

FIGYELŐ

A FEGYELMEZETT SZENVEDÉLY

Nemes Nagy Ágnes: *Az élők mértana*

Prózaí íráások I–II.

Szerkesztette és az utószót írta Honti Mária

Osiris, 2004. 716+586 oldal, 6500 Ft

Versekről

Volt az angol tanszéken egy tanárunk, András T. László, akihez többek között angol műfordítói szemináriumra jártunk. Magyar prózát fordítottunk, Örkényt, Ottlikot, Mándyt. A fél-év elején elkezdtünk egy novellát, és a félév végén már javában a második mondat közepén tartottunk. Csak épp közben megbeszéltük a novellát, a korszakot, a szereplők nevét, a novella címét, a mondat lejtését és szerkezetét, a szavak etimológiáját, morfológiáját, jelentését, jelentésmezőjét, szinonimáit, ezt összevetettük az angol mondat, szó és szinonimákör lehetőségeivel; vagyis megbeszéltünk mindent, amit lehetett. Műhely volt, mesterséget tanultunk, mint még pár helyen – elég kevés helyen.

Nemes Nagy Ágnes esszéit ez az elemi izgalom és nyitottság hatja át: minden foglalkoztatja, ami a verssel, az irodalommal, a kultúrával (és nem csak a magas kultúrával) kapcsolatos. Nem véletlenül ír hosszabb tanulmányt a költői képről: gondolkodásmódjára a szemléltetés, az asszociációk, a kapcsolódási pontok, összefüggések gyors villanása jellemző, elméleti kérdéseket is plasztikusan világít meg, részben hatalmas háttértudása, részben szenvedélyes érdeklődése révén, és mert mindig a keze ügyében van egy-egy szellemes, ugyanakkor pontos evidencia (tetszőleges helyről idézve: az ember ugyanolyan hosszan tanulja a magyar líra méretét a világirodalomban, ahogy „egy autós megtanulja a kocsija szélességét”¹ – NB.: nem idézhetünk tetszőlegesen, mert ezeknek

a szövegeknek helyi értékük van, kiragadva csak a *bon mot* érződik). A gondolat az ő számára is érzéki tapasztalat, ahogy T. S. Eliot írja a modern költőről és a XVII. századi angol, ún. metafizikus költészetről. Abban is hasonlít ez a két nagy, huszadik századi költő, hogy ezt a petárdás okosságot a verseikben teljesen félre tudják tenni (szemben a metafizikusokkal).

Mindig fontos, amikor egy költő a versről ír. Nemes Nagy Ágnes már első esszéiben foglalkoztatják bizonyos kérdések (a nyelv válsága, a költészet hatása, e hatás feltételei, a tudatosság, az érzékelés, az ihlet stb.), később alaposabban is végigjárja mindegyiket. „A költészet afféle kétpúpú teve” – írja –, azaz kettős természetű: a gyerekkor szóeufóriája és a későbbi kifejezés kínja, „a szó öröme és a szó elégtelensége”, „az egyértelmű szó és a tagolatlan közérzet párharcát” határozza meg (TÜNÉKENY ALMA). És provokatívabban is: „A szó tehát a legfőbb ellenség. Vágy másképpen: a szóbeli művészetek legkényesebb kérdése maga a nyelv” (TUDJUK-E, HOGY MIT CSINÁLUNK?). Mindehhez persze hozzátartozik a költő idegenkedése némely kortársa barokkosan díszes szövegeitől is.² Másutt is kézzel-lábbal jelzi: a szó magában nem fontos, legfeljebb a helyi értéke, a kiválasztott legjobb szinonimája. (Mikor későbbi nagy tanulmányában összefoglalja a vers – számára addig sokkal fontosabb – „nem-szótényezőit”, visszatér a „szótényezőkre” is: „a vers minősége főleg a szinonimán áll vagy bukik; aki a szinonimáért nem küzd meg, nem küzd meg semmiért [...] Aki ezt a döntést elmulasztja, vagy ráhagyja pl. csakis a korszakra (divatszavak!), az nagy energiavesztéssel számolhat a versben, a szűkös szó helyett a lehetőségekre bízva magát” (A VERS MÉRTANA).

Érdeklí a vers keletkezése is. Az ihletet vizsgálva (ugyanebben az esszében) visszajut a verset megelőző tudáshoz, egy „pregéztáló mintához”, amely rákényszeríti magát a költői figyelemre, „hiszen körülbelül ez az a sáv, ahol a

¹ MAGYAR LÍRA A VILÁGBAN.

² Petőfi-elemzésében említi pl., hogy „a modernség egyfajta barokkjában” élünk (PETŐFI SÁNDOR: A TISZA).

képzetek szavá változnak”, ahol eldől a vers hitelessége. (Ez a tudati, időbeli, térbeli, néha erkölcsi sáv mintha mindig jelen lenne nála – Téli Fák című versében írja: „Meg kell tanulni azt a sávot, / hol a kristály már füstölög, / és ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe.”) Foglalkoztatják a tudat homályos rétegei, a gyakran emlegetett „névtelenek” (mint később elárulja, erről Rilketől tanult – RILKE-ALMAFA), ezek kifejezését-kifejeződését (is) kutatja egyik legfontosabb tanulmányában, A KÖLTŐI KÉP-ben. „A kép, ez az átvitt értelmű látvány, a költői szöveg legmerészebb, legnagyobb nyújtózása az érzékelhető felé.” Miközben történetileg következteti ki és remek példák során figyelni meg a kép (hasonlat, metafora, metonímia, szimbólum, leírás) kialakulását és változót, egyre összetettebb funkcióit, ugyanennek a folyamatnak az ismeretelméleti oldalára is kíváncsi, felhívja a figyelmet „gondolkodásunk alapvető jelképszerűségére”: „a költői szimbólumnak tehát kivételesen nagy a lélektani referenciája. Innen az ereje”. Arra a paradoxonra is figyelmeztet, hogy a látvánnyal már nem indokolható, szürrealista kép éppen „az emberi elme csillapíthatatlan rendező ösztönét” bizonyítja.

Ugyanennek a folyamatnak a másik oldala a befogadás, erről szól másik nagy tanulmánya, A VERS MÉRTANA: itt a versélmény megfogalmazására, a minőség mérhetőségére kíváncsi. A kérdés persze ott volt már BÖLÉNYTELENNÜL című korábbi esszéjében is: „Melyek azok a lélektani-biológiai törvények, amelyeken a művészi hatás alapszik?” – hiszen ez mindig szenvélyesen vizsgálta: „Nem mondom, hogy mindig ugyanazt gondoltuk. De mindig ugyanarról gondoltunk valamit. Ha nagyon magasra akarnám felőlni a megfogalmazást, azt mondhatnám: a minőség mérhetősége foglalkoztatott minket állandóan; tetszésen, nemtetszésen túl ezt az abszurditást kergettük, vadásztuk a mesterség labirintusaiban. Egyszerűbben szólva: szeretünk versekről beszélni” (ÁSZTAL ÉS KENYÉR. RÓNAY GYÖRGYRŐL). A választ a világ és a mű „rendezettségében” látja, és itt, A VERS MÉRTANÁ-ban, még alaposabb vizsgálódás után arra jut, hogy az „úgynevezett” tartalom és forma nem választható el, sőt „a kétféle hatás, a tényhatás és a formáltság feszültsége” a meghatározó. Nyilvánvaló, mondja, hogy az olvasó a tartalmat keresi vagy értékeli: „A tényhatás, rendezettségétől függetlenül, mindig erősebb a művészi hatásnál, hiszen más tartományba, a léttá-

pasztalatok tartományába tartozik; a művészi hatás optimuma viszont az érzékeltes rendezettség optimuma.” A kritika vagy a kritikai érzék számára mindenesetre két igen jól használható fogalmat is bevezet: a „jelentős» tartalmakkal” elérhető „ingyen-hatás” és a „kívülről készült”, üresen virtuóz (másutt: „ál-új”, „ál-bátor”), azaz nem belülről indokolt versek fogalmát.

A költői hatás „nem-szótényezői” között váratlanul a hagyományos „versenybírák” (versitan-stilisztika-poétika) elé helyezi a dinamikát: „Ha a különféle versek dinamikai ívét nézem, már-már hajlok rá, hogy a világon csak egyetlen lírai vers van, és ez az érzelmi intenzitás és az elernyedés (feloldódás) viszonya [...] s az egyes versek nem(csak) tárgyak, szándékuk, stílusuk szerint különböznek, hanem főként abban, hogy az intenzitás és az oldottság milyen sorrendben, mennyiségben, elosztásban található bennük”... „Ha a vers feszültségét, ezt a hirtelen megnövekvő vagy ellankadó versenergiát – a dinamika kategóriájában, vagy nem bánom: attól függetlenül – körül tudnánk keríteni, a vers testén, mozdulataiban tetten tudnánk érni, azal nagyot lépnénk a vers lényeges összetevői felé.”

Ez talán a két legösszetettebb költészeti írása Nemes Nagy Ágnesnek – az embernek kedve volna idézni a többiből is, hiszen a költő beszél ízlésről, formabontásról, szabadversről (MEGJEGYZÉSEK A SZABADVERSRŐL); józanul tekint a nyelvébe zárt magyar vers „leginkább fordítható rétegére” (MAGYAR LÍRA A VILÁGBAN), sőt külföldi kiadások esetén javasolja, hogy a „szövegértéket” egyensúlyozzák ki a „presztízsértékkel”, azaz írjanak alapos ismertetést (JEGYZETEK A FRANCIA FÜST-KÖTETRŐL); mindent tud a magyar nyelv adottságairól, behatóan ismeri ritmikai rendszerünk gazdagságát, a magánhangzó-illeszkedés „tűrhetetlen monotonitását”, a ragozó nyelv hosszú szavait, ugyanakkor végtelen rímlehetőségeit és az e vonatkozásban szegényebb nagy nyelvek rímfaradságát, érdeklődés más nyelvek alaprímei (FORDÍTANI; EGY NEM-LOMBHULLATÓ FIÚCSKA) – és költői-fordítói tapasztalatait mindig élvezetesen adja át bármely olvasónak, aki esszéolvasásra szánja el magát.

A Babits-könyvben (A HEGYI KÖLTŐ) és a verselemzésekben fordított a sorrend: nem az absztrakt gondolathoz keres példákat, hanem az előtte fekvő művet világítja meg a részletekkel, és (gyakran) ebből általánosít. Nemes Nagyt a verselemzésekben is a keletkezés és a hatás izgatja leginkább. Egy krimiolvasó lendü-

letével bizonyítja például, hogy Csokonai írás közben alakította ki a TARTÓZKODÓ KÉRELEM uralkodó verselését (hasonlít ez a KEVEHÁZÁ-ról Vas Istvánnal folytatott szenvedélyes verstani vitához). Ha az újraolvasás örömeivel, távolabbról nézzük az elemzéseket, megfigyelhetjük a költő előzékenységét avagy tapintatát, ahogy például az V. LÁSZLÓ-ban „*felgöngyöli*” a történelmet. Aztán kísérletképpen elképzeli egy tudatlan olvasót: „*Ez a – csöppet sem óhajtható – feltételezett tájékozatlanság talán egy verébúgrással közelebb visz a vers mindenkori és mai esztétikumához*” – ezzel tehát azt a kérdést is nyitva hagyja, hogy a (mindenkori) vers megértéséhez szükséges-e a háttértudás, a kontextus ismerete –, majd a ballada műfaját, homályát az objektív lírával, Eliot modern módra homályos versével veti össze. Hasonlóan jár el az ELŐSZÓ-val: bevallja, hogy sokáig maga sem volt tisztában a Vörösmarty-vers keletkezéstörténetével, ezért módja van elárulni az olvasók zömének, hogy a „*Midőn ezt írtam*” névmása nem magára a versre, hanem egy (végül előszó nélkül megjelent) regegyűjteményre mutat. És hozzáteszi, hogy a bizonytalankodás őt korántsem zavarta a befogadásban, sőt: „*Használ, de még mennyire használ a vers emóciókeltő erejének a fél értelem vagy alig értelem ezer fajtája, olyan apróságok, mint az idegen vagy elavult szó, és tovább, a versmondát töredezettsége, a képtelen kép, a sejtető dadogás, a ködös alany, az elharapott állítmány – mindaz, ami félig van, ami kiegészítésre, izgatott lelki aktivitásra készlet.*” Innen természetesen ismét a modern vers egyik eszközához jut el. A költői (tanári) előzékenységet egyébként nem iróniából mondtam: aki próbált már versügyben áttörésre jutni, tudja, milyen fontos lehet az olvasó kisebbségi érzését, szorongását feloldani. Ez nem leereszkedés – illetve ehhez kell a tapintat. (Épp a versértéshez szükséges háttértudás ürügyén írta meg Nemes Nagy egyik legszebb, legtöbbször rétegű – hátrahagyott – írását: KÁIN, ÁBEL, GIMNÁZIUM.)

Noha a szövegolvasásban Nemes Nagynál analitikusabbat nehéz volna találni, soha nem áll meg az elemzésben a részletnél (sőt a Babits-könyvben az elhagyás egészen meglepő gesztusait teszi a mondandó, a gondolatmenet, az ábrázolt költői alkat kedvéért). Mintha ezzel is közölni akarná, hogy nem mindig minden fontos. A Pilinszky-elemzésben írja: „*A szó helye a versben szinte-szinte ugyanolyan fontos, mint a szó maga*”, és hasonlóan a Babits-versről,

A CSENGETYÚSFÍÚ-ról: „*A rím indokoltsága fontosabb, mint a rím maga.*” Minél jobban ismeri az ember az illető verset, és minél kevésbé céllal olvassa az elemzést (bár óravázlatnak sem utolsók), annál inkább örülhet a kiegészítő, mellékes megjegyzéseknek, költészettörténeti kitéréseknek. Nemes Nagy Ágnes melleleg elmondja a szonett (meglepő!) hazai történetét (a Babits-könyvben); hogy „*A 18. század nagyjainak köszönhetjük legszorosabban, hogy artikulált beszédű nemzet lettünk*” (Berzsenyi-elemzés); hogy „*Arany János az asszonánc törvényerőre emelésével szegényből gazdaggá változtatta*” a nyelvet (A CSENGETYÚSFÍÚ); beszél a rousseau-i magányézés vagy a XIX. század végi dekadencia elkésetttségéről (A MAGÁNÖSSZEGY; A HEGYI KÖLTŐ); sosem mulasztja el, hogy friss szemmel örüljön egy-egy újdonságnak az irodalom történetében. Az elemzett versekben gyakran emel ki általános versjelenségeket, pl. a mögöttes tartalmakat (a rejtett tragikumot) Berzsenyiné, a jelentéktelen percepciók szerepét Petőfinél, a hitelesség fokát, amely Vörösmarty versében elválasztja a fantáziát a fantazmagóriától, a „*mozdíthatatlan, lepecsételt rímeket*” (másutt rím-tabukat) József Attilánál. De ha már Apollinaire verséről beszél, megjegyzi, hogy a kikerics és a kökörscint gyakran összetévesztik (itt lép be a költő, ahogy a két virágot leírja), valamint utána néz a *colchique* szó etimológiájának, görög mitológiai hátterének.

Ha a befogadásról és a hatáselemlekről beszéltem, mindenképp ki kell egészítenem ezt a róluk való tudás átadásának igényével. Nemes Nagy számára, aki már Babitsban is a súlylyedő kultúra képviselőjét látja, ez elemi késztetés. „*Látszatra – írja – nincs fenségesebb, egyértelműbb papja a művészetvallásnak Babitsnál [...]; olyan mozdulatokkal cselekszik, mint aki egy istenhit maradék szobrai, fenyegető özvövizekben, hajóra menekíti. Van valami aggasztó ebben a hajóútban, túl nagy súlyokat visz, bizonyos értelemben egy kultúra végső súlyait. Szinte szükségszerű, mondom, legalább egy hajótörés ebben a vállalkozásban*” (A HEGYI KÖLTŐ). Szinte szükségszerű, hogy ezekben a portrékban önmagáról beszél (itt épp SZOBROKAT VITTEM című verséről). És szintén Babits „*védelmében*” írja (ugyanott): „*Nem azért használ Babits annyi kultúrta tartalmat, mert »művelt«, hanem mert magasság-élményét fejezi ki ezzel is, a fenti-szellemi tartomány sugallatát, tereit, valamely laikus szentség légkörét közvetítve.*”

A MAGASSÁG VÁGYA kötetcímet még Nemes Nagy Ágnes adta összegyűjtött esszéinek.

Portrék, hagyomány

Amikor írókról-költőkről ír, a kapcsolódási pontokat keresi: mit jelent vagy mikor mit jelentett egy-egy irodalmi alak, egy-egy életmű a maga és a nemzedéktsársai számára. Arcképeiben (Szerb Antal, Áprily, Jékely, Kassák, Rónay) a környezetet, a jellemvonást vázolja fel: a személyiséget legalább annyira, mint a műhelyt. Azt, ami a korabeli (mindenkori?) irodalomtörténetből hiányzik. Ebben a személyes hatástörténetben Babits mellett Rilkeről ad leginkább teljes képet, akitől „*az eddig nem ismert vagy szóig nem jutott tudattartalmak*” verse foglalását tanulta, és hogy „*a személytelenített vers kivételes érzelmi súlyokat hordoz*”. Bemutatja a versek fordításakor készített Rilke-szótárát³ – és akárcsak Babitsról szólva, nála is kiemel valamit, amit a maga költészetéből vett idézetel hitelesít. „*Ami pedig belülről kivetített lélekrajzának érzékletességét illeti – az meghökkentő. Itt minden épp olyan. Vágy olyanabb. Ez a múlt, nagy költészetekre ütő érzékletesség az egyik tulajdonsága, ami az utána következőktől elválasztja (bár sokkal mélyebben ősiük, mint arról számot adunk magunknak). Itt még háromdimenziós a világ, itt még tündöklök a kép, és lélekrajzi mivolta csöppet zavarja a tárgyat abban, hogy tárgy legyen*” (RILKE-ALMAFA). Kis változtatással egy vessorát is Rilkének adja. A saját verse így kezdődik, természetesen lelki tájjal, kivetített lélekrajzzal: „*Ott minden épp olyan. A banya. / Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök. / Amint tapintja a mészköfalat: / bizonytalan a pirkadat*” (ÉKHNÁTON AZ ÉGBEN). A Nemes Nagy-vers elemzésekor is hasznos lehet ez az összefüggés.

Az esszéikben különösen fontos az újraolvasás, újraértékelés állandó igénye. Nemes Nagy megvizsgálja, milyen „*olvasói sükettség*” volt benne Füst Milán versei iránt, és mit talált meg végül a költőben (FÜST MILÁN 90. SZÜLETÉSNAPJÁN).

³ Báthori Csaba (amúgy elismerő, remek kritikájában) Rilke felől közelítve megjegyzi: „*Rilke törzsszavai nagy bokrokban hiányzanak*” (SZENVEDÉLY ÉS MÉRTÉKREND, *Magyar Narancs*, 2004. VIII. 12.) – amire egy korábbi Nemes Nagy-esszé válaszolhat: „*És mégis mégis átformáltam Rilket a saját Rilke-képemre*” (CSATAVESZTÉSEK).

Hogyan változott a szemében Kosztolányi és Dsida stílusa (ÍZLÉSVÁLTOZÁSOK A KOSZTOLÁNYI-VERS KÖRÜL; DSIDA JENŐ). Miért nem értette a maga korá József Attilát („*tekintve akkori kritikai életünk sokoldalúságát, szabadságát, magas szintjét*”), és miért lett a háború után induló nemzedék számára annyira evidensen fontos (ARCKÉP AZ IDŐBEN).

Nemes Nagy Ágnes esszéportréit azt sugallják, hogy az irodalomban erkölcs és ízlés, tehetség és politikai magatartás szervesen összefügg (egy interjúban ki is tér erre: „*meg kell val-lanom, életem nagy dezillúziói közé számítom, hogy volt alkalmam megismerni olyan művészeket, akik kétségtelenül nagy tehetségek voltak, viszont hogy is mondjam csak, különösen nagy hitelességre az életükben kifolyólag nem tarthattak igényt. A dezillúzió abban rejlett, hogy én azt hittem: igazán jó verset írni, festeni, jó szobrot csinálni csak egy bizonyos élet-hitelességgel, erkölcsi hitelességgel lehet. De úgy látszik, lehet pusztán tehetséggel is. Olykor, néha, ritkán*”).⁴ Akikről hosszabban ír (a fiatalabb Székely Magdát is ideértve), az irodalomnak ezt az erkölcsileg is hiteles vonulatát képviselik.

De a tőle távolabb állókról is pontosan kíván fogalmazni: „*Ami viszont sajátosan a mi költőcsoportunkat illeti, mi nemcsak Kosztolányitól, hanem az utána jövőktől is távolodtunk már [...] A szorosan vett népi költészet és más kiváló lírikusok írásmódja, a természetes beszéd, a prózaiság, a közvetlen realizmus nagy, háborúközi találmánya inadekvátunk tetszett előttünk a magunk módján megélt, abszurd, vagyis enormisan valódi tapasztalataink leképzésére. De talán nem is ez volt a legfontosabb. Inkább az, hogy a népi realizmus eszményrendszere, eszköztára egyre jobban kezdett egybehangzani a hivatalos irodalom követelő óhajai-val, s mi egyre jobban megfogytokozni láttuk benne épp azt a szuverenitást, amely annak idején legkiválóbbjait akár Kosztolányi tekintélyével is szembe szállatta, avagy másfajta földi hatalmasságokkal*” (ÍZLÉSVÁLTOZÁSOK A KOSZTOLÁNYI-VERS KÖRÜL). A népi írókról-költőkről való véleményét hosszabban és igen pontosan a Kelevéz Ágnesnek adott (posztumusz megjelent) interjúban fogalmazza meg. Illyérről, Illyés tehetségéről másutt is elismeréssel beszél, általában a nagy öregekről, a háború előtti népi írókról is, sőt a

⁴ „*A NÉVTELEN ÉRZELMEK SENKIFÖLDJÉN*”: NEMES NAGY ÁGNES ARS POETICÁJA. BEVEZETÉS A KÖLTŐ MŰHELYÉBE.

Rákosi- és Kádár-rendszerrel való, számára elképzelhetetlen úttársi viszonyukra is keresi a magyarázatot (legfeljebb a kortársai esetén nem): „...én valószínűnek tartom, hogy (amit nem tudhatunk) igen súlyos kényszereket alkalmaztak velük szemben, olyanokat, amelyeket velünk szemben, fiatalabbakkal és ismeretlenekkel szemben nem alkalmaztak, mert mi nem voltunk fontosak. A népiek, egy Illyés Gyula, az rettenetesen fontos volt és megnyerődő, kényszer és mézesmadzag által is, tehát nem tudhattuk, hogy ott mennyi mindennek álltak ellen, miközben mi mindennek nem álltunk ellen – ezt majd szépen ki kell nyomozni, világossá kell tenni”. (A LÉLEK NYUGALMÁÉRT. Kelevéz Ágnes interjúja.) Hadd emeljem ki ezt a részt, a megérteni vágyó gesztust. Mert az ellentéteket, igazságtalanságokat, kiszolgáltatottságokat, helyzeti előnyöket és hátrányokat, amiket a XX. század a magyar irodalomban és a magyar írók életében teremtett, kénytelenek vagyunk egyre árnyaltabban látni vagy legalábbis tudomásul venni. A tehetség mellett (mert anélkül kár a szót vesztegetni) külön tényezőként marad az erkölcsös, az erkölcs nélküli és az erkölcstelen nem túl szívderítő skálája, és nyilván marad egy sor kérdőjel. Az utókor viszont egy másik Nemes Nagy-idézetre is gondolhat, A HEGYI KÖLTŐ-ből: „Bejelentem tehát igényemet az egész, nagy irodalomra, minden porcikájára, nem engedem kicsavarni a kezemből az érték egy darabját sem; szükségem van az Ómagyar Mária-siralomra éppúgy, mint Petőfőre vagy József Attilára, Homéroszra éppúgy, mint a most születőkre.”

Az összebékítő gesztus egyébként megtalálható abban a gyönyörű, fiktív (hátrahagyott) levélben is, amelyben a költő 1957-ben Babits Mihályt szólítja meg, és amelyben irodalommal, étellel szembesül. „József Attilát – írja – (nagyon kérem, ne haragudjék) e percben talán jobban szeretem, mint a Maga verseit, közelebb van hozzám – de elsősorban ő volt méltánytalan Magával. Maga korszakos költő. És retentő, ideggyörsös természetét legyőzve, legalább igyekezett a méltányosságra. A tanulmányai erre egyszer s mindenkorra megtanítottak. Az intellektus alapvető érzelme a méltányosság. Válahogy így kell érezni” (LEVÉL B. M.-HOZ). Hadd jegyezzem meg, hogy a magasságvágy és ez a Babitshoz írott levél, annak is a teremtsérről szóló része (intenzitásban, szenvedélyben) igen közel áll az ISTENRŐL című, szintén hátrahagyott Nemes Nagy Ágnes-vershez.

Hogy a magasságvágynak és az erkölcsi tar-

tásnak milyen mellékhatásai vannak? Például a szellemi magány, amely mögött személyes érzékenységek, szerzett és okozott sebek húzódnak; amely lehetővé tette a számára, hogy olyan szenvedélyesen dicsérje a francia esszéírókat és a szabad szellemi légkört, olyan jól értse a reformkor irodalmának felvett magán szerepét és valóságos vágyódását valamiféle szellemi közege; amely miatt egyik hátrahagyott írásában így fakad ki: „De nem az olvasásról van szó. Hanem a csillapíthatatlan, eleven szellemi érdeklődésről, amelynek az olvasás, az ún. »műveltség« csak a mellékterméke. Kétségbeesítő, mennyire nem tudok szót váltani barátaimmal, írótársaimmal arról, ami érdekel. Mert nem olvasnak. Mert túlnyomó többségük ír bár, de eszébe nem jut, hogy olvasson is. A kiválók sem, a nagy tehetségek sem.” És később: „Csak akkor tudom helyreteni magam, ha eszembe jut egy egészségesebb irodalmi élet. Még saját koromban is voltak alkat-rokonaim (Rónay, Vas P. is ilyen lett volna, ha jóban lettünk volna, meg talán még néhány), de a múlt, a múlt megtanít a helyes arányokra” (AZ OLVASÁSRÓL). Feltételezem, hogy ezt a szöveget Rónay halála után és talán az Újhold-Évkönyv szerkesztése előtt vetette papírra, valamikor a nyolcvanas évek elején. Az utókoraknak, hogy ismét rá hivatkozzam, nem okozhat gondot, hogy összebékítse magában Nemes Nagy Ágnes és Vas Istvánt, akit leginkább rejt a (korábban idézett) „más kiváló lírikus” címke. Kettejük költői-írói-esszéista kvalitásai – számomra legalábbis – jelentéktelenné kicsinyítik személyes ellentétüket. (Lehet, hogy naiv ez az igyekezet, de még mindig jobb, mint a parton állni és nevetni.)

Hang, kortörténet, kérdések

„Ván némaság, mely messze hallik...” – idézi Nemes Nagy Babitstól a róla írt könyvben, és hozzátéveszi: „Na de gyorsan valljuk be: kicsoda megkönnyebbülés megszólalni.” Nemes Nagy Ágnes költőként a „hároméves irodalmat” követő tíz év hallgatás után, 1957 végén szólalt meg újra, esszéistaként (tehát az olvasók nagyobb köre előtt) a hetvenes évek közepén, interjúalanyként az évtized végén, legszemélyesebb hangján (a mi szempontunkból persze) hátrahagyott verseiben és prózai írásaiban. Esszéi a bizalmas közlés, az odafordulás, a párbeszéd gesztusát hordozzák, egyik kedvelt fordulata:

„tudom én, hogy” – jelzi, hogy jobb híján a vita-partner szerepét is magára vállalja. Az interjúkban ugyanez a közvetlenség – anélkül, hogy a pontos fogalmazásból vagy a szerkesztettség élményéből bármit vesztené – az élőszó lehetőségeivel bővül,⁵ van beszélgetőtárs, akéhez hol tisztelettel, hol évődve, hol tartózkodóan, hol szarkasztikusan fordulva rögtönzi emlékeztetése mondatait a költő.

Az interjúknak eddig a harmada jelent meg kötetben, köztük a Kabdebó Lóránttal folytatott hosszabb élettrajzi és pályaképsorozat: fontos kordokumentum és izgalmas olvasmány a háborúról, az irodalom és az újhordások háború utáni, majd ötvenes évekbeli helyzetéről, Nemes Nagy Ágnes pályájáról, sok személyes aprósággal, észrevétellel. Az interjúk persze a keletkezésük idejének is dokumentumai:⁶ az ötvenes éveket ekkor (1980–86 között) már lehetett emlegetni,⁷ azután azonban szinte észrevétlenül a műfordítások, a versek felé kanyarodik a beszélgetés (K. L.: „*Most beszéljünk talán a legújabb korszak verseiről.*” N. N. Á.: „*Igen... az 56 utáni korszakról.*”). A forradalom (és persze a Kádár-kor) még tabu: Nemes Nagy Ágnes nem fedi fel (1980-ban), hogy az EKHÓNTON ÉJSZAKÁJA milyen konkrét emlékekre épül, csak annyit mond: „*akár háborúról, akár más*” ihlette⁸ – prózában ezt az élményét jóval később írja meg, utolsó erejével (NÉGYEN – 1956-BAN). Az élettörténet része a már megjelent ÉLETKÉPEK 1944-BŐL és a három külföldi útinapló (utóbbiak műfajból adódó esetlegességét a friss benyomások, pontos élmények, felismerhető verselőlmények, épp csak rögzített gondolatok,

kendőzetlen indulatok ellensúlyozzák), de úgy érzem, a hátrahagyott írásokból nemcsak a második kötetbe sorolt, csakugyan élettrajzi darabok tartoznak ide (CSALÁD; KÁIN, ÁBEL, GIMNÁZIUM; ÉLETRAJZ; A LYUKAS ÉLETMŰ stb.), hanem minden igazán személyes írás, tapasztalat, gondolat is a személyiség élettrajzának része (LEVÉL B. M.-HOZ; FILOZÓFIA ÉS JÓ MODOR; ÖRLEY ISTVÁN RÓL; A BESZÉLGETÉS RÓL; A SZÖRNYETEG; JÉZUS; KÉTFÉLE SZERETET; az ellenérzelmekről [RÉGI KINCSEK]; valamint a Pilinszkyról, Ottlikről szóló magánjellegű írások). Az interjúk közül ehhez a körhöz tartozik az Albert Zsuzsa-beszélgetés is (TALÁLKOZÁSAIM).

Egyes önélettrajzi szövegek mai olvasatát a közelmúlt változásai is színezik, például amit a költő a középjobboldali családról és a maga baloldaliságáról mond (ERDÉLYI ÚT; CSALÁD; LÁTKÉP GESZTIENYEFÁVAL), vagy ahogy a naív nyugati baloldaliakat emlegeti („*türelemmel, sőt érdeklődéssel viseljük, ha kioktatnak minket szocializmusból*”), illetve az itthoni, kezdődő változásokat megítéli (1979-ben az AMERIKAI NAPLÓ-ban). Tíz évvel később máig érvényesen beszél a szavak hiteléről és a rendszerváltás körül bekövetkezett inflációjáról, az értelmiségről és a kultúra támogatásáról („*ELEMI REMÉNYEINK: SZABADSÁG, KENYÉR, DEMOKRÁCIA*”). Milyen jó volna bizonyos kérdésekre ma is hallani a választ.

Szerencsére a verseiről és a költészete korszakairól többen is faggatták Nemes Nagyt (Mezei András, Lator László, Kabdebó Lóránt). A más költőkről (Csokonai, Áprily, Székely Magda, Pilinszky) szóló beszélgetések közül számomra a legizgalmasabb a Latorral folytatott vetélkedés Áprily SOMVIRÁGOS OLDAL-áról. Néha egy-egy megjelent esszé apropóján kérdezi valaki a költőt, és a válaszban ráismerhetünk az esszék bizonyos fordulataira, de a költő megfogalmazása ilyenkor is mindig friss, szemléletes.

Amikor pedig konkrét, mondhatnánk, egyes kérdésekkel, akár köznapi témákról kérdezik, kiderül, hogy váratlanságukkal valami fontosat juttatnak felszínre, hogy a költő szívesen beszél ezekről is: beszél az antifaszizmusról (amelyen érzelmet, erkölcsi tartást is ért, és csak végül tetteket – Mezei-interjú), a szakralitásról (hogy a „*teológiai válasz*” helyett „*a költészet sokkal inkább a kérdések művésze*”); a nők függetlenségigényéről (bár a PEN clubbeli előadása ebben a témában átfogóbb); a tanításról,

⁵ Mint azt többen kiemelték: Ferencz Győző: SZIKRÁZÓ SZAVAK, *Népszabadság*, 2004. július 10.; Angyalosi Gergely: A SZELLEMEI JELEN VAN, *Élet és Irodalom*, 2004. július 22.; Báthori Csaba: i. h.

⁶ Ilyen például a Szerdahelyi István-féle beszélgetés 1984-ből („*Talán nem is tudja, de itt egy marxista definícióhoz jutott*” – közli diadalmasan a kérdező, mire a válasz: „*Ezt örömmel hallok*”).

⁷ 1984-ben a Tudósklub adása számára az ötvenes évekről stúdióbeszélgetés készült, amelynek mai fejével hajmeresztő vonalasságából kiút Nemes Nagy Ágnes bátorsága (felolvas két konkrét idézetet a *Csil-lagból*) és iróniája („*Nézze, ha így értette, akkor egy kicsit, egy incifincit elcsuszamlott attól, amit én mondani akartam*”).

⁸ EKHÓNTON ÉJSZAKÁJA. LATOR LÁSZLÓ BESZÉLGETÉSE NEMES NAGY ÁGNESSEL.

az iskoláról (Horgas Bélának) elmondja: érdeklődést kell kelteni, hiszen „*a gyerekek nem önkéntesen járnak iskolába*”; beszél a verselemzés, a verstanítás szerepéről (Vati Papp Ferencnek), a tehetséges versolvasóról (Földes Annának); a szépségről, az állatokról és más fontos dolgokról. Ezek az apró kérdések mellesleg a legszabadabb, legkönnyedebb műfajának rokonai, az IRODALMI SZÉNABOGLYA darabjainak. Mindez azt mutatja, hogy legalább Nemes Nagy Ágnes prózájának lehetne sokkal szélesebb olvasótábora.

A könyv

AZ ÉLŐK MÉRTANA I–II. összeállítója, Honti Mária egybegyűjtötte a költő folyóiratokban közölt, kötetbe fel nem vett írásait és a hátrahagyott írásokból mindent, amit megkapott. A költő korábban megjelent írásait⁹ részben átrendezi ez a könyv: az első kötet elején szerepelnek a költészet kérdéseivel foglalkozó sarkalatos esszék, majd a Babits-könyv, sorban a VERSELEMZÉSEK (magyar, majd külföldi költők időrendben), ezeket követik az írói arcképek (bár talán ide átkerülhetett volna négy esszé a HATVANNÉGY HATTYÚ-ból: a *Nyugatról*, *Kassákról*, *Áprilyról* és *Szerb Antalról*), végül a könnyed IRODALMI SZÉNABOGLYA és a FILM ciklus. Itt kapnak helyet a költő által kötetbe föl nem vett, illetve hátrahagyott esszék, feljegyzések, személyesebb írások. A második kötet az életrajz: útinaplókat, életrajzi jegyzeteket, megjelent és hátrahagyott interjúkat, valamint korai kritikákat-szemléket tartalmaz. A két kötet eddig kiadatlan anyaga kb. a teljes szöveg egyharmada. Az utószóából megtudjuk, hogy „*Lengyel Balázs, a hagyaték jogtulajdonosa némely személyes emlékezést családi okból, a kor irodalmi életét – például a népi írók szerepét vagy egy-egy pályaképet [...] – jellemző eszmefuttatást pedig személyes tapintatból egyelőre nem kíván közreadni*”, továbbá nem szerepel a Tóttóssy Beatrice-féle interjú sem, mert „*a szöveget Nemes Nagy Ágnes annak idején nem kapta meg elolvasásra, az 1998-as közléshez senki nem kért hozzájárulást, s az interjú készítője nem egyeztetett a jogtulajdonossal*”. (Ez az 1989-es interjú valóban kissé fésületlen,

de most már nincs rá mód, hogy Nemes Nagy Ágnes kifésülje, viszont ha már készült ilyen interjú, az olvasó nyilván szívesen olvasná.)

Fontos ez a kötet majdnem teljességében, és Nemes Nagy Ágnes költészetéről szóló esszéit és verselemzéseit amúgy is mindig érdemes lesz újra válogatni. De ha a hátrahagyott írások egyszer mégis megjelennek egyben, talán nagyobb figyelmet kaphatna a kéziratok hagyaték filológiai betájolása (például a szövegben említett események, évfordulók alapján, ahol lehet), hogy ne a posztumusz megjelenés dátuma legyen az egyetlen eligazítás. Az olvasó mindenesetre alig várja, hogy mindent elolvashasson, amit Nemes Nagy Ágnes valaha elmondott vagy papírra vetett.

Mesterházi Mónika

BALASSI BÁLINT SZÉP SZAVAINAK SZÓTÁRA

Balassi-szótár

Szerkesztette Jakab László és Bölcskei András

A Debreceni Egyetem BTK Magyar

Nyelvtudományi Tanszéke, Debrecen, 2000.

621 oldal, á. n.

„Polonius: Mi az, amit olvas, főséges úr?

Hamlet: Szó, szó, szó.

Polonius: De a vejeje?”

(Shakespeare: HAMLET)

Olvassuk a szót, értjük-e?

Mert a szó felszín csupán, melyen könnyen félresiklik a figyelem, s nem veszi észre a benne rejlő szépségmagot. Ez az ősi, finnugor szó: *ve-lő* ugyanis valamikor *belső részt, magot* jelentett, de már Heltai Gáspár óta él abban az átvitt értelemben is, ahogyan Arany János az idézetben használja.

Zrínyi írja a VITÉZ HADNAGY-ban: „*vitézkedjél az örökségnek és nem két napnak*”. Az akkori *örökség* szó ebben a mondatban nem a mai 'juss' értelemben szerepel, hanem a maradandóságot, az örökkévalóságot jelenti. Ha azt akarjuk, hogy a mai és még inkább a későbbi széles olvasóközönség pontosan értse és igazán élvezhesse régi nagyjaink ránk hagyott értékeit, s

⁹ A kétkötetes ÖSSZEGYŰJTÖTT ESSZÉK-et a Magvető adta ki SZÓ ÉS SZÓTLANSÁG (1989) ÉS A MAGASSÁG VÁGYA (1992) címmel (mindkettőt a szerző rendezte sajtó alá).

ezek örökségek legyenek a szó régi és újabb értelmében is, akkor magyarázatot kell adnunk az elavult vagy megváltozott értelmű kifejezésekhez. Így tettek már a régi görögök is Homérosz után pár évszázaddal, a firenzei tanács Boccacciót kérte fel a DIVINA COMMEDIA magyarázatára, s az angol iskolákban ugyanúgy magyarázzák Shakespeare-t, mint nekünk Balassit, Zrínyit és a többi régi nagyjainkat magyaráznunk kell. Más út nincs. Az átirások mind zsákutcának bizonyultak. Ha az egyébként is türelmetlen mai olvasó nem érti olvasmányának szavait, a befogadást fárasztónak tartja, s abba hagyja. De az sem jobb, ha félreérti azért, mert bizonyos szavaknak csak a mai értelmét ismeri. Az írói szótár tehát értékmentést szolgál.

Valamennyi ilyen mű áldozatos munkával és mindig azzal a reménységgel készül, hogy segítségével sikerül egy távoli korszak óriásának szellemi örökségét közelebb hozni az utókor emberéhez, vagyis könnyen járható utat szeretne teremteni a letűnt idő maradandó értékei és a jelen érdeklődői között. Ezért fogalmazhat így Benkő László AZ ÍRÓI SZÓTÁR¹ c. művében: „a végső indíték, amelyből az írói szótár kezdetei fakadnak, társadalmi szükséglet”. A világ-irodalom nagy alkotói közül jó néhánynak a szókincsét feldolgozták már az írói szótár különböző módszereivel szerte a világon. Arisztotelész, Homérosz, Dante, Shakespeare, Molière, Cervantes, Puskin nevét fedezhetjük föl többek között abban a közel háromszáz szótárt tartalmazó jegyzékben, amelyet Benkő említett művében találunk.

A szorosán vett magyar írói szótárak sora sajnálatosan szerény. Az alkotó teljes szókincsére kiterjedő szótárunk csak három van: a PETŐFI-SZÓTÁR,² a BALASSI-SZÓTÁR³ és a ZRÍNYI-SZÓTÁR.⁴ A JUHÁSZ GYULA-SZÓTÁR⁵ csupán a költő verseinek szavait, a TOLDI-SZÓTÁR,⁶ illetve a BÁNK BÁN-SZÓTÁR⁷ egy-egy kiemelkedő mű szókészletét dolgozza fel. Ezeknél egyszerűbb megoldású a CSOKONAI-SZÓKINCSTÁR,⁸ amelynek első kötete készült el, s a költő színműveinek szavait adatozza értelmezések nélkül. Szintén más jellegű az olvasóközönség igénye szerint készült JÓKAI-SZÓTÁR,⁹ ez az írónak csupán azokat a szavait tartalmazza és értelmezi, amelyek „irodalmi és köznyelvünkben ismeretlenek vagy szokatlankok”.

A BALASSI-SZÓTÁR Debrecenben a bölcsészkar Magyar Nyelvtudományi Tanszékének kiadá-

sában jelent meg. Voltaképpen az ország legnagyobb ilyen jellegű szellemi műhelyének legutóbbi terméke, hiszen immár nyolcadik kötete egy, a hetvenes években elindult sorozatnak, melynek minden tagja régi irodalmunk valamilyen nyelvi szempontból fontos szövegdokumentumát dolgozza föl Bölcskei László számítógépes programjának segítségével. Valamennyinek, így a BALASSI-SZÓTÁR-nak a szerkesztője is Jakab László egyetemi docens, akinek áldozatos munkája nyomán anyanyelvünk múltjának olyan bőséges adattára készült el, amelynek értékét és hasznát majd csak a későbbi kutatók látják igazán. (Az ilyen tevékenységre mondják: fölbecsülhetetlen – ezért nem is becsülik meg.)

A tetszetős, vasos, 621 oldalas kötet előszavában teljes joggal mondják a szerkesztők: „Balassi Bálint egyes szavait, kifejezéseit ma már nemcsak a középiskolás tanulók, hanem a magyar szakos egyetemi hallgatók sem értik”, és hozzátehetjük: még inkább ez érvényes a szélesebb olvasóközönségre is. A könyv első, legnagyobb egysége a ránk maradt Balassi-szövegek közül azt dolgozza föl az értelmező írói szótár módszerével, amelyek a legolvasottabbak az iskolában és azon kívül is: a verseket és a SZÉP MAGYAR KOMÉDIÁ-T. A kötetben szereplő további két rész adattárszerűen, értelmezés nélkül rendszerezi a költő leveleinek, illetve fordításainak szavait.

Érthető, hogy amikor valaki kezébe vesz egy ilyen szótárt, legelőbb is megkeresi azokat a kifejezéseket, amelyek számára emlékezetesek, vagy valamilyen problémát okoztak. Mindekelőtt azért, hogy meggyőződjék: valóban teljes-e a szótár, csakugyan benne van-e az a bizonyos szó. Itt a recenzens kénytelen színt vállalni akkor is, ha infantilisnak tűnik, ugyanis még egyetemi tanulmányai idejéből ez az itt kiemelt két szó ugrott emlékezetébe elsőnek: „Lettovább *Juliát*, s letinkább *Celiát* ez ideig szerettem.” Persze nem azért, mert magyarázatra szorulóknak, inkább csak alakbeli érdekességük, illetve nyelvtörténeti tanulságuk miatt (ugyanis nyelvünknek azt az állapotát mutatják, amikor a *leg*-es felsőfok éppen csak kialakulóban volt, s Balassi szűkebb pátriájában, a palóc nyelvjárásban ilyen formában használták). Megvannak a szótárban, bár – furcsa módon – egymástól eltérő címszó formájában. Az egyik így: *leginkább*~*letinkább*, a másik csak így:

legtovább, s itt csak az idézet hozza a Balassi-féle szóalakot: *lettovább*.

Másodikként rögtön olyan kifejezésbe botlottam, amelynek értelmezésében vitám van a szótárral. Itt is szerelmes versről van szó, arról, amelyben Hannuska Budowskionka, egy „amolyan” hölgy indokolatlan zárkózottságát nehezményezi a költő: „*Porcogós Annóka, / szerelemnek oka, / Mit haragszol? / Hogy nem játszol velem...*” Mondanom sem kell, hogy az idézet első szavának jelentése érdekelt, s a szótárban ezt találtam: „[*Talán csörgő- v. ütőhangszeren játszó leányról lehet szó.*]” E magyarázat egyezik azzal, ami a Szépirodalmi Könyvkiadó 1986-os Balassi-kiadásának jegyzetében olvasható (egyébként a versek szóanyagát ebből a kiadásból dolgozta föl a szótár). Ott a „*valószínűleg*”, a szótárban a „*talán*” mutatja e magyarázat bizonytalanságát. Bizonyítékul az említett kiadásban az szolgál hozzá, hogy „*a korban a szó még elsősorban hangutánzó jellegű*”. Szerintem ez gyöngé ér, mert mind a *porcog* ige (amely a *perceg*~*pörög* családjába tartozik mély hangrendű változatként), mind a *porcogó* főnév a maihoz hasonló jelentésben már Balassi előtt adatolható. Az igaz, hogy a szócsalád hangutánzó eredetű, azonban értelmük nem zenei hangokkal, hanem „*az izületek hajlításakor hallatszó ropogással*”, illetve „*a nem egészen megcsontosodott anyagoknak a törését, zúzódását kísérő hangjelenséggel*” kapcsolatos – olvashatjuk az etimológiai szótárban.¹⁰ Úgyhogy inkább lehetett ez az Annóka kemény húsú, ropogós testű, kívánatos leányzó, mint zsenész. Legalábbis – Balassit ismerve – a „*porcogós*” hölgy aligha hangszerével keltette föl maga iránt az érdeklődést, s a versbeli „*játszol*” kifejezés sem csupán közös muzsikálásra vonatkozik.

Ugyanígy túlságosan elnézőnek, eufemisztikus jóindulatnak tartom azt is, hogy a szótár szerint Balassi szókincsében a *szűz* kifejezés mind a tizenöt esetben ilyen értelmű: „*Testben és lélekben tiszta, szép fiatal leány.*” Irreálisnak érzem ezt az értelmezést, hiszen tudván tudjuk, hogy azok között, akikhez vagy akikről versei szólnak, igen kevesen feleltek meg a fenti meghatározás akár első, akár második felének – a többség aligha. (Legfeljebb a *szép* illetl rájuk vitathatatlanul.)

Tudom, hogy eme kifogások előrebocsátásával megszegtem a recenzio íratlan szabályát, hogy ti. csak befejezésül szokás a tárgyalt műről némi negatívumot említeni. Mentségem az

lehet, hogy előbbre valónak tartottam a személyes benyomás sorrendjét, mint az illendőségét. Hozzáteszem ehhez, hogy az ilyen szótár legérzékenyebb, mert legszubjektívabb része éppen az egyes jelentésmeghatározások megfogalmazása. Éppen ezért leginkább ebben térhet el egymástól két egyéni vélemény, a szerkesztőé és a recenzensé. Az igen bőséges statisztikai rész szerint a szótár 4353 szócikket tartalmaz, s ha ezekből néhány esetleg joggal kifogásolható, úgy hiszem, mindenki elégedett lehet. Ha már itt tartunk, megemlítem – nem hibaként, csak éppen szokatlannak tartom (s talán a számítógépes feldolgozás velejárója) –, hogy a szótár a költő által használt minden egyes szót önálló címszóként kezel, tehát pl. az alapigétől – a mechanikus betűrend szerint – elválasztva, néhol oldalakkal távolabb szerepelnek az ilyen származékok: főnévi igenév, ható és szenvedő igealak stb. Ez túlmunkát is eredményez, mivel az utóbbiaknál újra meg kell adni az alig eltérő értelmezést. Mintaszerű viszont a szótár alapos utaló technikája, amelynek segítségével pl. az igék igekötős származékaira vagy a szóösszetételekre figyelmeztet.

A nagy munka iránti illő elismeréssel kell üdvözlönlünk ezt az újabb írói szótárt, és örömmel is, hiszen olyan eszközt ad minden Balassit olvasó és becsülő kezébe, amely biztos eligazodást tesz lehetővé a költő sorainak megértésében és élvezésében. Mert eligazításra igen gyakran szükség lehet akár a legismertebb, akár a kevésbé közismert Balassi-versek helyes értelmezéséhez.

Itt van mindjárt a BORIVÓKNAK VALÓ címen közismert költemény néhány helye. A „*hamar ló*” ’gyors’ volta még talán kitalálható (előfordul Balassinál a „*hamar agár*” kifejezés is), de milyen lehet az állat „*füremedt*” tagja? A szótár szerint „*Felfrissült*”, ám egy kis kérdőjeles idekívánkozna a bizonytalanság jelzéséül, hiszen szófejtő szótárunk egyáltalán nem ismeri e szót, így csak a szövegkörnyezet marad az értelmezés legfőbb támpontja. (Az biztos, hogy a szó nem sajtóhiba helyett: „*füre ment*” – ahogyan egyik diákom „megoldotta”!) A kontextus bizonyára eligazítja az olvasót a *csiszár* ’fegyverkovács’ kifejezésben is: „*Ki pengig véres fegyvert tisztított csiszárral*”. A következő versszak „*Minden teremtet állat megindul tebenned*” sorának *állat* kifejezése azonban igazi értelmezési csapda, mert a ma közismert értelmé-

re gondolhatunk, pedig jelentése itt e költeményben más, bővebb a mainál: *'előlény'*, beleértve az embert is. Ezért olvashatjuk önmagára vonatkozóan Balassinál egy másik helyen: „*Hát mit csudálsz rajtam, ha szerelmesemért / Okos állat lévén gyötörödem nyereséért?*” (Természetesen előfordul nála az *asszonyállat* kifejezés is.) A mai *'állat'* értelmet a költő rendszerint ezzel az előbbivel ellentétes jelzőjű szókapcsolattal fejezi ki: „*oktalan állat*”. Sőt költőnkél a szónak még eredetibb, tehát mindenféle *'létező dolog'* értelmű használatára is hoz példát a szótár a KOMÉDIA-ból: „*minden ember... tagadja, hogy ő nem tudja, mit eszik s mi állat az szerelem*”. Itt jegyzem meg: egyrészt elismerésre méltó, hogy a szótár igyekszik minden fontosabb szó összes előfordulását adni, másrészt kár, hogy az idézettel be nem mutatott leőhelyeket ömlesztve, nem pedig az egyes jelentésekhez kapcsolva közli, így nem tudhatjuk meg, hogy pl. az összesen 19 *állat*-adatból melyik jelentés van többségben; vagy pl. a 26 *hamar* szó hány-szor szerepel a mai és hány-szor a régi *'gyors'* értelemben.

Az alábbiakban egy kevésbé közismert szép szerelmes vers első versszakát vizsgáljuk meg a szótár segítségével a pontos értelmezés érdekében. Az idézet legyen Balassinak abból a verséből, amelyet akkor szerzett, „*hogy az ő felesége idegensége miatt az régi szeretőjén kezdett szívében megindulni*”. Így szól:

„*Hogy véletlen most Cupido,
Meglőtt az mordály áruló,
Maga hittel lón köztünk szó,
Hogy frigyünk lenne állandó.*”

„*Hogy véletlen most Cupido / Meglőtt...*” – írja Balassi. Csakhogy Cupido – akit Balassi más-hol „*kis féreg*”-nek is nevez – nem vaktában lövöldöz a szerelem nyílával, hiszen a mitológia nyomán az egész világ szerelmi lírája őriz olyan eseteket, amikor szándékosan okoz galibát. Bizony itt Balassi nem a mai *'szándéktalanul'* értelemben használja a *véletlen* szót. Az akkori jelentéshez a *vel* ige eredeti *'tud, hisz valamit; gondol valamire'* értelméből kell kiindulni, ezt pedig az *-etlen* fosztóképző ellentétes értelemre fordítja. A *véletlen* tehát azt jelenti: *'úgy, hogy nem is véli; váratlanul'*. Tehát az új érzelem akkor tört rá Balassira, amikor nem is számított rá (bár valószínűleg nem is bánta). Egyéb-

ként a régi és a mai jelentés nem csak ilyen értelemben más. Ha ma azt mondjuk: valaki véletlenül meglő valakit, akkor a cselekvő szándéktalanságát fejazzuk ki. Balassi korában nem az alanyra, hanem a tárgyra vonatkozott a véletlen: akit meglőttek, **az** nem is vélte a veszélyt, **azt** érte váratlanul.

Visszatérve a versre, a kezdetét tehát így kell érteni: 'Hogy váratlanul most Cupido meglőtt...' A folytatás is furcsa: „*Meglőtt az mordály áruló*”. Ma a *mordály* valamilyen ósdi fegyvert jelent, eredete azonban a *'gyilkos'* értelmű német, „*Mörder*”-re megy vissza, s Balassi korában még melléknévi jelentésű volt, ebből lett később jelentéstapadással maga a *'gyilkos fegyver'*. Tehát a költő váratlan fellobbanását Cupido, a gyilkos áruló okozta. De a következő sor élen a „*maga*” szó megint zavart okozhat: mai névmási értelme ugyan már a HALOTTI BESZÉD-ben megtalálható, de ide nem illik. Balassi ugyanis az ekkor kialakult új jelentésben használja, vagyis ellentétes kötőszóként: *'noha, pedig'* értelemben. Így már világos lesz az idézet: Cupido, a kegyetlen gyilkos meglőtte új szerelmet ébresztve, pedig hittel fogadták, hogy szerelmük „*állandó lenne*”. Ez a feltételes mód persze kissé árulkodó.

Amint az *állat* kifejezés esetében is látható volt, Balassi szóhasználatát vizsgálva képet kaphatunk némely nyelvi változásokról, így többek között nyomon követhetjük egyes mai szavaink kialakulását. Vegyük például ezt a szót: *folyó*. Balassinál előfordul, de csak igenévi jelzőként: „*Könnyhullásom... mint egy folyó patak*”. Kérdés, hogy akkor hogyan fejezte ki a mai jelentést? Megtudhatjuk a szótárból, hogy kétféleképpen is, az egyik kifejezés a *folyás* volt: a KOMÉDIA egyik helyén az elvelt éveket úgy érzékelteti, hogy az erős fagytól „*az jó nyár is megannyiszor szabadította meg az folyásokat*”. A másik pedig összetett szó, itt rá a példa: „*Én szerelmeknek mert akkor leszen vége, mikor a folyóvizek / Visszafolyók lesznek*.” Szép példáját látjuk itt a jelentéstapadásnak, ugyanis amint a *sertés állat* szó szerkezetből lett a mai *sertés* szavunk, úgy jött létre a *folyó vízből* a mai *folyó*.

Kiemelek a szótár anyagából még néhány olyan szót, amely Balassinál a maitól eltérő jelentésben szerepel: a *kőeső* nem más, mint 'jégeső'; a *kótyavetve* a kor legkedveltebb katonai manővere, vagyis a hadizsákmány árverészerű szétosztása; a *nevendéken* egyszerűen

'fiatal'-t jelent; a *felsőzóval* pedig 'hangosan'-t. A *képes* ekkori értelme nem más, mint 'illendő', Balassi egyik versében a visszafogott érzelem kifejeződését így találjuk: „...*de csendessen égnék kevesebb gyötrelemmel, / Csak képes örömmel, jó gyönyörűséggel, szeretóm szerelmével*”.

Kosztolányi a múlt század elején még újdonságként mutatta be egyik kitűnő karcolatában a *kalauzt*, ma már ez a foglalkozás jóformán a múlté. De ki gondolná, hogy ez a szó nem a modern közlekedési eszközökkel együtt született, hanem már szóban forgó nagy költőnk korában is, sőt azelőtt is használatos volt. Jelentése akkor 'utat mutató, vezető személy', s e fogalom kapcsolódott bibliai eseményhez is, amint Balassi egyik istenes versében megtaláljuk:

„*Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten,
Ki előttök mentél tüzes oszlopképben,
Ígéret földére vezérelvén szépen,
Kalauzok voltál minden szerencséken.*”

Igen érdekes, hogy Balassinál előfordul – még hozzá versben – olyan nyelvi jelenség, amelyet talán zsurorított kifejezésnek nevezhetünk, olyasmí, mint ma az *aszongya* vagy a *nem tom*. Költőnk tíz ilyesmit leír, ebből kettő *medgyen*, vagyis 'mit tegyen', nyolc pedig *medgyek*, vagyis 'mit tegyek'. Íme egy versszak, amelyben kétszer is előfordul:

„*Medgyek? Már nem tudom, ha látom,
hogy én el nem hagyhatom,
Noha kínját vállom, de válnom
tőle nem kívánhatom,
Szeretnem pedig azt, ki fáraszt
sok búval, mi hasznom?
Hát medgyek? Ellene vétsek?
Ó, azt sem lehet, mert szánom.*”

Itt említem meg, hogy Balassi igen bőven él az ún. *sz-szel* bővülő *v* tövű igék olyan régies alakjaival is, amelyek ma már egyáltalán nem használatosak. A még esetleg ismert változatokat is használja, mint a *lőn* ('volt') vagy *tész* ('teszel'), de ilyeneket is: *lól* ('voltál'), *lél* ('létezik'), *tón* ('tett'), *tél* ('tettél'), *vóm* ('vettem'), *vón* ('vett'), *vék* ('vettem'). Nézzük az egyik legszébb Célia-vers kezdetének ezt a rövidített igelalakját, amely ma *téttél* lenne: „*Kegyelmes szerelmem, ki ily jól tél velem, áldott legyen te neved!*”, s említésre érdemes ez a 'létezek' helyén álló kifejezés is: „*Tengek, nem élek, lenni sem lélek, mert*

jutottam búra”. Mivel Balassinak szinte valamennyi itt felsorolt kifejezése egy szótagos, a ma használatosak pedig két szótagosak, talán jogos lehet arra gondolnunk, hogy első nagy költőnk mind ezeket, mind az említett *medgyek*-féle szóalakokat korántsem véletlenül kedvelte, hanem tudatosan alkalmazta, mivel rövidségük miatt könnyebben illeszthetők voltak a lírai vers ritmusához és a sorok szótagszámához.

A BALASSI-SZÓTÁR különböző szempontú igen alapos statisztikai számításokat is közöl a költő szókincséről, ezeket a tudományos kutatás kitűnően felhasználhatja majd. De mindenki számára érdekes lehet például már csak az is, hogy irodalmunk nagyjainak szókincese milyen terjedelmű – ha e nagyoknak legalább a többségéről rendelkezésünkre állnának pontos adatok. Csakhogy mindössze három költőnk nyelvééről készült eddig teljességre törekvő szótár: Balassiéről, Zrínyieről és Petőfiéről. A most tárgyalt szótár statisztikái azonban csak a versek és a SZÉP MAGYAR KOMÉDIA szóanyagából készültek. Ilyen megszorítással számolva kiderül, hogy az említettek közül Petőfi szókincese a legnagyobb, hiszen 23 ezernél is több, Zrínyié 7824, Balassié 4353. Közismert, hogy a szakemberek költőink közül Arany Jánosét tartják legnagyobbknak, de sajnos egyelőre pontos adatok nincsenek, hiszen csak a TOLDI szóanyagából készült eddig szótár. Íróink között e téren feltehetőleg Jókai vezet, akinek szókincsét a már említett JÓKAI-SZÓTÁR utószavában Wachá Imre 40–45 ezerre becsüli.

Érdekes eredményekre jutunk viszont, ha megvizsgáljuk az említett szótárakban az előfordulási gyakoriság adatait, hiszen könnyen belátható: az egyes alkotókra igen jellemző, hogy mely szavakat használják a leggyakrabban. Juhász Gyulára általában legjellemzőbbnek a *bús* jelzőt tartották, s a JUHÁSZ GYULA-SZÓTÁR igazolta ezt olyan formában, hogy a melléknevek között a *nagy* és a *szép* után (saját számításom alapján, mert a szótárban nincsenek statisztikák) harmadik helyen a *bús* áll. Ez annak a fényében jelent igazán sokat, ha tudjuk, hogy ez a szó Petőfi melléknevei sorában valahol a tizedik hely után állhat, ugyanígy sokadik Balassi és Zrínyi nyelvében is.

Úgy érzem, Balassi esetében különösen jellemzőek a nála leggyakrabban előforduló szavak, szinte-szinte kitalálhatók. A főnevek között (mellőzve a személyneveket) ez az első tíz gyakorisági sorrendje: *szerelem, szű, lélek, Isten,*

élet, szem, bú, név, kín, szó. (Ezek közül a *szív*, az *Isten* és a *szem* Petőfinél is az első ötben van.) Az igék között (a létegeteket mellőzve) így alakul a sorrend: *lát, tud, ad, mond, szeret, kell, akar, szól, él, hagy.* (Petőfinél szinte ugyanezek szerepelnek: *mond, lát, tud, szól, kell.*) Ugyancsak az elvárható módon alakul Balassinál a melléknevek élcsapata is: *szép, nagy, jó, édes, szerelmes, szégyen, hegyes, igaz, szerető, víg.* (Petőfi esetében: *jó, nagy, szép, kedves, magyar.*) Természetes, hogy Balassinál a névmások élén ezt a kettőt találjuk: *én és te*, de az is, hogy a személynevek „győztese”: *Julia.*

A BALASSI-SZÓTÁR kitűnő minőségével és teljességre törekvésével méltó helyet foglal el a magyar irodalmi és a nyelvészeti kutatást szolgáló írói szótárak sorában, sőt sok tekintetben például szolgálhat a reménybeli továbbiak számára. Bízunk benne, hogy így a Balassi-évforduló után az igényesebb olvasóközönség is érdeklődéssel és haszonnal forgatja.

Jegyzetek

1. Benkő László: AZ ÍRÓI SZÓTÁR. A SZÉPIRODALMI NYELV ÉS STÍLUS LEXIKOGRÁFIAI FELDOLGOZÁSA. Akadémiai Kiadó, 1979.
2. J. Soltész Katalin et al.: PETŐFI-SZÓTÁR. PETŐFI SÁNDOR ÉLETMŰVÉNEK SZÓKÉSZLETE. Akadémiai Kiadó, 1973–1987.
3. Jakab László–Bölcskei András: BALASSI-SZÓTÁR. (Számítógépes Nyelvtörténeti Adattár/8.) Debrecen, 2000.
4. Beke József: ZRÍNYI-SZÓTÁR. ZRÍNYI MIKLÓS ÉLETMŰVÉNEK MAGYAR SZÓKÉSZLETE. Argumentum Kiadó, 2004.
5. Benkő László: JUHÁSZ GYULA KÖLTŐI NYELVÉNEK SZÓTÁRA. Akadémiai Kiadó, 1972.
6. Pásztor Emil: TOLDI-SZÓTÁR. ARANY JÁNOS TOLDIJÁNAK SZÓKÉSZLETE. Tankönyvkiadó, 1986.
7. Beke József: BÁNK BÁN-SZÓTÁR. KATONA JÓZSEF BÁNK BÁN C. DRÁMÁJÁNAK SZÓKÉSZLETE. Kecskemét, 1991.
8. Jakab László–Bölcskei András: CSOKONAI-SZÓKINCSTÁR I. CSOKONAI SZÍNŰVEI SZÓKINCSENEK SZÖVEGSZÓTÁRA ÉS ADATTÁRA. (Számítógépes Nyelvtörténeti Adattár/5.) Debrecen, 1993.
9. Balázs Géza et al.: JÓKAI-SZÓTÁR. Unikornis Kiadó, é. n.
10. Benkő Loránd et al.: A MAGYAR NYELV TÖRTÉNETI-ETIMOLÓGIAI SZÓTÁRA. Akadémiai Kiadó, 1967–1976.

Beke József

„...AZ ÉRDEMES OLVASÓ-PUBLIKUMNAK...”

A Csokonai-életmű új kiadásáról

Csokonai Vitéz Mihály összes művei

I. Költemények. II. Prózai művek

Szerkesztette és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila
Osiris Klasszikusok. Osiris, 2003. 932, 1183 oldal,
6980 Ft

A költői életművek kiadásának egyik legfontosabb szakmai kérdése, hogy az időrend elvét kövesse-e a szövegek közlése, vagy, azt mellőzve, őrizze meg a szerző által összeállított ciklusok és kötetek szerkezeti beosztását. Mindkét álláspont hívei rendelkeznek komoly, megszívlelendő érvekkel. Hogy egyebet ne említsünk, a kronológia vezérfonalul szolgálhat az irodalomtörténész számára a pálya alakulására, fejlődési tendenciáira nézve, míg a verseknek a költő által kialakított sorrendje és belső kompozíciós hálózata, a szövegösszefüggésből adódóan, olyan jelentéstopplettel gazdagíthatja az egyes költeményeket, amelyből azok külön-külön, elszakítva egymástól, nem részesülnek. Másfelől viszont a bizonytalan időrend, netán egyes versek kellő megalapozottság nélküli korábbra vagy későbbre helyezése mind poétikai, mind eszmetörténeti szempontból torzíthatja az életmű kibomlásának belső logikáját, igaz, ezt a költői ciklusokhoz való ragaszkodás is elfedheti.

Nincs, nem is lehet egységes sajtó alá rendezői gyakorlat. József Attila esetében például – a Cserépfalvi Kiadó Bálint György által gondozott gyűjteményes kötete után, szakítva annak gyakorlatával – a kronológia elve került előtérbe, ezzel szemben az Ady-szövegkiadások mindmáig megőrizték az egykori verseskönyvek szerinti építkezést. A Csokonai-életmű publikálása terén a két elv sajátos vitáját, tanulságos „vetésforgóját” figyelhetjük meg. Amikor a szabadságharcot megelőző években (1844–46-ban) Toldy Ferenc megjelentette Csokonai műveit, érintetlenül hagyta a költőtől származó kötetbeosztásokat. Mint tudjuk, Csokonai – nem számítva a Kleist-fordítást és más, kisebb publikációkat – egy költői folyóiratot, a *Diétai Magyar Műzsát* és négy verseskötetet rendezett sajtó alá (LILLA, ANAKREONI DALOK, ÓDÁK ÉS ALKALMATOSSÁGRA ÍRT VERSEK cím-

mel), valamint a DOROTTYÁ-T. Toldy ezekre építette szerkesztői munkáját. Ez a hagyomány érvényesült a Franklin Társulatnál 1942-ben megjelent kiadásig. Harsányi István és Gulyás József is ragaszkodott ehhez a felfogáshoz, pedig ők számos addig lappangó vagy szétszórtan megjelent szöveget is közöltek 1922-ben publikált háromkötetes edíciójukban. A munkájukhoz írt ELŐSZÓ-ban azonban leszögezték, hogy a frissen előkerült írások s kivált a későbbiekben várhatóan még felbukkanó darabok minden bizonnyal szétfeszítik majd vállalt koncepciójuknak (főként az első kötetben megalkotott) kereteit: „[...] a modern követelményeknek philológiai s minden egyéb tekintetben megfelelő kritikai, teljes kiadás az lesz, amelyben költőnk összes művei, szigorú időrendi egymásutánban, világosító jegyzetekkel ellátva, az összes fontosabb változatok feltüntetésével s értékelés kíséretében fognak megjelenni.”¹ Előrejelzésüket igazolták a kutatás fejleményei. Vargha Balázs, aki egészen a legutóbbi időkgig meghatározó szerepet játszott a Csokonai-művek gondozásában, hivatkozhatván már a készülő kritikai kiadás szakmai eredményeire, az időrendi közlés módszerét választotta, mint 1956 és 1981 között megjelent edíciói tanúsítják. A Harsányiék által áhított kritikai kiadás első kötete 1975-ben látott napvilágot (KÖLTEMÉNYEK I. 1785–1790. Sajtó alá rendezte: Szilágyi Ferenc), a sorozatot befejező, tizenegyedik kötet pedig huszonkét évvel később, 2002-ben jutott el az olvasókhoz (FELJEGYZÉSEK. Sajtó alá rendezte: Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta, Szép Beáta).

A jelen bírálat tárgyát képező kétkötetes (932 és 1183 oldal terjedelmű) munka 2003-ban jelent meg. Példás gyorsasággal követte az alapul vett editio criticát. Annak népszerű változataként közvetítő szerepet tölt be a Csokonai-filológia és a szélesebb olvasóközönség között. A kritikai kiadás jegyzetanyagára épít, s elsődlegesen annak Csokonai-szövegeit közli, a munka jellegének megfelelően a mai helyesíráshoz igazítva azokat. A vállalkozás sajtó alá rendezője, Debreczeni Attila irodalomtörténészként is jelentős eredményekkel gazdagította már a Csokonai-kutatást. 1993-ban publikált monográfiája – CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (A FELVILÁGOSULT SZEMLELETMÓD FORDULATA AZ ÉLETMŰBEN) – a boldogság és erkölcs, a nemzet és kultúra, valamint a természet és em-

ber viszonyát előtérbe állítva, három hosszanti metszetben tárgyalta a költő munkásságát. Meggyőző érvelése szerint e három kulcskérdés fogalmi ösvénye mentén az érzékenység költője a „nationalis poézis” irodalmi programjához jut el, a játékos kedvű, „vidám természetű poéta” pedig, akit az életöröm „kurta filozófiája” vezérelt, „bölcs poétává” érik. „Úgy véljük, nincs egy változatlan, igazi Csokonai – írta könyve egyik összegző gondolataként Debreczeni Attila –, amelynek képehez lehetne a pálya ettől eltérő jelenségeit mérni. Mi inkább az eszményei folytonosságához ragaszkodó Csokonait látjuk, aki a változó helyzetekben igyekszik eszményei lényegét sértetlenül, de korszerűen megőrizni és adekvát módon alkalmazni. Pályája a felvilágosult szemléletmód sajátos útját reprezentálja: megéli annak kiteljesedését, belső válságait s ebből fakadó fordulatát, de ki nem lép kereteiből.”²

A költő munkásságának a „változó helyzetek” és a poétai lényegmegőrzés szándékának feszültségében való szemlélése Debreczeni Attilát a monográfia megírását követő filológiai vizsgálódásai során fontos textológiai következtetéshez vezette. Ez nem más, mint a kronológiai elv sajátos, az adott életmű természetéhez illesztett értelmezése: az időrendnek a szövegváltozatok időrendjeként való felfogása. „A jelen életmű-kiadás arra vállalkozik, hogy a műveket változataikban tegye közzé, feltárva és ezáltal olvashatóvá téve az ezen változatok közötti kapcsolatokat” – olvashatjuk az előszóban. „Ennek értelmében nem a MŰ «legjobb» vagy «végső» szövegének a megállapítása a cél, hanem a szövegalkulás stádiumainak rögzítése és lehető bemutatása.”³ Az időrend elvének ilyen felfogása szemléletesen tükrözi a költő munkamódszerét. A mű egyszerűségének és eredetiségének a romantikus esztétikában gyökerező követelménye ugyanis bajosan alkalmazható egy romantika előtti életművel kapcsolatosan, mint amilyen a Csokonai-oeuvre. Ő alkalmasint nem valamiféle egyéni élmény összefüggésében írta meg munkáit, hanem egy időtlennek tekintett műideál jegyében alkotott. A tökéletesség helytől és időtől független eszménye vezérelte, amely nem zárta ki a megismételhetőség, az újra és újra történő kidolgozás, a folyamatos csiszolgatás lehetőségét, sőt az egymást követő szövegváltozatok létrehozását ugyanarról a témáról a tökéletes költői alkotás felé vezető lépcsőfokoknak tekintette. „Csokonai életműve lé-

nyegüleg korrekciós természetű” – hangsúlyozza a szerkesztő,⁴ és véleményével teljes mértékben egyetértünk. A költő munkamódszerének lényegi eleme az átdolgozás. Ezt kellett láthatóvá, az olvasó számára követhetővé tenni oly módon, hogy a reprezentatív költeményekhez való hozzáférés azért zavartalan maradjon. Továbbá, hogy egyetlen, Csokonai kezétől származó szövegvariáns se maradjon ki a kötetből, és kompozíciós elgondolásai is láthatóvá váljanak. E célok érdekében össze kellett hangolni a Csokonai-kiadások korábban különváló két elvét: a Toldy-féle megoldást a Harsányiék által megfogalmazott ígérennyel.

Az új Csokonai-edíció legfőbb jellemzője tehát, hogy a kritikai kiadás eredményeire építve érvényesíti ugyan az időrend elvét, de úgy, hogy mégsem bontja meg a költő által összeállított verscsoportokat. Ily módon egyszerre érvényesül a poétikai rend és az alkotói folyamat. A kontextus és a kronológia. Ez az egységsítő megoldás Debreczeni Attila szerkesztői munkájának igen jelentős filológiai érdeme. A két elv mérlegelő társítására azért is szükség volt, mivel a versek egy részének keletkezéstörténete bizonytalanná vált a legújabb kutatások fényében. A sajtó alá rendező nem utolsósorban ezért látta jónak egyben tartani a költő által kialakított összefüggő szövegforrások anyagát, nem csupán az egyes köteteket és ciklusokat, hanem ezeken kívül a kéziratos füzetekben található zsengek és kollégiumi füzetek csoportjait is. A többi szöveg esetében az időrend dominál, ha ez filológiaiilag igazolható. Mivel az egymással összefüggő szövegek esetében az időrend a változatok időrendje, minden variáns a maga keletkezési helyén kerül besorolásra. „*A jelen kiadás az időrendet illetően jobban láttatja a besorolás kérdőjeleit, különválasztva a biztosan keltezhető költeményeket, színműveket és szépprózai műveket a bizonytalanul adathozhatóaktól*” – írja a két kötet összeállítója a szöveg-gondozás kérdéseiről szólva.⁵

A kronológiai kérdések jelzése minden esetben kiegészül a szövegek alakulástörténetének láttatásával. Ez oly módon történik, hogy a szerkesztő kiemelt helyen jelzi a vers-, illetve műváltozatok összefüggését. Nézzünk erre néhány példát! A RÓZSIM SÍRJA FELETT korábbi – 1797-ből származó – kidolgozása a RÓZSI-VERSEK között szerepel (I. 363.), ahol szerkesztői lábjegyzet hívja fel a figyelmet egyfelől a még

1795 előtt keletkezett prózai variánsokra – a MELITESZ ROZÁLIÁHOZ [II] részletére (II. 390.) és a Melin de Saint Gelais-átültetésre (II. 459.) – másfelől pedig a vers későbbi, az 1802–1804 között komponált ÓDÁK kötetben közölt kidolgozására, amelynek közlésekor tükörlábjegyzetek utalnak vissza az előzményekre. Az olvasó így, ha kívánja, nyomom követheti a mű formálódását, vagyis a RÓZSIM SÍRJA FELETT nem zárt textusként, hanem variánsok összegeként, azaz nyitott, mozgásban lévő szövegeként jelenik meg előtte. Ugyanezt a dinamikus elvet látjuk érvényesülni – hogy közismert költeményekre is utaljunk – AZ ESTVE vagy a ZSUGORI URAM esetében. Előbbinél a „Zöld Codex”-beli korai leíró vers (I. 20–21.), az 1793–1796 között keletkezett toldalékos (bölcseleti résszel kiegészített) költemény (I. 183.) és a költő által józan megfontolásból meghúzott, a *Diétai Magyar Műzsában* közölt megoldás kerül közös hálózatba, s a fősvényről szóló vers esetében szintén e három szövegforrás segítségével képződik az alakuló textus. Az egyik leghíresebb Csokonai-mű, A TIHANYI ECHÓHOZ közlésekor (I. 611.) a szerkesztő (nyilván a terjedelmi korlátok miatt) úgy döntött, hogy a másik változatként ismert A FÜREDI PARTON kapcsán csupán lapalji jegyzetben közli az eltérő szövegű, Rózi halálát panaszoló hatodik versszakot, s itt nem utal (a SZÖVEGVÁLTOZATOK című függelékben azonban rámutat, I. 1124.) arra a vázlatra, amelyet az 1041. oldalon közöl is, s amely, igazolva eljárását, a Lilla-ihlet meghatározó szerepét bizonyítja.

Az ars poeticaként értelmezett, 1802–1803-ban keletkezett AZ ÉN POÉZISOM TERMÉSZETE (I. 536.) szerkesztői függelékei nemcsak a vers előzményére, A VIDÁM TERMÉSZETŰ POÉTÁ-ra (I. 122.) utalnak vissza, hanem két korábbi szövegforrásra is, az 1793-as vers jegyzetei pedig, igen helyesen, a *Magyar Műzsa* publikációjának első versszakát közlik is, mert az eltérő tőrdeléssel hozta a szöveget. Ez a megoldás szintén plasztikusan példázza a sajtó alá rendezés szemléleti hátterét, ahol, a jelenkor textológiai gondolkodásának megfelelően, megerősödött a genetikus elv képviselője. Szemben a hagyományos filológiai felfogással, amely a szöveget zárt, statikus képződménynek tekinti, s ezt általában a legkésőbbi szerzői kidolgozással, az ultima manusszal azonosítja, a genetikus textológia elveti a végső célra irányuló fejlődés

eszméjét. Ezzel lemond az autentikus, a szerző szempontjából leginkább hitelesnek tekintendő változat kijelöléséről. Úgy véli, a mű egymást követő variánsaiban léteznek, s ezek elvileg egyenértékűek. Ennek megfelelően a kiadásnak az alkotói munka folyamatos alakulását kell megvilágítania. A sajtó alá rendezés fentebb elemzett módja, az adott keretek között, eleget tesz ennek a követelménynek. A kritikai jegyzetek a versek mögé felvázolják azt az alakulástörténeti hálózatot, amelynek segítségével az olvasó sikerrel tájékozódhat, „összeolvashat” a változatokat. E szinoptikus olvasás során a befogadó akár arra az álláspontra is helyezkedhet, hogy az összepántolt írások valójában egyetlen művet alkotnak, amely, így, sajtószerű módon, szövegközöttségben létezik. Ahogy Siegfried Scheibe írta: egy művet valamennyi szövegváltozatának „összege” (*Summe*) képezi.⁶ Ez azt is jelentheti, hogy a származtató kritika nem az alkotó bensejébe hatolás igényével lép fel, hanem az előszövegek formájában fennmaradt írott nyomnak a követésére törekszik. Ám az előzmények efféle rekonstrukciójának nem csupán az lehet a következménye, hogy megingatja a végső változat tekintélyét, hanem az is, hogy – miként erre Paul Ricoeur rámutatott – „elősegíti annak jobb megértését, pontosabban rámutat arra, hogy a végső mű nem véletlenül az utolsó szöveg az előszövegek sorában”.⁷

Debreczeni Attila szerkesztői érdeme: úgy teszi nyitottá, dinamikussá a kompozíciót, hogy az olvasónak szabad mozgási lehetőséget biztosít az utolsó változat értékelése terén. Megoldása elvi szempontból ahhoz az elképzeléshez közelít – a népszerű edíció lehetőségei szerint –, amelyet Gunter Martens komplex szövegfelfogásnak nevezett, mert kifejeződik benne „az irodalmi művet jellemző mindkét törekvés, a statika és a dinamika, a rögzítettség és e rögzítettség felbomlása”.⁸ Ez a szerkesztői módszer az adott keretek között s a kritikai filológia jelenlegi szakmai horizontján – bizvást állíthatjuk – a lehető legjobb, és plasztikusan tükrözi az életmű korrekciós természetét.

A fentiekből következik továbbá az egymással kapcsolatba hozható szövegforrások egyrangúként történő felhasználása, az önálló szövegváltozatok vegyítésének kerülése, valamint a költő kezétől származó vázlatoknak, terveze-

teknek a szövegtörténet részeként való kezelése. Mivel azonban mégsem genetikus, hanem genetikus szempontokat alkalmazó kiadásról van szó, természetesnek kell tartanunk, hogy nem minden variáns esetében szerepel a teljes szöveg, gyakran (például a sornyinál kisebb terjedelmű eltérések esetében) csak a címet láthatjuk feltüntetve. Legfeljebb néhány munka kapcsán hiányoljuk a textusok halmazából való bővebb merítést. Így Csokonai minden bizonnyal legértékesebb drámája, Az özvegy KARNYÓNE S KÉT SZELEBURDIAK vetett fel bennünk efféle kérdést. Debreczeni Attila ugyanis, elfogadva a kritikai kiadás drámaköteteit sajtó alá rendező Pukánszky Kádár Jolán álláspontjának jogosságát, az ún. Gentsi-féle kéziratot választja közlése alapjául, s mellőzi a többit. Igaz, ezek másolatok, vagyis nem a szerző autográf kéziratát őrzik, hitelességük tehát kétségtől vitatható. Csakhogy ugyanez áll a Gentsi-féle forrásra is, amely szintén másolat. Csokonai ugyanis iskolai keretek között született vígjátékai esetében, a jelek szerint, nem törekedett arra, hogy ezek fennmaradjanak, hagyományozódjanak, s azzal sem foglalkozott, hogy az esetleges rögzített hiteles formában történik-e. Efféle szándékot csupán azoknál a drámáinál tapasztalunk – ilyenek olaszból készült fordításai és A MÉLA TEMPEFŐI –, amelyeket irodalmi igénnyel hozott létre. Ennek következtében a KARNYÓNE mint dráma valójában nyolc változat által képzett szövegközi térben létezik (az a tény, hogy ilyen sok változat került elő, a színmű népszerűségét jelzi), s e körülményt alkalmasint érzékelteni lehetett volna a Riedl-féle változat és a Gál-féle textus egy-egy fontosabb eltérő helyének lábjegyzetben való közlésével. Előbbi a darabbeli némajáték és az instrukciók szempontjából forrásértékű, utóbbi pedig – Toldytól a Harsányi–Gulyás-féle kiadásig ez volt a közlések alapja – a „szeleburdiak”, azaz a szélhámos udvarlók dramaturgiai funkciójú öltözékleírása szempontjából és Kuruzs, a vándorpoéta szerepére nézve hordoz lényeges információkat. Sőt nem lett volna érdektelen lábjegyzetben utalni arra a körülményre, hogy a vígjáték Csurgón Az IGAZSÁG DIADALMA című verssel együtt, egyazon színháti esemény során került bemutatásra, s írásbeli hagyományozása során is megfigyelhető ez a társítás. Ez a külö-

nös párhuzam termékeny töprengésre készteheti azokat, akik a darab értelmezésére vállalkoznak.

Az esetek túlnyomó többségénél azonban egyetértünk a változatok kezelésével, így a teljes szövegű közlés mellőzését is helyeseljük a sornyínál kisebb eltérések észlelésekor. Azt a megoldást is elfogadjuk, hogy A SZERETET GYŐZELME A TANULTAKON című parodisztikus színjátékszöveg – a költő szándékát tükrözve – a tágabb kontextust képező MAGYAR PSYCHE részeként került publikálásra. Úgy véljük viszont, hogy kívánatos lett volna A BOSZORKÁNYSÍP című Schikaneder-átültetés teljes szövegét közölni a kétes hitelű munkák sorában; a szemelvényes megoldás csak részben ad választ a felmerülő filológiai aggályokra.

Az érdeklődő olvasó tájékozódását nagymértékben segítik a művekhez kapcsolt jegyzetek, a tömör szómagyarázatok, a pontos tartalommutató és az első kötethez csatolt „szövegváltozatok” című függelék. Végezetül megjegyezzük, hogy a sajtó alá rendező és munkatársai debreceni műhelyében készül a teljes Csokonai-életmű genetikus kiadása elektronikus formában.⁹ Ez a mostani két kötet, amely önmagában is maradandó értékű, a jelenkor szakmai színvonalán megvalósított filológiai vállalkozás, a jövőben összekötő láncszemet fog képezni a tizenegy kötetes kritikai kiadás és a majdani, CD-n olvasható vállalkozás között, mely utóbbinak közege tehát nem a papír és a nyomtatott betű lesz, hanem a számítógép virtuális terében láthatóvá váló szöveg.¹⁰

Jegyzetek

1. CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY ÖSSZES MŰVEI I–III. Bevezetéssel ellátva kiadták Harsányi István és Gulyás József. Genius, 1922. I. h.: Előszó, VII–VIII.
2. Debreczeni Attila, i. m., 242.
3. I. h.: a vizsgált kiadásban: I. 8.
4. Uo. I. 5.
5. Uo. I. 1052.
6. Siegfried Scheibe: EIN NOTWENDIGER BRIEF. *Sinn und Form*, 36/1984. 207.
7. Paul Ricoeur: PILLANTÁS AZ ÍRÁSÁKTUSRA. Ford. Farkas Ildikó. *Helikon*, 1989. 3–4. 472–477., i. h.: 476.

8. Gunter Martens: MI AZ, HOGY SZÖVEG? SZEMPONTOK A SZÖVEGFILOLÓGIA KULCSFOGALMÁNAK MEGHATÁROZÁSÁHOZ. Ford. Schulcz Katalin. *Literatura*, 1990. 3. 239–260., i. h.: 256.

9. Erre az új kiadásra azért is szükség van, mert napjainkban még mindig bukkannak elő eddig lappangó vagy korábban ismeretlen Csokonai-szövegek, illetve autográf kéziratok. Egy ilyen felfedezésről adott tájékoztatást 2005. január 27-én, a Debreczenben megrendezett „ET IN ARCADIA EGO” (A KLASSZIKUS MAGYAR IRODALMI ÖRÖKSÉG FELTÁRÁSA ÉS ÉRTELMEZÉSE) című konferencián Demeter Júlia és Pintér Márta Zsuzsanna ISMERETLEN CSOKONAI-VERSGYŰJTEMÉNY A SZATMÁRI KÖNYVTÁRBAN című előadásukban.

10. Az említett tudományos ülésszakon Debreczeni Attila MUTATVÁNY CSOKONAI ÖSSZES MŰVEINEK ELEKTRONIKUS KRITIKAI KIADÁSÁBÓL című előadásában számolt be a munka általános kérdéseiről, elméleti háttéréről és jelenlegi állásáról.

Nagy Imre

KETTŐ MIFÉLE

Verseit mondja Pilinszky János

Rendezte Maár Gyula

Hungaroton, 2004. HCD 13 838

Verseit mondja Weöres Sándor

Hungaroton, 2003. HCD 13 918

Hallgatom, ahogy a két nagymogul saját költeményeit szavalja, cincogja és sípolja, nyomja ezerrel a poézist, és érte(ni véle)m, mi bajom lehetett egykor – hatvanas évek vége, hetvenes évek – a kortárs költészettel. Mi bajom volt azzal, ahová (alig túlzás, hogy) a világon legjobban szerettem volna tartozni: amit a világon legjobban szerettem. Költészet, ó!, mit tud ütem és dallam, hangúly és rím, mekkora emberek, „miféle” mély/magasság, varázslat satöbbi, jó, de akkor mi a baj? Ez a miféle amúgy poéták kedvenc fordulata volt, ha azt olvasod, hogy miféle, akkor Kádár-korszak közepe. Alig túlzok. Ez az írás (alig) túloz. Legerősebb Pilinszkytól a FRANCIA FOGOLY („a hátsó udvar sűrűjében láttam / lopódzani, hogy szinte földbe nőtt”), hibátlan vers, egyetlen hibája *fennkölt* hibátlansága. A HARMADNAPON is, kicsit sok, viszont hibátlanul sok. Legerősebb Weörestől

a MEGHALNI („mindent elönt a kék! / Elönt a kék vonzás és villámló ekék”) és az ÓRÓK PILLANAT („Mint fürdőző combját ha hal / súrolta / s tovalibent, / így néha megérezheted / önnönmagadban Istent”). A (már mindig is kizárólag) gyerek(hangon olvasható) versei is, ritmusmakettek kitöltő zseniális vakszövegei, *kicsi öcsik, szekerek erezete, remeg a venyige teste, izzik a galagonya, bóbíta, bóbíta táncol, csinglingling száncsengő, csak guri guri, kicsit sok-sok, de hibátlanul azok.* Ahogy Weöres belekezd, megváltoztatja a hangját rémes *gyereknek-mondomra*, ahogy Pilinszky *póré örökkévalósságoz és kerti ssszékez, kesssztem, hátatfordítassz, szemembekapssz, hátrabukssz, válasszsolj, hajssza, megjössz, két nagy ember irgalmatlanul nyafog, sipít, sziszeg és szenvelg, hallgatom, és mosolygok, közben meg borsózik a hátam. Túlzás. A túlzástól. És az élvezettől, a túlzás élvezetétől. Fintorgok, bólogatok, fejcsóválok, lezárom, mert elég, bekapcsolom, mert bekapcsolom. Azonnal kikapcsolom, csípőből, ahogy makarónikauboj-filmeken tüzelnek, nem bírom ki, hogy ne, annyira annyira. Csíp. „Nem szándékom, hogy kérjelek a jóra. / Perzselő szomjat kelteni a jóra: ezért jöttem”, igen?, akkor vizslát, én a magam részéről megyek, nagyjából ilyesmi működhetett bennem, ezt váltotta ki belőlem valaha Weöres Sándor. És Pilinszky János. Meg kortársaik. Legkevésbé Weöres és Pilinszky, de W. és P. is. „Adekvátnak kell venni mindazt, ami a verseimben le van írva. Nem kell bennük titkokat és rejtelmeket keresni”, így rendben volna, ámde mi van, ha perzselő szomjat kelteni a jóra *tényleg* ezért jött? Ezért, kisöreg? Vagy nem eszik olyan forrón, jó, de ha nem direkt ezért jött, minek írja? Ha ilyeneket ír, akkor *adekvátnak kell venni* vagy nem, *tényleg kelteni* akar, vagy mi? *Korgó éhet?* „*Kicsiny vagyok, mint a porszem, / s az Atya megnevez engem*”: fogja, és megnevezi? Vagy, AtyaVilág, ez volna a költészet?*

Ez biza.

Ez is. Vegyük nyomban az egész második szakaszt Weörestől a NEM SZÁNDÉKOM... (három pont!) (az, szerintem, tilos!) (szerintem!) című költeményből. Ha már ezzel a dolgozattal kezdődik verslemeze és 1947-es gyűjteménye, A FOGAK TORNÁCA, és egyáltalán, szóval „*Ha nem iszol meg engem*: [kettőspont!] [az, szerintem, nem tilos, de csinálnj vele!] [szerintem!] [több szerintem nem lesz] *torok lángot vet. / Beled*

*összefacsarodik, ha nem eszel meg engem. / Nem kérdezem: [!] akarsz-e követni. / Választhatssz köztem és kínod között, / s a kint választani gyáva vagy – igen gyáva.” Igen helyes-nyafisan, amolyan meg-kell-zabálni-módon kántálja ráadásul, óvodás-vénasszonyos hangon, tényleg *kicsiny*, nagyon öregben (TOCCATA: „*Oly vén vagyok, hogy borzalom, / láthatott volna már Platon*”), *kicsi öcsi*, „*alabástrom-bálvány, / jó anya, / életem hatalmas / asszonya*”-anyával. „*Mért nem tett inkább a hóba engemet*”, ezt mennyire vegyem komolyan?*

Mindamellet, hogy ha ezt (meg azt) nem, az egészét halálkomolyan veszem. A művészet komoly dolog. Ugyanis.

Onnan tudom, hogy egyszer, a Jeles András-féle A MOSOLY ORSZÁGA-előadásban meg lett mondva, egy színész közölte, két ujjával széjjelfeszített szájjal. Mosolyra mintegy *feszítve*. Ez passzol Weöreshez: nem ugyan úgynevezett komoly dolgaihoz, hanem a komoly(nál is komolyabb)akhoz. Ahogy elemi infantilizmussal gajdolja a BARBÁR DAL-t. *Ha jön a bika, ha jön a bika, ha jön a bikák legnagyobbika.* Hogy *Jancsi mosogat, Kati az úr* (TÚL, TÚL, MESSZE TÚL), ez komoly.

Annyira, hogy nem is tudom, honnan tudja.

Ennyire tökéletes-röviden, mikor A BAB EL MANDEB-en és az ISTAR POKOLJÁRÁSA típusú mítoszihletések/parafrázisok olyan unalmas-hosszúak, kihagyhatta volna a szerkesztő. Nem tudni, kicsoda. Inkább tette volna be A SZEGÉNY KIS GONDOK PANASZAI-t. Bár, igaz, kocsim CD-lejátóján hallgatom, végül is ráérek, a hasonlón mitikus, romlást, pusztulást, halált vizionáló A FÖLD MEGGYALÁZÁSA novella/ballada-narratívája pedig *nem* unalmas-hosszú, nincs szabály. Hatvanas évek. A KŐ ÉS AZ EMBER, úgymond spirítuel song, hatvanas-évek-feeling. Az ember szíve kivásik, az egyik emlék mint a másik. Viszszakormányoz negyven évvel, „*ez vágnyi, amazt elkerülni*”. *Még most sem szoktam meg egészen...* Három pont.

A mifélézést Pilinszky sem bírja kikerülni. Az APOKRIF olykor József Attila („*mint figyelő vadállat*”, „*Kikönyöklök a szeles csillagokra*”), olykor Hölderlin („*Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem*”, „*Nem értem én az emberi beszédet*”). Modor, túlzás, megrendítő. Tananyag, helyes, alapvers. Csak ízlésbeli dologokról érdemes vitatkozni. A TELEHOLD egyetlen mondata („*Föl-*

száll a hold / olyanféle ütessel / és olyanféle lágyággal ahogy / csak a vízontlátás zokogó öröme / rúz egybe és mos egybe olykor-olykor / két összeérő arcot, fölnagyúlt, / boldogságtól ödemás kézfejet”) is, tökéletesen túlkölti, illik hozzá. „A teremtés bármilyen széles, / ólnál is szűkösebb”, ez is Elég tökéletes. A VERÉS, bár túlszavalja. A KRÁTER, de hogy „Madárcsicsergés ahogyan / szememre veted születésem”, az sok. Ha nem sok – sőt kevés – (pl.) a KÖLTEMÉNY, az összeszorítja a szívet: „Isten az Isten. / Virág a virág. / Daganat a daganat. / Tél a tél. / Gyűjtőtábor a körülhatárolt / bizonytalan formájú terület.” Biztos forma. Ahogy az IN MEMORIAM F. M. DOSZTOJEVSKIJ: „Hajoljon le. (Földig hajol.) / Álljon föl. (Fölemelkedik.)” Üss le, kezdi a VÁZLAT-ot, igen, aztán elbonyolódik, sőt ellapul-közhelyesedik („milliárd / közlés lehetséges / két test között”), még publicista fordulatot is megenged („mai szóval”), ami ilyen kis szerkezetben nagy kockázat. Az utolsó szakasz („Micsicsák rabruhát viselt” stb.) megint igen erős, de hogy jön ide? Pilinszky olykor nem viszi végig, amibe belekezd, mást visz végbe, folyton kitér. Ez nem ennek a metódusnak a kritikája: vagy tetszik, vagy nem. Olykor végigviszi, az mindig tetszik. „És megérik a fényt a gyökerek. / És szél támad. És fölzeng a világ” (HARMADNAPON), ilyen nagyon egyszerű, ilyenkor jobban is mondja, kevésbé szenved, kevésbé zavartan íssssima, kevesebb látomásss és feljött a napppp, alig alássszaáll, alig van levesssszi és Isten hallgatásssza, nehéz abbahagyni, tapétttták, szabadulásss, utipoggyásss, ilyenkor „kimondhatatlan jól van, ami van” (ARANYKORI TÖREDÉK) – így belefér a „világvégi üres kutyaól” is. Kicsit hemzseg vesztőhely és feyenc, sok-sok nem tudom, semmit sem tudok, rengeteg redő, rovátká, ránc és ragyogás. Mennyi csillag, mennyi bárány, milyen alaposan megrezegteti! „Minden megállt. / Állt ott egy vasgolyó is” (VAN GOGH), ez – mondjuk – súlyos hülyeség (mert hogy ha minden, akkor a vasgolyó is), mégis valahogy jó. Nagy költészet, na. Ezt már mondtam. „A fény, a csönd, az útélet csörömpöl / ahogy az arcom, ez a kő / röpiül felém a hófehér tükörből!” (ÚTOSZÓ), „Mint tagolatlan kosárember, / csak ül az idő szótalan” (MIRE MEGJÖSSZ), „Még tart a nyár. // Ereszd le jogarod, királynő” (BÜN ÉS BÜNHÖDÉS), „Magad vagy a kataton alkonyatban”, „a remény – / mint szalma közt kidöntött pléhedény” (A SZERELEM SIVATAGA), megunhatatlan erős képek. Olykor

vicces. Nem mintha akarná: „elgáncsolom a lábadd” (TRAPÉZ ÉS KORLÁT), vicces, noha Pilinszky nem vicces, ez a vers végképp nem, segítene a dolgon, ha itt-ott viccesebb volna. Neki is, nekem is, viszont most róla(m) van szó. A FABULA melodramatikus giccs („élt egyszer egy magányos farkas, magányosabb az angyaloknál [...] de az ablak megállította” stb.), sok laposság: „vagyok, mert nem vagyok” (KETTŐ), „Emlékszel még? Az arcokon” stb. „s a lovasok, a lovasok” (ÚTOSZÓ), „nem követtem el – elkövettem” (MERÉNYLET), „Eresszéték szabadon a kutyákat” (KÉT ARCKÉP: BRONTÉ), jókórát üt, ahogy mondja, azzal jócskán lerontja, túlterhelt szöveg, vissza kéne fognia magát, nem a modort forszírozni. Nem fogja, forszíroz. Vagy lehet, hogy csak öregszem.

Pilinszky is öregszik. Weöres eleve az, tudhat. Oly árvák ők, mint az örege, és így, örege, ennyire gyerekesen kitarítani a Költészet mellett, nem is tudom, komoly-felnőtt-ivarérett-férfiből kinézve elég gáz. Nem nevetséges, mert csak úgy nem nevetgélnél, inkább (no, má'meg!) elmosolyodsz és félrefordulsz. Picikét illetlen látvány, nem? Vagy csak szemérmeskedsz? Fölállsz, kimész, ilyenekkel azért a magad részéről nem foglalkoznál. Olvasni végképp nem, (de) hallgassa a gyerek, tegye föl neki az asszony. Ha épp nem vagy itt. Bár azért, mégis, hallod, hogy nyafog, megállsz az ajtóban, úgy teszel, mintha nem figyelnél oda, „Égve hagyta a folyosón a villanyt” (NÉGYSOROS), hű, ez mennyire jó. Csak ne ontanák a vérét a Pilinszkynek, maontyák véretem, na ne. Viszont „Kati az úr”, ezt meg honnan tudja az öreg Weöres? Hogy ki azúr? De azért nem fordulsz vissza.

Pedig létezik ilyesmi, nyugodj meg, mondanak verseket. Te is szoktad, és az is borzasztó/jó, opció tetszés szerint. Vajon végig bírod-e hallgatni? Szavalat, ez a szó erre lett kitalálva, írnak, hát elszavalják, és előfordul, hogy aki írja, szavalja is, és valahogy a szocializációkhoz tartozik kibírni/élvezni. Verseket hallgass. Tártott szájjal ezt a szenvedéskavalkádot. Viseld el az elviselhetetlen költőiséget. „Két fehér súly figyelni egymást”. Az autópálya bevezető szakaszán beteszted, végtelenre állítod, mire megérkezel, megtanulod. Hazaérsz, lefekszel, lekapcsolod a villanyt, behunyod a szemed. „Mehetsz aludni.” Elalszol.

Kukorelly Endre

A MODERN MAGYAR FESTÉSZET ÚJ TÖRTÉNETE

*Modern magyar festészet 1892–1919
Budapest, 2003.*

639 o. és függelékek, 943 színes tábla

*Modern magyar festészet 1919–1964
Budapest, 2004.*

*839 o. és függelékek, 1526 színes tábla
Szerkesztő és kiadó Kieselbach Tamás*

1

Kieselbach Tamás szerkesztésében és kiadásában két szokatlanul nagyméretű, a kezelhetőség határáig súlyos, kivitelezésében és a benne foglalt képek számát tekintve grandiózus kötet jelent meg, amelyekben a magyar festészet hét évtizedét mintegy 1500 oldalon 2500 színes reprodukció jeleníti meg, bevezetésül 37, vezető szakemberek által jegyzett rövid informatív tanulmány kíséretében.

A nemzeti festészet e bemutatása nemcsak méreteit tekintve példa nélküli vállalkozás – mint Kieselbach az előszóban hangsúlyozza, világviszonylatban is –, hanem azért is, mert magánkiadásban jelent meg. A két kötet annak a folyamatnak is mérőköve, amelynek során a vezető galériák, elsősorban a Kieselbach, a Mű-terem és a Nagyházy Galéria az elmúlt másfél évtizedben jelentős korrekciókat hajtottak végre a XIX. század vége és a XX. század hatvanas éve közötti időszak magyar művészetének a korpuszát illetően. Kieselbach és vezető munkatársai, Kolozsváry Marianna és Molnos Péter mintegy 71 múzeum és 183 magángyűjtemény anyagát vizsgálták át a világ legkülönbözőbb pontjain, hetvenezer tételes adatbázist hoztak létre, és ebből a mennyiségből választották ki a két kötet képanyagát. Bár sok festményről kéznél voltak archív fotók, minden egyes képet újrafényképeztek, hogy a kötetek egységesen jó minőségű (helyenként úgy tűnik, túlságosan is jó) reprodukciói a vállalkozás igényeihez és színvonalához méltóan reprezentálják a műveket. Ez annál is fontosabb volt, mert Kieselbach, mint írja, „*a képanyag egyéni szemléletű kezelésével a művészet bemutatásának egy új módját is körvonalazza: a festmények elrendezésével történeti összefüggésekre, kapcsolatokra és hatásokra világít rá, s ezáltal a repro-*

dukciók pusztá illusztrációból az információ közlésének legfontosabb eszközévé léptek elő”.

Az, hogy ez a teljesítmény, amely mint Kieselbach jogosan leszögezi, az illusztrációk számát illetően világviszonylatban is példa nélkül áll, nem csak annak tudható be, hogy más nemzetek modern festészetét a kutatók nem találták szükségesnek ilyen dimenziójú kiadványban összegezni, hanem annak is, hogy olyan összegű jogdíjat kellene fizetniük és olyan mérhetetlen mennyiségű levelezést kellene folytatniuk két és fél ezer kép reprodukálásáért, ami minden hasonló vállalkozást eleve irreálissá tesz. Kieselbach mindössze öt reprodukció esetében tüntet fel jogtulajdonost – ezek egy kivételével külföldiek –, tehát az összes többi, nem a saját gyűjteményében lévő kép újrafotózásának és közlésének a jogát a köz- és magángyűjtemények átengedték neki, és még csak azt sem kérték, hogy ezt valamilyen formában elismerje vagy közölje. Ennyiben bármilyen nyugati szerzővel és kiadóval szemben összehasonlíthatatlanul előnyösebb helyzetben van. Mindez, valamint az, hogy saját magát a könyv egészének, de nem az egyes reprodukcióknak a jogtulajdonosaként jelöli meg, tehát mintegy két és fél ezer képről nincs copyright információ, a szerzői jogok kaotikus magyarországi helyzetére is fényt vet.¹

Kieselbachnak több célja van ezzel a két látványos kötettel. Lenyűgöző gazdagságú anyaggal demonstrálja a modern magyar festészet kvalitásait, öntörvényűen, saját válogatásában és hangsúlyjaival, mint írja: „*végre teljességében, kompromisszumok nélkül*” mutathatja be ezt az anyagot, jelentős mennyiségű eddig ismeretlen művet tesz közzé, és a képek elrendezésével, csoportosításával a történetmondás sajátos vizuális nyelvét kísérli meg létrehozni.

Választásai a legfontosabb és leggazdagabban reprezentált művészeket illetően nem térnek el az eddigi konszenzustól, de a hangsúlyok gyakran másutt vannak. Az I. kötet Rippl-Rónai 1890 körül festett NŐ FEHÉRPETTYES RUHÁBAN című képével kezdődik, a II. kötet pedig Kondor Béla 1964-es DARÁZSKIRÁLY-ÁVAL zárul. Az I. kötet középponti művészei, Rippl mellett, Ferenczy Károly, Mednyánszky László, Csontváry-Kosztka Tivadar és a Nyolcak koloristái: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márfly Ödön, Tihanyi Lajos, valamint a csoport kevésbé fauve-os festői, Orbán Dezső és Pór Bertalan. Nem meglepő, és

nincs a konszenzus ellenére Vaszary János és Gulácsy Lajos kiemelése. Öröm Perlrott Csaba Vilmos és Szobotka Imre súlyukhoz és kvalitásukhoz méltó bemutatása, valamint Nagybánya második, „neős” nemzedékének a hangsúlyos jelenléte többek között Boromisza Tibor, Bornemisza Géza, Jándi Dávid, Ziffer Sándor képeivel. A II. kötetet Bernáth Aurél 1922-es expresszionista GRAFIKAI PORTFÓLIÓ-ja nyitja, ezután a magyar avantgárd képviselői, Kassák Lajos, Bortnyik Sándor, Uitz Béla következnek, a részben hozzájuk, részben a koloristákhoz sorolható Mattis-Teutsch János, majd a Nyolcak további művei. Külön hangsúlyt és teret kap Nagy István, akire Kieselbach az utóbbi időben egy kiállítással is felhívta a figyelmet, és a szokásosnál több teret Nagy Balogh-János. A II. kötetben végighúzódnó probléma, hogy Kieselbach, noha kifejezetten a modern magyar *festészetre* kíván koncentrálni, sok pasztellt, rajzot, grafikát, sőt függelékben plakátokat és fotókat is közöl. Az olvasó megértéssel nézi többek között Nagy István pasztelljeit és szénrajzait, Vajda ceruzarajzait és nagy szénrajzorosozatát, Nemes-Lampérth tusrájzait, sőt Tamkó-Sirató Károly írógéppel írt sorokból összerakott prekonceptuális képpárját, és belátja, hogy semmilyen szerkesztői raszter nem erőltethető maradéktalanul a művek eleven világára. A XX. század első felének középponti festői a továbbiakban Farkas István, Derkovits Gyula, Egry József, Vajda Lajos, Korniss Dezső, Ámos Imre, Gadányi Jenő, és ezzel már az Európai Iskolanál vagyunk: Gyarmathy Tihamér, Bálint Endre, Lossonczy Tamás, Barcsay Jenő korabeli képei, majd Román György, Tóth Menyhért, Ország Lili, Veszelszky Béla és végül Kondor Béla. Ezek a névsorok természetesen vázlatosak, de a két kötet fizikai túlerőben van a recenzenssel szemben, és az illusztrációk nélküli ismertetésben a kiadvány művészeinek részletes sorolása az olvasó türelmét is túlságosan igénybe venné.

A kiadvány függeléke gazdag információs anyagot tartalmaz: mutatókat, életrajzokat, a közölt képek listáját és adatait, idézeteket néhány, a kötetben szereplő festőtől, képeket a galéria életéből és kiállításából, valamint soron következő kiadványából, 99 magyar értelmiségi választát a „*Ki az 5 legnagyobb magyar festő?*” kérdésre (amiről külön recenziót lehetne írni) és egyebeket. Többek között egy apró privát gesztust, amit a magánkiadás lehetővé tesz,

mégis, a kötetek tartalmára visszavetítve túlságosan személyes ötlet: mindkét kötet legutolsó lapján egy-egy apró reprodukciót a szerző-kiadó fiának, Kieselbach Ákosnak egy-egy festményéről.

A vizuális közlés teljes értékű történetmondássá avatása mellett a kiadvány legnyilvánvalóbb hozadéka számos magyar festő, illetve kép felfedezése és közzététele, a kolorizmus erőteljes hangsúlyozása a modern magyar festészet egyik legjellemzőbb értékeként és végső soron sok, egymástól alapvetően különböző életműből koherens narratíva megszerkesztésének a kísérlete.

Kieselbach bebizonyítja, hogy sok ismeretlen vagy alig ismert művész munkássága elég jó ahhoz, hogy kiegészítse, árnyalja és gazdagabbá tegye a magyar festészetről alkotott képünket. Többen festettek és jobban, mint az akár szakmai körökben is köztudott volt, és ez átrajzolja a magyar festészetről korábban kialakult képet. A magyar koloristák – akiket újabban magyar fauve-okként emlegetnek – kiemelése indokolt, mert áttekinthető kompozícióikba foglalt kirobbanó, tiszta, homogén színeik erőteljes hatásúak, és minél többet látunk belőlük, annál erősebb az a benyomásunk, hogy nemcsak egyéni tehetségekkel, hanem gazdag festői kultúrával állunk szemben. Vaszary néhány 1910 körül festett képe semmiben sem marad el Maurice Vlaminck vagy André Derain néhány évvel korábbi és egykorú „színszimfóniáitól”. Ennek az irányzatnak az aláhúzásával Kieselbach a magyar festészet valóban eleven és vonzó műveit hangsúlyozza, és azt az erőfeszítést folytatja, amit a Magyar Nemzeti Galéria két évvel ezelőtti MATTIS TEUTSCH JÁNOS ÉS A BLAUE REITER című kiállítása kezdett el, amely meggyőzően demonstrálta a magyar festő művészetének rokonságát a müncheni expresszionistákkal.

Az újonnan felfedezett festmények két kategória valamelyikébe tartoznak: vagy jól ismert művészek eddig nem ismert munkái, mint például Nemes-Lampérth 1917-es FÉRFIPORTRÉ-ja, vagy Nagy István 1911-es KOPASZ FÁK HÁZAKKAL című képe, vagy nagyon kevésbé ismert, illetve ismeretlen művészek képei. Ezek között kitérő festményeket látunk többek között Farkas Bélától, Vörös Gézától, Czöbel méltatlanul alulértékelt feleségétől, Modok Máriától, a kisebb galériákból már ismerős Járits Józstól, Gráber Margittól és a számomra legérdeke-

sebb felfedezésnek tűnő Vaszkó Ödöntől, a Neue Sachlichkeit hazai verziójának a képviselőjétől. 1932-ben festett ESTE című képe, amely egy bérházat ábrázol a házban égő lámpák és a napnyugta világosságából összeadó esti fényben, Fehér László 1988-as BALKON című, fotonaturalizmusból kiinduló képét vetíti előre, ami természetesen a jelen kiadvány korszakhatárain messze túl van. Mégis, ezek a messzire előrevetülő kapcsolódások igazán érdekesek. Például a II. kötetet lapozva Martyn Ferenc korai képei a hatvanas évek Deim Pálját idézik, Bernáth húszas évek végi, harmincas évek eleji képeinek rajzossága pedig Kondor Bélát.

Bár az új felfedezések közreadása a kiadvány nagy értéke, nagyon sok gyenge mű is van közöttük. Kieselbach, a művészettörténész engedelményeket tesz műkereskedői énjének, amikor nem jelentőségük vagy kvalitásaik, hanem forgalomban lévő képeik mennyiségével arányos helyet ad Scheiber Hugónak, Kádár Bélának, Frank Frigyesnek vagy Perlmutter Izsáknak, vagy olyan zavarbaejtően gyenge festők műveit közli, mint Batthyányi Gyula (aki Szász Endre elődjének tűnik), Tichy Gyula, Bálint Rezső, Kunffy Lajos – példaként csak néhány nevet ragadva ki a sajnos elég sok közül. Ezek jelenléte annál is inkább problematikus, mert többnyire kitűnő mesterek munkáinak a szomszédságában jelennek meg a „kompromisszumok nélkül” összeállított kiadványban. Egyszerűen nem hihető, hogy a szerkesztő egyazon kvalitásnak látja Rippl-Rónai és Kosztolányi-Kann Gyula csendéleteit, amelyeket egymás közelébe helyezett. Ezek az egymás mellé rendelések még inkább aláhúzzák a gyenge művek gyengeségét, és felvetik azt a kérdést is, hogy ha egy kép mögött nem áll egy életmű fedezete, pótolható-e ez a fedezet más festők műveivel? A szándék, hogy a másodrendű képek az elsőrendűek mellett, legalább a kontextus révén, jobbnak látszanak, inkább ellenkező hatást ér el: Frank Frigyes még gyengébbnek tűnik Vaszary mellett, mint nélküle, és ugyanez a helyzet Lanow Máriaival, amikor olyan óriás mellé kerül, mint Nemes-Lamperth.

A kiadvány további problematikus pontja a II. kötet közepe táján található masszív neoklasszicista tömb. A Római Iskola festőinek mesterkelt, nehézkes, hamis álomvilága, természeti háttér elé hazudott műtermi aktjai és

atelier fantáziái elkedvetlenítő, és nagymértékben lefékezik azt a lendületet, amit a könyv a nagyszerű koloristáktól vagy a Nagy István–Nagy Balogh–Derkovits–Dési Huber vonaltól kapott, amit Kieselbach nagyon határozottan és impozánsan mutat be.

Minden antológia sarkalatos kérdése, hogy ki és milyen meggondolásból maradjon ki belőle. Még ebben a nagyon gondosan szerkesztett kiadványban is marad néhány pont, ahol nem egészen sikerül konzisztensnek lenni. Az előszóban Kieselbach röviden közli, hogy Moholy-Nagy László munkásságának túlnyomó részét nem vette fel a könyvbe, mivel az külföldön bontakozott ki, Moholy-Nagy nem tért vissza Magyarországra, s a könyv tárgya a magyar festészet. Ez elfogadható (bár stratégiaiilag lehet, hogy éppen Moholy-Nagy csak Bartókéhoz hasonlítható nemzetközi ismertsége szolgálhatott volna megfelelő irányjelzőként a külföldi olvasók számára), de akkor miért közöl képeket Huszár Vilmostól, Gross-Bettelheim Jolántól, Peterdi Gábortól, Trauner Sándortól vagy Lanow Máriaától, akik alig éltek Magyarországon, sőt, ha nagyon szigorúak vagyunk, kérdésessé válhat Orbán Dezső és Tihanyi Lajos jelenléte is, akik ugyancsak elhagyták Magyarországot – Tihanyi ugyanakkor, mint Moholy-Nagy –, és életük nagy részét külföldön töltötték (Tihanyitól Berlinben festett kép is szerepel).

Ami a kimaradt művészeket illeti, egyetlen fájó hiányt kell szóval tennem a II. kötetből: Csernus Tiborét. Bár Csernus 1964-ben elhagyta Magyarországot, az 1950-es években és az 1960-as évek elején jelenléte nemhogy fontos, egyenesen meghatározó volt. Hiánya nagy fehér foltként tátong, különösen, mivel mestere, Bernáth, teljes súlyával jelen van Kieselbach narratívájában. Az ötvenes éveket, Bernáth hatásának minden jele nélkül, a monoton Kontuly Béla és Bene Géza, valamint Czimra Gyula képviseli a legtöbb képpel. Ismét nehéz nem arra gondolni, hogy Csernus nem a művészettörténész, hanem a műkereskedő számára került vakfoltba, mert képei nincsenek forgalomban Magyarországon.

A képek sorrendje, egymással kapcsolatba hozása, ami tulajdonképpen e kiadvány nyelvéül szolgál, sokszor valóban olyan összefüggésekre hívja fel a figyelmet, amelyeket más módon túlságosan bonyolult volna körülírni. A konszenzus szerint például Ferenczy Károly

alapjában impresszionista festő, és ennyiben egy múlt század végi festői irányzat képviselője, míg Rippl-Rónai posztimpresszionizmusa és szecessziós stílusa egy generációval későbbi irányzatok, a korai XX. század világa. Ferenczy 1905-ben festett NAPOS DÉLELŐTT-jének és Rippl 1909-es CSENDES DÉLUTÁN A RÓMA-VILLA KERTJÉBEN című képének az egymás mellé helyezése azonban demonstrálja, hogy a két festő között mélyebb szemléletbeli kapcsolat volt, mint amennyire stílusaik különböztek. Mind a két kép kerti mikrokozmoszba merült polgári idillt ábrázol, az időtlenségnek a természethez éppannyira, mint a polgári életberendezéshez kapcsolható légkörét, és úgy tűnik, hogy festésmódjuk különbözősége csak vékony réteg ezen az alapvetően közös érzékenységen. Végül is egy generációhoz tartoztak, Rippl 1861-ben, Ferenczy 1862-ben született. Itt Kieselbach meggyőzően mutatja meg, hogy többről van szó, mint tematikai párhuzamról, de az egymással kapcsolatba hozott, egymás szomszédságában reprodukált képek elég nagy része mégiscsak elsősorban a motívumok, a téma közösségének az alapján került össze. Virágcsendéletek, utcaképek, dombos tájképek, portrék csoportozatai követik egymást, nagyon sok esetben egyazon festő művei. A tematikus csoportosítás, még ha olykor revelatív is, Kieselbach lényegi elgondolása ellen dolgozik, mert éppen a téma a legkönnyebben verbalizálható a festészetben, és a verbalizálás az, amit Kieselbach a leginkább el akart kerülni. A közös téma alapján kerülnek a II., az 1919 utáni festészetet tartalmazó kötetbe a századforduló körüli évekből való képek. Az egyik legkülönösebb együttes egy 1900 körül festett Csontváry-képet, egy 1921-es Derkovits-és egy 1918-as Moholy-Nagy-tájképet tartalmaz a szemben lévő oldalon közölt korai Vajda Lajos tájképpel is összefüggésbe hozva. Mindegyik festmény dombos tájkép, ahol a domb mögött erősen fénylik az égbolt. Ez a fény tekinthető a lemenő nap fényének – sok nemzet sok festőjét ragadta meg az ég alján mintegy koncentrálódó szórt fény látványa – de úgy tűnik, hogy Kieselbach itt generációkon átnyúló szimbolikusabb jelentést, sajátos expresszivitást tulajdonít ezeknek az ábrázolásoknak. Ez esetben fontos volna tudni, mire gondol: ha a témán túl valami összekapcsolja ezeket a képeket, miben áll ez? Milyen transzcendens közösséget lát olyan nagyon különbö-

zó festőkben, mint Csontváry, Vajda, Moholy-Nagy és Derkovits?

2

Ehhez a kérdéshez kapcsolódik a két kötetből kibontakozó magyar festészetképpel kapcsolatban egy tágabb kérdés, amelyre Kieselbach valóban gigantikus és korszakos műve éppen a vizuális nyelvre szorítkozása miatt nem ad választ.

A magyar festészetben két nagy narratíva él egymás mellett. Mindkettő mint szöveg alatti húzódik meg a magyar történelemben és a kultúra történetében, így a festészetben is. Ezt a kettősséget Kieselbach igyekszik nem látni, illetve a vizualitásban fellelhető közös pontok mentén igyekszik a két történetet, mint a fenti példa is jelezte, egybelátni.

Az egyik történet a magyar festőknek a XIX. század közepétől, tehát festészetünk kezdetétől való törekvése arra, hogy bekerüljenek az európai művészetbe. A progresszív magyar művészek és értelmiségiek a felvilágosodás eszméinek megfelelően egy nemzetek felett álló európai kultúra egyenrangú összetevőjének akarták tudni magukat és kultúrájukat. Párizsban vagy Münchenben iskolázott modern festőink nemcsak francia és német stílusok alapján dolgoztak, hanem a kifejezés ama szabadságát és öntörvényűségét is magukénak vallották, ami az európai művészetet jellemezte. Szinyeitől és Nagybányától kezdve a Nyolcakon, Aktivistákon és az Európai Iskolán át a hatvanas és a hetvenes évek avantgárdjáig és neoavantgárdjáig, saját egyéni művészi törekvéseiken túl abban is hittek, hogy a képzőművészet egyetemes nyelvén segítenek felszámolni a magyar kultúra és a nyugati kultúrák közötti karnyújtásnyinak látszó, de el nem tűnő távolságot. A magyar művészetkritika és művészettörténet-írás, amely a progresszív jelzót mindig pozitív értelemben használta, alapjában ezt a narratívát tekinti a magyar festészet domináns történetének, ugyanakkor elismeréssel nyugtázva Fülep Lajos gondolatait a nemzeti géniusz fogalmáról, és olykor újra mérlegelve ennek az időnként kísértő fogalomnak a lehetséges értelmezését.

A „nemzeti géniusz” romantikus koncepciója a magyar festészet/művészetet át húzódó másik nagy áramlat, bár csak mögöttes narratíva, amely egy nem egészen megfogalmazott „eredeti magyar” alkat kifejezését keresi.

Ez az áramlat a pogány, kereszténység előtti hagyományt próbálja életre kelteni, s ennyiben elfojtott vágyak és gondolatok hordozója, mert a tradíciót, amit vissza akar hozni, már a kereszténység leltitotta. Az „eredeti magyar” művészet keresése tudatosan elfordult az európai tradíciótól. Amit Lyotard a nyugati kultúra két nagy narratív tradíciójának nevez, a múltira irányuló mítikus, illetve a jövőre irányuló modernizmus narratíváinak, a XIX. század végi és XX. századi magyar kultúrában és jól láthatóan a festészetben, egymással konfliktusban bontakozott ki, noha az épp aktuális hivatalos kultúrpolitikák közepette ezt az ellentétet nem lehetett sem világosan artikulálni, sem nyíltan megvitatni. (Az 1963-as Csontváry-kiállításokat kísérő vita a lényegi kérdés kódolt körülménye volt.)

Ez a dichotómia nyilvánul meg Csontváry munkásságának ismételt újralfedezéseiben és ellentmondásos fogadtatásában. Csontváry profetikus küldetésnek tekintette a festészetet, ősi és eredendő dolgokat akart megtalálni, a nap fényét éppúgy, mint a magyarok eredeti hazáját. 1910-ben, éppen amikor a Nyolcak első lépéseiket tették a modern magyar festészet megteremtésére, kiállítása volt a Műegyetem, amelynek több kritikus méltatta az akkor ötvenhét éves festőt mint az új magyar művészet eredeti tehetőségét. Csontváry festészete annak a lehetőségét vetette fel, hogy létezhet alternatívája a nyugat-európai művészetnek, és éppen egy elhivatott magyar östelesség révén. Egy kritikus feltette a kérdést, „*hogyan nem kellene-e az ilyen tudatlan prófétákat jobban megbecsülni mint a minden hájjal megkent rutinos piktorhatalmasságokat...?*”² Csontváry maga is írt pamfleteket a génusz fogalmáról. Hamvas Béla és Kemény Katalin 1946-ban az addig ezoterikusnak számító Csontváryt a három legnagyobb magyar festő egyikének jelentette ki, Németh Lajos 1963-as székesfehérvári, majd budapesti Csontváry-kiállítása és -monográfiája részben művészettörténeti aktus volt, részben a hivatalosan meg nem nevezhető nemzeti művészet szellemének a feltámasztása, akárcsak Huszárík Zoltán Csontváryról készített kultuszfilmje. Csontváry festészetében még hívei is elismertek több-kevesebb dilettantizmust, amit azonban kevésbé tartottak fontosnak, mint nagyszabású vízióit. Felmerült az Henri („Le Douanier”) Rousseau-val való párhuzama, amit azonban Kállai Ernő kíméletlen

elemzésben cáfolt meg, szembeállítva Rousseau alapos, részletező francia festői kultúráját Csontváry „*fellengős lelkével*”, amelynek „*objektívációi minden eleve tereszzerű rend, mérték és egyensúly híján tódulnak a vászonra*”,³ s amely a „*magyar ugar... nagyzóló képzeletét és elhanyagolt, szegényes anyagosságát vitte vászonra*”.⁴ Kállai érzékeny pontra tapintott, amikor a Rousseau munkásságában testet öltő több évszázados, kimunkált művészi kultúrát állította szembe a mindent egyetlen misztikus ihlet adományával elérni akaró zsenikonceptióval. Végül elismeri, hogy Csontváry képein „*bámulatosan megoldott festői oázisok is akadnak a kiműveletlen dilettantizmus... festéksivatagjaiban*”,⁵ hogy tudott legendákat, mondákat alkotni, és hogy színei sokszor rendkívüliek.

Kieselbach az egész kiadványban egyedülálló módon dupla oldalas reprodukciót közöl a TAORMINA és a BAALBEK című Csontváry-képekről, de az ellentmondó véleményeket is regisztrálva a II. kötet végén található idézetgyűjtemény tartalmazza Bernáth Aurél sommás véleményét, amely a TAORMINÁ-t egyetlen felnagyított képeslapnak minősíti, de Bálint Endre nézetét is, amely szerint nem Csontváry volt naiv, hanem azok, akik naivnak tartják. Kieselbach kétségtelenül erősen kiemeli Csontváryt, és jelentős teret ad az olyan zárt, szimbolikus, a belső világot víziókban megragadó, festőileg sokszor elnagyolt műveknek is, mint Gulácsy és Paizs-Goebel képei. Bármennyire üdítő is, hogy a könyv mellőzi a szokásos művészettörténeti kommentárokat, tisztán vizuális nyelve itt hozzájárul a mítoszok és a modernizmus kapcsolatára vonatkozó, eddig nem artikulált kérdés megválaszolatlanul hagyásához.

3

Kieselbach MODERN MAGYAR FESTÉSZET-kötetei nemcsak gigantikus méretük és rendkívül hasznos referenciaanyaguk miatt rendkívüliek, hanem azért is, mert egyetlen személy szemléletét és döntéseit tükrözik. Még sohasem történt meg, hogy egyetlen „*művészettörténész, műgyűjtő és műkereskedő*” ilyen kiadványhoz elegendő szakmai és pénzügyi háttérrel és autoritással rendelkezett volna. Ez a könyv ennyiben is mérőföldkő, és kirajzolja a jelen helyzet néhány sajátosságát.

Mint a sajtóanyagban áll, „*a könyv eredeti-*

leg elsősorban külföldi közönség számára készült... így a tanulmányok szerzői az átlagos nyugat-európai olvasó ismeretanyagára szabták dolgozataikat". A kiadvány egésze messzebb tekintő stratégia szolgálatában áll, mint a modern magyar festészet újabb összegezése vagy, ami pedig egyáltalán nem mellékes, a modern magyar festmények műpiaci forgalmának az élénkítése. A két kötet gazdag kiállítása és szó szerinti súlya a színvonalas könyvekhez szokott nyugati érdeklődő figyelmét kell, hogy magára vonja. „A világ számos országának művészete még szinte ismeretlen, rangján alul értékelt a nyugat-európai és az amerikai közönség előtt. A Modern magyar festészet című könyv nem csupán esélyt kínál arra, hogy Magyarország festészete a szélesebb nyilvánosság elé is eljusson, de mintát adhat ahhoz is, hogyan érdemes bemutatni egy ország festészetét közérthetően, mégis kompromisszumok nélkül, a teljeség igényével”, olvassuk a sajtóanyagban. Ezt a „hadműveletet”, a teljes modern magyar festészet prezentálását magánszemélynek, műkereskedőnek kellett elvégeznie, nem mintha a magyar kultúra egészének nem volna érdeke. A nemzetközi művészeti élet rétegzett infrastruktúrájában azonban éppen ez a szint, a magyar jelenlét a műkereskedelemben és a nemzetközi aukciókon az, ahol a magyar festészet a leghalványabb. Az egyes művek értéke, ami a mű árában kifejeződik, komplex, történelmileg kialakult tényezők eredője, és bár erre vonatkozó konszenzus kialakítása aukcióról aukcióra folyamatban van, a magyar festményeknek még mindig Magyarországon a legmagasabb az áruk, és amíg ez így van, hiányzik mögülrük a nemzetközi elismerés biztos fedezete. Ez azt jelenti, hogy a magyar valutával elmenthetően a magyar festmények nem egészen konvertibilisek. Ezen nem nagyon változtatnak az államközi kulturális rendezvények keretében szervezett kiállítások és múzeumközi akciók. Sőt az utóbbiak egyenesen ronthatnak azon a képen, amit Kieselbach jelen gigantikus erőfeszítésével mint autentikusat rögzíteni akar. A magyar művészet külföldi barátainak is megvan a maguk elképzelése a saját közönségük igényeiről, amit visszavetítenek magára a magyar művészetre; például fogékonyak a magyar festészet népművészeti felhangjaira. 1995-ben a németországi Ingelheimben rendezett CSÁRDÁS IN QUADRAT elrettentő című kiállítás kapcsolathozta a népművészetet és az avantgárdot, és az 1998-as kitű-

nő és nagy formátumú katalógussal kísért UNGARN – AVANTGARDE IM 20. JAHRHUNDERT kiállítás a linzi Neue Galerie-ben ugyancsak ezt a kapcsolatot emelte ki. A kitűnő Peter Baum, a múzeum igazgatója és a kiállítás rendezője egy EIN CSÁRDÁS PANNONISCHER KUNSTVIELFALT című cikkben adott interjút, és emelte ki a magyar avantgárd és a népművészet szerinte szoros kapcsolatát.⁷ Kieselbach mindezekkel szemben a könyv maradátságát és saját autoritását arra használja, hogy árnyaltabb, gazdagabb és valóságosabb képet tárjon minden érdeklődő elé. Ennek érdekében például függetlenül rövid összeállítást is közöl világhírű magyar fotográfusok jól ismert képeiből, mintegy referenciaként, hogy az olvasó összekapcsolhassa Robert Capa vagy Brassai emblematikussá vált fényképeit a fotóművészek magyar eredetével.

A könyvből az a koncepció bontakozik ki, hogy noha a magyar festészet nagyrészt derivatív, kitűnő művekkel van tele, és a magyar film és irodalom nemzetközi sikerei és elismertsége párhuzamaként ki kell vinnia a maga nemzetközi rangját. Erre utal az, hogy Kieselbach az ünnepélyes könyvbemutató szónokául Szabó István Oscar-díjas filmrendezőt kérte fel. Tény, hogy a festészetben rendkívül nehéz a múlt értékeit elismertetni, ha azok a maguk idejében sem hazájukban, sem nemzetközileg nem voltak jelen a műkereskedelemben és a jelentős múzeumokban. Ritka történelmi katalizmák teremthetnek olyan kivételes helyzetet, amelyben a nyugati kultúra befogad egész, korábban periferikus életműveket, illetve műegyütteseket. Erre nagyon kevés példa van: az egyik a klasszikus orosz avantgárd, illetve a kommunizmus összeomlása utáni pillanatokban a szovjet ellenzéki művészet befogadása volt, de ez is sok utólagos korrekcióval és, mint ma már látható, múltó fellángolásként történt, és még ebben is jelentős szerepet játszott a műpiaci aktivitása. Az ilyen akcióknak a jelenben kell gyökerezniük: a jelenben kell olyan igénynek, éppen aktuális keresletnek lennie, ami például egy kelet-európai műegyüttest aktualizál vagy – ez a szó illik ide a legjobban – divatosá tesz. Valami ilyesmi történt például Márai Sándor hirtelen és váratlan olasz, német, angol és egyéb nyelvekre fordításával a közelmúltban. Talán a jelenkori magyar irodalom hosszú ideje tartó sikeres németországi és nemzetközi jelenléte teremtette meg a kon-

textust, ami ráirányította a figyelmet, de főként éppen megfelelt, illetve fordításban megfeleltethető volt egyfajta kiadói, piaci, olvasói igénynek. Ez a példa nem nagyon lelkesítő, mert elsősorban a kultúrák közötti átjárhatóság korlátaira világít rá: arra, hogy nem feltétlenül az eredeti mű a maga eredeti kontextusában kerül át egy másik kultúrába, hanem valamely, a befogadók által kialakított és a kibocsátó kultúra által ellenőrizhetetlen nézete. Mivel a jelen művészete a leginkább ellenőrizhető, hiszen a művészek maguk is örököshetnek műveik sorsa fölött, valószínű, hogy a kortárs magyar művészet megismertetésébe fektetett energia térülne meg a korábbi művek iránt a jövőben felkelhető érdeklődésben.

Jegyzetek

1. A képek némelyikéről a Mű-terem Galéria A MAGYAR FESTÉSZET REJTŐZKÖDŐ CSODÁI című kiállításkatalógusa (2004) is közöl reprodukciókat, s ebben a teljes copyright mint a Mű-terem Galéria tulajdona jelenik meg.
2. B-t: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR KIÁLLÍTÁSA. *Népszava*, 1910. május 31. 8.
3. Kállai Ernő: ÚJ MAGYAR PIKTÚRA. Gondolat, 1990. 138.
4. I. m. 139.
5. Uo.
6. A *Nachrichten/Thema* című linzi lapban 1998. aug. 26-án. A probléma nem az, hogy Peter Baum egészen tévesen látná ezt a kapcsolatot, hanem hogy ennek a bonyolultságát, amit a magyar művészettörténet is csak érintőlegesen kezel, nem lehet képes átlátni, így kénytelen messzemenően leegyszerűsíteni az egész kérdéskört.

Forgács Éva

MIT GONDOL, TAMÁS?

*Vekerdy. Beszélgetőtárs Jámor Judit
Scholar Kiadó, 2003. 223 oldal, á. n.*

Éppen csak a fedőlapra esett a pillantásunk, és a fülszöveget futottuk át, de máris teljesen világos előttünk: a VEKERDY a *derű* könyve. Aztán

felütjük a tartalomjegyzéket, és rögtön kicsit pontosítjuk a dolgot. Mert mi mást, mint a történelem abszurdításainak mosollyal nyugtázott tudomásulvételét és a nyugtázást kísérő megkönnyebbülés frissítő élményét várhatjuk, ha a kezünkben tartott könyvet efféle humoros kiszólások tagolják fejezetekre: „*Ezt vidd el Vekerdynek, és mondd meg neki, hogy örüljön, hogy nem rúgtam seggbe!*”, vagy „*Anyakönyvi kivonatok és egyéb '39-es baromságok*”, vagy „*Úristen, miért kell ezt nekem mind végighallgatni!*” Mire elolvassuk, nem is csalódunk: a kisalakú kötet valóban pontos megfigyelésekkel és emblemikus életrajzi epizódokkal hitelesített, szeretetteljes iróniával és szűnni nem akaró öniróniával átszótt személyes vallomás arról, hogy milyen volt itt veszélyeztetetten, de derűsen élni az elmúlt hatvan évben.

A könyv tárgya: „a Vekerdy” – egy közülünk való, empatikus kívüállása révén mégis különös és összetéveszthetetlenül egyedi budapesti értelmiségi. A róla készült portré műfaji besorolásán jócskán el kell gondolkodnunk. Mert ez a könyv nem szabályos életrajz, de nem is dialógusformába öntött okos fejtegetések összefoglalása a pszichológia mai állásáról vagy az iskolaalapító szakember pedagógiai elgondolásairól, mint ahogy nem állná meg a helyét az sem, ha a művet a tudós szépíró alkotói szándékait és tépelődéseit rögzítő jegyzetek szerkesztett füzereként jellemeznénk. Nem, a könyv egyik sem, miközben valamennyire mindegyik. Ahány Vekerdyt ismerünk, annyi jelenik meg a lapokon, és ami megszólaltatásukból kikerekedik, az valami módon egyetlen tömbből faragott egységes szöveg, kalandos *olvasmány* lesz: arckép, pályakép, korkép, értelmiségi körkép és finom kultúrpolitikai látlet egyszerűen. „Vekerdyzmus” – mondhatnánk egyetlen ráutaló szóval, értve ezen a személyesség szűrőjén áteresztett szuverén hozzáállást a ma és itt mindannyiunkat foglalkoztató közügyeinkhez.

De hát ha közügyekről van szó, akkor hol itt a helye a *derűnek*?! – kérdezhetné bárki. Lehet-e közös világunkról, jóról, rosszról, magasztosról és álnokról manapság a rosszkedv hátrahagyásával, ugyanakkor a történelmi önmegtagadás elkerülésével és bántón átugrott tabuk nélkül szólni? Mi több, van-e itt létjogosultsága a sztorizós könnyedségnek? Nem lesz-e túllontúl elviccelődős az érvelés, ha a tárgy kíván-

ta komolyságot és a kifejtés már-már kötelező deklamációját sutba dobja, aki ma érvényeset akar mondani? Nem, a VEKERDY tanúsítja, hogy nem! – bocsátanám előre máris. Alább részletesebben is elmondom, hogy hogyan értem: mély gondolat és könnyedség éppenséggel nem áll egymással szemben, hanem egymást támogatva ötvöződik ebben a könyvben, mi több, az ötvözet révén új minőséget és új erkölcsi mércéket kap kezébe az olvasó. De mielőtt erre térnék, hadd kanyarodjak röviden vissza az első benyomást rögzítő első megállapításhoz: a könyvből áradó és azt első lapjától az utolsóig átítató derű kérdéséhez.

A varázs a borítóval kezdődik.

Derűérzetünk első forrása ugyanis a *cím-lap*. Érdemes kissé elidőznünk Díner Tamás e mestermunkájánál. A tengerkéék háttér előtt a könyv főszereplőjének arcképe, amelyet szabálytalanul vágta el. A bal fül, a szemüvegkezet bal szárának végződése és az inggallér egy darabkája sejtelmesen befelé fordul – a puha kötésű könyv fülére; ettől viszont a fedélen egy játékosan középre húzott, a szem és a száj hangsúlyait felerősítő szabálytalan férfiarcot látunk. Jobban megnézve, ott van azonban a szabálytalanság gondosan megkomponált ellenpontja is: az átellenes oldalon, a gerinc mentén végigfutó, igencsak szabályos fehér betűkből kialakított – a főszereplő vezetéknevéből álló – könyvcím. Szabályos és szabálytalan élek e kettősségéből pedig *képheret* formálódik: ha behatóan szemügyre vesszük, észrevehetők, hogy a játékos arcot övező játékos szegély puritanizmusa adja a könyvbortól mélyebb rafinériáját – ez szavatolja a fénykép természetes derűjét és a derű komolyságát.

A rafinált keret által közrefogott fotóról a főszereplő jól ismert mosolya világít felénk – igen, világít. Világít a mosolygónál kicsit szélesebbre nyitott ajakból elővillanó fogsoron megcsillanó, majd a tágra nyitott szempár pupilláján „refrénszerűen” visszaverődő lámpafény, amit még fel is erősít a szemüveglencsén és a keret felső szélén tükröződő két szabálytalan négyszög – talán egy ablak vagy egy egyszerű fürdőszobaticor fényjátékai. Ahogy a keret, úgy maga a kép is ellenpontozásból építkezik: a komoly és férfiasan sötét háttér előtt világos tónusával kiemelkedik a „félfüles” portré, amelyről kíváncsiság, életöröm, elnéző emberszeretet és hajszalnyi irónia árad felénk – a

lap alja felé haladva, a szürkéskek egyre világosabb színárnyalataiban.

Az életkora szerint idősödő, beállítódása és önjellemzése szerint azonban örökifantilis író-pszichológus-iskolateremtő főhős huncutkás mosolyához – a portré tulajdonképpeni középpontjához – azután további kellékek is társulnak. Az arc kifejezése ugyanis könnyen világidegen grimasszá merevedne a hozzátartozó kigombolt nyakú, de nyitva is csaknem az állig felérő, puha gallérú csíkos fehér ing nélkül, ami – látjuk még ezt is – a háttér színénél egy árnyalattal sötétebb, viselőjével mintegy egybeforrott zakóra hajlik rá. Fontos: nem pulóverre, ahogy a nyolcvanas évek fesztelenséget és világfíságot árasztó értelmiségi divatja diktálta volna, nem is kitömött vállú, modern menedzserfelöltőre, hanem magára a „Vekerdy-zakóra”, amiben a főszereplőt akár a tv képernyőjén, akár előadásokon vagy társasági összejöveteleken látja az ember, és amiben látta mindig is. Mindez így együtt igen erőteljes. Póztalan portré, mellkép az árnyalatok játékaról és üzenet a könyv tartalmáról: vegyük komolyan, hogy érdemes és fontos némi komolytalansággal végiggondolni dolgainkat.

Mi pedig engedünk a felhívásnak. Belelapolunk, majd egy ültő helyünkben végigolvasuk a hét fejezetre tagolt beszélgetésfolyamot.

Rögtön a kezdősoroknál meghökkenünk. Az interjú készítője, Jámbor Judit ugyanis indításképpen szokatlanul fogalmazott, árnyalatnyit szemtelen kérdést tesz fel: „*Kicsoda Ön tulajdonképpen, mi az igazi szakmája?*”

„Nagy emberrel” így nem szoktunk beszélni. De így kérdez a tapasztalt kérdező, ha első pillanattól jelezni kívánja, hogy magára nézve is elfogadja partnerének Karinthy nyomán kialakított és személyiségjeggyé formált hallgatólagos játékszabályát: „humorban nem ismerek tréfát”. Így aztán már a magnó bekapcsolása előtt tudja és élvezi, hogy beszélgetőtársának válasza érdekesen szabálytalan lesz, hiszen érdekesen szabálytalan az egész életútja, és érdekesen szabálytalan a világlátása. A főhős szépírói és tudományos munkásságát jól ismerő, sőt a vele készült korábbi interjúkat is gondosan áttanulmányozó kérdező jó előre tisztában van azzal is, hogy vállaltan rejtőzködő személyiséggel van dolga (ezt puhatolja a kérdés első fele), aki igazában a teljes nyíltságot választotta élete rejtékhelyéül. Hogy így mond-

juk: a nyíltság a „szakmája”. A szokatlan „auf-takt” tehát ezeket az előzetes tudásokat közvetíti, a hatás pedig nem várat sokáig magára.

Mert valóban: Vekerdynek a hallgatólagos szabály szemlátomást kedvére való, pontosan be is tartja, mi több, rejtőzködően nyílt válaszával tökélyre csiszolja: „*Hétéves koromtól... gyerekorvos akartam lenni, de egyszer hirtelen rájöttem, hogy mégis inkább költő lennék. Tíz-tizenegy éves lehettem, kilépek a fürdőkádból, vagyis felleszem az egyik lábam a fürdőkád peremére, és elkezdem törülgetni, és akkor eszembe jut első költeményem... Ezen indíttatás után... lettem végül is gyerekpszichológus, tehát nem gyerekorvos, és lettem valamiféle író vagy literátus ember... Jogot végeztem, jogi véna is van bennem, de ennek ellenére inkább valamiféle pszichológus, tanár és író-írogató ember vagyok... Elég rosszul vagyok, ha életem huzamosabban úgy alakul, hogy nem írok, és tüstént jobban leszek, ha hozzákezek a mindennapos rendszeres íráshoz. De ugyanakkor életem úgy is alakult, hogy állandóan kiszíppant valami... folyton van még tanítás, Waldorf-iskola, egyebek, amiket nem tudok igazán abbahagyni. Aztán van még olyan is, amit talán abba kéne hagyni, a hivatal, de ezt se bírom egyelőre, mert egyrészt fontosnak tartom az alternatív pedagógiák létezését, másrészt mint öreg apának kellene keresnem egy kis pénzt, mivel legkisebb gyermekem 12 éves.*”

A sokoldalúság szabálytalan szakmatársításainak gazdag leltára itt áll tehát előttünk – egyelőre tréfásan elmesélt élettények mintegy bevezetőül tálat halmazaként. Kérdés mármost, hogy mit kezdünk e tényhalmazzal, hogyan értelmezzük azt? A huszonegyedik századra megőrzött reneszánsz ember portréját kell-e kibontanunk belőle, vagy a talaját vesztett kelet-európai tehetség űzöttségét és mindig tovatűnő hűtlenségét? – Finom kérdés-sorával erre tapogatózik tovább a kérdező, és rácsodálkozó őszinteségével magából a finom kérdéssor mélyén rejtőző csapdából vágja ki magát a válaszoló, hogy a második fejezetben elmondja nekünk hűtlen-hűséges szépírói pályájának történetét, és közben bővebb kifejtését adja élettrajzi beszámolója egy félmondatban valahol elszórt alaptézisének: „*a művészet nem egy játék, aminek semmihez semmi köze, hanem egyfajta valóságot ragad meg, amit nem látunk, és kihozza a látható világba, és felmutatja oly módon, hogy nem lehet megmagyarázni, mi az tulajdonképpen*”.

A művészet tehát: erkölcsi kérdés és szociológia, de ha jobban megnézzük, színészkedés

és Waldorf-pedagógia is¹ – magyarul, *létforma*. Ha egy mondatban akarnánk összefoglalni, azt mondhatnánk, hogy a VEKERDY regénybe illő megjelenítése annak a nagy kalandnak, amely kanyargós és sokszínű életútján afelé tereli-hajtja a főszereplőt, hogy minduntalan ennek a létformának keressen új meg új kifejezési módokat. És mire végigolvastuk, rájövünk: bár semmiképp sem esetlegesek, maguk a foglalkozásnak választott különböző kifejezési módok mégis másodrendűek az őket egységes egészbe fogó legfőbb esztétikai törekvés, Vekerdy percről percre megalkotott *életművésze* szempontjából. Az életet mint művészi produktumot pedig valóban csak a *személyiség* és a *hivatás egysége* révén lehet megteremteni. Innen nézve aztán már könnyen felfejtjük a polihisztor hűtlen-hűséges pályájának vezérfonalát. Az egyéni létezés esztétikumát célzó alkotómunkájának nem következménye, hanem előfeltétele, hogy miközben tudatosan felrúgja azokat a határokat, amelyek a konvenciók szerint elválasztják egymástól a tudományt és a szépirodalmat, az istenhitet és az ateizmust, a politikát és a barátságot, a pedagógiát és az ismeretterjesztést vagy a közszereplést és a magánéletet, az egyidejű építkezés nagyívű gesztusával ugyanakkor igyekszik mindezt egyetlen személyiség egyetlen életébe, annak egyetlen

¹ Az első pillantásra talán meghökkentő fogalomtársítást szépen megvilágítja Tar Sándor Vekerdynek a színházhoz való viszonyáról néhány évvel ezelőtt készített interjúja. Ebben Vekerdy a Waldorf-pedagógia kapcsán a következőket mondja: „*Ha Waldorf-iskolát alapítasz, legelőször színháztermet építesz, ez ugyanis az iskola szíve. A gyerekek aztán majd ellesznek valami barakkban, előtérben is, amíg felépülnek az osztályok... Mert az iskola színháztermében történnek a fontos dolgok, például a hónapünnepek... amelyekre a gyerekek nem készülnek, hanem megmutatják egymásnak és a szülőknek, hogy az elmúlt időszakban mit is csináltak... A Waldorf-iskolákban megünneplik az adventet, Izraelben a hanukát, vagyis az adott kultúra ünnepeit, de a színdarabok esetében szó sincs semmiféle áhitatról, netán szenteskedésről, nem: már tíz-tizenöt-húsz éve is Ionescot, Beckettet, Mrożeket játszottak, amit a végzős 12-dikesek rendeznek – tehát bele a közepébe, keményen. A színháznak, a színrelépéseknek, a jelenlét megtanulásának rendkívül fontos szerepe van a Waldorf-iskolákban tanuló gyerekek – még az ellenzők által is elismert – fellépésében: jön a gyerek, megáll előttem, köszön, bemutatkozik, megkérdi, hogy én ki vagyok satöbbi.*” (Tar Sándor: MIKOR AZ EMBER A SZÍVÉVEL LÁT. Színházi esték, 2001/2002.)

len kohézív szabályrendszerébe sűríteni. Így lényege szerint maga a megélt pillanat lesz a művészi alkotás, és az már csak ráadás, hogy ami kijön belőle, az mások számára is esztétikai öröm forrása.

Vekerdy gyermekkortól datálódó örök vonzódása a színházhoz mintegy természet adta fejleménye, ugyanakkor adekvát megjelenítése ennek a pillanatesztétikának. Mindegy, hogy nézőként, stasztiként, darabíróként vagy pedagógusként vesz részt benne, a színház számára a személyes létezésnek valóban az egyik legfontosabb formája. Akkor is, ha – igazi rejtőzködő módjára fogalmazott félmondatos sűrítéseinek egyikében – színházi karrierjének kezdetét merő véletlenként állítja elének: „1958-ban kaptam meg a diplomámot. *Nem mentem el ügyvédjelöltnek, hanem elmentem... stasztikának... Olyan állást kerestem, ami csak este foglalja el az embert, hogy írhassek.*” Aztán persze kiderül, hogy a racionális időökonomiával kiválasztott foglalkozás mégis maga lesz az élet – mint Vekerdy kezén csaknem bármi. Major korabeli Nemzetije ugyanis a vasok pártfegyelem színpala mögötti renitens értelmiségi szövetezések színhelye, a pályájukról elkőborolt és börtönükből frissen szabadult ötvenhatosok búvóhelye, továbbá mesterségbeli műhely, fontos dramaturgiai tanulmányok iskolája, életre szóló irodalmi élmények kincstára és a tetejébe még a világlátást formáló gyakorlati terep is a felnőttpedagógiáról. Mi más tehát, mint klasszikus értelemben vett *művésziskola* a legjavából.

De ha fontos is, a mások közegeben megélt pillanatok esztétikuma önmagában mégsem elegendő. Vekerdy számára az életművészet kiteljesítésének elsődleges terepe a külvilágot kikeresztő egyszemélyes létforma: a naponkénti dialógus a fehér papírral. A literátusmunka, az írás – láttuk – fizioiógiás szükséglete. És bár fontos, hogy az írott szó révén kapcsolatokat terem a világgal, mégsem az az elsődleges a számára, hogy a köztudat íróként tartja-e számon. Sőt a személynek szóló áhítat kifejezetten irritálja, miközben a mű mint élő-lélegző valóság iránti figyelem elragadtatja: „*Egyszer volt egy lány, akit el akartam venni feleségül, ő valamiféle rajongással nézett rám és a műveimre. Ez engem egészen elképesztő módon idegesített, a létbizonytalanság érzésével töltött el, és az egyik fontos oka volt a szakításnak... Ugyanakkor természetesen az ember hihetetlenül boldog, amikor megjelenik a*

NAGYAPÁM IRATAI *a Szépirodalminál sok cécó után, és valahogy el is fogy, és már nem lehet kapni.*”

Az írás az alázat terepe. A kezdő író nyugodtan másoljon – tudjuk meg. Lehet, hogy a jog nyelvén plágiumnak hívják, ami így létrejön, de nagyobb időtávlatból és nagyvonalúbb megközelítésben inkább a szó szépségét és a mondatfűzés ritmusát elsajátíttató ujjgyakorlatnak nevezhetnénk. És ha e tanulási alázat vezérli, akkor Arany János korai költeményeinek szöveggondozása a legmagasztosabb irodalmi tevékenységek közül való, amire az '56 utáni hivatalos világ elől elzárkózni kívánó értelmiségi vágyakozhat.

A szöveggondozás persze nemcsak az irodalommal fenntartott rejtőzködő kapcsolat nyilvános megjelenítési formája, hanem a rezsimmel szembeni ellenállásé is, emellett garanciája az irodalmi életben való jelenlétnek, és – mindenekfelett – mentelmi levél. Mert miközben „a Kádár-rendszerben nemzeti identitását ápolja Arany nyelvével”, aközben Vekerdy szabadon és elfogulatlanul alkothat az íróasztala fiókjának: felfedezheti két XII. századi orosz vértanú elkeseredett harcát az igazságos hatalomgyakorlásért; újraélesztheti a XIV. századi japán színész-filozófust mint az életművészet-re nevelő színházmesterség szellemi atyját; kora Nagy Imréjeként képzelheti maga elé a forradalmi szerepvállalásba belesodródó, majd a forradalommal együtt nagygyá növő XVIII. századi fejedelmet; újragondolhatja patriotizmus és kozmopolitizmus viszonyát a történelmi csapdahelyzetbe és tisztességebe beleőrülő XIX. századi arisztokrata levelezései és naplójegyzetei kapcsán, és regénnyé desztillálhatja a maga harcias hajdúkból, köztisztetben álló református papokból, nagy tudású tanárokból, zsidó üzletemberekből és a joggal szemben az igazság oldalára helyezkedő ügyvédekből álló huszadik századi családjának történetét, amelyet a generációkon át megújított tréfa és a távolról sem vicces öröklött történelmi hazugságok szimbolikus sűrítményének tekint.

A regények idővel nyomtatásban is megjelennek, de sorsukban ez akcidentális fejlemény: Vekerdy számára természetes közegük a mából visszapillantva is az otthon négy fala. Azok ugyanis nem a publikálás reményében, hanem a megfogalmazás ellenállhatatlan kényszerétől vezetve születtek: „...a Kádár-rendszerben átélt mindennapi düheimet az utol-

só tíz évben effektíve a SZÉCHENYI-be írtam bele szó szerint. Rosszul voltam, ha egy reggel nem tudtam az aktuális düheimet oda kiokádni, amit nagyon megkönnyített a Széchenyi-féle szöveg, a döblingi hagyatéék. Ilyen értelemben én vagyok, aki ott dühöng és őrzöng...”

Az aktuális indulatok levezetésén túl a szövegeket megfogalmazni és regénnyé formálni pedig egy általánosabb hovatartozás jegyében kellett. Azért kellett, mert a huszadik század Magyarországon a szépirodalom erkölcsi norma, a történelemformáló nemzetazonosság egyetlen igazán adekvát kifejezési módja. Vekerdy persze túlon túl szerény – őszintén szerény – és túlon túl szemérmes (őszintén rejtőzködő) ahhoz, hogy az erkölcsi normává emelt írásművészetet a saját ars poeticaiként fogalmazza meg. Ehelyett a gondolat kifejtését nagy ugrásokkal előadott történelemleckébe sűrítü, időben is eltávolítja, majd – a Nyugat huszadik századi meghatározó szerepének bemutatásával – szellemtörténeti tényné szublimálja. De a nagyívü és impozáns gondolatsorból nem nehé kibontanunk az élettörténeti meghosszabbítást: „...a magyarságnak van néhány nagy korszaka. Az első az Árpád-ház... ez egy rejtélyes, beavatott, ihletett család volt. Utána jöttek a maguk sajátos nagyságával az Anjouk. Aztán a Hunyadiak, akikről miért kéne tagadnunk, hogy román eredetűek vagy román eredetűek is... A következő korszak Erdély: Bocskai–Bethlentől Rákócziig... Erdély, a magyarság őrzője a maga kálvinizmusában és toleranciájában – először Európában minden valóság egyformán tolerált. Majd jött igazi erővel a reformkor, ez őt, a hatodik: a Nyugat. Furcsa, hogy egy irodalmi folyóirat a hatodik, de van egy ilyen tendencia, hogy míg az Árpádoknál teljesen birodalmi törekvések vannak, majd egyre inkább szellemi törekvések fontosak... Azt kell látnunk, hogy egyre spirituálisabb módon jelentkezik újra és újra, egyre kevésbé jelent igazán anyagi erőt, hanem egyre inkább jogalkotásban, majd költészetben jelentkezik ez a különösség, amit nemzeti nem tudom minek kell nevezni. Az utolsó nagy korszak a Nyugat... Számomra a nemesi oklevél, a »másik Magyarország«, mint Ottlik mondja, a Nyugatban eredeztethető. Ha hülyéskedni akarnék, de félig komolyan mondom, hogy Esterházy azzal, hogy leírja egy rajzlapra az ISKOLA A HATÁRON-T, teljesen tudatosan kapcsolódik Ottlikhoz, ezáltal kapcsolódik a Nyugathoz; szóval ami érvényes Magyarországon, irodalom elsősorban, tágabban a Nyugathoz kötődik, és ezért tekintetem én az egyedül érvényes nemesi oklevélnek... az Ott-

lik-féle levelet [a Rákóczi-szövegről írt méltatásról van szó – Sz. J.], és úgy éreztem, hogy akkor talán mégis valamilyen íróféle is vagyok...”

„Tudományosan” talán kikezdehthetnénk a több mint ezer évet átfogó gondolatsort, érzelmileg azonban egyszerűen nincs kedvünk hozzá. Mert reményt adó, ha a magyar nép törtériáját így is el lehet mesélni. És aki korán megtanulta, hogy a történelem csak a maga megélt valóságában ér valamit, aki tudja, hogy az igazi életművészet az a képesség, hogy újra meg újra saját mindennapjaink részévé tegyük, ami előttünk volt és ami talán utánunk lesz, az derűsnek és reményt adónak találja a történelem mint szobrászművészeti alapanyag kezelését: a játékot, amit a beleéző fantáziával megelevenített elődök és a régmúlt erkölcsi teljesítményével felruházott kortársak együtve gyúrása állít elő. Hamar megértjük persze, hogy Vekerdy történelmi szobrászata nem öncélú: bár műveltségi próbatételnek és empátiagyakorlatnak sem volna megvetendő, a lapokon felvillanó gondolatjátékokból, az idősíkok állandó keveréséből és a szavakba bűjtött folyamatos színészi szerepcserékből valójában új művészi látásmód keletkezik. Mert a tényszobrászi szabadság és a történelemnek kijáró alázatos tiszteletlenség jegyében – vallja szerzőnk – „kitalálhatunk” ősokeket a nagypapának, sőt más országba és régmúlt korbba helyezhetjük őket, de ha az évszázadokon átívelő nemes összetartozás lényegét értjük, akkor világos lesz az is, hogy aki e fontos ősokektől van, az „nem foghatja fel” a kijárási tilalmat, és este hatkor még akkor is lesétál a nap nap után felkeresett kávéházba, ha a tradíciók iránti kitartó hűségéért aztán Auschwitzal fizet. Az unoka – a szobrász elbeszélő – pedig nem egyszerűen érti, de éli a történetet, amitől úgy írja le az „Auschwitz” szót, hogy ugyan beleborzongunk, de mégsem erre a szóra, hanem a sakkozó nagypapa kezéből áradó kellemes szivarzagra emlékszünk még hónapok múltával is. És így vagyunk a többi Vekerdy-figurával is: a gyönyörűséges pongyoláiban a díványon heverő, könyveket faló Bözsivel, akiben hajdani grófok és grófnék kelnek e századi életre, vagy Rákóczi hadvezérével, Károlyi Sándorral, akinek alakjában a szerző a buktott forradalmak utáni kétes konszolidáció századokkal későbbi két híres figuráját, az 1849-ben kapituláló Görgeyt és az orosz tankok árnyékában jólétet teremtő Kádár Jánost sűríti metaforává – igaz,

a rokonítás révén egyenlőségelet téve az áru-
lás mikéntjében azért markánsan különböző
történeti szerepeik közé.

A szellemi kiteljesedés felé törő nemzeti fej-
lődéstörténet előbbiekben idézett vázlata azon-
ban nemcsak a szépírói ars poetica és Vekerdy
regényhőseinek értelmezése szempontjából
érdemel figyelmet. Hanem azért is, mert ez a
gondolatsor összegzi talán a legpontosabban
az író-pszichológus sajátos világlátását: az em-
berek, eszmék, dolgok megszületését mint ma-
gasztos állapotot és mint régi értékek újakra
átfolyó metamorfózisát szemlélő antropozófi-
át. Összefüggő fejtegetések formájában kevés
szó esik erről a könyvben, de Vekerdy más írá-
saiból – különösen a Waldorf-pedagógia alap-
vetéseit és eszmeiségét taglaló tanulmányaiból
– tudjuk, hogy az antropozófiának fiatal kor-
rától fogva jelentős szerep jutott az életében.
Ezekből az írásokból tudjuk azt is, hogy az ő ol-
vasatában és napi tanári gyakorlatában az ant-
ropozófia az élet örömeinek filozófiája – ennyi-
ben pedig nem más, mint az életművészeti lét-
forma gondolati reflexiója.

Élet és gondolkodás e ritka egységét Vekerdy
Török Sándor révén fedezte fel magának,
akit mindmáig *mestereként* emleget, és akit a be-
szélgetésekben minden adandó alkalommal
megidéz. Apján kívül talán senkiről nem kerül
annyi szó a könyvben, mint róla. Ennek pedig
jó oka van. Hiszen ahány Vekerdy, annyi kap-
csolódás: Török Sándor volt a kezdő szépíró
első olvasója és kiadó próbálkozásainak első
mentora; Török Sándor titkos antropozófiái
repülőegyeteme volt a későbbi tanár Waldorf-
pedagógiával való ismerkedésének első fóru-
ma; Török Sándor főszerkesztői védernyője
alatt lett riportert-újságíró – és ezzel újabb szak-
tudások birtokosa – a Kádár-rendszer látóte-
réről kikerülni kívánó, de értelmes munkára
vágyó renitens értelmiség; Török Sándor in-
dította el az egyetemi stúdiók felé a jogot
a pszichológiáért a formális passzusok tekinte-
tében is hátrahagyni kívánó késő harmincas
lázado hobó-diákok; végül, halála után négy
évvél Török Sándor emblémává lett az egykori
tanítvány tanodájában – felköltözik a névtábl-
lára, hogy mindig szem előtt legyen a tradíció,
amelynek jegyében az iskolaalapító 1989-ben
létrehozta a „Török Sándor” *Waldorf-pedagógiai
Alapítványt*, az alternatív pedagógia és az élet-
örömelvű új tanárképzés ma legrangosabb
hazai intézményét. Az meg aztán szinte már

„magától értődik”, hogy ebben az intézmény-
ben Török Sándor KÖKÖJSZI ÉS BOBOJSZA-ja a
gyermek-felnőtt viszonyt a gyermeki látásmód
többlete felől közelítő tanácsadói munka alap-
műve, egyúttal pedig a leendő Waldorf-taná-
rok és kisiskolás tanítványaik első közös köte-
lező olvassmánya.

Török Sándor tehát mindenütt ott van Ve-
kerdy Tamás életében, ahol atyai jó barát – akár
holtában – jelen lehet. Míg élt, minden bizony-
nyal ott volt az élet kevésbé nyilvános – mond-
hatnánk akár: titkosan magánéleti – színterein
is. Két kíváncsi természetű és a kamaszos csíny-
tevés csipetnyi örömeivel minduntalan játékos
vállalkozásokba kezdő férfi barátsága – kisre-
génybe és nem recenzióba illő téma. De amit
ez a barátság teremt, arról azért érdemes egy-
pár szót szólni. Nem a nyilvánvaló irodalmi
hatásokra gondolok elsősorban. Bár Vekerdy
humorral elegy melegséget árasztó tömöríté-
seiben és pár szavas emberábrázolásaiban ne-
héz fel nem fedezni a rokonságot Török Sán-
dor egybekezdéses drámai fordulataival, a va-
lós és a képzeletbeli határát súroló mulatságos
szituatív leírásaival.

A barátság hatósugara azonban messze túl-
nyúlik az irodalmon: ez a két ember – akár tud-
ta akkor, akár nem – *kultúrát* teremtett. Tágra
nyílt szemmel és a jócselekedet tisztaságával
intézményesítették a gondolat szabadságának
közösségi formáit, amikor a rendszer mindent
tűrt, csak ezt nem; minőséget hoztak létre az
igénytelenségből, amikor az „oktatás-nevelés”
szótársítás hallatán mindenkin az ásitás lett
úrrá; életformát építettek különös gondolko-
dású és radikálisan egyet nem értő emberek
összejöveleinek toleranciagyakorlatain, ami-
kor a forradalom utáni évtizedek az értelmisé-
get inkább az egymás iránti bizalmatlanság
zárt klikkjei felé sodorták.

Mindebben pedig az a különleges és varáz-
slatos, hogy nem voltak mozgalmár ellenzéki-
ek: elemi sodrású underground tevékenységü-
ket a föld fölött üzték. Olyan helyeken, mint
a *Család és iskola* című havilap vagy később a
Gyermekünk – két olyan folyóirat szerkesztősé-
gében, ahová rang volt meghívást kapni. Em-
lékszem, életem egyik első publikációja „a csa-
lád és az iskola képeslapjában”, az akkor még
Török Sándor főszerkesztésében megjelenő,
rossz minőségű papírra „szocialista” pirossal
és jellegtelen fekete betűformákkal nyomta-
tott *Gyermekünk*ben látott napvilágot. A cikk a

családi munkamegosztásról szolt. És amíg a Thököly úti lepusztult bérház gangról nyíló füstös szobájában Horgas Béla finom szerkesztői útmutatásait hallgattam, úgy éreztem, a szerencse kegyeltje vagyok: engem, a közgazdászhallgatót magától értődő természetességel fogadnak be egy körbe, ahol anyanyelven beszélnek a pszichoanalízist, szó esik Kassákról és a Lukács-iskoláról, izgatottan boncolgatják Pilinszky költészetét meg a frissen bemutatott francia filmeket, közben pedig halálosan komolyan veszik, hogy amit csinálnak, azt azért teszik, hogy egy kicsit épebbek és derűsebbek legyenek az „itt honos” felnőttek és gyerekek. A kis szerkesztőségi iroda mágnesként vonzotta az embert: a két pedagógiai lapnak hatalmas holdudvara és hatvan-hetveneszes olvasótáborra volt. Az „anyagzádkodást” és a világban szétszórandó muníció osztását Török Sándor végezte, a többiek – a szellemi élet tudós és szépíró vezéralakjai – pedig lázas megilletődöttséggel sertepertéltek körülötte. Mintha a mese kelt volna életre: „*az volt az elismervényben: mi, alulírott törpék, Kököjszi és Bobojsza, elismerjük, hogy átvettünk kilencmillió álmot, tizenegymillió nótát és hatvannégyezer mesét – s kezét fogtuk a raktárossal*”.

Ebből a „raktárból” aztán egyenes utak vezettek tovább, még ha százfelé is. A Horgas–Levendel házaspár kiadásában megjelenő *Liget*, a Török Sándor „stikliével” életben tartott, majd gyorsan felvirágzó Pető Intézet, Makkai Ádám immár nemzetközi méretűvé terebélyesedő szépírodalmi kiadványok tevékenysége, a „karácsonyista” Kontra György tízezreket a természettudomány felé fordító biológiai könyvei és a Vekerdy Tamás alapította Waldorf-iskola-bokor – mind e közös műhely rendszerváltás utáni leszármazottai. 2005-ből visszanezve, a szellemi épelméjűség megőrzése által vezérelt tudatos-tudattalan összekapaszkodás hatalmas teljesítményének látja az ember, hogy a Kádár-éra összes bárgyú és agresszív beavatkozása ellenére 1989-ben minden készen állt a húszas-harmincas évek kényszerűen elhagyott gazdag szellemi tradíciójának töretlen folytatására és megújítására. Az összekapaszkodás önmagában azonban nem lett volna elegendő – kellett mellé az irányt adó tartalom is. A „bűvökhelyeken” gyarorolt és a Török Sándor-féle kevesek által életben tartott igényes pluralizmus meg a vele társuló jól strukturált műhelydemokrácia nélkül aligha lett volna ugyanis le-

hetséges, hogy a magyar szellemi élet pillanatokon belül tartósan intézményesülő és európai színvonalú liberális demokráciát teremtsen ott, ahol azt már mindenki eltemette: az iskolában, a terápiában – és persze a lap- és könyvkiadásban.²

Jól tudjuk: a valamikori újrakezdés lehetőségét röviddel a rendszerváltás előtt sem lehetett előre látni. Sőt még remélni is alig. Így az embernek élete ökonómiáját ahhoz kellett igazítania, hogy itt „Kádár-rendszer” lesz, amíg a világ világ, és nemcsak mi, de még a dédunokáink is abban fognak meghalni. Rendszerforduló ide vagy oda: Vekerdy mindezt máig nem felejtette el. Most is pontos szavakkal elő tudja hívni a kilátástalanság mindnyájunk gyomrában évtizedeken át ott ülő érzését. A körvonalatlan szorítás persze kinek-kinek kicsit mást jelentett. Vekerdy számára két mozzanat volt különlegesen elviselhetetlen: a mindenfelől áradó unalom és a villamosjegyet is átítató hazugságtömeg. Mint beszámol róla, reakciói önfegyelemmel nem voltak kordában tarthatók: fizioológias tüneteket váltott ki belőle a szürkeség látványa, és évtizedeken át mélyen neurotizálta az ötvenhat el- és lefojtásán pöfeszkedő „legvidámabb barakk”-lét cinizmus. Védekezésül – láttuk – színes föld alatti világot teremtett magának, és emellett íróasztalfiókjába „okádtá”, ami csak szavakkal kifejezhető volt.

De napi 24 órában nem lehet dühöngeni, és a társas kapcsolatok sem túrték a szüntelen indulatkitörést. Az unalom és a hazugság élményét ezért valahogy el kellett távolítani – Vekerdy életművészetében erre szolgált a filozófia, amely megtanította, hogy paradoxonokká formálja és mindegyre relativizálja, amit tapasztal. Ezt persze hallatlan műveltség és a látszólag egymástól távol álló okfejtések rokonságának felismerésére összpontosító veleszületett tehetség birtokában tette és teszi mindmáig. Gondolatvilágában és pedagógiai példatárában így kerül egymás társaságába Aquinói Szent Tamás és Sartre, Kierkegaard és Goethe, no meg a pszichoanalitikus dilemma a tudat és az ösztön, az ész és az érzélem életvezérlő ural-

² Bár az igazság kedvéért hozzá kell tennünk: e demokráciák azért mindmáig „folt-demokráciák” maradtak; és különösen azok maradtak ott, ahol a rendszerváltás áttörésre a legnagyobb szükség lett volna – az oktatásban.

mának primátusáról. Az alapvető kérdés persze mindenkor ugyanaz: összeegyeztethetők-e és az egyes ember által végigélhető-e azok a konfliktusok, amelyek a lét megfoghatatlan átváltozásai és az e világi élet észelvű berendezését hajszoló modern életvezetés között feszülnek. A kérdést tisztességgel és felelősséggel megválaszolni nemigen lehet. Vekerdy is nyitva hagyja – hiszen általános érvényűt ő sem mondhat. Legfeljebb a maga útkeresését beszélheti el.

Mire a könyv utolsó fejezetéhez érünk, megtudjuk, hogy számára a napi feloldást a tanítás jelenti, és az jelentette mindig is. Ezen persze nem a hagyományos okítást, hanem az ő felfogásában a legnagyobb és legmagasztosabb értéknek számító individuum képességeinek kibányászását és felszínre segítését kell értenünk. A tanár akkor csinálja jól a dolgát, ha munkája rásegítésből áll – mint a bábáé a gyermek világrajövetele során. Tudást „átadni” azonban nemigen lehet, legfeljebb emberi közösségben megélt élményt és tapasztalatot gazdagítani – a magunk és a mások örömére. Az élményalapú tanítás pedig sajátos lelki tágasságot előfeltételez: hajlamot a transzcendenciára vagy legalábbis a képességet mások transzcendenciaélményének komolyanvételére. Irracionalitás nélkül ezért nincs hatékony pedagógia. Sőt. A ráció néha az elnyomás eszköze és fegyvere. De az is igaz: megismerés és felismerés nélkül éppígy tévelygésekre vagyunk ítélve. Racionalitás nélkül ezért úgy-szintén nincs hatékony pedagógia.

Az iskolamester mélyen ambivalens viszonyban van tehát mestersége mindkét alapjával: az *indulattal* és a *rációval*. Bár rejtőzködő természetű nem engedi, hogy magára vonatkoztassa, de a recenzens talán mégis megteheti: Vekerdy egész életútja ennek az ambivalenciának az illusztrálása. Mert csupa észelvű dolgot művel: ír, gyógyít, tanít és iskolát alapít – de mindezt a tehetség, a szerencse, az intuíción alapuló vezérelve szerint és kellő mérték-tartással. Hiszen: „*Ha csak racionálisan akarunk valamit megragadni, akkor sokszor sebeket ejtünk, netán öldöklünk bizonyos értelemben, míg másfelől ha átadjuk magunkat az irracionálisnak, ugyanezt tesszük, tehát egyszerre kell a ráció és a ráción túlterjedő megragadási képesség...*” Aki pedig ezt az alapparadoxont mindig szem előtt tartja – és Vekerdy mindenkor erre törekszik –, az lépésről lépésre kimunkálja a maga hüvelykujjsza-

bályát: a rejtőzködő jelenlét racionálisan irracionális távolságtartását. Így azután mindig olyasmibe keveredik, ami jó neki magának, és jó másoknak. Örömelevű életművész, akit érdemes közhasznú derűfelelősként számon tartanunk.

Szalai Júlia

AZ IGAZI HEGELI ESZTÉTIKA NYOMÁBAN

G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*
Fordította Zoltai Dénes
Atlantisz, 2004. 373 oldal, 2895 Ft

Négy évvel Hegel halála után (1835-ben) Heinrich Gustav Hotho, Hegel egykori tanítványa kiadta a háromkötetes hegeli esztétikát. A kiadói munkában Hotho Hegel két jegyzetfüzetére (az egyik a berlini, a másik a heidelbergi időből származott) és néhány hallgatói jegyzetre – köztük a sajátjára – támaszkodott. E kiadás némileg átdolgozott változata jelent meg 1842-ben, amely aztán a hegeli esztétikaként vált ismertté.¹ Az utókor nagyrészt megelégedett Hothónak azokról az első kiadás élén álló sorairól is, amelyek óvatosságra inthettek volna. „*A legfőbb nehézséget [...] a különböző anyagok összedolgozása és egymásba olvasztása jelentette. [...] Kezdetből fogva arra törekedtem, hogy a meglévő előadásokat az átdolgozás során egységes könyvvé tegyem, és belső összefüggéssel ruházzam fel őket. [...] Ezért a füzetekben talált mondatokban, fordulatokban és szakaszokban – az elválasztást, az összekötést és a belső struktúrát tekintve – gyakran kellett változtatásokat végrehajtanom.*”² A felejtés legfőbb oka valószínűleg az volt, hogy úgy tűnt, nincs mit tenni, a hegeli ESZTÉTIKA-t a maga áthagyományozott alakjában kell elfogadnunk. És közelebről tekintve Hotho teljesítményét is dicséretesnek lehetett tekinteni: „*A szerkesztői*

¹ A történet részletes áttekintéséhez lásd Rózsa Erzsébet *A MÁSIK HEGEL* című tanulmányát, *Vulgo*, 2000/1–2. 353–372.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK*, III. köt. (WERKE, 15. köt.) Suhrkamp Verlag, 1986. 576.

teljesítmény nemcsak a végleges szöveg belső harmóniája és olvashatósága miatt bámulatos, hanem azért is, mert semmit sem enged a gondolatmenet színvonalából, és hűségesen visszaadja a hegeli spekuláció szubsztanciáját. A szöveg teljes bizalmat érdemel, még ha nem is eredeti.³ Ez a helyzet alapvetően megváltozott, miután a kilencvenes évek közepétől sorra jelentek meg azok a jegyzetek, amelyeket Hegel diákjai az esztétikai előadásokon készítek.

I

Hotho tehát maga is elárulja, hogy a szerkesztői munkában két tekintetben is nagyfokú önállóságot kellett érvényesítenie: az anyag összegyűrése, illetve a spekulatív összefüggések helyreállítása és megteremtése tekintetében.⁴ Ez az „önállóság” azonban mégsem tekinthető teljesen önkényesnek, hiszen Hotho az ENCIKLOPÉDIA művészetre vonatkozó fejtegetéseire támaszkodott. Ebben a műben Hegel kijelölte a művészet helyét az abszolút szellemen belül, és meghatározta a művészet elemzésének legfontosabb kategóriáit. A művészet Hegelnél az abszolút szellem legelső alakja, e szellem közvetlen megjelenése, amely majd a vallásba fog átmenni.⁵ Ha megkülönböztetjük egymástól a művészet helyének kijelölését az abszolút szellem kibontakozásának folyamatában és a művészet belső sajátosságainak megragadását, akkor azt kell mondanunk, hogy ezzel az utóbbi aspektussal az ENCIKLOPÉDIA-nak mindössze egyetlen paragrafusa foglalkozik.⁶ „A művészetnek az általa megalkotandó szemléletekhez nemcsak külsőleg adott anyagra van szüksége, amelyhez a

szubjektív képzetek is tartoznak, hanem a szellemi tartalom kifejezéséhez az adott természeti formákra is jelentésük szerint, és ezt a művészetnek sejtienie és ismernie kell.”⁷ Ebből jól látható, hogy a művészet belső sajátosságait Hegel elsősorban a tartalom és a forma fogalmainak kidolgozásában és a köztük lévő viszony megragadásában látta. Hotho azonban azt feltételezte, hogy a művészet belső sajátosságainak kidolgozásakor is ugyanannak a szisztematikának kell érvényesülnie, mint a művészet helyének kijelölésekor. Az archívumi kutatások alapján kiderült, hogy Hotho a hegeli esztétika „összeállítása” (szövegszerűen) a leginkább a saját (az 1823-as előadásokon készült) jegyzeteire támaszkodott. Ezek a jegyzetek Annamarie Gethmann-Siefert szerkesztésében 1998-ban jelentek meg nyomtatásban; a magyar olvasó is e kötet fordítását kapta kézbe.⁸ A kötet áttanulmányozása során egyértelműen kiderül, hogy Hotho szerkesztői munkája nemcsak hogy nem bámulatra méltó, hanem egyenesen problematikus. Kiderül ugyanis, hogy Hegel érvényesnek tekinti a művészet elhelyezésére vonatkozó (az ENCIKLOPÉDIA-ban kifejtett) gondolatait, de nem készült a művészet belső sajátosságainak olyan típusú kifejtésére, mint amilyent Hotho exponált. (Nem gondolt a „spekulatív szubsztancia” érvényesítésére.) Ezt jól jelzi a BEVEZETÉS következő szöveghelye: „Itt, ahol az egészről kiemeljük ezt a tudományt, közvetlenül kezdünk hozzá kifejtéséhez; itt ez a tudomány nem eredményként áll előtünk, mert előzményeit nem tárgyaljuk. És ezért kezdünk hozzá közvetlenül; eleinte nem támaszkodhatunk többre, mint arra a képzetre, hogy műalkotások léteznek.” (59.) Ebből egyértelműen következik, hogy Hegel az esztétikát (legalábbis 1823-ban) nem a szellem önmozgásának derivátumaként, hanem a műalkotások sokszínűségét (és a művészettörténet tarkaságát) szem

³ Rüdiger Bubner: ZUM TEXT. In: G. W. F. Hegel: ÄSTHETIK I/II. Reclam, 1971. 31.

⁴ „Nem arról volt szó, hogy egy Hegel által kidolgozott kéziratot vagy egy hitelesített jegyzetet [mint például a valásfilozófiai előadások esetében] néhány stílus módosítással kinyomtassak, hanem a legkülönbözőbb, gyakran egymásnak ellentmondó anyagokat a lehető legóvatosabban és a lehető legfélénkebb javításokkal egységes egészzé olvasszam össze.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: WERKE, 15. köt. I. k. 575.

⁵ „A szépművészetnek... az igazi vallásban van a jövője.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: A FILOZÓFIAI TUDOMÁNYOK ENCIKLOPÉDIÁJÁNAK ALAPVONALAI, III. köt. Akadémiai Kiadó, 1981. 563. §. 351. (Fordította Szemere Samu.)

⁶ Lásd ehhez Hans Friedrich Fulda: GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL. Verlag C. H. Beck, 2003. 252–253.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: A FILOZÓFIAI TUDOMÁNYOK ENCIKLOPÉDIÁJÁNAK ALAPVONALAI, III. köt. I. k. 558. §. 348.

⁸ A kötet fordítója (Zoltai Dénes) kiemelkedő munkát végzett; nemcsak a terminológia visszaadása, hanem a szöveg stílus megmunkáltsága is példaértékű. A fordítás részletes értékelésére egy későbbi – a legújabb magyar Hegel-fordításokat vizsgáló – recenziónban szeretnék visszatérni. Átfogóan itt csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy az utóbbi időben többen is lényeges erőfeszítéseket tettek arra, hogy a „magyar Hegelt” kiszabadítsák a Szemere Samu által meghatározott fogalmi világból.

előtt tartva próbálta kidolgozni. Kétségtelenül ez a hegeli esztétikai előadások legmeglepőbb vonása. Ebből az elmozdulásból következnek az 1823-as előadásoknak a nyomtatott változathoz képest kimutatható sajátosságai: 1) A nyomtatott ESZTÉTIKA egyik legismertebb és legalapvetőbb gondolata az, hogy a műalkotás nem más, mint az eszme érzéki megjelenése. „A műalkotásban az érzéki [...] puszta látszattá emelkedett. A műalkotás közepén áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat között.”⁹ „Az érzéki szemlélet formája mármint a művészethez tartozik, s így a művészet az, ami az igazságot a tudat számára érzéki alakítás módján tünteti fel...”¹⁰ A mai tudásunk alapján egyértelműen állítható, hogy ez a gondolat nem Hegeltől, hanem Hothótól származik. Hotho talán úgy gondolta, hogy ez a formula sikeresen fogalmazza újra az ENCIKLOPÉDIÁ-nak azt a gondolatát, mely szerint a műalkotás nem más, mint az abszolút szellem közvetlen megjelenése. Közelebről tekintve azonban ez az a gondolat, amelyet Hegel kritikusi többször bíráltak a benne rejlő esztétikai platonizmus miatt. Ha a műalkotás nem más, mint az eszme érzéki megjelenése, akkor a művészet ugyanúgy, mint Platónnál, csak árnyékszerű léttel rendelkezhet, méghozzá a leghomályosabb és legzavarosabb árnyékszerű léttel.¹¹ Ez a kritika egészen biztosan nem találja el Hegel intencióit. Az 1823-as előadásokból kiderül, hogy Hegel másképp határozta meg a műalkotások és a látszat viszonyát.¹² Az előadásokban Hegel sokkal inkább azt hangsúlyozza, hogy a művészet a látszat közegében létezik. (54.) A művészet által létrehozott látszat pedig túlmutat önmagán, valami magasabb rendűre utal, mégpedig a gondolatra. (55.) „A közvetlen érzékiség viszont önmagáért véve nem utal a gondolatra, hanem beszennyezi, és elrejteti azt.” (Uo.) Ebből Hegel az alábbi következtetést vonja le: „A művészetet nem a látszat ténye különbözteti meg az igaz-

ság más fajtáitól, hanem egyedül az általa teremtetett látszat módja.”¹³ (55.) 2) Alapvető eltéréseket tapasztalhatunk az 1823-as előadások felépítése és a nyomtatott változat struktúrája között. A nyomtatott változat három fő részből áll: A MŰVÉSZI SZÉPSÉG ESZMÉJE AVAGY AZ ESZMÉNY – AZ ESZMÉNY KIFEJLŐDÉSE A MŰVÉSZI FORMA KÜLÖNBÖZŐ ALAKJAIVÁ – AZ EGYES MŰVÉSZETEK RENDSZERE. Az 1823-as előadások felépítése viszont a következő: a bevezetés követően egy általános, majd egy különös rész következik. Ha az egyes részeket összevetjük egymással, akkor azt láthatjuk, hogy az általános rész nagyjából megfeleltethető annak, amit Hegel (illetve Hotho) a nyomtatott változatban a művészi formák alakjaiként elemez, a különös rész pedig összhangban van a művészetek általános rendszerével. Az eltérés mégis óriási. A művészi szépség eszméjéről szóló fejtegetések kitágításával és önálló részzé emelésével Hotho hallatlanul felerősíti a koncepció egészének spekulatív irányultságát. Ez azonban kiegészül egy újabb szerkesztői elképzeléssel: a linearitás vagy a deduktív kifejtés elvének érvényesítésével. A nyomtatott változat a következőképpen képzeli el ezt a linearitást: Az első rész a szépség általános fogalmával és valóságával foglalkozik, vagyis az eszménnyel, amelynek vonatkozásában az alapmeghatározottságok még nem alkotnak teljes egységet. A művészi szépségnek ez a kezdetleges egysége a második lépésben a művészi formák totalitásává fejlődik ki. E folyamat során a művészi szellem az isteni és az emberi dolgok ábrázolásának artikulált rendszerévé válik. A harmadik rész pedig egy olyan alapvető hiányosságot korrigál, amely benne rejlik az előző kettőben: bevezeti a valóságot a külsődlegesség formájában. Talán azt mondhatnánk, hogy ezzel a lépéssel jutottunk el a konkrét műalkotásokhoz. Hotho következetesen érvényesíti azt a Hegel különböző munkáiból jól ismert elvet, hogy az elemzések metodológiájának közvetlenül egybe kell esnie az ontológiai-keletkezési folyamatral. Emiatt rendkívül felerősödik az a gondolat, hogy a művészet nem önálló, hanem az abszolút szellem közvetlen megjelenése.¹⁴

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK, I. köt. Akadémiai Kiadó, 1980. 39. (Fordította Zoltai Dénes.)

¹⁰ I. m. 103.

¹¹ Lásd Annamarie Gethmann-Siefert: EINFÜHRUNG IN DIE ÄSTHETIK. Wilhelm Fink Verlag, München, 1995. 208.

¹² Annamarie Gethmann-Siefert szerint ezt a formulát egyetlen előadói jegyzetben sem lehetett felfedezni.

¹³ Jellemző, hogy Hotho ezt némi érzéketlenséggel így értelmezi: „A művészet keltette látszat [...] elmarad a tiszta gondolkodás létezésmodja mögött.” (55.)

¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK, II. köt. 189.

Ezzel szemben az előadások felépítése azt sugallja, hogy a művészet filozófiai elemzésének elvileg két útja van: kiindulhatunk spekulatív-filozófiai fogalmakból, és kiindulhatunk a konkrét alkotásokból. Ez a két út nem hierarchizált, hanem egymást egészíti ki. Hegel mintegy azt sugallja, hogy ezek együttese vezethet el a művészet igazi megértéséhez.¹⁵ 3) Végül Hotho szerkesztői munkájára vezethető vissza az ESZTÉTIKA nyomtatott változatában állandóan felbukkanó ítélező hangütés. Ha Hegel az előadásokban arra törekedett, hogy a műalkotások világát a maga végtelen tarkaságában vegye szemügyre, akkor ez azt követeli, hogy átadjuk magunkat ennek a világnak. Még akkor is, ha Hegel általános összefüggéseket elemez, mindig arra törekszik, hogy visszacsatoljon a konkrét alkotásokhoz. Ennyiben a művészi ítéletek nemcsak az egyes alkotásokat, hanem magát a koncepciót is próbára teszik. Az ESZTÉTIKA nyomtatott változatában ennek már természetesen nyoma sincs. A belső gondolati-spekulatív tendencia felerősödése az ítélezések felerősödéséhez és eldurulásához vezet. Gethmann-Sieferttel szemben én azonban nem gondolom, hogy az előadásokból *teljesen* hiányzik mindenféle ítéletalkotás.¹⁶ De ha van is, ritkán fordul elő, és egyfajta finom óvatosság jellemzi. Tekintsük például a fiatal Goethe-re vonatkozó következő kritikai megjegyzést: „Goethe számos ifjúkori művében megfigyelhető, hogy a költőt anyagának szegényessége arra készítette, hogy a tárggyal össze nem függő, betoldásszerű elemekből illense össze alkotását. A Götz von Berlichingenben számos ilyen betoldás található.” (168.) – Ezek az elemzések végül ahhoz a következtetéshez vezetnek, hogy az ESZTÉTIKA nyomtatott változatának szisztemati-

kája nem a források gondos tanulmányozására épül, hanem a kiadó „személyes beavatkozásának” köszönhető.¹⁷ Ez a következtetés természetesen roppant módon felértékeli a szerkesztésben felhasznált, szövegszerűen legjelentősebb jegyzetet, vagyis az 1823-as előadásokat. Gethmann-Siefert (szinte kötetnyi terjedelmű) elemzései egyértelműen abban a tézisben kulminálnak, hogy Hegel igazi ESZTÉTIKÁ-ját nem a Hotho által szerkesztett és eltorzított nyomtatott változatban kell látnunk, hanem az 1823-as előadásokról készült jegyzetekben. Ezt a beállítottságot tovább erősítendő, a kötet bevezetésében Gethmann-Siefert még egyszer nyomatékosan összefoglalja meggyőződését. Az olvasó örülhet, mert úgy érezheti, most valóban kézbe kapta a hegeli ESZTÉTIKÁ-t. Érdekes módon a magyar kiadás ezt a benyomást még tovább próbálja erősíteni. Elsősorban talán azzal, hogy azt sugallja, az előadások egy valószínűleg megírt könyv státusával rendelkeznek. A magyar kiadás belső címlapjáról hiányzik mindenféle utalás arra vonatkozóan, hogy voltaképpen Heinrich Gustav Hotho jegyzetéről van szó, amelyeket Annamarie Gethmann-Siefert kiadásában olvashatunk; hiányzik a német kötet végén szereplő rész a kézirat állapotáról és sajátosságairól. Aki kézbe veszi ezt a könyvet és belelapoz, egyértelműen úgy fogja érezni, hogy Hegel egyik *művét* tartja a kezében. Ezt tovább erősíti egy (megoldhatatlannak látszó) probléma: a német szöveg tele van lapalji jegyzetekkel, amelyek Hotho kiegészítéseit és széljegyzeteit, a szöveg javításait és a nyelvtani hibákat tartalmazzák. Ezek eltűnése is azt az érzést erősíti, hogy stilárisan jól megkomponált könyv fekszik előttünk.¹⁸

¹⁷ I. m. 106.

¹⁵ De természetesen azt is látnunk kell, hogy Hegel maga már az 1823-as előadásokban is megteremtette a linearizálás feltételeit. A bevezető részben már előfordulnak olyan megfontolások, amelyek az előadások egészét próbálják megelőlegezni, a két rész pedig ugyanarra a gondolati struktúrára épül: a szimbolikus, a klasszikus és a romantikus művészeti forma elkülönítésére. Pontosabban az általános rész épül erre, a különös rész pedig úgy jár el, hogy paradigmatiszta művészeteket rendel ezekhez a korszakokhoz.

¹⁶ Annamarie Gethmann-Siefert: *ÄSTHETIK ODER PHILOSOPHIE DER KUNST. Hegel-Studien*, Bd. 26, 1991. 108.

¹⁸ A nyomtatott változat problémáinak feltárása természetesen sokkal visszafogottabb és szerényebb válasz megfogalmazásához is elvezethetett volna. Mivel az előadásokról készült jegyzeteket Hegel nem autorizálta, és ráadásul – mint ahogy Hothótól tudjuk – a különböző jegyzetek élesen el is térnek egymástól, az alapos filológiai és kritikai vizsgálatok előtt be kell érniünk azzal, hogy a hegeli esztétikából egyelőre csak az ENCIKLOPÉDIA vonatkozó paragrafusai állnak rendelkezésünkre. Ezt a beállítottságot látszik képviselni Hans Friedrich Fulda közelmúltban megjelent monográfiája. Lásd GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL. C. H. Beck Verlag, 2003.

II

Rüdiger Bubner 1971-ben fogalmazta meg (a ma már figyelmeztetésként ható) mondatot: „*Szem előtt kell tartanunk, hogy Hegel sohasem írt esztétikát, és sohasem gondolt egy esztétika megjelenésére.*”¹⁹ Ha erről nem feledkezünk meg, akkor a fenti történetet egészen másképp kell elmesélnünk. Mégpedig a következő felütéssel: Hegel Berlinben négy alkalommal tartott esztétikai előadásokat: 1820/21-ben, 1823-ban, 1826-ban és 1828/29-ben. Hotho ezeket az előadásokat kompilálta össze egységes művé; és mint láttuk, a legnehezebb feladatának éppen ezt az összeolvasztást tekintette. Hotho szerkesztői munkájának legvakmerőbb mozzanata ekkor nem a kifejtés spekulatív karakterének megeremtésében, hanem a belső különbségek eltüntetésében áll. Vagyis Hotho azt sugallja, hogy ezek a különbségek esetlegesek, és Hegel maga is eltüntette volna őket. (Bubner nyomán úgy is fogalmazhatnánk, hogy Hegel nem jutott el az esztétikai nézeteinek lezárásához és koherens rendszerbe öntéséhez.) Ilyen körülmények között nem marad más választásunk, mint a fennmaradt előadások gondos, komparatív tanulmányozása. (Ezzel természetesen nem akarom azt mondani, hogy az előadásokat csak szigorúan történeti perspektívában szabad szemügyre venni.)²⁰ A négy előadás közül az első (Von Ascheberg feljegyzésében) 1995-ben, Helmut Schneider kiadásában már megjelent; érdekes módon mindenféle különösebb feltűnés nélkül. A második előadás (Hotho feljegyzésében) 1998-ban jelent

meg Gethmann-Siefert kiadásában, valószínűleg a rendkívül gondos előkészítésnek köszönhetően óriási sikert aratva. A harmadik előadásról több feljegyzés is fennmaradt, ezek közül kettő közvetlenül a megjelenés előtt áll, az egyik Von Kehlen, a másik Von der Pfordten feljegyzésében. Gethmann-Siefert mindkettő kiadásában fontos szerepet játszik. A negyedik előadásról (amelyről szintén több feljegyzés is fennmaradt) pedig egyelőre csak ismertetések állnak rendelkezésünkre. Most a négy előadás rövid tematikus bemutatásával megpróbálom felvázolni azt az utat, amelyen Hegel Berlinben az esztétikai koncepció kidolgozásán fáradozva végighaladt. 1) Már az első berlini előadások két részben tárgyalják az esztétika rendszerét: egy általános és egy különös részben. Az előbbi rész foglalkozik a szimbolikus, a klasszikus és a romantikus művészeti formával, az utóbbi pedig a művészet különböző alfajait veszi szemügyre, az építészetet, a szobrászatot, a festészetet és a zenét. E felosztás kialakításának az volt a feltétele, hogy Hegel a perzsa, az indiai és az egyiptomi természetválasokat a fejlődés legelső szintjén helyezi el, és „szimbolikus művészi formaként” határozza meg. Ennek hátterében pedig az áll, hogy Hegel Berlinben különös erőfeszítéseket tett a szimbólum fogalmának újraértelmezésére.²¹ A jegyzet jelentőségének megítélésében azonban már élesen eltérnek a vélemények. Gethmann-Siefert azt hangsúlyozza, hogy Hotho igazából nem is használta ezt a jegyzetet, mert úgy gondolta, hogy az 1823-as előadások már sokkal árnyaltabbak és részletesebbek.²² Schneider viszont azt állítja, hogy ez az előadás tartalmazza a leghűségesebben annak a berlini füzetnek a tartalmát, amelyet Hotho még ismert, később elveszett, de amelyet Hegel minden bizonnyal az összes esztétikai előadásának bázisaként használt.²³ 2) Az 1823-as előadás Hotho feljegyzésében maradt fenn; ehhez az előadáshoz Hotho széljegyzeteket készített. Mivel az előző részben részletesen beszéltem erről a szövegről, ezen a helyen csak a széljegyzetek

¹⁹ Rüdiger Bubner: ZUM TEXT. I. k. 31. (Kiemelés tőlem.)

²⁰ A történeti és a teoretikus-szisztematikus érdeklődés különbségét és feszültségét fedezhetjük fel, ha összevetjük egymással Helmut Schneider (az 1820/21-es előadások kiadójának) tanulmányát Annamarie Gethmann-Siefert legkülönbözőbb dolgozatainak alapintenciójával. Schneider a következőképpen fogalmaz: „Hegel emez első Berlinben tartott esztétika-előadásairól készült jegyzet jelentősége abban áll, hogy most teljesen áttekinthetővé vált a berlini esztétika fejlődése. Eddig éppen az első két berlini év volt homályban.” Helmut Schneider: ÄSTHETIK, 1820/21. *Hegel-Studien*, Bd. 26, 1991. 92. Számomra rokonszenvesnek tűnik természetesen Annamarie Gethmann-Siefert pozíciója, aki az elméleti-szisztematikus szempontokat helyezi előtérbe, de azt szeretném állítani, hogy ez csak egy komparatív elemzésre épülhet.

²¹ Lásd Helmut Schneider: VORWORT. In: G. W. F. Hegel: VORLESUNG ÜBER ÄSTHETIK, BERLIN, 1820/21. Peter Lang Verlag, 1995. 13–14.

²² Annamarie Gethmann-Siefert: ÄSTHETIK ODER PHILOSOPHIE DER KUNST. I. k. 94.

²³ Helmut Schneider: ÄSTHETIK, 1820/21. I. k. 92.

rövid jellemzésével szeretnék foglalkozni. A széljegyzetek – ha jól látom – alapvetően két-féle funkciót töltenek be: egyrészt bizonyos megállapításokat ismételnek (vagy élesebben fogalmaznak meg), másrészt az átmenetet próbálják felvázolni. A széljegyzetek jelentősége mindenekelőtt abban áll, hogy voltaképpen ezek alkotják a legalapvetőbb kapcsolatot az 1823-as előadások és az ESZTÉTIKA nyomtatott változata között. Ezért is meglepő, hogy Gethmann-Siefert seholy sem foglalkozik velük részletesebben. E széljegyzetek kiemelkedő jelentősége abban áll, hogy itt tanulmányozhatók a legegységelműbben Hotho szerkesztői munkájának problematikus vonásai. Ha összegyűjtjük Hothónak az átmenet megteremtésére irányuló széljegyzeteit, akkor azt láthatjuk, hogy ezekben már benne jelennek egy önálló szisztematika csírái. 3) Az 1826-os előadások kínálják a leggazdagabb forrásanyagot. Ezek az előadások sok esetben jóval részletesebben érvelnek, és tartalmilag is új súlypontokat alakítanak ki. Például már a bevezetés elején feltűnik egyfajta fokozott módszertani tudatosság. „*A filozófiai tudomány egy bizonyos tárggyal kezdődik, mégpedig annak a fogalmával, amiről szól, és ezt a fogalmat mint szükségszerűt kell bemutatnia. A művészet a szellem megvalósulásának sajtószerű formája, a szellem különös módja önmaga megjelenítésére. A különös mód lényegében eredmény; az előrehaladás vagy a bizonyítás egy másik tudományba tartozik. Egy filozófiai tudomány ezzel szemben totalitás, itt nincs abszolút kezdet; az abszolút, tisztán elvontan tekintve, kezdet, amely csak kezdet. A filozófiai tudománynak ez a kezdete mindenütt eredmény, lényegében mint önmagába visszatérő kört kell megragadni.*”²⁴ Ezenkívül jóval árnyaltabb az esztétika legalapvetőbb fogalmának, a művészi szépnak a meghatározása is. „*Mindenekelőtt a szép elméletéhez szeretnének kapcsolódni; a szépet magán- és magáért valóan kell szemügyre vennünk, és nem a szépséget, amely mindig a külső tárgyakban áll. Ezt az eszmét önmagából kell kifejtenünk, és így jutunk el a legkülönbözőbb formákhoz és alakzatokhoz, mégpedig úgy, hogy a maguk szükségszerűségében mutatkoznak meg; ezek alkotják a szemléletünk tárgyait.*”²⁵ Tematikus szempontból a legjelentősebb a

szimbolikus művészeti forma tárgyalásában rejlő belső struktúra átalakítása. Az 1823-as előadásokban Hegel ezt a művészeti formát három lépésben tárgyalta: a szimbolikus közvetlen egysége, a közvetlen egység szétbomlása, visszatérés a szétbomlásból az egységbe. A második forma (a kezdődő különbségek forrongása) megfelelője most az indiai kultúra, a harmadik (a természetesség halála) megfelelője a szíriai és az egyiptomi kultúra, míg végül Hegel bevezet egy negyedik formát is (a különböző mozzanatok szétesését), amely a fenséges poézisének történetét fogja át. Ez a tematikus átstrukturálás már olyan alapvető sajátosságot implikál, amely az előadások egésze számára is meghatározó: az előadást átszövi a konkrét alkotások hallatlan felértékelése. Az általános elemzéseknek egy kiterjedt művészettörténeti anyag fényében kell igazolódniuk.²⁶ 4) Az 1828/29-es előadásokban Hegel levonja a példák elburjánzásából adódó következményt: az egyedi műveknek külön részt nyit, amelyet „*individuais résznek*” nevez. E rész önállósodása azonban egészen nyilvánvalóan azt az érdeket követi, hogy az egyedi példákat el kell rendezni a szisztematikus felépítésben. Hotho ebben a vonatkozásban „*pedagógiai zavarról*” és „*kétségbeesésről*” beszél.²⁷ Ez azonban valójában nem zavar – mondja Gethmann-Siefert –, hanem „*az anyag re-prezentációja, radikalizált szisztematikus premisszák alapján*”.²⁸ – Hegel „igazi” esztétikája e négy előadás együttese lenne, egyetlen komparatív kritikai kiadásban. A komparatív elméleti megközelítés nagy valószínűséggel egy sajátos fejlődéstendenciát rajzolna ki: Hegel egyre határozottabban felismerte, hogy a konkrét alkotások elemzésének a lehető legnagyobb szerepet kell kapnia egy elvont esztétikai koncepció kidolgozásában. (Ennek következtében nem az 1823-as, hanem inkább az 1826-os előadások kerülnének a középpontba.) Hotho maga ezt a tendenciát egyetlen hanyatlásfolyamatnak tekinti. Nem mintha ő ellene lett volna a konkrét alkotások figyelembevételének, hanem inkább azért,

²⁶ Annamari Gethmann-Siefert előszava a fenti kiadáshoz, XXI.

²⁷ Gethmann-Siefert: *ÄSTHETIK ODER PHILOSOPHIE DER KUNST*, I. k. 100. (A szerző nem nevezi meg a Hothónak tulajdonított kifejezések forrását.)

²⁸ Uo.

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *PHILOSOPHIE DER KUNST*, 1826. Kézirat 4.

²⁵ I. m. 6.

mert úgy gondolta, hogy Hegelnek nem voltak meg az elméleti eszközei a konkrétum meg-növekedett dimenziójának kezelésére. Ezért erősítette fel a hegeli koncepció spekulatív irányultságát.²⁹

III

Gethmann-Siefert különböző elméleti írásai-ban gyakran úgy tesz, mintha az esztétikai elő-adás (vagy előadások) publikálása és gondos tanulmányozása automatikusan megoldaná *mindazokat* a problémákat, amelyek az ESZTÉTIKA nyomtatott változatának megjelenése óta

²⁹ Ezt a képet a Hothóra vonatkozó információink alapján pontosítanunk kell. (Lásd Annamarie Gethmann-Siefert: H. G. Hotho: KUNST ALS BILDUNGSERLEBNIS UND KUNSTHISTORIE IN SYSTEMATISCHER ABSICHT. *Hegel-Studien*, Beiheft 22, 1983. 229–261.) Hotho munkáinak nagy része művészettörténeti írás; különösen sokat foglalkozott festészettel (Van Eyckkel és Dürerrel), irodalommal (Schillerrel és Goethével, de mindenekelőtt az utóbbival), és rendszeresen írt zenekritikákat a berlini *Morgenblatt*nak. Némileg félrevezetőnek tartom a következő átfogó jellemzését: „Hotho kutatómunkája kevésbé önálló, és kevés hozadékkal rendelkezik. A tevékenysége Hegel szolgálatában áll. A kortársainak mindenekelőtt [...] a hegeli esztétikát szeretné közvetíteni.” (I. m. 237.) Ezzel szemben azt hiszem, hogy Hothónak igenis volt egy eredeti kérdésfeltevése: mégpedig az, hogy hogyan lehet összekötni egymással a spekulatív esztétikát és a művészettörténetet. Ez a szétválasztás ugyanis a művészettudomány általános válságát jelzi. Hogy viszonyul Hegel ehhez a programhoz? Hotho szerint erre a problémára Hegel megtalálta a választ, mégpedig a következő tézissel: „A műalkotásokban a szellemnek a világtörténelemben megtett útja csapódik le.” (I. m. 241.) Minden egyes műalkotásban egy átfogó-univerzális, a történelemben kibontakozó szellem jelenik meg. Ez a gondolat nemcsak a műalkotások filozófiai elemzését teszi lehetővé, hanem garantálja az egyes és az általános pólusából kiinduló elemzések szintézisének lehetőségét is. Hegel ezt a programot nem tudta megvalósítani. E kudarc értelmezése azonban már nem egyértelmű. A kudarc egyrészt értelmezhető úgy, hogy Hegel elemzése nem volt elég mélyreható abban az értelemben, hogy a művészettörténeti példák megszaporozásával az elméleti vonulat már nem tudott lépést tartani; a műalkotások pusztá egzemplaritások, már ritkán lehet látni, hogy pontosan hogyan is függnek össze a szellem általános menetével. A hegeli esztétika átdolgozása az ebben az

felmerültek. Az előző rész végén jelzett probléma – a spekulatív esztétika kidolgozásának és a konkrét műalkotás-elemzések integrálása – olyan nehézség, amely Hotho szerkesztői munkájának alapjául szolgált. De látnunk kell, hogy Hotho ezt a problémát (amelyet Hegel különböző esztétikai előadásaiban észlelt) már megoldani próbálta. Ez a nehézség azonban nem kizárólag a hegeli koncepció sajátja, hanem az esztétika mint diszciplína számára egyetemes kihívás.³⁰ (Úgy gondolom, ebben az esetben is érvényes Rüdiger Bubner egy másik vonatkozásban megfogalmazott állítása: „A gondolatmenet szubsztanciális súlya játssza

értelemben vett hiányosságot próbálja korrigálni a levezetések rendszerének kidolgozásával. Ez azonban furcsa következményhez vezetett: a művészettörténeti szempont integrálása az esztétikai koncepció spekulatív jellegét erősítette. („Hegel előadásait Hotho a rendszer lezáró részévé konstruálja, a hegeli kifejtés nagyon gyakori tentatív jellegével szemben [...], Hegel saját szisztematikus koncepciójával szemben.” Annamarie Gethmann-Siefert: *ÄSTHETIK ODER PHILOSOPHIE DER KUNST*, I. k. 104.) Másrészt azonban egy fundamentálisabb ellenvetés is megfogalmazható: Hotho egy helyen azt írja, hogy a művészettörténet az egyes alkotásokat nem példáknak tekinti, amelyek csak akkor kapnak szerepet, ha bizonyos fejlődéstendenciákat akarunk szemléltetni. A spekulatív vonások fel-erősítése azonban egyértelművé teszi, hogy a műalkotások csak ebben a funkcióban léphetnek fel. Hotho az esztétikára vonatkozó elképzeléseit Hegelből meríti, de a hegeli koncepciót emez elképzelések fényében egyértelműen lerontja.

³⁰ Roppant félrevezetőnek tartom Gethmann-Siefert terminushasználatát ebben a tekintetben: a fenomén versus rendszer (amely az 1823-as előadások előszavában is előfordul) ugyanis meglehetősen elmosódott kérdésfeltevés. Mégpedig azért, mert a fenomén (ebben a tekintetben) kétértelmű fogalom, ugyanis a konkrét alkotások kétféle felhasználását is megengedi. Egyrészt ezek az alkotások szerepelhetnek pusztá példaként, amelyek az általános koncepciót megvilágítják, sőt helyenként próbára teszik. Kétségtelen, hogy Hegel általában ebben az értelemben hivatkozik a konkrét alkotásokra. Másrészt azonban már Hotho koncepciójának bemutatásakor felmerült az alkotások önmagáért való elemzésének lehetősége és jelentősége. Gethmann-Siefert egy elmosódott terminológiahasználattal úgy tesz, mintha Hegel ezt az utóbbi jelentés-aspektust is le tudná fedni. Lásd PHÄNOMEN VERSUS SYSTEM. *Hegel-Studien*, Beiheft 34, 1992. 9–40.

a főszerepet. A kiadói részletek ismerete itt nem segít tovább.”³¹ A spekulatív esztétika és a konkrét műalkotás-elemzések ugyanis hajlamosak arra, hogy a tematizálás két pólusává essenek szét, és mint ilyenek szilárduljanak meg. Most két Hegel-értelmezés kapcsán próbálom bemutatni ezt a polarizálódást. (Igaz, mindkét értelmezés az ESZTÉTIKA nyomtatott változatra vonatkozik, és ennyiben tulajdonképpen Hotho munkájához köthető.) 1) Az első kísérlet Rüdiger Bubnertől származik, aki még a különböző előadásjegyzetek felbukkanása előtt (1971-ben) összeállította a hegeli ESZTÉTIKA rövidített változatát. A kiindulóponton a hegeli koncepció jelentőségének felmérése áll. Ha Hotho ezt a jelentőséget abban látta, hogy Hegel kísérletet tett a művészettörténeti perspektíva integrálására, akkor Bubner a maradandó teljességéért a művészet általános fogalmi sajátosságainak explikálásában látja. „Jelenleg nem állhat fenn kétség azt illetően, hogy az esztétika mint a művészet filozófiai elmélete elég rossz helyzetben van. A hegeli és a kanti klasszikus koncepciókat követően ezen a területen nem látható több nagy és meggyőző kísérlet. Igaz, hogy a filozófia nem némult el teljesen a művészettel szemben, de az elemzések általában [...] a művészetre irányuló alkalmi érdeklődés gyümölcsei.”³² Ebből mindenekelőtt az következik, hogy az ESZTÉTIKA-nak az a része, amely közel megy a konkrét alkotásokhoz, elveszti jelentőségét. Ezért hagyja ki Bubner a teljes harmadik részt. Az előadások ismerete után most már azt mondhatjuk, hogy ez a rész az előadások mindegyik változatában szerepelt, mint az egyes művészetek rendszere. Az 1826-os előadástól kezdve azonban ez a rész kiegészült a romantikus művészetek (a festészet, a zene és a költészet) külön és részletes elemzésével. Ezek az elemzések azonban – Bubner szerint – már semmivel sem járulnak hozzá ahhoz az általános fogalmi struktúrához, amelyet a könyv addig kidolgozott. Talán megkockázathatnánk, hogy Bubner igazából úgy véli, már ezekben az elemzésekben is jelen van némi „alkalmi érdeklődés”. Utólag megállapíthatjuk, hogy Bubner nagyon is következetes volt,

amikor megdicsérte Hotho szerkesztői munkáját, amely alapvető szerepet játszott a könyv spekulatív struktúrájának kialakításában. 2) A hegeli ESZTÉTIKA nyomtatott változatával szemben (vagyis részben Hotho munkájával szemben) már nagyon korán megjelent az az ellenvetés, hogy igazából nem hagy helyet a konkrét alkotások magáértvaló értelmezésének. Ez az ellenvetés már Christian Hermann Weiße egyik, az ESZTÉTIKA nyomtatott változatról szóló bírálatában is megjelent. Weiße arról ír, hogy a hegeli koncepció a dialektikának egy olyan merev szerkezetét használja, amely végző soron azt eredményezi, hogy az esztétika egész rendszere megalapozatlanként jelenik meg.³³ Weiße-nek ez az ellenvetése szinte szó szerint visszaköszön Adorno ESZTÉTIKAI ELMÉLET-ének egyik leghíresebb passzusában: „Hegel a művészet szellemét, mint meghatározott megjelenési módot a rendszerből vezette le, amely ugyanakkor minden műfajban és potenciálisan minden egyes műalkotásban egyértelműen a sokféleség esztétikai attribútumának kárára érvényesül. Az esztétika azonban nem alkalmazott filozófia, hanem önmagában filozofikus.”³⁴ Ez az ellenvetés úgy is megfogalmazható, hogy Hegel nem tekinti autonómnak az egyes konkrét alkotásokat. Ezt már abból is lehet látni, hogy nem választja el határozottan egymástól a művészetet és a konkrét műalkotásokat. Miközben az előadások³⁵ során egyre jelentősebbé válnak a konkrét alkotások, a kiindulóponton a szép, mint

³³ Lásd *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*. Kritiken, Charakteristiken, Correspondenzen, Übersichten, Nr. 210–215. (1838. szeptember.)

³⁴ Theodor W. Adorno: *ÄSTHETISCHE THEORIE*. (GESAMMELTE SCHRIFTEN, 7. köt.) Suhrkamp Verlag, 1970. 140–141.

³⁵ Idézzük fel röviden a három rendelkezésre álló előadás kezdetét kronológiai sorrendben: 1) „Ezeket az előadásokat az esztétikának szenteljük, és ennek terepe a szép, főként a művészet.” Hegel: *VORLESUNG ÜBER ÄSTHETIK*. BERLIN, 1820/21. Peter Lang Verlag, 1995. 21. 2) „Vizsgálódásaink tárgya a szép birodalma, közelebbről a művészet területe.” (53.) 3) „Ezeket az előadásokat a művészi szépek szenteljük, nem a természeti szépek. Minden tudomány önkényesen határozhatja meg a maga kiterjedését. De ez mégsem önkényes meghatározás.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *PHILOSOPHIE DER KUNST*, 1826. Kézirat 4.

³¹ Rüdiger Bubner: *ÜBERLEGUNGEN ZUR SITUATION DER HEGELFORSCHUNG. Hegel-Studien*, Bd. 36. 2001. 53.

³² Rüdiger Bubner: *EINFÜHRUNG. ZUR LAGE DER ÄSTHETIK*. In: G. W. F. Hegel: *ÄSTHETIK I/II*. I. k. 3.

általános, vagyis mint a művészetre vonatkozó fogalom áll. Tegyük fel, hogy sikerülne integrálnunk ezt a két pólust:³⁶ ebben az esetben olyan esztétikai koncepció jönne létre, amely

sok vonatkozásban ugyan eltérne a hegeli elmélettől, az intenciókat tekintve mégis Hegel legjelentősebb öröksége lenne.³⁷

Weiss János

³⁶ Talán az egyik legelső ilyen kísérlet, amely a Hegel-iskolából nőtt ki, Christian Hermann Weißétől származik. Weiß elsősorban a kisebb írásaiban a stílus fogalmával próbált kijelölni egy ilyen közvetítő síkot: A stílus a művészi ábrázolások olyan eleme, „amely mindannyiukban közös, amennyiben [...] minden különös művészeti formán belül éppúgy, mint minden másikkban, a minden egyes szóban megjelenő akaratlagosság és szándékosság mellett egy nem kifejezetten akartat és szándékoltat juttat kifejezésre. A műalkotás különös tartalmát és tárgyát átfogó szellem először is mindenütt maga a művész, a mű mesterének személyes szelleme, a talentumából, a képzettségéből, a szelleméből és az erkölcsi jelleméből adódó individuális képességek összessége.” ÜBER STIL UND MANIER. In: uő: KLEINERE SCHRIFTEN ZUR ÄSTHETIK UND ÄSTHETISCHEN KRITIK. Georg Olms Verlag, 1966. 303.

³⁷ Véleményem szerint ez a hegeli koncepcióból (és annak átszerkesztéséből) adódó legjelentősebb probléma. Bár az előfordulás gyakoriságát tekintve biztosan a művészet végére vonatkozó tézis vihetné el a pálmát. E tézis megközelítésében két út lehetséges: vannak, akik e koncepció pozitív tartalmát dolgozzák ki, és azt állítják, hogy a tézis lényegében helytálló. (E megközelítés példaszertű tanulmánya: Márkus György: HEGEL ÉS A MŰVÉSZET VÉGE. In: uő: METAFIZIKA – MI VÉGRE? Osiris–Gond Kiadó, 1998. 189–218.) Ezzel szemben az értelmezők nagy része azt állítja, hogy ez a tézis mélyen problematikus, és hogy ez állja útját a hegeli esztétika aktualitásának; egy viszonylag korai tanulmányában már Dieter Henrich is abban látta a hegeli esztétika aktualitásának kulcsát, hogy hogyan vélekedünk a művészet végének téziséről. (Lásd ZUR AKTUALITÄT VON HEGELS ÄSTHETIK. *Hegel-Studien*, Beiheft 11, 1983. 295–301.) Én most ehhez a tanulmányhoz kapcsolódva szeretném be-

mutatni Gethmann-Siefert értelmezését: „Hegel tézise a művészet múltjáról, illetve múltkarakteréről [...] a következőket jelenti: Mihelyt az ember a modern állam közműveinek között él, mihelyt a vallását nem egyedül a művészetet keresztül tartja életben, a művészet elveszti univerzális jelentőségét, de nem az általában vett jelentőségét. A művészet a modern államban nem az egyetlen és végérvényes orientációs hatalom, de a különböző világnézeti javaslatokban nagyon is életben tudja tartani egy emberi élet lehetőségét. A művészetre a modern világban a formális képesség feladata hárul. Ez azt jelenti, hogy a modern világ polgárát a cselekedeteiben nem a művészet vezérli...” Annamarie Gethmann-Siefert: EINFÜHRUNG IN DIE ÄSTHETIK. Wilhelm Fink Verlag, 1995. 230–231. Nem lehet tagadni, hogy ez a leírás helytálló, de azt is látni kell, hogy a magyarázat átcúszott egy társadalmi-történelmi dimenzióba. Az alábbiakban a művészet vége tézisének a spekulatív struktúrája szerint és a fentiekben meghatározott alapprobléma fényében próbálom újrafogalmazni: 1) Hegel – minden várákossággal szembeállva – az előadásokban sem adta fel ezt a tézist. Az 1823-as változat zárószóiban írja: „Végigjártuk a művészet teljes körét. A maga komolyságában vett művészet számunkra olyasmiről, ami a múlthoz tartozik. Számunkra más formák szükségesek ahhoz, hogy tárggyá tegyük az istenit.” (371.) Ez a gondolat valójában a művészet általános elhelyezéséből következik, amelyet Hegel az ENCIKLOPÉDIÁ-ban dolgozott ki, és amelyhez mindvégig ragaszkodott. 2) A konkrét alkotások súlyának felértékelése viszont egyre valószínűlenebb teszi azt, hogy a művészet vége a műalkotások sorának megszakadásaként jelenhetne meg. Ez a két gondolat ily módon visszavezethető a fenti két pólusra. Tulajdonképpen mindkettő legitim, és most már azt is láthatjuk, hogy ez vita miatt maradt lezáratlan.