Shakespeare vagy Tolsztoj, hanem másképp tud. S a műveik sugallta igazság éppen azért nem játszható ki egymással szemben, mert a létezők világáról vallott különböző felfogásuk a szépség közegén dereng át: nem a helyesség tartósítja őket, hanem a szépségben megnyilatkozó magasabbrendű elv, őszérség, ami bár magába foglalja a helyességet, mégsem azonosítható vele.

Ahhoz persze, hogy az intuíció önmagát kollektív élménnyé tegye, szüksége van a lehető legkorszerűbb megtapasztalhatóságra, a dolgok és folyamatok szövetére, — így közvetve arra is, amire vonatkoztatva a tudomány a maga elveit levonja. S éppen ez a kapcsolatuk tengelye. És éppen ennek lehet számtalan olyan vonatkozása, ami bizonyos analógiák felismeréséhez segít hozzá mind formai, mind pedig az észre-vevés módja és feldolgozása szempontjából. Így nem csupán igazolást kaphat a művészet (bár többnyire utólag), hanem intuitív felismeréseinek ösztönző megerősítését is jelenthetik azok a szemléleti módok, amikkel a tudomány operál. De állhat ez fordítva is. Különösen ha arra gondolunk, hogy a természetnek feltett kérdéseinkben mindig önmagunkkal is találkozunk. A művészetnek mindenesetre sem őstudás jellege, sem autonóm szárnyalása nem csorbul ezzel a kapcsolattal, csupán megnyilatkozásának parancsoló korszerűsége fogalmazódik meg, — vagy a kor ellenére vagy azzal összhangban. Ez viszont attól függ, hogy a kor embere milyen érzékenyen képes átélni a maga történelmiségét. De ami egyszer *egyetemesen* korszerű volt, az halhatatlan is.

És a fejlődés? Mi a fejlődés a művészetben?

Gondolatmenetünkhöz egyszerűsítve a választ: az egyre szélesebb területen s egyre bonyolultabb összefüggésekben megnyilatkozó szépség. A barlangi rajz minőségileg nem kevésbé szép a *Guernicánál*, csupán szűkebb területen s kisebb bonyolultsággal ad hírt a mindenkori létezés-élményből kiszűrhető, mindenkor érvényes nosztalgjáról. A terület tágulása — a tágasság! — s a bonyolultság növekedése természetesen együtt jár az *üzenet gazdagodásával*. De ez mégsem jelenti azt, hogy a barlangi rajz értelmileg és érzelmileg nem ismételtető, egyszeri szépségminőségéhez bármit is hozzá lehet tenni: az változatlanul autonóm és végérvényes. *Ilyen értelemben* a szépség kívül esik a fejlődés körén: abszolút, s a fejlődés során mindig az az aspektusa hívódik elő erősebben s mind bonyolultabban, ami a pillanatnyi érzékelés és szemléletmódok birtokában a legidőszzerűbben átélhető. De semmiféle érzelmi-értelmi gazdagodás nem pusztíthatja el egy mű szépségét, ami történetesen a tudásnak *éppen időszzerű helyesség-nívója* alatt áll. Inkább arról van szó, hogy a kor ösztudása egészül ki folytonosan a művészi intuíció korrekciójával; s épp ez a megbonthatatlan

egység finomítja átélő művészetünket konkrétan megfoghatatlanná, miközben tudatunkat is a lehető legmagasabbrendű működés felé feszíti.

Victor Hugo írja: „A tudomány szüntelen előrehaladás, eltörli saját eredményeit. Termékeny törlések...! A tudomány létra... a költészet szárnyalás. A művészet remekei örökkévalóak. Dante nem törli el Homéroszt.” — Mindent eltörölhet valami következő, csak a szépséget nem. A szépség — akárcsak morális megfelelője, a szeretet — ki kezdetetlen és cáfolhatatlan. De hogyan is lenne cáfolható, mikor a nosztalgia csúcspontjából ad ízelítőt? S mintegy figyelmeztetésül: a legváltozóbb s mulandóbb gondolati és társadalmi evidenciákból képes kiszűrni a maga romolhatatlan borát.

Befejezésül — s talán nem is annyira indokolatlanul — Terézhez kell visszakanyarodnom, aki nemcsak a gondozás, az etetés mitikus alakja volt a telepen, hanem félbemaradt — *művész* is.

Megérkezésem után egy héttel derült ez ki, egy váratlan s furcsa kis beszélgetés kapcsán, — mikor a Puszta és a telep levegője már engem is ízencént átjárt. S a *röptetésre és visszahívásra* váró karcsú „berendezések” csendje, rikácsolása már annyira belém ivódott, mintha én magam is „benszülött” lettem volna. S lassanként én is úgy kezdek érzékelni, következtetni, mint *ők*.

„... a pusztá levegője egészen átformál. Már-már élvezetszámba ment az is, ha az egyik pocsolnyából mi hörpöltük a vizet, a másiktól meg a ló. S a telepen minden így ment, ilyen kertelés nélkül. Most már én se látok ebben semmi különösét, nem is esne jól másképp. És a szalonnázás az egész napi lovaglás után! Előbb megbontjuk a varjút meg a galambot a sólymoknak, aztán ugyanazzal a törrel nekilátunk mi. A varjú vére fanyar, a galambé édes; olyan a penge nyoma a szalonnán, mint a paprikacsík...”

Minden „korszerűtlen”? Lehet. De mire felocsúdtam, már én is így éltem — kezdtem rásiklani a mozgó mozdulatlanság pályáira.

„Fulladásztó a meleg két nap óta — jegyeztem fel magamnak az első hét után — ... a tavak vize fémese, a hajlékony nádszálak merev tusvonalszálkák rajta; arra készítenek, hogy ilyen mimikátlanul nézzed te is — két sáscsomó között, hason fekve, összehúzott szemmel. Nem mozdul a szél. Hirtelen izzadságcseppek dudorodik a homlokodra, lefut a szemed alá, s még órák múlva is odanyúlsz, úgy viszket a helye; de már nincs ott. Teréz is itt járt az előbb, hóna alatt kendővel letakart szakajtó, halk vinnyogás hallatszott ki alóla — hol van Teréz? Nyugalmasan járkál a ketrecek között, ebben a hőségben is pontosan tudja a dolgát, mintha semmi meglepő nem történhetne. S ha történik is... odanyúlsz, és már nincs ott. Mégsem ilyen egyszerű...”

Ezt főképp akkor vettem észre, mikor egy nap rajtakaptam magam, hogy következetesen elmulasztom a reggeli borotválkozást...

„Teréz nem csodálkozott rajta. Reggelenként ott szokott eljárni a kalyiba előtt, ahol az éjszakákat töltöttem; a tengerimalacoknak szedte a zöldet egy derekára kötött zsákba. Úgy látszik, kitalálta, mért lóg a kalyiba ajtaján a tükör, mert mindjárt odajött, előkereste a petróleum-

főzött meg a vízforráló bögrét, amit sehol se találtam. Közben jól megnézte az arcomat. „Azért nem kell úgy sietni — mondta —, megszoktuk mi már ezt. Akik először vannak idelent, mind így járnak...” — „Hogyan?” — „Hát a szakállukkal. Elfelejtik, és maguk se tudják, mért.” Aztán leült a kunyhó elé és végignézte, hogyan borotválkozom. Nem volt ebben tolakodás, inkább valami meghökkentő közvetlenség. Mikor észrevette, hogy a csempe tükörből őt figyelem, nyugodtan visszaneézett rám... — „Hát persze, itt más — mondta —, de én már nem tudnék meglenni másutt. Pedig próbáltam ám... — s szórakozott, tűnődő lett az arca. — Három évig tanultam szobrászatot a főiskolán, a mesterem azt mondta, hogy élnek a szobraim.” — „És abbahagyta?” — „Abba hát. Butaság az, hogy a szobor él... Mondják meg nekem, hogy mi él rajta?” — Fölemelt egy ágat a földről, s talpával elsímította a sárga homokot. — „Nézze csak... tavaly eldőglött egy görény szukám. Olyan volt, hogy száz közül megismerném, ha megsimogattam, két lábra állt...” — s pár ügyes vonallal a homokba rajzolta az állatot. „De hát hol van az már? Hol? A szobor, az csak olyan játék...” — és elkuszálta a rögtönzött vonalakat. — „Aztán új jön — folytatta kis idő múlva. — Jönnek, mennek... és mindegyik enni kér. Ennek mindegyik kedves. Nem is tudom, mikor volna időm szobrot csinálni.”

Távol legyen tőlem, hogy Teréz alakját a riportjegyzetek hitelességéből kiléptetni s megengedhetetlenül „misztifikálni” akarjam. Épp ezért nem is állítom, csak kérdzem (ahogy a közérzet kérdez és összegez): Teréz vajon nem rokona, kiegészítője annak a *benne-levési* nosztalgianak, ami végső soron a művészet ösztönzője is? Egy bizonyos életforma, életvitel, harmonikus létezésre való képesség: vajon nem „műfaj” is már — értékelhető és megcsodálható, pusztán önmagában? Vajon nem Teréz az, aki a maga szükségszerűen meghaladott módján, de azért mégis érzi még (s ami miatt nem *tudhatja* egyenértékűen), hogy hová tartozik? És nem a *versenyző*, ez a szomorú hibrid, ez az önmagát kétfelé kalauzoló s mindannyiunkra árnyékot vető kentaur: nem ő az, aki csakugyan sehol sincs, s aki a tágasság igazi megtévesztette? A *versenyző* bizonyos képességei rendkívüliek; de az érzékenysége éppenhogy korszerűtlen: arra süket, amit meghódít. Csak *produkál*, nem *absztrahál*: csupán a természet mellé igyekszik felzárkózni — s nem önmaga mellé a természet *mögé*. Holott önmagát kellene utolérnie, — megkísértenie az *egybeesést*. De éppen ez az, amihez nem elég a sebesség pusztán produkálása. Az csak üres mutatványt hozhat vagy katasztrófát. S hogy legalábbis megközelítsük az igazi célt — az Éjszaka és Nappal közérzetének egybehangolását —, ahhoz elsősorban a *versenyzőt* kell legyűrnünk magunkban.

A közérzet természetrajzához az is hozzátartozik, hogy a legvégletebb következtetéseket is levonja, — sőt, oda lobban ki legszívesebben, ahol már nincs semmi támaszték, ahol a fogódzók a legillanékonyabbak.

Annyit még ma is sejtünk, hogy a bölcsesség a mozdulatlanság irányában helyezkedik el; sejtjük azt is, hogy a méltóságteljesség alapvonása a lassúság; és nem tagadhatjuk, hogy a gyorsaságban nemcsak

pátosz van, hanem veszély s valami játékszerű is. Nem választék ez: megjárt és újra megjárando fokozatok. Ha közérzetünket vallatjuk, azt kell mondanunk, hogy még csak egy megtévesztő, mutatós gyorsaság fázisában vagyunk, — egy minden eddiginél veszélyesebb, versenyző „játékosság” fázisában. Más lehetőségünk viszont nincs, mint ezen az úton haladni tovább. Minthogy ki nem dobhatjuk a technikát, miután megteremtettük, a „csúcspontig” kell fokoznunk s feszítenünk a gyorsaságot, hogy közérzetünkben újra találkozni tudjunk a mozdulatlanság élményével. De ez a bölcsesség persze alapjaiban más lesz már, mint ami valaha is volt: *közérzeti megközelítése* lehetne annak a mozdulatlanságba párolt gyorsaságnak, amit egy egyszerű kódarab is magába sűrít. Ami annyit is jelent, hogy valahol itt kezdődhetne el a jelensédek *közvetlen és végső folyamatos átélése*, s nem csupán külső szemlélése és rendszerezése. Merész szó? — bizonyára az —, de mindezzel nem az ún. „halál-állapot” tartós és tudatos átélésére törünk, mint az *élet teljességére*? Vajon nem *költészetre* törünk valamennyien, a nosztalgia rabjaiként: kárpótlásul és ördögűző kihívásként „a szenvedésekkel szemben, amelyek olyan makacsul ellenállnak a tudástól kapott igazságoknak . . .?” (Chestov)

HALOVÁNY SZÉP LÁNG

Németh István

— Csókolj meg!

Zavartan rebben a szeme. Áthajol az asztal fölött, megcsókol, nyakkendője vége a pohárba bukik, megmártózik, ő nem veszi észre, én nem szólok, nem törölöm le róla a konyakot, nevetek.

— Minek örülsz?

— Örülök, hogy élek.

Elfordítja a fejét, tudom mennyire bosszantják az ilyen feleletek. Szeretném megbántani. Bosszantani se tudom már. Megbántani se.

Az én poharam már régen üres, az övé még mindig félig van. Azelőtt három konyakot is elfogyasztott, míg én egyet.

— Menjünk?

— Maradjunk még — mondom.

Nyugtalan, érzem, hogy menne. Mielőtt elindult arra az útra mindig én kérdeztem:

— Menjünk?

— Maradjunk még — mondta.

Minden megismétlődik, de fordítva. Jól esett, hogy marasztalt, én se akartam hazamenni. De most ő unja. Hát unja! Szeretném megbántani.

Nem izgatja, hogy unatkozom, pedig látja. Nem unatkozom, csak csinálom a közömböst; védekezni szeretnék, de nem tudok.

— Mesélj valamit — kérem erőltetett, csöpp ásítással.

Evvel régen annyira ki tudtam hozni a sodrából! Megdühödött, megkötötte magát, sziszegve mondta:

— Tudd meg, te ronda, hogy ezért most egész este hallgatni fogok!

És hallgatott is. Elindultunk a Duna-parton, átfogtam a derekát, ő meg ujjjaival játszani kezdett a hajammal, úgy andalgás közben. Hamam számai is érezték, hogy szeret.

Rákönyököl az asztalra, bágyadtan a szemembe néz.

— Furcsa dolog történt velem azon az úton.

— Éspedig? — biggyesztettem el a szám. — Rájöttél, hogy nem szeretsz többé?

Hirtelen megelevenedett az arca:

— Csókolj meg!

— Eltaláltam?

— Nem. Csókolj meg!

Megfogtam a kezét, megszorítottam, ráhajoltam.

Kiszabadította a kezét, s ő szorította meg az enyémet.

— Miért mondtad, hogy csókoljalak meg? Őszintén!

— Mert megriadtál. Halovány szép láng volt az arcod.

— Nem riadtam meg. De próbáljam meg még egyszer?

— Te nem próbáltál meg semmit... Szóval azon az úton furcsa dolog történt velem.

Lehunytam a szemem. Egy pillanatra megfordult a fejemben, hogy azt mondom, nem érdekel. De tudtam, evvel se bántom már meg. Nem is védekezni akartam már — támadni, de fáj, mert nem érzem az ellenállást; nincs kit támadnom, nincs mit megvédenem.

— Úgy mondd el, mintha magadnak mondanád.

— Magamnak már elmondtam, most neked kell elmondanom.

Rendelt még két konyakot, helyet cserélt, mellém ült. Koccintott, keserű volt a szám, meg se érintettem a poharat.

Mellettem ült, de ráhajolt az asztalra, nyakkendője csüggedten lógott, úgy mondta, csak az arcélét láttam.

— Mielőtt elindultam volna arra az útra, feleségem állapotos maradt...

*

Mikor ezt megmondta nekem, az első pillanatban azt gondoltam, hogy ugrat. Valamit megsejtett mostani állapotomból, s talán így akar visszatéríteni magához. De a dolog valóban úgy állt. Olyan kellemetlen érzés fogott el, mintha ezt nem is a feleségem, hanem egyik megunt barátnőm jelentette volna be. Szerettünk volna már gyereket, latolgattuk, alkudoztunk körülötte, de a határozott elszántság, a közös akarat még nem született meg bennünk. Előbb majd megvesszük a televíziót. Ez az ötlet akkor a feleségemnek is jobban tetszett, mint a gyerek. Aztán egy képkiallításra annyira megtetszett egy festmény, hogy elhatároztuk: kikoplaljuk az árát. Azután váratlanul jöttél te, Anna. Többé elő se hoztam, hogy talán ideje volna már megrendelni a Boglárkát. Mert az lett volna a neve, csakis kislány lehet a jövevény, annyira szerelmesek lettünk abba a névbe.

Ekkor jön a feleségem, egyszerre aggódó meg ragyogó képpel, hogy Boglárka útban van.

Pusztja jelenléte is gyötörni kezdett már, nemhogy ez.

— Elmégy szépen az orvoshoz!

— Hogy gondolod?

— Úgy, ahogy mondom. Elmész az orvoshoz!

— Nem kell a gyerek?

— Most még nem kell.

— Értem.

— Nem értesz semmit! Végre sikerül kocsihoz jutnom, majd most a nyakunkba vesszük a gyereket. Gyereket minden pillanatban kaphatsz.

— Eddig nem szóltál semmit a kocsiról.

— Nem szóltam, mert nem volt protekcióm, most meg van, előbb kocsi lesz, te meg elmész az orvoshoz. Már holnap.

Nézett rám a feleségem, belső sirástól duzzadt arccal, hideg irtózáttal, de én nem törődtem vele. Aztán szótlánul leült, lehajtotta a fejét, hajából kivette a biborszalagot, s körmével apró darabokra tépte az ölében.

Sejtette ő, hogy a kocsit csak kitaláltam.

Elment az orvoshoz.

Két hétre rá indultam el arra az útra.

*

Késő délután folytattuk az utat Trebinjéről autóval, át a hegyeken, a legrövidebb úton Nikšić felé. Az utazási irodában figyelmeztettek bennünket, hogy az út nagyon rossz állapotban van és rendkívül veszélyes, tanácsolták, menjünk inkább körül, Kotoron keresztül, vagy várjuk meg a virradatot és akkor induljunk el; most hamar ránkestelédik, a szerpentinekhez nem szokott sofőr nehezen boldogul azon az úton. De nekünk legkésőbb éjjelre Nikšićben kellett lennünk, nem tarthatott vissza bennünket semmi.

Alighogy fölkapaszkodtunk a város előtti kopár hegyre, leszállt az alkonyat. A sofőr nagyon óvatosan hajtott, néhol alig volt szélesebb az út, mint az autó nyomtávolsága. Egyik-másik útkanyar szélén furcsa útjelző állt: autórönc — figyelmeztetésül a nyaktörő kanyarra. Négyen ültünk a kocsiban az alattunk tátongó sötét, mély szakadékok némaságával. Dermesztő nyugalommal.

Féltünk. Ezt Nikšićben a szállodában kölcsönösen be is vallottuk egymásnak.

Mindenki elmondta, ki mire gondolt a szédítő szakadékok fölött, amikor minden pillanatban pókfonálon lógott az életünk. Lehet, hogy a többiek is lódtottak, én se mertem bevallani az igazat. Rösteltem, kényelmetlen lett volna megmondani az igazat.

Feleségem arca vibrált előttem, az az arc, amikor megmondtam neki, hogy el kell mennie az orvoshoz. Aztán meg érzékeny, fölindult ujjait láttam, ahogy körmeivel darabokra tépi hajszalagját. Bíbor bársonyszalag volt. Az öle, ahogy ott ült, tele lett vérrel.

Ezt láttam. Dohártyám lüktetett. Dob, dob, dob. Ütemesen, mint a gőzkalapács.

*

Kis ceruzavég volt a kezében, halk taktust vert vele az asztalon.

Nem nézett rám, a ceruzavéggel szórakozott, halkán kopogtatta vele az asztalt, a szívdobogás ütemére.

Hangosan vert a szívem, pontosan egy ütemre a ceruzával.

Később visszaült előbbi helyére, szembe velem.

Nevetett, könnyű lélekkel nevetett, hangtalanul.

Aztán abbahagyta, s éreztem, az arcomat fürkészi.

Ez most annyira zavart, mintha idegen férfi figyelne. Valami elfoglaltság kellett, beleraktam a táskámba a cigarettát, öngyújtót. A kis tükrőben igazítottam a hajamon, számon, szemöldökömön.

Félreértette, azonnal fölállt és úgy kérdezte:

— Megyünk?

— Mehetünk — mondtam.

Elkísért hazáig, tenyerét egész úton a vállamon tartotta. Vártam, hogy megszorítsa a vállamat, nagyon elfogódott voltam, jólesett volna, ha egy kicsit megszorítja a vállamat, de úgy pihent a tenyere rajta, mintha nem is emberi kéz lett volna, hanem csak egy fáradt falevél.

Szerettem volna megkérdezni tőle, szerettem volna valamit megkérdezni tőle, de úgy éreztem elcsuklana a hangom. Ha megérezem, hogy egyedül maradok, mindig elbizonytalanodom.

JUSTINE

R É S Z L E T

Lawrence Durrell

Két dolog volt, amely felől Justine-nál érdeklődni teljesen meddőnek bizonyult: életkora és származása. Senki — még talán maga Nessim sem — tudott semmi biztosat róla. Még mintha Mnemjian, a város mindentudója is zavarba jött volna, holott újabb szerelmi ügyeit illetőleg általában jól értesült volt. Még ibolyaszínű szemei is összeszűkültek, amikor Justine-ról beszélve, habozva rendelkezésemre bocsátotta értesüléseit, miszerint az asszony a sötét Attarine negyedből származik és szegény, azóta Szalonokibe menekült zsidó családban született. Erre vonatkozóan Justine naplói sem sokat segítenek, hiányzik belőlük minden névre, helyre, időpontra vonatkozó utalás, s legnagyobbbrészt csak apró keserű anekdotákkal tarkított, vad fantáziaszárnyalásokat tartalmaznak, meg metsző portré-vázlatokat emberekről, akiknek személyét írójuk az ábécé valamely betűje mögé rejtette. Franciasága, melyen ír, nem éppen hibátlan, de szellemes és dúsan fűszerezett; fátyolos beszédhangjának minden összehasonlíthatatlan sajátosságát magában hordja. Lássuk csak: „Ha Clea gyerekkoráról beszél, én az enyémre gondolok, szenvedélyesen gondolok rá. A fajom gyermekkorára, s a koréra, amelyben születtem... Először a verések jutnak eszembe a sportpálya mögötti kalyibában, és az órás üzlete. Úgy látom magam, mintha szenvedélyes érdeklődéssel alvó szeretőm arcát figyelném, s látom az órást egy törött óra fölé hajolni, a némán rázúduló éles fényben. Verések, szitkok és a vörös sárfalakon mindenütt, (akárcsak ütések nyomai a lélekben) kék tenyerek lenyomatai, szétterpesztett ujjakkal, hogy távortartsák tőlünk a szemmel verést. Ütésekkel együtt nőttünk fel, fájó fejjel, riadt szemekkel. Földes, patkányoktól nyüzsgő házban, az olajban úszó mécskanóc sá-

padt fényében. Az öreg pénzkölcsönző, minden belégzésnél trágyaszagot szíva magába, részegen horkol, szenny, ürülék, denevérek csapongása; levelektől és vizeletáztatta kenyérhulladéktól eltömődött lefolyóárkok; megsárgult, makacsul hivalkodó jázminkoszorúk. Azután kiáltások az éjszakában, a kanyargó utca idegen házainak ablakredőnyei mögül: impotenciája feletti elkeseredésében a bej feleségeit veri. Az öreg füvesasszony minden éjszaka a romba dőlt házak közötti lapos térségen bocsátja áruba magát — durcás, titokzatos nyöszörgés. Meztelen fekete lábak halk neszező hangja az utca kiégett sarán, késő éjszaka. Szobánkban sűrű a sötétség, és dögletes a levegő, így élünk mi európaiak, összhangtalanul, a körülöttünk levő feketék nyers állati egészségével. Közösülésük megrázza a házat, akár egy pálmafát a szél. Fekete tigrisek ragyogó fogakkal. És mindenütt fátylak, sikoltás, bárgyú vihogás a borsfák alatt, örültek és leprások. Ezt látják a gyerekek és gyűjtik emlékezetükbe, ez teszi harcképessé őket, vagy juttatja zsákutcába életüket. Házunk előtt egyszer összeroskadt egy teve a kimerültségtől. Mivel túl nehéz, semhogy vágóhídra vihessék, két ember érkezik baltával, s a nyílt utcán darabolják fel élve. Baltáikkal belevágnak az élő húsba — és a szegény pára egyre fájdalmasabban néz, egyre arisztokratikusabban, egyre tanácstalanabban, amikor lábait lecsapják. Utoljára a feje marad ott, még mindig élön, nyitott szemmel nézve maga körül. Egyetlen tiltakozó bögést sem hallat, egyetlen ellenálló mozdulatot sem tesz. Úgy hanyatlik le, mintha kidöntött pálmafa volna. De az utca földje még napokkal utóbb is izsamós a vértől, és nedvessége megőrzi meztelen lábunk nyomát.

„Pénn hullik a koldusok bádoggannáiba. Beszédfoszlányok keverednek mindenféle nyelven — örmény, görög, amhára, marokkói arab; zsidók Kisázsziából, Pontuszból, Grúziából: anyák, akik a Fekete-tenger menti görög településeken születtek; elszakadt közösségek, mint törzsről levágott faágak, távol az anyai testtől, az Éden álmától. A fehér városnegyed nyomortelepei ezek; semmiben sem hasonlók az idegenek által épített és feldíszített gyönyörű utcákhoz, ahol a tőzsdeügynökök kávéjukat szürcsölve reggeli újságjukat olvasgatják. Még a kikötő sem létezik számunkra. Télen néha hallhatjuk a hajókürt bömbölését — de az már egy egészen más világból érkezik hozzánk. Ah! a kikötők nyomora és a nevek varázsa, ha utazol valahová! Ez itt olyan, mint a halál — mint önmagunk halála, amely egyre ott visszhangzik a szóban, valahányszor elismételjük: *Alekszandria, Alekszandria*”.

Rue Bab el Mandeb, Rue Abou el Dardar, Minet el Bassal (utcák, melyek síkosak a gyapotkereskedések szemétre dobott pelyheitől), Nouzha (a rózsakert, néhány csók emléke) vagy az autóbuzsmegállók, olyan gyakran hallott nevek, mint Szaba Pasa, Mazlum, Zizinia, Bakosz, Schutz, Giamidisz. Egész világgá válik egy város, ha szeret valakit az ember a lakói közül.

Annak, hogy a nagy házba jártam, egyik következménye az volt, hogy akik Nessimet befolyásos embernek tartották, kezdtek lassan

észrevenni és felfigyeltek rám; úgy képzelték, miután idejét velem tölti, valami kiderítetlen okból kifolyólag nekem is gazdagnak vagy előkelőnek kellennem. Egy délután, miközben szundítottam, Pombal lépett a szobámba, és leült mellém az ágyra. — Ide figyelj — mondta —, kezdenek rád fölfigyelni. Igaz ugyan, hogy egy házibarád elég megszokott jelenség az alexandriai életben, de társasági szempontból a dolgok mégis nagyon terhessé válhatnak számodra, ha túlságosan sokat mutatkozol ezzel a házaspárral. Ide nézz! — s egy nagy, cikornyásan díszített kartonlapon a francia konzulátus koktélpártira szóló meghívását adta át nekem. Értetlenül olvastam végig: — Buta dolog — mondta Pombal. Főnököm, a főkonzul egészen belehabarodott Justine-ba. De minden megismerkedési kísérlete hosszú időn át hiábavalónak bizonyult. A kémei jelentették neki, hogy bejáratos vagy a családi körébe, sőt mi több, azt is, hogy... tudom, tudom. De ő azt reméli, hogy kiüthet a nyeregből. — Vaskosan nevetett. Semmi sem hangzhatott volna ennél kínosabban számomra abban az időben. — Mondd meg a főkonzulnak... — mondtam, és egy-két erős megjegyzést tettem, melyek Pombalt arra készítették, hogy rosszalólag csettintve nyelvével, a fejét csóválja. — Ezt én is szeretném — felelte. — Csak hát, *mon cher*, diplomaták között éppúgy érvényes az erősebb joga, mint a baromfiudvarban. S az én előmenetelem tőle függ.

Ezután nagy tömegével megfordulva, zsebéből egy viharvert, sárga fedelű kisregényt vett elő, és a térdemre tette. — Ez itt érdekelni fog téged. Justine valamikor, nagyon fiatal korában egy francia állampolgár, egy Albániából származó író felesége volt. Ez a kis könyvrőla szól, afféle halál utáni búcsúztató; elég rendesen van megcsinálva. — Kinyitottam a kezemben levő regényt. *Moeurs*, ez volt a címe, és bizonyos Jacob Arnauti írta. Az előzéklapon látható volt, hogy a harmincas évek elején számos utánnomást ért meg. — Honnan tudjátok ezt? — kérdeztem, mire Georges nagy hullőszerű szemhéjával pislantva így válaszolt: — Utána néztünk a dolognak. A konzul másra sem képes gondolni, csakis Justine-ra, s heteken át az egész személyzet azzal foglalkozott, hogy adatokat gyűjtsön róla. *Vive la France!*

Mikor elment, az alvástól még mindig kábultan a *Moeurs* oldalait kezdtem lapozgatni. Valóban nagyon jól volt írva, egyes szám első személyben, naplószerűen, az alexandriai életről, úgy, ahogyan azt a harmincas évek elején egy külföldi látja. A napló szerzője megírandó regénye számára keresett témát, s nap nap után következő beszámolója az alexandriai életről hiteles és megkapó volt; engem azonban leginkább egy fiatal zsidónő portréja ragadott meg, akit itt ismer meg és vesz feleségül, majd magával visz Európába, hogy végül elváljon tőle. A házasság megfeneklését, amely az Egyiptomba való visszatérés után következett be, kíméletlen éleslátással írta meg a szerző, erősen kidomborítva felesége, Claudia jellemvonásait. Megdöbbenően érdekes volt felismerni ebben a vázlatban Justine-t: egy számomra még ismeretlen, kétségtelenül sokkal fiatalabb és kiforrotlanabb Justine jelent meg előttem. De ő volt, félreismerhetetlenül. Valóban, valahányszor a könyvet olvastam — s ez gyakran meg-

történt —, mindig arra kényszerültem, hogy nevét kijavítsam a szövegben. Mindenütt ijesztő élethúséggel illett rá.

Ott találkoztak, ahol először láttam meg őt, a Cecil szikár halljában, egy tükörbe pillantva. „A rideg hotel halljában pálmák mozduatlan levelei tükröződnek és törnek meg a fényt az aranszegélyű tükrökben. Csak a gazdagok engedhetik meg maguknak, hogy állandóan itt lakjanak — olyanok, akiknek öregkorukra megbízható értékpapírok szavatolják az aranykeretek nyugdíjas biztonságát. Én inkább olcsóbb lakás után nézek. Az előcsarnokban ma szíriaiakból álló kisebb csoport tartózkodik, sötét öltönyeikben súlyosan, piros fezüük alatt sárgás arccal, ünnepélyesen üldögélnek. Vízilóra emlékeztető, enyhén baiuszos asszonyaik, ékszereiket csörgetve, már nyugovóra tértek. A férfiak különös, finom, ovális arcát és nőies hangját ékszeresdobozok vonják bűvkörükbe: ezek a kereskedők egy szelencében valamennyien magukkal hordják legértékesebb ékszereiket: vacsora után férfiékszerekre terelődik a szó. Ez minden, amiről ebben a mediterrán világban beszélni szokás: szexuális kiéltésükből eredő haszonlesésük, narcizmusuk a birtoklás szimbólumában jut kifejezésre, annyi, hogy mivelv bármelyikükkel is megismerkedünk, rögtön megtudhatjuk, mennyi a vagvona, mint ahogy feleségük halk suttogása révén is arról értesülhetünk, hogy hozománya mennyi volt. Eunuchokként dünnvőnek ékszereikről, értéküket becsülgetve, ide-oda forogtatva őket a fényben. Fehér fogaikat nyájas, nőies kis mosolyokban villogtatják. Egy fehér köntösbe öltözött, ébenfa arcú pincér kávét hoz. Ezüst szelencék fedelei pattannak fel erős, fehér (az egyiptomi nők lepleire emlékeztető), kevéske hasissal fűszerezett cigaretták fölött. Néhány cseppnyi bódulat lefekvés előtt. Arra a lányra gondoltam, akit előző este a tükörben pillantottam meg: fekete a márvány-elefántcsontfehéren: csillogó fekete haj; mély tüzü, vágyakozó szemek, melyekbe beletekintve az ember úgy érzi, elsüllyed, oly idegesek, különösek, szexuális kíváncsisággal telítettek. Görögnek mondja magát, de zsidónak kell lennie. A zsidó mindig megérzi a zsidót; egyelőre azonban egyikünknek sincs bátorsága fajunkat megvallani egymásnak. Azt mondtam, francia vagyok. Előbb vagy utóbb leleplezzük egymást.

„Az idegen közösségek asszonyai sokkal szebbek itt, mint bárhol másutt a világon. Félelem, bizonytalanságérzet uralkodik rajtuk. Úgy érzik, elsüllyednek az őket körülvevő fekete óceánban. Úgy épült fel valaha ez a város, hogy gát legyen, mely feltartóztatja a fekete Afrika áradatát; a nesztelen lábú feketék azonban már megkezdték az európai negyedekbe való beszivárgást: egyfajta faji ozmózis megy itt végbe. Hogy itt boldog lehessen valaki, muzulmánnak kell lennie; mindent megemészthő, puha, lagymatag, korán elvirágzó egyiptomi nőnek, aki csak a külszíneknek él — viaszosan fénylő bőrük citromsárgán vagy dinnyezölden csillog az olajlámpa fényében. Testük kemény, mint a vas. Almazöld mellük rugalmas — húsuk külső felületéről, különösen testük csontos nyúlványairól, kéz- és lábujjaikról hullószerű hűvösség árad. Érzéseiket tudatuk küszöbe alá temetik. A szerelemben nem adják igazán oda magukat — nincs is igazi énjük, amit odaadhatnának —, de fájdalmas szenvedéllyel fonódnak ránk, gyötrő, a gyengédség és a gyönyör ellenkező pólusát képviselő vágyakozással. Századokon

át istállókban, barmok mellé zárva, lefátyolozottan, körülmetélve éltek. Sötétben, dzsemmel és illatosított zsírokkal táplálkozva, a gyönyör tárházaivá váltak, lassan haladva tovább papírfehér, kékeres lábaikon.

„Az egyiptomi negyedben sétálva, hús, ammóniák, szantálfa, fűszer, hal szaga váltogatja egymást. A lány nem engedte meg, hogy hazakísérjem — nyilván szégyellte a nyomornegyedben levő otthonát. De ennek ellenére elragadtatással beszélt gyerekkoráról. Erről néhány feljegyzést készítettem: hazaérve, apját gyakran az olajlámpa fényében, az asztalnál találta, amint egy kis kalapáccsal diót töröget. Szinte magam előtt látom. Nem görög, hanem Odesszából származó zsidó, fején zsíros, göndör szőrű prémsapkát visel. Aztán egy berber csókja, ahogy alsó ajkát gyönyörű tiszta fehér fogai közé veszi. Itt már magunk mögött hagytuk Európát, új szellemi földrajzi szélesség felé haladunk. Olyan megvetéssel adta magát nekem, hogy mohóságának foka akkor döbentett meg először életemben; mintha valami kétségbeesés, csapástól való rettegés járta volna át. És mégis van valami kétségbeesett bátorság ezekben az elveszett közösségekhez tartozó asszonyokban, ami igen megkülönbözteti őket a mieinktől. Olyan fokig kiismerték a hús titkát, hogy az önmaguk számára idegenné teszi őket. De hát hogyan is tudnék írni minderről? Eljön-e ma, vagy örökre eltűnik? A szíriaiak költöző madarakként, apró kiáltásokkal ajkaikon, ágyba vonulnak.

„Most jön. A többiek beszélgetnek. (Nyilvánvaló vidékies álokkodása és éleseszűsége mögött bizonyos tapasztalatlanságot fedeztem föl, nem annyira a világra, mint inkább a társaságra vonatkozólag. Érdekes dolog volt ez, mint csiszolt modorú külföldi, könnyen észrevehettem — ő pedig rám vetette félénken-okos bagolytekintetét, nagy barna szemeit, melyeknek enyhén kékes ragyogása, hosszú pilláival együtt még jobban kiemelte pupillái tündöklőn elfogulatlan csillogását.”)

Könnyű elképzelni, milyen lélegzetelállító, fájdalmas mohósággal olvastam először ezt a Justine-nal kapcsolatos szerelemről szóló beszámolót; és valóban, sokszori újraolvasás után is, ez a könyv, melyet ma már úgyszólván betéve tudok, mindig személyes fájdalom és csalódásom dokumentuma maradt. „A mi szerelmünk”, írja más helyen a szerző, sokkal hátrább a könyvben, „olyan szillogizmusra hasonlított, amelyhez éppen a kiindulópontok hiányoznak: a szempontokra gondolok itt. A lelki megszállottság egy fajtája ejtett csapdába és kényszerített arra mindkettőnket, hogy mint ernyedtségünktől és a hőségtől felszított ösztöneink zsákmányai, petéző békákként a Mareotis sekély vizében ússzunk... De nem, nem így kell ezt megfogalmazni. Egy cseppet sem így. Engedjék meg nekem, hogy erőtlén és bizonytalan eszközeimmal újra megkísérleljem felvázolni Claudiát. Lássuk csak, hogyan is kezdjek hozzá?

„Talán így: képessége, hogy az alkalmakat kihasználja, lehetővé tette számára, hogy húszéves koráig kalandos, rendszertelen életet éljen. Származásáról nagyon keveset tudtam meg, mindössze annyit, hogy valaha nagyon szegény volt. Úgy hatott rám, mintha arra érezné kényszerítve magát, hogy önmagáról groteszk torzképek sorozatát fesse — ez azonban közös vonás mindazoknál a magányos embereknél, akik úgy érzik, igazi lényük másoknál úgysem találhat megértésre.

A gyorsaság, mellyel egyik környezetből a másikba lépett, egyik férfitől, helytől, időponttól a másikig ért, megdöbbenően hatott. De éppen állhatatlanságában rejlett a varázs, ami leginkább megragadott. Minél inkább megismertem, annál kiszámíthatatlanabbnak látszott; egyetlen állandó vonása a kétségbeesett erőfeszítés volt, amellyel önmaga felé fordulását igyekezett áttörni. És minden törekvése félresiklott, bűnben, keserű önvádban ért véget. Mily gyakran emlékszem vissza szavaira: — kedvesem, ezúttal másként lesz, megígérem neked...

„Később külföldre mentünk: utazás az Adlon fedélzetén, az ezernyi cigaretta füstjében pácolódó spanyol táncosokon reflektorfény hímpora játszik; séták a sötét budai folyóvíz mentén, forró könnyeket ejt a csendesen tovaúszó halott levelekre; lovaglás sivár spanyol plátókon, a csendet csak a lovak patkóinak hangja lyuggatja át; heverés valahol egy elhagyott zátonyon, a Földközi-tenger partján. De sohasem hűtlenségei zaklattak fel igazán — mert Justine-nal kapcsolatban a férfibüszkeség kérdése valahogy másodrendűvé vált. Rögeszmémé lett azonban az illúzió, hogy igazán megismerhettem; bár most már látom, nem is valóságos nő volt, inkább megtestesülése a Nőnek, aki nem ismeri el a társadalom kötelékeit, amelyben élünk. »Mindenfelé azt az életet keresem, amelyet élni érdemes. Talán ha meghalnék vagy megörlünnék, csak az jelentene kiutat mindazon érzéseim számára, melyeket képtelen voltam megfelelő módon levezetni. Az orvos, akit szerettem, azt mondta, nimfomániás vagyok — pedig az én vágyaim kielégüléséből hiányzik az igazi gyönyör szenvedélye, Jacob. Ebből a szempontból az egész következtetés téves. Téves, kedvesem, téves! Te azt mondog, szomorúan fogadom a gyönyört, úgy, ahogy a puritánok teszik. De te is tévesen ítélsz meg engem. Én tragikusan fogadom, s ha orvos barátaim összefoglaló szót keresnek, amellyel megjelölhetik azt a szívtelen teremést, akinek látszom, el kell ismerniük, hogy ami a szívemből hiányzik, a lelkemben megvan. Tulajdonképpen ez a baj.« Jól láthatják, nem olyan különbségtevések ezek, melyekre a nők általában képesek. Olyan volt ez, mintha hiányzott volna világából egy dimenzió, s szerelme befelé fordulva, egyfajta bálványimádássá alakult volna át. Először tévesen, mindent megsemmisítő, önemésztő énkultusznak láttam ezt, annyira érzéketlennek mutatkozott a hűség mindazon apró megnyilvánulásaiival szemben, melyek a férfi és nő közötti érzelmek alapját képezik. Ez talán fellengzősen hangzik, de mit sem számít. Ahogy azonban most mindazokra a félelmekre és izgalmakra visszagondolok, melyeket el kellett szenvednie, kétlem, jól ítéltém-e meg. Azokra a fárasztó jelenetekre gondolok, amikor bútorozott szobánkban Justine kinyitotta a vízcsapot, hogy elnyomja saját sírásának hangját. Fel-alá járkálva a szobában, kezeit hóna alá vájva, magában dűnnyögve úgy hatott ilyenkor, mint egy robbanáshoz közel álló, parázsló kátrányoshordó. Közönyös egészségem, tompa idegeim, de mindenekelőtt európai humorérzékeim ilyenkor egészen kihozták a béketűrésből. Amikor mondjuk valamely ebéd bekövetkezett képzeletbeli sérelem miatt szenvedett, rendszerint ide-oda cirkált az ágy lábánál húzódó keskeny szőnyegcsíkon. Ha eközben elaludtam, könnyen feldühödött, és vállamat rázva rám kiáltott: — Ébredj, Jacob! Nem látod, hogy szenvedek? — Amennyiben

vonakodtam komolyan venni az ilyesmit, könnyen megesett, hogy toalettasztalkáján eltört valamit, csak hogy a csengetésre ürügyet találjon. Hány rémült szobalányarcot láttam éjszaka szembenézni ezüstös vagy aranyos estélyiruhába öltözött, feldúlt alakjával, miközben ő döbbenetes udvariassággal mondta: — Szíveskedjen letörölni a toalettasztalkát. Ügyetlen voltam és eltörtem valamit. — Azután leült, és egyik cigarettát a másik után szívta. — Tudom, mi bajod — mondtam neki egyszer. — Azt hiszem, valahányszor hűtlen voltál hozzám, s büntudat kínoz, szeretnéd kiprovokálni, hogy megverjelek és így toroljam meg a vétkeidet. Hát kedvesem, nekem egyszerűen nincs szándékomban ezt az örömet neked megszerezni. A bűneid terhét egyedül neked kell elviselned. Mindenáron azt akarod, hogy korbácsot használjak. Pedig én csak sajnálni tudlak. — Meg kell vallanom, ez a megjegyzés egy pillanatra mélyen elgondolkoztatta, s arra készítette, hogy kezével öntudatlanul lábszárának sima bőrét simogassa, melyet oly nagy gonddal borotvált meg délután.

„Később aztán mégis aggódni kezdtem érte, és érzelmeimmel való visszaélését annyira gyötrőnek találtam, hogy felváltva hol sértegettem, hol pedig nevettem rajta. Egy éjszaka elviselhetetlen zsidó hisztériának neveztem. Erre azoknak a borzalmas rekedt zokogásoknak egyikében tört ki, melyeket oly gyakran hallottam, hogy visszagondolva rájuk (milyen gazdagok, milyen dallamosan tömörek voltak), még emlékük is gyötrő számomra, és ernyedten kalimpáló lábbal ágyára vetette magát, miközben hisztériája úgy kezdett áradni belőle, mint gumitömlőből a vízsugár.

„Gyakran játszódtott-e le ilyen jelenet, vagy csupán emlékezetem sokszorozta meg őket? Lehet, hogy mindössze egyszer fordult elő, és csupán visszhangjai vezettek félre. Én mindenesetre ma is nagyon gyakran hallom, amint altatószeres üvegcséjét nyitogatja, vagy a tableta halk nesztét, ahogy a pohárba hullik. Még álmomban is számolgattam őket, hogy tudjam, nem vett-e be belőlük túl sokat. Ez persze sokkal később volt már; az első napokban inkább arra kértem, jöjjön az ágyamba, ő pedig dacosan, duzzogva, hidegen engedelmeskedett nekem. Elég ostoba voltam, hogy azt higgyem, fel tudom oldani és meg tudom adni neki azt a testi megnyugvást, amelyen — úgy gondoltam — a lelki nyugalomnak is alapulnia kell. Tévedtem. Valami mélyen fekvő, meg nem oldott belső csomó volt a lelkében, melyet szeretett volna kibogozni, s amely számomra mint szerelmes és barát számára egyaránt elérhetetlen volt. Persze, persze. Pedig mindent tudtam, amit abban az időben a hisztéria pszichopatológiájáról tudni lehetett. De volt itt még egy tulajdonság, amit mindemögött felfedezni véltem. Mintha valahogy nem is az élet után sóvárgott volna, hanem valami azt teljessé tévő kinyilatkoztatás után, mely az egésznek értelmet ad.

„Egyszer már leírtam, hogyan találkoztunk a Cecil hosszú tükrében a bálterem nyitott ajtaja előtt, egy farsangi éjszakán. Első egymásnak mondott szavainkat, eléggé jelképesen, a tükörbe intéztük. Valami tintahalra emlékeztető férfival állt ott, aki türelmesen vára-kozott rá, miközben ő sötét bőrű arcát vizsgálgatta. Én pedig megálltam, hogy kényelmetlen csokornyakkendőmet megigazítsam. Amikor elmosolyodva megszólalt, arcán olyan természetes sóvár elfogulatlan-

ság tükröződött, mely minden tolakodó szemtelenséggel szemben megvédeni látszott: — Itt soha sincs elég világos — mondta, mire én gondolkozás nélkül válaszoltam. — Talán csak nők számára? Mi férfiak szerényebbek vagyunk. — Mindketten mosolyogtunk, azután elhaladva mellette, a bálterem felé indultam, készen arra, hogy egyetlen gondolat nélkül, végérvényesen kilépjek tükrének látóteréből. Később az egyik borzalmas angol tánc, azt hiszem, az úgynevezett Paul Jones szeszélye folytán, szembe kerültem vele egy fordulóra. Néhány összefüggéstelen szót váltottunk — rosszul táncolok; meg kell vallanom, szépsége semmi hatást sem gyakorolt még rám. Ez csupán később következett be, amikor egyszerre sikerületlen tréfákat kezdett elsűtni lelki tulajdonságaimra vonatkozólag, éles szúrásaival megzavarta saját kritikus megállapításaimat, olyan jellemvonásokat tulajdonított nekem, melyeket attól az ellenállhatatlan vágytól sarkallva talált ki, hogy figyelmemet magára vonja. A nők rendszerint megrohamozzák az írókat, s attól a pillanattól fogva, hogy megtudta, író vagyok, mindenáron tulajdonságaim boncolgatása révén akart szememben érdekessé válni. Ha néhány megjegyzése nem lett volna annyira találó, mindez talán nagyon is hízelgő lett volna számomra. De ő heves volt, én pedig túlságosan is ingatag, semhogy képes lettem volna ennek a játéknak — a flörtölés kezdő lépéseit magában rejtő szellemi cselvetésnek — ellenállni.

„Innen kezdve nem is emlékszem másra, egészen addig az éjszakaiáig, mikor Justine ott fenn, a holdfényöntözte erkélyen, a tenger fölött, hogy elhallgattasson, forró kezét ajkamra szorítva, valahogy így szólt: — Gyorsan. *Engorge-moi*. Mielőtt továtúnik a vágy... essünk túl rajta. — Úgy látszott, mintha képzelőerejével máris minden erőt kiszívott volna belőlem. De annyi szenvedéllyel és odaadással mondta szavait — hát hogyan lehetett volna nem szeretni?

„Teljesen reménytelen vállalkozás mindezt olyan bizonytalan eszközzel kifejezni, mint a szó. Találkozásunk oly sok zugára emlékszem, melyekből egy sokszorosan összetett, mohó tudásvágyat, s érzéseinek felszíne alatt szenvedélyes önismeretre való törekvést magába rejtő Justine bontakozik ki előttem. Sokszor kérdem szomorúan magamtól, vajon igazán én hatottam-e rá serkentőleg, vagy csak egyszerűen olyan laboratóriumot jelentettem számára, amelyben szabadon dolgozhatott. Sok mindent tanult tőlem: főleg olvasni és gondolkodni. Erre azelőtt nemigen volt képes. És amit én szerelemnek néztem, meglehet, hála volt csupán. Ezernyi félredobott ember, benyomás, tanulmányozott anyag között látom önmagamot, tülekedve, kinyújtott karokkal feléje botorkálni. Különösképpen sohasem *szerelmesként* találtam rá igazán, hanem *íróként*. Itt kapcsolódott össze kezünk a feltehetőleg itéletek amorális világában, ahol a kíváncsiság és ámulat többnek látszik a tudásnál — annál a tudásnál, melyhez elménk szillogisztikus fokozatokon keresztül jut el. Ez az a hely, ahol csendben kell várakoznunk, visszafojtott lélegzettel, nehogy leheletünk elhomályosítsa az üvegtáblát. Örültem rajongtam érte.

„Mint a város hamisítatlan gyermekének, természetesen sok titka volt előttem, s nekem kétségbeesetten kellett küzdenem a féltékenységgel és a vágy ellen, mely életének titkos rekeszébe betörni készített.

Erre irányuló törekvéseim majdnem egészen sikeresek voltak, s ha kémkedtem is utána, ez inkább abbéli kíváncsiságomból eredt, hogy tudni szerettem volna, mit tesz vagy mit gondol, ha távol van tőlem. Volt például a városban egy asszony, akit gyakran meglátogatott, s akinek rá gyakorolt hatása elég nagy volt ahhoz, hogy valami természetellenes kapcsolatot gyanítsak mögötte; volt aztán egy férfi is, akihez, annak ellenére, hogy szintén a városban élt, hosszú leveleket írt. Talán ágyhoz kötve élt? Nyomozni kezdtem, de kémeim érdektelen információkkal tértek vissza. Az asszony jósnő volt, idősebb, özvegy. A férfiről, akinek csikorgó tollával olcsó jegyzetpapíron írogatott, kiderült, hogy orvos és félnapos munkaidővel az egyik helyi konzulátuson tevékenykedik. Nem élt ágyhoz kötve, viszont homoszexuális volt, és az utóbbi időben mindinkább divatba jövő okkult tudományokkal foglalkozott. Itatós tömbömön egy alkalommal meglehetősen tiszta lenyomat maradt, úgyhogy tükör (már megint a tükör!) segítségével könnyen elolvashattam: van egy pontja, te úgy mondanád, *be nem gyógyult helye* az életemnek, amelyet szakadatlanul emberekkel, eseményekkel, betegségekkel s minden kezem ügyébe eső dologgal kell benépesítenem. Igazad van, ha azt mondd, ez csupán pótlék, amely egy szebb, bölcsebb életet helyettesít. De noha tisztelem fogalmadat és tudásodat, úgy érzem, ahhoz, hogy önmagammal tisztába jöjjek, át kell gázolnom személyiségem szennyén és fel kell égetnem azt. Mesterségesen akárki megoldhatná problémámat, oly módon, hogy egyszerűen egy lelkész ölébe helyezi. De mi alexandriaiak sokkal büszkébbek vagyunk ennél — s emellett sokkal több tiszteletet érzünk a vallás iránt. Ez nem lenne tisztességes Istennel szemben, kedves uram, azonkívül pedig eltökéltem (látom, most mosolyogsz rajtam), hogy bárki is hiányozzék nekem, az Ő hiánya semmit sem jelenthet számomra, bárki is legyen egyébként...

„Úgy tetszett nekem ekkor, hogy amennyiben ez része egy szerelmes levélnek, úgy olyan szerelmes levélről van szó, amelyet szenthez írtak: biztonságát pedig, amellyel — az írás nehézkessége és hibái ellenére is — a fogalmak különböző kategóriái között mozgott, megdöbentőnek találtam. Egyszerre más világításban kezdtem látni; úgy hatott, mintha mérhetetlen önfejű vakmerőségében mindenáron tönkre akarná tenni magát és eljátszaná azt a boldogságot, melyre mindannyiunkkal együtt ő is vágyott, s amelynek elérését élete egyetlen céljának látta. Mindezek a felismerések csökkenteni kezdték iránta érzett szerelmemet, sőt néha úgy találtam, ellenszenvvel töltenek el vele szemben. De igazán az döbentett meg, hogy ennek ellenére, egészen rövid időtartamon belül is, legnagyobb elszörnyedésemre úgy találtam, nem tudok nélküle élni. Pedig megpróbáltam. Rövid utazásokat tettem nélküle. De elszakadva tőle, olyan emésztően sivárnak éreztem az életet, hogy az egyenesen elviselhetetlen volt. *Beleszerettem*. Ez a gondolat valami megmagyarázhatatlan kétségbeeséssel és undorral töltött el. Mintha csak öntudatlanul felismertem volna, hogy rossz szellemmel találkoztam benne. Teljesen szabad szívvel érkezni Alexandriába s ott ilyen végzetes szerelemre lelni — olyan sorscsapás volt számomra, amit sem egészségem, sem idegeim nem voltak képesek elviselni. Valahányszor a tükörbe pillantottam, rögtön arra gondol-

am, hogy bár még csak most múltam negyvenéves, máris néhány ős hajszál található halántékom táján! Egyszer már arra a gondolatra jutottam, véget vetek ennek a kapcsolatnak, de Justine minden mosolya és csókja meggyőzött arról, hogy elhatározásom a semmibe sülyed. Mert ha vele volt, árnyak társaságában érezte magát az ember, melyek elárasztják, és újfajta zengést kölcsönöznek életének. Ilyen ellentmondásokban gazdag érzéseket lehetetlen az akarat egyetlen rántásával szétbogozni. Néha úgy éreztem, olyan nővel kerültem össze, akinek minden csókjából a halál lehelete árad. Valahányszor például felfedeztem (amit egyébként is tudtam), hogy újra hűtlen lett, még ha olyankor is történt, amikor úgy véltem, legközelebb vagyok hozzá, semmi határozottan körvonalazhatót sem éreztem: inkább csak valami süllyedő némaságot, olyasfélét, mint az, aki barátját kórházban hagyva, belép a liftbe, hogy hat emelettel lejjebb szálljon, olyan csendben, hogy a mellette álló, egyenruhába öltözött ember-gépnek még a lélegzetét is meghallhatja. Szobám csendje megsüketített. Azután az egészet végiggondolva rájöttem, hogy amit elkövetett, voltaképpen semmi kapcsolatban sincs személyemmel: kísérlet csupán, hogy felszabadítva magát, megadhassa nekem mindazt, ami az enyém. Bár el kell ismer-nem, hogy idegen fül számára ez nem hangzik egyébnek közönséges szofizmánál, de mindazonáltal szívem, megérezve a benne rejlő igazságot, tapintatos hallgatást parancsolt, mire ő újabb melegséggel és szerelméhez társuló hálával válaszolt. Ez valahogy ismét undorral töltött el.

„Ah! Csak látták volna szelídebb, bocsánatkérő pillanataiban, mikor emlékezetembe idézte, hogy gyerekek csupán, úgy bizonyára nem vetnék szememre gyávaságomat. Mikor korán reggel, mosolygó száját elfedő hajával karomban aludt, egyetlen más nőre sem hasonlított, akire visszaemlékezhettem; de talán egyáltalán nem is hasonlított nőre, inkább valami csodálatos teremtésre, mely fejlődésének még csupán pleisztocén szakaszában jár. Később, ha visszagondoltam rá, meglepődve tapasztaltam, hogy bár még mindig mérhetetlenül szeretem, s azt is tudom, nem is fogok szeretni soha mást — mégis megborzadok a gondolattól, hogy esetleg visszatérhet. Két érzés élt lelkemben párhuzamosan, anélkül hogy egyik a másikat kiszorította volna. Nohát, gondoltam néha felszabadultan, végre igazán szerettem. Ennyit mégiscsak elértem; mire másik énem így válaszolt: kímélj meg a gyötrelmekről, melyekkel a Justine-nal való szerelem jár. Érzéseim e titokzatos polarizálódása olyasmi volt, amire cseppet sem számítottam. Amennyiben ez szerelem volt, úgy a növénynek olyan vállfaját képviselte, amit azelőtt sohasem láttam. (Átkozott szó, mondta Justine. Mondj, amit akarsz, de ezt a szót soha ne ejtsd ki előttem!)”

Az alábbi kivonatokat a napló *Posztumusz élet* című fejezetéből vettem át, melyben a szerző kísérletet tesz, hogy az eseményeket összefoglalva, újraértékelje őket. Pombal meglehetősen banálisnak, sőt unalmasnak találja ezt a részt, de aki Justine-t ismeri, képtelen nem megindulni rajta. Senki sem tekintheti érdektelennek a szerző állításait. Egy helyen például azt fejtegeti, hogy valóságos emberek csak

olyan művész képzeletében élhetnek, aki elég erős ahhoz, hogy megformálja őket. „Az élet mint nyersanyag, amíg a művész művében életre nem kelti, potenciális formában létezik csupán. Mi mást tehetnék szegény Justine” (azaz természetesen „Claudia”) „íranti szerelmemmel, minthogy nyersanyagnak használok fel. Olyan könyvről álmodom, amely lényének minden alkotóelemét tartalmazza, de nem olyanról, melyhez a közönség napjainkban hozzászólt. Az első oldal például a cselekmény néhány sorban való összefoglalása lenne, egyszerű elbeszélő formában elmondva. Ami ezután következne, már tiszta, minden forma nyűgétől megszabadított dráma lenne. *Teljesen a kötetlen álmodozásnak szeretném szentelni könyvemet.*”

Csak hát az alapul szolgáló anyagtól, mely súlyával lehúzza a művet, s kisajátítva azt, szervesen beleépül, természetesen nem könynyű megszabadulni. A szerző alkotásából — bár ez a megállapítás minden olyan műre jellemző, mely a legmagasabb szintet nem éri el — éppen a *játék* érzete hiányzik. Anyyira elmerül anyagában, hogy még stílusa is Claudia kiegyensúlyozatlan szertelenségétől fertőzötté válik. Azonkívül pedig minden, ami emóciók forrása lehet, egyforma jelentőségű lesz számára: még Claudia legkisebb mozdulata is a noussha-i oleanderek között, a tűzhely, ahol az asszony a róla szóló regény első kéziratát elégette („Napokig úgy nézett rám, mintha közvetlenül belőlem akarná kiolvasni a regényt.”), a kis szoba a Rue Lepsiuson, nyikorgó nádszékével együtt...

Szereplőiről a következőket mondja: „Az idő mindannyiukat egyetlen dimenzióba fogja össze, s ez nem teszi őket olyan mértékben valóságossá, *ahogyan szeretnénk* — de a mű törvényei ezt követelik meg. Mert minden dráma bizonyos kötöttséget rejt magában, s a színész csak annyiban fontos, amennyiben e kötöttségnek aláveti magát.”

Mindezekről a fenntartásoktól eltekintve azonban, rendkívül megkapó és pontos képet fest Alexandria városáról; Alexandriáról és asszonyairól. Vázlatokat találunk benne Leonie-ről, Gabyról, Foscáról, — a halvány rózsaszín bőrűről, az aranybarnáról, a szurokfeketéről. Bárki könnyen felismerheti őket a könyv lapjairól. Clea-t, aki még most is itt fenn, fecskefészekszerű műtermében él, pókhálók és régi vásznak között, teljes tökéletességében állítja elénk. De ezeket az alexandriai lányokat elsősorban csak mérhetetlen nyíltságuk és életuntságuk révén lehet más tájak asszonyaitól megkülönböztetni. Egyébként Arnauti éppen eléggé író ahhoz, hogy felismerje, mindezeket a jellemvonásokat csak a Soma városrésze korlátozhatja. Ennél többet nem is várhat az ember egy tehetséges jövevénytől, aki majdnem tévedésből törte fel Alexandria kemény kagylóhéját, hogy utána önmagát fedezze fel benne.

Ami magát Justine-t illeti, naplójának mély titokzatosságba burkolódzó lapjain alig néhány Arnautira vonatkozó megjegyzést találunk. Itt-ott rábukkantam ugyan egy-egy „A” betűre, de főleg a legkifejezettebb önvizsgálatokban bővelkedő részekben. Íme az egyik, melynek alapján a személyazonosság leginkább megállapítható:

„A-nak elsősorban a szobáját találtam vonzónak. Mindig úgy éreztem, bizonyos fajta erjedés megy végbe nehéz redőnyei mögött. Mindenütt könyvek heverték itt, kifordított borítólapjaikkal vagy fehér

csomagolópapírral borítva, mintha csak címüket akarnák előlem elrejteni. És nagy halom újságpapír, telve lyukakkal, mintha egerek hada lakmározott volna belőle — A. kivágásai, ahogyan ő nevezte őket, a „való életből”, melyet annyira távolinak érzett magától. Foltozott háziköntösében és bársonypapucsában telepedett le újságjai mellé, mintha ebédelni ülne le, s tompa körömvágó ollójával egyre vagdosgatott. Gyerekként töprengett a »valóság« fölé, mintha az egy munkájától teljesen idegen világhoz tartozna; nyilván ez jelentette számára azt a helyet, ahol boldog lehet, s kacagó gyerekként viselkedhet.”

A *Moeurs* szerzőjének arcképét mindössze ilyen vázlatok képviselik; sovány és kiábrándító viszonzás annyi pontos és szeretetteljes megfigyelésért; még rövid és meddő házasságuk végét jelentő válásukról sem találtam egyetlen szót sem. Érdekes azonban nyomon követni, hogyan jut el könyvében a szerző azokig a Justine személyére vonatkozó megállapításokig, melyeket később mi, Nessim és én, szintén kénytelenek voltunk elismerni. Legmeglepőbb az a tulajdonsága volt, hogy valamennyiünket engedelmességre tudott kényszeríteni. Mintha a férfiak egyszerre tisztába jöttek volna azzal, hogy olyan valaki közelébe kerültek, akit a nőkre vonatkozó eddig használatos normák szerint nem lehet megítélni. Clea (noha ritkán tett túl hízelgő megállapításokat) egyszer a következőket mondta róla: „A férfiak kedvence a vérbeli kurva — olyan, mint Justine; egyedül ő képes igazán megsebezni a férfiakat. Csak hát barátnőnk természetesen vérszegény huszadik századi utánpótlás a múlt nagy hetératípusának, akik közé tudtán kívül tartozik, Laisznak, Kharisznak és a többieknek... Justine-től azonban a társadalom elvette szerepét, s hogy bajait tetézzé, még büntudatot is rakott a vállára. Kár, hogy így van. Hiszen oly tökéletesen alexandriai.”

Clea szemében még Arnauti Justine-ról szóló kis könyve is túl vérszegénynek tűnt, úgy vélte, túlságosan megfertőzte a szándék, hogy mindent megmagyarázzon. „Ez a mi bajunk”, jegyezte meg, „szereplőink mindent pszichológiai vagy filozófiai megállapítások kereteibe kényszeríteni. Végül is Justine-t sem elítélni sem felmenteni nem lehet. Ő csupán egyszerűen és fenségesen létezik; úgy kell tekintenünk, mint az eredendő bünt. De ha nimfomániásnak nevezzük, vagy freudizálni kezdjük, akkor, kedvesen, éppen mitikus lényegétől fosztjuk meg — az egyetlen dologtól, ami valóját alkotja. Mint minden amorális teremtség, ő is a szerelem istennőjének szolgálatában áll. Ha világunk érne valamit, léteznének templomok, melyekben meglelné a keresett nyugalmat. Templomok, amelyekben kiélhetné, amit a múltból örökölt, s nem istenverte kolostorok, telve kis pattanásos katolikus ifjakkal, akik nemiszervükből kerékpárülést csinálnak.”

A könyvnek arra a fejezetére gondolt itt, melynek Arnauti *A gát* címet adta, s amelyben, úgy hiszi, sikerült neki Justine belső bizonytalanságának kulcsát megtalálnia. Lehet, hogy mint Clea mondja, kicsit vérszegény ez a rész, de miután minden dolog több magyarázatot rejt magában, érdemes szemügyre venni egy kissé. Magam sem állítom ugyan, hogy teljesen megmagyarázza Justine lényét, de bizonyos fokig kétségtelenül megvilágítja tetteit — s az Európát keresztül-kasul szelő végtelen utakat. „Mélyen szenvedélyes érzései mögött”, írja a

szerző, miközben zárójelben hozzáteszi (ez a szó, hogy szenvedély, mindig a legtartalmatlanabb adománynak tűnt Justine szemében), létezett valahol egy gát — valamiféle érzésekből épült hatalmas torlasz, melyről csak sok hónappal később szereztem tudomást. Sőtét árnyként hullott közénk, s én benne ismertem fel vagy véltem felismerni annyira vágyott boldogságunk ellenségét, melyből valahogy kizárva éreztük magunkat. De mi is volt ez valójában?

„Egy éjszaka mesélni kezdett nekem: ormótlan, csúnya ágyunkban feküdtünk egy bérelt szobában — sivár, négyszögletes francia-levantei izléssel berendezett és díszített szoba volt, málladozó kerubokkal és szőlőlevelekkel borított stukkómennyezettel. Meséje őrjöngő féltékenységet hagyott bennem, melyet minden eszközzel igyekeztem magamba fojtani. Kimondottan regénybe illő féltékenység volt. Tárgyát egy férfi képezte, aki ugyan élt még, de *nem létezett többé*. Talán ez az, amit a freudisták a gyerekkori események fedőemlékének neveznek. Valamikor régen (s itt nem lehetett tévedés, mert vallomását könnyzápokkal kísérte, sem ezt megelőzőleg, sem ezután nem látam így sírni) egy rokona erőszakot követett el rajta. Lehetetlen nem mosolyogni e gondolat banalitásán. Képtelenség volt megállapítani, mikor történt ez. Elég azonban annyi — s azt hiszem, itt sikerült gátlásának magját megtalálnom — hogy ettől kezdve képtelen volt a szerelemben kielégülést találni, anélkül hogy ezt az eseményt ismét át ne élte volna. Ebben az első gyermekkori eseményben mi, a szeretői képeletében csupán helyettesekké váltunk, úgyhogy a szerelem, mint egyfajta maszturbáció, a neuraszténia minden tünetét magára öltötte; az a rögeszme gyötörte, hogy vérszegénységben fog meghalni, csak azért, mert képtelen bárkivel is a hús igazi gyönyörét átélni. Miután kielégülése egy már rég nem élt élet halványan derengő emlékeiből eredt, képtelen volt elérni azt a szerelmi gyönyört, amire vágyott. Mindez magával ragadón érdekes volt. Sokkal érdekesebb volt azonban, hogy szerelmesem e vallomásával kapcsolatban teljesen úgy éreztem magam, mint az a férfi, akinek szándékos hűtlenséget vallanak be. Hát ez is lehetséges! Hogy valahányszor a karjaimban feküdt, sohasem éreztem igazi kielégülést, csak ezen a régi emléken keresztül? Bizonyos értelemben tehát sohasem lehetett az enyém: sohasem nekem adta magát. Báb voltam, semmi egyéb. Még most, írás közben sem vagyok képes nem mosolyogni, amikor fojtott hangomra emlékezem, amint egyre kérdezem, ki volt az a férfi, és most hol tartózkodik. (Vajon mi lehetett a szándékom? Talán párbajra akartam kihívni?) De mindenképpen ott volt, ott állt közvetlenül Justine és én között, Justine és a napfény között.

„Ezt illetőleg azonban kénytelen voltam megfigyelni, mennyire féltékenységből táplálkozik a szerelem, mert így, elérhetetlen asszonyként, akit ugyanakkor mégis a karomban tartok, tiszszeresen kívánatos, nélkülözhetetlenné vált számomra. Szívszakasztoán gyötrő helyzet volt ez olyan férfi számára, akinek cseppet sem volt szándékában szerelemben esni, s a nő számára is, aki semmi mást nem akart, mint megszabadulni egy lidércnyomástól, hogy szabadon a szerelemnek adhassa át magát. Ettől kezdve valami más következett: ha szét tudom törni a gátat, úgy lehet az enyém, ahogyan egyetlen férfi sem volt

még. Én léphetek az árnyék helyébe és fogadhatom csókjait, melyek most egy eleven porhüvelyre hullanak csupán. Úgy rémlett, egyszerre mindent megértettem.

„Ez magyarázza meg nagy utunkat, melyet, hogy úgy mondjam, kéz a kézben tettünk meg, csak azért, hogy ezt a lidércet a tudomány segítségével legyőzzük. Együtt látogattuk meg a könyvekkel bélelt csehországi cellát, ahol a pszichológia nagy mandarinja ült sápadtan, fürkészt pillantásokkal méregetve különleges beteg-példányait. Basel, Zürich, Baden, Párizs — acélsínek érrendszerének remegése Európa testén, acélidegek találkozása és szétválása hegyeken és völgyeken áthaladva. Arcunk az Orient Expressz foltos tükrében Úgy vittük betegségét ide-oda, végig egész Európán, mint hordozható kosarában egy gyermeket, amíg csak nem kezdtem kétségbeesni és azt hinni, Justine talán nem is akar kigyógyulni belőle. Mert lelkének szándék-talan gátlását még ellenkezésével is tetézte. Miért kellett ennek így lenni, nem tudom, de a nevet, az árnyék nevét nem akarta megmondani. A nevet, amely számára mindent és semmit sem jelentett. Mert hát végül is valahol a világon léteznie kell az illetőnek, haja már ritkul az üzleti gondoktól vagy a túlzott jólétől, egyik szemén ott a fekete rongydarab, melyet még ma is mindig feltesz egy-egy trachomaro-ham után. (Le tudom írni, mert egyszer véletlenül sikerült meglátnom.) — Miért mondanám meg a nevét? — kiáltotta Justine rendszerint. — Ma már semmit sem jelent számomra... nem is jelentett soha semmit. Teljesen elfelejtette már ezeket a dolgokat. Hát nem érted, hogy halott? Ha néha látom... — Mintha kigyó csípett volna meg. — Tehát látni szoktad? — Erre rögtön biztosabb hadállásba húzódtott vissza. — Több évenként egyszer az utcán. Éppen csak biccentünk egymásnak.

„Úgy, tehát ez a nyomorult teremtmény még mindig él. Milyen fantasztikus és nemtelen a féltékenység. Vakká teszi a szerelmes képzeletét a neveléssel szemben.

„Egyszer aztán, egy közlekedési torlódás alkalmával, Kairó szívében, egy fullasztóan forró nyári éjszakán egy taxi hajtott a kocsink mellé, s valami szokatlan nyugtalanság Justine viselkedésében arra késztetett, hogy én is abba az irányba nézzek, amerre ő tekint. A folyóról felszálló páráktól sűrű, s a rothadt gyümölcs bűzétől, a jázmin és az izzadó fekete testek szagától szúrós levegőjű, reszkető hőségben a mellettünk álló taxiban egy egészen átlagos külsejű embert pillantottam meg. A fél szemét elfedő fekete rongydarabon kívül semmi sem volt rajta, ami e borzalmas város ezernyi más elnyűtt és kopott üzletemberétől megkülönböztette volna. Haja ritkult már, profilja élesen rajzolódott ki, mélyen ülő szeme fényesen csillogott: szürke nyári öltönyt viselt. Justine arcának döbbenete és gyötrődő kifejezése annyira szembeszökő volt, hogy akaratlanul is felkiáltottam: — Mi történt? — Ő pedig, mikor a közlekedési dugó végre meglazult s a taxi továbbindult, szemében különös lángoló fénnel, szinte mámoros mérsékléssel válaszolta: — Ez volt az a férfi, akit annyit kerestél. — Rögtön megértettem, még mielőtt szavait egészen kimondta volna, s mint valami rossz álomban, taxinkat megállítva az úttestre ugrottam. Még láthattam egy stoplámpát, amint a Szulejmán pasa utcába for-

dul, de túlságosan messze volt, semhogy a kocsi színét vagy rendszámát megjegyezhettem volna. Üldözőbe venni hiábavaló lett volna, mert a forgalom ismét sűrűvé vált mögöttünk. Szótlanul, remegve ültem vissza a taxiba. Ez volt tehát a férfi, akinek nevét Freud óriási tudása ellenére hiába kereste. Ezért a jámbor középkorú emberért feküdt Justine, mint valami levitációs mutatvány során, minden idegszálát megfeszítve, szinte lebegő helyzetben, miközben Magnani acélosan éles hangja újra és újra ismételte: — Mondja meg a nevét; a nevét kell megmondania nekem — mialatt agyának az emléket magába záró, elfelejtett mélyéről feltörve, Justine hangja, mintha csak a gépkorszak valamely technikai csodája lenne, egyre ezt hajtogatta: — Nem emlékszem rá. Nem emlékszem rá.

„Tisztán láttam ekkor, hogy valami furcsa perverzitásból nem is akarja a Gátat útjából elsöpörni; valóban, az orvosok minden tudásuk sem volt képes erre rábeszélni. Ez volt tehát maga a csupasz eset, minden külső burkából kifejtve, ezen alapult úgynevezett ninfomóniája, melyben, a szóbanforgó tisztos úriemberek szerint, szenvedett. Néha meg voltam győződve igazukról, máskor viszont kételkedtem benne. Számomra mindenesetre csábító volt, hogy magatartását olyan magyarázat révén lássam igazolva, mely szerint számára minden férfi a szerelmi felszabadítás ígérését hordozza magában abból a fojtogató önmagába zártságból, ahol nemiségét csak a fantázia lobogó lángjai éltethetik.

„Lehet azonban, hogy hibát követtünk el, amikor nyíltan beszélünk erről, s túlságosan is komoly problémaként kezeltük az egészet, mert mindez csupán saját fontosságának tudatával fertőzte meg Justine-t, olyan ideges bizonytalankodást fejlesztve ki benne, ami azelőtt hiányzott belőle. Hiszen érzelmi életében mindig közvetlenül cselekvő volt — gyors, mint a zuhanó fejszecsapás. A csókokat egyszerűen, megannyi életét tarkító színfoltként fogadta. Egészen meghökkent, ha visszagondolok rá, mily sokáig és hiába kerestem számára mentséget, ami erkölcstelenségét, ha nem is elfogadhatóvá, de legalábbis érthetővé teszi. Most ismerem csak fel, mennyi időt is vesztegettem erre, ahelyett hogy szerettem volna, s az efféle tépelődést a következő gondolattal dobtam volna félre: »Amilyen szép, olyan megbízhatatlan. Úgy fogadja a szerelmet, mint növény az öntözést, könnyedén, gondtalanul.« Karöltve sétálhattam volna vele a poshadó vizű csatorna mentén, vagy együtt vitorlázhattunk volna a napfényáztatta Maraotison, annak tekintve, ami, olyannak szeretve, amilyen valójában. Csodálatos, mennyi boldogtalanságra való képesség lakozik bennünk írókban! Végül is mindössze annyit tudok, hogy Justine-t, lelkének hosszú vizsgálata nemcsak kevésbé magabiztossá, hanem egyben sokkal tudatosabban becstelenné is tette; s ami mindennél rosszabb, kezdett úgy tekinteni rám, mint ellenségére, aki legjelentéktelenebb szavát vagy gesztusát is félremagyarázva, szakadatlanul arra les, mikor árulja el magát. Most már kétszeresen is résen állt, s egyben elviselhetetlen féltékenységgel kezdett vádolni. Lehet, hogy igaza volt. Emlékszem, egyszer ezt mondta nekem: — Te az én képzeletem belső világában élsz. Bolond voltam, hogy mindent olyan becsületesen elmondtam neked. Most szakadatlanul kérdezősködsz. Napokon át ugyanazokat a

kérdéseket ismételtetted. A legkisebb ellentmondásért is rögtön nekem támadsz. Tudod jól, hogy nem tudom ugyanazt kétszer ugyanúgy elmondani. Hát azt jelenti ez, hogy hazudok?

„Ez azonban nem bátortalanított el, sőt inkább fokozta erőfeszitésemet, hogy behatoljak a függöny mögé, ahol, mint hittem, fél szemén fekete rongydarabbal, ellenségem áll. Magnanival még mindig levélbeli kapcsolatban álltam, s igyekeztem annyi adatot összegyűjteni számára, amennyi csak lehetséges, hogy a titkot megvilágítsa, de mindhiába. Ugyan ki tud eligazodni az emberi lelket alkotó bűnös ösztönök tüskés dzsungelében, még akkor is, ha a szóban forgó alany hajlandó az együttműködésre? Hihetetlen, mennyi időt vesztegettünk Justine rokon- és ellenszenveinek boncolgatására! Ha Justine bizonyos humorérzéssel lett volna megáldva, velünk együtt kitűnően mulathatott volna. Egész levelezésre emlékszem vissza, úgyhogy Justine képtelen volt már elolvasni valamely levélen a Washington D. C. szavakat, anélkül hogy hirtelen támadt undor ne fogta volna el. Mélységesen megbántam már, amiért annyi időt elvesztettem, ahelyett hogy úgy szerettem volna, ahogyan megérdemelte. Mint idézett sorai mutatják, ezeknek a kételyeknek egy része kétségtelenül az öreg Magnaniban is feltámadott: »Ne felejtse el, kedves fiam, hogy a gyerekcipőben járó tudomány, mellyel foglalkozunk, s amely csodákkal és ígéretekkel telinek látszik, jórészt olyan dolgokra épül, melyek semmivel sem állnak biztosabb lábakon az asztrológiánál! No és a fontoskodó *nevek*, melyekkel a dolgokat megnevezzük! Ha akarjuk, a nimfomániát a szűzesség más formájának is nevezhetjük; ami pedig Justine-t illeti, lehet, hogy eddig még soha senkit sem szeretett. Lehet, hogy egyszer még találkozik egy férfival, aki előtt mindezek a gyötrő kísértetek egyszeriben az ártatlanságba sápadnak vissza. Ezt a feltevésemet sem szabad elutasítania.« Természetesen nem volt szándékában megsérteni, hiszen ez olyan gondolat volt, amit végeredményben magamra is érthettem volna. Amikor a bölcs öregember levelét elolvastam, mégis fájdalom nyilallott belém.”

Arnauti könyvének ezeket az oldalait csak az után a Bourg el Arab-i délután után olvastam el, amelyen kapcsolatunk jövőjét új elem alapozta meg — nem merem a szerelem szót használni, mert félek a képzeletemben felhangzó vad nevetéstől: attól a nevetéstől, mely mintha a napló szerzőjét visszhangozná. Valóban, hősnőjének analízisét oly megragadónak találtam, s viszonyunk oly hűséges mása volt annak a viszonynak, mely a szerzőt valaha Justine-hoz fűzte, hogy időnként szinte én is a *Moeurs* egyik figurájának éreztem magam. Sőt most magam is ugyanazt szándékozom tenni Justine-nal, amit a szerző tett vele — annak ellenére, hogy tehetsége hiányzik belőlem, s nem is igyekszem művésszé válni. Egyszerűen és nyersen, a stílus minden kendőzése nélkül akarom a dolgokat papírra vetni; legyen Justine portréja vázlat, becsületes köfaragvány, amely minden hibáját megmutatja.

A tengerparti epizód után kis ideig nem találkoztunk, mindkettőnket — vagy legalábbis engem — kavargó kétségek rohantak meg.

Nessimet üzleti ügyben Kairóba hívták, s bár úgy tudtam, Justine egyedül van odahaza, mégsem tudtam rászánni magam, hogy a műterembe látogassak. Egyszer, miközben a ház előtt elhaladva a Bluthner zongora hangját hallottam, erős kísértés fogott el, hogy becsengessek — képzeletemben oly határozottan bontakozott ki alakja a fekete zongora mellett. Máskor pedig, mikor éjszaka a kert mellett haladtam el, észrevettem valakit — csakis ő lehetett — amint egy gyertya fényét fél tenyerével elfedve, a vízililiommal benőtt mesterséges tavacska mellett sétál. Tétovázva álltam meg egy pillanatra a nagy kapu előtt, töprengve, becsengessek-e. Ez időben Melissa is kihasználta egy számára kínálkozó alkalmat, hogy egy Felső-Egyiptomban élő barátnőjét meglátogassa. Rohamosan közeledett a nyár, s a város levegője tikkasztóvá vált. Valahányszor csak munkám megengedte, fürödni mentem, kis bádogvillamoson zötyögve a nyüzsgő partok mentén.

Azon a napon, miközben egy kis napszúrás következtében lázasan ágyban feküdtem, Justine váratlanul lépett be kis lakásom nedves nyugalmába, fehér szoknyát és cipőt viselt, s hóna alatt, kizitáskája mellett egy összececsavart fürdőköpenyt szorongatott. Bőrének és hajának sötét varázsa megkapó élességgel vált ki öltözetének fehérségéből. Mikor megszólalt, hangja rekedt és bizonytalan volt, egy pillanatig úgy hatott, mintha ivott volna — lehet, hogy ivott is. Egyik kezét kinyújtva, a kandalló párkányra támaszkodott, majd így szólt: — Amilyen gyorsan csak lehetséges, véget akarok vetni ennek az egésznek. Máris úgy érzem, túl messzire mentünk, semhogy képesek lennénk visszafordulni. — Ami engem illet, én kétségbeejtően vágytalan állapotban voltam, olyan gyöttrő testi és lelki kimerültség tartott fogva, hogy képtelen voltam bármit is gondolni vagy bármit is szólni. Képtelen voltam elképzelni a vele való szeretkezést, mert a közösen szőtt érzelmi háló valahogy közénk feszült: valami együttérzésből, sejtésekből, habozásokból szőtt láthatatlan pókháló volt ez, amit nem volt bátorságom félresöpörni. Mikor egy lépéssel közelebb jött hozzám, erőtlén hangon így szóltam hozzá: — Ronda és rossz szagú ez az ágy. Egy kissé le is ittam magam. Megpróbáltam elképzelni, hogy az enyém lettél, de sehogy sem sikerült. — Csendesen fekve párnáim közt, éreztem, hogy elsápadok, a kis lakás csendje, melyet csak az egyik sarokban levő szivárgó vízcsap csepegése tört meg, egészen hirtelen tudatosodott bennem. A távolból egy taxi dorombolása hallatszott, s a kikötő felől, egy minotaurusz elfojtott üvöltéseként hajószíréna mély bűgása sodródott felénk. Mindketten éreztük, hogy teljesen egyedül vagyunk.

Az egész szoba Melissa nyomait viselte magán — a szálnalmas kis toalettasztalkát üres púderdobozok és fényképek borították. A csinos függöny úgy lélegzett a fojtó délutáni levegőben, mintha valamely hajó vitorlájára lenne. Hányszor is feküdtünk itt egymás karjában, a hol megfeszülő, hol elernyedő, áttetsző, fehér vászondarabot figyelve? S mindezen át, mint valami forrón szeretett személyé képen keresztülgázolva, hatalmas ragyogó könnycseppként, Justine rugalmas meztelen barna teste közeledett felém. Vaknak kellett volna lennem, hogy ne lássam, mennyi mély szomorúság keveredett elhatározásába. Hosszú időn át feküdtünk szembefordulva egymás mellett, testünkkel egy-

máshoz érve, alig mozdulva a tovatűnő délután állati füledtségében. Miközben egyik karommal átfonva tartottam, nem tudtam nem arra gondolni, mennyire kevésbé vagyunk urai testünknek. Arnauti szavai jutottak eszembe: „Egyszerre felrémlt bennem, hogy ez a lány valami borzalmas módon minden erkölcsi erőt lenyes rólam. Úgy éreztem magam, mintha fejemet borotválták volna meg.” De a franciák, jutott eszembe, véget nem érő ingadozásukban a *bonheur* s a *chagrin* között, sokkal kevésbé szenvednek nálunk, valahányszor olyasmivel kerülnek szembe, amit képtelenek *préjugés*-ik kereteibe illeszteni; hiányzik belőlük a ránk, angolszáz lelkekre jellemző nehézkesség. „Hát jó”, gondoltam, „hagyd, vezessen, ahová akar. Bennem majd emberére talál. S a végén a *chagrin*-ről egyetlen szót sem szólok.” Azután Nessim jelent meg előttem egy fordítva tartott óriási teleszkópon figyelve bennünket (anélkül hogy erről tudtam volna), parányi alakunkat látva, terveiből és reményeiből kilépve tovatűnni a láthatáron. Aggódtam, mert nem szerettem volna megbántani.

De Justine lehunyta szemeit — melyek most oly gyengéd ragyogással csillogtak, mintha csak a csend tette volna fényessé őket. Remegő ujjai szilárdvá válva nyugodtak meg a vállamon. Egymásfelé fordultunk, szemünket, mint valami ajtó szárnyait, mindent kizárva magunkból, lehunytuk; éreztem, hogy szenvedélyes, boldog csókjai egymást követő színfoltokkal népesítik be a sötétséget. Később, mikor szeretkezés után ismét ébren feküdtünk egymás mellett, egyszerre megszólalt: — Az első alkalom után mindig nagyon rosszul érzem magam, miért van ez így?

— Bizonyára az idegeiddel van baj. Én is így vagyok.

— Egy kicsit mintha félnél tőlem.

Azután egyik könyökömre támaszkodva fölemelkedtem, és hirtelen, mintha most ébrednék fel, így szóltam: — Mondd, Justine, mi a fenének csináljuk ezt az egészet? Mintha csak... — De Justine váratlanul egészen megriadva, kezét a számra tette: — Az isten szerelmére, ne keress mentségeket. Akkor tudni fogom, hogy rosszak vagyunk. Mert ezt semmi sem mentheti, semmi. És ennek mégis így kellett lenni. — Kiszállva az ágyból, a fényképekkel és púderesdobozokkal telerakott toalettszékhez lépett, s egyetlen leopárdszerű mozdulattal tisztára söpörte. — *Így* — mondta — ezt teszem Nessimmel, s ezt kell tenned neked Melissával. Becstelenség lenne, ha megpróbálnánk úgy tenni, mintha másképp is lehetne. — Tökéletes összhangban volt ez mindazzal, amit Arnauti révén várhattam tőle, s ezért egy szót sem szóltam. Azután újra felém fordulva, olyan mohósággal és kétségbeeséssel kezdett el csókolni, hogy napégette vállaim annyira lüktetni kezdtek a fájdalomtól, hogy szemembe könnyek szöktek. — Ah! — mondta lágyan és szomorúan. — Te sírsz. Kívánom, bárcsak én is tudnék sírni. De nem tudok többé.

Miközben karomba tartva, testének melegét, ízeit s a tenger sóját kóstolgattam — fülcimpájának sós íze volt —, emlékszem, ezt gondoltam: „Őt minden csókja ismét közelebb viszi Nessimhez, de engem egyre jobban elválaszt Melissától.” De különösképpen semmiféle csüggedtséget, sem gyötrelmet nem éreztem; ami pedig őt illeti, gondolatai nyilván ugyanazon az úton jártak, mert hirtelen így szólt: — Baltha-

zar azt mondja, a természet árulói — olyan emberek, mint te meg én vagyunk — az igazi kabalisták... Azt mondja, tulajdonképpen halottak vagyunk, s olyan életet élünk, mintha máris a pokol tornácán lennénk. De az élők mégsem lehetnek meg nélkülnk. Mi fertőzzük meg őket mindig újabb és újabb élmények utáni vággyal.

Megkísérletem megmagyarázni magamnak, milyen buta dolog ez az egész — banális házasságtörési történet, a város legmindennapibb eseményei közé tartozik, minden romantikát nélkülöz, és irodalmi feldolgozásra egy cseppet sem méltó. De valahol mélyebb szinten mintha mégis felismertem volna, hogy a most kezdődő élmény, mint egy jól megtanult lecke, múlhatatlan és végérvényes. — Túlságosan komoly vagy — mondtam bizonyos nehezteléssel, mert hiú lévén, nem szerettem érzéseimet a mélységből felszínre hozni. Justine nagy szemével rám pillantott: — Ó nem! — mondta halkán, mintha csak önmagához beszélne. — Butaság lenne ennyi bajt okozni az embereknek, ha nem tudnám, hogy ez a feladatom. Csak ezen a módon, tudva, hogy mit teszek, leszek képes megváltani önmagam. Nem könnyű a helyemben lenni. Annyira szükségét érzem, hogy viseljem a felelőséget önmagamért. Kérlek, sohase kételkedj ebben.

Ezután elaludtunk, s én csak később, Hamid zárban forgó kulcsának száraz csikordulására és esti szertartásának hangjaira tértem magamhoz. Jámbor és istenfélő ember lévén, akinek kis összecsavart imaszőnyege mindig keze ügyében hevert a konyhában, hihetetlenül babonás volt. Mint Pombal megjegyezte, „dzsin megszállta lélek” volt, a lakás minden sarkában dzsint vélt felfedezni. Szörnyen idegesített, ha „Irgalmazz, irgalmazz” mormogását meghallottam, melyet valahányszor csak a szennyvizet a konyhai lefolyóba öntötte, sosem mulasztott el elmondani — hite szerint itt is egy hatalmas dzsin lakozott, akinek bocsánatát minden alkalommal ki kellett kérnie. A fürdőszoba szintén hemzsegett tőlük, sőt azt is mindig észre kellett vennem, ha Hamid a külső mellékhelyiséget használja (amit különben nem is lett volna szabad megtennie), mert valahányszor a W. C.-re ült, mindannyiszor rekedt akaratlan fohász hagyta el ajkait („Irgalmazzatok nekem, áldott lelkek!”), semlegesítve a dzsint, aki ellenkező esetben könyörtelenül a szennyvízgyűjtő rendszerbe szippantotta volna. Most hallottam, hogy régi nemezpapucsában csoszog a konyhában, s közben halkán motyog magában.

Felébresztettem felületes álmából Justine-t, végigpásztáztam kezemmel száját, szemét és csodaszép haját, amely mindig a legnagyobb gyönyörűséget okozta nekem. — Mennünk kell — mondtam. — Pombal rövidesen hazatér a konzulátusról.

Jól emlékszem az alamuszi lankadtságra, amellyel öltözködtünk, és bennünket körülvevő cinkos csendre, mikor a homályos lépcsőházban lefelé haladtunk és az utcára léptünk. Nem mertünk egymásba karolni, de miközben egymás mellett mentünk, kezeink akaratlanul is minduntalan találkoztak, mintha nem bírnák elviselni, hogy távol legyenek egymástól. A nap hevétől kávészínűre perzselt, haldokló fákkal beültetett kis téren szótlanul váltunk el egymástól; mindössze egyetlen pillantást váltottunk, mintha örökre lelkünkbe akarnánk vésní egymás képét.

Úgy rémlett nekem, mintha az egész város zaja a fülemben dübörgött volna; úgy jártam céltalanul, ahogyan egy földrengéstől elpusztított város életben maradt lakói járkálhatnak szülővárosuk utcáin, elképedten tapasztalva, mennyire megváltozott minden, ami nemrég még oly ismerős volt számukra. Furcsán süketnek éreztem magam; semmire sem emlékszem, csak arra, hogy jóval később egy bárban Pursewardenba és Pombalba ütköztem, s hogy az előbbi néhány sort idézett a régi költő híres verséből a „Városból”, mely, bár már régóta ismertem, olyan friss erővel hatott rám, mintha éppen most írták volna. És amikor Pombal megjegyezte: „Nagyon szórakozott vagy ma este. Mi történt veled?”, úgy éreztem, csak a haldokló Amr* szavaival válaszolhatok: „Úgy érzem, közel hajolt az ég a földhöz, s én kettejük közt lélegzem egy tű fokán.”

Varga Zoltán fordítása

* Arab költő és hadvezér, Alexandria meghódítója.

MEG NEM JELENT VERSEK

Ács Károly

KIS DAC — NAGY DAC

Emlékszem, régen, tán ötéves voltam,
egy lankasztó, furcsa, szép nyári napon
ott ültem nyárfánk alatt a homokon
és kicsisen, ostobán, de dacoltam.

Ujjaim közt langyos homokot szűrtem,
lázadó arcom könnytől volt maszatos;
ujjaim szűrték, szűrték a homokot,
s egy fél délután múlt el így, feszülten.

A nap azonban egyre szívta mérgem,
homokot szűrő ujjaim megálltak;
gyűlt a magányom és gyűltek az árnyak,
s mire este lett, bocsánatot kértem.

Ahogy nővök, a dacaím is nőnek,
mindig nagyobbak, elfojthatatlanok,
s ha néha-néha meg is alázkodok,
elmaradnak a bocsánatkérések.

(1945)

SZEMEK

Kiskorom óta csodát tanulok:
szemekben mérem a világot;
barna szemekben,
piros szemekben,
savó szemekben
és kék szemekben
jövőt villantó
csoda-gépet látok.

Kiskorom óta csodát felejték:
szemekben hullatom a fényem;
bamba szemekben,
síró szemekben,
gyilkos szemekben
és nincs-szemekben
a pokol int rám
útvesztő-sötétén...

(1945)

KIVERT KUTYA, KÓBOR KUTYA

Kivert, kóbor kutya a lelkem,
sebzett farát fáradtan húzza,
szőre csapzott, szomorú, kusza,
s a kivertségbe én kergettem.

Kivert, kóbor kutya a lelkem,
gyáván kerül minden járt utat,
rég, elhányt csontokért kutat,
s az éhezésbe én kergettem.

Kivert, kóbor kutya a lelkem,
éjfélkor felívölt a holdra,
ilyenkor belémar a sorsa,
s a fájdalomba én kergettem.

Kivert, kóbor kutya a lelkem,
összegyűjt más, űzött ebeket, —
e bős csapat sír és fenyeget,
s a lázadásba én kergettem.

Kivert, kóbor kutya a lelkem,
éji búját álmomba nyögi,
míg az ébredés le nem lövi,
s a halálba is én kergettem...

(1945)

MEGBÍZHATATLAN

Ne higgy szememnek,
hogya kacag; —
ne higgy szememnek,
ha sírva fakad.

Ne higgy szememnek,
ha ragyog; — éj
sötétje benne:
őrület s kéj.

Szemem a töröm:
csorba fűrész;
melledbe töröm
s nem lesz nehéz.

Tébolyok töre,
rozsdája vér;
fényt nem a dőre
naptól remél:

meg kell hogy érjen
benne a vég,
mely a fűrészen
bíborban ég.

Mentsetek, míg nem
jő az a nap!
Most még csak szemem
rí és kacag...

(1946)

ÖRÜLT IRÁNYTŰ

Erők cibálnak, a nagy mágnesek,
és én, kis mágnes, irányt keresek,
a célt, hol végre megpihenhetek.

En egy vagyok s a vonzás rengeteg,
agyam kemény, s a lelkem lengeteg —
szakadna száz felé, de nem lehet...

Száguldok mint az örült egy falamhoz,
fejem töröm, — tovább, a Ma olyan rossz;
s már-már a földhöz csap, ki tart, a Matróz.

... Hoppá! Egyszerre megálltam. Hát ez mi?
Itt az alkalom egy kicsit pihenni,
vagy tán örökké: kézbe vett a Semmi.

(1946)

BOSSZÚÁLLÓK

A Múlt, ha bántják, rémes bosszút állhat:
tükör-magát a fény felé vetítve
a holnapodba huppan, hogy rémíssze —
a Múlt, ha bántják, rémes bosszút állhat.

A Jelen is, ha áldják, bosszút állhat:
kicsúszik a csókokból újra-újra,
szépet csúnyára vált és régít újra —
a Jelen, hogyha áldják, bosszút állhat.

A köd-Jövő, ha várják, bosszút állhat,
nagyon jó bosszút: mindig köd marad,
takart kincsével előtted halad —
a köd-Jövő, ha várják, bosszút állhat...

(1946)

V Á R V A

Tíz percem van még, hej, a csöngetésig,
mikor majd léptem bölcs szemek kísérik,
és véleményem komolyan kikérik.

Előre, múzsa, használd ki a percet;
siess, nem más, a cél az, ami kerget.
Nohát: mondj véleményt vagy kérj kegyelmet.

(1947)

K I - K I M A G A . . .

Ki-ki maga mesterségét folytatja,
ki-ki maga szerencséje kovácsa,
csak aki a tinta levét csorgatja,
nincsen maga szerencséje, szokása.

Szegény költő, önnevezte, bozontos,
kezed kapa, fúró felé mért kapdos?
Meg akarja szerezni tán magának
mesterségét szerencsének, munkának?

Szólj kezedre, ne kapdosson, hiába.
Mártsa tollát ezután is tintába.
Ki-ki maga mesterségét folytatja,
de a szerszámot kezébe más adja . . .

(1948)

H A N G U L A T

Mikor már többet mertünk önmagunknál,
mikor már többet vártunk mint a cél,
az ég kemény volt s kék volt, kék acél.
De felborultak tervek és merések,
mert felborult az ég nyugalma; részeg
felhők cibálták, mint kormos kovácsok,
és szürke lett és lágy. Mint sűrű rácsot
szítálta ránk a sáros cseppeket,
s mi nem láhattunk tovább önmagunknál.

(1948)

S Z O M O R Ű H A T A L O M V E R S E

Vagyok mi voltam, és leszek mi voltam:
csúfos kudarc és gyáva diadal;
hazugság minden, mit összepapoltam:
gonosz voltam, s vagyok mi voltam.

Üres szavakkal röpködött a lelkem,
jaj annak, jaj, ki mégis hitt nekem!
A szépség dús mezőit lelegettem,
s üres maradt és rút a lelkem.

A könnyem méreg volt, szívem verem,
és útonálló volt a mosolyom.
A halál jött s a rémület velem,
s szívem csak telt, e tátott, mély verem.

Csapdámba csaltak, ó, ne sírjatok!
Én sajnálok és értek tehetetlen:
a szerencsétlenebb itt én vagyok.
Sajnáljatok meg és ne sírjatok...

(1948)

Ú T R A K É S Z E N

Eszmélet fékje: félelem fog; —
hogy felordítsak, kő fakadjon,
hogy arcom izzó napra váljék,
testem körül tűnj barna árnyék.

Szép örületnek vágyom ágyát,
gyilkos csókom halált foganna;
ringyó világ, öled bevetni
szeretném vérrel. És nevetni.

Jó motorom indíts hát: ösztön,
szelét szippantsam bátor újnak,
előre, vígabb lesz a vége
e futásnak, mint béna béke.

(1948)

K É T S É G B E E S E T T V I G A S Z

Felhúzott zászló: lengeni,
megfújt kürt: fel-felzengeni,
vidámnak lenni, mint a bor,
s némának lenni, mint szobor.

Karom kitáruul: ölelek,
vérem forrón zubog: merek
szájam feszül: felordítok,
szemet nyitok: lelket nyitok.

Hát csoda, hogyha szívtelen
kacagok zokogó seben,
s cibálok tisztos, ősz haját,
s elveszem, ami megmarad?

A világ bűzös has, beteg
máj, felhasadt belek,
s ha benne vájni akarok,
varat magamon vakarok.

Teszem tehát, amit teszek,
s ha majd, mi voltam, nem leszek,
lesz vigasza csendnek felettem:
ha rosszat tettem, nem én tettem.

(1948)

LEGALÁBB

A szemre bízni mindent, ami látszik,
szívvel jutni közönytől biztatásig,
megállni vággyal, hogyha áll a láb,
de megtartani bőrünk legalább:

hogy dideregjen sóhajok telén,
hogy birizgálja csiklandós remény,
hogy felpirulva várjon örömet,
hogy sápadtan kísértsen bűn-jövet,

hogy elkéküljön, mikor a halál
a félelemben feketén feláll —
és rügyet szárnyná bontva, a test dőre
múlásakor, repítsen ki belőle.

(1948)

SZONETT A NEGYEDIK EMELETEN

Magas tenyéren nyújt a föld feléd,
csak egy szonett még, s csókom arcodon,
s akkor szűkülő szemmel nem fogom
a lenti nyüzsgést lesni. Benned, ég,

a húsvilági láncok mért okon
rámólmozott lakatja, mint a lét,
s a fészket itt fenn foltozó veréb,
vagy mint a tintát eszmével rokon

szárnyán előntő karcsú költemény,
megkönnyűdik, elleng, a légbe mén,
és tükör-kék magasban zajt, se kormot

nem ráz reá az utca; ihletem,
nosza, szippants a dalhoz idefenn
jó oxigént, itt már kibírja orrod.

(1948)

BÖLCS VERS

Nincsen szívem-
ben úgy hiszem
több iskolás-
di, kis szokás,
mely ott biriz-
gált, mint minisz-
terek hasá-
ban jár a szá-
nalom. Komoly
vagyok s mogor-
va, mint az é-
veit fülé-

ben ütni hal-
ló vén bivaly.
A rímeket
szavak megett
így fűzőget-
ve hümmöget
fejem s az á-
lom új hazá-
mat fejti fel
a régi el-
vesző mögül.
Bölcsen megül-
ni oktat az;
tüzes tavasz-
szal és ha tél-
középi szél-
ben úzne vad
boszorka-had,
s revés szívek-
ben fagyni meg
elindul a
lét mámora, —
bennem nyugodt
törvénytudók-
kal él a bá-
nat; így szabá-
lyosan talál
a jó halál...

(1948)

S Z E P T E M B E R

Esős este esett ember,
vállán a súly: köd. Szeptember.
Elment a nyár. Korán ment el.

Amit hagyott: eső, este,
esett emberek eleste;
aki leste, hát kileste.

A nap is volt. S ha van: minek.
Nem kellene hevek, színek,
csak álmatlan pihenni meg...

Esett ember, húzd ki magad;
szeptember van. Süt még a nap.
Halálon túl. — Tán hamarabb...

(1948)

M I

Magas falak közt, beton-falak közt
visznek az esték s reggelek;
ruhánk rendes, szívünk szabályos,
nem bohó, kandi kisgyerek.

Ha titkok vagyunk, nem magunké,
s ehhez nekünk nincsen közünk;
oly mindegy, sors-e vagy véletlen,
hogya egymásba ütközünk.

Élünk aszfalton, autók közt,
és gyárban gyúrjuk a vasat,
és köröznek és köröztetnek
nagy dongó motor-darazsak.

Asszonyunk van, nincs feleségünk,
a mámorunk nem szerelem;
csodát öltünk a babonákkal
s fényt a hályoggal a szemem.

Igy élünk: bútlan s örömetlen;
ki szánna, szánja önmagát.
Mi nem szánjuk, ha porrá válik,
kavargatván a múlt porát.

(1948)

G Y Ű L É S T E R E M B E N

Hogy hallgatnak a testek, e
rozzant, ó fogasok,
és rájuk vetve hevenyén
hogy kókkad, lóg a sok

szín, tapintás, gyűrött vonal;
az anyag megmeredt,
és felvigyorog a halál
csörgő szavak megett.

Az ujjak nem csiklandanak,
ideg nem peng: laza,
a vér nesztelen sündörög; --
neki van igaza.

A termet vörös lobogók
borítják, de nem él
bennük a szín, a láz, a harc,
a fény és a kenyér.

Nem lelkesít, mint harcokon,
csattogva, izzva, fenn,
nem robban fel dühüktől a
hívős, komoly terem.

Az észet uralja itt a csend,
az embert az anyag.
— A molekulák pezsgenek,
s tárgyakká játszanak,

de mielőtt a szembe ér
a kép s utat talál
a fütty a szájon: belevág
a kés, az ész: szabály.

S már hallgatnak a testek, e
rozzant, ó fogasok.
Csak én, látó és rettegő,
élő csak én vagyok.

Torkom szorul, lúdbőrözök,
s egy könnyes csöpp remény
ing szemem sarkán, s ceruzám
hegyén egy költemény.

(1948)

POÉTIKAI TOLLPRÓBÁK

1. KINVERS

Mit írjak, jaj, mit írjak, szóljatok!
Sanszont, szonettet, vagy bús balladát?
A tollam, ím, új sorba ballag át;
Hogy négy legyen, még egyet ráadok.

De már a döntést nem halaszthatom...
Jól van, legyen kedved szerint: szonett,
Amelynek hét sora most rádmered,
Mint egy — mit is mondjak — mint egy barom.

No, végre vége hát a négyeseknek
(Ide már a záró kép kellene,
Ha frissebb volna költőnk szelleme).

Ám eszméim kókadtan szédelegnek; —
Egy csattanó nagyon jól jönne bár,
De, sajna, versem befejezve. — Kár!

(1946)

2. RONDO

Derék uram, minek beszél?
Dumája kit sem érdekel.
Nem szólni százszor többet ér —
Derék uram, minek beszél?

Nyakára gúnyunk, mint kötél
Szemdüllesztő hurkot teker:
Derék uram, minnek beszél,
Dumája kit sem érdekel!

(1948)

3. RONDEL

Megénekeltem bánatom,
S maradtak bennem víg dalok;
Bomlok tehát: rondelt szabok,
És kedvesemnek átadom,

Miért öleltem át vadon,
Hogy értse s víg miért vagyok:
Megénekeltem bánatom,
S maradtak bennem víg dalok.

Madár, hintázz csak ágadon;
Hallgass, helyetted csattogok
Majd én, és hozzá táncolok, —
Mert Semmi borzadálya nyom:
Megénekeltem bánatom ...

(1948)

4. BALLADA

Kilépsz négy fal közül, ki kell,
Mert még a szíved is penészes,
És vonz a mozgás, zaj, siker; —
Az utca ellep lány, fehérés
Fénnyel, s az arcod, íme, fényes,
És lendít röpke federekkel
Villany-kocsi s hangod belévesz;
Mégis: miért nem több az ember?

Aztán kiszállsz, ha szállni mer
Szemed a zászlót bontó szélhez,
Mit önzajával fölkever
A gyűlő tömeg, s meg se kérdez,
Úgy ránt magával. Furcsa fék ez:
Egy gombnyomás, már lomha henger,
Hegyet lepénnyé gyúrni képes;
Mégis: miért nem több az ember?

S szemed már magától figyel,
És bár a szóhoz alig értesz,
A szádat „éljen!” tépi fel,
S az agyadon mámor sörétez,
A szíved mint az égbolt széles,
És friss vagy akár ez a reggel, —
Kezed karolni fürge gép lesz;
Mégis: miért nem több az ember?

Ajánlás:

Világ, kezekben gyermekké lesz
E fura dal, nagy kerek szemekkel,
És unos-untig egyre kérdez:
Mégis, miért nem több az ember?
(1948)

5. A KLASSZIKUS PROZÓDIABÓL

Megszeretett a világ, nem akartam a csókjait, immár
Mint anyamell csecsemőt, altat e lány szeretet.

•

Tán kifáradtál? Sose nincs az útnak
Vége; mért nem lépsz szelídebb lépéssel,
Mint bölcsekkel bölcs szamaruk lép, botra
Nem hederítve.

•

Hol van szebb aranyú búza, puhább kenyér,
És bor, lázat adóbb, bicska kinyílni több,
Disznó, sár, pipa, költő?
— Éljen Bácska, kövér hazám!...

•

Láttam az égre merész, csoda ívben a sas-királyt repülni,
S a föld unottan megfordult alatta.

•

Kezem tapsokra készítem: nagy ügy leszen,
S taps inkább, mint kezembe tör.

•

Nyers vér nem terel itt óvatosan vizsla-szemű vadat,
Nem bög melle zilált szőribe bős ujjait ásva az
Ősünk, nem feketéll holdtalan és hangtalan éjszaka,
Lámpák égnek, a csend tiszta, akár bennem a gondolat.

(1948)

K Á R O L Y I A M Y V E R S E I

ELYZIUMBAN JÁRTAM

Ma éjjel újra Elyziumban jártam,
fiatal voltam, övig meztelen
ültem a parton, nekidöntve hátam
a mellednek fecske-könnyeden.
Csak madár érhet így madárhoz,
még nincs közük a kényes almafához,
min tudásunk terem,
csak röppennek a kékben, szárnyas lelkek,
és minden szárnycsapásuk végtelen.

M Ū K Ő É S H O M O K

Katherine Mansfieldnek

Micsoda könnytelen sírba kerültél!
homok és műkő, műkő és homok.
Szenvedő, szomjas virágaidnak
egy miatyánknyi árnyat adok.

Fontainebleau, 1963.

ANGOL PÁZSIT

Nincs szebb padló,
mint az angol pázsit.
Az ember cipőt levetni vágyik,
hogy talpát érje
e zöld laticel.
S ha egyszer alája bújni kell
és összeolvad a van, a lesz, a volt,

beléburkolóznak a holt.
Lassanként ő a leple s leple ő —
az angol pázsitnál
nincs szebb szemfedő.

MEGSOKSZOROZZA ÖNMAGÁT A GYERTYA

Megszorozza önmagát a gyertya
tükörben, ablaktáblán, ajtófélfán
egy élete vagy több élete van tán
megszorozza önmagát a gyertya
köztük imbolyog az emberélet
tegnap még valóság, ma gyertyavég lett
megszorozza önmagát a gyertya
életünk gyertyaláng, mi emberré lett.

BRASNYÓ ISTVÁN VERSEI

ATTÉTELEK

1

Mit látsz ily nagy magasságból
embernyi szemmagasból
mit is láthatsz

A másképpen nézés csak
az egyetlen remény
ha a szürkéséget felszeleteled

Bizonytalanja a nagy munkának

2

Sok munkánk van gyönyörű sok munka
Neve van a fűnek és az oszlopnak is neve
És még egy oszlopnak amit a nap vetít

Az élet névtelen csupán

Sok-sok munkánk van gyönyörű sok munka

3

Fáklyát a tűznek
lobogjon
A víznek vasat
zubogjon
Tengert a földnek
ugorjon
Követ a kőnek

villogjon
Mellnek mellet
ropogjon

Fények sáncaiból
rárontunk-e
a szélkakasokra

Jó szelek?

Hahó
szelek

Jó szelek!

Velünk a nap
bíbor hordája

A legelső kőre
le nem rogyunk

El nem szalasztjuk
a legelső igaz
éjszakát

4

gobbynak

Fölfelé egy lépés
egy lépés lefelé
összesen semmi

Egy lépés előre
egy másik hátra
helyben vagy
a világ színe előtt

Csak te lépsz-e így míg
a fénynyáj a zöldben legelész
s ez-e vajon
hangjaink mezeje

(Már a világ is
egy elkevert csorda a
bozótosban

Szerencsére a miénk)

REMÉNY SZERINT

Egyként élünk és
egyként veszünk majd;
vigasztalódj!

Eső elé feszít hálót a pók,
és bátran befalja hálóját
ha az eső megered.

Így néz tiszta zug után,
ami megvédi egy időre,
pontosan annyi időre,
amennyire szüksége van.

A MADÁR PÉLDÁZATA

Más és más alakban újra látom,
meqlátom a szemedben és
figyelem azt a madarat.

Berepül az én szemembe,
a nap kifakul,
de a felhők lánngá tornyosulnak.

A madár csak énekel egyre,
egyre magasabban és egyre hangosabban,
egyre ismétlődik bennem.

Mindig jobban megközelíti
volt-magam s tűnő magamat:
látom, egyedül maradok.

Más és más alakban újra látom,
meqlátom a szemedben és
figyelem azt a madarat.

Az esők szökésével
minden madár helyett
magamat látom a szemedben.

A fák nevébe már nem úgy rejtőzöm
ahogy azelőtt,
jobb nevet találtam
és hagyom azt a madarat.

A TÁRGY ÉS ÜRÜGY: HONEGGER

MARCEL LANDOWSKI KÖNYVÉNEK HAZAI
KIADÁSA KAPCSÁN

Vukovics Géza

„Mit nem tudunk, az szükségeltetik;
Amit tudunk, annak mi haszna?”

Goethe: *Faust*

Az az egyszerű tény, hogy valaki követ dob a vízbe, a szemlélők gondolatát sokfelé lendíti érzéseik és logikájuk „magánvágányain”. A pszichológus a hajítás mélylélektani okain tépelődik, a fizikus a vízfelület gyűrűzésének méreteiből a kő súlyára következtet, a filozófus az ok és okozat összefüggésének szabályait vizsgálja felül, s könnyen elképzelhető annak a fürdőzőnek a reagálása is, akit a kő véletlenül eltalált, méghozzá ott, ahol fészkel az agy...

Ezt a hasonlatot kínálta fel Marcel Landowski Honegger-könyvének — szerbhorvát nyelvű fordításának — megjelenése: kisebb kőként csobban szellemi életünk tavának tükreben. Sajátos adottságai folytán nem pusztá tárgy a szokásos, rutinos méltatásra, hanem megfelelő ürügy is körültekintő vizsgálódásra. Már azért is, mert magvas részei — többnyire a problémafelvető Honegger-idézetek — a zeneesztétika sarkalatos kérdéseit feszegetik, s az európai zeneművészet forrongásának érzékeltetésével egyidőben — nem véletlenül! — találóan utalnak a mi körülményeinkre is, főleg a zeneápolásban elkövetett mulasztásokra, ami, úgy látszik, közös rákfene. Ugyanakkor meg a „népszerű életrajz bölcs elmék és agyalágyultak számára” jelige jegyében fogant többé-kevésbé felszínes magyarázatok a dolgok fonákjáról — így nem kell csinálni! — készítenek arra, hogy az opus opus után termő alkotószellemről ne nyárspolgárt ámitó könnyed bravúrjai, hanem izzadságszagú

erőfeszítése alapján alkossunk magunknak legalább megközelítőleg hű képet.

Eldolgozó s nem eléggé kivizsgált kortünet, velünk kapcsolatban meg hatványozottan érvényes, hogy az esztéta az alkotó előtt masírozik, s gyakori eset, hogy hamarabb megjelenik az értékelés, mint a mű. Íme egy érdeklődést felcsigázó könyv Honeggeről, aki nálunk is márkás név, elfogadott tekintély, a modern zene egyik fémjelzettje, műveit meg — egyet, Johanna a máglyán című drámai oratóriumát kivéve — egyik nagyvárosunkban sem tűzik műsorra. (A lemez, a rádió népszerűsítő-ismertető szerepét az adott esetben is nyugodt lelkiismerettel mellőzhetjük.)

Tessék, még egy közkeletű fogalom a meddő élőlészavas-írások eszmecseréhez, melynek zsebajos tőzsdéjén a sosem végigolvasott Dante Isteni színjátéka, a legtisztább zenei aritmetikának nyilvánított Bach-fúga, az eredetiben sosem látott Braque-kép, a tetszetős hangzású metaszínház — csillogó, villogó, de fedezet nélküli valuta. Újabb adalék a fausti dilemma modern változatához, valóságos beckett-i téma: mondjuk egy erdei sétáló, aki bolyongása közben váratlanul megőrül, mert egy növényt sem tud néven nevezni, és szabad ég alatti tépelődésében csak a fű-bokor-fa abszolút fogalmakkal operálhat.

Honegger-mű helyett Honegger-életrajz, a népmese vaskos nyelvén: férfi helyett nadrág. Korunkban, mikor az emberi lelemény sok vívmánya, rengeteg találmány hadititok, s páncélszekrények mélyén van meddőségre ítélve, ez a felhánytorgatás nem hat gyerekes, vagy szemlélő siránkozásnak, hisz — az adott esetben is — a tárgyak helyett fogalmak kerülnek közforgalomba. Így aztán — tekintve, hogy az egyetemes integrációt előmozdító szellemi közkincsről van szó, amely a zene „kozmetopolita” sajátossága, főleg zenerajongóinknak a francia muzsika iránti ragaszkodása folytán meghatározott vonatkozásban a miénk is — üresjáratúvá válik a megújító dialektikus fejlődés: spirálrendszerében a mű nem tér vissza oda, ahonnan kivált, azaz a szélesebben értelmezett társadalomba, amely ezáltal magasabb fokon, az alkotó egyéni tehetségével felhatványozva kapná vissza mindazt, amit az alkotónak adott. (Honeggerről lévén szó: még szűkebb hazájában is inkább emlegetett fogalom, mintsem hasznosított konkrétum, ami persze nem menti a mi restségünket, botor óvakodásunkat attól, hogy ne a jó hangzású francia nevet, hanem általános érvényű megtermékenyítő művészetet építsünk be eléggé vérszegény zenééletünkbe.)

Nem cáfolható tényállás, hogy világszerte, akárcsak nálunk, a zenekarok, rádióállomások műsora alig változik, eseményszámba megy, ha a régi mesterek mellé felzárkózik századunk valamelyik jeles szerzője, még ha lexikonok nyilvántartottja is. Magyarázat, bűnbak, főleg a zene esetében, garmadával akad. Egy kis túlzással állítható: a festészet, a költészet bizonyos viszonylatban oda fejlődött, hogy lényegében mindenki festhet, költhet — más kérdés, hogyan, milyen eredménnyel. A komolyan nyilvánított zene technikai rostján azonban nemcsak a művelt amatőrök hullanak ki, hanem még a szakavatott kritikusok is. Debussy Pelléasa óta mintegy varázsütésre megszűntek a zongorakivonatos házihangversenyek, Bartók vagy Webern kvartettjével a legmu-

zikálisabb vidéki orvos-pap-patikus-tanító négyes sem boldogulhat. A nemcsak elméleti munkával, hanem közönségfelvilágosító feladattal megbízott zeneesztéták ludassága is elvitathatatlan. Mostoha sorsra jutott a zeneesztétika: technikai-akusztikai szintre süllyesztették, illetve ellentmondó zavaros fogalmakkal kódósították el a zenetchnikailag jól képzett, de esztétikai-fogalmi gondolkodásra kevésbé képes, illetve a filozófiailag művelt, de a technikában járatlan gondolkodók. Így tehát a zeneesztétika az általános esztétika összes részterületei között a legelhanyagoltabb. Egy kis rosszmájúsággal szinte visszakívánjuk a hivatásos zeneesztétákat „nélkülöző” XVIII. századot, noha akkoriban az új stílusok, elméletek nemcsak kiszorították, hanem egyben megsemmisítették a régit, és az előadót is a maga személyében egyesítő zeneszerző halála egyet jelentett az életmű eltűnésével is. Netán visszasírjuk a XIX. századot, amikor is elmés jogászok — Winterfeld és Ambros — léptek a zeneesztétika porondjára, akik elsősorban arra törekedtek, hogy a zenebarátokat megnyerjék egy-egy kiválasztott mester kultuszának, s másodrangú feladatuknak tekintették a szörszálhasogató elemzést, alkotásboncolást. Ez a naivnak és maradinak tűnő ellenkezés az ezer felé szakadó mai zeneesztétikával szemben még mindig tápot talál, példának okáért, abban a tényben, hogy Romain Rolland Beethoven-könyve, noha már úgyszólván minden adata elavult, többet árul el a szimfóniák mesteréről, jobban megvilágítja alkotómunkásságát, mint az újabb keletű részletes, de egyoldalú, egysíkú, esztétikai vagy technikai vonatkozásban félrebillenő boncolgatások. (A szóbanforgó tárgyilagoss és pedáns Honegger-könyv is, százszázalékosan pontos adatai ellenére, összehasonlíthatatlanul kevesebbet kínál fel, akár az esztétikai, akár a technikai értelmezés szempontjából, mint Honegger két kis füzeté: Zeneszerző vagyok — Varázsigék kövületek számára.)

Kis túlzással megkockáztathatjuk a bizarr állítást: a zeneesztétikát némileg lejáratja, hogy egyik, mindmáig legtöbbet emlegetett tekintélye: Hanslick, a „megbukott zenekritikák” kedvenc alakja, Wagner A nürnbergi mesterdalnokok című operájának Beckmessere, azaz kigúnyolt filisztere; vagy hogy — éppen Honegger esetében — egy esztétizáló költő keresett kiutat olyan művészet kérdésében, amelyhez hivatászerűen nem ért. Vaktában lövöldözött, s csodák csodájára sokkal többször célba talált, mint a zeneesztétika hivatásos bajnokai. A költő: Cocteau, aki az „épatez le bourgeois”, az együgyű polgár elképesztésének időszakában Debussynek, „az utolsó zseninek” életében — az ő halálával a művész megszűnt az istenek és múzsák kegyeltje lenni —, amikor a fogalmak a tárgyak elé nyomultak, s a művészet megtestesült tudománnyá vált, mivel a rajzoló emancipálta a geometriát, a muzsikuss meg a számoknak nyitotta meg a kalitkát, megint csak felfújta fogalmak jegyében, féltucat fiatal francia szerző, a Hatok (Honegger, Poulenc, Milhaud, Auric, Durey, Tailleferre) csapatú esztétikai útegyengetője lett. Arra hivatkozva, hogy a zene nem mindig gondolat (Debussy impresszionizmusa), harcimen (Wagner), feszített kötél (Schönberg), hanem időnként szék is lehet, melyben kényelmesen elhelyezkedhetünk, a gyors tempójú fogalmakkal dobálódzó kor szellemének megfelelően nemcsak a még elevenen ható tegnapnak üzent hadat, hanem a még alig csak lombosodó mának is, s egyebek között elavultnak találta a

modern francia zene atyamesterének, az alig beérkezett Debussynek művészetét is. „Elég a felhőkben, a hullámokban, az akváriumokban, a sellőkben, s az éjszakai illatokból; nekünk földönjáró zenére van szükségünk, a hétköznapi zenéjére.”

Az akkori divatnak megfelelően a groupement d'amitiés-t, az éppen, lehet, hogy véletlenül társult barát csoportosulását azonnyomban iskolának nevezte ki. Ide sorolta Honeggert is, ki Wagnert legalább olyan mértékben tisztelte, mint Debussyt, sőt a nagy rohanásban megtorpant, oda ment vissza, ahol még a művész és közönség útja közös volt, s így haladt tovább. A csoport minden költött jelszavát elárulta tehát — mindez szolgáljon a könyv kiegészítéséül, mert nagyon hiányzik belőle a Honegger pályafutását övező légkör, hangulathullámlás, életzibaj ecsetelése —, és a Hatok leghíresebbje lett!

Az ágáló Cocteau javára írható: példájával igyekezett leküzdeni a fámát, hogy a franciák nem túlzottan muzikálisak, s hogy Párizs kozmopolita zeneközpont, idegenek hordták egybe mindazt ami érték benne. (A tárgyilagosság szigorú mércéje alapján maga Honegger is svájci honosságú szerző.) A letűnt idők irodalmi és más szellemi nagyságai nem sokat törődtek a francia zenével, ezért bukdácsolt a többi művészet mögött, s ezzel is magyarázható, hogy — a festészet mellett — rengeteg idegen elemet gyűjtött magába, minden nemzeti kereten túlmenően „kozmpolitává” vált. Rousseau és Stendhal kategorikusan állította, hogy nincs francia zene. Mi több, Rousseau a francia zenét kövér lúdnak titulálta, amely alig bír cammogni. A Goncourt-fivérek a katonazenéért lelkesedtek, Gautier meg a csendet jobban szívelte mint a muzsikát. Baudelaire, Mallarmé, még inkább Claudel, Proust, Romain Rolland pártját fogta a zenének, divatba hozta, szorosabban egybekapcsolta az irodalommal, főleg a költészettel, tehát sokat javított a negatív mérlegen. Persze, erről sem szól a könyv, mint ha titkolni akarná, hogy Párizs zenei éltetője az idegenek táplálta nemzetközség. Ezt pedig az éberen figyelő Ady is észrevette: „Vad négerek dobogása hallik, nagylábú angol leányok illegetik tánra lábaikat. Berlini karmesterek savómuzsikáját szüröcsölik amott. A Práter édeskés bűzét szedik billentyűre emitt. Íme, elmerülőben van egy egész világ. A világ, ez a monstrum music-hall így bánik el minden nyűtt vonójú vén muzsikussal.”

Ez az adys hangulat hiányzik a könyvből, mely ugyan kedvez a kíváncsi olvasónak, s képet fest a futó- és úszóbajnok, szenvedélyes autóvezető, mozdonyimádó, jó vacsorát, jó pipát kedvelő, háziköntösös szerzőről, de édeskeveset mutat meg a kor látványos panorámájából. Semmit sem kínál fel kóstolóul a kor társadalmi tudatában szereplő zenei nyelvből, abból a muzsikából, amely nem szerveződött remekművé, de naponta ostromolta Honegger dobhártyáját.

A legújabban izmosodó, legtávlatosabb intonáció-elmélet pedig éppen ezeket a tényezőket helyezi előtérbe a megfoghatatlan zene láthatatlan szálainak megragadásához. (Csajkovszkij ihletének, anyagmin-tázásának forrása és támpontja könnyen kimutatható a tősgyökeres, alig bolygatott orosz népdal, főleg pedig az ebből lecsapódó érzelgős románc kultuszában, de a világ központjává avatódott Párizs hangzavarában élő Honegger esetében ez már nehezebb. De szükséges, mert

Honegger úgy tanulta meg kifejezni magát, hogy előbb mások nyelvén beszél, Beethovenén, Wagnerén, Debussyén, éppúgy, mint az operett, a dzsessz, a music-hall, sőt a filmzene nyelvén.)

Az olyannyira hiányzó keret, mely felfedi Honegger népszerűségének, úgynevezett közérthetőségének titkát is: a korkép, méghozzá nem tisztába téve, az irodalmi szalonok fennkölt szintjén, hanem a legtarkább, legzajosabb valóságában, csupaszságában, amihez hozzátartozik — mondjuk — az is, hogy a fiatal Honegger a Mese a világ játéka című művének bemutatóján — a rossz nyelvek szerint — maga is a kiabáló, tiltakozó közönséggel együtt fütyült, nehogy felismerjék.

— A pacsirta rosszul énekel!

— Elég Wagnerből és Debussyből, a zenéből, melyet tenyérbe-hajtott fejvel kell hallgatni!

— Szeretnék kutyáknak írni egy darabot. Már meg is van a díszlet hozzá: a függöny felgördül egy csont előtt. (Satie)

A meghökkentő ötletek, falrengető jelszavak, hóbortos kilengések közepette félszességét lassan levetkőző, önbizalmat nyerő zenészünk úti-poggyásza még a naturalizmus, szimbolizmus, realizmus, a parnasszus esztétikája stb.

Közelében robbant zene atombombája is: Sztravinszkij Tavaszai áldozat-a. Új impulzus a világháború is; utána még nagyobb a felfordulás. Apollinaire fejsebbel tér haza a világégésből. A kubizmus másodvirágzását éri. A dadaizmus mozgalommá terebélyesedik. A zene mindehhez hangos kulissza. Naponta új irányzatok születnek. A dzsesszt felkapják. Schönberg csendes harcának eredményeként tért hódít a tizenkét hangú zene. A film mind népszerűbb. Az orosz balett egészen meghódítja Párizst. Picasso megbotránkoztat és lelkesít. Ugyanakkor a legkelendőbb közfogyasztási zenecikk mégiscsak Wagner. S mindez ott kavarog a légben, s könyörtelenül hat.

Ebben a szivárványos összevisszaságban bontakozik ki Honegger tehetsége. Kialakul szilárd alkotói elve: a korhoz fűződni, felvetni a problémákat, de sohasem szakítani a hagyománnyal. Amit csinál, olyan ismerős, mégis meglepően újszerű. A rejtély nyitja: egyszerűen azon van, hogy ne ismétljen, megpróbálja összefoglalni mindazt, amit az európai zene hagyományai tartalomában és formában felkináltak.

Elhamarkodott ítéletet hoznánk, ha ráfognánk, hogy azért mégiscsak megalkudott, hisz az arany középuton járt — mert: eredője volt a végleteknek, összefogója, egyeztetője minden kísérletnek, minden hagyománynak. Alkotói módszerét, hitvallását, szemléletesebbé tehetjük, ha összevetjük kortársával, a még ma is működő, magát homo fabernak, mesterembernek nevező Sztravinszkijjal.

Sztravinszkij: A laikus azt hiszi, hogy az alkotómunkához inspirációra kell várni, de ez tévedés. Távol áll tőlem, hogy az ihlet jelentőségét tagadjam, ellenkezőleg, nagy mozgató erőt látok benne; olyan erőt, mely mindenfajta emberi tevékenységhez hozzátartozik, s korántsem a művész egyedüli kiváltsága. Csak akkor bontakozik ki, ha erőmegfeszítéssel hozzuk mozgásba, s ez az erő kifejtés: a munka. Ahogy az étvágy evés közben jön meg, úgy váltja ki a munka is az inspirációt, feltéve, ha már kezdettől nincs jelen. De nem az ihletlen múlik a dolog, hanem az eredményen — ez a mű.

Honegger: A zenében valóban sok a megmagyarázhatatlan, a varázslat. A zene semmilyen más művészethez sem hasonlít. Az ember sok mindenre rájöhet, ha látja, hogyan dolgozik a festő vagy a szobrász. De amikor a zeneszerzőben megfogamzik egy szimfónia, abban a pillanatban egyedül van és vaksötétségben botorkál. Zenét szerezni annyi, mint létrát támasztani egy nem létező falhoz. Nincs állványzat: az épülőfélben levő házat csak valamilyen belső logika csodája, valamilyen velünk született arányérzék tartja egyensúlyban.

Sztravinszkij: A mi feladatunk nem az, hogy elmélkedjünk, hanem hogy cselekedjünk. Az alkotóképesség sohasem egyedüli adottság. Mindig a megfigyelőképességgel párosul. Az igazi alkotót arról ismerjük meg, hogy mindenütt talál valamit, ami a megfigyelésre érdemes, még a legegyszerűbb és legszerényebb dolgokban is. Nem kell, hogy különleges és érdekes dolgok vegyék körül, elég néha egy szép táj is. Nem kell felfedező utakra utaznia, mindig akad a környezetében felfedezni-való. Elég, ha körültekint. Az ismert, a mindenütt jelenlevő is ösztönzi. A legkisebb véletlen is leköti, és hat munkájára. Ha az ujjai kisiklanak, megjegyzi, s alkalomadtán hasznot húz majd a váratlanból, amit a gyengeségnek köszönhet.

Honegger: A zene anyagtalanságából és összetettségéből következik, hogy az alkotásban a muzsikus felfogása és a hallgató élménye — az utóbbi még egyenként is — eltér egymástól. Ilyenképpen a zeneszerzőnek le kell mondania arról, hogy azt közölje, amit gondolt vagy érzett, s a közönségnek csak magát az érzést keltő anyagot adhatja át, ami aztán benne egyenként más-más érzelmet ébreszt. Így egy zenei gondolat, amely a szerző számára egészen érthetőnek és világosnak tetszik, áthatolhatatlan a hallgató számára. Ezért a zeneszerző kétségbeesetten érzi, hogy csak hangokat halmoz össze a fül futó gyönyörűségére ahelyett, hogy ritmusok és hangok erejével érzéseit és gondolatait fejezte volna ki. És mégis, hallatnia kell magát. A művészi kifejezés mindenekelőtt az érzések és gondolatok közlésének szüksége.

A két nagynevű szerző eltérő felfogásának külön varázst, hitelt ad, hogy elveik mindennél többet érő fedezete a különböző alkotási szempontok alapján létrejött, de abszolút értékben hasonló rangú művészetük. Ellenben a hivatásos zeneesztéták formai, logikai, ismerettani, akusztikai, technikai jellegű párbaja gyakran Don Quijote-i hadakozásra emlékeztet, mert a zenemű egyoldalú szempontok alapján „fosztják meg” az érzelmi telítettségtől, vagy pedig a schopenhaueri nézet hangoztatásával a legtisztább, legkifejezőbb érzelm forrásának tüntetik fel. De hát ha már Honegger művészeti elvei kidomborítása érdekében szembeállítottuk a szerzőket, tegyük meg ezt a fogalmak felkent bajnokaival is, akik saját keservükre a legelvonatkoztatottabb művészi jelenségeknek, a hangoknak értelmezésére adták fejüket.

A már megnevezett Hanslick szétszaggatta az úgynevezett Gefühlsästhetik illúzióját, s megállapította, hogy a közkeletű szóhasználatban megjelölt különböző érzelmek a zene magyarázatában üres fantomoknak bizonyulnak; a zenében tartalmat nem kereshetünk, legjobb tudomásul venni, hogy a zene tiszta formák játéka, s önmagán kívül semmi egyebet sem jelent. A vele egyetértő Riemann véleménye is az, hogy a zene ne akarjon mást elénk állítani, mint azt, ami önmaga.

A zenei alkotás a mesterségbeli felkészültség, technikai ügyesség és rátermettség dolga. Mi több, az ilyen irányú legújabb felfogás szerint aligha művészet, inkább tudomány: a zeneszerző éppen nem valamilyen egyéni érzelmeit rögzíti zenéjébe, hanem csak technikai megfontolások vezetik a hangok ilyen vagy olyan párosításában. Ennek megfelelően a dodekafónia, punktualizmus, elektronizmus, fiziológus — matematikus — természettudományos elvre támaszkodik: az úgynevezett sokk-effektusra, s a közvetlen idegizgalom kiváltását célozza.

Az érzés meghódítására nem szükséges logikusan felépített, ihlettől irányított tízperces szonátatétel, elegendő a fiziológiai hatású zörejkombináció. Tíz másodperc alatt ugyanaz az eredmény, mint egyébként tíz perc alatt.

Egy furcsaság: a tánczene is a hosszabb idejű érzelmi hatás helyett a közvetlen érzéki mámort, a fizikai narkózist adja; tehát fura módon érintkeznek a két véglet: a népszerű és igénytelen tánczene, meg korszerűség tekintetében legmagasabb szintű, leginkább előrehaladott elektronikus zene. Érdekes probléma ez a dialektikus viszony: a köznyelvű, kötött formájú, banális tánczene és a kötetlen formájú, igényes elektronikus zene találkozása; lényegében ugyanazt a hatást érik el külön-külön a meghatározott, igénytelen-igényes fogyasztók-élvezők körében, noha a kiindulópont meg a dél ég és föld távolságban van egymástól, hisz az elektronikus zene komponistáitól semmiképpen sem vitatható el a humánus szándék. Mindenesetre kísérleti fázisra vall, hogy az elektronikus zene könnyen hull — már mint hatásában — a legparlagibb tánczene sokk-szintjére.

Analógiát lehetne felállítani, mondjuk a festészettel, ott is a kötött formát, a legalább közügyességet megkövetelő külső ábrázolási tényezők mellözése alkalmat ad, hogy a legvadabb dilettáns is utánozza, persze gyatrán, az abszolút festészet legjobbainak különös alkotásait, s legalább a laikus szemében hasonló hatást érjen el. Bár e téren is a bonyolódó technika lassan akadályos lesz a szolgai másolásnak.

(Még egy figyelemre méltó szempont: a még hagyományos hangszereket igénybe vevő komolyzene egyik-másik közérthető hallásélménye bizonyos módon felismerhető legbanálisabb megnyilvánulási formában, amilyen például a tűzoltózenekarok műsorán szereplő, vénasszony-rikató, mélyakkordos-mollos gyászinduló, a katonazenekar harci kürtjeinek rivalgása — egy obsitos Beethoven V. szimfóniájának fanfárjainak hallatára vigyázzállásba merevedett és tisztelgett —, a szalonzene-zenekarok trillás, tavaszias, kacagós bravúrszámái, a tánczenekarok lejtős keringőritmusai stb.)

Honegger esztétikai elvében kellő helyet kap az érzelem, mely a zenében sajátosan absztrahált élményanyag, azzal a képletes kikötéssel, hogy valaminek a zenei kifejezése az, amit a vak lát, ha kell, a süket hall, ha néz; kifejezés zenei formában, de nem a tárgy anyagi elemeinek, hanem szellemi értékeinek kifejezése. Persze idegen számára a túlhevített affektus-imádat. Az érzelem jelenlétét nem Wagner, „stílusában” értelmezi, aki ugyanis abban a meggyőződésben élt: annyi érzelmet tömörített Trisztánjában, hogy az embereket örületbe kergeti, sőt attól tartott, hogy zaklató, érzésfelkavaró hatása miatt betiltják operáját. Egyébként is a szélsőséges affektus-elmélet révületos,

Wagner-típusú alkotója arra a braunschweigi színészre emlékeztet, aki August Klingemann szerint alakításában annyira felhevült, hogy színpadi gyilkosság idején minden éles tárgyat eltűntettek a közeléből, mert használta volna őket.

Inkább közelebb áll Honeggerhez, meg a feltételezett valósághoz is, a rousseau-i felfogás: „a zene nem más, mint valami sajátos nyelv, amelyen a zenész meg akarja értetni magát”. Erre a támpontra támaszkodik Kant is, mert szerinte a zene az érzésvilágot változatosabban mozgatja meg, és, csak átmenetileg ugyan, mégis bensőségebben hat, mint bármelyik más művészet. Erre vall Baudelaire kissé költőien titokzatos utalása is az illatok, színek, hangok összhangjáról. Az érzelem jelenlétét a zenében megerősíti Kierkegaard is, mert szerinte a zene erő, élet, mozgás, szüntelen nyugtalanság, szüntelen történés. Proust Swannja a zenei motívumokat gondolatoknak tekinti.

Persze, ezek inkább ihletek, megérzések, szubjektív rezonanciák, melyek nélkülözik az esztétikai-fogalmi alapot, de még így is közelebb állnak az igazsághoz, mint mondjuk Sietmann, aki egyeztető elméletében minden véglelet egybe akar kapcsolni, minden nézetet egy szintre hozni, leszögezve, hogy a zene három sajátossága: érzéki varázsa, a forma szépsége és a kifejező erő. Eközben az elsőt a laikus, a másodikat a zenész, a harmadikat az esztéta hatáskörébe utalja, s mindenkinek lehetőséget ad az „ad libitum” értelmezésre. Ki-ki tetszése szerint tekintheti a zenét formai játéknak, hangélménynek, érzelmforrásnak.

Még legelfogadhatóbb az intonáció-elmélet, mely szerint a zene dinamikus oldaláról felénk forduló valóságot formálja hangképekbe, ezért jogosult a hagyományos szóhasználat a zene érzelmi természetéről. Ez a magva Honegger elképzelésének is: a zene valaminek kifejezője. Nyilván, holmi irodalmi programra gondolni sem lehet, noha a közönség kedvéért sokszor engedményt kell tenni, és magyarázni kell a zenét. Jellemző példa erre Honegger egyik legnépszerűbb szerzeménye a Pacific 231. Annyi és annyi kritikus írta már le aprólékosan — a szerzemény nyomán — a hatalmas mozdony száguldását a térben, hogy szinte szentségtörés meghazudtolni őket. Pedig a szerző komponálás közben egészen másra gondolt, nem valamilyen szavakkal pontosan leírható, mindenki számára közérthető programra. „Valójában a Pacificben egy nagyon elvont elvi probléma megoldását kerestem, azt, hogy a ritmus állandó matematikai gyorsulásának érzését keltsem, miközben maga a tétel állandóan lassabb lesz. Zenei szempontból nézve nagy, variált korált komponáltam, melyet az első részben rövid ellenpontok szelnek át, s az egész Bach János Sebestyén eljárásának benyomását kelti. Eleinte Mouvement symphonique-nak (szimfonikus tétel) neveztem a darabot. De később, hogy gondolkoztam rajta, ezt kissé fakónak találtam. Hirtelen, eléggé romantikus ötletem támadt, s a kész műre felírtam a címet, a nagysebességű, nehéz vonatok mozdonyának jelzését: Pacific 231.”

Remek adalék a zeneszerzés pszichológiájához, de a részletező elemzés ezúttal szükségtelen, hisz a példa és magyarázat önmagáért beszél.

Honegger mindenre kiterjedő éber figyelmét nem kerülte el körünk legidősebb zenei kérdése sem, az atonalitás, amiről Werner

Karsten azt állítja, hogy szükségszerűség, tehát: mit lehet ellene tenni?! Honegger, ha nem is küzdött a dodekafónia, a tizenkét hangú zene ellen, de rengeteget foglalkozott vele, amire a könyv csak néhány szemelvényében utal.

A hangok rezgésének egy központja volt, s tizenkettő lett belőle. Azok a muzsikuskok, akik a tonalitást elvetették, a kötöttség alól felszabadított harmóniavilágban új szabályosságot teremtettek, a tizenkét egyenlő rangú hanggal (félhanggal) való komponálást; az úgynevezett szeriális technika az egyik megoldás, aritmetikai atonalitás. Lényege: valamennyi hangnak egyformán sokszor kell a kompozícióban szerepelnie.

„Monteverditől Schönbergig — mondja Honegger — századok teltek el, amíg megtanultuk, hogyan lehet a tizenkét hanggal szabadon bánnunk. Ettől a felfedezéstől azonban hirtelen meggyorsult a fejlődés. Mindnyájan olyan fal elé kerültünk, amely mindenféle anyagból lassanként épül fel, s most zordonul mered, mi pedig, ki-ki egyéni meglátása szerint kétségbeesetten keressük a kivezető utat. A szeriális rendszer nagyon szigorú törvényekkel büszkélkedik. A dodekafonisták úgy hatnak rám, mint azok a fegyencek, akiknek sikerül lerázni bilincseiket, utána azonban önként százkilós golyót vasalnak bokájukra, hogy gyorsabban fussanak.”

Ezzel szemben Honegger inkább a dallamvonal tetszőleges összecselegésében kereste a megoldást, a tonális kötöttség alóli felszabadulás nyomán új viszonyokat teremtett a régi elemek között. Nem vetette el a bevált gondolatokat, harmóniai kötések sem.

Áll a tény: miként az úgynevezett abszolút festészet, a tizenkét hangú zene is önálló szabályokat állít fel magának, amelyek nem kötődnek a meglévő objektív rendhez és valóságához. Az ám, de itt a bökkenő: hogyan meghatározni pontosan, minek felel meg zeneileg a tárgyról való lemondás. A tonális bázis mellőzése egymaga nem a leglényegesebb. Szembetűnő, hogy a modern zene legismertebb esztétái — pl. Adorno — sem értik meg korunk rakoncátlan gyermekét, mely „az értelmetlenségben tombolja ki magát”. Meggyőződésük, hogy „az elemek atomisztikus diszpozíciója folytán a zenei összefüggés, fogalom felbomlik, márpedig enélkül szó sem lehet zenéről”. Ennek értelmezése, magyarázása külön tanulmányt érdemel, szorososan nem is tartozik Honegger tárgyához és ürügyéhez.

A Dávid király, Johanna a máglyán, Liturgikus szimfónia egy csapásra hódított, a szerző roppant népszerű lett, mégis panaszkodott a közönségre, amely a tegnapot fegyverként használja a ma ellen. Ez is egyik pontja az érintkezésnek, az ő, párizsi gondjait, mintha pontosan a mi viszonyainkra vonatkoztatta volna. Roppant csodálkozik azon, hogy ugyanaz a közönség, amely az irodalomban és a festészetben rendszerint az újdonságot hajszolja, s amely felhasznál mindjárt minden új találmányt, csupán a zenével szemben marad érzéketlen és közömbös. A mai nyelven író moderneket jobban megértik, mint a klasszikusokat. A zenében viszont legalább száz év előtti nyelvhez ragaszkodnak. „A zene nem szegényvérűségbe, hanem bővérűségbe fog belehalni. Nagyon nagy a zenei termelés, nagyon nagy a kínálat és nagyon kicsiny a

kereslet. Ismerjük el, hogy a zeneművészet nyilvánvalóan kóros állapotban van.”

Indiai kalandregény alapján írt muzsikát, filmeseknek dolgozott, rendelésre készített oratóriumot a rendelkezésre álló száz énekes és mindössze tizenhét zenész félrebillent hangarányainak mesteri egyensúlyozásával, méghozzá úgy, hogy a megbízást személyes feladatnak, belső kényszernek tekintette, operettet gyártott, meg revümuzsikát, tehát a megélhetés és népszerűsítészerzés kevésbé dicső feladatával küzdött, mint bútorzenét, a társalgásnak, eszem-iszomnak hangfalat szállító újveretű mesterember, kinek foglalkozása a zeneszerzés. Eközben magasztosabb erőpróbára is tellett felkészültségéből, tehetségéből. Az operát tömegművészetté akarta avatni, méghozzá modern formában, el akarta szakítani attól a színháztól, amely szerelmi intrikákra építi a cselekményt, s ha erőteljes a szerelmi téma, Trisztán lesz belőle, ha gyengébb, Pelléasszá válik. Honegger készakarva kerülte a zenés dráma világának három fenyegető óriását: Wagnert, Debussyt és Strausst. (Hogy Debussyt elkerülje, könnyen Massenet-be eshetett volna, s hogy Strausst elkerülje Puccinihoz juthatott volna, ami talán még rosszabb.) Ezért számára a görög dráma kínálta fel a legjobb megoldást, tekintettel sajátos témájára. Időközben el kellett döntenie még egy dilemmát: Wagner zenedrámája zenével bővített dráma-e, vagy cselekménnyel konkretizált, láthatóvá tett szimfónia, s melyik változat az igéretesebb. Választása a zenével kiegészített drámára esett, s Antigoné-ja annak az elvnek megfelelően készült, „hogy a drámát úgy vegye körül szigorúan szimfonikus szerkezettel, hogy az ne csökkentse az iramát.” Ennek a jegyében született meg a sikeres ötvözet, a filmszerű cselekményű opera, amelynek zenéje alig negyed órával hosszabb, mint felolvasott szöveggönyve.

A dinamikus operák, továbbá a versenyművek, hangszerszólók hatalmas zenei kíséretet képeznek; annál inkább emlékeztet fejtegetéseink tárgya és ürügye: Honegger arra a más szerzőkkel, a művészet más területein működő alkotókra is vonatkozó sajnálatos tényre, hogy a szellemi élet — nálunk is — főleg ilyen vonatkozásban túlteng a tárgyától elszakított fogalmakban, a szükséges absztrakció, érthetetlenül szükségteleníti a konkrétumot, s a mű helyett leginkább csak méltatás érkezik, amely talán természetes útja is lenne a társadalmi gazdagodás dialektikus folyamatának, ha az életraaj, ismertető csak előfutár lenne, s követné a megvalósulás, ami — legalábbis zenei vonatkozásban — többnyire elmarad.

Ez volt a legnagyobb szívfájdalma Honeggernek is, s miért ne lennének méltók hozzá abban, hogy cselekedeteink következetesen tápot adnak féltő aggodalmának? ...

* Arthur Honegger svájci francia zeneszerző; született 1892. március 10-én Le Havre-ban, meghalt 1955. november 27-én Párizsban.

SZABADSÁG ÉS POLIDETERMINIZMUS A KULTÚRA BÍRÁLATÁBAN

Rudi Supek

Ha némiképpen homályosnak látjuk a marxi bölcselet megannyi főbb kérdését, kiváltképpen a jelenkor bírálatára való alkalmazhatóság tekintetében, nyomban megállapíthatjuk, hogy ezért egyfelől a bürokratákat és a pragmatikus politikusokat terheli felelősség, akik a közvetlen napi feladatok végzése közben holt dogmává vagy ideológiai szöszátyárkodássá züllesztették a marxizmust, másfelől viszont a filozófusokat kell kárhóztatnunk, akik továbbra is csak spekulatív módon tolmácsolták, magyarázgatták, határozgatták meg Marx bölcseletének fő kategóriáit. Ha ez a fejlődés egy meghatározott időpontjában szükségesnek is mutatkozhatott (sőt elkerülhetetlen volt a személyes intellektuális fejlődés mozzanataként), tulajdonképpen arra a szintre tesztelte Marx bölcseletét, amelyet a valóságban alapjában véve meszsze felülmúlt, azaz a valósághoz való spekulatív és szemlélődő viszony szintjére züllesztette. Ily módon a társadalmi kritika, a marxista törekvés fontos mozgatója elvesztette kapcsolatát a valóság szilárd talajával, a társadalmi élet valóságos, egyre bonyolultabb és egyre váratlanabb mozgásával, és ahelyett hogy megalkotta volna a jelenkori valóság elemzésének megfelelő *módszereit és elméleteit*, gondolati sémák foglya lett, s így a kritikus gondolat többé-kevésbé gyámoltalanul vergődött a társadalmi élet vadvizeiben.

Marx *Tőkése* óta nélkülözzük a polgári valóság főbenjáró bírálatát, a humanista-szocialista társadalom kiépítésének következetesen meg-alapozott tételeit is. A fasizmus mint társadalmi jelenség, noha a kommunizmus élethalálharcot vívott vele, még mindig nem lelt teljes

elméleti tolmácsolásra, így állunk tehát azzal is, amit ez a jelenség a huszadik század emberének intellektuális lehetőségként jelent. Noha az utóbbi időben a marxista elmélet művelői kiemelik a „történelmi” és a „humánus” jelentőségét, a konkrét társadalmi elemzésben még mindig túlságosan ritkán születnek olyan művek, amelyek a valóság igazi történelmi és humanista bírálatának pátoaszával fogantak. Ha érintik is korunk némely fontos jelenségét — mint jelen pillanatban nálunk a technika és a technikai fejlődés problémáját —, mindez végtelenül szűkös analitikai és elméleti feltevéssel történik, úgyhogy inkább kirohanásnak, semmint elemzésnek tekinthetjük a műveket. A jelenkori élet ellentmondásai, a társadalmi viszonyok végletes intézményesítése és az élet minden fontos formájának tömegesítése megköveteli, hogy ezeket a jelenségeket is legalább oly konkrétan taglaljuk, ahogyan Marx taglalta annak idején a kapitalizmus szociális-politikai és politikai-gazdasági mozgását.

A társadalmi problémák nyomása és a sürgető szükség, hogy a valóságos társadalmi kritikához, elemzéshez és akcióhoz forduljunk, elkerülhetetlenül ki fogja mutatni annak a kategoriális apparátusnak a fogyatékosságát, amelynek segítségével ezen a területen még ma is elmélkedünk, s rámutat majd, hogy multhatatlanul el kell sajátítanunk azokat a módszereket, amelyek lehetővé teszik, hogy kapcsolatba kerüljünk a jelenkori tényekkel és elméleti általánosításokkal. Talán a marxista szemléletnek túlnyomórészt a jövőendő propagálására irányuló ideológiai és anticipáló természetét ugyancsak felelősség terheli azért, hogy még mindig nem rendelkezünk kielégítő elmélettel és módszertannal a jelenkori társadalmi kutatás terén. Való tény, hogy ennek a feladatnak még nem tettek eleget sem a jelenkori problémákkal foglalkozó filozófusok, sem a szociológusok, sem a történészek. A marxizmus terén napjainkban még mindig a pozitivista vagy vulgáris materialista, valamint a kulturalista irányzatok közötti küzdelem szemtanúi vagyunk, mintha a dogmatizmus elleni küzdelem kimerítette volna az erőket, amelyeknek meg kellene oldaniuk a társadalmi valóságkutatás *komplex módszertanának* problémáját. Dialektikusan túl kell haladni mind a pozitivistá naturalizmus és a historiciáta humanizmus vagy kulturalizmus, mind a természettudományos és a történelmi-kulturális irányzatok, mind a fenomenológiai esszencializmus és a funkcionalista-strukturalista realizmus, mind a szcientista feldaraboltság és a spekulatív totalitarizmus egyoldalúságait. Ha a valóság bonyolult, akkor a lényegéhez vezető út is szövevényes, s ha a módszertan eszközei ehhez az úttöréshez elégtelenek, akkor annak a veszélynek tesszük ki magunkat, hogy a valóságos kritikát a valósághoz való szószátyár mágikus könyörgéssé változtatjuk.

Talán épp a *kultúra* a társadalmi bírálat egyik legérzékenyebb területe. Ezen a területen fedhető fel legkönnyebben bizonyos elméleti előfeltevések és módszerbeli eljárások meg nem felelő, sőt abszurd volta, ezen a területen dönti meg leghamarabb az emberek alkotótevékenysége a téves tetteket és következtetéseket, egyúttal épp ezen

a területen csorbulnak leginkább az ember alkotási lehetőségei, ha a művelődéspolitikai társadalmi erőszak segítségével kötelezővé tesz valamely dogmatikus elméletet.

Ezért időzünk kissé a kultúra bírálatának némely formáinál, és rámutatunk, hogyan vezetett bizonyos kategóriák téves használata egészen ferde elméleti következtetésekhez. A kultúra területén jut leginkább kifejezésre az ember alkotó természete és az, hogy mily módon vesz részt a társadalmi életben, itt nyilvánul meg leginkább a közösségi lendület és az egyéni alkotóképesség egymásközi viszonya, az alkotás bizonyos társadalmi kereteinek megszabása és a személyi és társadalmi korlátok leküzdésének egyéni képessége — s mindez többnyire egy és ugyanazon eszmény szolgálatában. Így tehát éppen a kultúra területén éleződik ki legnyilvánvalóbban — napjainkban éppúgy, mint hajdanában — a társadalom és az egyed, a közösségi és az egyéni tudat, a konkrét totalitást képviselő társadalom és az ideális totalitást képviselő egyed közötti ellentmondás.

Az imént említett *totalitás* azon kategóriák egyike, amelyek bizonyos homály és egyoldalúság forrását képezik a társadalmi kritikában, ezért mindenképp ezt a fogalmat vesszük szemügyre.

Arról van ugyanis szó, hogy a totalitás kategóriáját a társadalomtudományban, kiváltképpen a szociológiában, a társadalom fogalmára vonatkoztatva hol az *ontológiai realizmus*, hol pedig az *ontológiai nominalizmus* értelmében használják. Egyszer a társadalom holmi felsőbb, szerves, zárt, minden tekintetben az egyed fölé rendelt egész, másszor pedig csupán véletlenszerű halmaz, érdekelt aggregátor, az egyéni szándékok és érdekek tevékenységi (együtműködési, vetélkedési, versengési) tere. Mind az egyik, mind a másik felfogás mélyen a polgári társadalom szemléletében, filozófiájában és szociológiájában gyökerezik. A klasszikus liberalizmus (Smith, Hobbes, Bentham) a nominalizmus síkján foglalt állást, a romantikus filozófia pedig az ontológiai realizmus szellemében tolmácsolta a társadalmat és a népet, ez a felfogás aztán Hegeltől és Shellingtől a „néplelek” teoretikusain át (Lazarus és Steinthal) az organikus pozitivizmusig (Comte, Spencer, Durkheim) és a legújabb totalitáris doktrínáig, fasiszta vagy sztalinista változataikban egyaránt hatott.

Mi azonban csupán a kultúra területén vizsgálunk meg néhány elméletet, külön pedig a totalitás kategóriájának marxista használatát vesszük szemügyre a kultúra és a művelődéspolitikai tolmácsolásában. Ezen a területen az *ontológiai realizmus szellemébe illeszkedő három jelentős felfogást* különböztethetünk meg, vagyis annak a felfogásnak három változatát, amely az alkotó egyedet teljes mértékben alárendeli a társadalmi totalitásnak:

1. Az első felfogás a közismert *tükrözési elmélet*hez fűződik, amely az „objektív valóság” szubjektumban való tükrözésének példájára a kulturális felépítményt csupán a társadalom anyagi bázisának tükrözéseként fogja fel, miközben az egész „társadalmi valóságot” reálisabbnak és érték szempontjából elsődlegesebbnek, a kulturális alkotást pedig a valóság többé-kevésbé idomult szubjektív tükrözésének tekintti. Ez az elmélet az „objektív létező” platonista idealizálását és a kultúra s művészet ontologikus alacsonyabbrendűséget éleszti fel,

azt hirdetvén, hogy ez az utóbbi csak tükrözi, hogy ne mondjuk: utánozza a valóságot. Következésképpen a művészet elkerülhetetlenül lemarad a valóság mögött, s a legnagyobb bók, amire rászolgálhat, csupán az, hogy sikerült „minél hívebben” vagy „minél tipikusabban” átvinnie a társadalmi valóságot saját expressziójába. Ily módon a kulturális alkotás, valamint az esztétikus egész területe ontológiai értelemben csupán az anyagi valóság epifenoméja.

A történelmi dinamika keretében a bázis nemcsak objektívvé, hanem okszerűvé válik, a kulturális felépítmény pedig szubjektívvé és okozatszerűvé. Mivel az ilyen bázis a társadalmi korszakokban szükségképpen egy uralkodó osztályt jelent, ezért a kultúra is mindig egy osztály szellemi expressziója. Amikor eltűnik a bázis, elpárolog a felépítmény is; amikor változik a bázis, változik a felépítmény is, így aztán a felépítmény még abban az esetben is megtartja epifenomén jellegét, ha a dialektika iránti tiszteletből elismerik a felépítménynek a bázisra való visszahatását is. Módszertani szempontból ebben az esetben az a legfontosabb, hogy a kulturális felépítmény tulajdonképpeni tartalma és jelentése a bázis keretében szűkül, mert a bázis és a felépítmény *egyazon történelmi egésznek a korrelatívumai*, úgyhogy az egyik sem transzcendálhatja a másikat.

A történelmi körülmények totalitásának ez a felfogása a kultúra területén megköveteli, először, hogy az egyes tartalmaknak és stílusoknak osztályjellegű korrelatívumokat vagy „szociális egyenértékeket” keressenek, és másodsor, hogy a kultúrában való bizonyos változásokat kizárólag a bázis változásaival magyarázzák. Ennek az elméletnek a szemléltetésére idézzük Lukácsnak a dogmatikus időszakából való álláspontját: „Ha ennek alapján tekintjük az imperialista korszakot, úgy egyedül Németországban 200 000—300 000 szépirodalmi könyv jelent meg. (Az újságokban és folyóiratokban megjelent szépirodalomtól eltekintve.) *Ezeknek egésze az imperialista kor szépirodalmi felépítménye*, mert hiszen nagyszámú, minden esztétikai érték nélküli könyvnek igen nagy szerepe van a régi alap aktív támogatásában, például a detektívregénynek.”*

Magától értetődik, hogy a művészetet, de az egész kultúrát is, ha „egészében véve” csupán az imperializmus felépítménye, tekintet nélkül az esztétikai kritériumokra (amelyek ebben az esetben egészen másodrendűek), minél előbb el kell hantolni. Mivel minden fellázadt ifjú nemzedék el akarja hantolni elődeit, így ezt a törekvést is — még ha történelmi és szociológiai tekintetben tévesen is van motiválva — elfogadhatónak találhatnánk, ha csodák csodájára nem állnák útját épp ugyanezen elmélet nevében minden „újításnak”, tekintettel arra, hogy a társadalmi bázis nem változott meg. Ily módon ez a történelmi relativizmus nem csupán az elszigetelés és a nihilizmus álláspontját képviseli a kulturális hatások és a kulturális örökség ügyében, hanem egykettőre szélsőséges konzervativizmussá fajul, mihelyt a kultúra új alakzatainak és irányzatainak kibontakozásáról esik szó. Vajon a szocialista realizmussal nem ugyanez történt?!

* Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 469—470. o.

2. A totalitás kategóriájának másik téves használata a társadalomnak mint történelmi egésznek *progresszív és dekadens fejlődéséről való elméletéből* fakad. Ez az elmélet tulajdonképpen az előbbinek az egyik változata, mert a bázis és a felépítmény viszonyához hozzáfűzi a progresszív és a dekadens fejlődési szakaszokat. A bázis-felépítmény sémájának a kultúra területén való alkalmazásával egy bizonyos társadalom politikai és szociális dekadenciáját egyszerűen átvetíti a kulturális alkotótevékenységbe. Ez az elmélet egykettőre nehézségekbe ütközik — a dogmatikusok azonban nem hőkölnek vissza tőlük —, mert képtelen megmagyarázni, miként történhet, hogy a legértékesebb kulturális alkotások igen gyakran épp a dekadens korszakokban születnek, mint a Periklész utáni athéni korban, a Ceasar utáni római korban, a Dante utáni középkorban, hogy a polgári társadalmat ne is említsük, amelynek dekadenciáját az impresszionizmus megjelenésétől számítják.

Ez az elmélet még egy súlyos bonyodalmat eredményezett, mert a progresszió és dekadencia történelmi kritériuma mellett bevezetett egy kizárólagos ismeretelméleti kritériumot is. Ugyanis a tükrözési elmélet szerint progresszív az, ami objektívebb vagy reálisab, viszont dekadens az a tükrözés, amely szubjektívebb, illetve, amely szubjektivista vagy expresszionista. Így aztán, mivel az ismeretelméleti kritérium tartós és változatlan, a realizmus szükségképpen progresszív, az impresszionizmus vagy expresszionizmus pedig, lévén a valósággal szembenálló szubjektivista álláspont, dekadens vagy éppenséggel reakciós! A szocialista realizmus teoretikusai, Lukácstól Tyimofejevig, érthetetlen okokból összetévesztik a történelmi dinamikát az ismeretelméleti tételekkel, amelyek pedig csupán a tudományos megismerésre érvényesek! Ezért valóságos rejtély számunkra az a tény, hogy a forradalmi polgárság félreérthetetlenül szubjektivista művészettel, s a forradalmi proletariátus október idején ugyancsak szubjektivista művészettel, nevezetesen Majakovszkij, Piscator, Meyerhold és mások expresszionizmusával fejezte ki magát. Nyilvánvaló, hogy a „kulturális felépítmény” semmiképpen sem tartja tiszteletben a tükrözési elmélet némely alapelvét, mert hiszen mivel is magyarázhatnánk, hogy a polgárság — forradalmi szakaszában — romantikus, szubjektivista módon fejezte ki magát, s csupán az első komolyabb társadalmi krízisben, 1848 után jelenik meg a realizmus e krízise, ennél fogva pedig a dekadencia kezdetének jeleként.

Mivel pedig ennek az elméletnek a hirdetői úgy vélik, hogy a dekadencia nyomban a realista időszak után kezdődik a festészetben és az irodalomban, vagyis az impresszionizmus és a naturalizmus jelentkezésével, ebből az következne, hogy ennek a dekadenciának a tartama alatt (íme, már egy évszázada!) minden újabb kulturális alkotás csupán egy-egy lépés a még mélyebb dekadenciába. Az expresszionizmus dekadensebb az impresszionizmusnál, a szürrealizmus az expresszionizmusnál, a nonfiguratív vagy absztrakt művészet pedig a dekadencia szélsőséges formája. Minél tovább tart a dekadencia, annál nagyobb az értékzuhanás és a dehumanizáció, ennél fogva pedig a polgári társadalom újabb kulturális vívmányai mindig kevésbé elfogadhatóak, mint a régebbiek, amelyeket viszont „klasszikusokká”

nyilvánítanak. Ily módon ez az elmélet a kulturális örökség ügyében tradicionalizmushoz, csupán a régi és elévült kulturális értékek elfogadásához vezet. Az ilyen tendencia a kulturális örökség ügyében a szocialista társadalomban szükségképpen „mindig az ár ellen és az idő ellen” vonul, és a friss erőket mumussá változtatja.

Említettük már, hogy ez az elmélet is egy sereg nehézségbe ütközik a kulturális dinamika tolmácsolásakor, és gyakran képtelen következtetésekre jut. Maguk az elmélet hirdetői is gyakran ellentmondásba keverednek. Lukács úgy véli, hogy a polgári művészet csupán legkorábbi szakaszában, például a flamand tájképfestészetben volt progresszív, s már a romantikával dekadenciába hajlik (tekintet nélkül arra, hogy „a francia forradalmat jelenti a költészetben”). Vele ellentétben elterjedtebb az a felfogás — Plehanov, Hausenstein és Hamann értenek egyet ebben —, hogy a dekadencia az impresszionistákkal kezdődik, mert „a kispolgárság velük ér el csúcspontjára”. Plehanov azonban mégis felhívta a figyelmet ennek a művészetnek örömteli jegyeire, és úgy vélekedett, hogy hedonista gondtalanságára való tekintettel a jövő társadalmához tartozónak foghatjuk fel. Ez arra indította Maca szovjet teoretikust, hogy kételkedjen az impresszionizmus dekadens voltában, úgyhogy a dekadencia kezdetét az expresszionizmushoz fűzi, amely „kiforgatja a külvilágot”. Itt aztán fel kell tennünk a kérdést: hogyan lehetséges, hogy az októberi forradalom — miként láttuk — az expresszionizmus mezében lépett fel? (A felelet igen egyszerű: a sikoly, a kiáltás, a jelmondat, az irányelv mindig expresszionista módon tömör, mint maga az akció is, mert az akció folyamán a narráció lehetetlen. De a szocialista realisták természetesen nem fogadják el ezt az egyszerű lélektani magyarázatot.) Voltak aztán újabb kísérletek, amelyek csak a nonfiguratív művészetet nyilvánították igazi értelemben vett dekadens művészetté. Ezt a nézetet Lifsic szovjet kritikus fejtette ki egy ízben; úgy látszik, napjainkban egyre több követőre talál, noha még nem lett „hivatalos” álláspont.

A kultúrának mint társadalmi felépítménynek progresszív és dekadens szakaszairól való elmélet nem kerüli el a történelmi relativizmus csapdáit sem, mert arra kényszerül, hogy a kultúra kifejezőeszközeiben történő változásokat a társadalom osztályszerkezetének változásaival tolmácsolja. Ilyképpen az impresszionizmust a kispolgári hedonizmusnak, az expresszionizmust a nagyburzsoá pesszimizmusnak, az absztrakt művészetet pedig az imperializmus, illetve a finánctőke kalkuláló szellemének tulajdonították. A dekadencia ilyen tolmácsolásának nincs szilárd elméleti alapja, s ez abból is látszik, hogy a dekadencia határát idővel egyre feljebb, a közelebb eső korszakhoz kényszerül hozni, mert képtelen elkerülni, hogy át ne vegye mindazt, ami idővel patinát nyert, vagyis „akadémikussá” és „klasszikussá” vált, s így újító szellemével már nem botránkoztatja meg a bürokráciát.

3. A totalitás kategóriájának harmadik téves használata a kultúra területén a *reifikáció* elméletében nyilatkozik meg. Sokkal átfogóbb az előbbieknél, és sok jelenkori marxista számára igen vonzó elmélet, mert kétségtelenül tartalmaz némi igazságot, ámde ennek az elméletnek a fogyatékosága is a történelmi relativizmusban rejlik, amely a

történelmi helyzetnek egy meghatározott totalitás keretébe való zsu-
gorításából következnek.

Akár az előbbieket, a reifikáció elmélete is a bázisra helyezi a súly-
pontot, vagyis a gazdasági viszonyokra, illetve a tőkés társadalom
termelés módjára. Tudjuk, hogy a reifikáció Lukács szerint azt jelenti,
amit Marx árufetisizmusnak nevez, vagyis arról a jelenségről van szó,
amikor az áru értékére úgy tekintenek, mint objektív, tárgyi tulajdon-
ságra, s nem látják benne a meghatározott társadalmi viszonyt, amely
az értéket alkotta. A reifikáció úgy következik be, hogy a konkrét
egyéni munka átváltozik absztrakttá, társadalmilag szükséges munkává,
amely csupán az előbbinek az elvonatkoztatása, s amely egyúttal egy
eredeti minőségi egységnek egy mennyiségi kontinuumra való leveze-
tését jelenti, ezt pedig értékkel vagy árral állapítják meg, úgyhogy
a reifikáció folyamata lényegében a kvalitatív viszonyoknak kvanti-
tatív nagysággá való változtatásából áll. Természetesen a bér munka
összes kísérő jelenségeiben is a reifikáció okozóit kell látnunk, mint
például a munkásnak pusztán munkaerővé válásában, a termelőnek a
terméktől és a termelőeszközöktől való elválásában, az áru értékének
vagy árának a tőkés piaci viszonyok ösztönössége általi meghatározá-
sában, amely viszonyok emberen kívüli és az ember akarata fölött
álló erőnek mutatkoznak, végül pedig az egész tőkés gazdaság árura
és pénzre alapozott, valamint technikai-utilitáris jellegű felépítésében,
kiváltképpen liberalista, vagyis az etatizmust megelőző formában.

Mivel a polgári társadalom bázisát a reifikáció folyamata képezi
a forgalmi értékek létrehozásának formájában, ez szükségképpen álta-
lánosítódik és tükröződik a felépítésben is, a tudományban, filozófiá-
ban, jogtudományban, erkölcsben és a művészetben egyaránt. Mint
ahogy a kapitalista termelési mód azt az irányzatot mutatja, hogy
egyre bővüljön és fokozatosan bekebelezze a társadalmi termelés
minden területét, éppígy a tudat is, az iménti folyamat tükröződése-
ként, fokozatosan áthatja az összes területeket. Marx után kivált Max
Weber, Georg Simmel, Lukács György, az utóbbi időben pedig Erich
Fromm és Lucien Goldmann mutatott rá, hogy az áruterelés nem-
csak alakzata a polgári társadalom gazdaságának, hanem éppenséggel
a „lelke”, úgyhogy a hasznosság, a profit, a pénz, a kvantifikáció, a
racionalizmus és az instrumentalizmus áthatják a társadalmi élet és
a szemlélet minden területét, végtére pedig a racionalizmus a tudo-
mánnyal karöltve a humanizmus ellen tör, az instrumentalizmus pedig
a technikával az ember elidegenülésének fő forrásává válik. Ugyan-
így a tömegtermelés tömegfogyasztást feltételez, ezért ez a termelés
a hírverés és a társadalmi áltekingés útján embertelen, vagyis „mes-
terséges szükségletek” teremtésének fő forrásává válik; erre főként
E. Fromm figyelmeztet, aki ugyan nem tekinti a reifikációt a polgári
társadalom egyetlen vagy fő folyamatának, hanem figyelembe veszi
az emberi személyiség dimenzióját is.

Nem kétséges, hogy a reifikáció elmélete a tőkés társadalom lé-
nyeges folyamatainak igen jelentős és pontos alakzata, e folyamatok
tehát szükségképpen megmutatkoznak a társadalmi élet minden terü-
letén, de éppoly igaz és bizonyos az is, hogy csupán e folyamatok se-
gítségével, sőt e folyamatoknak olyan kulturális területek fő sodrába

helyezésével, mint a művészet, nem lehet megmagyarázni a polgári társadalom kulturális fejlődését. Még ha magunkévá is tennénk L. Goldmann következő állítását: „Abban a társadalomban (a tőkésben) a tudatnak csakugyan az a tendenciája, hogy közönséges tükrözéssé váljon, hogy elveszítse minden aktív szerepét, s hogy a reifikáció, a folyamat fokozatos bővülésével — az árugazdaság elkerülhetetlen következményeként — behatoljon a szemlélet és érzelem minden, nem gazdasági területére”, nos még akkor is nyomban felbukkan a kérdés: *mi az, ami ellenáll* a reifikáció univerzális tendenciájának a polgári társadalomban, *minek alapján* és *hogyan* áll ellen? Erre a kérdésre sajnos nem kapunk feleletet, mert mind a mai napig nélkülözzük a polgári kultúrának, külön pedig a művészetnek a reifikáció elméletére alapozott összefüggő elméletét. Lukács megtagadta ezt az elméletet, és a történelmi és osztályalapokra, valamint az ismeretelméletre épült szocialista realizmus elméletét tette magáévá, Goldmann pedig ezidáig csupán a XVIII. századdal foglalkozott a kultúra tanulmányozása során. Iménti kérdésünkre természetesen egykettőre kínálkozik programszerű felelet: a reifikáció ellen a munkásosztály küzd. Ez igaz, de nem magyarázza az egész polgári kultúra fejlődését, sem pedig *belső dinamikáját*. Éppen arról van szó, hogy a reifikáció elmélete képtelen a *polgári társadalom* *belső dinamikáját teljességében* megmagyarázni, mert a reifikáció a polgári társadalomnak és kultúrának csak egy alakzatát vagy összetevőjét alkotja. De még mielőtt konkrét példákkal bemutatnánk, miért képtelen ez az elmélet a bonyolult elemzésre, felhívjuk a figyelmet, hogy nélküli az elemzéshez szükséges módszertani előfeltételeket, alapvető fogyatékosága pedig a totalitás kategóriájának egyoldalú alkalmazása.

A reifikáció elmélete a totalitás kategóriájának a polgári társadalom bírálatában való használatakor voltaképpen nem lép túl a társadalmi jelenségek lényeges determináltsága ügyében a felépítmény bázistól való függésének keretén, azaz a társadalmi totalitásnak *egyetlen univerzális folyamattól*, nevezetesen a reifikációtól való függésének keretén. Egy történelmileg zárt rendszerből (polgári társadalom) indul ki, majd pedig elemzése egyfajta fenomenológiai redukcionizmusra épül, s ez abból áll, hogy a látszólagos jelenségeket a mozgás lényeges, vagyis alapfolyamatára vezeti le. Sem a megelőző, sem a jövőbeli láncolatban nem vettek tekintetbe bizonyos determinizmust, amely transzcendenssé tenné ezt a külön történelmi helyzetet, amelyben persze mellőzzük a negáció funkcióját, amely ez esetben ugyancsak totális, tehát programszerű dereifikáció vagy totális dezalienálás. A bázis és a felépítmény vulgáris, mechanicista viszonyának helyét itt egy univerzális alapfolyamat tölti be, amely fokozatosan és végeredményében határozza meg az egész szemléleti és szellemi felépítményt. Magának a társadalomnak és az egész kultúrának a mozgása szükségképpen ezen univerzális alapfolyamat által válik meghatározottá és korlátozottá. Mindenesetre ki van zárva a *kauzális tényezők heterogénsége*, következésképpen a *társadalom és kultúra mozgásának polideterminizmusa*, valamint a negáció különféle alakzatainak összefonódása, amelyek közül némelyek már a polgári társadalomban befejezik funkciójukat: nemcsak a termelőeszközök bizonyos társadal-

masítására gondolunk, hanem mindenekelőtt némely kulturális alakzatok társadalmi funkciójának lényeges megváltozására, erről azonban majd később szólunk. Lényegében a felsorolt három koncepció, tekintet nélkül arra, hogy vajon többé-kevésbé mechanicista-materialista vagy fenomenológiai módon megalapozott-e, a pozitivistá organicizmus egy változatát képezi, és módszertan tekintetében idegen a társadalmi és kulturális totalitás dialektikus felfogásától. Milyen formában kellene helyesbítenie ezt a pozitivistá organicizmust?

Először, a társadalmi, gazdasági, kulturális, történelmi totalitárizmust, következésképpen relativizmust *kettős értelemben kell transzcendálni*: individuális vagy perszonális, valamint világtörténelmi értelemben. Az első esetben a társadalmi totalitás kategóriáját a „totális társadalmi tények” (Marx, Mauss, Gurvitch) viszonylatában kell értelmezni; így jár el maga Marx is. Hadd emlékeztessünk a következő meghatározásra: „Az ember — bármennyire egy különös egyén is, és éppen különössége teszi őt egyénné és valóságos *egyéni* közösségi lényvé — ezért éppannyira a *totalitás* is, az eszményi totalitás, a szubjektív létezése a gondolt és érzett társadalomnak magáért-valóan, mint ahogy a valóságban is mind a társadalmi létezés szemléleteként és valóságos élvezeteként, mind pedig emberi életnyilvánítás totalitásaként létezik.”

Világos, hogy Marx nem téveszti szem elől: a társadalom és a személyiség „totális társadalmi tények”, tehát az egyiktől a másik felé haladva vagy fordítva, fel lehet ölelni az egész társadalmi valóságot. A távlatok ezen reciprocitása pedig azon a dialektikus viszonyon nyugszik, amely teljes önállóságot nyújt a személyiségnek, mégpedig olyan értelemben, hogy azonosulni képes bármely más személyiséggel a társadalomban (ezért illuzórikus egy művész művészetét osztály-eredetére levezetni), valamint a társadalommal mint egészszel (ez azt jelenti, hogy tudatában transzcendálhatja szűkebb osztály- vagy csoportérdekét), végül pedig „a társadalom eszményi totalitásaként” nemcsak a jelen társadalmi állapotot transzcendálhatja — vagyis anticipálhatja a jövőt —, hanem „az emberi életnyilvánítás totalitásaként” ezt az anticipációt nem pusztán a meglévő tagadása, hanem az *emberiség egész történelmi tapasztalata* nevében is végezheti. A pozitivistá organicizmus nemcsak a személyiség szerepét képtelen felfogni a kulturális alkotótevékenységben, hanem a lángész is megfoghatatlan rejtély számára, úgyhogy maga Lukács is csupán azzal magyarázza naivul a zseniális művek korokon túllépő életét, hogy az uralkodó osztály pillanatnyi érdekei szerint épp így vagy úgy válogatta ki a múlt hagyatékát. A nagy művek csak azért élnek minden történelmi és osztálykorlátot túl, mert nagy, zseniális személyiségek alkották őket, azaz olyan individualizált társadalmi totalitások, akik egy személyes alkotói tettükben az „emberi totalitás” maximumát nyilvánították, a múlt mindazon tapasztalatait, a jelen teljes állapotát, a jövő minden reménységét, amelyek az összes egyedeket vonzzák, noha nem látják mindezt egyféléképpen. A történelmi és osztálykorlátok, amelyek minden alkotó egyéniséget, még a legzseniálisabbat is érintik, nem érintik a nagy mű kulturális és emberi értékét, mert a nagy mű éppen-séggel az individuumnak mint „a társadalom eszményi totalitásának”

azt az igyekezetét oldja magába, hogy áthassa és kifejezze az emberi létezés lényeges alakzatait térbeli és időbeli tartósságukban. A forrás mindig korlátok közé szorul, de a hatósugár általános emberi, mert az alkotó ember, műve által, mindig túlnő önmagán, s nemcsak önmagán, hanem azon a konkrét emberiségen is, amelyet képvisel.

Más szóval: az egyed éppenséggel mint egyed képez egy bizonyos meghatározót a kulturális alkotótevékenységben, s ezt a meghatározót is tekintetbe kell venni egy társadalom kultúrájának elemzésekor. Példának okáért a reifikáció általános folyamata szempontjából teljesen érthetetlen, hogy vajon a romantikus miért nem vett tudomást a reifikáció folyamatáról, az utána következő realizmus viszont (Balzaccal) miért vette figyelembe. Vajon csak azért történt ez így, mert a romantika „reakciósabb” vagy kevésbé progresszív a realizmusnál, vagy pedig a romantikusok, az emberek, nem voltak olyan haladó szelleműek, mint a realisták (például: V. Hugo kontra H. Balzac)?

A romantikának nem volt rá szüksége, hogy a reifikációt fejezze ki, mert azt tudta feladatául, ami a polgári forradalom után a legfontosabbnak mutatkozott: a személyiség új felfogásának, a prométheuszi, autonóm személyiség túláradásának kifejezését. Ennek a nagy érzelmenek személyes és szentimentális túláradása igen hamar illuzórikussá vált: mihelyt szembekerült a társadalmi valósággal. De mit sem veszített emiatt emberi, általános emberi és kulturális értékéből. Jusson eszünkbe, hogy Romain Rolland Beethovent hívta segítségül, amikor a szocializmusért való küzdelemben vetette magát, s ez nem kis dolog. Marx ugyanígy volt Phidiusszal és Shakespeare-rel, noha az a társadalmi szervezet, amelyben ezek a lángelmék éltek, semmiképpen sem tetszett neki!

De nemcsak arról van szó, hogy a nagy alkotóegyéniségek transzcendálják annak az osztálytársadalomnak a korlátjait, amelyben születtek, és amely bizonyos határig feltételezi személyes létezésüket, művészi és bölcséleti alkotásukat. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a társadalom csoport- vagy osztályfejlődését az emberi személyiség és egyéniség fejlődése is kíséri, és lehetetlen az egyiket teljességgel a másik fölé rendelni. Így a polgári forradalom a társadalom osztályszervezete szempontjából haladást jelent a feudális társadalomhoz viszonyítva, egyúttal azonban rászédést, hanyatlást a proletariátus osztályhelyezete és harca szempontjából, tekintet nélkül arra, hogy ez csak idő múltán válik nyilvánvalóvá. Viszont a romantika a polgári forradalom legadekvátabb kifejezése a művészetben, egyúttal pedig egy nagy érzelmességnék és az ember saját egyéniségéhez fűződő új érzésének a felszabadulása. Ez a felszabadulás azonban *autentikus marad* akkor is, amikor már a romantikusok szemében is illuzórikusnak mutatkozik a társadalmi valóság fényében, mivel az érzelmi túláradás és az ember egyéniségélményének bővülése végleges kulturális vívmány, s akkor sem veszít egy jottányit sem értékéből, amikor alkotói tekintetben a kiábrándulásban, melankóliában, önmegvetésben és tagadásban merül ki. Az emberi érzelmek új dimenziója jelentkezett, amelyet semmi esetre sem lehet egyszerűen osztályjellegű vagy szociológiai ekvivalensre levezetni. Kötelesek vagyunk tehát az osztályharc és az emberi személyiség dimenziójában, illetve az emberi tár-

sadalmiságnak és a személyiség felszabadulásának síkján egyaránt figyelemmel kísérni az emberi alkotótevékenységet. Ezekben a dimenziókon vagy síkokon belül lehetnek számottevő ellentmondások is. Az apró, feldarabolt és dekadens társadalmi szervezetekben a „nagy korszakok” a nagy egyéniségeknek köszönhetik nagyságukat, így például Periklész Athénjében, az olasz reneszánszban és a burzsoá romantika Franciaországában. Elég csak összehasonlítani Lajos Fülöp körtekoponyáját Victor Hugo hatalmas homlokával.

Másodsor, a kulturális jelenségek a bázis-felépítmény sémáját, illetve a történelmi relativizmust a *világtörténelem* felé transzcendálják, ezen pedig az eddigi történelmi korszakokon végigvonuló, becső ellentmondásokkal teli folyamatos társadalmi mozgást értünk. Ezt a mozgást egészében természetesen veszik, ha a tudomány és a technika haladásáról van szó. Ez esetben egészen természetesnek és elkerülhetetlennek tekintik, hogy az újabb felfedezések a korábbiakra épülnek, sőt az újabb felfedezések egyre-másra szaporodnak, úgyhogy a találmányok és megismerések általános görbéje hatványformát, azaz pozitív gyarapodást mutat. A pozitívista organicizmus, akár a történelmi relativizmus vagy a kultúrának mint sajátos világnak progresszív és dekadens szakaszát hirdető elmélet, képtelen ilyesféle progresszív mozgást, szakadatlan elmélkedést iktatni elképzelésébe. De mégis tételezzük fel, hogy a kulturális értékek területén, az egyéniség kifejezésének területén vagy a művészetben is vannak felfedezések, sőt hogy ezek a felfedezések nem a végtelen különbözőségben való bojongás, tehát a „rossz végtelen” kifejezői, hanem éppenséggel az ember kifejezőképességének elemzésében és elmélyítésében levő *haladás igen meghatározott típusát* képezik.

Tudjuk, hogy az esztéták ellenzik a haladás fogalmát a művészetben. Azonban csupán meghatározott formák tökéletességét vagy magának az esztétikai élménynek a tökéletességét tartják szem előtt, azokról pedig csakugyan nem mondhatjuk, hogy a neolitik korszakbeli barlangoktól a klasszikus Görögorszáig, onnan pedig a jelenkori modernizmusig haladtak volna, bármiképpen is forgatjuk a „szép” és a „tökéletes” viszonylatában az esztétikus expressziót. De ha esztétikailag nem haladtunk, ez még egyáltalán nem jelenti, hogy nem haladtunk folyton *magában az alkotásban*, az alkotási lehetőségek felfedésében, a kifejezőeszközök elemzésében és a holt anyag különféle megformálási törvényeinek felfedésében. Nem volna nehéz kimutatni, hogy az ember éppúgy haladt a művészetben is, akár a technikában, amellyel azonban sokan misztikusan szembeszegezik a művészetet, megfélemlítve arról, hogy a művészet elválaszthatatlan a művességtől. A naiv művészet, akár a játék, esztétikailag többnyire csálhatatlan, de teljességgel a tárgy foglya, éppúgy, mint a naiv realizmus, a tárgyé, amely még nem vált kritikus elmélkedés tárgyává, hanem egy szinkretikus, mágikus-mitologikus világba merült. Csak a görögök kezdték a szépet az élmény külön tárgyaként, egyúttal pedig az emberi alkotótevékenység külön tárgyaként felfedezni. Akkor fedezik fel az arányok, a szimmetria és a ritmus törvényeit. A perspektíva törvényeit viszont nem a reneszánsz fedte-e fel, mint ahogy a barokk fedte

fel a fényt, és az árnyat, a merev tömegétől megfosztott tárgy spirituális létezésének médiumaként. És mit szóljunk ahhoz a felfedezéshez, hogy „nem a tárgyat kell festeni, hanem azt a benyomást, amelyet kiváltott bennünk”, az impresszionizmus, a kubizmus és az absztrakt művészet áttételein! Alaposabb elemzés könnyűszerrel kimutathatná, hogy az európai művészet fejlődése során a tárgyak emberi megformálása és kifejezése terén *szakadatlanul hiteles felfedezések szemtanúi vagyunk*, s ezek a felfedezések az újabb korszakokban egyre inkább elszaporodtak (gondoljunk csak a jelenkori iparművészetre!), úgyhogy ezen a téren is könnyű volna megrajzolni azt a hatványgörbét, amelyet a szociológusok a tudomány és a technika területén látnak.

Nem kétséges, hogy a kulturális fellendülés és megrekedés, a progresszív lendület és dekadencia csak egy általánosabb, univerzálisabb mozgás külön ritmusa, s nyilvánvaló, hogy egy jelenség értelmét nem meríthetjük ki, ha egyszerűen a progresszió és dekadencia keretébe szorítjuk, hanem okvetlenül *az általános történelmi mozgás keretében*, tehát a világtörténelem síkján kell tolmácsolnunk. Így például a szimbolizmussal és impresszionizmussal csakugyan a dekadencia szakasza kezdődik a polgári művészetben — elég észben tartanunk az előző időszak humanizmusának ideo-affektív túláradását —, de az is bizonyos, hogy ugyanazzal a szakasszal kezdődik a kulturális és művészi alkotótevékenység egyik legtermékenyebb időszaka, a felfedezések, *az új lehetőségek felfedése*, az emberi érzékenység és képzelet szakadatlan gazdagodása tekintetében. Az emberi lehetőségek fejlődése, az egyre többféle, egyre sokoldalúbb emberi képességek gyarapodása a történelmi fejlődés alaptörvénye (Marx). Itt sem feledkezhetünk meg Marx posztulátumáról, hogy a kapitalizmus fogalmát, a kapitalizmuson belül pedig minden jelenséget, ellentmondásaiban kell vizsgálni, azaz pozitív és negatív oldalának szemmel tartásával. A pozitív és a negatív azonban ebben az esetben nem az érem egyik vagy másik oldala, nem bal vagy jobb, nem haladó vagy reakcionárius, hanem egy bonyolult folyamat kifejezője, amelyben különféle időbeli meghatározások fonódnak össze, s lehetetlenné teszik egyszerű — esztétikai vagy politikai természetű — értékítéletek kimondását.

Harmadszor, a vázolt elméletek történelmi zártága vagy relativizmusa képtelen megmagyarázni egy felettebb fontos jelenséget a kulturális mozgásban. *A történelmi determinizmus többszörös összetettségére* gondolunk, amelynek folyományaként *némely* ciklikus mozgás egyazon történelmi korszakon belül *elenyész*, viszont más ciklikus mozgás *túlnő* ugyanezen a korszakon. Tehát vannak egy-egy történelmi korszakon *belüli*, vagyis *endogén* ciklikus mozgások, és vannak történelmi korszakot *túlhaladó*, vagyis *egzogén* ciklikus, illetve *transzciklikus* mozgások. Ezt mindenekelőtt a már említett világtörténelmi mozgás példázza, amelyről mint az ember kifejezési lehetőségeink szakadatlan felfedezéséről és elmélyítéséről szoltunk, azzal a feltevessel, hogy az ilyen mozgást meghatározott irányba való szakadatlan haladásként határozhatjuk meg. De e jelenségek szemléltetéséül egy hozzánk közelebb álló, egészen világos példát is felvázolunk.

A *polgári líra lélektana** című munkánkban bemutattunk egy a romantikával kezdődő és a szürrealizmussal végződő ciklikus mozgást. Ugyanaz az ideo-affektív beállítottság, amely a romantikában a humanitás és a kozmosz iránti rokonszenv túláradásához vezetett, a szimbolizmusban megtorpanást, a szürrealizmusban pedig gyökeres tagadást eredményezett. Ezzel lezárult az út, s úgy véljük, hogy azok a szerzők, akik elmélyültebben szemügyre vették ezt a mozgást, joggal tekintik a szürrealistákat az „utolsó romantikusoknak”. Az a kísérlet, hogy a lettre-izmust az absztrakt művészet utánezataként egy újabb lépésnek tüntessék fel, csak intellektuális gyámoltalanságról tanúskodik, mert a technikát összetéveszti a — tagadott vagy affirmált — humanitással. Igaz, hogy az impresszionizmussal a kulturális mozgásnak egy újabb ciklusa kezdődik. Tény és való, hogy az impresszionizmus bizonyos „technológiai érdeklődést” mutat mind a téma (mozdonyok, Gare Saint Lazare, Eiffel-torony), mind pedig az eljárások ügyében (a spektrumnak, a komplementáris színeknek stb. elemzése), s ezzel rokon vonásokat fedezhetünk fel R. Ghil és P. Valéry költészetében is. Bizonyos konstruktivizmus és instrumentalizmus fejlődik ki. Ez az irányultság figyelhető meg a modern művészetben — az impresszionizmustól napjainkig — a művészi kifejezés minden ágazatában, egészen a jelenkori absztrakt vagy konkrét művészetig, elektronikus zenéig és a költészetben jelenthező lettre-izmusig. Ez a „technológiai érdeklődés” kezdetben bizonyos humanisztikus preokkupációknak volt alávetve, idővel azonban mindinkább önállósult, újabban pedig meghatározott értelemben uralkodóvá lett. A konkrét térre támaszkodva azonban (az építészetben és a használati tárgyak esetében) elnyeri majd reális alapját, és megszabadul a romantikus és metafizikus áramlatoktól.

Noha a szürrealizmushoz időben az absztrakt művészet áll legközelebb, lélektanilag mérhetetlenül távol esnek egymástól, összehasonlíthatatlanul távolabb, mint például a szürrealizmus és a romantika korai szakasza, kiváltképpen sötét, hallucináló, groteszk változata. Ez éppen a folyamatosság hiányát és a ciklus bezárulását szemlélteti, ha a romantikus összetevőket tartjuk szemmel, viszont a folyamatosságot és a nyíltságot példázza, ha a modern művészet „technológiai összetevőire” gondolunk. Így aztán világos, hogy egy művészeti ciklus már magában a polgári társadalomban befejeződik, mely társadalom azonban technológiai és kulturális lehetőségeivel együtt továbbra is szükségképpen fennáll, viszont a művészet „technológiai ciklusa”, amely a tudományból és a technikából meríti ihletét, szükségképpen folytatódik a társadalom osztályösszetételének határain túl, úgyhogy a szocialista realizmus ellenállása az absztrakt művészetrel szemben tárgyitalan is meg hiábavaló is, és ugyanúgy fog végződni, ahogy a korszerű építészettel, urbanisztikával vagy kibernetikával kapcsolatban hangoztatott hasonló álláspontok esetében történt.

Ebből a példából arra a következtetésre jutunk, hogy egyazon történelmi korszak kebelében *többértelmű* vagy *többjelentésű* irányzatok és értékek születnek, ahogy az már a szerves építmények esetében lenni szokott. Mert míg az egyik felfogás vagy stílusforma el-

* Rudi Supek: *Psihologija građanske lirike*, Matica hrvatska, Zagreb 1952.

enyészik, a másik máris megszületik, s követi saját különleges, s korábbiakétól elütő sorsát.

Negyedszer, ha igaz, hogy egyazon történelmi korszakban, ugyanabban a társadalmi-gazdasági rendszerben vagy osztálytársadalomban némely ciklikus mozgás véget ér, némely pedig túléli az illető rendszert, akkor ebből a jelenségből egy fontos módszertani elv következik: *bizonyos ellentmondások idővel egyazon társadalmi rendszer kebelében feloldódnak, ugyanakkor viszont mások keletkeznek.* Némely ellentmondás egyszerűen különbözőséggé alakul át (a társadalom és a kultúra fokozatos differenciálódási törvénye következtében), némely különbözőség viszont ellentétté fokozódik. Más szóval tévesnek tekinthetjük a kultúra fejlődésének tolmácsolásában az egyértelmű ellentétek használatát (materializmus-idealizmus, szubjektivizmus-objektivizmus, haladó-reakciós stb.), mert minden megállapított ellentétet vagy ellentmondást fejlődésében kell kísérni, hogy láthassuk, vajon idővel ugyanabban a társadalmi rendszerben feloldódott-e vagy sem? Már Marx megállapította a gazdasági fejlődéssel kapcsolatban, hogy bizonyos ellentmondások a kapitalizmuson belül feloldódnak, elvárhatjuk tehát, hogy a kultúra területén, tekintettel önállóságára és az egyéni tényező koefficiensének nagyobb voltára, ez még gyakoribb eset. Nyilvánvalóan olyan dialektikával van dolgunk, amely az ellentmondásokat ellentétekké, az ellentéteket pedig ellentmondásokká változtatja. Megkíséreljük ezt is egy példával szemléltetni.

Napjainkban némely szocialista országban heves hadjárat folyik az absztrakt művészet ellen, amelyet a burzsoá dekadencia „legradikálisabb” vagy legvégtetesebb, tehát legelvetemültebb megnyilatkozásának nyilvánítottak. Közben csak Malevics, Mondrian vagy Kandinsky korai időszakának némely spiritualista okoskodását veszik figyelembe, s szem elől tévesztik e művészet valóságos összefüggéseit és funkcióját, kiváltképpen a weimari Bauhaus és a modern pikturális anyag- és a térszemlélet elemzésének viszonylatában. E felelőtlen magatartás ellen elhangzó — mégpedig az absztrakt művészet *konkrétsága* nevében fellépő — tiltakozást sem veszik figyelembe. Eljárásuk igazi oka abban rejlik, hogy nem látják be: egy ellentmondásos kulturális helyzet — a konkrét világtól való menekülési kísérlet — saját eredeti szándéka ellenére *átváltozott*, mégpedig azért, hogy beilleszkedett a konkrét világba és e világ etnológiai problémáiba. Így az absztrakt művészet megszűnt bármiféle világ — akár burzsoá, akár szocialista vagy valami más elképzelt világ — tagadása lenni, végtére pedig a korszerű pikturális és térfelfogás kialakítása alapján beilleszkedett a lehető legreálisabb világba, vagyis *osztálytekintetben teljesen semlegessé vált* (noha a szocialista realisták a „burzsoá” jelzővel pecsételték meg), úgyhogy a katolikusok és a protestánsok, a szocialisták és a kommunisták egyaránt művelhetik. Az absztrakt művészet, kezdeményezőinek akarata ellenére, csupán „egy lett a sok közül”, s legintelligensebb teoretikusai sem védelmezik kizárólagosságát a „haladás” nevében, hanem egy lehetőségnek tekintik a sok közül.

Természetesen a kulturális fejlődés bonyolult folyamatában rábukkanhatunk olyan jelenségekre is, amelyek kezdetben csak külön-

böztek egymástól vagy közömbösek voltak egymással szemben, később azonban meghatározott feloldást igénylő ellentétként vagy ellentmondásként nyilatkoztak meg. Példának okáért a kép hosszú időn át ideológiai-didaktikus funkcióval rendelkezett, és sokan úgy vélik, hogy ezt a funkcióját lényegében ezután is meg kell tartania. Viszont a hírközlés korszerű tömeges eszközei (sajtó, televízió, film) olyannyira kifejlesztették a kép szemléltető funkcióját, hogy didaktikus és művészi értéke mellett a kép a benyomás tétlen, szemlélődő befogadásának funkciójával terhelődött, s ezzel létrehozta a kultúra közömbös vagy pusztán fogékony élvezőjének káros típusát. A kép funkciója ellentmondásos lett, és ezért bizonyos megoldás szükségeltetik a kép hatásának, teljesítményének korlátozása tekintetében. A probléma tehát a tartalomról a funkcióra szállt, minek folytán az érték problémája a kép értelméről vagy jelentéséről átsiklott az egyedre, a befogadóra, személyiségének szükségleteit kielégítendő. Az esztétikai, ideológiai vagy didaktikai síkról az *antropológiai* síkra szállt, vagyis a képnek az emberi szükségletek harmonikus kielégítéséből fakadó funkciójának problémájára.

Ötödször, a kultúra modern kritikájában még nem honosodott meg, hogy a kulturális javak értelmét és jelentését az emberhez viszonyított valóságos funkciói szerint vizsgálják. Többnyire elvont esztétikai, utilitáris-ideológiai vagy kommerciális-gazdasági mércéket tartanak szem előtt. Minthogy műveltségünkben évszázados hagyományok fűződnek hozzájuk, könnyebb meghatározni őket. Az emberi szükségletek és a kulturális javak értékének e szükségletek szerinti meghatározása még mindig nyílt probléma, noha a korszerű pszicho- és szociálintropológia egyre mélyebbre hatolt felfedezésében, mindenekelőtt a jelenkori ipari és kapitalista civilizáció szélsőséges kommerciális és urbanista alakzatainak bírálata során.

Mindaz, amit a fentebbi elméletek ellen felsorakoztattunk, arra figyelmeztet bennünket, hogy a kultúra jelenségeinek determináltsága jóval bonyolultabb, mint amilyenek első pillantásra — vagy felszínes elemzések alapján — látszik. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy azok a tények, amelyek az időláncolat különféle ritmusairól és feltételeiről tanúskodnak, arra figyelmeztetnek bennünket, hogy a kultúra jelenségeinek determináltságában *három alaprendszert* (szisztémát) különböztethetünk meg. Ezek pedig: a) a társadalom, teljes strukturáltságában, b) a személyiség mint funkciók és szükségletek külön egyéniesült és univerzális rendszere, végül pedig c) a kultúra területe, fejlődésének sajátos törvényeivel (tudomány, filozófia, technika, nyelv, művészet stb.). Napjainkban a kultúra vizsgálói egyetértenek a kulturális fejlődés eme három sajátos tényezőjének megléte tekintetében. Ellentétek akkor merülnek fel, amikor megkísérlik közelebről meghatározni az egyes rendszerek (szisztémák) jelentőségét és egymásközi viszonyát. Kutatásaink e téren is a kezdet kezdetén vannak, de világos, hogy e rendszerek (szisztémák) megléte és hatása a kulturális fejlődés *polideterminista tolmácsolását* igényli.

Hatodszor, ha való igaz, hogy a történelmi fejlődésnek különféle ritmusai és ciklusai vannak, s ha ebből az következik, hogy az említett három rendszer (szisztéma) polideterminista tolmácsolást igényel,

akkor az a kérdés — és feladat — tornyosul elénk, hogy miként határozzuk meg pontosabban a kulturális élet kutatásának és a kultúra kritikájának *módszerét*. A rendelkezésünkre álló tér nem teszi lehetővé, hogy behatoljunk e problémába, annyit azonban megállapítunk, hogy el kell vetnünk a kulturális jelenségek egyoldalú és leegyszerűsített taglalását. Ugyancsak el kell vetnünk a vulgáris materializmus bázisra és felépítményre szorító sémáját, hasonlóképpen a haladás és hanyatlás kizárólagos folyamatába való organicista-positivista bezárkózást, valamint a fenomenológiai redukcionizmust, amely egy univerzális alapfolyamatra, esetünkben a reifikációra vezet el az összes jelenségeket.

Miként kellene hozzálátni a kultúra jelenségeinek elemzéséhez? Nem kétséges, hogy ez a feladat mindenekelőtt a totalitásnak vagy a jelenségek teljes összefüggésének fenomenológiai áttekintését igényli az adott kultúrtörténeti helyzetben. Az *első lépést* természetesen a totalitás kategóriájának fenomenológiai használatával tesszük meg, miközben igyekszünk megkülönböztetni a lényegeset a lényegtelenről, a mélyet a felszínről, az alapvetőt a mellékestről. Ezt a panorámaszerű áttekintést azonban elégtelennek találjuk, míhelyt feltesszük a kérdést, hogy mi egy jelenségnek az értelme, mégpedig tartósságára, időtartamára való tekintettel. Nyomban kiviláglik bonyolult determináltságának problémája, s az elmélyültebb vizsgálódás a fenomenológiai statikusságon túl mindinkább fel fogja fedni azokat a *genetikus alakzatokat, amelyeket* csupán a *funkcionális-strukturális elemzés* útján mutathatunk ki. Ahogyan idővel változik a kulturális és társadalmi helyzet szerkezete, éppúgy elkerülhetetlenül változik az egyes jelenségek funkciója, valamint jelentősége a társadalom és az egyes életemben. Azt, hogy milyen értelemben változik az egyes jelenségek funkciója és jelentése, illetve *értéke*, csupán a kultúra és társadalom fejlődésének *történelmi-összehasonlító vizsgálatával* határozhatjuk meg. Ez eddig *három különféle módszertani elképzelés*; nem zárják ki feltétlenül egymást, ellenkezőleg, kiegészítik. E módszertani elképzeléseknek alkalmazása azonban a valóságos társadalmi és kulturális történések igen átfogó és elmélyült ismeretét igényli. A kritikai és módszertani egyoldalúság rendszerint a kultúra területeinek, e területek konkrét társadalmi helyzettől való függésének, valamint e területek a történelmi mozgás általános folyamatába való bekapcsolódásának elégtelen ismeretéből fakad. A felszínesség, amelyre oly gyakran találunk példát a napi kritikában, sőt a komoly értekezésekben is, a kultúra anyagának elégtelen tanulmányozásából, nemkülönben a dialektikus szellemi hiányából ered; ez a szellem pedig az átfogó intuíción és a módszeres eljárások logikus kidolgozásán nyugszik.*

Major Nándor fordítása

* Covek danas, Nolit Kiadó, 1964.

TÉLEN IS VISELHETŐ CIPŐ

Saffer Pál

A kastélyra kétféleképp emlékszem: nyári napsütésben, tikkadt csendben, amikor az emberek és a tárgyak egyaránt azt a hangulatot lehelik, mintha nehéz falusi munkanap fejeződött volna be (pedig innen, a diófák és rózsák keretezte vörös épülettől messze van a megpihenő falu veritékes vágyadt csendje), és decemberi fagyban, szélben, amikor a cserépkályhás étterem üveglakából lehet bámulni egy kopár, csenevész fácska szinte giccsesen drámai küzdelmét a széllel, miközben az alkony vörös tüzijátékával festői tóvá igyekszik nemesíteni a befagyott út menti pocsolyát. (Pedig a szélsőpörte és alkonyi fényben vöröslő messzi síkokon nincsen semmi tragikus. A hátam mögött, láthatatlanul falusi kemencék fénye füstölög, és a házakban ember, jószág a bekészítők közömbös nyugalmával abrakol.)

A kastélyra, mondom, kétféleképp emlékszem, és mind a két kép pontatlan, vagy legalábbis félvalóság, mind a kettő elrejt valamit a környező világ lényegéből, mintha valami varázsló űzne gonosz játékot az átutazó idegennel, akit nem tart méltónak arra, hogy való képében mutatkozzék előtte.

Talán ezért is nem hisznek az átutazók, a felületesek ennek a festőnek, aki itt megtelepedett, túllépett a rózsabokrokra, diófákra, nyári tikkadásokra és befagyott pocsolyákra, hogy megismerje a valót, és akinek a képein ezért nem ég sem a rózsák, sem a téli alkonyat vöröse, és nem feszül tragikus görcsbe a kopár, széltépte fácska sem. Egyáltalán, száműzte vásznairól a tüzet és a tragikumot.

Én hiszek neki. Ezért is mentem hozzá és a képeihez, hogy megtudjam a valót.

Wanyek Tivadarral, mert ő a festő, a kastély emeleti műtermében beszélgettem. Valamikor, valamelyik grófnő vagy bárónő lakosztályához tartozott ez a helyiség, és bizonyára drága parfümök illata járta át, most terpentín- és festékszag árad minden zugából. A nagy ablakon ide is beözönlik a kastély nyári délutánja, de nem tud megtéveszteni, csak külsőség marad, dísz, mert a fal mellett sorakoznak a képek, látszólag egyhangú színeikkel, az egyszerű valóság költészetét kutatva.

Ezekkel a képekkel és festőjükkal nem itt találkoztam először. Láttukra egy téli délután jut eszembe a műteremmé kinevezett városi, udvari lakásban, ahonnan sem a szélben vergődő écskai fácska, sem a füstölő falusi kémények nem látszottak.

Akkor ezek a képek egy készülődés részei voltak, egy készülődése, amelynek jelentőségét csak most tudom igazán felfogni, amikor a sikeres brüsszeli kiállítás után ismét itt sorakoznak, kissé megfogyatkozva, mint a csatából megtért győztes sereg, és amikor a festő azt mondja róluk, hogy a készülődés idején kételyt jelentettek, most pedig önbizalmat és önigazolást. Most értem csak, hogy a képek valóban csatában jártak. Egy érzékeny művészi lelkiismeret vívta általuk csatáját önmagával és a világgal.

Wanyek Tivadar képei nélkül ma már elképzelhetetlen a vajdasági festészet panorámája. Ezek a képek egyéni meglátást és egyéni utat, ugyanakkor egészen kivételes művészi felelősségérzetet képviselnek a mai Vajdaság képzőművészeti életében, és az a tény, hogy alkotójuk művészi fejlődése jórészt egybefonódik a vajdasági művésztelepek tevékenységével, a legszebb elismerés, melyet a telepeken uralkodó szabad alkotó légkör kaphat.

Mert különösek és nem mindennapiak ezek a festmények. Témájuk Écska, helyesebben: visszatérve a bevezetőben felvetett gondolatához, mindaz, amit az ideiglenes látogató a tikkadt nyári parkból, vagy az étterem üvegablakából nem láthat: a falusi kapuk, ámbitusok, a féltve őrzött tisztaszobák, a padlásokon száradó fehérenemű, a galambdúcok, a cifrázott tűzfalak és a tarka román szőttesek, egyszóval az egyszerű hétköznapi falusi élet látszólag minden költészettől mentes tárgyai — és csak a tárgyak — mert az ember ezeken a képeken csak közvetve, a tárgyak által van jelen.

Természetesen téved az, aki nem ismerve Wanyek Tivadar festészetét, az elmondottak alapján csábító, andalító rusztikális romantikát, vagy valami tobzódó, föld- és napízű konjoviáci színorgiát képzel maga elé.

Wanyek ecsetje alatt a tárgyak vonalai leegyszerűsödnek a legközvetlenebb, minden sallangtól és mellékúttól mentes közlés szintjére, láttukra az ember érzi, hogy itt nincs és nem lehet tévedés, a téma csak az és annyi, amennyit a látszólag aszkétikusan szigorú rajz vonala mond el róla, és a közlésnek ez a szigora nem enged fel a színekben sem: az árnyalatos, élénk színektől menekvő komponálás csak fokozza azt a tömör, szinte monumentumszerű hatást, melyet a rajz megkezdett.

Erről beszélgettünk az écskai műteremben, és a festő, mint minden művész, nehezen szánta rá magát, hogy magyarázzon. Magyarázni azt, amit az ember, úgy érzi, a műben már kifejezett, olyan, mintha meg kellene tagadnia önmagát, a saját művészi munkájában vetett hitét, és elfogadnia a tételt, hogy a mű mégsem az, aminek hitte és aminek szánta.

Mivel azonban a kérdés ezúttal nem egy meghatározott képre, hanem általában művészi felfogásaira és célkitűzéseire vonatkozott, ha nehezen és szaggatottan is, de előkerült valami, ami talán inkább példa és hasonlat, mint magyarázat:

— ... Egyszer, gyerekkoromban cipőt mentünk venni az anyámmal. Az egyik kirakatban megláttam egy szép csatos cipőt. Azt szerettem volna, de anyám megmagyarázta, hogy szegények vagyunk, és ezért olyan cipőt kell vennünk, amit majd télen is lehet viselni...

Az önvallomás mindig kínos dolog, ezért nem is faggatom tovább. Érzem, hogy nagyon kívánhatta azt a csatos cipőt, mert egy életre megjegyezte ennek a kis históriának a tanulságát: az életben mindent úgy kell csinálni, hogy ne csak egy-egy nyáron tartson, hanem télen is lehessen viselni, télen is melegítsen...

Bizonyos, hogy így van, mert erre utal Wanyek Tivadar egész életútja, harmincéves útkeresése, és mert a képeiben is felfedezhetők nemesség edzve ennek a szemléletnek az alapelemei: az alaposágra és tartós értékekre való törekvés, a saját lehetőségei határainak józan felismerése és mindennapjainkat tartósan körülvevő egyszerű dolgok szeretete.

Festői tevékenységének kezdete is valahogy a cipő-meséhez hasonlít, sőt bizonyos értelemben ki is egészíti azt:

Az első világháború utáni Kikindán inasnak adták „Láng festő és fényképész” műtermébe. Bizonyára innen hozta magával művészi tevékenységének harmadik jellemvonását, a jó mestermunkát becsülő lelkiismeretességét. Mert ebben és nemcsak ebben az értelemben sok mindent lehetett tanulni ezektől a régi festő-fotográfusoktól, akik mesterszerűen művelték a portréfestést, és elsőként vezették be a technikai újdonságot, a fotográfiát, amelynek kidolgozásánál akkoriban alighanem még nagyobb szerepe lehetett a retusceruzának és az ecsetnek, mint a varázslatos üveglencsének.

Különös álmok adódhattak ezekben a műhelyekben, és különös figurák lehettek ezek a festő-fotográfusok, valahol a művész és a mesterember határán (némelyikük nevét szárnyra is kapta a hír, mint a zsánerkép festő becskereki Oldal Istvánét), és valószínűleg kiválóan alkalmasak voltak arra, hogy egy fiatal emberben elültessék a szépség áhítását; nem a lángoló, szédítő nagy szépségeket, mert azokhoz többnyire maguk sem jutottak el, hanem az egyszerű, szelíd szépségeket, amelyeket ez a rónasági élet érezni és élvezni engedett fiainak.

Természetesen nincs fiatal élet, amely ezt hajlandó lenne minden további nélkül elfogadni, amely ennél többre ne vágya, és ne álmodná meg messzi világok, nagyvárosok fényeit. Ez így van rendjén, mert az embernek látnia kell, meg kell tapintania a villódzó fényt, hogy megérthesse: az is a kis lámpások lángjaiból táplálkozik.

Wanyek Tivadar is visszatér álmai nagyvárosából, ahova a kikindai műhely után rajzolni és festeni ment tanulni. Csalódottan és meghasonlottan jött vissza. Ekkor talán túlságosan is kifejezésre jutott a „télén is viselhető cipő” elmélete: hogy az álmok kergetéséből nem lehet megélni, és az ember nem engedheti meg magának ép egészséges létére, hogy alamizsnára szoruljon...

Szerencsére ez az állapot nem sokáig tartott. A felszabadulás után a festő megérezte, hogy elérkezett a megvalósítható álmok ideje, és ismét kezébe vette az ecsetet, de még mindig kételkedve önmagában festett önmagának. Előbb csak kerülgette a festőket: közreműködött a kiállítások szervezésében és rendezésében, de ő maga nem mert kiállítani. Azután hozzá hasonló álmokergetőkből megalakult a „bánáti csoport”, amelynek tagja és egyik szervezője lett, és amelynek kiállításán a zrenjanini múzeum sötétes termeiben már az ő képei is megjelentek.

A „bánáti csoport” egyenes folytatása az écskai művésztelep. Az első telepi tárlaton Wanyek már kialakult festői egyéniségként jelenik meg. Már csak a motívum hiányzott. Ahogy ő maga mondja, akkor még nem ébredt rá az egyszerű motívum szépségére.

Ebben a motívumkeresésben, Wanyek Tivadar „hazatalálásában” nagy szerepe volt a művésztelepnek, pontosabban az écskai környezetnek. A vásznanon megjelentek a bánáti kapuk, azután a tekintet egyre beljebb hatolt a parasztházakba, és megállapodott az egyszerű falusi élet kellékein, amelyek a gyerekkort, a kikindai banyakemencés szobák hangulatát idézték.

Harminc esztendeig tartott az út a kikindai „Láng festő és fényképész” műtermétől idáig és az elismerésig, amely 1958-ban az első önálló belgrádi tárlattal, majd a „Wiener Konzerthaus”-szal, a Fórum Képzőművészeti Díjjal és tavaly, valamint az idén a brüsszeli „Galerie d'Egmont”-nal érte a művészt.

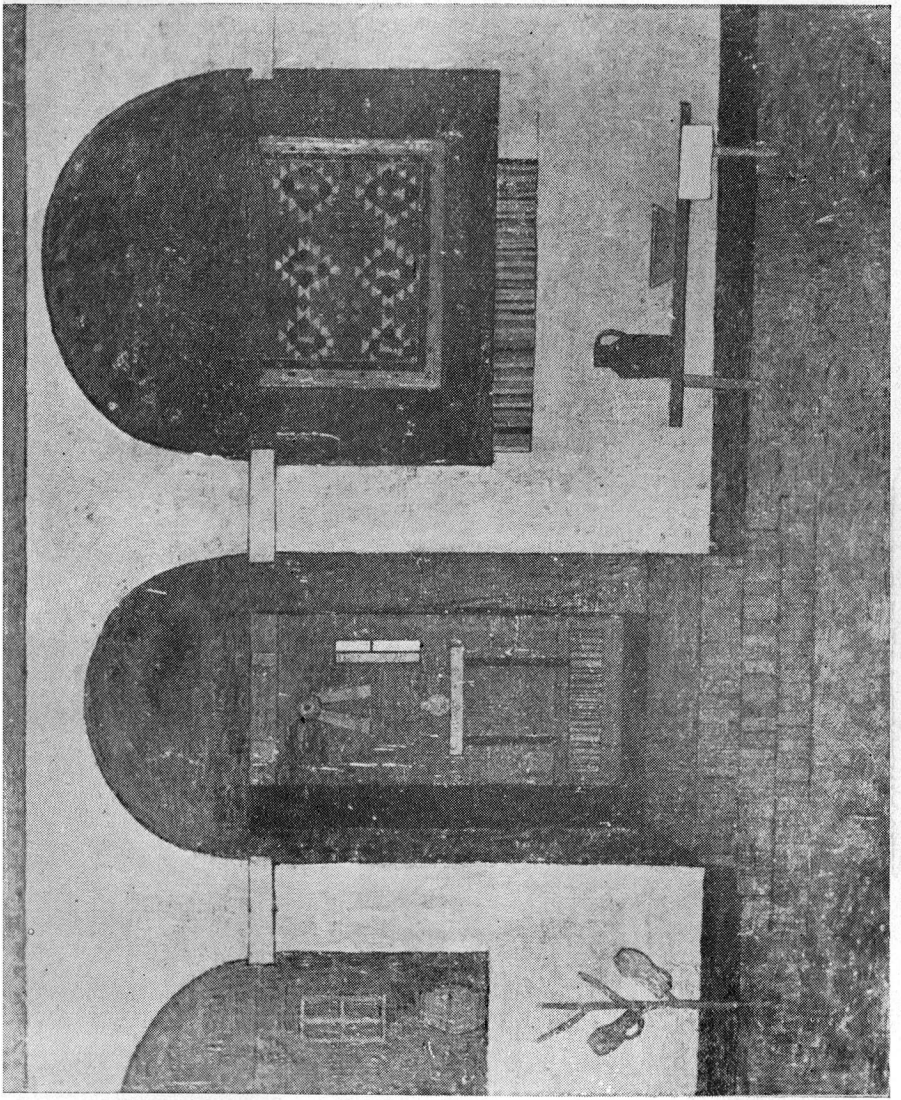
Így szól a mese a festőről, aki meglelte önmagát, de semmilyen mese nem mondhatja el azt, amiről képei beszélnek.

Azt már említettük, hogy ezek a képek, bár témájuk a vajdasági falu, nem romantikusak, nem érzélgősek, de nem is érzékiek és lánghatóak, a témát rajzban és színben szinte a végtelenségig leegyszerűsítik, és talán sokan ezért is sorolják a festőt az úgynevezett „primitívek” közé.

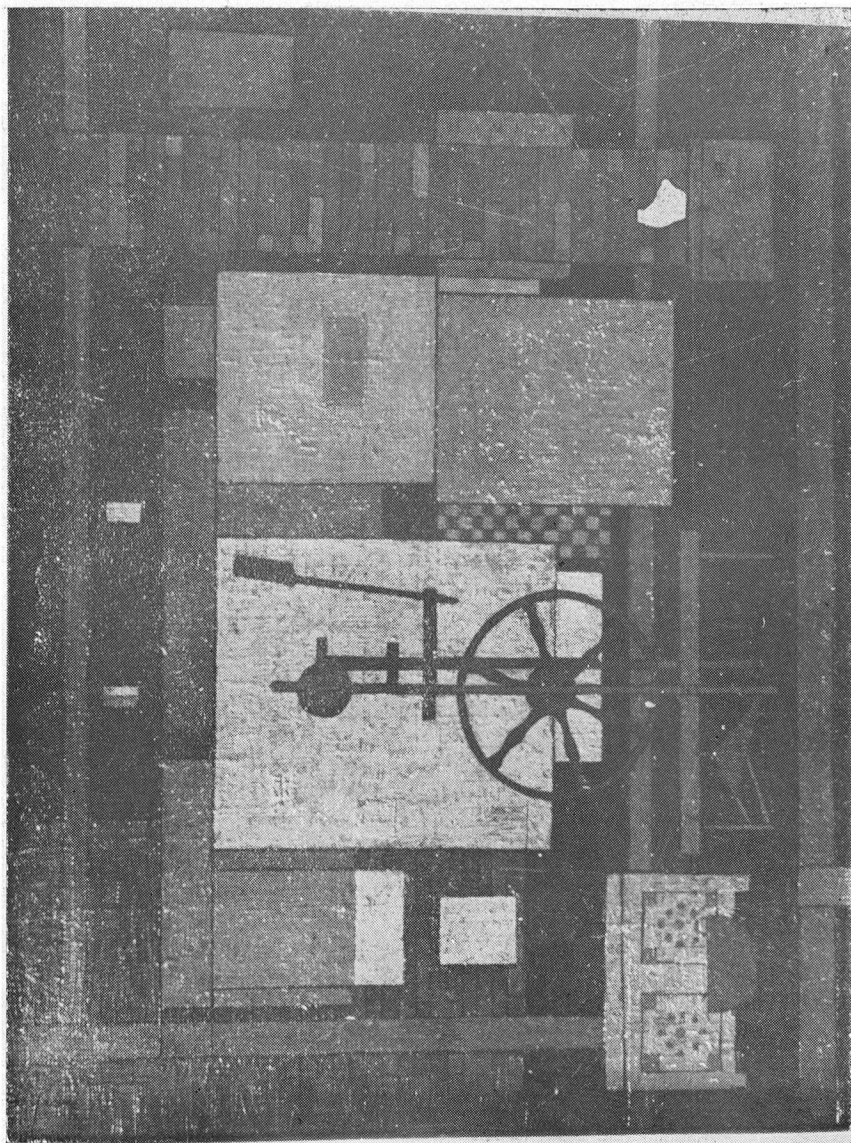
Ez pedig nagy tévedés. Mint az écskai környezet, ezek a képek sem hajlandóak első pillantásra feltárulkozni a felületes szemlélő előtt. Lassan melegszenek, de alaposan és állhatatosan melegítenek, mint a falusi banyakemencék, de csak azoknak és azokat, akik még meg tudják érteni az egyszerű dolgok mindennapi szelíd kis igazságait és költészetét. Ezért akik megszokták, hogy gyors benyomások alapján ítéljenek, rendszerint hidegeknek, érzésteleneknek kiáltják ki őket. És ez a másik nagy tévedés.

Wanyek képein elsősorban a kompozíció feltűnő.

Nem véletlen, hogy a képek némelyike első pillantásra absztraktnak tűnik, mert Wanyek, habár nosztalgikusan az egyszerű tárgyak



WANYEK TIVADAR
tornác élímmel



WANYEK TIVADAR
tárgyak a padlásán

világát festi, tudatos modern festő, és nem érzéketlen a síkok és vonalak ritmusa iránt. Felfedezi őket a tárgyakban, a környezetben, és felhasználja a képein, hogy fokozza a művészi mondanivaló erejét.

Néha, mint például a ruhaszárítást ábrázoló képén, annyira kifejezett a vonalak és síkok játéka, hogy a néző, akit első pillanatban ez fog meg, alig tud visszatálcálni a realitásba.

Hasonló a helyzet a színekkel is: Wanyek képeit illetően még a szín szó is erős kifejezés, inkább tónusokról és árnyalatokról beszélhetünk.

— Egy-egy színfolton vagy vonalkán néha órák hosszat eltöprengenek — mondja a festő, és ez meg is látszik a műveken, amelyek nemcsak a színösszeállítás, de a színek minősége, mélysége, a felületek megmunkálása mind hozzájárul a festő realitásához, amely nem realizmus, de valóság, önálló valóság, mint amilyen a mese, az álom — valahol a tapintható és a sejtelmes határán.

Ezzel talán el is jutottunk a szintézisig, amely e festészet megértéséhez vezet:

A falusi élet egyszerű tárgyai és motívumai adják a témát, a kép kompozíciója és a rajz vonalvezetése hangsúlyozzák ezt az egyszerűséget, de ugyanakkor a modern elemekre utalva és azokat kutatva, önkéntelenül — vagy talán tudatosan — annak örökérvényűségét bizonyítják. Azoknak a dolgoknak az örökérvényűségét, amelyek olyan természetesek, mint a nap, a víz és a levegő. A színek finomak, árnyaltak, mert minden kiáltó erősség szétrombolná a rajz adta, leheletszerű megérzések hangulatát, így pedig maguk is hozzájárulnak a csend és a nyugalom légköréhez, amely a képekről árad.

És ne keressen itt senki eget-földet rázó felfedezéseket és robbanó indulatokat. Ezeken a képeken — mondja egy belga kritikus — megállt a pillanat, az a pillanat, amikor a tárgyakon egy fárasztó veritékes munkanap után megcsillan az alkony utolsó fénysugara, mielőtt beállna az éj...

És mi talán folytathatjuk ezt a gondolatot: ez az a pillanat, amikor a tárgyak visszanyerik legősibb, legeredetibb lényegüket, amikor nyilvánvalóvá és szinte láthatóvá válik az emberhez és a természethez való viszonyuk, a tárgyaknak azon tulajdonságai, amelyeket talán csak a gyerek vesz igazán észre, míg az őket „használó”, rohanó ember már nem képes ezt észlelni.

A kicsiny szépségeknek arról a mérhetetlenül gazdag világról van itt szó, amelynek érzékeléséhez és élvezéséhez időre és egészen más élettempóra van szükség, mint amilyen a mai. A tárgyak és a mindennapos tettek „lelke” szól hozzánk, amely a tárgyakhoz fűződő emlékekből, hangulatokból, megszokott mozdulatokból és meghatározott helyen és időben való állandó jelenlétükből szövődik, és amelynek létezésére, arra, hogy közte és a tárgy között valami intim kapcsolat is van, a legtöbb ember csak akkor jön rá, amikor kinyújtott keze levegőt markol.

Természetesen Wanyek képein nemcsak a szigorúan vett használati tárgyak láthatók, hanem a galamb is a dúcon, a háztetőkön csillogó

holdfény és a hó, a nappal és az éjszaka, mindaz, ami a felületes szemlélő előtt magától értetődőnek tűnik.

A télen is viselhető cipő eszméje a szintézisben ismét jelentkezik, megszabadulva minden szellemkötő, kicsinyes vonatkozásától, életbölcsességgé nemesedve, amelynek az a mottója, hogy az embernek a saját életében, önmagában és elérhető környezetében kell keresnie a szépséget, a mindennapok kicsiny, de tartós szépségeit, amelyek télen is melegítenek, amikor odakünn süvít a szél, és amelyek nélkül nem születnek nagy indulatok, nagy nekilendülések sem, mert nélkülük az ember légüres térben lebeg.

A melegség pedig, amely ezekből a képekből árad, a meghitt környezet, tulajdonképpen a megszokott tárgyak, az otthon melege, lágy és szelíd, és úgy hat, mint valami megnyugtató, erőt adó mese ebben a kapkodó ideges világban.

„A tárgyak beszédes csendjének költészete ez” — mondja Wanyek festészetéről egy másik kritikus, de én inkább ezt mondanám: felhívás, hogy a jótékony csend uralkodjék az emberek lelkében (ez adja meg végleg ennek a festészetnek az igazi művészet pecsétjét), ugyanakkor lázadó tiltakozás az ember elembertelenítése, géppé válása ellen.

A műteremben, a délutáni nap fényében sorakoznak a képek. Még sokat lehetne beszélni róluk. Mindegyik üzenetet rejteget, és mindegyik külön életet él — külön tanulmányt lehetne róla írni. De azt is érzem, hogy ezt nem kívánja sem a kép, sem a festő. Mert ezek a képek nem abból a fajtából valók, amelyek előtt megáll a bábászok csoportja és hallgatja az idegenvezető felfedezésként szervírozott, betanult frázisait. Ezek a képek intim beszélgetésre készültek, egy meghitt otthonos szobában, vagy a képtár sarkában, messze a főutaktól, ahova csak azok látogatnak el, akik órák hosszat el tudnak ülni egy kedves kép előtt.

— Számomra az a legnagyobb elégtétel — mondja a festő —, hogy e képek révén nap nap után kapcsolatba kerülök olyan emberekkel, akiknek van érzékük a halk szavú költészethez...

És itt az écskai csendben ezek a szavak különös jelentőséget nyernek:

Bizony, bizony, jó annak, aki vissza tud térni önmagához, és a vérforraló nyárban nem felejt el, hogy az embernek mindig szüksége van valamire, ami majd télen is melegít.

JEGYZETEK A PULAI FILMFESTIVÁL RÓL

Vlaovics József

A dolgok való állása

Jelenleg bizony nagyon lesújtó a dolgok való állása filmgyártásunkban, különösképp a mai tárgyú filmeket illetően. A *Hivatali tiszt-ség* árnyékában még kivehetetlenebbek a körvonalak, az árnyékok!...

Választ keresve arra a kérdésre, hogyan rekedtünk kátyúba kezdő tipegők módjára, meghallgattuk a fesztivál hivatalosan tolmácsolt álláspontját is. Kérdésünk tehát így összegezhető: miben leli magyarázatát, hogy filmgyártásunk visszazarándokolt a múlt legprimitívebb emlékeihez.

Ha elfogadjuk a hivatalos indokolást, jegyzetünket akár be is fejezhetnénk, s megvárhatjuk, amíg filmgyártásunkat átszervezik s az öngazgatás valóban termékenyítő munkafeltételt jelent a filmek tényleges készítői számára. A helyzeten azonban nem sokat változtat ez az eléggé együgyű, de mindenképpen kényelmes kibúvó. Filmgyártásunk a kritika közeledtére csigaházába húzódik, s akárhogy is körüljárjuk, többet nem árul el magából, mint amit filmtől filmig koldulva kicsikarhatunk általános képének felvázolásához.

Ha filmgyártásunkban nem keressük az általánosan jellemzőt, igazságosabbak leszünk az egyénekhez, akik alkotásaikkal nemcsak nekünk, de — bizonyosak vagyunk benne — önmagunknak is néhány kérdésre válasszal tartoznak.

Íme például Vladan Slijepčević vagy Obrad Gluščević rendezők esete. A tavalyi belgrádi rövidfilmfesztiválon egy kritikus — hangosan ugyan, de inkább — önmagának tette fel a kérdést: „Ugyan milyen játékfilmet rendezne ez a Gluščević. A *farkas* című kitűnő dokumentum-

filmje után?" Az újságíró egyáltalán nem tulajdonított nagy jelentőséget kérdésének, hiszen a gyakorlat azt mutatja, hogy ha valaki egyszer a rövidfilmnél köt ki, s néhány elismerésig kivágja magát ebben a szakmában, útirányában többé nem kételkedünk, mert ez már tiszteletlenség lenne, s szinte gazdánk iránti szolgálai elbűvöltséggel kérdezzük, mikor fog hozzá az első játékfilmhez...

S máris a játékfilmnél tartunk!...

Holott a kérdéssel így kellene szembenéznünk: ki és mikor teremt rá valójában, hogy játékfilmet rendezzen? Vajon például Obrad Gluščević nem várhatott volna-e a *Rengő-ringó nyár* megrendezésével, ha mindjárt volt is egy-két átütő sikere rövidfilmjeivel.

Ha elméleti alapon foglalkozunk a kérdéssel, gyakran szembe kell néznünk a csalóka valósággal. Mert nem biztos, hogy a ma kitűnő dokumentaristája holnap már tud játékfilmet rendezni, de egyáltalán kötelező-e neki átállni a játékfilmhez?...

Tagadhatatlan, hogy természetes folyamatként ismert ez a gyakorlat a nemzetközi filmgyártásban is, éppen ezért nagyobb egyéni alkotói felelősséggel, önvizsgálattal kell a problémákhoz közelednünk. Ha tehát számolunk azzal, hogy a jó rövidfilmesekből nem lesz okvetlenül kiváló játékfilmrendező, nem is olyan felfoghatatlan, hogy például Slijepčević, aki *Ma az új városban* vagy a *Túlnyomórészt derült* című kisfilmekben nem mindennapos szenzibilitásról tett tanúságot, eleven stílusát manírként ismétli *A dolgok való állása* című, bárdolatlan, házassági statisztikától begyeskedő, szólamokra épített játékfilmjében. Hasonló hibákat követett el Gluščević a *Rengő-ringó nyár* című első játékfilmjében, amely egy korábbi kisfilmje anekdotikus meséjének kibővített változata. A film hibái elárulják, hogy a rendező még nem készült fel eléggé a pulai arénában való debütálásra. A kritika elsősorban mégis ezektől a rendezőktől várta el, hogy élményt jelentenek a pulai közönségnek. Sajnos néhány lírai jeleneten kívül (amelyek inkább a felvételező hozzáértésének köszönhető, Slijepčevićnél), semmi fiatalságunkhoz méltó művészt nem produkáltak.

Nikola Tanhofer „kísérleteit” (Virradat) említeni sem merjük, mert filmjének öncélúságát, naivitását egy kezdő rendezőtől sem vennénk komolyan, ha mindjárt a hazai filmek fesztiváljáról is van szó.

Hivatali tisztség

A Szemtől szemben sikere után várható volt, hogy Branko Bauer stílusa követőkre talál. Bauernek mint első igazmondó fecskénknek nem nagyon róttuk fel a deklaratív hangvételt, hiszen a film az egyén és a társadalom eleven kapcsolatát olyan vakító fényel rögzítette, hogy ünnepi illendőséggel viseltettünk fogyatékoságai iránt. Míg azonban kritikaink egy része a filmiesség szempontjából emelt kifogást a Szemtől szemben ellen, mi a *Hivatali tisztség* bemutatása után még inkább amellet állunk ki, hogy Bauer filmje nagyon is figyelemre méltó vállalkozás volt. Hogy mit tehet a kamera, az jórészt az irodalmi alapanyagtól függ. Ezt minden szektás elméletnél meggyőzőbben bizonyítja a Tizenkét dühös ember híres filmváltozata, amelyben a leg-

statikusabb művészeti megjelenési formák is eleven filmvallomássá lényegültek. A Szemtől szemben című alkotásban a film művészi eszközeinek érvényesülését az irodalmi alapanyag kidolgozatlanágából adódó hibák korlátozzák, erről tanúskodik Fadil Hadžić *Hivatali tiszt-ség* című filmje is.

Nem hisszük, hogy Hadžić kezdettől fogva nem volt tisztában azzal, mi a művész feladata: vajon becsületes riporterri kirándulást tenni egy üzemben s szinte magnetofonszalagra venni az ott elhangzottakat, hogy lelepleződjének a munkaközösséget nehéz helyzetbe hozó egyéni érdekű üzérkedések, vagy valóban adekvát művészi eszközökkel ábrázolni a közösségi életünk szempontjából kétségtelenül jellegzetes, intim emberi drámát, amely az egoizmus és közösségi tudat között zajlik. Nos, Hadžić az előbbi megoldást választotta, holott minden bizonynyal ismert előtte a közhely, mely szerint a mai ember legfőbb küzdőterét már régen nem az emberi viszonyok külső térképén keressük. A filmvásznon az elhangzott szó csak úgy nyerhet hitelt, ha nyomában kitapinthatjuk az embert, aki a szövegkönyvíró, a rendező, a színész és a felvételező együttműködésének eredményeként jelenik meg a filmen.

Nem tudjuk, hogy Bauer a lehetséges mesekeretek közül szánt szándékkal választotta-e ki éppen a pártgyűlést, amely tárgyi kiterjedése ellenére is úgy hatott, mint egy lelkiismereti gócpont, ahonnan a kamera könnyen rátalált a szerteágazó pszichikai ösvényekre. Ezek végpontján az embert találta, akit Hadžićnak nem sikerült elének állítania. Ezért — noha minden a helyén van ebben a filmben — a szövegkönyvírói és rendezői hiteles, gondos, aprólékos helyzetjelentés, az ehhez járuló politikus érzék —, a *Hivatali tiszt-ség* nem jelent művészi élményt és tagadhatatlan erkölcsi hatása sem mentheti fel. Félő, hogy szándékos a tévedés! Mert ma már olyan filmekre van szükségünk, amelyekben a becsületes alkotói szándék egy művészet harmonikus erejében teljesedik ki.

ÚJ KÍSÉRLETEK NEMZETI HANGSZEREN

Akik a mához mérték erőtlenségüket, valójában semmi lényegeset nem kockáztattak egyéniségükből, s ha elégtelen osztályzatra is vizsgáztak Pulán, a „bukottaknak” kijáró bizonyos tisztelet mégsem őket illeti, hanem azokat, akiket éppen csak konvencionális tapssal jutalmazott, rosszállólag fogadott, sőt minden részvétet megtagadó fütytel fizetett ki a pulai közönség. A népfelszabadító háború témájára írt filmekről van szó, amelyek a felejthetetlen múlt gazdag anyagából szerint az évről évre látható sok ilyen film tud-e, képes-e egyéni alkotói és a műfaji kiaknázottságának objektív körülményei ellenére új erkölcsi-lelkiismereti szempontokat feltárni, érdemlegesen nem szólhatunk hozzá, annál is inkább, mert igenlő vagy tagadó álláspon inkább népszavazási szinten érinti ezt a problematikát. Ami viszont esztétikai szempontból lényeges — márpedig csak ez a lényeges —, erre maguk az alkotók adhatják meg műveikkel a választ.

Az idén egyáltalán nem fenyegetett az a veszély, hogy háborús filmjeink fekete-fehér áradata fedi el vagy kiabálja túl a fesztivált. A Pulán bemutatott tizenhat film közül csupán öt dolgozza fel ezt a témát. Mind az öt film, egy kivételével, fiatal, kezdő rendezők alkotása. Ha a *Virradat* és az *Egyazon ég alatt* szerzői nem is, de Kokan Rakonjac és Mića Popović a félsikerek ellenére is azt bizonyítják, hogy azoknál maradandóbb élményt nyújtó filmeket is lehet — lehetséges még — készíteni, mint amilyenekkel a műfaj „bejárdott mesterei” évről évre megörvendeztetnek bennünket. Csak egy kissé nagyobb irodalmi invenció és filmkultúra kellett volna már eddig is ahhoz, hogy ne oly dicstelenül, szinte minden kezdő filmgyártást felülmúló beletörődéssel gyűljön raktárainkon az a sok nehéz filmtekercs, amely a nemzeti átlagnak sem felel meg.

Nem fenti ítéletünkön szándékozunk enyhíteni, de szükségtelennek tartjuk külön hangsúlyozni, hogy nem a sok meg nem valósított szándékot marasztaljuk el. Elég ezen a helyen csak annyit megemlíteni, hogy azok az új horizontok, amelyek szemszögéből nem egy filmünkben felvetettük a harcos — emberi — kommunista erkölcs kérdéseit, beláthatatlan távlatot nyújtottak rendezőinknek ahhoz, hogy őszintébb és igazabb alkotásokban dolgozzák fel ezt a témát. Ebből adódik — bármennyire is ellentmondásként hat — hogy a népfelszabadító háború témaköréből készült filmjeink közül gyakran a leggyengébb kivitelezésű is potenciális nagysággal marad adós. A fesztiválon versenyen kívül bemutatották Milutin Kosovac *Jó vadászatot* című filmjét. A film cselekménye sok évvel a háború után játszódik. Egy külföldi német ajkú vadász jelenik meg előttünk, akivel kapcsolatban felmerül a gyanú, hogy azonos azzal a náci gyilkossal, aki a borzalmas években éppen itt hajtotta végre gonosztetteit. Olyan történettel állunk szemben tehát, amelynek keretében velőig ható lelkiismereti kérdések feszülnek. A film becsülettel meg is válaszolja a maga által feltett kérdéseket, de a mondanivaló igazsága elszűkül, mert nem élteti művészet.

Főlöszlegesen lenne kitérni arra, milyen alkotói összetevők eredményeként lesz művészi a film, és jól tudjuk azt is, hogy a hazai filmekben a szövegkönyvíró, a rendező, a színész jó együttműködése jelenti az egyik legnagyobb problémát, s aligha tévedünk, ha a rendezőben keressük a szintézis legfőbb reményét, felelősét, mert neki áll egyedül módjában, hogy az alkotás folyamatának elsőtől az utolsó aktusáig kivágja mindazt a filmből, ami nem felel meg egyéniségének. Ezt a sokoldalú, de egy gyújtópontban összpontosuló egyéniséget igazán kevés hazai film tolmácsolja az utóbbi években.

Mića Popović a szerencsésebbek közül való. Azonkívül, hogy politikai szempontból elmarasztalják, szemére vetik, hogy mindaz, amivel filmjében léghőrt teremtett, múzeumi, lejárt eszköze már a filmnek. Ha így is volna teljes egészében, akkor sem jókor vádolják. Újabb filmjeink nagyobb részéhez viszonyítva például frissen hat Popović filmjében a kísérőzene refrénjének (mintegy a megdöbbenés, vészjelzés áriájaként) és a cselekmény bizonyos fordulatainak párhuzama, felújításszerűen a fény és árnyék játéka (az erdei jelenetekben). Mindez tudatos formanyelvi eljárás, a rendező arra irányuló

erőfeszítése, hogy filmgyártásunk konvencionális hőstípusait új megvilágításban ábrázolja. És veszte, de talán erénye is lett, hogy a rosszabbik oldalon, a megrögzött gonosztevés, a kékgyilkosság határán próbálkozott a hős átformálásával. Maks, a legelvetemültebb gyilkos lelkibeteg, aki végül már csupán a pénzért is gyilkol, mert azt hiszi, hogy a szerelmet csak arannyal vásárolhatja meg. Egy sikertelen csetnik akcióban, melyet a kisváros kommunisztái ellen szerveznek, Maks megsebesül, majd az erdőben meghal. Sajnos, Popovićnak nem csupán konfúzus hőstípusát marasztalják el egyesek, de azt a néhány méter szalagot is megbocsáthatatlan történelemhamisításnak, ideológiai kisklásnak minősítik, melyet a főhős, egyben a film utolsó perceinek szánták az *Ember a tölgyerdőből* című film alkotói. Mert amilyen mértékben helyes, olyan mértékben tompíthatja is az ilyen egyoldalú politikai szempontú ítélet közösségünknek a filmgyártásunkhoz való kritikai viszonyulását. Nem részesítettük ilyen megrovásszerű ítéletben (és nem csupán ezen a fesztiválon) azokat az ugyancsak elvétett hősfigurákat, akik a maiság dekorációi között „magától értetődően” büntetlenül elkallódnak.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Mića Popović nem eléggé differenciált hőstét védelembe vesszük, csak éppen filmjének viszonylagos esztétikai értékét nem hallgathatjuk el...

Kokan Rakunjacnak, a belgrádi Filmklub rendezőjének alkotásáról, *Az árulóról* jegyzeteink bővítése pillanatában talán még kedvezőbb véleménnyel vagyunk, mint a fesztivál napjaiban. Akkor a következőket állapíthattuk meg: a rokonszenves, a konvencionális filmgyártással szembeszegülő filmen például Wajda Hamu és gyémánt című művének hatása érződik, a fenséges, tragikus finálé, a fiatal ellenforradalmár megrendítő bukásával rokon *Az áruló* nem egy megoldása. Ennek köszönhető, hogy igazi élmény volt a számunkra a film — egyszóval egy fiatal tehetség figyelmet és elismerést érdemlő erőpróbáján éreztük magunkat. Valami ahhoz hasonló lelkesedés teremtett itt helyenként meglepően erőteljes légkört, adott hitelt a mondanivalónak, mint a New York-i árnyékok című filmben (a hasonlat persze nem a két mű értékeinek összemérését célozza). Az egészen alapvető dramaturgiai — rendezésbeli hibák, mint az illegális fiatalok letartóztatása a cselekményt ki nem fejező és ily módon indokolatlanul elvonatkoztató közelképekben — sajnos professzionális filmgyártásunk és az amatőrízmus mostoha viszonyáról is tanúskodik.

Az *Örvény* című háromrészes, ugyancsak háborús filmet debütán-sok készítették. Azt hallottuk, az affirmálódott rendezők nem voltak hajlandók elvállalni ezt a munkát. Emelkedett igényükről nem győződ-tünk meg más témákkal kapcsolatban.

ZIKA MITROVIĆ MESTERSÉGE MAGASLATÁN

Abban senki sem kételkedik, hogy ez a belgrádi rendező érti mesterségét. S hogy talán hajlamosak vagyunk filmjeit túl is értékelni, ez nem kis részben határozott rendezői és szövegkönyvírói hozzáértésének köszönhető. Míg filmjeink nagyobb része még mindig az al-

kotói szándék és megvalósulás brutális aránytalanságában vérzik el, addig Mitrović művei sajátos kiegyensúlyozottsággal hatnak. Az ő műveiben a szándék mindig megvalósul, s már csak azért is rokonszenves rendező, mert soha nem akar többet produkálni, mint amire képes.

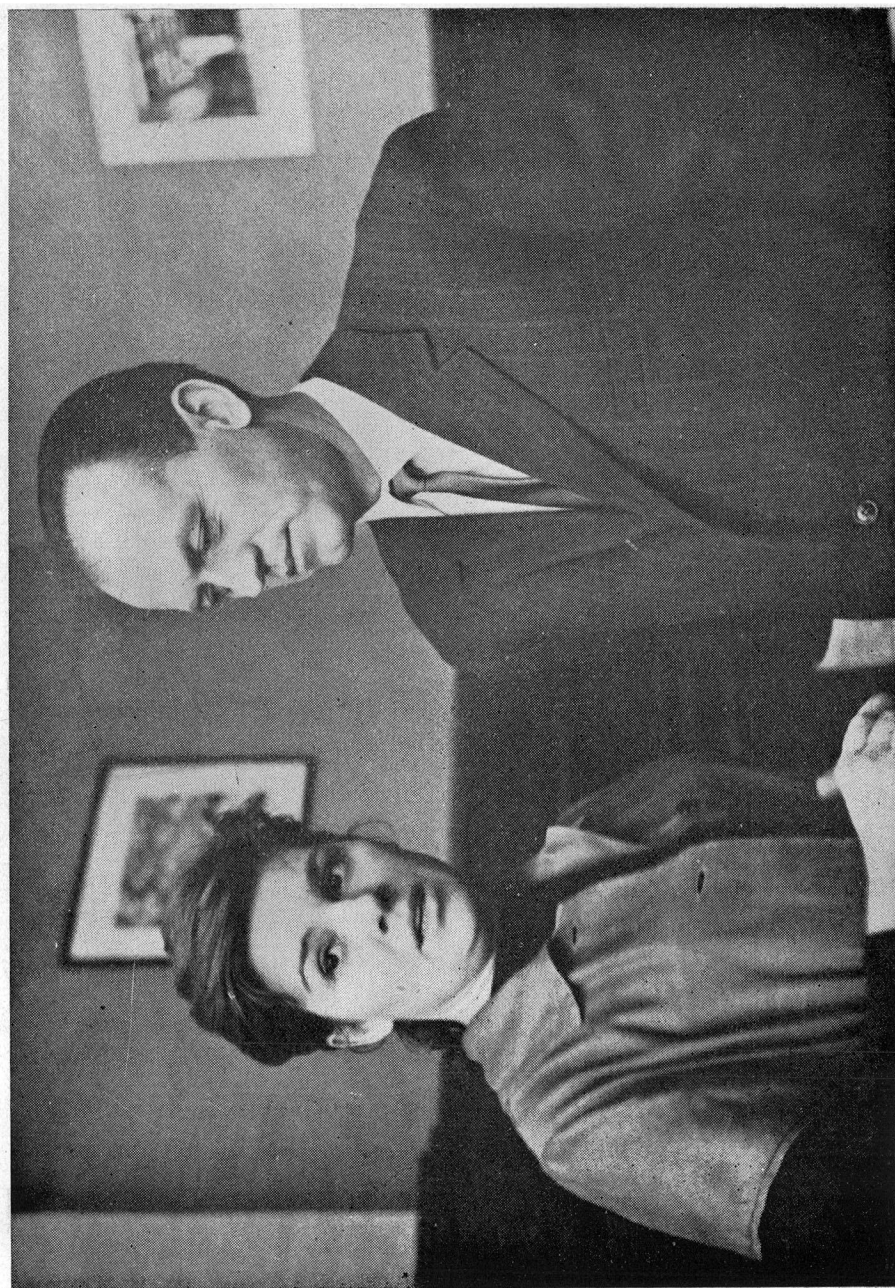
Ha azt mondjuk, hogy Mitrović a hazai akciófilmek alkotója, egyéniségét telibe találtuk. Jó néhányszor már, s most ismét bebizonyosodott, hogy pergő cselekményű filmet, a műfajt igenlő eleganciával, csak a *Lesi kapitány* rendezője tud nálunk készíteni. Más kérdés az, mekkora a művészi hatóképességük azoknak az eszközöknek, amelyeket Mitrović becsülettel elsajátított. Annyi bizonyos, hogy filmjeiben a lendületes drámai bonyodalom ellenére is a cselekmény könnyen nyomom követhető fordulatossága a legjellemzőbb. A cselekménybőség azonban sokszor csupán a néző illúziója (mint gyakran a westernek vagy az egyes bűnügyi filmek esetében is), mert a mozgalmasságot a feszült párbeszéd és az izgatott taglejtés jelenti, amelyek a film szigorú értelemben vett dinamikájában inkább nyugalmi elemeknek számítanak. De éppen ez a játéktílus, dramaturgiai eljárás magyarázza a kamera funkcióját, tehát a filmalkotók alapvető magatartását a *Drinai menetelésben* is. A felvételező szerepe egészen háttérbe szorul itt, egy-egy jelenet, helyzet engedékeny függvényévé lesz. Ez azt jelenti, hogy inkább fotografál, mint keresi a mondanivaló vizuális kifejezőmódját. Az ilyen fotografálás gyorsítja a film dinamikáját, de kétségtelenül igaz az is, hogy az ily módon leegyszerűsített, realista keretek között mozgó filmstílus képes viszonylag a legügyesebben álcázni, feledtetni az elmélyültebb lélekelemzést és a kamera alkotó szerepének hiányát.

Azt hisszük, mindennek ellenére nincs értelme Mitrović szemére vetni, hogy „nagyon is amerikai stílusban” rendezi filmjeit, vagyis hogy western-utánpótlást készít. Különbösen is a western módszere sem monopólium, s mint más művészetekben, itt sem kell a formakincs „szabadalmáért” fizetni. És ha Mitrović éppenséggel jugoszláv westerneket készítené, rá akkor is szüksége lenne filmgyártásunknak, mint ahogy más kelet-európai filmgyártás is egyre nagyobb elismeréssel adózik és teret ad az akciófilm műfajainak. Annál is inkább, mert Žika Mitrović mégsem egyszerű átültető, s nem holmi megállapodott egyéniség. Minden okunk megvan rá, hogy többet várjunk tőle.

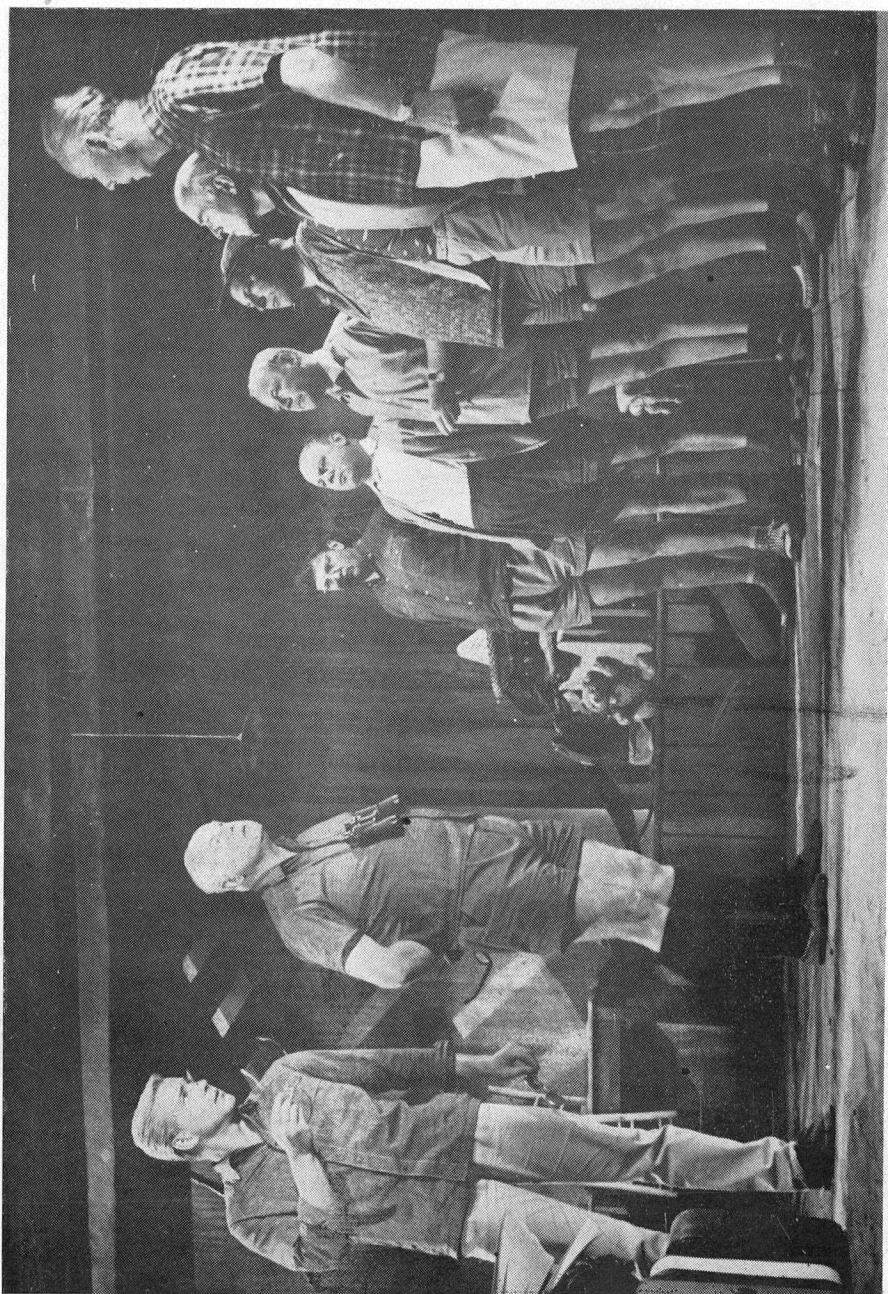
A MŰFAJTALANSÁG BIZTATÓ SZINTJÉN

Halálos tévedés lett volna már tizenöt évvel ezelőtt azt hinni, hogy 1964-ben, amikor Nušić-évfordulót ünneplünk, nem filmesítjük meg legalább két művét a jelentős századeleji szerb vígjátékírónak. Őszintén szólva nem tudjuk, Nušićot, évfordulóját vagy közönségünket tiszteli-e elsősorban filmünk.

Ha elsősorban a szerzőt, hát ezt legalább úgy tegye, mint Stole Janković rendező alkotása. Érthetetlen, miért hurrogták le a tudósítók. Csak természetes, hogy nagyon jól ismerik a neves vígjátékíró műveit, azok szellemét, modorát, s mint ilyenkor történni szokott,



HIVATALI TISZTSÉG



FÉRFIKIRÁNDULÁS

érzékenyebben reagálnak a szerző elképzeléseivel ellentétes felfogásra, de mégsem értjük a vádat, amellyel Jankovićot illetik. Azt hisszük ugyanis, nem elsőrendű fontosságú, hogy egy irodalmi mű átültetésekor szó szerint ragaszkodunk-e az eredeti minden epizódjához. Ha az interpretációban megcsappan az eredeti forrás értéke, mindenképpen rosszul dolgoztunk, tekintet nélkül arra, hűen, azaz szolgálain ragaszkodtunk-e az irodalmi műhöz vagy sem. Ha viszont felülmúljuk az író, senki sem vádolhat bennünket, még ha „hűtlenek” is voltunk a szerzőhöz...

Mert kétségtelen, hogy Janković a mondanivalót nem egy helyen az igazi szatíra eszközeivel villantatta meg, éspedig nem sikertelen filmies tolmácsolásban. Olyannyira, hogy például egy helyen a rádió vidámestjeinek és a televízió vidámműsorainak egyfajta népszerű szabvánnyá kövült figurája, akit Mija Aleksić kelt életre, átlényegül, és a film valóban megszólal. A képzelt képviselőházi szónoklat jelenetéről van szó, amelyet Janković — nem új és nem páratlan, de — európai eleganciával rendezett meg. A sajtó kifogásolja a jelenetet, lévén, hogy Nušić művéből hiányzik. Ha ehhez nem fűzünk kommentárt, csak Stole Janković nem méltányolt rendezői erőfeszítéseinek adózunk hallgatólagos elismeréssel. Ha már Nušić műveit oly előszeretettel filmezzük, legalább használjuk ki a műfajnak a film számára előnyös „gyenge” pontjait, továbbá azt, amit a szerző esetleg elmulasztott, nem fejezhetett ki.

Nem így vélekedik erről a kérdéstről Soja Jovanović, Nušić régi megfilmesítője, bár ő sem ortodox. Hiába azonban a szinte bravúros utánozóképességre való vadnyugati betét a *Világkörüli utazás* című filmjében: sem igazán humoros, sem szatirikus s a legkevésbé drámai hangvételi jelenetsor ez. Majd hogy nem stílustalan látványosság az egész mű, de az effajta produkció mozgalmasága vagy álmozgalmasága nélkül. Más szóval: felfűjt színpad, amelyben minden érdem végül mégiscsak az irodalmi alpanyagé, azaz Nušićé.

France Štiglic, a nálunk ritka érzékenységű *Azon a szép napon* című filmvígjáték rendezője tovább kísérletezik ezzel a műfajjal. A *Ne sírj Péterke* című új vígjátéka azonban még inkább hiányolja a rendező költői szuverenitását, mint tavalyi filmsikere. Ideje volna már az igazi filmvígjáték érdekében a műfaj hangulatát, sajátosságait a rendező és az operatőr szubjektív átélésére építeni, ne a színésszel akarjunk erőnek erejével vígjátékot játszani, mert ily módon menthetetlenül operett lesz a filmből. Ha rendezőnknek sikerült is a partizánoknak minduntalan nyomára bukkanó német katonákat megnyernie az operett játékszabályainak (futni engedik például gyűlölt ellenségüket), a gépfegyverek halált idéző részvételen hangja már nem szelídülhetett meg az idillikus közegben. Ha csak nem az a derű forrása, hogy egymás füle mellett lő el az ellenség. E kis műfajitörténelmi valószínűtlenségből mindenesetre nem csinálunk politikai kérdést.

S a *Rengő-ringó nyár*: ártatlan, pehelykönnyű derűjével beleillene egy irodalmi anekdotagyűjteménybe, vagy akár a vidéki színpadok bohózatainak sorába.

De ez a műfajtalanság már esztétikai kérdés: örömmel vesszük tudomásul, hogy filmvígjátékunk átlépett botrányos korszakán, s a művészet szféráját — problematikájával legalább — immár érinti.

EGY KOPRODUKCIÓS FILM ÉS MŰVÉSZI SIKERE

Ha a *Férfikirándulás* rendezője és a vendégszereplő színészcsoporthoz nem is a hazai művészek közül kerül ki, az elmúlt év filmvállalkozásainak egyik legfigyelemreméltóbb alkotását nem hagyhatjuk szó nélkül, annál is inkább, mert versenyjogosan szerepelt a fesztiválon. Alkotói erényei példaként és tanulságként szolgálhatnak arra, hogy ha akarunk, hát tudunk nemzetközi viszonylatban is jelentős partnert találni. Nem mintha nem kísérleteztünk volna eddig is koprodukciós filmmel, de az utóbbi években csak arról voltunk híresek, hogy olcsó lovakat, statisztákat és kartonvárapot szolgáltatunk a külföldieknek.

A *Férfikirándulás* Wolfgang Staudte, a jelenleg Nyugat-Németországban élő és haladó szelleméről jól ismert német rendező és a jugoszláv művészek közötti szerencsés együttműködést dicséri.

A film az alkotói felfogások különbözőségéből a lelkiismeretet megszólaltató kettős hangulatot teremt: egy Crna Gora-i falu asszonyainak (a férfiakat túszként német katonák gyilkolták meg a megszállás alatt) balladai lejtésű és bosszúvágygal telt fájdalma és egy német turistacsoport gondtalan, kedélyes magatartása egymásnak feszülésében. A rendező és az egyik társszerző, Arsen Diklić szövegkönyvíró dramaturgiai utasításait választékos felvételekkel valósította meg Nenad Jovičić operatőr. Az özvegy Miroslava fájdalmát márványszép fenséggel tolmácsolta Mira Stupica.

Kétségtelen, hogy az együttműködésnek ilyen sikere a koprodukció minden értelme.

S Z E M L E

A KONKRÉT ESZTÉTIKA PROBLÉMÁI

Sveta Lukić: *Estetička čitanka*, Nolit, Beograd, 1964.

Sveta Lukić az általános, spekulatív esztétikával szemben a „konkrét esztétika” teoretikusa, amelynek sokkal bonyolultabb és dinamikusabb szemlélete van a szubjektum (társadalom, történelem, egyén stb.) és az objektum (mű) viszonyát illetően, valamint az objektum belső struktúrájának elemzésekor. (Vertikális strukturális problémák, pl. a művészet ágai, műfajok stb., a horizontális strukturális kérdések, a művészetek története, az individuális szenzibilitás története stb.).

Így kerülünk abba a paradoxális helyzetbe, hogy a konkrét esztétika teóriája, konkrétságánál fogva, sokkal közelebb kerül a relativizmus különböző válfajaihoz, mint a „spekulatív esztétika”. A „konkrét esztétika” absztraháló törekvése minimális, ezért kérdésfeltevései maximálisak, a feleletei pedig nemegyszer ellentmondásosak.

Sveta Lukić ebben a tanulmányában nagyobb területeket igyekezett felölelni, mint a *Művészet és kritériumok* című könyvében. Ebben a könyvében a relativizmus sokkal jelentősebb szerepet játszik: így például szembehelyezkedve a „hét művészet” felosztással, a sportot is a művészetek közé sorolja, sőt közvetlenül a színművészet (a balett) mellett határozza meg helyét, ugyanakkor a színházat tartja a legteljesebb művészetnek a szubjektum-objektum interakciója szempontjából. Ám az interakció kvalitását (és hogy egyáltalán interakcióról van-e szó) a sport esetében

nem vizsgálja fölül, és így abba a hibába esik, amellyel Kantot vádolja, aki az olvasóban csak elvont olvasót lát, ő pedig csak elvont sportot. Ide azért jutott, mert nem vizsgálta meg, hogy milyen tünetek jellemzik a sportot a modern társadalomban, és nem egy lényeges kérdést hagyott megoldatlanul: vajon a sport is axeológikus, mint például a költészet, vagy valami más stb. Ugyanilyen újabb kérdéseket tehetünk fel más konkrét analízisből kiindulva, és ugyanezt a belső relativizmust fedezhetjük föl.

A kötet másik hiányossága, hogy a konkrét esztétika teóriájával foglalkozva, konkrét elemzéseket elsősorban az irodalom, a színház és a film területén végez, a zene, a festészet természetének vizsgálása azonban jelentéktelen. Ezért ezt az esztétikával foglalkozó művet csonkának nevezhetjük. Lukić az egyes területeken elért eredményeket más területekre is szeretné vonatkoztatni, jelen esetben ez már tagadhatatlanul spekulatív módszereket jelez. Itt csap át a konkrét esztétika saját ellentétébe, a spekulatív esztétikába, s ez semmi esetre sem válik a könyv hasznára.

Nem egy esetben azonban Lukić ügyesen elkerüli a sok konkrétum által felkínált relativizmust: így Sartre, Thomas Mann, Malaparte, Huxley, Camus regényeit elemezve különbséget tesz az esszé mint műfaj és a prózában jelentkező esszéisztikus elemek között. Meghatározásai jelentősek, mert az esszé polgárjogot és történelmi igazoltságát bizonyítják, ugyanakkor a mai műfaji felosztás abszurditására hívják fel a figyelmet. (Lásd a középiskolai és egyetemi „esztétikát”, amely ma még arra is képtelen, hogy saját létjogosultságán elgondolkozzon.)

Összefoglalva az eddigieket, megállapíthatjuk, hogy a kötet értéke kisebb, mint a már ismertetett *Művészet és kritériumok* című könyv, a szerző több helyen megismétli előző műve tételeit, nem a mélység, inkább a szélesség felé törekszik, de mindenesetre tekintetbe kell vennünk, hogy Lukić ezt az esztétikai olvasókönyvet a szélesebb olvasóközönségnek szánta, és egy ilyen törekvés — minden hibája ellenére is — figyelemre méltó.

(VL)

KRÚDY, AZ ISMERETLEN ISMERŐS

Krúdy világa. Gyűjtötte és írta Tóbiás Áron. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Bp. 1964.

A testes kötet címe Krúdy világáról ígér tudósításokat — s ez a tény önmagában is elegendő, hogy az olvasó felcsillanó szemmel kapjon utána, még ha aztán kissé csalódottan teszi is le a kötetet. S ezt a csalódást nem a gyűjtő és szerkesztő Tóbiás Áron rovására kell írunk, hanem a műfajéra, amely csak az embert tudja megidézni esendő voltában, de nem az *író vilá-gát* is, amelynek pedig szolgálatát vállalta.

Különösen problematikus az ilyen vállalkozás Krúdy Gyula esetében, hiszen nála talán még hatványozottabban megmutatkozik az a századunkra oly jellemző kettősség író és műve között, amely azt tanúsítja, hogy az író élete a műnek már nem aranyfedezete, hogy az író magánélete nem a műve is, mint volt még a romantika korában, s amelyet a magyar irodalomban utolsóként Petőfi testesített meg. Krúdy-nál a kettő közötti távolság olyan nagy, hogy még egy 721 oldalas könyv emlékezés- és dokumentum-anyaga sem tudja áthidalni. Ezért történhetett meg, hogy a nagy író helyett a kis emberrel találkoztunk léptenyomon, s azt a paradoxont figyelhettük szüntelenül, hogy a kettő már alig tudja magyarázni egymást.

Ezt a tényt különben a kötet bevezetője is észleli: „Krúdy Gyula szinte csak átvonul a színen, mert nem az író életének és irodalmi munkásságának ellentmondásait igyekeztünk feloldani — erre talán még sor kerülhet egy irodalmi monográfiában —, hanem a korszakra irányítottuk figyelmünket, Krúdy világra. Helyesebben a világra, amelyben Krúdy is élt, s melynek szálfalakjával egyik legjellegzetesebb hőse volt...” A kötet anyagának olvasása után még ezt a szerkesztői megszorítást is továbbvezetve azt mondhatnánk, hogy a könyv arról a világról szól, melyet Krúdy élt, s ez nem egészen az a világ volt, amelyben élt, az pedig még kevésbé, amit megírt. Ha van valami Krúdy művészetében, ami annyira jellemzi, és amely pusztá rétegződésével is befolyt alkotásai természetrajzába, akkor éppen e sajátos egyidejűség az, amely a kor-élet-mű oly éles differenciái ellenére is létrejött benne.

Kevés dokumentum, sok emlékezés — így foglalthatnánk össze a *Krúdy világa* című kiadvány anyagát, amelynek összeválogatásában az volt a szerkesztő vezéreszméje, hogy „Krúdy Gyula személyét kiválasztva, főként budapesti és Budapestről szóló munkássá-

gára figyelve, a közelmúlt társadalmi mozgásait és irodalmi gyújtópontjait szeizmográfikus pontossággal" kövesse nyomon, „dokumentumokkal hitelessé, személyes visszaemlékezésekkel érzékletessé téve az ábrázolandó korszakot. Módszerünket leginkább egy forgószínpad kör-mozgásához hasonlíthatjuk: a hat ciklusban hatszor mozdul a kép Krúdyról és koráról, hatféle műfaj kosztümjében kél életre a korabeli színjáték". Ugyancsak a bevezető határozza meg a könyv műfaját is, amelyet „valahol memoár és regény, líra és történelemkönyv, filológia és erkölcsrajz között” jelöl meg.

Az írói életrajz iránt érdeklődők a szorosán vett életrajzi adalékoknál állapodnak meg elsősorban. A szerkesztő nemcsak az író leszármazottjait, gyermekeit szólaltatta meg, de „Kései beszélgetések” cím alatt közli azokat a magnetofonfelvétellel készült szövegeket is, amelyeket Krúdy ismerősei, barátai mondtak el, köztük Füst Milán, Kassák Lajos, Erdélyi József, Benedek Marcell, Dutka Ákos, Tamási Áron, Kárpáti Aurél, Pátzay Pál, Osváth Júlia stb. Ezeket egészítik ki a dokumentumok: Krúdy különböző személyekhez küldött szerelmes levelei, „számadás-könyve”, a Tevan kiadóval való levelezése, hivatalos ügyiratok stb. Nehéz lenne összefoglalni mindazt, amit ezek az írások Krúdy Gyuláról elmondanak: a család enyhíteni igyekszik az író emberi gyöngéit, az ismerősök, Krúdy életének szemtanúi a különöt látják Krúdyban, aki nem engedte meg sem életének vitelével, sem magatartásával, szokásaival, hogy az élet hétköznapi mértékével mérjék. Nem volt családi életet élő szelíd férj és apa. Itt is, akárcsak életének más vonatkozásaiban, úgy tetszik, tudatosan izolálta magát a világtól. Szállodában lakott, s nem a családjával, feleségével levelezett a közvetlen érintkezések helyett; az ő világa az éjszakák voltak, stációi az italkimérők, kiskocsmák s a számlálhatatlan fröccsök és egyéb italok. Az emlékezések anekdoták hősvé avatják a kocsmázó és kártyázó Krúdyt, szinte csak az alkalmat látva az emlékezésben, hogy a maguk hasonló élményeit elmondják, és elmerengjenek a kiskocsmák romantikáján. Holott Krúdynál alighanem a magány lehetősége legalább olyan mértékben fennállt, mint az elrontott életből következő italba menekülés ténye, mint ahogy jelképes erejűnek tetszik az a mozdulata is, amellyel a feleséget felcseréli utcalányokra és kerítőnőkre — egy nagy erkölcsi és társadalmi, nemkülönben magánemberi devalválódás mélypontjaként. Kortársai legtöbbször a látszat illúziója még megvolt, Krúdynál ennek a látszatnak már nyoma sincs, ellenben vas-

következetességgel merte követni az élet élésében a kor „logikáját”, tehát életadatain kiütköznek a látzatok mögötti fonákságok. Más szóval: negatív élet az övé, s ebben legtöbb kortásától különböző is, hiszen azok művészetükben alkottak „negatív univerzumokat”, Krúdy életével formálta azt meg.

Az értékek „felcserélése” játszódott le tehát Krúdy életében és művészetében, de úgy, hogy alkotásai képezik élete ellenében a pozitív pólust. Erre kell rádőbennünk, amikor a gyűjtemény nagyobbik hányadát kitevő kritikákat olvassuk, amelyek mind a Krúdy-rejtélyt akarták megfejteni. A szerkesztő itt széles skálán dolgozott, s így alkalmunk adódik, hogy egyetlen gyűjtemény segítségével szembesíthetjük az egyes művek után közzétett írások véleményét az utókor értékelésével, s azt tapasztalhatjuk, hogy az elmúlt ötven esztendő során Krúdy megítélésében nem történt sok változás. A művészetéről rajzolt képek árnyaltabbak lettek ugyan, de alapjaikban a kortársak egykori gondolataival egyeznek meg. Ezek szerint Krúdy Gyula írásművészete külön tartománya a magyar irodalomnak, s amióta Magyarországra is eljutott Proust híre, a bírálatok Krúdyban „az eltűnt idők nyomában” járó romantikust látják, az Idő bűvös megállítóját és elővarázslóját, a stílus nagy és sajátos mesterét.

Schöpfli Aladár egyik írásában a Krúdyról szóló kritikák bizonyos értelmű csődjét emlegeti, alighanem egészen jogosan: „A kritika mindig bajban volt vele. Nem illettek rá a megszokott kritikai kategóriák, nem lehetett rá a szokott mértékeket alkalmazni. Nem is írtak róla mást, mint föltétlen magasztalást vagy föltétlen elutasítást. Az írók értették, szerették és igen nagyra becsülték, mert megéreztek benne a rejtett geniális vonást, amely sohasem tudott egészen kibontakozni, de mindig érezte magát”. A gyűjteményben felsorakoztatott kritikák, ismertetések, bírálatok — legalábbis az avatottaké, mintha a fenti reflexiót igazolnák. Ady Endre *A vörös postakocsiról* írja: „De könnyes, drága, gyönyörű könyv ez mégis, úgy, ahogy írta, aki írta, fölséges versvallomás arról, miként tesz az álmok passzívvá a mai Casanovát. S ha nem regény, hát nem regény, de briliáns lelki-Röntgen a fiatalság nevezetű betegség egyik legékezebb stádiumának”. Kelemen János pedig már az irodalmi utókor szemszögéből nézi Krúdy életművét: „Ez a művészet minden ízében eredeti és nagyvonalú, nemcsak magyar, hanem világirodalmi szempontból is. Krúdyban már sok olyan elem van, ami később a szürrealisták művészetében bontakozott ki és vált mű-

vészi elvvé, sok olyasmit megsejtett, ami csak a húszas évek nagy európai regénykísérleteiben vált tudatossá." Krúdy megítélésének két pólusát idéztük az időből, s írjuk le rögtön a kritikákból leszűrhető tanulságot is, azt a módszertani tapasztalatot, hogy Krúdyt nem lehet *csak* a magyar irodalomból, a Jókai—Mikszáth vonal szempontjából értelmezni, hogy hozzá Európán át vezet az út, s hogy azok a művei bizonyulnak valódi értékeknek, amelyek kiállják a kortárs Európa minősítő szembesítését is, nemkülönben pedig ha fényt vetünk arra a mechanizmusra, amely művészetében működve lehetővé tette, hogy egyes vonásaiban megelőzze Európát, ugyanakkor rögtön le is maradjon eredményei szüretéről.

Kozocsa Sándor bibliográfiája pedig azt mutatja, hogy míg a könyvkiadás évről évre megjelenteti Krúdy műveit, az irodalmi kritika és az irodalomtörténet mintha megfeledkezett volna róla. Ha Tóbiás Áron munkájának nem is lenne más értéke, mint az, hogy az irodalmi közvélemény figyelmét Krúdyra irányítja, nagy munkát végzett, s így nemcsak összefoglalója a Krúdy-irodalomnak, hanem elindítója is lehet a friss szempontú kutatómunkának, amely Krúdy művészetének igazabb jellegét tárná fel, és pontosabban megjelölné művészete helyét a magyar irodalomban.

(BI)

K R Ó N I K A

HÁROM KÖCSÖG A SZÍNPADON

A párizsi Pavillon de Marsanban bemutatták Samuel Beckett új színdarabját, a „Comédie”-t. Témája a házassági háromszög, de Beckett ezt az elnyútt tárgykört is korszerűvé torzítja. A darabról a *L'Express* közölt ismertetést.

A színpadon három nagy köcsög áll egymás mellett, mozdulatlanul — olvassuk a párizsi lapban. — Három személy feje kandikál ki belőlük. Az arcokról nem lehet leolvasni korukat, személytelenek, kifejezéstelenek, s amikor a reflektor fénye ráesik valamelyikükre, gyors, egyhangú, színtelen hangokat ad. Ez minden.

Beszélnék? Beszélgetnek? Nem beszélgetnek. Emlékeznek, s töredékekben mesélnek. A férfi mindkét nőt szereti, megvalósíthatatlan álma a házasság hármában, s addig is össze akarja őket békíteni, sőt testileg is kielégíteni.

A féltékenyebb nő magádetektívvel kísérteti, jelene- teket rendez, s vetélytársnőjéhez jár, hogy ott kellemetlenkedjen. A tanult nő öngyilkosságba kergeti a férfit, aki mindent bevall neki, de vajon ez megoldás-e? Nem ment-e el a másik nőhöz, a jólelkűhöz? Vajon nem volt túl késő? De talán minden helyzet végén nem befejezés, hanem új kezdet van, egy határozatlan kezdet.

A „Comédie” története nem banális. Az, amit Beckett szakadatlanul ír — mondja a *L'Express* kritikusa —, komédia, vagy inkább tragédia, az egyetlen tragédia, vi-gyorgó tragédia, melyben kihányják az élet bűnét. Bizonyos értelemben Beckett itt megtette a maga színpadáért azt, amit Cocteau az „Antigone”-ért vagy a „Romeó”-ért tett; egy az a három köcsög? Abban Beckettlandban, ahol a „Godot”-tól a „Szép napok”-ig kimerült, összetört, bizonytalan és hihetetlen teremtmények vánszorognak, verekednek, s hiábavalóan tesznek fel életüket és halálukat érintő kérdéseket.

AMI MEGMARADT

Jean Hougron az indokínai háború poklának leleplezésével jelentkezett az irodalomban. Most, hétévi hallgatás után új könyve jelent meg. A művet, melynek címe *Histoire de Georges Guersant* (Georges Guersant története), nagy várakozással és meglepetéssel fogadták. A szerző, akinek ez az első francia témájú könyve, az *Arts*-nak adott nyilatkozatában többek között ezt mondta:

Újra meg akartam találni, ezen a kerülő úton, azt a fiatalembert, aki tizennyolc éves koromban voltam, s most már érett fejjel, újraértékelni azokat a véleményeket, melyeket akkoriban alakítottam ki magamban azokról, akik között éltem. Nemzedékem sok tagja — a mostani negyvenévesek — ugyanazt a kalandot élte át, mint én: a megszállás, az ellenállási mozgalom, Indokína, Afrika, Algéria, s végül visszatért szülőföldjére, Franciaországba.

Ez a távolság szükséges volt. Sokáig azt hittem, hogy huszonöt évvel ezelőtt nem éltem igazán. Ma már tudom, hogy szinte öntudatlanul háttérbe szorítottam a fiatalságomat. Most feltámad — de más személy figyeli és alkot róla ítéletet, mint aki akkor voltam. Mert az akkori eseményeket — az eseményeket és a személyeket, melyeket gyakran transzponáltam a regény szükségletei szerint — a mai ember figyeli és elemzi. Ami megmarad, az annak a tizennyolc éves fiatalembernek a képe, aki lehettem volna, az az elhatározás, hogy a körülötte élők lényének titkaiba hatol, az ellenállási mozgalom, amelybe szinte akaratom ellenére kerültem, azok a mítoszok, melyeket teremtettem, amíg rá nem döbbsentem, hogy hiábavaló és kínos az igazságért folyó küzdelem, s hogy a boldogság utáni nyomozás nem halad mindig párhuzamosan az igazság kutatásával.

HÁTBORZONGATÓ VÉGÉRVÉNYESSÉG

Theodor Däubler trieszti származású német expreszcionista költő a harmincas években Caprin gyógyíttatta magát. Vele volt barátja, Werner Helweg is. Helweg 1961-ben ismét ellátogatott Caprira, s egykori szállásadójának pincéjében egy ládában megtalálta Däubler hátrahagyott írásait, kiadatlan kéziratait, leveleit. Itt volt a költő két levele, melyet nővérének írt, de soha nem adott fel; időközben a címzett meghalt. Däubler után nem maradt fenn levelezés, ezért különösen a nővérének szánt levelei érdekesek, melyeket most Helweg az *Akzenté*-ben hozott nyilvánosságra.

Az alábbiakban két töredéket közlünk ezekből a víziós szépségű levelekből:

Betegségem igazi oka, Erika, hogy a kifejezés egész terhe az én vállamra nehezedik. Rogyadozom templomom súlya latt. Nincsenek olvasók, akik benépesítenék. Elmarad az áldozat is, melyet az értelemnek kellene benne meghoznia. Te egy dologban mindig megértettél, Friegék pedig

az ellenkezőjéről akartak meggyőzni. Azt mondtad, hogy a sorsot nem lehet visszavonni, ha már nyomunkban van, Friegék szerint az én órám még csak ezután jön el. A világon történik valami, mondja ő, ami szinte a holdkórosok kényszerével siet az én művem felé. A nagy nyomozás a válasz után a sarki fény felé irányul, mintha iránytű vezetné, mert más választása nincs. Mert az én sarki fényem kell hogy legyen minden kereső egyetlen tevékeny mágneses sarka, s mert a németek az egyetlen nép, amely képes a belső gyorsulásra, s kizárólag ez tudja felemelni a lelket az élet segítségével. Nem tudok azonban megszabadulni attól a gondolattól, hogy rosszul választottam, amikor Németországot választottam Olaszország helyett. Goethe számára az ilyen választás rossz lett volna. Faust mint olasz — lehetetlenség. Én azonban a magamét jobban el tudtam volna mondani Giordano Brunónál és Thomaso Campanellánál...

— — — — —

Egy alattomos, mérges kétség meg akar győzni, hogy amikor nyelvet választottam, bűnt követtem el egészségem ellen. Ha az olaszt választottam volna, másmilyen testi tulajdonságokat kapok. Mert a nyelv alakítja ki magának a testet, mint ahogy a hang hangszert keres magának, hogy átélje önmagát. Nem vagyok csembaló, mint Carducci, ehelyett német orgona lettem. Minden megegyezett, még az asztrológia szempontjából is. De én eltékoztam Jupiteremet. Tévesen értelmeztem egy belső parancsot. Én ezt mindig sejtettem, aztán már tudtam is egyszerre, véglegesen, megváltoztathatatlan pontossággal. Amikor — 1930 táján — Delphiben tartózkodtam, etruszkosan könyökölve feküdtem a terasz falán, s egyszerre rám telepedett a bizonyosság óriási árnyéka. Tekintetemmel a templomon, a színház látványa előtt elátkoztam Apollónt. Elátkoztam benne a költészetemet. Tudtam, hogy az a hatalmas erőfeszítés, a leghatalmasabb, amely Dante óta egy emberben keletkezett, hiábavaló volt. Hátborzongatóan végérvényesen tudtam.

A NAGY UTAZÁS

Húsz éve szüntek meg a németországi haláltáborok, de még születnek könyvek, melyek róluk szólnak. A legújabb Horge Semprun spanyol származású francia író műve, a *Le Grand Voyage* (A nagy utazás). Semprun könyve sok mindent elmond, amit eddig nem tudtunk. A szerző nem a tábori életet írja le, hanem az utazást a táborokig. Mint ismeretes, azok, akiket a hitleri Németország koncentrációs táboraiba küldtek, leplombált vagonokban utaztak. A *Preuves* a következőket írja a könyvről:

A nagy utazás három múlt, három jövő és három jelen között történik. A régmúlt: Spanyolország; a középső múlt: egy szoba, ahol Gérard és társai Hegel, Marx, Lu-

kács műveiből megismerték annak az okait, ami a nagy utazáshoz vezetett, de lehetővé teszik, hogy onnan visszatérjenek; a közelmúlt: a földalatti mozgalom és a börtönök. A közvetlen jövő: a tábor és a tábori élet; a középső jövő: a felszabadulás; a távoli jövő: a visszatérés. Végül a két jelen: az önző és a költői, kilátás a Mosel folyóra meg egy álom; s az igazi jelen: a vagon pokla, melyet az emberi szolidaritás vált meg.

Gérard, aki gondolataiban a Mosel, lakása, a táj és olvasmányai felé kalandozott el, egy kisfiú kiáltozására visszatér a vagonba. „Sváb kurva fia” — mondja a kisfiú egy gyerekre, aki egy állomáson, ahol a vonat megállt, kövel dobálja meg a vagonot. Ez az eset újabb asszociációkat idéz elő: börtön, ellenállás, a maquis, harcok, szenvedések, melyeknek az a céljuk, hogy a németek ne legyenek többé svábok. Távolodással tér vissza ekkor a felszabaduláshoz, keservekhez, a francia misszió lányaihoz, akik eljöttek megnézni a krematóriumot; Gérard ekkor felfedezi, hogy piszkos idegen maradt, s hogy a kéméletlen adminisztráció még a csontvázak között is elkülönülést szül, idiotikus kérdéseket tesz fel, megalázó vizsgálatokat végez. Gérard ekkor elhatározta, hogy hallgatni fog. Ez az idő szükséges, hogy megszökjön az időszerűségtől, kíváncsiságtól, lefokozó erejüktől, ez az az idő, melyre szükség van, hogy az emberek újra megtanuljanak hallani. Csak akkor válik lehetségessé a kifejezés, amikor az ember újjáéled, mert megvan az alkalma, hogy meghallgassák, azaz fennáll annak a lehetősége, hogy mások is újjáéledjenek.

A nagy utazás véget ér. Aki lehetővé tette, aki erkölcsileg és esztétikailag megmentette, meg fog halni. A felvonásnak vége. Gérard átmegy a pokol kapuján, s megkísérli nyitva tartani a szemét, hogy megteljen a havas táj jeges fényével, a lámpákkal a hatalmas bulvár mentén, mely fölött ott lobognak a hitleri erőszak jelei. Mi tudjuk, hogy ez a pokol nem árthat Gérard-nak, tudjuk, hogy emberként lép majd ki belőle, élve, s tudjuk, hogy nemcsak az ember menekült meg, hanem a pokol is megmaradt, mert e könyv gondoskodik róla, hogy ez a mártírium ne tűnjön el örökre az emberek emlékezetéből.

A KÉMREGÉNYEK HAUSSE-A

Az amerikai bestseller-listán már hetek óta ott találunk három kémregényt: John Le Carré *A kém, aki a hidegről jött be* (The Spy Who Came in From the Cold), Helen McInnes *A velencei affér* (The Venetian Affair) és Jan Fleming *Őfelsége titkos szolgálatában* című regényét. Mindhárom könyv példányszáma óriási, a többi kiadványhoz képest aránytalanul nagy. A kémregények ilyen sikere nem új jelenség Nyugaton, viszont általánossá vált. A *The New York Times Book Review* így magyarázza az esetet:

Néhány tény kétségtelenül hozzájárul ehhez a sikerhez: például a megboldogult Kennedy elnök — az akkor

még csak mérsékelt sikereket arató — Jan Flemingnek nyújtott támogatása vagy az a nagyszerű propaganda, melyet a kiadó *A kém, aki a hidegről jött be* című könyvnek rendezett. Keressünk azonban egy alaposabb okot. A kémkedés ma közelebb áll az átlagemberhez, mint valaha. A CIA működését sokkal több jelentés, tájékoztatás kísérte, mint annak idején az OAS-ét. Amikor a nemzetközi bizonyodalmakról olvasunk, tudjuk, hogy a kulisszák mögött ott vannak a kémek, a kémkedés realitása pedig még ennél is jobban ránk nehezedik. George Orwellnek, a prófétának és Packardnak, a riporternek köszönhetjük, hogy tudjuk: alig van életünkben olyan pillanat, amelyről a kémek nem szerezhetnek tudomást. Szóval odáig jutottunk, hogy a kémkedést mint az emberi élet részét fogadjuk el, következésképpen pedig az irodalom normális részének tekintjük.

Boucher harmadik törvénye szerint a mikrokozmosz megismétli a makrokozmoszt. A kémregényekben megtalálunk mindent, aminek egy regényben lennie kell: a különös szerelemtől a józan realizmusig, a limonádétól a komoly irodalomig. És most már nem nevezik őket kalandregénynek. A szépirodalomba tartoznak, és ugyanúgy árulják, mintha a témájuk...

Jane Austen azt írta egyszer: „A szerelemtől és a pénzről írok; mi van ezenkívül még?” Húsz évvel 1984 előtt ezt ki kell igazítani: a szerelemtől, pénzről és kémkedésről.

SPANYOLORSZÁG 1964

Benito Perez Galdosnak, a nagy spanyol írónak halála után is kellemetlenségei vannak a katolikus egyházzal, amely annak idején megakadályozta, hogy Galdos megkapja a Nobel-díjat. Most azonban Spanyolországban kiadják összes műveit, szülőházát pedig, Las Palmasban, múzeumná alakították át. A Kanári-szigetek püspöke, aki Las Palmasban székel, leiratot intézett a helyi hatóságokhoz. A *Les Lettres Francaises* közli a püspök üzenetét, melyet az alábbiakban kivonatossan ismertetünk, tekintettel arra, hogy rendkívül jellemző a spanyol viszonyokra.

„Amíg ez a múzeum nyitva lesz — írja levelében a püspök —, mint az egyházmegye püspöke kérem a községi képviselőtestületet, hogy ne vegyen részt az egyházi ünnepeken, körmeneteken, szertartásokon a székesegyházban és a bazilikában vagy a egyházmegye bármely templomában vagy kápolnájában. Erré a lépésre lelkiismeretem kényszerít.”

A püspök a továbbiakban kifejti, hogy az egyházmegyében töltött 27 évi szolgálata alatt meggyőződött, hogy Perez Galdos művei milyen „mély és komoly károkat” okoznak a hívőknek, ezért nem engedheti meg az író műveinek népszerűsítését és terjesztését egyházmegyéjében. Galdos művei ipso iure tilalom alá esnek. Mindezek

utan a püspök követeli a községtől, hogy zárja le Galdos múzeumát. Ha követelésének nem tesznek eleget, „kénytelen leszek — mondja a püspök — érvénytelennek nyilvánítani azt a partronátust, melyet a nagyrabecsült képviselőtestület vállalt az utóbbi években a Pinói Szűzanya ünnepén, ezzel együit pedig megszüntetni a kiváltságokat, melyek ebből következnek”.

A RÉGI FELELŐSSÉG

Nyugaton továbbra is tart a heves vita, melyet Rolf Hochhut imár világhírű színműve, „A helytartó” előidézett. Nemrég az irodalmi pápa, Francois Mauriac is elismerte, hogy XII. Pius pápa nem emelte fel szavát elég hangosan a hitlerizmus rémtettei ellen; a párizsi Arts, Mauriac cikkének visszhangjaként, egy pápabarát cikksorozatot közölt. A kérdés helyes megvilágításához hozzájárul egy könyv, mely nemrég jelent meg az Egyesült Államokban. Szerzője Guenther Lewy, címe: *The Catholic Church and Nazi Germany* (A katolikus egyház és a náci Németország). Lewy művét (McGraw Hill-kiadás) a *Saturday Review* így méltatja:

A szerző gigászi munkát végzett: áttanulmányozta a német egyházmegyék irattárát, a diplomáciai iratokat, a Gestapo jelentéseit és a korabeli katolikus kiadványok garmadáját. Lewy könyve akadémikus kiegészítése Hochhut színdarabjának. Lewy szerint míg a náciellenes németek szerint kinozták Hitler koncentrációs táboraiiban, míg a lengyel értelmiség és a szláv „Untermensch” megsemmisítése folyt, amikor 6 000 000 zsidót öltek meg, „a katolikus egyház hivatalos szervei segítették, támogatták a rendszert, s lehetővé tették a büntettek elkövetését”. A római pápa, a római katolikus egyház feje és legfelsőbb erkölcsi tanítója — mondja könyvében Guenther Lewy —, hallgatott. A szerző azzal vádolja a német püspököket, hogy támogatták Hitler hódító politikáját, és elmulasztották bátorítani a Hitler-ellenes szervezkedéseket. Mi több, Lewy magára ölti a bírói talárt, s kimondja a végső ítéletet. A legnagyobb erkölcsi jogtalanság idején az egyház erkölcsi tanítása csupán „közhelyek formájában” volt hallható, habár az egyház feladata a szeretet és az irgalom, mondja Lewy, majd felteszi a kérdést: „Milyen mértékben pótolja az intézmény fenntartása az erkölcsi integritást?” A jövőre nézve a könyv szerzője megjegyzi: „Ha az emberiség valaha újra szembekerül egy olyan hatalmas méretű erkölcsi kísértéssel, amilyennek a hitleri rezsim pusztá ereje mutatkozott, reméljük, jobb erkölcsi vezetése lesz.”

AZ EMBERISÉG UTOLSÓ ELŐTTI NAPJAI

Karl Kraus, a német nyelv legnagyobb művészeinek egyike, 1915-től 1920-ig nagy terjedelmű színművet írt „Die letzten Tage der Menschheit” (A emberiség utolsó

napjai) címmel. A darab témája az első világháború, „azok az évek, amikor operettfigurák játszották az emberiség tragédiáját”. A drámát eddig csupán részletekben, töredékesen adták elő, most azonban, hétnyolcadával lerövidítve, a bécsi Theater an der Wienben mutatták be.

A *Spiegel* kritikusa szerint a lerövidített darab sikere csak részvérből ered. Kihagyták a drámából azokat a karikatúrákat, melyeket Kraus, aki nagyon is zsidó volt, a zsidókról rajzolt. A drámát a szerző korabeli alakokból, dokumentumokból és idézetekből állította össze. Maga Kraus negyven évvel ezelőtt azt mondta, hogy az akkori közönség nem mer szembenézni a darabbal. Ma, 1964-ben a dráma nézői nem rendülnek meg. Csupán egy kérdésben nem bizonyult időtállóknak a darab: nem tudja elviselni azokat a tapasztalatokat, melyeket a közönség Kraus után szerzett. Hitler után könnyű kinevetni II. Vilmost, aki megengedi, hogy Ludwig Ganghofer leghagyja jódlizásban; Eichmann és Boger után a Habsburg és a vilmosi militarizmus szinte ártatlannak tűnik fel. Auschwitz és Hiroshima után a német és az osztrák feudális és plebejus, kereskedelmi és zsurnalisztikai, tényleges és szóbeli rémségek, amelyeket Kraus idéz — habár sejteni lehet bennük a nagyobb rossz csíráit —, aligha tudnak eléggé megremíteni. Így aztán „Az emberiség utolsó napjai” inkább utolsó előtti napoknak tetszenek.

ÚJ HIDAKAT KELL ÉPÍTENI

Az utóbbi időben mind gyakrabban olvashatjuk az olasz és jugoszláv irodalmi lapokban és folyóiratokban Giacomo Scotti nevét. Scotti Nápolyban született 1938-ban, de már tizenhét éve Jugoszláviában, Rijékán él. Első verskötetete, *Aranyhajnal* címmel, négy évvel ezelőtt jelent meg olasz nyelven. Azóta több könyvét adták ki, legutóbb a kruševaci Bagdala kiadó jelentette meg verseit szerbhorvát fordításban, *Rimovano more* (Rímbe szedett tenger) címmel. Scotti, akit az elmúlt hetekben felvettek a Jugoszláv Írók Szövetségébe, nyilatkozatot adott a *Politika* munkatársának.

— Nagyon boldog vagyok — mondta Scotti —, mert épp az imént tudtam meg, hogy egy sienai könyvkiadó elfogadta és már nyomdába is adta a macedón költők antológiáját, melyet én fordítottam olasz nyelvre. Már régebben fordítottam szerbhorvát nyelvről verseket, de „macedón hobbym” olyan örömet szerez nekem, mint egy kisgyerekeknek az újévi ajándék.

— Legjobbban a macedón költészetet szeretem. Már néhány éve népszerűsítem Olaszországban a macedón költészetet. Ez a költészet rendkívül dinamikusan fejlődik, Nyugaton azonban nem ismerik. Tudnak ott az eszkimók, a primitív népek, az amerikai indiánok költészetéről, de az Európa szívében élő költészetéről nem is hallottak... Sikertült kiadót találnom ennek az antológiának a megjelentetésére. Igaz, olyan feltételek mellett, hogy anyagi

hasznom nincs belőle, de legalább az év végéig a világ megismeri azt a lírai költészetet, melybe, mondhatnám, szerelmes vagyok. Valami igazán újat, üdét, eredetit találtam benne.

Önmagáról így vall Scotti:

— Lírám poénje az ember. Mert a természet és az ember úgy összetartozik, ahogy a keret magába foglalja a képet. Az én emberem általában magányos, de érintkezni akar a többi emberrel. Hisz abban, hogy a legrosszabb embernek is vannak erényei. Foglalkoztat a saját sorsom is: olasznak születtem, de lényem szerint — jugoszláv vagyok. Amikor ide jöttem, láttam a lerombolt hidakat. Háború volt. Ma sok új híd kell építeni, az együttműködés és a megértés hídjait. Ez az én költői credóm.

Terveiről ezt mondta a költő:

— Ciril Zlobec, Slavko Mihalić és Alekszandar Szpaszov válogatása alapján fordítom a mai jugoszláv költészet antológiáját olasz nyelvre. Az év végéig pedig szerb-horvát nyelven meg kell jelennie a jugoszláviai olasz költők antológiájának, melynek anyagát én válogattam, s Nedeljko Fabricio fordította. S ha mindez meglesz, visszatérek Macedónia költőihez — fejezte be a *Politikának* adott nyilatkozatát Giacomo Scotti.

FEDŐLAP
B. SZABÓ GYÖRGY
ES KAPITÁNY LÁSZLÓ
MUNKÁJA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ
KAPITÁNY LÁSZLÓ

HÍD, IRODALMI, MŰVESZETI, TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓ-
RAT. 1964. SZEPTEMBER. KIADJA A FÓRUM LAPKIADÓ VÁLLA-
LAT. — SZERKESZTŐSÉG ES KIADÓHIVATAL: NOVI SAD, VOJVODE
MIŠIĆA UTCA 1. — SZERKESZTŐSÉGI FOGADÓÓRÁK: MINDENNAP
14–16-ig. — KEZIRATOKAT NEM ŐRZÜNK MEG ES NEM KÜLDÜNK
VISSZA. — ELŐFIZETESI DÍJ: BELFÜLDÖN EGY ÉVRE 1000, FÉL ÉVRE
500, EGYES SZÁM ÁRA 100 DINÁR; KÜLFÜLDRE EGY ÉVRE 1400, FÉL
ÉVRE 700 DINÁR, KÜLFÜLDÖN EGY ÉVRE 2,33 DOLLÁR, FÉL ÉVRE 1,17
DOLLÁR. — KÉSZÜLT A FÓRUM NYOMDÁBAN NOVI SADON.

