

# FIGYELŐ

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Lator László: *A tér, a tárgyak*  
Európa, 2006, 66 oldal, 1600 forint

### I

#### EGYRE MAGASABBAN, MIND ALÁBBRA SZÁLLVA

(**Két arckép**) Lator László új kötetének borítóján a költő portréjának bélyeg nagyságú reprodukciója látható. A festmény Kárpáti Éva műve. Van egy jóval korábbi portréja is, azt arról a fényképről festette, amely Lator első kötetének, a SÁRANGYAL-nak (1969) az élén látható. Azon a festményen, amely híven követi az eredeti fényképet, de hangsúlyait markánsan kiemeli, a költő sűrű, fekete hajából egy tincs a homlokába hull. Szemöldökét összehúzza, homlokát kissé ráncolva néz a néző szemébe. Tekintetéből, amely szinte kigyúl, kíváncsi, éber figyelem sugárzik. A fiatal arc még őrzi a kölyökkor emlékeit, de már karakteres férfit mutat. Az új festményen a költő öszes haja zilált, egy elszabadult fűrt most is a homlokába csap. Arcát, homlokát a szenvedés letörölhetetlen ráncai barázdálják. Összezárt szája vékony vonal. Vonásai továbbra is rendezettek, de önfegyelme súlyosabb, mint a korai portrén, mert eltitkolhatatlan belső küzdelem eredménye. Szemöldökét nem vonja össze, de tekintete most is átható. Csakhogy ez a tekintet már legalább annyira befelé néz, mint előre. Mint ha már nem is azt nézné, aki őt nézi, hanem kissé fölé vagy még inkább mögé tekintene. Szemében kevesebb a kíváncsiság és több a fájdalom. A két képet egymás mellé téve nem meglepő, hogy a kései portré ilyen lett: valami ilyesmit ígért az a fiatal arc, amely akkor még inkább csak önmaga körvonalra volt. Mostanra beteljesítette ígéretét. Ahogy A KEZDET című versében írta 1976-ban, „*az egyetlen lehető-*

*ség*” már kivált a többi közül. De még ez a kép sem végleges formája. Végleges formája ugyanis nincs: csak folyamatos, hol lassabb, hol gyorsabb változás, átmenet. Örök ideiglenesség. Erről szól a kötet, amelynek borítóját díszíti.

(**Megkomponált életmű**) A két kép egymás mellett, a lehetőség és megvalósulás Lator költészetének két lényeges vonását emeli ki: intenzitását, amely örökös izzásban tartja, és integritását, amellyel a folyamatos izzást éber ellenőrzése alá vonja. Ezt a két egymásnak feszülő erőt pályájának legnehezebb, külső veszedelmekkel terhes és a belső elnémulással fenyegető korszakaiban is egyensúlyban tudta tartani. Egész életművére jellemző az a minden sietség nélküli, természetes gyarapodás, amely az önmagával való azonosságból fakad, és amely már-már megmagyarázhatatlan biztonszágot sugall: a költő nem kívánja erőszakosan alakítani lehetőségeit, felgyorsítani kibontakozásának ritmusát, mert felfogása szerint, és ez a felfogás már igen korán megérett benne, a dolgok a maguk természetes ritmusa szerint találják meg legjobb formájukat. A verseit a körülmények szorításában vagy engedélyében, esetleg a szorítás ellenében írta vagy nem írta; kötetait pedig állította össze, ahogy a lehetőségek hozták. Mégis, kötetei szorosan épülnek egymásra, versei zárt rendszert alkotnak.

Lator lehetőségei úgy hozták, hogy hosszú pályáján A TÉR, A TÁRGYAK mindössze a harmadik olyan kötet, amelyben új verseit adja közre. A SÁRANGYAL után – a bibliofil kiadásban 1976-ban megjelent, tehát bolti forgalomba nem került AZ EGYETLEN LEHETŐSÉG-et nem számítva – az 1986-os FELLOBBAN, ELHOMÁLYOSUL volt a második új kötet. Szokatlan pálya, de nem hiszem, hogy a megkésetttség metaforáját haszonnal lehetne alkalmazni rá. Mert bár első köteté valóban szokatlanul későn jelent meg, és ebben kizárólag külső okok játszottak szerepet (nem a költő halogatta, hogy nyilvánosság elé lépjen műveivel), és bár a második kötet

hasonló okokból követte feltűnően hosszú szünet után az elsőt, Lator költészete semmiről nem késett le. A legjobb példa erre, hogy össze sem állított első kötetét, illetve annak egy lehetséges változatát 1994-ben SÖTÉTEN, FÉNYBEN. KIADATLAN VERSEK 1946–1950 című kötetében rekonstruálta. (Nem is számolom az új kötetek közé.) A SÁRANGYAL legkorábbi verseivel egy időben vagy még azok előtt, 1946 és 1949 között írt, de kiadatlan versek tartalmaz. Ha megjelenik, akár a SÁRANGYAL legkorábbi verseivel együtt, jellegzetes ifjúkori kötet lett volna: a költő bizonyosan maga rostálta volna ki a javát. Így azonban kénytelen volt közreadni őket.

A SÁRANGYAL, a FELLOBBAN, ELHOMÁLYOSUL ÉS A TÉR, A TÁRGYAK között Latornak gyűjteményes kötetei jelentek meg. AZ ELHAGYOTT SZÍN-TÉR (1992) az első két kötet anyagát gyűjtötte egybe. A LATOR LÁSZLÓ ÖSSZES VERSEI (1997) mintegy fél tucat új verset is közölt, és függelék-szerűen illesztette a kötet végére az időközben külön kötetben megjelent ifjúkori verseket. A LATOR LÁSZLÓ VERSEI ÉS VERSFORDÍTÁSAI (1999) az ifjúkori versek közül néhányat visszamenőleg beillesztett a SÁRANGYAL anyagába, a többségüket azonban egyszerűen elhagyta. A kötet két új verssel bővült, az ORPHEUSZ első részével és a SZÜRKE MŰTEREM-mel. A kötetek kialakításában tehát tetten érhető az életművet alakításában is folyamatosan egységbe szerkesztő költői szándék. A kötetek egyrészt folyamatosan kiegészültek új versekkel. Másrészt Lator visszafelé is tágította életművét: a gyűjteményes kötetébe, vonakodva bár, de beemelte ifjúkori verseit. Mennyiségileg ugyan nagyon csekély ez a kettős irányú gyarapodás, de ebben a szűk terjedelmű és lassan bővülő életműben minden új versnek jelentős helyi értéke van. Olyannyira, hogy végül az életmű át-szerkesztett változatában az ifjúkori versek egy részének visszamenőleges helyet talált, más részüket azonban, mint vállalhatatlant, kiiktatta ebből a változatból.

Mindezt azért volt szükséges elmondani, mert A TÉR, A TÁRGYAK is pontosan ezt az egyszerre kétfelé irányuló terjeszkedést folytatja. A kötet törzsét húsz új, 1999 óta írt költemény alkotja. De hasonlóan 1997-es összes verseihez, itt is – függelék-szerűen – visszanyúl a kezdetekhez, és a kötet utolsó ciklusában öt, korábban publikálatlan korai verset közöl.

Igaz, ezeket a zsenéket Lator mai átiratban közli, három vers után 1946/2006-os, kettő után 1949/2006-os évszám áll. Azzal, hogy külön záró ciklusba rendezi őket, ismét finoman jelzi elhatárolódását saját kezdeteitől, ugyanakkor azonban azzal, hogy hatvan év után is alkotó módon nyúlt hozzájuk, jelzi az életmű töretlen egységét. Így a kötet végére került átiratok egyszerre régi és új versek, amelyek az életmű ez idő szerinti végét visszakötik a kezdeteihez. A zsenéekkel együtt az eddigi, százharmincegy versből álló életmű tehát huszont új verssel bővült. Ez Lator költészetének belső arányai szerint hatalmas változás, de nem csak terjedelmileg: A TÉR, A TÁRGYAK jelentősen módosítja költészetének arculatát.

**(Folyamatos átrendeződés)** A folyamatos bővüléssel egyidejűleg, de azzal ellentétesen mindig kitapintható volt Lator törekvése a zártság-ra. A TÉR, A TÁRGYAK esetében ezt azzal az egyszerűségében is váratlan szerkezeti megoldással éri el, hogy az új verseket két korábbi vers keretébe foglalja. A kötetet a SZÜRKE MŰTEREM (1996) nyitja és A SZOBRÁSZ (1970) zárja. Ez utóbbi zárta már az 1997-es összes versek törzsanyagát (tehát abban a kötetben a függelék, a zsenék ezután következtek), és ez zárta az 1999-es gyűjteményt is, amelyben, és ettől olyan szellemes Lator szerkezeti megoldása, a SZÜRKE MŰTEREM az utolsó előtti vers volt. Új verseit tehát előző kötetének két utolsó verse közé illesztette, és ezzel a teljes életmű építményében is kijelöli a helyüket. Legutóbbi összegyűjtött verseinek zárlatát tehát újra felnyitotta, kiegészítette, majd visszazárta. A TÉR, A TÁRGYAK ezáltal átrendezi a korábbi életművet.

Ez a szerkezeti eljárás akkor is figyelemre méltó lenne, ha a két keretvers más, keretnek alkalmas tárgyról szólna, például kezdetről és végről, érkezésről és búcsúról vagy hasonlóról. A két vers azonban magáról az alkotásról szól. Ez már a gyűjteményes kötet végén is sajátos szerepet adott nekik, hiszen ezekben a versekben a költő a művészi tevékenység mi-benlétére kérdez rá. Az új kötet verseit tehát az önrételemzés keretébe fogja. Ezt azzal is jelzi, hogy a két verset PROLÓGUS, illetve EPILÓGUS cikluscím alatt különítette el a többitől.

A SZÜRKE MŰTEREM ÉS A SZOBRÁSZ a képzőművészetből meríti tárgyát. Az első egy Váli De-

zső-képet ír le, amely történetesen maga is önreflexív, hiszen a képen a festő saját műtermét festette meg. A második egy képzeletbeli szobrász műtermének leírása. Vagyis mindkét vers alkotói műhelybe kalauzol, az alkotás születéséről szól. Ugyanazt mondják, de más szemszögből: arról beszélnek, hogy a látványból, színből-formából-anyagból létrehozott műalkotás hogyan ölt testet, és hogy a megformálás során jelentéssel telítődő mű több lesz alkotóelemeinél, a színnél-formánál-anyagnál, több lesz önmagánál. A SZÜRKE MŰTEREM-ben a tér üres, „*mintha semmi volna*”, de „*a festett térenél tágasabb / ürességben valami felszakad*”. Az alkotás formálódik, készül megszületni: a „*termékeny anyamé / megnyílik befogadja és kiadja*” a művet, amelynek oka még nincs körvonalazva, de „*körülrajzolható alakja*”, „*bizonyosan meg fog majd jelenni*”, és elfoglalja helyét a létezők között: létének értelme önmaga. A SZÜRKE MŰTEREM a készülő művet állítja középpontba. A SZOBRÁSZ-ban az alkotás mint a megismerés eszköze kap értelmet. Megjelenik a művet létrehozó alkotó is, aki „*szüksős léténél nagyobb / vágyakozással*”, „*olthatatlan / szomjjal nyújtózott túl a foghatón*”, „*vakon keresve a lázas anyag / tapintathatatlan édes lüktetését*”. Az őt magát „*túlélő szomj*”, amely az alkotót úzi, azonban csak bizonyos korlátok között csillapítható. Amikor teremt, már-már átlép az anyag és szellem határmezsgyéjén, munkája nyomán már-már átlekkel az anyag: „*egy nyitott szája a kőben, szinte hang már, / vagy őt szikár ujj majdnem-mozdulása*”. De a „*színte*”, „*majdnem*” szavakkal Lator egyértelműen megvonja a művészet határait, kijelöli érvényességi körét. Az a tény, hogy a versben fiktív művész elképzelt műterméről van szó, felerősíti a vers amúgy rejtett önutalásos jellegét.

Lator László költészetére sosem volt jellemző a hangsúlyozott önreflexivitás: verseinek nem tárgya – legalábbis nem közvetlenül – a versírás folyamata. De azért a SÁRANGYAL első verse, az 1947-ben írt TESTÜNK FELETT számos önreflexív, a költői tevékenységre utaló elemet tartalmaz. A vers egyik lehetséges értelmezése szerint azt mondja, hogy a létezés lényegének megfogalmazásával a költő nyomot hagy az elmúlás ellenében: „*Hát lássatok, hát sírjatok! / Porba jeleket írjatok! / Kín fészke: romlandó husunk. / Kövekhez nem hasonlítunk.*” Ez a, ha úgy tetszik, programadó vers áll azóta is minden gyűjteményes kötetének élén. A SÁRANGYAL utolsó verse

pedig az 1968-ban írt címadó költemény. Ebben a létezés végtelen formai gazdagságát elpusztító halál angyala látomás formájában jelenik meg a költő előtt, aki a „*Hűt, értelem Szent György lovagjai*”-t szólítja fel „*képtelen dárdat hajítani / a lét szívén megfészkel szennvedésre*”. Vagyis a kötetet a költészet szerepét értelmező két vers nyitja és zárja.

Második kötetében, a FELLOBBAN, ELHOMÁLYOSUL-ban ugyanez ismétlődik meg. Az első vers címe: SZÜLETÉS (ezt követi a VALAMI SZÁNDÉK ÉBREDEZ, amelynek helyzeténél fogva szintén tulajdonítható önértelmező szándék); az utolsó pedig az azóta állandó kötetzáró darab, A SZOBRÁSZ. A SZÜLETÉS-sel, bár erre szövegben nem történik utalás, maga a kötet kezd megszületni, hogy aztán a szobrászműterem leírása az elkészült műre reflektáljon.

Mindez azt igazolja, hogy az olyan kötet-szerkezet, amelyben a nyitó és záró vers magára a költői tevékenységre utal, nemhogy nem idegen Lator gyakorlatától, hanem éppen-séggel minden kötetében ezt alkalmazta már A TÉR, A TÁRGYAK előtt is. Az önreflexivitást azonban elfedte, hogy nem az írásról írt, nem az írástevékenység vált metaforává, mint oly sok más költőnél. A TÉR, A TÁRGYAK a művészi alkotás önszemléletének keretébe helyezi az új verseket, de a képzőművészeti tárgyú műhelyvers jelentése csak metaforikusan vonatkoztatható Lator saját költészetére. Ráadásul ezt az öntükröztető hatást nem tette a versek tárgyává, hanem tisztán (és köteteken átívelő) kötet-szerkesztési eljárással hozta létre. Most tehát csak annyi történt, hogy korábbi gyakorlatát láthatóbbá tette, és így lehetővé vált, hogy egyszerre szóljon a költészetéről (tehát általában a költői megszólalás lehetőségeiről), közelebből saját költészetéről, és ebben a visszhangzó keretben szólaljon meg maga a költészet.

Amelynek legfőbb tárgya továbbra is az, amit a legegyszerűbb szerelmnek nevezni. A szerelem Lator verseiben mindig konkrét, érzéki formában jelenik meg, biológiai és pszichológiai értelemben is. Ugyanakkor a szerelmet metafizikai rangra emeli: a létezés középpontjába helyezi. Az élet minden szerves formájának, a növényi, állati, emberi létnek, a létezésnek mint tényezetnek a szerelem a legbensőbb, egyetlen lényege: ez a mindennél erősebb, a személyes léteget is meghaladó vágy a fennmaradásra. Lator versei kezdettől fogva erről szól-

nak. Új kötetében azonban már fordított perspektívából: ha maga köré néz, vagy előreté-  
kint, az enyészetet látja. Nem a feszítő vágyról,  
hanem annak legfeljebb emlékeről: a lét lassú  
kiürülésének tudati tapasztalatáról ír. A folya-  
mat megtapasztalása szervezi ciklusokká a ver-  
seket, kötetté a ciklusokat. A TÉR, A TÁRGYAK-ban  
a versek megszerkesztett egymásutánjából egy  
tudatállapot története rajzolódik ki. Célszerű  
ezért végighaladni a verseken.

**(A lét kiürülésének tudati története)** Az első  
ciklus, az ERDŐ – a megformálódásról beszélő  
prológusvers természetes folytatásaként – a  
természet, a szerelem, a születés képeit rajzolja  
meg. De ezek a képek már magukon hord-  
ják a pusztulás, a romlás jegeit. A Lator köl-  
tészeteiből oly jól ismert burjánzó televény ké-  
pei vagy magukban hordják az enyészetüket,  
vagy a bűcsű visszfénye vetül rájuk: az emléke-  
zés múlt idejében szólnak.

A ciklus első verse, a MAGÁNYOS CÉDRUS nem  
csak azért kerülhetett a ciklus elejére, mert te-  
matikailag jól illeszkedik a prológus képleírásá-  
hoz, hanem mert folytatja az abban elkezdett  
gondolatmenetet a művészi alkotásról,  
amelynek feladatát abban látja, hogy látható-  
vá teszi a létező világ értelmét. A cédrus úgy  
áll, „*mintha egy tagolatlan értelem, / még beíratlan  
lélek játszana, / ködös ész, de már lucidus kezek / raj-  
zolnák az anyagból merített / elnagyolt mégis-képze-  
teiket*”. A fa „*kínszenvedés mintázta görcsei*”-nek  
képe Lator egyik korábbi versének, a FA A SZIK-  
LAFALON-nak képére, a „*rémület görcs-bogái*”-ra,  
a „*gyötrött gyökere-ágá*”-ra rímel. Ott is valami  
hatalmas, ismeretlen erő segített a fának meg-  
kapaszkodni a létezés peremén, az ágak itt is  
„*vak börtönökből az anyagtalan / magasságot szó-  
lítják hangtalan*”. Az anyagba zárt szellem kísér-  
lete, hogy az alkotásban megértse létezésének  
értelmét, ebben a versben dualista felfogást sej-  
tet. A romló anyag és a végtelennek feltételez-  
ett szellem drámája a múlt időben játszódik  
le, de ellentétük térben is szemléltethető: „*In-  
nen tört fel*”, „*Felül sötétebb*”, egy „*valahányadik /  
dimenzió hullámveréseit*” kell fognia, hogy létét  
megértse.

A fent és lent, előtt és után, kezdet és vég el-  
lentetéből indul a következő vers, az ÓSZI VILÁG  
is, amelynek tárgya Mednyánszky László azo-  
nos című festménye. Hasonló technikával ké-

szült, mint a két előző: a kép, tehát a látvány  
látványának pontos leírásával. De ebben a  
versben a festmény már nem a megfogalmaz-  
hatóság problémájának metaforája. Itt már a  
kötet főmotívuma szólal meg: a lét keletkezé-  
sének és elmúlásának kérdése. Az előző vers  
dualizmusát – anyag és szellem, test és lélek,  
kezdet és vég ellentétét – egyértelműen feloldja.  
Azt mondja, ebben az ősz, tehát pusztulás-  
nak indult természetben „*Még mindennek kétfé-  
le lelke van, / Ez abba, az emebbe áttűnőben. / A tes-  
tetlenbe oldódnak a testek*”. Amit kettősségként  
tapasztalunk, nem ellentét, hanem a fokozatos  
átmenet két távol eső pontja. A vers finom iró-  
niával végződik: „*Nem különült el kezdet és vég*”,  
mondja a tipográfiailag is elkülönített utolsó  
sorban. Tehát egy pillanatra az egyéni tudat  
érzékelésében is összeér a kettő, de a pillanat,  
a léttapasztalat igenis elkülönül a többitől, és  
főleg, ahogyan a személyes létnek is véget vet  
a halál, a vers is véget ér az utolsó sorral.

A következő vers, az ERDŐ a lét határhelye-  
zében továbbra is úgy határozza meg a beszélő  
állapotát, mint az imént: „*Egyszerre küld is  
meg maraszt is*.” Az erdő Lator világában kitűn-  
tetetten fontos szerepet játszik: a tenyészet  
tisztá formáját testesíti meg. Ezt az erdőt is  
plasztikusan, a maga érzékiségében ábrázolja.  
Az erdő, amennyire csak lehetséges ez egy vers-  
ben, nem metafora, hanem – történetesen – egy  
őrségi sűrű, Ispánk határában. Éppen ezért le-  
het faggatni, éppen ezért tudhatja a választ a  
lét nagy kérdéseire: mert van. A költő tehát az  
erdőt faggatja a születés és elmúlás, megse-  
misülés és feltámadás gyötrő kérdéseiről. Az  
erdő azonban (ismét csak azért, mert van) nem  
felel semmit, csak a feleletet váró tudat remé-  
nyeit-kéteit visszhangozza. Hol azt mondja,  
hogy „*minden / ami szétesett, összeáll még*”, hol azt,  
hogy „*semmi / fel nem támad ujjongva, minden  
/ szétrohad odakinn, akár benn, / a húsunkban*”.  
A határhelyzet kettőssége ezek szerint mégis  
feloldható. Azaz egyetlen módon oldható  
fel, és úgy is csak ideiglenesen: a szerelemben.  
A szerelem ábrázolása Latornál mindig érzéki:  
hiszen ez az egyetlen lehetőség a létezés érte-  
lmének beteljesítésére az „*öröktől csillapíthatat-  
lan, / örökké testre éhes szerelem, / ez a közös együtt-  
és egyedüllet*”.

A SZARVASBÓGÉS-ben két szerelmi látomás ol-  
vad össze. A költő féleber, elalvás előtti állapo-

tában találkozni szeretne halott szerelmével, szeretné felidézni önfeledt szeretkezéseik emlékét, de „*A jelenés nem jön, hiába várom*”. Azonban az erdőből felhangzó szarvasbögés hatására, a szarvasok nászának víziójára mintegy rámintázódik a vágyott egyesülés képe, hogy így, képzeletben teljesítse be az ígéretet, „*az olyigen romlékony földi lények / megsemmisülését-feltámasztását*”. A ROMÁNC ennek látszólag az ellentéte. A szerelem itt a biológiai szükségletre lecsupaszított testi vonzalom. De éppen ebben az elemi formájában mutatja meg lényegét: a szerelmi egymásra találás pillanatában magába zárt énünk határa átmenetileg átjárhatóvá válik. A lét felfedi azt az abszolút gyönyört, amelyhez olyan elemi ösztönnel vonzódik az ember, „*mint az éhes / ragadozó elvermelt ételéhez*”. Ebben a szinte őrjöngő vágyban „*semmit sem akarok / csak melled csípőd derekad farod / csak hónaljaid szagát csak combodat / két combod között vénuszdombodat*”. De ezt már a következő vers, a KOLLÁZS mondja. A vágy megelőzi és túléli a személyes létezés behatárolt idejét: „*ötezeréves kezded simogat*”; a szerelemben a személyes lét előtti (és nyilván túli) vágy újí az embert. A vers záró soraiban – „*segíts megsemmisülni lágyan / nyilvánó szemérmed halvány nőszagában*” – Lator mint ha Babits ŐSZ ÉS TAVASZ KÖZÖTT-jének soraira felelne: „*csak te borulsz rám, asszonyi jóság... / rémült szemem csókkal eltakarni*”.

A KECSKEFEJŐ-ben is beteljesíthetetlen vágy és tetstetlen jelenés második össze. A vers a kecskefejőhöz, más néven lappantyúhoz fűződő hiedelemre épül: az eltávozott lélek üzen vagy tér vissza a madár alakjában. Magát a hiedelmet, a lélekjárást azonban józan kétellyel szemléli a költő: „*Amítás vagy?*” Ez a lélekidézés is tragikus kudarc: a két lény között húzódo határt nem a képzelet, hanem csakis a test lépheti át. Ha egyesül a másik testtel. A címadó A TÉR, A TÁRGYAK ezért a gyász verse. Azt gyászolja, akit nem tudott megidézni, akit a képzelet nem támaszthat fel. Mert igaz ugyan, hogy „*Testetlenül is megképzik a teste / a Bimbó út kőtámfalának esve*”, és hogy „*Elfelejtett zugokból szabadulva / egymás után kirajzanak a tárgyak, / vállkendő, fésű, púderes szelence, / összefüggéseikbe visszaállnak*”, de a képzelet hatalma csak ahhoz elég, hogy „*szinte-teste*” képződjék meg. És igaz ugyan, hogy „*az küldi a lefokozott anyagnak / egy szép egészre valló maradékát*”, de akkor is csak a maradékát.

A cikluszáró A MOIRÁK – a kötet logikáját követve – a halott társ testi megidézésének lehetlensége után a görög mitológia sorsistennőihez fordul: „*Ha meg lehetne valahogy, lehet, / hisz voltak*”, hiszen „*Elkeveredve mindig és soha, / még összegabalyodva kezdet és vég*”. A verset olvasva fokozatosan valami sejtelem dereng fel, hogy talán nem is istennőkről, hanem nagyon is élő alakokról van szó, akik „*édesen s halálisan a testek / bejáratlan terein tévedeztek*”. A MOIRÁK, a fehér gyolcsruhás sorsistennők mint eleven emlékü szerelmek jelennek meg. Eddig a költő próbálta éberálomban, emlékezéssel megidézni az elveszett teljességet. Ebben a mitológiai képben azonban nem ő üzen, hanem érte üzennek.

Ezért a második, A HERCEG HALÁLA című ciklus verseinek tárgya az elmúlás: tárgyilagosságában is megrendítő búcsú az élettől. Az első ciklusban az emlékezés, a másodikban a látomás képei uralkodnak. A ciklus első versei mintha csak az előző ciklust folytatnák. A HONNAN JÖTTÖK is látomásvers, az antik mitológia után most ótestamentumi szörnyek másznak elő. A költő „*ingatag határon*” jár a „*szervetlen né romlott valaha-testek*” között, „*mind alábra szállva*”. Gyötrelmét a végsőkig fokozza a képtelenség, hogy a szerelem megmarad-e annak, aminek lennie kell: a létezés osztatlan teljességének, vagy pedig „*két önzés egymásnak szegülése / foglalja el helyét*”. Ezzel a kérdéssel a költő végképp magára marad. Innen kezdve már saját életével, saját halálával néz szembe. A ciklus verseivel, melyekben a tudatmély ismeretlen bugyrait tárta fel, Lator a létlíra egyre magasabb csúcsaira jutott. Legmagasabbra talán a HONNAN JÖTTÖK alászállásában.

A második ciklus fő vonalában megismétli az első ciklus ívét. Az első versek, mint például az ÚGY LÁTSZIK, BÚNBE ESTEM, visszatérnek a test és lélek dualizmusának kérdéséhez. Itt is jelenések kísértik a költőt, de már nem a megidézni vágyott szerelem képében, hanem, mint A PINCÉBEN REKEDTEK-ben alvilági, torz lények fenyegető alakjában. Amit látni kénytelen, az „*A káosz üledéke. / Alanias végítélet*”.

A DALOCSKA, A MI EZ AZ ÜNNEP?, a LATYAKOS ÚT – ez utóbbi is egy Mednyánszky-kép leírása – mind az elmúlás fenyegetésével, az ismeretlen, pusztító akaratall néznek szembe. Lator korábbi verseinek nem egy képét fonákjáról ismétli itt meg. A MI EZ AZ ÜNNEP? álomlátomásában

egy vendégsereg közepén megjelenik az elvezített társ, akit annyira keres, és „*Gyöngédségben van valami szándék*”. De ez már bizonytalan, illékony álomlátomás: az 1984-es VALAMI SZÁNDÉK ÉBREDEZ visszája. Ami ott még csak készülődik, aki ott „*kilép a lények seregébe*”, az itt már áthaladt az anyagi lét stációján.

Ettől kezdve a versek a test pusztulását beszélnek el. A ZSOLTÁR-PARAFRÁZIS a Seol, a pusztulás bibliai képét idézi meg, de valójában nem fohászkodik az Úrhoz. Csak szemlél és elszenved. A bibliai kép elvonságát-emelkedettségét két közelkép ellensúlyozza a testről, a test pusztulásáról: a KEZEK és az ARC. A szerves anyag romlékonyságát mindkettő folyamatában ábrázolja: „*Sic transit*”, kezdődik az ARC. A halál állapot, de Lator arról nem beszélhet, hiszen neki az élet kiürüléséről vannak tapasztalatai. Erről beszél a következő két versben: az EIVÁLTÓZIK-ban és A HERCEG HALÁLÁ-ban. A nemlétebe való áttűnés képével – „*káprázó magasba / vonja fordított gravitációja*” – valójában véget is érhetne a kötet.

De következik még egy ciklus, az ÁTÍRT VERSEK. Olyan ifjúkori versek ezek, amelyek korábban nem jelentek meg, nem szerepelnek a SÖTÉTEN, FÉNYBEN anyagában sem. Ez a harmadik ciklus is az enyészet komor képeivel kezdődik. A NINCS SEMMI-ben még van esély, hogy a „*sivátag*”, a „*lakatlan pusztaság*” fölött kigyúl a „*teremtő értelem*”, de az ószövegségi Ezékiel látomását megidézve, A SÍROK MEGHASADTAK című vers „*Véget nem érő hosszú gyásznap*”-ja azzal zárul, hogy „*Úgy látszik, meg kell magam adnom / a nyálkás pusztulásnak*”. A HA TUDHATNÁM korai változat a test-lélek feloldhatatlan dichotómiájára, a KOROK HATÁRÁN pedig lázas és valójában politikai töltésű látomásában „*visszájára fordult az ige*”, és „*szétvert, megtiport / roncsok, koloncok, testek szertesét*”. Ezek a képek az eredeti változat keletkezésének évére, 1949-re utalnak. De itt, annak a kötetnek az utolsó ciklusában, amelyben a költő a személyes létének elmúlását figyeli meg, az olyan kifejezések, mint a „*megdermedt idő*”, a „*csillagokra alvadt semmi*”, a szó, amely „*üres héj lett*”, az aktuálisan túli jelentéssel telítődnek: kétellyel tekintenek az emberi egzisztencia értelmére, illetve annak megfogalmazhatóságára.

A ciklus utolsó verse, A NAGYÉR VIZE FEKETE személytelen tájleírása azonban váratlanul és

megmagyarázhatatlanul valamiféle derűt, hitet sugall. Nem történik semmi, csak minden, mindenki él, „*Szűnyogos, sáros partjain / egy szál ingben a gyerekek*”, „*A híd alatt lengő laza / hálóján legyet les a pók*”, és így tovább. Az anyagi lét képe ez a maga problémátlan, reflektálatlan voltában. Derűje személytelen, de mégiscsak az élet folyamatosságának képével zárja a kötetet: „*Partra másznak a tarka békák, / és nagy szeműk ragyog*.” És persze ez a ragyogás mégiscsak hordoz valami transzcendens sejtelmet.

A három ciklus tehát három befejezést kínál. Az első kettőben kétféle búcsút a személyes lét-től: az elsőben a szerelemtől, a másodikban az élettől. A harmadikban pedig mintegy túlról tekint vissza az itt hagyott, a személyes jelenlétől megfosztott, de anélkül is folytatódó, személytelen létezésre. Ezzel az első két ciklus fokozott személyességét visszaköti korábbi költészetének tárgyiaságához.

**(Személyesség)** Az új kötet talán legfőbb újdonsága a korábban ismeretlen mértékű személyesség. A huszonöt új versből tizenhatban a beszélő alany egyes szám első személyben szólal meg. Korábbi verseiben Lator a tárgyiaság és személyesség sajátos egyensúlyát teremtette meg. A költői én mint egyes szám első személyben megszólaló szubjektum szinte soha nem jelent meg verseiben: egyes szám első személyű névmást, ragot csak elvétve használt. A lírai én sem nyelvtanilag, sem tematikailag nem mutatta meg magát, és ez lírájának tárgyias jelleget adott. Ugyanakkor alig élt az úgynevezett objektív líra olyan közkedvelt eltávolító eszközeivel, mint az allúziós technika vagy a drámai monológ. (Bár a HÉRACLIUS GLOSS TÖPRENGÉSEL, az ASSZONYPANASZ éppenséggel ezekre is ad példát.) Másfelől azonban a versek sűrű szövetén is áttetszett a költői szubjektum nagyon is intenzív jelenléte. De ezt szigorú önfeleggyellemmel szorította háttérbe.

A növekvő személyesség első jelei a kilencvenes évek elején mutatkoztak meg, először az 1991-ben írt SZABAD VERS-ben, a korábbi, 1977-es HATÁRON-ban elbeszélte életrajzi esemény személyes változatában; majd az 1993-as keltezésű az ÉRETLEN SZERELEM-ben, ebben a stílusát tekintve is vallomásos versben, amely egy szeretkezés emléket írja le a történet életrajziságát hangsúlyozó, személyes hangon. Leg-

radikálisabban talán az álszemérmert félresöpörő ORPHEUSZ-ban szakított a női testet és szexualitást metaforizáló költői konvencióval.

A személyes megszólalás a kilencvenes évek közepén, egy tragikus veszteség nyomán szakadt fel. A fájdalom annyira erős volt, a fájdalom oka annyira személyes, hogy Lator meg sem próbálta poétikai eszközökkel eltávolítani magától: azzal ugyanis megszelídítette volna. De ő nem vigaszt keresett, hanem kifejezést. A váratlan és jóvátehetetlen veszteség hatására a HOGY EZT HOGY ÍGY ÉRTEM DE MÉGSEM, a MERT SZOMJÚHOZVA MERT KÉTSÉGBEESVÉ, A KLINIKÁN MÉG EGYSZER, A SÁRGA RUHA című versekben a fájdalom elemi erővel szakította át azt az amúgy hihetetlenül erős falat, amelyet a költő az élmény és megformálása közé vont. Az indulat, amelyet a továbbra is fegyelmezett eszközhasználat még drámaibbá tett, rendkívüli feszültséggel töltötte fel verseit. Pedig látszólag mindössze annyi történt, hogy egyes szám első személyben szólalt meg. Csakhogy ezzel beendgte verseibe azt a lírai ént, akinek érzelmei, indulatai korábban mindig közvetve szólaltak meg. Lator újabb versei a gyász és veszteség, elmúlás és emlékezés, káprázat és gyönyör tapasztalatát olyan, korábban ismeretlen személyességgel artikulálják, amely váratlan energiákat szabadított fel.

**(Retorika és szerkezet)** Ilyen például a versek retorikai-szerkezeti felépítésében észlelhető elmozdulás. Lator versei általában egyenes vonalúak. Bár gyakran átugorja a klasszikus retorikai nyitó alakzatokat, tehát a vershelyzet, a beszélő pozíciója, a költemény tulajdonképeni tárgya csak a vers egy későbbi pontján derül ki, versei a felütéstől kezdve lineárisan haladnak előre, folyamatosan emelkednek (vagy éppen süllyednek, ami a vers hatásmechanizmusát tekintve ugyanaz) egy végső, súlyos megállapítás, távlatos kép vagy éppen vákuumot teremtő elhallgatás felé.

Az új kötet verseit is szigorú logikai linearitás és egyközpontúság jellemzi. Mégis, a zárt forma és a verslogika szoros pántja szétartóbb anyagot fog egybe. A MAGÁNYOS CÉDRUS és az ŐSZI VILÁG képleírása például a látvány befogadásának asszociatív logikája szerint halad. A SZARVASBŐGÉS-ben egy feléber látomás és az emlékezés képei mosódnak össze szoros retorikai egység-

be. A KOLLÁZS dőlt betűs részeit egy levélből vágta ki (ezt történetesen a vers szövege semmi módon nem árulja el), melyeket Lator tőle szokatlan módon valóban nyers kivágásként, tehát grammatikátlanul ragaszt a sor elejére. Miközben értelmezi a levélrészleteket, párbeszédet folytat velük. Bár a párbeszéd logikáját a szétszabdalt levélrészletek határozzák meg, a vers mégiscsak egy párbeszéd belső logikája szerint, lineárisan halad előre. Lator korábbi versei között alig találni olyan zaklatottan tagoltat, mint a KECSKEFEJŐ (talán az 1984-es SEKÉLY ÁLOMBAN hasonlítható hozzá); egyáltalán, több versében – A TÉR, A TÁRGYAK, A MOIRÁK, ÚGY LÁTSZIK, BŰNBE ESTEM, MI EZ AZ ÜNNEP?, ZSOLTÁR-PARAFRÁZIS, KEZEK, ARC, ELVÁLTOZIK – szakított a strófikus vagy tömörszerű tipográfiai elrendezéssel. A szöveg terét tágítja azzal is, hogy három versének, a ZSOLTÁR-PARAFRÁZIS-nak, az ELVÁLTOZIK-nak és A HERCEG HALÁLÁ-nak elejére mottót illesztett. Korábban legfeljebb ajánlást találni, azt is ritkán: az ÚJESZTENDŐ, ZUGLIGET és HATÁRON című versekben, de másik irodalmi művet talán csak A HALLGATÓ BERZSENYI és a Babitsot megidéző, AHOGY LEHÍVEBB MESTERÜNK TANÍTTJA című versekben vont közvetlenül versének szövegterébe. Új verseiben Lator a szoros logikai-formai fegyelmet megtartva a szoros logikai-formai fegyelmet belülről kikezdő, szétartó szerkezeti lehetőségekkel kísérletezett.

**(Perspektívaváltás)** Lator korábbi kötetekben a létezés folytonosságát a keletkezés felől ragadta meg. Számos verse szól a fogantatásról, születésről, a vitalitásról, a túlélés ösztönéről. Ilyen például a REGGEL, a FÉRFIKOR, az Ó, MICSDA ÉDENI TÁJON, AZ ÉDENKERTI VIRRADAT, A SZÍV A HÚS A CSONT, az AZON A SZIKRÁZÓ LAPÁLYON, a VALAMI SZÁNDÉK ÉBREDEZ. A vágó és nemzed, fogantatás és születés képeitől a korai versekben is közvetlen átjárás vezetett a vég látomásához, például a MÁR LÁTOD, a ZUGLIGET, az ASZÁLY című versekben. A pusztulás képeit ezekben külső szemlélőként ábrázolja, de a leírás baljós előérzette válik. A MÁR LÁTOD-ban a tájleírás során a szemlélő egyre inkább része lesz a tájnak, míg végül „Csak a mozgást érzed, az érdes / mozgást érzed a bőrödön egyre. / Színtelen éjjel / vízszintű csend ül zárt szemeidre”. Ezek a versek a kezdet perspektívájából tekintenek az elmúlásra.

A személyes életciklus még a kezdetén tart, a vég előérzete elsősorban külső tárgyokban jelenik meg, és mintegy feloldódik az örök körforgás misztériumában.

A perspektívaváltás azonban folyamatos és sohasem kizárólagos: kezdetben olykor felrémlett a vég, most gyakran felsejlik a kezdet. A két perspektíva nem egymás tükörképe. Más a tartalmuk, más érzelmi telítettségük. A kezdet körül vágy, izgalom vibrált. A befejezés felé közelítve azonban nem ezek ellentétét tapasztalni: nem sivárság, keserűség szól a versekből. Persze fájdalomról, szorongásról, kísértetjárásról, a pusztulás látomásáról beszélnek, de nincs bennük lázadó indulat, káromlás. A versek nem az öregedésről és nem a halálról szólnak. Lator nem az öregedés tüneteit figyeli meg magán, és nem a megsemmisüléstől való félelemről ír, hanem létszemléletének megfelelően az élet lassú eltávozásáról, a vég lassú közeledéséről, egy folyamatról tehát, amit meghalásnak nevezhetünk. Vagyis továbbra is az élet jelenségét figyeli önmagában: azt, ahogyan lassan elszivárog. Érthető tehát, hogy új verseit miért hatja át a személyesség korábban ismeretlen hangja: az, amiről ezekben a versekben ír, tehát a személyes lét mulandósága olyan tapasztalat, amelyről kizárólag saját tudatunk megfigyelésével szerezhetünk tapasztalatot.

**(Szorongató ideiglenesség)** De ezeket a tudati megfigyeléseket is külső ellenőrzés alá vonja. Ezért oly fontos az a két idézet, amelynek forrása Giuseppe Tomasi di Lampedusa A PÁRDUC című regénye. A PÁRDUC a szicíliai olasz Lampedusa egyetlen regénye. Élete utolsó éveiben, 1955 és 1957 között írta, kiadását már nem érte meg. A látható ráérősség, amellyel az irodalomértő, értelmiségi életet élő arisztokrata megvárta a kellő, valójában utolsó pillanatot, hogy elmondja, amit a művészet eszközeivel kívánt közölni a világgal, rokonságot mutat Lator művészetfelfogásával. Rokonságot mutat az is, ahogyan hagyomány és kísérlet egyensúlyára tekintenek. Lampedusa látszólag hagyományos, tizenkilencedik századi nagyregényt ír, valójában modern tudatregényt. A történelmi tabló Olaszország egyesítéséről azonban csak tágabb környezetül szolgál egy másik történet: egy életforma pusztulásának, azon belül pedig a főhős halálának, tehát a halál folyamatának ábrázolásához.

Az EIVÁLTOZIK és A HERCEG HALÁLA című vers mottója is a regény hetedik, A HERCEG HALÁLA című fejezetéből való. Az EIVÁLTOZIK mottójának – „*Vajon miért akarja úgy az isten, hogy senki se haljon meg a saját arcával?*”<sup>1</sup> – szöveggörnyezete az a jelenet, amelyben a haldokló herceg egy szállodai szobában belenéz a szekrény ajtaján lévő tükörbe, és „*inkább csak ruhájára ismert, mint magára*”.<sup>2</sup> A kötetben az EIVÁLTOZIK előtti vers egyébként az ARC címet viseli, és pontosan erről szól: az öregedő arc „*elvesztette végleg azt a rendet, / amelyet felsőbb szándék s jó szerencse / kezdetben, csakis benne, megteremtett*”. Felűnő itt a „*végleg*” és „*kezdetben*” szavak használata: a „*kezdet és vég*”, amely az ŐSZI VILÁG-ban még „*Nem különült el*”, itt már visszavonhatatlanul elvált egymástól. Az „*esendő anyag*”-ból készült, „*megereszkedett*” arcot Lator tárgyilagos, már-már szenttelen aprólékosággal rajzolja meg. A vers azzal ér véget, hogy a bomló, széteső, formáját veszti arc mögül kitetszik, hogy „*egyetlenegy biztos tulajdona / a szorongató ideiglenesség*”. Az EIVÁLTOZIK ezt ismétli meg, de más hangsúllyal: „*elváltozik, már nem övé az arca*”. Az arc változásának motívuma A HERCEG HALÁLA című versben is visszatér: előbb az „*erőszakos rothadás*” „*megroncsolja jóvátehetetlen / formáit, látható vonásait*”, majd „*ismerős arcát elveszti végül*”. Deformálódó, folyton változó arcunk sohasem a sajátunk.

A HERCEG HALÁLA című vers mottója, amely a nemlétebe való átmenetről szól, a regénynek ugyanebből a fejezetéből való: „*úgy érezte, nek szűles, egymásra torló hullámokban hagyja el az élet*”.<sup>3</sup> Az idézet egy mondat közepét ragadja ki. Az idézet előtti rész a herceget ábrázolja, amint a szálloda erkélyén karosszékben, lábán takaróval üldögél; az idézet utáni rész pedig hasonlat, amely az életerő hullámzásszerű csökkenését a Rajna vízesésének tompa zuhogásához hasonlítja. Lator tehát a csupasz észre szorított, de a zuhogás átfogalmazott képe megjelenik a vers utolsó előtti versszakában: „*Most elnyomhatatlan, most egyre hallja, / hogy fut ki végképp az élet belőle, / nagy hullámokban, zuhogó mo-*

<sup>1</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa: A PÁRDUC. Fordította Fűsi József. Harmadik kiadás. Európa, 1965. 277.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Uo. 274.



rajjal.” Feltűnő, hogy most, amikor a legbátrabban néz szembe a mulandósággal, visszább vesz a kötetet átható személyességből. Egyébként a második ciklus utolsó négy versében már nem használ első személyű alanyt. Érthető ez, hiszen ezekben a versekben éppen arról beszél, hogy „*az élet fluiduma*”,<sup>4</sup> ahogy Lapedusa a fejezet egy másik helyén nevezi, fokozatosan távozik: személyes létünk fokozatosan oldódik fel a személytelenség körforgásában. A szerves élet visszafordíthatatlanul szervetlenné bomlik.

De a ZSOLTÁR-PARAFRÁZIS félelmetesen kétértelmű látomását még első személyben, magára vonatkoztatva fogalmazta meg. Az ószövegségi 18. zsoltár mottóul választott részletében a halál köteleivel körülvevett Dávid kiáltására megjelent a haragvó Úr: „*Füst száll fel orrából, és szájából, / emésztő tűz; izzó szén gerjedt belőle. / Lehajította az eget és leszállt, és / homály volt lábai alatt.*” A zsoltár szövege szerint az Úr tehát lenyúlt a magasból, fölemelte Dávidot, és megmentette ellenségeitől, aki hálából erős istennek dicsőségéről énekel, és arról, hogyan fog majd elbánni ellenségeivel. Lator versében azonban ilyesmiről szó sincs, ő kizárólag a halál hurkaiban vergődő ember szorongásairól ír. Vajon miért múlt időben? Nem nevezi meg, ki az a hatalmas lény, aki kiáltására megmutatkozott, aki haragra gerjedt, és aki haragjában oly félelmetes volt: „*Ahova nézett, tűz támadt, alatta / megindult és kettéhasadt a föld.*” Az utolsó sorok szerint „*hatalmas fényesség járt előtte, / és hasgatta parázzsal, jégesővel* –” Ennek a gondolatjellel hirtelen félbeszakadó látomásnak az olvasásakor nehéz szabadulni a gondolattól, hogy a félelmetes, haragvó lény nem a haláltól mentette meg a szorongó embert. Hanem a halálfélelmetől. Az a hatalmas fényesség a megsemmisülésbe nyitott utat, de aki megpillantotta, már félelem nélkül lép rá.

Lator László, aki az elmúlt bő fél század egyik legnagyobb, sűrű és kivételesen magas színvonalú költői életművét hozta létre, A TÉR, A TÁRGYAK megrendítő és bátor verseivel a tudat olyan tartományaiba szállt alá, ahol rajta kívül alig járt valaki. Az elé táruló látványtól tekintete talán megtörtebb lett, de tiszta maradt.

Ferencz Győző

## II

### VALAMI LÉLEK

Nincs adomány költőnek nagyobb egy rendezett kötetnél. Eleje, vége, közepe a helyén, minden vers, szakasz, sor és rím elnyeri kitüntetett és végső szerepkörét: amikor az alkotó megpihen, mert vége a pepecselésnek, az utolsó simításnak is – kissé patetikusan szólva, a mű megszületik.

De vajon joggal reménykedhetünk-e abban, hogy ha, mint Lator László új kötetében, a költő témája a haldoklás, a véggel való szembesülés szükségszerű emberi folyamatának ábrázolása, egy ilyen tematikájú kötetet is elrendezhet az ember? Másképpen fogalmazva: mihez kezdhet a rend eszményéért küzdő versakarat a széttöredezés, a széttzilalódás, az eloldódás témájával? Nem szükségszerűen marad-e félbe, huny ki, vall kudarcot minden olyan törekvés, mely e lebomlási folyamat rendezett bemutatását tűzi ki célul? Nos, A TÉR, A TÁRGYAK című Lator-verseskönyvnek valami ilyesmi a tékje.

Persze, a rendezett kötet eszménye nem a jéggé fagyott tökéletes mű klasszicista-formalista követelményének követését igényli. Megint pontosabban: nem attól válik rendezetté egy kötet, hogy belőle kimarad minden mozgás, dinamika, végső soron: „élet”. Ellenkezőleg: a rend kifejezés ebben az esetben mindig dinamikus egyensúlyi állapotra utal, organikus egységre, szerves, saját keretei között kibomló folyamatszerűsége, előrehaladásra és visszatekintésre, belső örvénylésre, olykor akár egymásnak feszülő vagy ellenkezőleg, széttartó erők pillanatnyi holt- vagy inkább nyugvópontjára. A műnek állandóságát változásai mellett kell megtartania.

Lator László új kötetével kapcsolatban talán a legfontosabb hasonlat egy folyam (drámaibb megfogalmazásban egy vízesés) képe, melynek minden egyes eleme, mindenkori materiája ugyan megállíthatatlanul halad – ömlik, zuhog – végcélja felé, ám a folyamat maga állandó. A változás ezen állandósága képzi meg, hozza létre a dolgot magát, a folyamot (vagy a zuhatagot), amely – bár materiája változik, maga egy helyben marad, stabilan és alig változóan. A folyam mint térélménnyé vált időbeliség egyszerre utal a versben ábrázolt folya-

<sup>4</sup> Uo. 272.

matra (jelen esetben az elmúlás, a szétesés dinamikájára) s az e folyamatot ábrázoló szövegcorpuszra, mely magára veszi, leképzí tárgyát. E tematikusan, de életrajzi értelemben is „kései” költészetben a kötetet alkotó verselemek nem önmagukért érdekesek (van, amelyik már más kötetben korábban is megjelent), hanem azért a verstéért, amelyet megképeznek. A kötet dinamikus rendszerében betöltött szerepükért. Vers és kötet, rész és egész ilyen viszonya révén a rend felbomlása nem egyszerűen fogalmi szinten jelenik meg e szövegvilágban, hanem inkább a maga organikus folyamatszerűségében – még ha a folyamatszerűség itt nem is időbe („*De mit jelent az év, a nap, az óra?*”), hanem inkább térbe vetettségét („*De micsoda hatalma van a térnek!*”) jelent. A költő az elmúlás terét alkotja meg, a folyam (zuhatag) maga érdekli, mely beláthatatlan végcélja felé megállíthatatlanul tör, nem az épp adott, pillanatnyi materiája ennek az állandó, mozgásban lévő víztömegnek. Az elmúlás mint térélmény jelenik meg itt – kicsit talán a kései József Attila felfogásához hasonlóan.

Ezért nem véletlen, hogy a kötet keretét alkotó két vers két olyan művészeti ággal foglalkozik, mely a szó szoros értelmében a térképzésben érdekelt. Talán a festészet esetében kevésbé evidens ez a térrel való foglalatalkodás. De elég a látvány két dimenzióba való transzponálásának szakmai problémáira utalnom, hogy a festészet téralkotó természetére rámutathassak. S maga a szerző is többször utal e művészeti ág sajátos „térerejére” a kötet nyitó darabjában. Váli Dezső absztrakt kompozícióját többek közt a következő szavakkal írja le: „*már szinte benn a félszobányi térben*”, „*fügőleges vízszintes fekete / teremt egyensúlyt ad vázát a térnek / mert ez nem színek versengése de / lapok és síkok szerkezete / fehér fekete szürke barna tér...*”, „*ebben a festett térnél tágasabb / ürességben valami felszakad*”. Ám amíg a festészet csak virtuális teret alkot, a szobrászat csakugyan és közvetlenül a teret formálja. Ezért a kötet több mint harmincöt éves záró darabja ezt a művészeti ágat idézi meg – nyilván nem minden ars poetikus utalás nélkül. Hisz a két keretvers valójában és végső soron a költő saját, költészetéről vallott felfogásának körvonalazására is szolgál.

A tér magában érzékelhetetlen, a magyar nyelv szép szavával: űr. Csak a tárgyakkal válik teltté, az ember számára érzékelhetővé. Ezért

a szobrászvers a térhatást és -élményt tárgyalitániaszerű sorolásával váltja ki. Kacatok és koloncok megnevezésével tárgyiasítja ezt az elvont fogalmat. A tér a benne fellelhető tárgyak révén válik megfoghatóvá.

Ha a kötet szobrászi eszközökkel megteremtett versterében a rendezettség élményét szeretné nyújtani a költő, arra lenne szükség, hogy a téralkotó tárgyak ne értékelődjenek le kacattá és kolonccá. A kacatosodás és koloncosodás folyamata már maga is az elmúlás empirikus megnyilvánulási formája a kötet világán belül. Hisz a tárgyak diszfunkcionalitása: „*Szerzőszámai, alkalmatlan kacatja, az összevissza görbült vashuzal- / gubancok...*” stb. már a romlás kézfelfogható tanújele.

A tárgyak lepusztulása révén a tér mind rendezetlenebbé és üresebbé válik – a távolban az elsivatagosodás réme tűnik fel. Az első versciklus még bátran az erdő címet kapja, e rendezett – és dinamikus egyensúlyban lévő – organikus térét. De maguk a versek már inkább erdősiratók, a pusztulással való szembenézés dokumentumai. A shakespeare-ien titokzatos rengeteg a ciklus előrehaladtával egyre nyilvánvalóbban lepusztult, kihalt tájjá válik. Már a Csontváry-féle festményt leíró MAGÁNYOS CÉDRUS felveti az erdő és a sivatag oppozícióját: „*a valószerűtlen sivatag*” áll ellentétben a hatalmasra nőtt, égig érő (élet)fával. A Mednyánszkytól kölcsönvett ŐSZI VILÁG-ban is egyszerre van jelen az élet és a pusztulás, a kezdet és a vég. Az őszi erdő szükségyszerűen vetíti előre a tél képzetét. A virtuális képtérből közben kivezet bennünket a kötet a valóságos erdőbe. Ez az ERDŐ pedig váratlan természeti tüneménynek ad otthont: nem tudjuk, mi ez a „*villanófény*”, „*üvegápor*”, „*tűzbélű árnyék*”, mely azt sugallja, az „*alakja vesztett anyag*” „*újra tetet képzél egy lelkes pillanatban*”. Mintha feltámadásra készülő erdő képe lenne ez. De a látvány nem adja meg magát ilyen könnyen az értelmezésnek. Míg egyfelől a tapasztalt természeti jelenség révén mintha azt sugallná az erdő: „*semmi nem vész el*”, másfelől mégis azt harsogja minden benne: „*semmi fel nem támad*”. Az értelmező az ellentmondó értelmezési lehetőségektől elbizonytalanodik, először a leírt táj jelentésében: „*semmit nem mond*”, aztán végül önmagában: „*Ez az erdő csak arra van, hogy a balekokat hitesse*.” Marad tehát minden a bizonytalanban.

Álom és ébrenlét határán, a bizonytalanban

zajlik, „*a test és a lélek ködképeivel*”, a következő vers alig sejtetett története is, a SZARVASBÖGÉS. A kísérteties várakozás a szakadékos Öreghegy vidékén itt is baljós árnyakat fest a költői képzelet elé, s a hirtelen a táj lakóira törő éjjel sötétjében a szarvasagancsok összecsattannak. Végzetes küzdelem zajlik, melynek tétje „*az örökké testre éhes szerelem*” s azon keresztül „*az oly igen romlékony földi lények*” megsemmisülésé-feltámadása. E versben összekapcsolódik Lator régi témája, a testi szerelem az elmúlás egyre hangsúlyosabbá váló képeivel. Ahogy ez a témája a következő két versnek is. A ROMÁNC-ban egy fiatakori szerető emlékét eleveníti fel: „*S jártam hozzá aztán is, mint az éhes / ragadozó elvermelt ételéhez.*” A KOLLÁZS-ban pedig a test szereleme kicsit más hangfekvésben szólal meg, Adyra hangoltan, ősin és őregen: a szerető teste itt rávetül az anyatestre, „*születés és halál is az anya- / test újra nyíló sötét kapuja*”, s az egyesülés egyúttal megsemmisülés is: „*Segíts, segíts megsemmisülni lágyan / nyíló szemérmed halvány nőszagában.*” A rá következő két versben a szerető emléke már testetlenné válik, maga is kísértet. A KECSKEFEJŐ az alkonyatkor kiröppenő madár metaforáját alkalmazza egy régi emlék után kutatva, A TÉR, A TÁRGYAK pedig tárgyai révén próbál feltámasztani vagy inkább csak megjeleníteni egy hét éve elment alakot. A ciklus utolsó verse, A MOIRÁK végül három hosszú fehér ruhás végzetasszonyt idéz meg, akik szintén „*édesen és halálosan a testek / bejáratlan terein tévedeztek*”.

Ennyi az első ciklus. Maga is mintha zárt szerkezetté állna össze, hisz e holdistennő-háromság odaférne Csontváry másik cédrusos képeére, a zarándokok különös csapatába. Az erdő, a halál és a szerelem képeit vetíti egymás mellé e verssorozat, összesen kilenc szöveg, inkább sejtetve meg, mint kimondva, a versfolyam végző irányát.

A HERCEG HALÁLA már sokkal közvetlenebbül fogalmaz, szókimondóbb, yers, itt-ott majdnem brutális. A ciklus címe és egyben a cikluszáró versé is Giuseppe Tomasi di Lampedusa könyvéből, A PÁRDUC-ból való, mely egy szicíliai arisztokrata (s vele egy életforma) halálának története. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a cikluscím asszociációs terében még ott van Babits is, Rilke és a szecesszió egész mozgalma is, még ha talán kevésbé közvetlenül is.)

A ciklus témáját mindjárt az első vers meg-

határozza: „*zavaros húgy, fekete trágya, ronda, / már szétesett, már körvonaluk vesztett, / szeretlen-né romlott valaha-testek / közt kelletik mind s mind alábbra szállnom*”. Dantei pokolra szállás történet ez vajon, kérdezheti a gyanútlan olvasó, vagy a „saját halál” víziója? Nem tudjuk meg. Ahogy nem tudjuk meg azt sem, hogy a kísértő „*idétlen éji szörnyek*” az ótestamentumból való-e, vagy a szubjektum által teremtet alvilágból. Esetleg a múlt kísért, a háborús gyermek- s ifjúkor. Valami bűntudat érzete jól meghatározhatóan körvonalazódik: „*Úgy látszik, bűnbe estem*”, s e bűn rákopirozódik az ősbűnre, Ádáméra: „*Sokféle volt és kísértő az Éden.*” A legnagyobbtalán e különös haláltáncfélelésben azonban a szubjektum számára talán épp az, hogy nem tudja, mi is a saját viszonya a látványvilághoz: „*nyugtalanít, hogy ezen az egészen / kívül vagyok, hogy nem értem a dolgot, / s nem akarózik félreélni mégsem*”. Ijesztő rémlátomások gyűjteményéről van szó, már-már Bosch-szerű víziók együtteséről, melyet többféle nyelvi regiszterben rögzít a szemlélő-szenvedő szubjektum. A beszédmód alulhangolt változata a LATYAKOS ÚT című Mednyánszky-képleírás, ahol a tárgyszerűséget, rendezettséget, távolságtartást még többé-kevésbé sikerül megőrizni: „*Egy krónikus kedélybetegség / próbálja variációit.*” Amásik véget a ZSOLTÁR-PARAFRÁZIS, amely viszont csakugyan a bibliai látomások nyelvén íródik fennkölt-patetikusán: „*Szállt palloslángkerubon lovagolva.*” Am igazán az utolsó négy versben talál magára a költői hang ebben a ciklusban. Először a KEZEK és az ARC párversében, majd a két Lampedusa-idéző szövegben – mind a négy vers 2006-os keltezésű!

A KEZEK egyszerű leírásként indul, mint egy hagyományos tárgyias lírai alkotás. Próbálja nyelvi eszközökkel rögzíteni az öregedő kezek nagyon is valóságos látványát. Itt csak a kép és a szó közötti távolság okozhat feszültséget – ez a téma, a látott és a mondott távolsága végig kitapintható e kötet szövegeiben: a képleírások, a tájleírások, a vízióleírások újabb és újabb variációk erre a témára. Most épp a test leírása zajlik, a megtöretett, időnek kitett élő testé. Annak a testnek a leírása, mely térbeli formában képes megjeleníteni az időt. Hisz ez a legfontosabb különbség az élettelen tárgy és az élő test között: hogy ez utóbbi csakugyan „*magán hordja*” egy élet tapasztalatait: „*A sebezhető bőr alatt / hány évtizednyi egymásra rakódott, / egy-*

*máson áttörő tapasztalat, / szép és keserves – így-úgy mindenütt / bizarr jelekben, ábrákban kiüt.*” Am ez a tárgyias leírás, látványértelmezés hirtelen átfordul – s maga a kéz kezd el beszélni, elnyomva az eddig beszélő külső megfigyelő tárgyilagossági hangját: „*S a szikár ujjak hogy kiáltanak, / hogy mondják hangtalan / azt, ami volt, azt, ami van – / mondják, amire nincsenek szavak.*”

Am e testleírás igazi tétjét az ARC című költeménnyel együtt olvasva érthetjük meg. Ez ugyanis az emberi arc öregedésével járó szét-esésének folyamatát mutatja be látszatra ártatlan leírásaként (az óvatos olvasó persze figyelmeztetheti magát, hogy a nyelvi leírás mindig és szükségszerűen történetté alakítja a látványt). De amikor az arc legbiztosabb tulajdonoknak annak ideiglenességét nevezi meg a leíró, akkor csakugyan világgossá válik, hogy e kötet témája épp a rend felbomlása: „...*elvesztette végleg a rendet, / amelyet felsőbb szándék s jó szerencse / kezdetben, csakis benne, megteremtett*”. Vagyis a leíró vers hiába próbálja meg a lehetetlent, hogy rendezett módon adjon képet az arc széteséséről, végül is kénytelen elismerni, maga az arc, vagyis leírásának tárgya-modellje „*szeszélyesen összevissza rajzolt*”.

Mivel a nyelvi leírás a térbeli tárgyat szükségszerűen visszahelyezi az időbe – még egy rövid vers is az időben (is) elrendezett –, a szétesés folyamatszerűsége azáltal válik tetten érhetővé a versben, hogy maga a vers ideje alatt a modell erodálódik. Az emberi test azért érdemes különösképp a figyelmünkre, mert lenyomatként tárgyiasítva őrzi bomlásának időben megessett folyamatát. Am ha a szétesés folyamatát kívánja ábrázolni a vers, a kötet, akkor az szükségszerűen magát a szöveget is szétzilálja. Latornál az öreg kéz vagy egy emberöltőnyi időnek kitett arc maga is szétomlik, összeroskad, s vele a vers, a kötet is magába zuhan.

De mi történik a herceggel? Haldoklik. Azaz: Elváltozik. Ez a két herceges vers közül az első. Benne továbbviszi az arc motívumát a költő. A haldoklás épp azt fogja jelenteni: az arc elvesztését: „...*elváltozik, már nem övé az arca*”. A herceg fekszik saját halotti ágyán, és végiggondolja azt, ami vele történik. Vagy csak gondolná. A vers szövege harmadik személyű függő beszédben időnként belülről, időnként pedig továbbra is a leírás eszközeivel élve, kívülről tudósít a folyamatról. Ha meg akarja érteni, értetni a rend felbomlását, ami a haldok-

lás, akkor ugyanis nem érheti be pusztán a külső változások regisztrálásával. Épp ellenkezőleg. Ahogy előrehalad a folyamat, egyre fontosabbá válik a benti történet: „*elevenebb a benti, mint a kinti*”. Hisz nem pusztán anyagi természetű folyamatról van szó. Egy tudat leépülése is zajlik, meg valami búcsúzásszerű. Ez utóbbi aztán már A HERCEG HALÁLA című verspillanatban teljesedik ki. A halgató beszéd itt csakugyan azt mutatja meg, ahogy tudatosodik a haldoklóban az, ami vele zajlik. S itt válik érthetővé az a téralkotó költői eljárás, amiről fentebb szó volt. Az elmúlás folyamata itt jelenik meg legégyértelműbben térképzetként: mint egy folyam, mely mindent magával ragad – kifelé az életből: „*Most elnyomhatatlan, most egyre hallja, / hogy fut ki végképp az élet belőle, / nagy hullámokban, zuhogó morajjal.*” Ez a mindent elmosó folyam nem hagyja érintetlenül magát a kötetet sem: a leírás tárgya át- meg átjárja a leírást is, s végül a szöveg is áldozatává válik saját témájának. Ezért nagyon oda kell figyelni, hogy a kötetben végig szkeptikus-kétkedő hangon elmondott történet utolsó két sorában megtörténő csoda el ne kerülje figyelmünket: amikor a mozdulatlan futót „*a káprázó magasba / vonja fordított gravitációja*”.

Itt ér véget a tulajdonképpeni történet. Egy leépülés tárgyiasult története. Ami még hátravan, az már csak kései (vagy inkább paradox módon korai) utószó mindehhez. Következik még öt átírt vers. Ezek nagyon korai versek – a költő tizenkilenc éves korában születtek először meg, most pedig átiráson, újjászületésen esnek át. De tematikusan nincs újjászületés. Nem kínálja fel a kötet a túlvilág esélyét, még „*utószavában*” sem. E helyzetjelentések a térbeli semmi, egy halál utáni állapot leírásai, helyzetjelentései: „*nincs semmi, csak a sivatag, csak / ez a lakatlan puszta térség*”. „*Körül derengő csontmező, de / Ezékiel nem áll felette*”. Persze azáltal, hogy e versek első születése jó hatvan évvel megelőzte a kötet törzsszövegének létrejöttét, nem lehetünk biztosak benne, hogy csakugyan utószóról van-e szó, vagy inkább csak előérzet ez. A versek időbeli elhelyezkedése elbizonytalanított: „*Bámészán néz a megdermedt idő / a csillagokra alvaadt semmibe*”, ezért nem tudhatjuk, beszélőjük a síron túlról beszél-e már, vagy innen, és csak előre jelez. Csak annyi biztos, hogy valami után vagyunk (világégés?, saját halál?), s az utáni világ ijesztő és sötét. Mintha a nagy fo-

lyamot, amiről szó volt eddig, most már csak-ugyan alulról szemlélnénk: „*A nagyér vize fekete, / szűnyogos partja csupa sár. / Tótágast álló, remegő / házakon lassan folydogál.*”

Innét, a víz alatti, élet alatti perspektívából visszanézve válik aztán érthetővé a szobrász egész tevékenységét meghatározó törekvése, amiről a kötetzáró keretversben olvashatunk. Arcról és kézről van szó ezúttal is: a szobrász ugyanis, Pygmalionként, minden tehetségével és tudásával arra tört, hogy a szétbomlás folyamatának ellenkezőjét valósíthassa meg. Nem pusztán rendet akart teremteni, hanem szer- ves rendet, élő lényt alkotni. S bár istenkísértő vállalkozásról van szó, hisz teremteni Isten teremt, érezhető, a költő e végső és sötét fényű kötetben is e klasszikus művészetfelfogás mellett tart ki. Legalábbis erre utal a kötet utolsó két sorának majdnem-csodája: „*egy nyitott száj a kőben, szinte hang már, / vagy öt szikár ujj majdnem mozdulása*”, mellyel a mű megszületik.

Horkay Hörcher Ferenc

## RÁADÁS

Standeisky Éva: *Kassák, az ember és a közszereplő Gondolat Kiadói Kör, 2007. 296 oldal, 1990 Ft*

A szellemi élet centruma felé helyezkedő mai filozof már igencsak rezignáltan indul akcióba. Recepciókat olvasgatva zavarják a különböző szintű és rangú apológiák, a legtöbb reagálásból süt a biznisszerű eufóriája vagy az alantas ellenérdek, a becsületes kismunkákban avas szagok kavarognak, a csúcsra járatott modernitás önkielégülő gesztusaitól – ha még teheti – általában riadtan menekül a szerző, a felhalmozott álteóriák szövetében groteszk illusztrációként zörögnek az egykor megalkotott művek csontvázai. A józannak vélt középről egyszerre kell átélni az évszázados remekművek konzervatív értékrendet erősítő csábításait és a korszerű áramlatokból kiesett gondolkodó szorongását, amikor félig emésztett új elméletek kásahegyébe ütközik. Alig tanulva az eposziva duzzadt bölcsességekből: most aztán a szerző vagy a mű, az értelmező élvezkedése vagy a korrekt befo-

gadás, netán minden együtt? A fentebbi kis hangulatjelentéstől magunk sem várunk sokat, arra azonban talán elegendő, hogy érzékeltessünk valamit egy mai recenzió lehetséges szakmai starthelyzetéről. Mivel csak ezután kezdődhetnek igazán az adott téma valós bonyodalmai: az értékmérés horizontja, a megértés mélysége, a szerző és az elemző alkalmi találkozásának ambivalens sajátosságai, a mérték és az anyag diktálta megfelelő súlyozás. A kész termék különben valahol mindig egyfajta intellektuális blöff lesz, de megfelelő hozzáértéssel és empátiával olykor vállalható.

Ellépve most már az általános személyes ketyektől, tulajdonképpen a kezdeteknél egyértelműen alig elvégezhető feladatokba ütközünk. Amikor ugyanis némi fölös optimizmussal bízunk abban, hogy egy-egy áttekinthető, szellemi forrásvidékeit és élménykörét illetően nagyjából behatárolható, koreszmékhez és a közízléshez könnyen igazítható művészi pályát – esztétikai üzenetét tekintve – megbízhatóan birtokba vehetünk, mit kezdjünk a történelmi korokon átívelő életművekkel, az őket determináló társadalmi események és kulturális manírok tektonikus hullámzásaival, az egymásba csapódó műfajok csak látszólag feloldható görccseivel? Nem beszélve egyes alkotók intézményesüléséről, amikor a pálya poétikai értelmezésébe szétszálazhatatlanul, többnyire csak alig sejthetően appercipiálódnak a kor szellemi életének főbb folyamatai, valós értékein nemegyszer túlelve a szerzőt, ám vitathatatlaná téve az adott művészeti szféra kialakításában szerzett érdemeit is. Mivel Kassák – s ebben a pálya színvonalának egyenletlensége ugyancsak másodlagos szempont – XX. századi művészeti történelmének kikerülhetetlen, emblematicus figurája. És nem csak azért, mert számos műfajban alkotott maradandót: mivel rangos író és költő, teoretikus és kritikus, szerkesztő és mozgalmi vezér, festő és tipográfus, aki alkalmanként szakértelemmel szól zenéről, színházról, építészetéről, filmről, reklámról, fotóról. Az egyéni gazdagság ugyanis a kor művészeti életét markánsan befolyásoló műhelymunkákban folytatódik: folyóiratai modern művészetünknek az európai kultúrával egyenrangú fórumai, a munkásművelődésre szánt lapjai kritikus történelmi időkben őrzik és gyarapítják a korszerű művészeti szellemiség alapvető értékeit, műhelyei számolatlanul indíta-

nak el tehetségeket, nemegyszer világhírűvé lett alkotókat.

A kamera kinyitása most csak annyiban érdekes, hogy a kézbe vett Kassák-könyvről már előre tisztázhatjuk az elvárások horizontját, lássuk a megoldhatatlan problémák halmazát, az eddigi tudományos közmegegyezés alapján a szerző munkájának erőnyeit, netán fogyatékoságait. Az esztétikai, a poétikai dilemmákról bővebben nem is szólva, a költő felől a szabad vers verstani hiányosságait nem emlegetve, gorkiji méretű prózájának csúcsait és völgyeit be nem járva, a hatvanéves munkálkodás elkerülhetetlen fehér foltjait nem feszegetve, hiszen Standeisky Éva maga jelzi főhőse neve után a tematikai megszorítást: „*az ember és a közszereplő*”. Tehát az íróról alkotott szubjektív víziója jobbra a közélet, a politikai trendek, a társadalmi változásokat követő anomáliák, az alulról jötték szociális érzékenységének övezeteibe húzódik vissza, vagy – más irodalmi fel fogásokat sem feledve – éppen ezáltal illeszkedik átfogóbb viszonyítási rendszerbe. Az adott témákban pedig ma alighanem Standeisky az egyik legautentikusabb szerző. Több évtizedes bizalmas irattári kutatásai, történelmi távlatokba ágyazott kultúrpolitikai dolgozatai, a szellemi elit és a mindenkori hatalom kényes konfliktusait empatikusan kezelő krónikás feljegyzései megbízható háttérrel képeznek a legszövevényesebb – intellektuális és zsigeri megnyilatkozásokat egyaránt a közéletbe sodró – jelenségek megbízható értelmezéséhez. Különösen igaz ez a politikai okokból csak az utóbbi időkben átlátható dokumentumok elemzésekor, mikor már a személyes érintettség, az élményszerűség lendülete is megcsapja valamelyest az addig szekunder csatornákon csordogáló történelmi ismeretek nívumokat alig tartalmazó, közhelyes rendszerét.

Ha némi tematikai rendszerbe kívánjuk állítani a Standeisky különböző időszakokban írt, a tudományosságot és a rajongó befogadó diktálta vallomások fejezeteket – olykor zavaróan – elegyítő kötetet, ebben kétségtelenül az ideológus Kassák közelítése a legmarkánsabb szervezőerő. A két világháború közötti időszakra és a '45 utáni eseményekre fókuszálva, de mellékmoztívumként felvillantva az aktivista korszak avantgárd törekvéseit is, folyamatában érzékeltetve azt a reménytelen küzdelmet, melyet a lumpenlét határáról induló Kassák a

baloldaliság természetes adományaival gazdagodva majd egész életében folytat a szociáldemokrácia és a kommunista ideológia szorításában. Nem beszélve az agresszív nacionalista hegemonia munkásságát sokáig nyomasztó jelenlétéről, a tartós bécsi emigrációról és az azt követő rövid börtönökről. Standeisky nem jár ismeretlen terepen, amikor a *Munka* évtizedének és az önkénies száműzetésbe torkolló, a negyvenes évek végén diktatórikus formát öltő néphatalom természetrajzát kutatja, kassáki nézőpontjait értelmezi. Előtte ugyanis már többen körültekintően elemezték azt az ideológiai folyamatot, mely a tízes évek „kollektív individualistáját”, a MÉRLEG ÉS TOVÁBB, a VISSZA A KAPTAFAHOZ, a NAPJAINK ÁTÉRTÉKELÉSE és számos más neves kultúrpolitikai röpirat szerzőjét, a koalíciós idők aktivistáját és ambiciózus szociáldemokrata funkcionáriusát a kulturális közélet fontos személyiségévé emelte (Andrási Gábor, Szabolcsi Miklós, György Péter, Csaplár Ferenc stb.). Jóllehet, egyikük sem oldotta meg tökéletesen ideológia és mű alkotáslelektanilag ugyancsak problematikus szimbiózisát, a korhoz kötött kultúrpolitikai elképzelésekben egyfajta rendet teremtettek, Kassák szociális érdeklődését és elkötelezettségét a világpolitikai eseményekkel a maguk módján összhangba hozták. Noha Standeisky sem tér le erről a nyomvonalról, a későbbi idők rálátásával és lehetőségeivel leleményesen veszi észre a kassáki publicisztikának a „*vallomások próza felé*” történő elmozdulását, „*a hitleri nemzetiszocializmus és a sztálini bolszevizmus*” Kassák tollán megdöbbenően hamar megidézett analógiáit, az *állítóból kérdezővé* váló író klasszicizálódásának finom előjeleit. Különösebb gondunk nem lehet a '45 utáni Kassák munkásságának megítélésével sem, a bőven idézett dokumentumok, a biográfiai tények még a tanácstalanság pillanataiban is logikus meredben tartják az egyéni kutatásokkal és nemes elfogultsággal alakított dikciót.

Hiányérzetünk nem is ebből az irányból támad, mikor a könyvet letesszük. Ismerve a különböző tematikájú és minőségű írásokból álló kötetek összehordásának és kihordásának természetét, a részsikereket is megbecsüléssel fogadhatjuk. Nagyobb gond, hogy egy ideológiai térkép felrajzolása – még ha a szépirodalmi művek adekvát értelmezéséről a főntebbi székszis alapján lemondunk is, a gondolati

párhuzamokból adódó poétikai formateremtés tényét meggyőzően kezelhetőnek nem véljük – egynemű indulatot feltételez. Kassák esetében is, a preconcepciók sajnálatos, ám olykor termékeny módszerével néhány kulcskérdést illik előzetesen tisztázni ahhoz, hogy az ideológust látszólagos egységbe gyúrjuk. Esetünkben ilyen szempontok lehetnek: egy alapvetően baloldali érzelmű egyén permanens konfliktusai a különböző színvonalú szocialista hatalommal, munkásérzület és parasztszimpátia egymásba gabalyodó szálai, a peremről jött ember bizonytalan identitástudata, tömeg és individualizmus olykor megrendítő csapdahelyzetei – hogy csak néhány feldolgozatlan problémát jelezzünk. Persze, a szerző számos ponton szolgál megfelelő dokumentumokkal és értelmezésekkel az ellentmondások feloldásához. Ha nem fejtí is ki kellő nyomatékkal a Rónay György által egykor oly találóan jelzett írói paroxizmus tüneteit, az excentrikus alkat szaporán megnyilvánulásait, a családhoz fűződő pszichológiai zavarai vagy „*a minden politikai színvonalú írói tömörülést ellenző*” gondolatsora mentén sokat sejtet a művész permanensen zaklatott lelkiállapotából. A népi ideológia harmincas évekbeli térnyerésekor sem nehéz rálelni az életműben a nacionalizmust elutasító aggályokra, a Veres Péter-i kettős portréban pedig a munkás- és a paraszti ideológia markáns különbségeire. Azzal – a kötetben alig érintett – kassáki idealizmust reprezentáló történelmi meggyőződéssel együtt, mely szerint az alakzatok időbeli egymásutánja a szellemi magasabbrendűség esélyeivel is kecsegtet. S ami talán leginkább hiányzik ebből az eszmeifuttatásból, az az írónak a harmincas évek publicisztikájából gyakran kihallható mezőgazdasági reformelképzelése az úgynevezett dán típusú gazdálkodás praktikus visszhangjaként. Ha az elmondottakhoz hozzáseroljuk azt a tényt, hogy Kassák faluregényeiben – erről Ständeisky is avatottan szól – miféle vidék-Magyarországot vizionál, nem beszélve arról a tényről, hogy a *Munkában* indított városi szociográfiai sorozata, az EGY NAP ÉLETEMBŐL című rovat igazából a falukatató mozgalomnak is egyfajta műfaji előképe – könnyen belátható, hogy a téma mélyebb elemzéseket igényel.

Említettük már, hogy a könyv egyik kétségtelen erénye a megérintett témakörök gazdag

dokumentáltsága. A szerző jó érzékkel rendeli mondandói mellé a szépirodalmi fragmentumokat, erősíti fel a kassáki értekező próza egyértelmű logikájának hasznosításával az életút közmegegyezésre számot tartható értékeit. Különösen megbecsülendő mozzanat ez a könyv legsejtelmesebb tanulmánya, a KASSÁK ANNÁJA esetében. Az irodalomtörténetből bőségesen idézhetjük azokat a fejezeteket, amikor a preconcepció tévútra vezetí még a legfelkészültebb szerzőket is. Hogy csak egy Kassákról szóló kulcs tanulmányt említsünk: annak idején egy tudós szerzőpáros emblémaként kezelte híres dolgozatában a „szittyá” fogalmat, míg egy hosszas tudományos vita után ki nem derült, élő személyről lendül szürreális magaslatozókba A LÓ MEGHAL, A MADARAK KIREPÜLNEK örökbecsű avantgárd poemája. A fejünk fölött elrepülő „*nikkel szamovár*” költői gesztusát szétbeszélő, fölösleges és áldatlan poétikai vitáiról már nem is beszélve. Ständeisky itt bölcs és óvatos. Nem *megoldani* akarja a költő Annáját, hanem az író női eszményeinek, családi konfliktusainak és az avantgárd sok húrón játszott, anagrammákat is sűrűn működtető lírai gyakorlatának szálaiból sző egy *nem létező létezőt*, egy alkotóilag rugalmasan alkalmazható modellt. Egy „*költői alakokból és vágyképekből formált ideált*”. Nem biztos, hogy a tanulmányban felvetett motívumok (kakas, hold, alkony, hajnal stb.) a témához minden esetben biztonsággal visszatalalhatók, ráció és sejtelmesség, a rejtély hermeneutikája viszont alighanem ebben a lebegtetésben a legmeggyőzőbb.

Noha a későbbi fejezetek már kemény dokumentumokat tartalmaznak (KASSÁK-CIKKEK A DEMOKRÁCIÁRÓL, ÜGYNÖKJELENTÉSEK KASSÁK LAJOSRÓL), nem könnyebb megtalálni ezek szerkesztői inspirációit sem. Nem arról van szó, hogy az itt összegyűjtött anyagok nem jeleznek jelentős fordulópontot a kassáki élethelyzetben, vagy nem járná át őket a kor történelmi levegője. Hiszen a KIS KÖNYV HALDOKLÁSUNK EMLÉKÉRE esszéisztikus pincenaplójával párhuzamosan az író már készül a politikai helyzet teremtette kultúráirányítói feladataira, keresi szövetségeseit a demokratikus szellemi elit köreiben, gyanakodva figyelve a jobboldal újbóli szervezkedéseit, s – mintegy visszaidézve tízes évekbeli aggályait – az egyik itt publikált cikk tanúsága szerint is óv a neofitáktól, hiszen

„sok olyan bárány csődül be velük az akolba, akik a múlt bacilushordozói s az újabb tragikus megrázkódtatások tudatos előkészítői”. Ám ha azt is figyelembe vesszük, hogy Kassák közéleti publicisztikája 1945-től jelentős lendületet kap, a *Világ* hasábjain kívül a *Népszavában*, az *Esti Kis Újságban* is tucatszámra írja a friss demokráciával összefüggésbe hozható cikkeit, a már kimondottan kulturális tematikájú *Új Idők* sem nélkülözi a művészetek felől ez irányban általánosítható felismeréseit – nehéz e néhány közlemény kulcsszerepének igazolása. Látszólag egyszerűbb kérdés az ügynökjelentések némelyikének nyilvánosságra hozása. Megfelelően illusztrálja a Kassák körüli politikai bizalmatlanság légkörét, adalék – olykor mitizáló hajlamai ellenére is – legendás művészi és emberi tartásának igazolását, kemény jellemének érzékeltetésére. A kérdés különben is a társadalmi figyelem középpontjában van, nem nehéz bármely kis periférikus részletből is érzékeny figyelmet gerjeszteni. Aki viszont ismeri az író SZÉNABOGLYA című nevezetes naplóját (a szerző persze közéjük tartozik) vagy a kortársakkal készített mélyinterjúkat, jól tudja, a könyvben közölt részek csak felületes merítések. Sokkal jelentősebb személyekkel és sokkal drámaibb módon folyt ez a háború, a kassáki oeuvrebe is az ábrázoltnál jóval keményebben szólt bele a politika hatalmi arroganciája.

Műfajilag és tematikailag sem érdektelenek azok a kettős portrék (KASSÁK ÉS SZABÓ DEZSÓ, KASSÁK LAJOS ÉS VERES PÉTER), melyek az író kapcsolatteremtő képességei, belső szellemi elmozgásai, világnézeti stabilizálódása illusztrálására hivatottak. A bizalmatlanság, persze, itt csak elvi síkon értelmezhető, hiszen az érintkezések parttalanra váló lehetőségei miatt az ilyen típusú alkotói párosításoknak gyakran létrejöhetnek laikus olvasatai is, a tudományosság szempontjai nehezen artikulálódhatnak a többnyire alkalmi kapcsolati rendszerekben. Hazai példa előttünk Petőfi és Arany barátsága, mely modell érvényessége csak azokban az esetekben válhat revelációvá, amikor a személyes kapcsolatnak markáns alkotás-lélektani hozadéka is megképződik, a pálya mozgásteret – hatásmechanizmusai és elhatárolódó gesztusaival – az érintkezés logikájából levezethető. Ilyen szempontból Standeisky valóban a kassáki életmű kulcsfigurái közül válogatott.

Az indulás lázában, az avantgárd aktivista lendületének megalapozásában kétségtelenül Szabó Dezső olykor behatárolhatatlan polgári radikálizmusa az egyik felszabadító erő, a *Nyugatot* esztétikai forradalma és a világirodalom experimentális törekvései felé vivő egyenes út. S ha a honi túlmoralizálások szülte kedvetlenség miatt a két író közötti etikai feszültségek taglalásába most nem bocsátkozunk is, az is kétségtelen, hogy a Szabó Dezsóval jelzett párhuzam autentikusabb a szintén elemi erejű Ady- és Révész Béla-hatásoknál, mivel tartósabban és követhetőbben motiválja a művészek izlésvilágának különbözőségeit, gyorsabban bontja föl e pályák ideiglenesen konvergáló szocializmusképeinek felületes illúzióit. A Veres Péter-kapcsolatban pedig Kassák másik nagy formateremtő élménye, az autodidakta író felemelkedésének ethosza válik az analógiák ürügyén többletjelentésűvé, konkretizálva a korabeli munkás- és parasztideológiák hosszú távú összeférhetlenségének különböző minőségű gyökereit. S ha nem látjuk is annyira korlátozottan a „*veresi osztálygóg és etatizmusigény*” megjelenését, mint a szerző, a két író közti feszültségből kétségtelenül nem csak az ünnepelt közéleti ember és a száműzött klasszikus társadalmi értéktévesztése tűnik nyilvánvalónak, hanem a nagyságrendi különbözőségek is. A szerencsésen választott szembesítésekhez legfeljebb egy megjegyzést fűzhetünk. A klasszicizáló Kassáknak, a mozgalmán belül elmagányosodó szellemi vezérnek alighanem a fenti példákon túl is létezik XX. századi irodalmunkban eszméltető párja: Móricz Zsigmond. Ha az író harmincas-egyvenes évekbeli útkereséseit jól akarjuk érteni, ekkor írt regényeinek és publicisztikájának szellemi horizontját a kortárs irodalomhoz közelíteni, ebben a körben Móricz hatása kikerülhetetlen, miként Tasi József méltatlanul elfeledett, kitűnő hosszútárunulmánya, a tárgyalt műfajhoz tartozó KASSÁK ÉS MÓRICZ ZSIGMOND is.

Ha nem a szorosan vett irodalomtörténeti és -elméleti szakma egyre ritkuló levegője felől közelítünk a KASSÁK, AZ EMBER ÉS A KÖZSZEREP-LŐ című kötethez, apróbb – itt nem tárgyalt – filológiai tévedései vagy vitatható állításai ellenére is sikeres munkáról beszélhetünk. Az összeállítás ötletszerűségét vastagon felülírja ugyanis a több évtizedes kutatások magabiz-



tossága, a Kassáknál sorsszerű közéletiség esztétikai illeszkedésének problematikája, az etikai mérték művészi szerepének széptani dilemmája, az intertextualitás és vizualitás világhódító szempontja. A szakirodalom főbb felismeréseit megerősítve, a részletekhez olykor hozzáadva tudatosítja azt az általános meggyőződést, hogy a XXI. század művészeti törekvéseihez a kassáki életmű felől még vezetnek értékes, használható inspirációk.

Aczél Géza

## KÉT FIATAL KÖLTŐ

### ZÖMÖK VERSEK

Nemes Z. Márió: *Alkalmi magyarázatok a húsról*  
József Attila Kör–L'Harmattan Kiadó, 2006.  
58 oldal, 1200 Ft

Nemes Z. Márió első verseskönyve a JAK-füzetek 144. köteteként jelent meg, a költő a húszas éveit közepén jár, tehát joggal nevezhetjük „fiatal költő”-nek. Hosszú harc eredménye, hogy ez a kategória ma már ritkán szerepel a művészetről szóló közbeszédben – emlékeztet, hogy a punnyadó szocializmus korában egyre idősebben lehetett elkezdni a pályát, és sokszor negyven-ötven éves művészekről is homokozóba illő stílusban gügyögtek az idősebbek. (Akik néha nem is voltak idősebbek, csak egy-két évtizeddel korábban sikerült befutniuk.) Nemes Z. esetében azért frissítem fel ezt a kategóriát, mert egy karakteres, szoros kapcsolatban álló és életkorukat tekintve is nagyjából egy generációhoz sorolható alkotók által létrehozott csoportnak, a *Telep* költőinek sorába tartozik. A *Telep* internetes portál, a csoport alkotói jelentősebbnek érzett munkáikat ezen az oldalon mutatják be először, és sokszor hosszú és izgalmas beszélgetést folytatnak a versről. Azért több ez, mint a szokásos baráti-pályatársi eszmecsere, mert a reflexiók minden rögtönzöttségük és személyességük ellenére frásban és nyilvánosan jelennek meg. Vagyis a „kötelékben repülés”, ami korábban antológiaiához kötődő kényszer volt, ebben az esetben

nemcsak önkéntes, de értelmes és tartalommal kitöltött forma. Erről a költőcsoportról nagyobb tanulmányt írok, amely a *Kalligram*-ban jelenik meg, hogy korábban vagy később, mint jelen dolgozat, azt nyilván a két lap szerkesztői fogják eldönteni. Mindenesetre az önmélteléseket igyekszem elkerülni, ezért itt a csoportról nem mondok többet, a Nemes Z.-kötet értékelésére szorítokozom.

Az ALKALMI MAGYARÁZATOK A HÚSRÓL két ciklusba – FRONTÁLIS (ÁBRÁZOLÁS) és ALKALMI (MAGYARÁZATOK) – osztva kétszer 19 verset, valamint egy-egy nyitó és záró költeményt tartalmaz. Vékony kötet sűrű tartalommal. Nemes Z. Márió *zömök* verseket ír, melyekben nincsenek díszítőelemek, nincsenek rímek, a ritmika az előbeszédét követi, legfeljebb egyfajta gondolatritmust lehet felismerni, és az sem a szoltárok széles gesztusait idézi, sokkal inkább a keskenyet keskenyíti tovább, valahogy így:

„Ami van,  
az gyűlölheto,  
de ettől  
nem lesz pontosabb.”  
(ÜGYELET)

Ez a célratorés jól megfigyelhető abban a módban, ahogyan a kötet versei a *hús* fogalmával bánnak. Ilyen helyekre gondolok: „*Anyám / hallgat és a szavakra gondol, amiket télen használ. Apám marhát / eszik. Minket néz*” (APÁM MARHÁT ESZIK); „*...robbanásszerűen tágult a hús. Mint egy kis dinamit-majmocska*” (A FÉTISMAJOM); „*Abban bíztam egy ideig, hogy ez csak olyan / álhús. De nem*” (ALKALMI MAGYARÁZATOK A HÚSRÓL); „*És a darabok / mozognak, / mint a zsír: / járuléka a felfekvés után, / mint egy margó / a húspapírban*” (ÜGYELET); „*meg-ettelek a torz húsból*” (AMIKOR ÖSSZENÉZ); „*Ez most nem a hús statisztikája / (hullamerevség a hulladék felett)*” (BAROKK FEMINA). A kötet címe nyilvánvalóvá teszi, hogy a gazdag képzetértékesítő lehetőségekkel bíró *hús* a szövegek központi problémája. A szó előfordulásait követve mégis azt látjuk, hogy a kézenfekvő gondolati vagy művelődéstörténeti asszociációk nem kerülnek elő, azokat a költő nem kommentálja, nem értelmezi, egyáltalán rájuk sem hederít; ehelyett kötetlen jelentésképző lehetőségek meghagyásával állítja a hús fogalmát jellegzetes költői alakzataiba. Tehát a könyv egyrészt egyáltalán nem

tárgyalja a hús-tematikát, másrészt másról sem beszél, mint a testben lét állapotáról.

Ez a kettősség persze elsősorban Nemes Z. Márió nyelvkezelésében rejlik. A fentebbi idézeteken is látszik, hogy ez a nyelv rövid, szoros és koherens egységek szakadozott láncolatából áll. Ennek illusztrálására azonban célszerűbb egy prózaszerű darabot választani: „*Kifordultam az ágyból, de nem kezdtem lélegezni, mert a száraz / fény területén nincsen levegő. Csak hasogatás, meg egyéb gyakor- / latok. Ma megjönnek a vonattal a tiszték, és betanítanak minden / gyereket. Nem mehetek haza a szobámból. Rágyújtok. Meg- / ismerném a tisztéket, de a félelmet könnyebb utolérni.*” (AZTÁN KUTYÁKAT RAJZOLOK 1.) A szöveg mondatokból áll. Ezek a mondatok rövidke, nagyon kevés bennük a jelző, de általában teljesekek; az idézet második mondatához hasonló hiányos (ezúttal állítmány nélküli) mondatok ritkák. Ezzel szemben a versek egy részében nem mondatok és nem is hiányos mondatok alkotják ezeket az alapegységeket, hanem csak szószerkezetek, néhány szóból álló szókapcsolatok, amelyeket a retorika hagyományosan *comma* néven tárgyal. Az viszont mindkét szövegtípusra jellemző, hogy a koherens szövegegységek közlései csak fenntartásokkal mondhatók értelmesnek, és a kijelentések nem kapcsolódnak folytonos láncolatokká: a mondatok között valóságos szakadékok nyílnak. És ez a szakadásosság a versek egyik legfontosabb hatáseleme.

Nemes Z. Márió versei nyomott hangulatúak, meghatározatlan fenyegetés érződik bennük, kudarcokról, elfojtásokról és fobiákról számolnak be. Közös történetük egy végét járó szerelem jelenetező leírása, de ennek deprimáló hatása csak mintegy mellékesen jelenik meg abban a versvilágban, amelynek meghatározója az idődimenzió hiánya. Zárt „most-pillanatok” követik egymást, a beszélő pedig nem tervez, nem emlékezik, és valójában nem is gondolkodik, hanem észlel, érzékel és reflektál. A fülszöveget író Marno János elismerőleg jelzi: „*ennek a költészetnek egészen perdöntő következményei lesznek a mára egészen elhangulatosodott homi lírában*”. Amiből most a hangulat hiányát szeretném kiemelni. Nem (a dolog természetéből fakadóan hosszabb időegységekre, legalább percekre jellemző) hangulatai vannak, hanem mindig éppen pillanatnyi idegállapota. „Az

*élet mintha csupán a nemlét entrópiikus hulladéka volna*”, mondja szintén Marno. Úgy van, és ez a lét az, ami *jelenváló* ebben a költészetben. Vagyis ha egzisztenciális lírának látom is Nemes Z. Márióét, semmiképpen sem a végpontban állás heideggeri értelmében, hanem a világba vetettség időhorizont nélküli kiszolgáltatottságában. Így fogadom el Marno kijelentését: „*Kafka, Beckett, Pilinszky vagy a festő Bacon: valósággal életre kelnek ezekben a hűtőcellákban. Nem hivalkodó hivatkozással, hanem sarkított egyszerűséggel, feneketlen humorral, túl az elégikumon és az irónián.*” A felsoroltak közül elsősorban az öreg, a tragikus Beckett nevére tenném a főhangsúlyt, és a sötét Hrabalt is mellé állítanám. Mert nem csak a narratíva uralásából fakadó távolságtartás – az elégikum és az irónia feltétele – hiányzik, nem csak a cselekvési szabadság vagy az életértés lehetőségébe vetett hit nem látható ebben a versvilágban: Nemes Z. Márió a szenvedés pátozát sem fogadja el, ami Pilinszky lírájának mégiscsak meglehetősen emelkedettséget kölcsönöz. A meghatározó mozgásformák a mászás és a sülyedés, a beszélő testiségét izadás, hidegség, nyirkosság érzékíti, kapcsolatait a kényszeresség és az elviselés jellemzi: „*kítárgult orrlukba / húzódni / végigmászni / rögsőíteni*” (AMIKOR A HIDEGRE ÉBREDSZ), „*meg lehet fogni a nőket / abban a szobában / nem lehetsz bájos / iz-zad / de utána nehéz lesz / lesülyyed és rám néz / gumónak hívják*” (BIRTOKON BELÜL), „*Miként a körröm, ha benőtt: / kemény leszel egy puhában*” (ALKALMI MAGYARÁZATOK A HÚSRÓL). A szerelmi kiszolgáltatottság ilyen mélységeit talán Zudor János láttatta korábban. A hátrahagyott szag, bőrfoszlány, haj mint emlékeztető emelkedett nyilatkozatokra készítette a régebbi korok költőit is. Itt ilyen illúziókról nincs szó: „*anyám megtalálja / a gyantádat a földön / ekkor már napok óta / másnak gyantázod magad*” (A MARGÓN). A vers folytatása pedig szinte hiánytalan gyűjteménye a Nemes Z.-féle ikonográfiának: „*minden reggel / kihányom egy szervem / ami még így is / bennmarad // ez a megemésztetlen / salak / amivel felöntenek / amikor a kiterjedés / csak mutáció // visszafelé szív / egy tömegközpont a múltból / de gyengül / mint a bekapcsolt rádió / egy sülyedő koscsiban*”.

Meg lehetne persze kérdezni (ahogy Vas István tette Petri pályakezdésekor): honnan ez a képtelen és feneketlen sötétség, ez a rettentő

világiszony? Milyen különleges adottságaival vagy életeseményeivel szerezte meg Nemes Z. Márió a jogalapot ilyen generális világuidegenséghez? Másnak is izzad a keze, csak azok időnként beletörlik a nadrágjukba. Jó, ez az entrópia szempontjából indifferens. De az embernek nem határozza meg minden pillanatát az univerzum állapota. Vagy talán mégis? Nem cikizni (de most már késő), és mélyenszántó bölcséleti közhelyeket sem sorolok. Minden elismerésem mellett ilyesfajta ellenérzéseim is vannak ezzel a költészettel kapcsolatban. Lépünk tovább; vagy inkább vissza, egészen pontosan a kötet címéhez, és próbáljuk azt *egészében* komolyan venni, tehát ne csak a *húsról*, hanem az *alkalmi* és a *magyarázatok* elemekről is gondolkodjunk egy keveset.

A *magyarázatok* elem egy verseskötet címében egyértelműen a MAGYARÁZATOK M. SZÁMÁRA című Petri-kötetet juttatja az eszünkbe. Innen továbblépve pedig talán nem nagyon erőltetett az a feltételezés, hogy ezeknek a verseknek konkrét (ha nem is fizikai értelemben, de annyiban, amennyiben a versek beszélőjét koherens és meghatározott entitásnak tekintjük, egyetlen és kézzelfogható) megszólítottjuk van. Ez a valaki azonban, ellentétben Mayával (nevezzük őt a címadó vers és a SZABÁLYOS KÖZLEKEDÉS című darab alapján Juditnak, bár nagy a kísértés, hogy ezt a nevet Bartók-utalásnak tekintsük, akár van reális mintája, akár nincs), még a távollétével sincs jelen a szövegekben, nemhogy megszólítottként vagy pláne szereplőként. A kötet verseinek megszólítottja a nyitó- és a záróversben egy bizonyos C., akiről végképp nem tudunk semmit, de akivel a beszélőnek minden testiségre való célzás ellenére – „*A haj mögött az árnyék / megszáradt a bőrön*” (ZÁRADÉK C.-NEK), „*kényszerítetek / hogy nálam aludj / és szőrszálakat csúsztatst az át / az ajtón*” (ANYÁS VERS C.-NEK) – inkább szellemi kapcsolata van: „*Fák és szegek. / A roncsolás közös játékában / egy hiány örömformái*” (ZÁRADÉK C.-NEK), „*legyel büszke rám / valaki legyen / büszke rám*” (ANYÁS VERS C.-NEK). Talán ő Judit intellektuálisabb alteregója, talán másvalaki, erre nézve nem kapunk támpontot.

A másik kulcsfogalom, az *alkalmi*, még szigorúbb megszorítást jelent. Nevezetesen azt, hogy nem a mindenkor kéznél levő nyelv közegevel, hanem okkaszionalitásukban megkötött műtárgyakkal, illetve ezeknek a hasonla-

tosságára megmunkált nyelvművészeti objektumokkal van dolgunk. Ez is kapcsolódhat irodalomtörténeti összefüggésekhez (ALKALMI VERS A SZOCIALIZMUS ÁLLÁSÁRÓL stb.), de még fontosabb az a megkötés, hogy a költő a verseket egy bizonyos apropóhoz kapcsolja – ami persze lehetne egyszerűen a kötet összeállítása, hiszen a tematika és az attitűd a költő későbbi verseiben is jelen van, de hajlamos vagyok inkább azt hinni, hogy a költő vagy versbeli alteregója egy bizonyos rendkívüli élethelyzetbe és lelkiállapotba jutott, és a szövegek ebben a vonatkozásban kerülnek sajátos kontextusba. Ez pedig távolságeremtő, ironikus gesztus, akár érezzük ilyesminek a jelenlétét a szövegekben, akár nem. És innen visszanezve már a versek vizuális világa is oldódik valamelyest: az „*El-sajátít, mint szigszalag / a bőrt*” (BESZÉD A SZEMÉLYZET FÖLÖTT), a „*mindenben van valami / ami bogár*” (A KÖSZÖNET, AMI MEGÁLLÍT) vagy az „*Úgy megyek én is aludni, / mintha állbam lenne*” (MINTHA ÁLLÁB) helyek ebben az alkalmi ironizáltságban mintegy rámutatnak önnön keresettségükre és eltúlzott mivoltukra, és az ebben rejülő humor kissé elviselhetőbbé teszi Nemes Z. világát. Sötétségét, nyomottságát megszabadítja önnön korlátlanságának ballasztjától, és ezzel valamelyest emberibb léptékűvé is teszi. Bár nem biztos, hogy a költőnek eredetileg is ez lett volna a szándéka.

Nemes Z. Márió műveinek hatásmódját egyik rajongója (a *Telep* internetes oldalán) „*nyálkás paráztatás*”-nak nevezi, és ez meglehetősen pontos meghatározásnak tűnik. Ha ezt a dolgot görögül is tovább erőltetjük, a négy temperamentum egyikéhez, a nyálkásához, phlegmatikusozhoz jutunk. (Ami eredetileg eléggé mást jelent, mint amit ma flegmatikusnak nevezünk, korántsem arcátlan közönyöst, sokkal inkább „hideg indulatú”). Szerintem nem rossz megközelítés. Alkalmi és örök, egyszeri és mindenkor, személyes és univerzális elemek folytonos lebegtetésével operál ez a líra, nem lép bele egész testével valamelyik beszédpozícióba, hagyja a beszédet beszélődni. Nagyon erős effektusok ezek, és Nemes Z. igazán a lehető legnagyobb mértéktartással formálja a nyelvi anyagot, fóbiásan narcisztikus magára figyélssel. Hagyja működni, egymásra hatni a maga testi, tudatalatti és eszméletbeli lényét, egy-

szerűen azzal, hogy ezt a bizonyos nyálkás-zömök lényt, voltaképpen a képzett narrátor test-sémáját, egy pillanatra sem hagyja absztrahálódni: „*kényszerítetek / hogy nálam aludj / és szór-szálakat csúszatsz át / az ajtón / én meg olyan kezét / teszek a kilincsre / ami ráülök / a te csuklódra is*” (ANYÁS VERS C.-NEK). Ennyi a szerzői konkréción. A többi már az olvasóra, érzékeire, tudatára, megnyíló tudattalanjára tartozik.

### ANYAGISMERET... DE VAJON CSAKUGYAN AZ?

*Mestyán Ádám: A magyar helyesírás szabályai  
L'Harmattan Kiadó, 2006. 69 oldal, 1200 Ft*

Amikor 1984-ben Tábor Eszter (egyébként jó versekből összeállított) kötete, A METEOROLÓGIAI INTÉZET JELENTÉSE megjelent, abban reménykedtem, hogy hasonlóan lehetetlen című verseskötet – *Gázlóviszonyok a Dunán, Cicatrix optima, Így gondold a poroltót, Hályogosok ábécéje* stb. – megjelenését talán már nem fogom megérni. (Mai ingerültségem egyik oka persze nyilván az, hogy én is hasonló gyakorlatot követtem, amikor első kötetemnek a DALLAMOS FEKVÉSVÁLTÓ GYAKORLATOK címet adtam, pontosabban zsákmányoltam egy hegedűsök számára készült gyakorlatgyűjtemény borítójáról. Ez a körülmény nem tesz megértőbbé, ellenkezőleg, a hasonlóságtól való iszonyt ébreszti fel bennem.) Az a baj az ilyen címekkel, hogy nagyon erősen és köztudottan jelölnek valami teljesen mást, mint amire így „másodlagosan” felhasználják őket, és ezzel a gesztussal nagyon intenzíven térítik el az olvasók figyelmét a címmel jelölt szövegekről. Ezzel operálnak a különféle parazitanarratívák is, és a leginkább nyilvánvalóan a címparafrazisok vagy „rátévesztő” címadások, melyek közül talán Anthony Burgess CLOCKWORK ORANGE-a a legérdekesebb: a névrolkon humorista, Frank Gelett Burgess könyve, a TWO O'CLOCK COURAGE a maga idejében meglehetősen ismert volt, a kevésbé népszerű szerző nyilván erre igyekezett rájátszani. Más kérdés, hogy ma már alig emlékszik rá valaki, míg a GÉPNARANCS világsiker ma is.

Nem azon szeretnék lovagolni, hogy egyes könyvesboltokban Mestyán kötetét a helyesírással foglalkozó könyvek közé teszik (igen,

én is láttam, a könyves szakmában sem mindenki lángeész), de mindenképpen el kell gondolkodnunk azon az állításon, mely szerint ez a verseskötet a magyar helyesírás s z a b á l y a i t foglalná magában, méghozzá így, ritkított szedéssel. Egyrészt, a fejezetcímekkel (AZ ELVÁLASZTÁS, A KÜLÖNÍRÁS ÉS AZ EGYBEÍRÁS stb.) azt jelzi a szerző, hogy paraboláról, valamiféle át-tételes üzenetről van szó, tehát hogy a kötet versei csakugyan a magyar helyesírás rendjére mutatva kívánnak mondani valamit; míg a címadó szöveg mintha inkább a metaforikus értelmezés lehetőségét kínálná fel az olvasónak. De nyilván az sem lehet véletlen, hogy a címadó vers a kötet záródarabja, tehát a metaforikus jelentésalkotást mintegy végkövetkeztetésként javasolja a költő. A kötet indítása ezzel szemben, a fejezetcímek ellenére, egyáltalán nem kapcsolódik a nyelvi tematikához – ellenkezőleg, személyes, vallomások, bár meglehetősen kusza szöveg nyitja a könyvet IRD ÉS MONDD címmel, AZ ELVÁLASZTÁS című ciklus darabjaként: „*én mestyán ádám ezennel bejelentem / hogy van itt valami abszolút kegyetlen / hogy vár és igyekszik szelíd lenni a vad / kecségetnek holmi aranykori szavak / íme megeltem a hazád ez a tavad / ez a tócsa csak nehogy magadra hagyjalak / édes kicsi szívem meddig égsz még hiába*” stb. Persze kétféle mutat az első sor: az *Alulírott Mestyán Ádám* kezdetű nyilatkozatok vagy kérvények üres és formális, jóllehet szabványos és célratoró formája az egyik, az „*Én, József Attila, itt vagyok!*” típusú, manapság nehezen értelmezhető költői-nyelvi gesztusok vidéke a másik irány. Mestyán költőiségének nagyon fontos részét képezik az olyan kettősségek, mint a szigorúan redukált, személyes beszéd és annak gesztusszerű, egyúttal az *én* felnagyítását is feltételező kikiáltása, hogy itt most költő beszél. Véletlenek számára pedig nemigen marad itt tér. Ha a kötet elején ezt a gesztust láttuk, annak meg fogjuk találni a megerősítését is, ezúttal a HAJNALI MORC című versben: „*József Attila kéne most, hej, proletár, hej, hej, / megírná, ahogy lassul a lélegzet, süpped a fej. / Ne is törődj érvelem, ne is nézz ide, légsz, / most önsajnálók, depressziós vagyok és lazy.*” És persze, ha már a gesztust Mestyán kölcsönvette József Attilától, mellé teszi azokat a verselési eljárásokat is, amelyek a [LIDI NÉNÉMNEK...] jellemzői: versidegen szavakat használ, lefelé stilizál, és a verset programszerűen állítja köny-

ve első oldalára. (A maga idején a *burzsoá* és a *proletár* ugyanolyan versidegen szó volt, mint most a *légyszi* és a *lazy*.)

Még mindig maradvány a könyv szerkezeténél: figyelemre méltó kompozíciós érzékről tanúskodik, ahogy ugyanaz a probléma vagy motívum eltérő kontextusban ismét felbukkan, és már csak ezzel is azt a benyomást kelti, hogy a függőben maradt gondolat megnyugtatóan lezárult. A *LEVÉL A DÉDINEK* című versből idézek két helyet: „Emlékszem, te hánytattál engem” és „eltemetiünk, a te fekete zakódban leszek, és azon gondolkodom, milyen a férfiás”. Ugyanebben a ciklusban szerepel a *LASSAN SZÜRKÜLŐ* című darab, benne ez a két részlet: „*Én fogtam a fejét. Ha jól emlékszem, kicsit reszketett*” és „*Ölni. / Az olyan férfiás*”. Csak a vers vége felé derül ki, hogy egy beteg kutya injekcióval történő kivégzéséről – addig a kontextus azt sugallja, hogy a korábbi versek főszereplőjéről, a beszélő dédapjáról – van szó. Hasonló motívumkapcsolások sora szövi össze a kötet verseit, azt az érzést kelte az olvasóban, hogy alaposan és rendszeresen megfontolt gondolatrendszerrel van dolga. Ami aztán vagy igaz, vagy nem, de nem is igazán mérlegelés tárgya, hiszen kétség sem fér hozzá, hogy a versek minden bölcselkedés ellenére (vagy éppen azzal együtt) líraiak.

Persze Mestyán is mindenféle szereppel játszik, de ezek közül a bölcsességgel ismerkedő ifjúé, az idegen országokat járó utazóé és a tékozló fiúé a leginkább kidolgozott. A fiatalság persze olyan állapot, amely bizonyos életkorban *adódik* az ember számára. Ez azonban nem jelenti azt, hogy feltétlenül azonosulnunk is kell vele mint narratív szituációval. Mestyán ezt teszi, de úgy, hogy az érett férfi jellemző tematikájától, a gyermekkorra való visszatekintéstől sem zárkózik el. Ebből *adódik* az a bizonyos *megettérő tékozló fiú*-szerep, ami elsősorban a dédapversekben és a kötetzáró-címadó darabban működik: „...most kórházban keseregsz, ismerős vagy, / és hörögve szakadnak fel a szavaid. / [...] / Mint játszó kislány a ráncos / arcú babájához, jövök rendesen. / Talán az Isten, arról kéne beszélni...” (*LEVÉL A DÉDINEK*) és „Mert minden, minden az apák bűne, / ez a nyelv, hogy lett ily törekeny, / esendő anyag és én magam, fiú. // A bocsánat és a bosszú nem ezt a szívet. / Helyessé tenni a konok rovást, hogy lehet” (*A MAGYAR HELYESÍRÁS SZABÁLYAI*). A meg nem nevezett célből a világot járó utazó figurája maga is ismert irodalmi toposz, ezért ami-

kor Mestyán sorozatot szerkeszt *IDEGEN SZAVAK RAGOZÁSA* címmel ilyen tárgyú versekből, elkerülhetetlenül vállalja a *CHILDE HAROLD*-dal való rokonságot. Efféle fordulatok jellemzik ezeket a verseket: „*Vártam a ráncos perzsára az éjjeli buszpályaudvaron, / valahol a semmi és Iszfahán között, hideg volt*” (*SZÉGYEN*), vagy: „*Le Kefben virradt ránk a reggel / a kasba mellett ránk zuhant a fény / súlyos volt, tömör aranyból készült...*” (*AZ ANYASÁG*), és másutt: „*Amikor imádkoznak, mindig csend veszi őket körül, / valami ismeretlen erőterben mozognak, leborulnak, / felállnak, egyszerre mormolják: Allah Akbar. [...] Engem meg elfog a kétségbeesés, hol van az én csendem, / tapogatom magam, mibe vagyok burkolva, leboruljak-e / vagy csak maradjak állva és mi a fenét mormoljak, mi atyánk*” (*MORMOL*). Kultúrált, mértéktartó versek ezek is, de némi kelletlenséggel olvasom őket, egyrészt azért, mert nagyon sok ilyen témájú verset olvastam már, és az élmény különlegessége meglepő módon egy kaptafára szabottá teszi őket (ahhoz, hogy valami csakugyan figyelemre méltót tudjon mondani a vers mondjuk a sivatagról, olyan evidenciaérzékre van szükség, amilyen az Oravec Imréé), másrészt azért, mert tele van az emlékezetem a médiából zúduló képi különlegességek közhelyeivel, és az egzotikus hívószavak ezeket aktivizálják elsősorban. Nyilván amikor olyasmit olvasok, ami szöges ellentétben áll ezzel a frázisrepertoárral, az felkelti a figyelmem, és témájánál fogva megragad: „*Öt órája ülök a homokban, / és lassan feldereng, mi az a / végtelen: elől vizisízó arabok.*” (*VITORLA*.) Mégis azt hiszem, hogy az igazi lírai élmény másból fakad. Mestyán meglehetősen elvont gondolkodásához jobban illik magának a toposznak a tematizációja. A *tékozló fiú* tárgykörében például ez a szöveg: „*vedd vissza a nyelvet mint a simogatást / a férfitest árnyéka hajadonfőtt táncol / várod már mióta hogy valaki megmenten / lihegve pazarol az idő és nem válaszol // senki sem legyen az írott szó malaszt / hulljon a napfény e papírlapnyi hitre / tetovált bőron feszüljön habselem / mert a nyelv jaj de kár oly testidegen*” (*TÉKOZLÓ*).

Nem kell feltétlenül idegen kultúrába kerülnie ahhoz, hogy Mestyán különleges, nehezen érthető élményekre tegyen szert. Egyfajta programszerű nem értés szinte minden versben érződik, és azt hiszem, hogy ez az evidenciai iránti érdeklődés az egyik leginkább figyelemre méltó eleme ennek a költészetnek.

Egyelőre sokszor egyáltalán nem értem, hogy miről szól a vers, de érteni vélem, hogy a triviálist miért látja Mestyán nagyon is bonyolultnak. Legősibb beidegződéseinkkel, velünk született tapasztalatainkkal kapcsolatban nagyon nehezen tudunk kérdéseket megfogalmazni. Ilyesmivel kísérletezik ez a vers: „*Arra a régi sebre emlékezem. / Nappal volt és éjszaka egyben. / Meleg bőrrel állt és lüktetett. / Nem köszönt és nem is várt köszönetet. // Akár az állatok. Csak néma csendben. / Fuldokoltunk a sápadó melegben, / két kezét kitérta, úgy élvezett. / Nem köszönt, még csak nem is integetett.*” (FUTÓ AFFÉR.)

Talán a fentiekből már kiderült, hogy maga a nyelv mennyire meghatározó helyet foglal el Mestyán gondolkodásában. Olykor ez a kérdéskör is megkérdőjelezett evidenciaként mutatkozik. Talán ezeket tartja a költő legfontosabb munkáinak, és elképzelhetőnek tartom, hogy a kötet címével ezekre akarta irányítani az olvasók figyelmét. Ezek közé tartozik a BESZÉD című vers is: „*akkor eljön a szomorúság ideje majd meglátod / miféle súlya van az anyanyelvnek íze ölelése / pedig a bűnök minden nyelven visszacsapnak / a gyengeség mint derengő ünnep szótlán vagy / édesapám édesanyám édes nyelvem elmaradtatok / majd meglátod mi az idegen nyelv mi az idegen / ahogy múlnak a hónapok fodrozódik a sivatag / megtanulod kimondatlan szavak álmokban / felkiáltott gyermeki szótöredékek eljön majd / hogy múlt és nyelv nem azonos de mégis mégis / idegen szavakban nem én vagyok nem én nem*”. Azt hiszem, értem, hogy milyen lelkiállapotról számol be a vers. A nyelvből (és ami ezzel együtt jár: a kulturális közösségből, a közös mitológiából) való kivetettség élménye talán a legsúlyosabb egzisztenciális megrázkódtatás az ember és persze különösen az értelmiségi ember, a nyelv művészi formálásával foglalkozó ember számára. Ennek még koncentráltabb megnyilvánulása a NÉGYSOROS, melyben már az élmény sem azonosítható, és a kétségbeesésen kívül alig lehet megragadni valamit: „*Ha telihold van, mindig megkeményedik, / ok nélkül sírni kezd, aztán út, csapkod. / Hidegen néz, ki tudja, milyen portugál gyűlölettel, / de el nem enged: sír, út, sír, út.*”

Ennek az egzisztenciális kiszolgáltatottságnak kézzelfoghatóbb megnyilatkozásai is vannak, mint például ez a verskezdet: „*légy könyörületes légy könyörületes légy könyörületes / ne adj a szóbeszédre ne nézd a sebhelyeket ne vess meg / mind a halál mind az élet a nyelv hatalmában van*” (AZ

ELSŐ LEVÉL). Ez természetesen megrendítő valóság, bár nem hiszem, hogy helytálló megállapítás volna. Nyilván eszünkbe juthat Heidegger, esetleg Wittgenstein, de paradox módon náluk sokkal inkább elvont-spekulatív tétélekről van szó, míg Mestyánnál a veszélyérzet bőrközeli, még azt is megkockáztatnám, hogy a nyelviségnél mélyebb, ösztönszerűbb tapasztalat. Ez a fenyegetettség, kétségbeesés kiérződik az ilyen típusú versekből, de ezek többnyire annyira kuszá és fragmentáltak gondolatilag, hogy értelmes átélésükre alig van mód. Az érzelmi intenzitásukban mérsékeltebb, de gondolatilag megközelíthetőbb szövegekből szerintem maga ez az érzelmi közlemény is jobban kibontható: „*A relikvia, az milyen egy jó szó, barátom. / A víziszony is halálközeli élmény, érted. / De még mindig nem hallod, hogy mit üzenek / a magyar helyesírás szabályai, a rohadó maradványok. / [...] tudod-e, mi az, / hogy relikvia és hogy a nyelv mindig etika.*” (KORREKTÚRA.)

Igen, ez így van. Ezért mondva csinált az elmentét az úgynevezett erkölcsi alapú és nyelvközpontú irodalom között. Az etika semmi más formában nem jelenhet meg, csak a nyelvben. Ha a gondolkodás és a cselekvés között nem áll a nyelv közvetítő hatalma, akkor nem beszélhetünk etikuss magatartásról, csak célravezetőbb vagy ésszerűtlenebb viselkedésről. Éppen itt válik el az etika a viselkedéstől, és ezért tartom, minden meglepő eredménye ellenére, képtelenségnek a humán-etológiát. De ez már messzire vezetne.

Beszéd és hallgatás kérdése Mestyán számára majdhogynem élet-halál kérdés, de mindenképpen aktivitás vagy passzivitás, cselekvés vagy visszahúzódás, bátorság vagy gyávaság kérdése: „*Nem értjük a madár-beszédet, / az ünnep ritkán ragyog, szürkület. / Hogy felettünk nincs boltozat, / az égen túlnőni így nem lehet, / hogy a beszédnek nincs hatalma, / hogy magamhoz hívní senkit se merek, / és nincsenek már angyalok. / Végül más nem maradt: / gyáva vagyok és hallgatók.*” (KIÜRÜLVE.) Vagyis lehet, hogy a nyelv hatalmas, rideg és testidegen, mégis az emberlét törékeny és veszélyeztetett attribútuma. Erre nézve két hangsúlyos, talán ellentmondó, mégis együtt igazán értelmes szövegrész zárja a kötetet, két erős verszárlat: „*Meg kell törni a csöndet, / egyetlen szóval, megtörni. / [...] A hallgatás igenis kockázattal jár, / de mit tud erről egy néma természet*” (KOCKÁZAT) és: „*Mert érthetetlen a hangtalan*

betűsor; / ez a nyelv, hogy lett ily törekeny, / esendő anyag és önmagam, apa” (A MAGYAR HELYESÍRÁS SZABÁLYAI). Ez a vallomás azonban már olyan mélységből szólal meg, ahová az olvasó követheti a költőt, hiszen az invitálás nyilvánvaló; a kritikusknak azonban nincs mit mondania.

Bodor Béla

## HATÁRSÉRTŐK

*Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*

(Szerk. Rácz I. Péter)

*Kijárat Kiadó, 2007. (Kritikai zsebkönyvtár 9.)  
362 oldal, 2000 Ft*

...emnyi fenntartással hogyan adhattam  
át magam a zabálás örületének?”

(Németh Gábor)

TESTRE SZABOTT ÉLET. A címen kívül alig valami vagy valaki utal arra, hogy a két Nádas-mű, melyek kritikai fogadtatásának számos darabját gyűjti egybe a kötet, összetartozik. Megvallo- lom, ugyancsak furcsának találtam, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ről szóló írások közül igen kevés említi csak a SAJÁT HALÁL-t, amit nem csak megírásuknak időbeli átfedése indokolna. A két mű az én olvasatomban *alapjaiban* tartozik össze: mindkettő az érzékelő test tapasztalata felől közelíti meg az európai kultúrában tulajdonképpen kizárólagosan lelki-szellemi lénynek tekintett Én-t. Míg azonban a SAJÁT HALÁL az érzékelő testnek arról a rendkívüli, előttjében és utánjában ugyan helyhez és konkrét időhöz kötött, de végül is az egész univerzumhoz kapcsolódó és időtlen tapasztalatáról próbál hírt adni, amely a halál kapujában, a klinikai halálhoz vezető úton és a klinikai halál örökkévalósággá táguló három és fél percében adatott meg *írójának*, addig a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK a még a halálba át nem billenő, jóllehet a halál felé tartó eleven testi Én-ek tapasztalatait igyekszik rögzíteni, a legkülönfélébb Én-ekét, ha nem is a világ minden pontján, s nem időtlen érvényességgel, hanem egy narrá-

tor (később mesélőnek fogom nevezni) szemzőgéből. Nemcsak a SAJÁT HALÁL próbálja meg szóra bírni a kimondhatatlant,<sup>1</sup> hanem a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK is. Eleveiségünk érzelmi, szexuális és más testi élményeink ugyanúgy kimondhatatlanok,<sup>2</sup> mint az, amit Nádas Péter halálában érzett, a különbség csak azért tűnik oly radikálisnak, mert az utóbbi fogalmi formába öntésére csak ama kevesek vállalkozhatnának, akik megélték halálukat, míg az előbbieket leírására, fogalmi formába öntésére végül is minden ember kísérletet tehetne. Hogy miért nem tesz? Az emberek többsége minden, csak nem reflektált. A kísérlet azonban itt is kudarcra fenyeget. Privát nyelv ugyanis nincs, kimondani, leírni csak fogalmi nyelven vagyunk képesek bármit is, olyan absztrakciók segítségével, melyek éppen a sajátosat nem tudják ábrázolni és közvetíteni. A nyelv talán mégsem a lét háza, ha léten nem pusztán lelki, szellemi valólnkat, hanem *egész*-ségünket értjük (nem testi-lelki egységünket, ez a kifejezés csak a már szétválasztottat és így egyesíthetlent hazudja egybe). A művészet a kimondhatatlan ábrázolására vállalkozik, ha tudván tudja is, hogy végső soron kudarcra van ítélve. A SAJÁT HALÁL azonban kimondja, hogy amit akar, az nem sikerülhet, Nádas még fohászodik is Polymniához, hogy segítse át köznapi szavakkal a Styxen, nem kellett külön vallomást tennie arról, hogy ez az, amit én halálom óráján megéltém, hisz ez magától értetődő volt, s ezért a mű szinte egybehangzó pozitív fogadtatásra talált, addig a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ugyancsak vegyes fogadtatása talán éppen azzal magyarázható, hogy az állítólag mindentudó narrátor állandó jelenléte kétségtelenül azt a látszatot keltheti, hogy mindaz, ami itt le van írva, úgy van,<sup>3</sup> én, a narrátor (akit ugyebár illik megkülönböztetni a szerzőtől, még akkor is, ha én-elbeszélő, a legtöbben azonban mégis Nádasat vádolják meg azzal, hogy a mindentudót játssza) most elmondom nektek, hogy mit éreznek Erna, Szemzőné, Madzar Lojzi, Baronin Karla von Thum zu Wolkenstein és persze Ágost meg Gyöngyvér és az összes többiek, s nincs bevallva, hogy mindaz, amit mondok, még csak megközelítőleg sem írja le, nem írhatja le a szereplők érzelmeit. A regény nem tárgyalja sem azt, hogy ki beszél itt, hol és mikor,<sup>4</sup> sem azt, hogy ez a sokak számára rejtélyesnek tűnő beszélő

valóban jól tudja-e mindazt, amit tud. Nem hinném, hogy a regénynek mindezt tárgyaltania kellene. Miért kellene épp a narrátornak (vagy miért kellene a narrátornak mindig) feltételes módban, netán bizonytalankodva szólnia? S jóllehet más források alapján csak-csak hajlamos az ember azt feltételezni, hogy ez a narrátor leginkább Nadas Péter szemével tekint a Nadas Péter által megteremtett világra, állításainak igazságát semmiképpen sem kérhetjük számon rajta vagy az írón – végül is valamiképpen ő is csak egy *szereplője* a regénynek. De éppen mert regényt, nem pedig filozófiai traktátust olvasunk, tudnunk kell, hogy az itt ábrázolt világ egy a számos lehetséges világok közül (az adott tereken és időn belül is!), de egy egységes, pontosabban a narrátor által egybefogott világ, még ha a szereplők más- és másféleképpen építették is fel maguknak a világot, amelyben mozognak. Csak a filozófusok szerették volna mindig elhithetni magukkal és olvasóikkal, hogy a világ olyan, amilyennek ők látják. Egyetértek Darabos Enikővel, amikor azt állítja, hogy a mindentudó narrátorra és a szereplők reflektív narratíváira vonatkozó rossszalló kérdések „*valamiféle realizmusigényt implikálnak*”. Még talán azt is hozzátenném, hogy valami megalapozott igazság iránti igényt is. A SAJÁT HALÁL-tól nem várjuk el, hogy objektív tudósítást adjon a halálélményről, tudomásul vesszük, hogy arról tudósít, amit a szerző átélt, arról is több év távlatából, s szükségképpen az olvasóra hagyja, hogy mit képes abból egyáltalában felfogni, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben azonban – hiszen az ilyesfajta történetek mindenki szeme láttára zajlanak, sok, külsőleg hasonlót, ezekkel párhuzamosat maga az olvasó is megélt és megérteni vélt – tetszett volna hát a szerzőnek (vagy a narrátornak?) hangsúlyoznia, hogy ez a világ *nekem* ilyen, másnak esetleg egészen máslymen.<sup>5</sup> A narrátor – ez is egy fontos szempont, a dolog egy másik vonatkozásáról szó lesz még – valahogy az én szememben a bölcs. Aki már túl van sok mindenben, megpróbálta átgondolni a maga életét, s ezért másokéra is képes „*az epikus hiedeg, kutató és részvétlen tekintetével*” (Radnóti) reflektálni. Bacsó Béla írja: „*Nadas regényének narrátora kitaróan meséli el mindazt, amit a regény alakjai csak egy pontból fognak fel és be, amit a maga teljességében csak az tudhat, aki ismeri azokat*

*a valami módon érintkező világokat, amelyekben alakjai jobbára elvesznek.*” De persze „*tévedhet*” is. Csakhogy tévedéseit a regényen belül senki fel nem fedheti.

Regényt, nem pedig filozófiai traktátust olvasunk – mondtam. Biztos ez? Nekem regény, elsősre úgy olvastam, mint egy krimi (néhol valóban az is), szinte csakis a cselekmény izgatott, a narrátor és a szereplők reflexióit is mintegy beépítettem abba (szerintem persze Nadas is ezt tette), bár tudtam, hogy cselekmény és reflexió együtt és egymástól elválaszthatatlanul az embernek nevezett létező *létehetőségeit* mutatják fel. Igen régen meg vagyok győződve már arról, hogy Kunderának valamiképpen igaza volt, amikor azt állította, hogy „*...ha igaz, hogy a filozófia és a tudományok megfedkeztek az ember létéről, még világosabbá válik, hogy Cervantesszal egy nagy európai művészeti ág kezdődik, mely nem egyéb, mint ennek az elfelejtett létnek a vizsgálata*”. Szóval regényt olvastam, de az olvasott regény a múlt század középső harmadának Magyarországon és érintőlegesen e korszak Németországában is tényleg az ember létének lehetőségeit kutatta; természetesen egy meghatározott perspektívából. S így világlátásomat, filozófiai tudásomat gazdagította.<sup>6</sup>

Mielőtt még az olvasó azt hinné – bár tulajdonképpen nem hiheti, hiszen pozitíve hivatkoztam Kundera fenti, persze kicsit felületes *bon mot*-jára –, hogy ezek szerint egyetértek Margócsyval, aki Nadasnak ezt a regényét „*mélyen ideologikus műnek*” tekint, „*tanregénynek*”, melynek „*minden jelenetében ott érződik az illusztratív jelleg*”, s hogy az egész „*csak arra van, hogy az írónak a regényen kívül is megfogalmazott, a regényen kívül is működőnek vélt nagyvonalú filozófikus világvélményét mintegy megjelenítse, s állandóan sulykolja*”, leszögezem, hogy nagyon nem értek vele egyet. Már csak azért sem, mert amit ő e „*nagyvonalú filozófikus világvélmény*” magvának tekint, az – függetlenül attól, hogy Nadas e regényén kívül mit fogalmazott meg s mit nem – meggyőződésem szerint a regény ideologikus félreolvasatán alapszik. Megengedem, Nadas megnyilatkozásait s nem a maga Nadasról kialakított képét olvassa bele a regénybe, de nem a regényt olvassa. Margócsy szerint a regény világában „*totális szabadságnélküliség uralkodik*”, a regény figurái „*jóllehet egyebet sem tesznek, mint hogy saját határaik kikapogatására és e határok meg-*



haladására törekcsenek, állandóan oly korlátokba ütköznek, mind kívülről, mind belülről, melyeknek nemcsak tudatosítására és értelmezésére, hanem észrevételére is képtelenek”. Hogy honnan veszi ezt? Éppen arról szól a regény, hogy milyen sokféleképpen lehet nekiindulni a határnak, s egyáltalán kinek sikerül azt átlépnie, s ki hová jut el, ha netán tényleg képes volt a határt átlépni.

Amikor viszont a „hiány kibírhatatlanságáról” beszél, akkor valami olyasmit pendít meg, amivel sokkal közelebb kerülhetne a nádasi lételemzés magjához. A kibírhatatlan hiány ugyanis nem azonos a totális szabadságnélküliség eluralkodásával. Megeshet, mindkét szókapcsolat „ugyanarra” vonatkozik. Csakhogy míg az egyiknek a használata arra utal, hogy tudom – tudni vélem –, hogyan nézne ki az a világ, melyet a fennállóval szembe *kell* (*sollen*) állítanunk (a fennállót a maga „egészében” ki kell hajítani a szemétdombra; úgyis a zsebemben van, legalábbis nagy vonalakban az az ideális világterv, amely szerint majd berendezzük a világot, s minden jobbra fordul), addig a másik egy másfajta, úvatosabb, a Lét és a Legyen (*Sein és Sollen*) folyamatos szembeállítására épülő európai filozófiai hagyományt megkérdőjelező létszemléletről tanúskodik. Nincs kompetenciánk arra, hogy mindent átlássunk és aztán meg is változtassunk, csak a világban mindig meglévő hiányokat tapogatjuk ki, mutatjuk fel.

Lehet persze a metafizikai hagyomány szellemében is regényt írni, de akkor a regény tényleg gondolatok illusztrációjává lesz, azaz művészet volta kétségessé válik. A hiányok kitapintása viszont nemcsak hogy lehetséges a művészet módján, hanem nem is igen lehetséges másképp.<sup>7</sup> Korunk filozófiájának ugyanis nem nagyon van más választása, mint vagy lemondani a hagyományos filozófiai problémák vizsgálatáról, vagy a művészet, a nyitottság felé legalábbis közelíteni. Tapasztaljuk is nap mint nap, hogy a kettő, a filozófia és a „leíró” művészet közelítenek egymáshoz. Heidegger azt mondta, hogy minden filozófia kudarc. Kudarc, mert olyasmit akar kimondani, ami kimondhatatlan. Az is lehet persze, hogy minden, a létlehetőségeket szándékosan vagy szándéktalanul felmutatni akaró regény is kudarc. A hiányok kitapintására tett kísérlet távolról sem garanciája a művészi sikernek. Hogy konkrétan legyek, fel is kell tennem a kérdést: Va-

jon nem azért kommentál-e, reflektál szereplői gondolataira és tetteire Nádas narrátora unos-untalan, mert a szerző nem bízik abban, hogy szereplőinek *egész*-séges cselekedeteiben magában megmutatkoznak a lét lehetőségei? Megvallom: második olvasásra bizonyos helyeken, bizonyos figurákat illetően ezt éreztem. Csakhogy ezeken a helyeken a történet varázslatossága is elillanóban volt. (Például Rott André és a „nagy ember” jelenete az uszodában, Von der Schuer figurája. Talán tényleg azok a helyek, ahol a szereplők egyáltalán nem vagy csak egy óvatlan pillanatban villantják fel maguknak a „másik” lehetőséget.) De a regény a maga egészében másodsorra is mindennek tűnt a szememben, csak nem egy nagy író hatalmas kudarcának. Itt most a kudarc szónak abban a köznapni értelmében, hogy éppenséggel meg lehetett volna a dolgot jobban is csinálni, ha... Mondjuk, ha Nádas még mindig azt hiszi, hogy „isten tenyerén ülünk”. Hatalmas kudarc, csak mert Margócsynak nem sikerült egyben elolvasnia, sőt, ami még fontosabb – sőt talán csak ez a fontos, mondja –, egyben látnia, egybelátnia, azaz egybelátnia és érzékelnie az egészet? Egyben elolvasni nekem másodsorra is sikerült, de egybelátnom nekem sem sikerült. Miért kéne egybelátni azt, ami nincs egyben? Miért kellene egyben látni (szép gömbölyűnek) a világot, különösen abban a korszakában, amelyben a regény játszódik? Ha egyszer minden egész eltörött? Ha egyszer ez a regény, ahogy Takács Ferenc mondja, „arról a helyről és időről szól, ahol és amikor végleg a Sátáné lett a világ”.

Mínthogy belefogtam a regény világnézetének, filozófiájának, maradjunk annál: világszemléletének az elemzésébe, már itt sem hagyhatom említetlenül Radnóti Sándor kitűnő tanulmányát. Merthogy ő is elutasítja Nádas, pontosabban a regény világnézetét. Ezt azonban quasi leválasztja a regényről. „*Igent mondom a regény világára, amely e hagyomány [az európai humanizmus hagyományáról van szó] hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De – az esztétikai üléttől függetlenül, és mégsem elhallgatható módon – nem mondom világnézetére.*” Ma már nem vagyok benne olyan biztos, mint harminc évvel ezelőtt, hogy a világnézet formálja a műalkotást. De ha egy jó regénynek egyáltalában van vi-

lagnézete (mert a rossz regénynek van: a rossz regény az író világnézetének szócsöve), akkor nem tudom, miként lehetne azt leválasztani magáról a regényről. A humanizmusról muszáj szót ejtenem, s merem remélni, hogy ahol majd erre sor kerül, sikerül majd leszállnom erről az absztrakt lóról, s beszélni fogok a regény figuráiról.

De előbb még a narrátor és a szereplők nyelvének azonosságáról. Margócsy írja: Nádas „*melőzte, hogy az egyes szereplők tudatának vagy szólamának önállóságát stilisztikai megkülönböztető jellemzőkkel is elkülönítse. A végeredmény egy hatalmas áradó narráció és beszédtechnika [?], melyben mindenki, minden időben, a legkülönbözőbb helyzetekben és állapotokban is, ugyanúgy nyilatkozik és reflektál... mint a másik figura, illetve a narrátor; legfeljebb tartalmilag mondanak mást, s tartalmilag viszonyulnak másképp*”. „*Ebből a szempontból különösen érdekes a beszélő nyelvtani személyének a váltása: azokban a fejezetekben, ahol Kristóf egyes szám első személyben beszél saját élettörténeéről, szinte észrevehetetlen, hogy eltűnt a »külső« narrátor.*” Margócsy idézett állításaival egyet tudok érteni. De szeretném megfajteni magamnak a kommentárok e monoton stílusának az értelmét (?), jelentését (?), célját (?), az ördög tudja, melyik lenne itt a jó szó. Azt hiszem, egyik sem. A kommentárok e monoton stílusának az eredetét, talán ez az, amire gondolok. A narrátor – s most tegyük félre az amúgy is felesleges kérdést, hogy ő maga Nádas Péter vagy pedig a Nádas által elmesélt történetek és a regényíró közé beiktatott Nádassal nem azonos valaki, ez mind-egy, nem érdekes, hogy Nádas mi mindenben ért egyet s mi mindenben nem narrátorával – beül a hallgatóság körének közepébe, és elkezd mesélni: „*Még abban az emlékezetes évben, amikor a híres berlini fal leomlott, nem messzire Luise királynő elszürkiült márványszobrától hullára bukkantak. Ez néhány nappal karácsony előtt történt*” (I/9.) – s folyik belőle a szó. Egy igazi krónikás hangját vélem hallani. *Emlékezetes év, híres berlini fal...* Nos, végig ez a krónikás mondja a szöveget, akkor is ő beszél, ha mások gondolatait mondja el nekünk. Függő beszéd formájában, egyes szám harmadik személyben. „*Téljesen sötét volt még, amikor futni indult* – idézi fel a fiatalember (még nem tudjuk, hogy Karl Döhringnek hívják) szavait –, *s majd minden napon azonos úton, azonos időben...*” (I/9.) Nem színész lép fel a szín-

padon, aki számos különböző szerepet formál meg<sup>8</sup> – ehhez amúgy is minden szereplőnek egyes szám első személyben kellene beszélnie –, hanem a krónikás ül ott: mesél, tényleg mesél. Történeteket mesél, amire a regény címe is utal. Családrégény, könyv, most meg történetek. Néha mintha elunná az egyiket, belekezd egy másikba, később mégis folytatja az előző történetek valamelyikét. Mások pedig azt szeretné elérni, hogy lehetséges legyen a lehetetlen: több történetet egyszerre mondani. Az egyik szereplő szavát a másikéba fűzi, ilyenkor talán még az sem fontos, hogy tartalmilag mást mondanak, ha itt is tényleg mást mondanak, bizonyos nagyon különbözőnek tűnő szereplők gondolataikban nem határolódnak el egymástól. S aztán a mesélő maga sem – ahogy hosszú ideig a hallgató sem – veszi észre, amikor Kristóf hosszú monológjait direkt beszédben kezdi tolmácsolni a hallgatóságnak. Úgy tűnik, olyannyira azonosul Kristóffal, hogy Kristóf mondatait öntudatlanul a saját mondataiként mondja. Ennek pedig alapvető jelentősége van „a regény világnézete” szempontjából. A mesélő (narrátor) és Kristóf azonos személy, csak az életkoruk különböző. Amikor Károlyi Csaba azt akarta Nádasra „rábizonyítani”, hogy leginkább Kristóf életében lehet találni olyan elemeket, amelyek érintkeznek Nádas életének egyes elemeivel, Nádas ingerülten tiltakozott: Nem, ezen az alapon ő Von der Schuer is, Auenberg grófnő is, Tuba János is, Horthy Mihály is. „*Hogy jön ide ez a Kristóf, ő is csak egy szereplő, egy változat, egyik szerepem a sok közül.*” Nevetéses lenne elkezdenni vitatkozni Nádassal, hogy azért Kristóf mégiscsak inkább hasonlít rá, mint Von der Schuer. Mert jóllehet ez biztosan így van, mégis Nádasnak van igaza: Ha ugyanis a kritikusok nem kevernék bele a regénybe Nádas más forrásokban kifejtett világnézetét, minden a regény világnézetét illető kifogásuk semmissé válna. A regényben két, szerintem személyében azonos szereplő *teremti és szemléli* a világot. S hogy ez a szereplő, Nádas teremtménye éppen ilyennek látta a világot, az Nádas írói fantáziájának s nem világnézetének köszönhető. Csak ketten beszélnek; akkor is csak és egyedül Kristóf beszél maga a narrátoron kívül, ha élettörténetének netán semmivel több köze sincs Nádaséhoz, mint mondjuk Von der Schuerének. S ennek *nem le-*

het, hogy ne legyen jelentősége. S van is neki. Nem is olyan nehéz megfejtetni, mi volna ez. Mintha több tanulmányban is szó esnék arról, hogy Kristóf története klasszikus nevelődési regény. De mi lenne, ha úgy tekintenék a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-re a maga egészében, mint olyan szövegre, melyben *Kristóf*, nem Nadas!, már elbölcsülvén, végignézi a nevelődését meghatározó egész korszakon, melyben ő maga kénytelen volt cipelni saját „súlyos történelmi poggyászát” (III/471.), de amelyben, mint kiderül, talán egyedül neki volt jövője. Kristófnál ugyanis van egy „ma”, mely akár egybe is eshet a narráció idejével. S ez a „ma”, ha netán voltam olyan éber, s mindjárt első megjelenésekor észrevettem, nem jelentéktelen pillanatban tör ki az aktuálisan elbeszélő történet jelenéből. „Vezet, ez a nő vezet, gondoltam róla, valahová elvezet engem. Ez volt a határozott benyomásom. Bár őszintén szólva magam sem hittem a dologban, hiszen jómagam sehová nem akartam elérni, vagy nem tudtam volna megmondani, hogy hová érhetnek el vele, s mitől lehetnek ilyen felülvalkodott, de ekkor már eltűnt legalább a kétség és a rettegés. Mintha vállat vonogatva azt mondanám, ha nem így lesz, akkor másként lesz. Ha tudtam volna, hogy mi vár rám, milyen hónapok, milyen évek, akkor is átadtam volna magam ennek a pillanatnak, mert nem lett volna mivel elhárítanom. Semmit nem bántam meg, **ma** is átadnám magam.” (III/140.) Kristóf tudja, a forradalom idején értette meg: „Egy olyan világba születtem, amelyben minden szándék félrehord, minden cselekvés félrevész.” (II/189.) S a narrátor értésünkre adja, hogy még az új szerelem kibomlásának pillanatában is gyöttri ez a világ: „A kérdés azonban ott maradt közöttük a levegőben, a valódi kérdés, hogy mire az új szerelem, ha minden így ér véget, minden ilyen törekény és minden történet pusztítás és pusztulás.” (III/460.) És mégis, ma is átadná magát annak a pillanatnak. Kristóf velünk ellentétben ma már tudja, hogy mi várt rá, milyen hónapok, milyen évek (láthatóan gyötirelem és szenvedés), de Kristóf azokban az utolsó pillanatokban, amikor találkozunk vele, a leghatározottabban boldog. „Kristóf el is ment a Rókus kórházba, s amikor ott sem találta, akkor egy ideig ment az utcákon az emberek között. Világosan látta, hogy ez a másik élet. Egy másik életbe gyalogol bele, akár megtalálja, akár nem találja, most már ez lesz az élete. Ennek az új életnek semmi köze nincs bárme-

lyik előző életéhez, se a születéséhez, se a családjához, semmihez. Olyanok lettek, mint az idegen tárgyak. Mert egyetlen gondolatával nem fog többé az új életén kívül kerülni. Ami nem volt se jó, se rossz, legfeljebb ennyi gyaloglás és ennyi magába fogadott utcakep után fáradni kezdett a lába.” (III/566. – az én kiemelésem – V. M.) Aztán megtalálta azt, aki elvezette őt előző életeiből a másik életbe. „Másnap a látogatási időben egy igen sápadt és végtelenül elgyöngült Klárára lett, egy olyan Klárára, akit nem ismert, de még örültebben szeretete.” „Csöndes boldogság volt, de nagyon boldogok voltak egymással és egymástól.” (III/571–2.) Semmi ironia, szép szerelmes regényhez illő befejezése Kristóf történetének; az új Kristófnak még Ninó iránti részvétre is teltett. „Nem a halott miatt érzett részvétet iránta, hanem a méltósággal teli ceremónia arányaiból, az összegyűlt tömeg láttán értette meg, hogy mennyire egymásra voltak utalva és micsoda súlyokat viseltek ezek ketten a vállukon, bármilyen nevetségesnek is látta őket.” (III/576.)<sup>9</sup>

Ugyanezekben a napokban teszik el láb alól Rott André hathatós közreműködésével Ágostot. Akit még szerintem ott, Athénban megölték. Nem Döhring gyilkolta meg 28 évvel később a Tiergartenben. (De miért is akarom én kitalálni azt, ami nincs benne a regényben? Mert ez nagy formátumú klasszikus regény is, melyeknek elolvasása után ifjúkoromban elméláztam szeretett figuráim további sorsán! Jóllehet Ágostot nem sikerült szeretnem.) Mielőtt azonban még elbőgném magam a szép szerelem és az aljas gyilkosok miatt, akik már Kristóf apját is eltűntették a föld színéről, fel kell tegyek egy kérdést Radnóti Sándornak. Radnóti felidézi az EMLÉKIRATOK-at, „amely erőteljesen kapcsolódik az individuális szerelem európai hagyományához, főhőse a szó klasszikus értelmében a szerelem betege. Ahhoz az egyetlen emberhez való viszonyában, akit szeret, összekapcsolódik a vágy és a barátság, összesűrűsödik a kozmosz, a kultúra, a történelem megannyi vonatkozása”. Majd azt mondja: „A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK elvágja ezeket a szálakat. Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a póre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás.” – Ez kétségtelenül áll Ágost és Gyöngyvér maratonni baszás-jelenetére, ott tényleg nincs szerelem, barátság, szeretet és szolidari-

tás (hogy mégis mi van, azt Darabos Enikő szerintem nagyon jól elemzi). De nem csak erről és a margitszigeti szarban, húgyban, geciben tocsogásról, a „*tébolýodott társasjáték*ről” szól a regény! Miért csak „ellenpróba” a Madzar–Szemzóné vagy a Kristóf–Klára viszony? Miért nem más létlehetőségek, megvalósítva vagy elpuskázva? S mi köze mindennek humanizmushoz és antihumanizmushoz?

Hogy Nádas Péter regénye nem humanista, azon igazán nem érdemes vitatkozni, ezt nyugodtan kijelenthetjük, mielőtt egyáltalán elgondolkoznánk azon, hogy mi is az, hogy humanizmus. De a nem humanista távrolról sem azonos azzal, hogy antihumánus, azaz hogy embertelen. S a regényt olvasván ne láthatnánk, hogy igenis van szerelem, barátság, szeretet és szolidaritás. Tudom, ezt senki nem is állítja. Sok múlik azon, hogyan fordítjuk Szophoklész ANTIGONÉ-ja I. sztaszimónjának kezdő sorait, benne a *deinón* és *deinotatón* szavakat: „*Sok van, mi csodálatos. / De az embernél nincs semmi csodálatosabb.*” Az első lehetőség. A második: „*Sok van, mi háborzongató. / De az embernél nincs semmi háborzongatóbb.*” Ha éppen nem akarjuk kiélezni a dolgot, akkor maradhatunk akár a csodálatosnál is, de tudatosítanunk kell magunkban, hogy ez a szó a magyarban sem olyan egyértelmű. Alapjában pozitív értékhangsúlyt hordoz, csodálatos az, amiben gyönyörködöm. De csodálatos, csodálni való, csodálkozásra készet például a fenséges is, amelyben benne rejlik valami a háborzongatóból. Félelem és reszketés fog el láttára, *fascinosum et tremendum*. Hogy jön ide Szophoklész? Úgy, hogy a korai görögség világának értelmezése választja el egymástól egyrészt a humanistákat, akik makacsul gyönyörködnek az emberben, s mint nem emberit, véletlen kisiklást, megmagyarázhatatlant zárójelbe teszik mindazt, amiben képtelenek gyönyörködni (legyen ebből akármennyi is a világban); másrészt azokat, akik elutasítják a humanizmust, mint giccses és veszélyes hazugságot. *Az ember csodálatos* (szép és jó), *azaz minden ember csodálatos*, hacsak... hadd ne magyarázzam tovább – illetve (s ez a nem humanista, de ettől még távrolról sem antihumánus beállítódás!) nincs olyan, hogy az ember, emberek vannak, s így aztán nem is kényszerülünk arra a neveléses képtelenségre, hogy szeressük az embert. Szeressük csak szépen

azokat az egyedi embereket, akiket éppen tudunk szeretni. Akit pedig nem tudunk, mert rettenetes, mert kellemetlen, mert értetlen és buta, mert egyszerűen nem tudunk megnyílni felé – vagy – s ez a többség – mert nem ismerjük, azt hagyjuk békében, ha ő békében hagy minket. Már miért kéne nekem milliókat átölelnem? S sajnos azt kell mondanom, hogy a fajbiológusok embernevelő kísérletein is átsejlik valami ebből a humanizusból. Legyen minden ember tökéletes, hogy szerethessem és átölelhessem őket.

Ilyen egyszerű volna? Egyáltalán nem egyszerű, mondhatnám: inkább elviselhetetlenül bonyolult. Az emberek „hallgathatnak” az érzékeikre, hallgathatnak az eszükre, és hallgathatnak a beléjük sulykolt konvenciókra meg még mit tudom én, mire. A többség szerencsére mindmáig a konvenciókra hallgat. Nem öli meg azt, akit gyűlöl, nem veszi el azt, ami a másé, s nem ugrik rá az útjába eső első kívánatos nőre, mert ágaskodik a fasza, merthogy mindez „veszélyes és tilos”. Nem sétál át egy másik életbe, nem keresi a valódi világot a látszatok mögött. Kristóf: „*Nem akartam az ügyetlen mondatot, nem akartam a mások mondatát. Nagyanym a legnagyobb jóindulattal minden közhelyet beletöltött a fejembe, s ezek működtek volna is a megfelelő helyzetekben, de nem engedtem.*” (II/190.) Aki pedig nem úgy, mint a nagyanyja (és az említett többség, ezekről talán az utolsó két fejezet kivételével *nem* szólnak a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK, s nem szólnak a hétköznapiokról sem, amikor a kisebbség sem nagyon tehet mást, mint hogy úgy viselkedik, mint a többség, *das Man*, csak az örült nem teszi ezt soha), hanem, mint Kristóf, „*átgyalogol egy másik életbe*”, az furcsa kalandozásra indul. Vagy csakis az „eszére” hallgat, s az, különösen regényünk cselekményének idején, szinte egyértelműen önzésre, látszatkalkalmazkodásra (túl kell élni – mondjuk: Lehr professor) meg minden „*mesterségesen teremtett határ*” átlépésére biztat (miért ne volna szabad kísérletezni az emberen?, tényleg, miért?, szerintem: Csak!, bevetni itt a rációt, az már a kísérlet előszobája). S éppenséggel az embervadászat ellen is nehéz racionális érveket felsorakoztatni. „*Miért kéne elítélnie, ha ennyire élvezzi*” [III/179.] – vagy az érzékeire. Ami ismét csak sokféle s ugyancsak ellentétes eredményekhez vezethet. Mert – Nádas számos kri-

tikusának véleményével ellentétben – olyan sincs, hogy az emberi érzékek. Testi érzeteinkben is sokfélék vagyunk, s a regény ezt be is mutatja.

Nem vagyunk ugyanis állatok, s így ösztönös cselekedeteink nem a természetben, hanem „*ősállapotunkban*” vannak lehorgonyozva. „*Minden érzethez tartozik egy őszállapot, ebben pihen az ösztön... Az ösztön mindenkiben azonos módon működik. Az őszállapotok azonban, amelyekhez mindig mindenki újra visszatér, olykor még csak nem is hasonlítanak. Van, akiben egyetlen élményként él, olyan élményként, amelyre valójában nem nagyon emlékezik, vagy egyenesen szeretné elfelejteni. Van, akinek olyan jól sikerül a felejtés, hogy valóságos úr támad az élmény helyén... Égető hiánnyá változik, melyet nem tud többé megnevezni. Megint másokban inkább az egymásba gyűrűző és egymásba kapaszkodó élmények láncolatát jelenti.*” (I/216.) És amint azt Radnóti Sándor remekül elemzi, „*az »ősállapotnak« nem szilárd határa a személy élettörténete, hanem minden ember sok ember, az én átnőhet másokba és belenőhetnek mások, s mintegy a saját tulajdonaként jelenhetnek meg például fölmenői őszállapotai az előző nemzedékekből... S nem csak a vérségi kapcsolat működhet ilyenformán. Mózes Gyöngyvér hallja, amit nem hallhatott: a zajokat, ahogy elpusztítják főbérője lakását, és a ház egykori lakóinak rémült hangjait a nyilas vérengzés idején*”. A regény egynemely kritikusa a „*Minden érzethez tartozik egy őszállapot, ebben pihen az ösztön*” mondatot hajlamos úgy érteni, hogy Nádas narrátora szemében végül is minden mindegy. Vagy a belénk nevelt közhelyeknek, vagy őszállapotainknak engedelmeskedve működünk, nem tehetünk mást, mint ami elő van írva számunkra, a „*világban totális szabadságnélküliség uralkodik*”. Mert ugye „*ami meg volt előre írva, s aminek be kellett következnie, csupán a következő nap éjjelén történt meg*” (III/655.) – de Balter Gyulával, aki egyike a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ama nagyon kevés szereplőjének, aki szinte semmiféle reflexióra nem hajlamos. Az ő sorsa meg volt írva: paranoid rettegésébe be volt kódolva az elkövetett gyilkosság. Mintha a könyv utolsó két fejezetében új regény kezdődne. Itt jelennek meg először olyan szereplők, akik nem pépesek „*az individualitás sajátos stratégiáit*” követni (Darabos Enikő). Mert a III. kötet 579. oldalág a történetek centrumában kizárólag olyanokkal találkoztunk,

akik erre kísérletet tettek. Többnyire persze sikertelenül vagy elborzasztó végeredménnyel.<sup>10</sup> Hiszen egy olyan *világba* születtek, amelyben minden szándék félrehordott, minden cselekvés félrevitt. Tényleg, én a magam részéről egyetértek a narrátorral. De át lehet lépni ha nem is a világunk, de eddigi életünk határán, ahogy Kienast és Döhring átlépte a határt Pfeilen és Venlo között, miközben átalakították nyomozó és gyanúsított megszokott viszonyát. Darabos Enikő mégis számomra veszélyesnek tűnő vizekre evez, amikor „*a könyv egyik leghangsúlyosabb antropológiai hipotéziséről*” beszél. Van ennek a regénynek bármiféle antropológiai hipotézise? Vajon ha ilyenről beszélünk, nem hajtjuk-e azoknak a malmára a vizet, akik ideológikus, egyoldalú világnézet formálta regényről beszélnek? Ez már önmagában is fontos kérdés, hiszen Darabos Enikő Margócsyval vitázva tulajdonképpen azt hangsúlyozza, hogy Nádas regénye az emberek létének lehetőségeit kutatja, s igenis lát olyan lehetőségeket, melyek az adott, a kényszerítő alternatívái. S valóban azt mutatja meg, hogy ezeket a lehetőségeket, a „*másik élet*” lehetőségét „*az individualitás sajátos stratégiáit követve*”, „*mindenkinek magának kell felismernie, számolva határaival és szubjektív szabadság-képességével*”. Ezt kiegészíti az a gondolata, hogy „*a PT a saját testet tételezi a szabadság minél teljesebb megvalósíthatóságának alapkritériumaként*”. Nem vagyok benne egészen biztos, hogy értem ezt az utóbbi mondatot, azt azonban én is úgy gondolom, hogy e regény szerint a test és a testről szóló beszéd felszabadítása nélkül a konvencionális határainak túllépése nem vezethet a szabadság birodalmába (amivel magam is egyetértek). De ebben a XXI. század elején már semmi új nincs. Radnóti: „*A nemiség társadalmi konstrukcióként való szemlélete, a normatív szexualitás elutasítása és a szexualitás öncélúságának elismerése légiestítette a »természetes« határokat; a nemi szerepek s úgynevezett perverzciók sokasága lépett jogot és elismerést követelve magának a nyilvánosság elé. A szabálytalanság, a test bűne értelmezhetetlenné vált.*” Az „*erotikus megértés*” azonban, amelyet Merleau-Ponty idézve Radnóti elemez, új megvilágításba kerül Nádas nagy regényében. „*...az erotikus megértés válik totálissá Nádas munkájában; művészi kísérletét és teljesítményét úgy is felfoghatjuk, mint egy erre a megértésre fölépített*

*világot.*<sup>11</sup> Hogy az erotikus megértés totálissá vált volna? – amit Radnóti nem néz igazán jó szemmel – vagy hogy „*a saját test a szabadság minél teljesebb megvalósíthatóságának alapkritériuma*” lenne? – amit Darabos szinte lelkendezve üdvözl –, azt nem tudom belátni. „*Ez a világ irreális*” (Radnóti). Irreális, mert – s ezt most már többször mondom – csakis határsértők szerepelnek benne, akárcsak Szophoklész tragédiáiban. A határátlépés, még a valóban vagy látszatra legvégső is – a SAJÁT HALÁL-ból tudjuk –, azzal kezdődik, hogy tudomásul vesszük a testünket. Nem feltétlenül elégtűnk ki szűkségeit, de így vagy úgy tudomásul vesszük őket, s főként nem tekintjük a testet az ördög kizárólagos birtokának. A Sátán gyakorta az eszünket, egyáltalán nem mindig a testünket veszi birtokába – mondom, beletörődve abba, hogy nem vagyok képes a nyugat testet-lelket elválasztó „szellemét” ignorálni. Nádas regényében a határátlépők mindegyike odafigyel testének rezdüléseire. S a mesélő is azon a néven nevezi meg a történetében szereplők rezdülő testrészeit, ahogy azok magukban. „*Azt, hogy pina, még mindenki kimondta, aki magyarnak született, és ki is fogja mondani. Ha nem mondta ki, akkor gondolta.*”<sup>12</sup> Hát nem. Szerintem Darabos Enikő valami lényegesre tapintott rá, amikor azt írta, hogy egy polgárnak nem lehet fasza. Még ha a polgár szóval óvatosabban kellene is bánni. Nem a polgár, a konvenciók embere az, akinek nem lehet pinája/fasza. Aki nem veszi a szájára/ba, nyelvére a faszt meg a pinát. S a konvenciók embere távolról sem azonos a polgárral.

Rettenetes, hogy mi mindenre kellene még reagálnom (s mi mindent szeretnék még én magam elmondani Nádas két írásáról a kritikák kritikusának szerepét mímelvén). Egyvalami azonban nem maradhat említetlenül, s ez a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK szerkezete. A szerkezetet a narráció mikéntje határozza meg. A mesélő nem írt le semmit. És nem tudja, mi mindent fog elmesélni, mire telik az idejéből. És ha belefogott egy történetbe, visszatalál-e még a megelőzőkhöz. Mindegy is, a hallgatóság szájátva hallgatja, csak néhányan fészkelődnek: Érdekesítő, amit mesél, csak ne beszélne olyan csúnyán... És ahogyan egy regős történetei különfélék, néha különmeműek is, és nem feltétlenül függenek össze, úgy a PÁR-

HUZAMOS-an mesélt TÖRTÉNETEK is laza szerkezetű, csak a mesélő nem lankadó kedve tartja őket össze. De egy világ körvonalai kirajzolódnak. Egy világéi, melynek vannak átlagos mindennapjai, melyben Ilona elpepecsel a rizses csirkével, ha netán közben arra gondol is, hogy hű de jó baszni ezzel a kedves öreggel, na, a fiatalúr, talán még majd azt is kitanítom; melyben rémséges alvó ügynökeink, a kiábrándult, de többnyire párt- (azaz hatalom-) hű „*ficsurak*” (Hansi talán nem is olyan rémes) nap-hosszat az MTI-ben ülnek, és titkos iratokat fordítanak idegen nyelvre (aztán nincs mit tenniük, elmennek a Lukácsba, s ott krimi olvasnak), melyben Döhring unalmas előadásokat hallgat – közben el-elbóbiskol – a Freie Universität, a Humboldt még nem lehetett, 1989-et frünk –,<sup>13</sup> de amelyből a mesélő bennünket csak a határsértési-átlépési kísérleteivel szórakoztat. Jól jellemzi a szerkezetet Radnóti: „*Mindez nem a régi regények mély értelmű determinizmusának módjára áll az elbeszélés szolgáltatában. Nem zár ugyanis össze: általános értelemben ez az olvasói várakozás, amelyet Nádas provokál. De amikor megértettük ezt, és kialakítjuk az ellenétes olvasói várakozást, az író azt is provokálja. Vannak olyan... tömszerű részek, amelyek viszont összezárnak... s amelyek egységét a családregényforma biztosítaná. Az olvasói várakozást azonban itt a lezáratlanság csalja meg.*” Nem kell ehhez semmit sem hozzátenni, legfeljebb aláhúznám, hogy tehát szó sincs a régi regények mély értelmű determinizmusáról, nincs szó semmiféle átfogó ok-okozati struktúráról. Hasonlókat állít Darabos Enikő is: „*...a regény fragmentáltságában megmutatkozó egysége bármilyen [?] nem értek a rendszerelmélethez] rendszer működési sajátosságait reprezentálja.*” Az olvasók „*megpróbálják rendszerszerűségében látni a regényt*”, Nádas regénye azonban „*radikálisan megkérdőjelezi a rendszer elvi lehetőségét.*” „*Válahol mindig fel-felcsik a törvény szövedéke, s megmutatkozik valamilyen »másik élet« nyomvonal.*” Így van, de megint hangsúlyoznom kell: a szereplők kivétel nélkül határátlépők vagy legalábbis határsértők, s az őket körülvevő világban a többség nem az. Nincs szerkezet tehát. Nagyon sokféle életlehetőség felcsillantása nem is lehetséges zárt szerkezetben.

Csak egyvalami, a halál, zár le minden kitörési igyekezetet, amire a nyitott individuum

még a halált megelőző pillanatban is belső késztetést érez: Az ember, elemzi Szophoklész nyomán Heidegger, *deinotaton*, a leghatalmasabb-legerőszakosabb: erőszaktevő a mindent lebírón belül. Átlép minden határt. „*Csak egy-  
valamin bukik meg közvetlenül minden erőszakétel.  
Ez pedig a halál.*” Szophoklész, Heideggert, Nádast, ebben a regényben legalábbis, nem érdeklí az *idiotész*, *das Man*, a hétköznapi ember, aki tiszteltben tartja a határokat.<sup>14</sup> A halálközelség tapasztalatában azonban, ahogy Angyalosi elemzi a SAJÁT HALÁL-t, „*elfüggesztődik az én és a nem-én, az én és a többiek, az én és a világegyetem szétválaszthatósága*”. Az ezt közvetlenül megelőző időben viszont még Nádás is „*neveltetése... jéghideg csődjében*” (65.) ül. A végző határátlépést megelőzően is meg kellett küzdenie a közhelyek hatalmával.

Heidegger Parmenidészt magyarázandó hozza elő Szophoklész ANTIGONÉ-ját. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK mottója Parmenidész mondása: „*Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem.*” Gyöngyvér ösélményében „*ahová a szem ellátott, nem látott mást, mint sík vidéket, pusztaságot, poroszkált a láthatár felé, de amögött is volt egy lát-határ: Ahová elérkezhetett, nem különbözött semmiben attól, ahonnan elindult.*” (I/293–4.) Lehetséges másik élet. De a születés és halál körét...

Bacsó: „*...nincs mód, és nem is lehet fogalmakkal a személyest-fogalmat és a személyelőttitnemfogalmat egybefogni*”. „*Az ember része valami átfogónak, beletartozik a kozmoszba.*” S a kozmosznak talán vannak olyan törvényei, melyeknek nem feslik fel a szövedéke.

Ülök a körtefa alatt. Nyár van; rettenetes hőség; megvisel fát is, embert is. Odaképzem Nádast az egyik fehér műanyag székre, látom: ingerült. Már megint valaki el akarja magyarázni, hogy mit gondolt és mit csinált. S még azt sem hajlandó elárulni, hogy szeret-e vagy nem szerette a történeteket. Ez persze végül is mindegy neki, de mégis... Nos, nagyon jó nyaram volt. Az egész nyarat az író úr világában töltöttem. De azon, hogy tetszik-e a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK, a másodszori olvasás során sem volt időm elgondolkodni. Akárcsak Németh Gábor, egyszerűen zabáltam a szöveget. Ha talán egy cseppet már öregesebben is, mint tavaly.

## Jegyzetek

1. Pályi András: „*amit le akar írni, az nyilvánvalóan leírhatatlan*”.
2. S nem csak azért, mert az intimszféra tabu, l. Németh Gábor.
3. Ahogy Szilágyi Ákos mondja, itt a Lét, az „Úgy van” beszél.
4. Margócsy István: „*...ki meséli el a történetet, milyen figura az, akinek megszólalási autoritása ily nagy mértékben meghaladja nemcsak a mindennapiságot, hanem az irodalmi konvenciók legtöbbit is? S talán a regény egyik legnagyobb adóssága, hogy erre a kérdésre nem ad választ*”.
5. Még egy megjegyzés bevezetőben. Amikor elkezdtem olvasni a kötetet, a szerkesztő figyelmeztetése ellenére sem fogtam fel, hogy Darabos Enikő az egyetlen, aki tanulmányában már reagál számos kritikus szövegére. Nos, Darabos Enikő meglehetősen élesen száll szembe a fanyalgásokkal, s én a magam részéről nagyon sokban egyetértek vele.
6. „*...gyarapítja a létről való tudásunkat*” – mondja Radnóti Sándor.
7. Lásd ezzel kapcsolatosan Kardos András A VÉLETLEN TEKINTET című könyvét (Gond–Cura, 2004), különösen a Bretter-, a Pilinszky- és a Tandori-elemzéseket, valamint az én a könyvre vonatkozó reflexióimat (SISAKROSTÉLY-HATÁS. KÍSÉRTETEIM. Kalligram, Pozsony, 2007. Az utolsó fejezet harmadik írása).
8. Nemrégiben láttam Doug Wright A MAGAM ASSZONYA VAGYOK című darabját a Stúdió „K”-ban. Várnai Szilárd vagy harminc figurát formált meg – mindet meggyőzően, mindig elhitette a nézőkkel, anélkül, hogy jelmez váltott volna, s anélkül, hogy megnevezte volna a személyeket, hogy most más beszél...
9. Hogy Kristóf „másik élete” nem a konvenciók világában zajlik, ami önmagában nem lenne kizárható, azt talán az mutatja, hogy a róla szóló utolsó mondat így kezdődik: „*Kristóf megint lopott...*” Lopni persze a reflektálatlanok is lopnak, de nem a konvenció emberei. Hacsak nem válik „konvencióvá” a lopás. Hogy meg a határt nem pusztán a konvenciók pusztá felrúgása, egy „*tébolyodott társasjáték*” irányában lépi aztán végleg át, hogy a másik élete nem a Margitszigeten fog zajlani, az nem csak a későbbi Kristóf-történetekből látható. A Szigeten is a szerepet keresi. Csak nem a giccses-taknyosat.
10. Elborzasztó? Kit borzaszt el? Tudom, hogy erre a kérdésre választ kellene adnom. Annál is inkább, minthogy mi, „elborzadók”, legyünk humanisták vagy nem humanisták, kisebbségben vagyunk.
11. Radnóti ugyanakkor ezt is mondja: „*A regény főbb alakjai közül senki sem helyezi a szexualitás alapjára az életét.*” Az erotikus megértés totalitással válása talán csak azt jelenti, hogy a szereplők testi rezdüléseinek

és a testeknek (a „lélektől” azért nem független) egymásra vonatkozásában mindig érezzük Cupido incselkedéseit? Megeshet. De hát akkor ez maga a szintizta nagyrealizmus!

**12.** Ezt Nádas Károlyi Csabának mondta.

**13.** A propos. Azt állítottam fentebb, hogy a történetek mintegy harminc évet fognak át. A harmincas évek elejétől 1961-ig. Magyarországot illetően ez így igaz, Németországban azonban a mindennapok totális gleichschantolása még majd' harminc évig el-tart. S a *Párhuzamos történetek* ott még folytatódnak.

Magyarországon viszont lassan leszáll a kádárizmus bődületes unalmának köde.

**14.** „A könnyű álmú élőlény, mely önmagában és saját körén belül mozog, állandóan túláramolva önmagán, egyre újabb alakban újítja meg önmagát, ugyanakkor azonban mégis csak a maga egyetlen pályáján marad, ismeri a helyet, ahol éjszakázik és vándorol.” A tévedések elkerülése végett: Heidegger a Szophoklész által említett madárrajról, víziállatokról, bikáról és paripáról beszél.

Vajda Mihály