

FIGYELŐ

ELEMZŐK, BELEÉRZŐK, SZÓNOKOK

*József Attila: Óda – elmondja Básti Lajos,
Bessenyei Ferenc, Major Tamás, Sinkovits Imre;
Illyés Gyula: Bartók – elmondja Gáti József,
Papp Zoltán, Sinkovits Imre, Illyés Gyula;
Pilinszky János: Apokrif – elmondja
Kézdy György, Latinovits Zoltán,
Mensáros László, Pilinszky János
HCD 14 252*

Háromszor négy szavalatot hallunk az egy és negyed órányi CD-n, a magyar irodalom három nagy, reprezentatív költeménye szerepel egymás mellett. Azaz, mindjárt álljunk is meg egy pillanatra. Az ÓDA és az APOKRIF kanonikus voltát nem szokás kétségbe vonni, és a legtöbb magyar verskedvelőnek bensőséges, mély emlékei fűződnek hozzájuk. Illyés Bartók-verséről ez – ma már – nem mondható ennyire magától értetődően. Illyés (egyszerre óvatos és szenvedélyes) kiállása a modern művészet mellett művészetimmanens nézőpontból nem túl sokatmondó, a modernség összekapcsolása a közösségi értékekkel viszont (kénytelen vagyok ezt a szót leírni) túlságosan haladó, semhogy a mai populisták vagy nemzeti konzervatívok különösebb hasznát vehetnék. Szerintem Illyés verse több és többértű annál, mint amit a kissé vészjósló kezdet, a „nekik-nekünk” szembeállítás ígér, s a szavalatok elemzésekor ez talán be is fog bizonyosodni; most elég annyit mondanom, hogy a CD kompozíciója szempontjából kifejezetten szerencsésnek tartom az Illyés-szavalatok berakását József Attila és Pilinszky versei közé. Ezek nagyobb érzelmi nyomatékaik és láthatáruk tárgassága miatt nyilván taszítanak egymást; ellenben az érvelő jellegű, retorikus felépítésű, a szenvedélyt az alanytól külön tartó (illetve közösségi subjektumot felvonultató) Bartók-vers valósággal hidat épít a két másik közé.

A három költő közül kettő, József Attila és Illyés, ugyanahhoz a generációhoz tartozik, és

a három vers közül kettő, a Bartók-vers, valamint az APOKRIF nagyjából azonos időben keletkezett, mindkettő az ötvenes évek első felében. Még a korkülönbségek is összevethetők: Pilinszky körülbelül annival fiatalabb a két másik költőnél, amennyivel később jött létre az ÓDA-nál a két másik vers. Mai szemmel nézve nem is a korkülönbség látszik jelentősnek, hanem az, hogy közbül van a második világháború a vele járó lét- és történelmi tapasztalatokkal. De még ez a különbség is relativizálódik azáltal, hogy a lemez (mármint a régi, 1980-ban készült lemez, amelynek CD-változatáról írok) szerkesztője, Tóth Attila első tételnek József Attila szerelmi lírájából választott összegző igényű, a testiség (mondhatnám, érzékek) birodalmát a lételméleti számvetéssel összekapcsoló költeményt. Így éppen a korábbi vers megértéséhez kevésbé szükséges a történelmi háttér, a korabeli viszonyok ismerete, mint a két későbbiéhez.

Ezáltal viszont egy aprónak és véletlenszerűnek hihető különbség erősödik fel: az, hogy Illyés és Pilinszky hangja, hang általi versértelmezése jelen van, József Attiláé pedig nincs – nyilván azért, mert nem ismeretes vele készült ÓDA-hangfelvétel. Ily módon József Attila verse időben távolabbinak érződik a másik kettőhöz képest még annál is, mint amennyi a két évtized korkülönbségből következne. Illyés és Pilinszky a hangfelvételtkor, 1980-ban (egyik aggastyánként, a másik öregedő férfiként s mindkettőn kevéssel haláluk előtt) jó negyedszázad távlatából tekintenek vissza versükre és régi önmagukra, mi pedig, mai olvasók és hallgatók húsz évvel későbből nézzük őket: még nincsenek olyan nagyon messze. József Attilának nem adatott ilyesféle visszatekintés: egész költői pályája, a zsengekkel együtt, másfél évtized volt. Ő nem képes későbbi költőként úgy rákérdezni korábbi versére, mint az idős Illyés vagy a nem is nagyon idős Pilinszky: „Emlékszel még? Az arcokon. / Emlékszel még? Az üres árok”; nála a korábbi vers önéletrajzi elemként jelenik meg a későbbi versben, lásd például a születésnapos vers ráépítését a Hor-

ger Antal-ügyre, valamint az inkriminált fiataalkori versre.

Ám ha József Attila visszatekintő perspektívája hiányzik is, mindenesetre tény, hogy a három költemény közül az ÓDA-nak a legtágasabbak a belső perspektívái, s ezzel a versmondónak így vagy úgy meg kell birkóznia. Ez a vers vallomások hangütése ellenére alapvetően nem vallomás, megszólítottjához pedig többértelműen, sőt szerintem ellentmondásosan viszonyul; kivételes jelentősége éppen a belső ellentmondások egymásnak feszítéséből adódik. A teljes odaadás ráirányítása egy ismeretlen személyre még vallomás esetén is távol állna a „szerelem első látásra” kliséitől, amennyiben az idegenség hangsúlyozottan megmarad, ha jól értünk, még a MELLÉKDAL-ban is, sőt ott leginkább.

Viszont az ÓDA nem a vallomás, hanem a test természeti tájja alakítása felé halad, és ez teszi lehetővé az intellektuális magaslatok kiépítését, akár a „hajnali ég” magasságára gondolunk, akár az „életem csúcsai” közt zajló sikoltozásra. Ez a lehetőség a magyar költészeti hagyományban Csokonaira megy vissza, lásd Cs. V. M. tüdőgyulladásversét, és már ott is eléggé közel kerül egymáshoz az ámulat és a borzalom. József Attilánál ez a közelség még hangsúlyosabb, már csak azért is, mert nála nem a saját test, hanem a másik ember – lényegében arc nélküli – teste nyílik meg tájként. Nem a levegőbe beszél ő, amikor egyazon verssorban jelenik meg „a kegyetlenség és a jóság”, és a „millió élő állat, / bogár; / hinár” emlegetése is eléggé ijesztő, különösen, ha meggondoljuk: ugyanez a költő írta le ugyancsak egy nőnek címezve a magyar költészet egyik legborzalmasabb verssorát, azt, hogy „Bogár lépjén nyitott szemedre”.

A fentiekből következő feladatot a négy versmondó színművész közül (igazán nem akarok szigorúbb lenni a kelleténél) sajnos egyik sem oldotta meg jól. Básti Lajos kialakít egy színházi jellegű szerepet: lényegében mindvégig udvarol, s ehhez kellőképpen kihasználja gyönyörű orgánusát. Őszülő halántékú, kissé megfáradt, ám hódítani tudó férfi a pásztoróra küszöbén: nagyjából már eldőlt, hogy ágyba viszi a nemrég megismert, kedves fiatal nőt, ám tisztában van vele, hogy előbb még valami nagyon, de nagyon szépet kell mondania. Olyat, amit a hölgy esetleg nem ért

kristálytisztán, ám az kiderül belőle, hogy lovagja komolyan veszi őt, és „olyan okos”.

A probléma az, hogy nemcsak a fiktív hölgy nem érti a nagyon, de nagyon szép szöveget, hanem Básti sem igazán. Nagyokat sóhajt, szépen hangsúlyozza a rímeket, a hatásosabbnak érződő helyeken beerősít, a testleírásnál átmegegy himnikusba; de ezzel együtt figyelmének kilencven százalékát lekötik a lágy emlékek, az előrebiccenő haj, a „*méhednek áldott gyümölcse*”, a „*kedves vacsora melege*” és más efféle kézzelfogható földi jók. Az alvadt vérdarabokról feltűnően kedvetlenül beszél, a megnyílt értelemben alászálló igével nemigen tud mit kezdeni (pedig ha tudta volna, hogy a Logosznak is van egy erősen érzéki aspektusa!); értelmezésében a vers csúcspontja a „*fogadj magadba!*...” felkiáltás. Ami nem baj, csak az a gond vele, hogy utána még többrendbeli szövegek jönnek (konkrétan az ötödik rész utolsó hat sora, majd a MELLÉKDAL), és azokkal is kell csinálni valamit.

Básti a „*Milyen magas e hajnali ég*”-gel kisóhajtja magából a felgyült feszültséget, tehát a MELLÉKDAL nyolc sorában újabb, kisebb feszültséget muszáj keltenie, amit aztán megint kiolt. Ezt úgy éri el, hogy az első négy sort felferjedő optimizmussal, kerekedő szájmozgással szavalja, az utolsó négy sort pedig annak a tapasztalt férfinak a figyelmes gyöngédségével leheli, aki valami nagyon szép emlékre gondol a kedves hölgy szájban kihűlve lengő íze kapcsán.

Bessenyei Ferenc részmegoldásai lényegesen különböznek Básti Lajosétól, ám az alapvető probléma ugyanaz: a szavalat reflektálatlansága, illetve a versértelmezés egysíkúsága. Mintha cáfolni akarná a költőnek azt a kijelentését, miszerint „*A lét dadog*”, és demonstrálni akarná, hogy nem dadog biz’ az. Pedig sem nem cáfol, sem nem szemléltet, hanem az idézett kijelentésről egyszerűen nem jut eszébe semmi. Bessenyei visszafogottabban, tiszteltetűbben udvarol, mint Básti, azonkívül – elmentésben Bástival – igyekszik fiatalos lendülettel beszélni, így szavolata több mint egy perccel rövidebb Bástiénál. (Egy százhusz soros versben!) Ám ezáltal kissé tagolatlanok érződik a szavalat, megilletődöttség váltakozik odaadással, s mindkettő alaptónusa az a fajta áhítat, ami nyilván az „örök női” princípiumnak szól.

Így viszont már-már komikus, amint a kiváló jellemszínész örömrivalgásban tör ki a mindenségtől meg az örökkévalóságtól, s a kettő között végigujjongja a beleket meg a veséket. Igaz, hogy a „*bogár-hinár*”-t egy kicsit gyanakodva veszi a szájára, ilyeneket azért mégsem lehet ünnepelni, de a kegyetlenségtől, a jóságtól, valamint az északi fénytől gyorsan megnyugszik, és örvendezik tovább. Azon, hogy hogyan kellene (lehetne?) a szavakat alvadt vérdarabokként kiejteni, nemigen töpreng. Ez a szavazat kétségkívül kevésbé (illetve kevésbé nyíltan) teatrális, mint az imént elemzett, de nem kevesebb buzgalommal próbál retorikát csinálni abból, ami poétika.

Megítélésem szerint a retorikán vérzik el Major Tamás szavazata is. Rögtön hozzáteszem, hogy övé a legintelligensebb és legvégiggondoltabb interpretáció, és a négy színész közül ő az egyetlen, aki nyilvánvalóan elvégezte a vers mélyreható elemzését. Azzal sem vádolható, hogy ne volna tisztában vele, miképpen függ össze „*a kegyetlenség és a jóság*”: ezt ő nagyon jól tudja. És amikor ő kiejti a száján „*a szív legmélyebb üregeiben / cseleit szövő, fondor magányt*”, annak súlya van (nem úgy, mint az előbbi két versmondónál). Ő – ez jól hallható – gondolkodott a vérdarabokról, meg arról is, miképpen lehet a női testről mint tájról beszélni. Többféleképp lehet: ő tárgyyszerűen, kicsit szárazon, kicsit analitikusan beszél. Távol áll attól, hogy megrendítő legyen, ám kétségkívül hitelesen hangzik, és van benne egyfajta szikár erő.

Major pontosan tudja, hogy az „*édes mostohá*”-t célszerű egy kicsit leejteni (ő könnyedén, szinte dobva mondja), ellenben az „*el vagyok veszve, azt hiszem*” verssort fel kell vinni, minél magasabbra, különben elvész a zárójelbe tett sorok feszültsége, elvész a hajnali ég magassága, és nem hihető, hogy a beszélő alany szíve fölötte csattog. Azt is tudja, hogy a „*szorgos szerveim*” elnémulásának lehetősége adja meg az „*eleven ágy*”-ba való bekéredzkodés súlyát. Továbbá ő az, aki a verset pontosan és korrektül tagolja; nem hatásszüneteket tart, hanem a szövegrétegek váltakozását érzékelteti a szünetekkel. És ő az, akinek van bátorsága a MELLÉKDAL címét kimondani (igaz, ez egy kicsit brechtianus gesztusnak hat nála), hangsúlyokkal érzékeltetni a zárójeleket, és a MELLÉKDAL-ba belevinni azt a keserűséget, amely – szem-

ben az esengő vágyakozással vagy a céljához jutott férfi elégedettségével – még egy utolsó lendít a versen.

Továbbá – hadd írjam le ezt is – neki van lényeges közölnivalója arról, hogy „*csak a törvény a tiszta beszéd*”. (Ki tudja, talán felrémlt előtte saját életéből egy-egy epizód; vagy eszébe jutott egykori főnöke, Németh Antal az igazolóbizottság előtt, esetleg fivére, a hadbíró, később népbíró.)

Mindezzel együtt Major szavazatát mégsem tartom olyan nagyszerű versmondói műnek, amilyenre ő – többek között más J. A.-versekkel – képes volt. Ennek lényegében két oka van.

Az egyik az, hogy Major személyiségétől alapvetően idegen az ÓDÁ-ban megmutatókozó szenvedély. Egyszerűen nem lehet elhinni neki azt a játékoságban és szemléletességben feloldott sötét, féktelen odaadást, ami mégis csak alaptónusa a versnek. (Dicséretére legyen mondva, hogy ennek imitálásával meg sem próbálkozik.) Lebbenő szoknya, rezzenő emlő, amit Básti oly ízes élvezettel forgat a szájában, Majort vagy elnéző mosolyra fakasztja, vagy pedig érezhetően idegesíti. Az érzékiség nála nem fonódik össze az intellektuális feszültséggel, hanem gunyoros példázattá válik.

És ezzel függ össze a szavazat másik lényeges fogyatéka: az, hogy Majornál is, ugyanúgy, mint az előző két színésznél, a teatralitás kioltja a vers tulajdonképpeni drámaiságát. Major úgy szavalja az ÓDÁ-t, mintha éppen a TARTUFFE-öt játszaná egy nem létező színházban, ahol a bonyolult átídszletezés miatt pótólággal beiktattak a szövegébe egy monológot, s ez a monológ történetesen betű szerint azonos J. A. költeményével. Major meg tudja mutatni, hogy a képmutatás is lehet őszinte szenvedély, és ez nem kis teljesítmény, ám az ÓDA teljességét nem tárja fel. Márpedig teljesség nélkül nem képzelhető el a lényeg megértése.

A négy ÓDA-mondó színész közül Sinkovits az egyetlen, aki nem képzel maga köré színpadot, s ennek megfelelően az ő szavazata a legbensőségesebb, legtartalmasabb, leginkább a vers belső drámája felé mutató. Kár, hogy jól működő ösztöneit nem segítette kellő mélységű verselemzés, mert így egy bizonyos küszöbön ő sem lép túl. (Pedig, érzésem szerint, nem sok hiányzik hozzá.) Az ő teljesítménye lényegében úgy írható le, hogy észleli a gyön-

gédségben feltáruló borzalmat, az érzékiség és az intellektus feszültségét, és keresi a hangsterek fogódzóit hozzá (ezeket hol megtalálja, hol inkább melléfog), továbbá, ugyancsak egyetlenként a négy közül, megpróbál ívet kiépíteni a csendhez szoktatott szív és a csobogó langyos víz között.

A vers első felében sikerül érzékeltetnie azt a megismerői, felfedezői folyamatot, amely a megértés kulcsa: hogy a valóságpreferenciával rendelkező tájelemek miképp válnak egyre inkább antropomorfakká, s ez miképp készíti elő az endogén táj kitárulkozását. Itt Sinkovits megoldásai kifejezetten érzékenyek: egyenletes, komoly hanghordozásával egészen finom árnyalatokat tud életre hívni. Például a „*hegyek sörényét*” és a „*homlokod fényét*” között van egy egészen kicsi váltás a hangfekvésben, ami azonban pontosan kifejezi, hogy itt jelenik meg a reális tájban a szinte fényképészeti módon előhívott személy.

A vers első felében jól oldotta meg az egymásra következő részek összekapcsolásait: itt Sinkovits építkezik. Pontosak és erősek az ellentetek; például a második rész végén nem a zengést és a sikoltást aknázza ki a kínálkozó melodramai módon, hanem a „*távol közelében*” paradoxonára hívja fel a figyelmet. Ő az, aki leginkább odafigyel a vers fonetikai feszültségére: a „*nedűid sejtje gyűjtse sok raját*” nála nem nyelvtörő mondóka, hanem a továbbjutás lehetetlenségének gyötrelme érződik benne.

Sajnos azonban a negyedik résztől kezdve úgyszólván minden figyelmét az köti le, hogy elhitesse: érti is, amit megsejtett, s így jobb híján mégiscsak megadja magát a pátosznak. Az építkezés abbamarad, a negyedik, ötödik és hatodik rész mereven szét van szedve, s az elnémulni készülő szorgos szervek kiáltása (ami pedig Sinkovitsnál a visszafojtottság és lassítás jóvoltából csakugyan kiáltásként hangzik el) nem katartikus hatású.

Illyés Gyula verse, a BARTÓK kapcsán óhatatlanul fel kell tennem bizonyos kötekedőnek ható, kellemetlen kérdéseket. Először is, amiről már szó volt: kiknek a nevében beszél a költő? Mi az, hogy „*nekik*” és „*nekünk*”? Mi az, hogy „*ne legyen béke, ne legyen derű*” a műélvezet színhelyén, „*mig nincs a jaj-sötét szivekben*”? Mert ha – esetleg, egyszer, majd – a „*szivek*” békések és derűsek lesznek, akkor Bartók művészete ér-

vényét veszti? Komolyan gondolja (vajh) Illyés, hogy a nagy komponista egyszersmind „*jó orvos*” is? Ezt ő ilyen egyszerűnek látja? És ha a zene (konkrétan Bartók Béla valamelyik zeneműve) orvosság, akkor miért olyan érvekkel próbálja Illyés (valaki előtt) igazolni, miszerint az inkább mégiscsak diagnózis? És ha diagnózis, akkor miért arról próbál meggyőzni, hogy voltaképp a beteg, a traumákat átélt közösség panaszja?

És persze (bocsánat!) mi az, hogy „*nép*”, illetőleg idézőjelbe tett „*»nép«*”? Mi az, hogy „*helyettünk*” komponál a nagy zeneszerző? Nem ráfogás ez? Aztán: ha Bartók zenéje „*nekünk*” vigasz, ha „*mi*” már úgyis tapasztaljuk, hogy „*üdvös írt*” ad, viszont azok, akik szerint hangzavar, úgysem dialógusképesek, akkor tulajdonképpen kit akar meggyőzni a vers? Kibe, kikhez beszél?

Nem könnyű mást (illetve mást is) látni Illyés versében, mint az unalomig ismert váteszi küldetéstudat egyik jellegzetes kordokumentumát. Igen erősen fel kell idézni a történelmi (plusz társadalom- és kultúrtörténeti) kontextust ahhoz, hogy más hangsúlyok is észlelhetők legyenek. Viszont az ilyen kontextus-idézés, amennyiben a lényegi megértés feltétele, felfüggeszti vagy legalábbis korlátozza a vers egyetemes érvényét. Az ÓDA megértéséhez nem kell tudni, hogy megírásakor Horthy Miklós volt Magyarországon a kormányzó és Gömbös Gyula a miniszterelnök, vagy hogy az *Új Idők* című lap olvasószerkesztője az egyik számban azt a kérdést mérlegeli, szabad-e egy úrilánynak egyedül strandra mennie, ha nincs komoly udvarlója. Az APOKRIF soraiban nagyon erősen jelen vannak a traumatikus történelmi tapasztalatok, valamint a keresztény gondolkodói hagyománynak egy fontos árama; de mindaz, amit ennek kapcsán tudni kell, magából a versből kiolvasható, mivel Pilinszky éppen azt próbálja költeménybe foglalni, amire, Illyés szerint, „*ma sincs ige*”.

Illyés viszont a meglévő, többé-kevésbé készen kapott „igével” dolgozik, ezért az olvasónak egyet-mást tudnia kell egyrészt a Bartók-recepcióról, másrészt a magyar ötvenes évekről ahhoz, hogy lássa: Illyés a művészi alkotás szabadsága mellett emel szót, anélkül, hogy ezt azonosítaná a művészet öntörvényűségével. Ellenkezőleg: izmos körmondatokban bizonygatja, hogy a nagy művészet (illetve mű-

vész) még a legszélsőbb esetekben is csak lát-szólag öntörvényű, mert valójában a közösségnek iparkodik hasznot hajtani. És, ami tulajdonképp furcsa: szerintem a BARTÓK-ot az teszi mégiscsak, minden provincializmusa ellenére jelentős (talán maradandó) verssé, hogy ezt nem muszáj tézisnek tekinteni, mert ez lehet probléma is: többirányú, nyitott kérdés. És ennek kapcsán Illyés szemléletmódját az is el-tűnődik, hogy azok a hatások, amelyeket egy bizonyos művészeti ág eszközei előidéznek, miképp jeleníthetők meg egy másik művészeti ág eszközeivel.

Ebből következik egy nagyon egyszerű dol-log. Mégpedig az, hogy a vers értéke (ha úgy tetszik, kalibere) attól függ, vajon a vers-értelmező szónoklatnak vagy meditációnak tekinti-e.

Gáti József például (akiről egyéb előadó-művészi vonatkozásokban sok szépet és jót lehet mondani) egyértelműen a szónoklat mel-lett dönt, és ezáltal egy iskolai évzáró ünne-pesség pufogó frázisaival ajándékozza meg hallga-tóját. Az ő szavata kicsit olyan, mint egy régi vágású demagóg politikus programbeszéde, s ennyiben érzelmileg túlfeszíti az iskolai évzárót: vagdalkozik és hiteget. Kimondottan üvöl-tő hangfekvésbe csak az utolsó előtti strófa csap át, a „*káromkodással imádkozó*” hév nyilván ezt kívánja meg, de a halkabban elmondott ré-szek is valahogy üvöltözőnek hatnak a folya-matos öblögetés miatt. Gáti minden egyes szó-val külön-külön valami nagyot akar monda-ni. Nem azt halljuk, hogy „*anyánk a halott*”, ha-nem valami ilyesmit: ANYÁÁÁNK!!! a HALO-HOTTT!!!, de minden egyéb olyan szót is, aminek van egy kis hangteste – pokolzaj, szitokváltozat, hangtölcsér, sikoly, bányamély, más effélék –, ezeket mind megfűjja, mint egy-egy harsonát. Ezáltal az ő szavlatában minde-nekelőtt (és szinte kizárólag) szavak vannak, nem pedig érvek vagy gondolatok. Amit az ál-talános iskolában tanult az ember: „egy gondo-lat, az egy mondat”, Gáti hallatán így fogal-mazhatjuk át: „egy szó, az egy vulkánkitörés”.

A baj csak az, hogy erről nem Gáti József te-het elsősorban, hanem Illyés. Gáti nem hamisítja meg a verset, még csak nem is szavalja „rosszul”. Ellenkezőleg, nagyon „jól” szavalja: őszinte odaadással, nagy mesterségbeli tudás-sal. Csak éppen egy rossz verset szaval nagyon jól. Pontosabban: azok a külsőleges fogódzók,

amelyeket Illyés odaköltött neki, és amelyeket készségesen, két marokkal megragad, össze-szűkítik és ellaposítják a verset, azonkívül olyan közösséget tekintenek magától értető-dőnek, amelyet nem tudnak felidézni, olyan konszenzusra hivatkoznak, ami nem áll fenn. Gátinak legfeljebb az róható fel, hogy egy pil-lanatig sem törte a fejét azon: mitől lehet „más” a „*Beh más beszéd*”, és hogyan szólalhat meg az, ami „*Emberi, nem hamis*”. Szerintem az emberi meg a hamis nem zárják ki egymást, és az erről való tudás a hiteles beszéd egyik zálo-ga, ám ennek taglalása túlfeszítené a CD-kri-tika kereteit.

Papp Zoltán szavlatát hallva első érzésem a csodálkozásé. Mintha nem ugyanazt a verset mondaná, amit Gáti József. Pedig ugyanazt mondja, betű szerint ugyanazt (annyi külön-b-séggel, hogy Gáti még „*Zerkovitz*”-ot mond, amit Illyés utóbb „*kuplé-dal*”-ra javított). Még-is, az ő interpretációjában a BARTÓK megkapja azokat az értékeket, amelyeket Illyés a Bartók-zenének tulajdonít: szabadító és vigasztaló, nagyszabású vers benyomását kelti.

Egy apró kiemeléssel Papp világossá teszi, hogy a többes első személyen az értendő, ami-ről később szó is van: „*mi, emberek*”. Ezáltal az „*ők*”, illetve „*nekik*” is mást jelent: azt a hatal-mat, amely embertelen. Az utolsó előtti sorban van egy másik kiemelése: „*de nem fakadHAT*”, ez pedig elgondolkodtatja a hallgatót: tény-leg, miért nem fakadhat? Mármint „*a jaj síval-ma*”. Netán a hatalmi viszonyok miatt? Ezek-kei és még néhány hasonló fogással Papp szilárd keretet hoz létre a vers értelmezéséhez, s ezt a keretet kellő erővel és érzékenységgel ki is tudja tölteni.

Papp Zoltán interpretációjában egyértel-műen van megszólítottja a versnek, ez pedig maga a címszereplő, Bartók Béla: Papp az egész költeményt invokációnak tekinti, s ezál-tal egy sor mozzanat, ami első olvasásra reto-rikusnak hat, az ő előadásában bensőségessé válik. Minden erőltetés nélkül kiemelkednek bizonyos kulcsszavak: harmónia, rend, re-mény, jog, kétségbeesés. A „*nagy lélek válasza*” már csak azért is elhíhető válasznak, mivel Pappnak érezhetően fontosak a versbeli kér-dések. Ő tényleg tudni akarja, vajon „*volt tör-vény*” (tkp. volt-e törvény) „*abban, hogy éppen e nép / lelke mélyéből*” szólal meg Bartók zenéje. S így komolyan véve a kérdést, az nem valami-

féle nemzeti kivagyiságról szól (bármit gondoljunk is a nép lelke mélyéről mint olyanról), hanem arra irányul, hogy: felismerhetők-e a nagy (továbbá egyszerre érzéki és absztrakt) művészet egyetemességében azok a konkrét (egyszerre szörnyű, bonyolult, kicsinyes stb.) történelmi tapasztalatok, amelyek a XX. század első felében formáltak a magyar nép sorását és jellemét?

Legalább ilyen komolyan veszi Papp azt a kérdést is, hogy „*Van-e még remény emberi fajunkban?*”, vagyis nincs rá magától értetődő, kész válasza, s ezáltal nem csak Bartók zenéjének tulajdonít a vers egyetemességet, ám egyetemes tapasztalatként szólal meg az utolsó előtti sor is – Papp tolmácsolásában a vers leghangsúlyosabb kijelentése –, az, hogy „*szív-némaságra születünk*”. Ehhez mérten van teste (hang- és gondolati teste egyaránt) a reménynek is: hogy „*a jó meghallóit*” a zene „*egy jobb világba emeli*”. És egyáltalán: hogy van jobb világ a reálisan létezőnél.

Sinkovits Imre színesebb, látványosabban szenvedélyes, egyúttal a versmondás „klasszikus” eszményeihez közelebb álló értelmezése, merőben más eszközökkel élve, nem kevésbé meggyőző, mint Papp Zoltáné. Sinkovits jóval inkább rábizza magát a fonéma- és morféma-testekre, a hangsúlyok gyorsliftezésére, mint Papp. „*Hangzavart? – Azt!*” – míg e két szót kimondja, először fölmeleg, majd mindjárt le is megy legalább négy-öt emeletet: ezáltal jelzi, hogy emeletek vannak a vers érzelmi tartományában, és hogy neki, a beszélőnek van ereje az agresszív, nagy zenesz nyomában föl-le szállni. Nem kevésbé kifejezők az apró szóközők, szünetek, amelyek bizonyos névelők után következnek, a méltóságteljes kiemelések, a meghatott bajtársiasságot (sőt gyöngédséget) érzékeltető hangszalagfeszítések.

A kérdéseket ő is megformálja, de nála nem a kérdéseken van a fő hangsúly, hanem a belőlük adódó néma közdelmen: „*ha ez a gond...*”. Ennek megfelelően különös fontosságot kap az a szó, hogy „*mégis*” (a remény és az élet „*mégis*” a megszólalásból fakad), s így Sinkovits szavalatában a tűnődésnek és persze a példázatoságnak is mozgósítóereje van. Nem úgy, mint Gátinál, aki minden szóval riadót fúj, nem: Sinkovits nagyon is gazdaságosan használja eszközeit. Kicsit lassít, kicsit szétszed; erőt gyűjt, erőt ad; mire eljut odáig, hogy „*beh*

különös, beh üdvös írt adsz”, kezd olyan érzésem támadni, mintha Sinkovits ismeretlen Ady-verset szavalna. És ez az eddig nem sejtett összefüggés nemcsak Illyés versének értését gazdagítja, hanem rávilágít a közéleti indíttatású magyar líra kétarcúságára, esendő és daliás voltára is.

Ezzel azonban nincs vége a meglepetéseknek. Az Illyés-szavalatokban a legnagyobb meglepetés magának Illyésnek a megszólalása, amely a kis gikszerek ellenére igazi komoly, profi versmondói teljesítmény. Illyés beszédmódja érezhetően visszatekintő jellegű, ám nyoma sincs benne férfikora iránti nosztalgiának, inkább a tanúságtétel szenvedélye hallatszik benne. Egy öreg ember, maradék erejét összeszedve, az élettől búcsúzófélben, emlékeztet és figyelmeztet. Az ő szavalatának leghangsúlyosabb kijelentése az, hogy „*olyanokat éltünk meg, amire / ma sincs ige*”, s ebbe az is beleértendő, hogy „*hazák veszték el*”. Ám Illyés nemcsak erre emlékeztet, hanem magára Bartókra is: érződik és érezteti, hogy ismerte és kortársként is becsülte azt az embert, akiről beszél. Éppen ezért nála a legplasztikusabb, leginkább élményszerű a „*zeneterem*” sok-sok jelzője: „*bearanyozott, fennen finom, elzárt*”. Még a vénember hangjában is érződik az egykori „népfi”, a pusztai uradalomból nagyvárosba került fiú dacos, plebejus indulata. És amikor Picassót emlegeti, akkor is megjelenik egy élő arc; és ez feledteti a taktikát, amely a baloldali elkötelezettségű avantgárdnak a népi ideológiával való összekapcsolására irányul, azzal a céllal, hogy a költő a „nép” nevében párbeszédet folytathasson, más jelentős művészekre is hivatkozva, a „hatalommal”. (Itt kell emlétenem, hogy a „*példamutató nagy ikerpár*” másik tagja, aki nincs néven nevezve, Kodály, még javában élt, és Illyéséhez hasonló taktikázásra kényszerült.)

Sőt Illyés huszonkét évvel ezelőtti hangja nemcsak feledteti a negyvenhét évvel ezelőtti szándékot, hanem az egyszerit, a személyesen hitelest össze is kapcsolja az egyetemessel, ezért Illyés szavalata az összes közül a leginkább elgondolkodó és elgondolkodtató.

Illyésnek nincs szüksége a bensőségessé tétel színészi eszközeire. Nem épít ívet, nem alakít ki keretet, nem váltogat mélységet és magasságot; költeményét egysíkúan és majdnem egyhangúan szavalja, szinte kántálva. Ami vál-

tozatosság van a hanghordozásában, az nem annyira a kisebb-nagyobb (gondosan, pontosan kitett) értelmi hangsúlyokból, érzelmi nyomatóékokból adódik, hanem inkább a tájnyelvi sajátosságokból, az erős zárt ë-kből, a dunántúliás rövid u-kból, ü-kből, a nyelv hegyével szájjpadlásra pörgetett t-kből, d-kből. Ezáltal éppenszággal nem idéződik fel Bartók zenéje, viszont az, hogy „fűrész” hallatszik fűrész helyett, egy „ágréssziv”, egy váratlan „belöllünk” és más effélék a maguk módján egyszerre teszik zeneivé és drámaivá Illyés versmondását.

Egy lezáruló életpálya szólal meg Illyés szavalatában, szinte végrendeletként. A művekből, küzdelmekből, taktikai húzásokból, kompromisszumokból bölcsesség lett, tartós érvényű tapasztalat; és ezt érdemes megbecsülnünk, akár szeretjük azt az embert, aki ránk hagyta, akár nem.

Pilinszky János költeménye, ellentétben Illyésével, több, elvileg egyenrangú interpretációs lehetőséget kínál a versmondóknak. Egészen másképp fog felépülni a szavalat, ha a versmondó a megszólaló énrre koncentráll, mint akkor, ha elsősorban a megszólalás aktusára figyel, s megint másképp, ha a költői beszéd háttere érdekli, legyen az akár történelmi, akár eszkatológiai háttér (ami megint csak két különböző versértelmezést fog eredményezni).

A Pilinszky-szavalat esetében, úgy látom, a színészek nem mulasztották el a szükséges elemzést: mindhármójuk munkája markáns, izgalmas koncepció alapul. Az összehasonlításból azonban az derül ki, hogy az elvileg egyenrangú lehetőségek mégsem vezetnek egyenértékű megoldásokhoz. Az egyik közel visz a vers teljességéhez, a másik nem annyira. (És csak zárójelben tesztem hozzá, hogy az APOKRIF szaválásakor nem közömbös a versmondó személyes viszonya Istenhez, valamint az, hogy miképpen tudja megjeleníteni a teremtménységet a vers – hadd mondjam így – Isten által ridegen tartott világában.)

Kézdy György két súlyos ellentétet választott versértelmezése centrumául. Az egyik: érezhetően komolyan veszi, hogy valakihez, illetve valakikhez beszél, mégis nyilvánvalóvá teszi, hogy teljes magány veszi körül. A másik: amit mond, az a világpusztulás teljes súlyát

hordozza, mégis személyhez szólóan, közvetlen egyszerűséggel szólal meg. Emlékeztetve Gáti József versmondására: Kézdynél is mindenekelőtt szavak vannak, csakhogy más indítékból, más módon és nagyon más eredménnyel. Kézdy nem kapaszkodik a szavakba, nem nagyokat mond, inkább kicsiket nagy erővel. Szétszedi a szavakat, és lerakogatja őket, mintha tárgyak volnának; ezáltal minden egyes szó egy-egy „kutyaól”, és érzékelhető benne a „csönd”, amely nem egyéb, mint Isten hallgatása a teremtett világban.

Kézdy külsőleges eszközeiről ezen túlmenően nincs különösebb mondanivalóm. Eleinte távolba beszél, az „Ismeritek...” szólamtól kezdve aztán közelre, később megint távolba. Egy helyütt kicsit megemeli a hangját, és a végén, amikor a teremtmények arcáról van szó, ugyanez a hang kicsit megkeményedik. De nem ez az érdekes. Kézdy szavალata kapcsán nem erről kell beszélni, hanem az érzékenységről, az egyhangúságban kifejeződő plaszticitásról, a felhalmozott, de nem mozgósított érzelmi energiáról. Kézdynél minden rámutatás, felidézés egyszersmind feltárulkozás is: a „tébolyult pupilla”, a „vesszőnyi fák”, az „éles kövek közt” csörömpölő árnyék megannyi fájdalom léttapasztalatot fejeznek ki; és most nem a „rabruha” történelmi tapasztalatáról beszélek, nem is a hasadt paták és hártás lábak víziójáról, hanem a nehezen azonosítható, rejtélyes telítődésekről. Kézdy ezekről tud valamit. Sőt azokat a szavakat is el tudja helyezni, amelyeket a beszéd lehetetlenségéről szólnak.

Szüneteivel, hallgatásaival érzékelteti az elveszett paradicsom fájdalmát, a „haragos ég” iszonyatát; és a „késői, keserű léptek” furcsa jelzőjében ott visszhangzanak a VONZÁSOK KÖZT című jóval későbbi versben olvasható „megalázó méterek”. Egyáltalán, az APOKRIF-ben, úgy, ahogyan Kézdy szaválja, hallani vélem a szívemnek kedves többi Pilinszky-verset is. Ez nyilván nem csak Kézdyn múlik, mégis egyértelműen őt dicséri.

Latinovits Zoltán nem az Istentől elhagyott világ apokaliptikus látomását idézi fel, mint Kézdy; ő nem a világra, hanem a szubjektumra koncentráll. Az ő értelmezése arcvonásokkal ruházza fel a megszólalásában Kézdynél arc nélkülinek rémlő ént. Latinovits nem a távolba beszél, nem is közelre, hanem mindvégig befelé, s így mindvégig önmagát

szóltja meg; akkor is, amikor a kérdések alanya többes második személy, és akkor is, amikor ténylegesen egy másik emberről, egy szeretett lényről van szó. (Az már megint értelmezés kérdése, hogy ki ez a lény. Kézdy valószínűleg az INTROITUSZ-beli Báránra gondolt, Latinovits hangjában egy szeretve elveszített nő sejlík fel.)

Latinovits hangja bensőséges, helyenként már-már gyöngéd; ő nem szétszed, mint Kézdy, hanem összekapcsol. Nála a tárgyak nem feltárulkoznak, hanem a saját szenvedés verődik vissza róluk; nála az éles köveknél nagyobb nyomatókat kap az „Egy kerti szék, egy kinnfelelt nyugágy”.

A „*vírvasztván*” szót megroppantja, a „*dermedt vályúk*” szókapcsolatban a jelzővel váratlanul és ijesztően odasújt a jelzett szóra, a „*mélyvilági kín*”-nál magasba emeli a hangját, amivel egyszersmind a „*haragos ég infravörössé*”-t is előkészíti. Az elveszett paradicsomról tűnődve beszél, a visszasejlő óriási fákat sóhajtván mondja ki; a tékozló fiú visszatérésénél alig észrevehető ritmusváltásokkal meg-megakad, az ősi rendhez érve elcsuklik a hangja. Ezután, a vers közepén, a „*Csak most az egyszer szólhatnak veled*” sornál jelenik meg a Másik. Ettől kezdve, bár továbbra is önmagához beszél, többé nem magányos közegben szólal meg. (S ez megint csak nem idegen Pilinszkytől: az ő verseiben a Másik hiánya együttlételet jelent.) S így az, hogy „*Riadt vagyok, mint egy vadállat*”, nem megállapításként, hanem segélykiáltásként hangzik; a „*Hazátlanabb az én szavam a szónál*” pedig így, ahogy nagy erővel ki van emelve, nem a „*tűzes ég*” alatti teremtményi elhagyatottságról szól, hanem a helytállás méltósága demonstrálódik benne. A „*levegőtlen prés*” keményen és kegyetlenül hangzik, s ezek után Latinovits úgy zárja le a verset, mintha az alácsorgó üres árokkal a kővé vált személyiség halotti maszkjára mutatna rá.

Mensáros László szavai pontos és következetes, de nem annyira átütő erejű, mint Kézdyé vagy Latinovitsé. Látszólag nála is ugyanolyan szerény és egyszerű az eszközhasználat, mint Kézdynél, ám ez a hasonlóság felületes: Mensáros nem mélyíti a szóközök mentén a szöveget, ő egy történetet mond el, ami lehet akár apokrif (bibliai motívumra épülő, de a bibliai kánonból kizárt) történet is. Valaki elindul, bolyong, megérkezik valahová, nem ta-

lálja a keresett-szeretett személyt, vágyakozik rá; közben felkel a nap, aztán beesteledik, aztán ismét nappal van, végül pedig „*Akkorra én már mint a kő vagyok*”.

(Csak zárójelben: szerintem a verscímben erősen érződik a görög szó eredeti jelentése is, az, hogy „elrejtett, elrejtőzött”, ám az biztos, hogy nem az elbeszélhető eseménysor rejtőzik a vers világában, hanem valaki-valami más.)

Kétségtelen, hogy a vers így is elszavalható, Mensáros szépen és szabatosan mondja, csak éppen súlytalanná válik a szöveg. Mondhatnám azt is, hogy ez egy metafizikai súlytól mentesített versértelmezés, de a problémamentes történetmondás miatt az újkori történelem terheit sem hordozza; nincsenek arcvo-nások, ám az arc keretének hangsúlyos üressége sincs meg. Mensáros ráhagyatkozik a jambusokra, viteti magát; és ha egy színész ezt akarja, akkor aztán a jambusok viszik is. Egy kicsit ámuldozik az elveszett paradicsomnál és fájnál; valamiért (nem egészen értem, miért) hirtelen fontossá válik számára, hogy „*hangokat ad egy torony teste*”, ám a szavakat egészében, ha szabad így mondanom, lelkiileg nem törté-
nik semmi különös.

Ennek nagyjából az ellenkezője mondható el Pilinszky János emlékezetes szavatairól. Nem jellemző rá sem Kézdy megrendült szomorúsága, sem Latinovits intenzív szenvedélyessége; ő lassan, nyugodtan, magyarázva és szemléltetve beszél, a hatás mégis felkavaró és ijesztő. Mintha a NAPLÓ című versben tükörbe néző gyarlóság és „*nagy szelídség*” mondana ítéletet.

Pilinszky orgánuma tulajdonképpen nem szép. Vékony, magas, reszelős, vontatott hangja van, mégis valamiféle torokszorító szépséget jelenít meg ez a hang, amely mintha egy másik világból szólna hozzánk. (Valószínűleg így érződött akkor is, amikor Pilinszky még élt.) Az értelmezéshez itt is, mint Illyésnél, nagyban hozzájárulnak a kiejtésbeli jellegzetességek. Pilinszky a szó belsejében is, de még szóvégen is külön ejti a k-kat és a cs-eket, a szóvégi t-eket kettőzi. Azt mondja: „*helő napott*”, mintha múlt időbe akarná tenni a főnevet. Két magánhangzó közt kettőzi az s-eket, azt mondja: „*mulandósság*” és „*nevét az árvasságnak*”, s ezt én, nem is tudom, miért, szívbemarkolólnak érzem. Nem szünetekkel választja külön a szavakat, hanem hangsúlyokkal. Olyan erős szó-

hangsúlyai vannak, mintha énekelne, s minden fontosabbnak tartott szóhoz nagy erőfeszítéssel külön-külön felkapaszkodik, sőt az is előfordul, hogy különös nyomatékkal hangsúlyozza az utolsó szótagot. Olyan benyomást kelt, mintha a „*mozdulatlan égő ketrecek*” valamilyékből beszélne, valahol a baromfiak és a kerubok között. Megoldásai váratlanok, meglepőek, kiszámíthatatlanok, ugyanakkor mégis természeti tényként hatnak. Ezáltal egy olyasféle mondat, mint az, hogy „*Nem értem én az emberi beszédet*” vagy hogy „*Hazátlanabb az én szavam a szónál*”, nem elzárkózó gesztus, nem is erkölcsi indítatású erőgyűjtés, hanem a meg- és kifosztottság kifejeződése, a Radnóti Sándor által leírt „elszenvedés” aktuusa és attitűdje.

Ezenkívül az is figyelemre méltó, hogy a szóhangsúlyok révén milyen erősen ellene dolgozik saját jambusainak. Ahogyan ő mesél és magyaráz, a dolgokat meséli, nem pedig az eseményeket; előadásának értelmi-érzelmi ritmusa fölébe kerekedik a metrikai sémának. Ehhez járulnak a szünetek is, amelyek nem a szavakat, hanem a tagmondatokat választják el egymástól. (Hosszú szünetek vannak: Pilinszky szavai csaknem másfélszer annyi ideig tart, mint Mensárosé.) Így mondva a verset, a költői személyiség nyitott tényékként tárul ki a virtuális (ám e minőségében mindig jelenvaló) hallgatóság felé, maga a szöveg pedig úgy hat, mint egy évszázadokkal később beteljesedő régi jóslat, vagy mint egy archaikus népi imádság, vagy mint egy középkori pokoljáró beszámolója, vagy mint egy középkori litánia, amelyből kitörölődtek az ismétlődések.

Befejezésül egy nem túl nagy jelentőségű prózai megjegyzés már megint a lemezborítóval kapcsolatban. A lemezborító egy kétrét hajtott papírlap, tizenkétszer huszonnégy centiméter. A címdalra a szükséges feliratokon kívül a három költő fényképe látható tojásdad keretben, kicsit egymásra csúsztatva: J. A. eltkarja I. Gy. jobb fülét, I. Gy. viszont P. J.-ből takar el egy darabot. Ez így rendben is van. Szétnyitva a papírt, a belső oldalon a tizenegy versmondó fényképét látjuk a megszólalások sorrendjében, kilenc színművészt és két költőt; és ez is jól van így; bár az, hogy a két költő fotója változatlan formában köszön vissza a címdalról (annyi különbséggel, hogy itt I. Gy.-nek is, P. J.-nek is hiánytalanul megvan a

jobb füle), nem valami falrengető lelemény. Végül az alsó oldalon ki vannak nyomtatva a tételek egytől tizenkettőig, hogy ki szavalja őket, és hány perc hány másodpercig tartanak. Ez teljesen fölösleges, mivel ugyanez ugyanígy a CD aljára is rá van nyomtatva. Ezzel szemben nem olvasható rajta sem a hangfelvételek időpontja, sem a színeszek versmondói pályafutása. (És persze a két költő sem, pedig Pilinszkynek fontos szavai maradtak fenn más költőktől is.)

Amennyire dicséretes a Hungarotontól, hogy a régi lemezein hallható szavakat újra kiadja CD formában, s ezzel nemcsak megmenti őket az elkallódástól, hanem széles körben népszerűsíti is őket, majdnem annyira kár, hogy nem mellélkei hozzájuk a szükséges háttérinformációkat. Márpedig a versmondók arcvonásaihoz a pályakép is hozzátartozik.

Márton László

„...SÚGJÁK MALLARMÉK”?

Somlyó György válogatott versei
Unikornis, 2000. 260 oldal, 3000 Ft

I. A Szerkezet

Végül úgy dőlt el – hosszas kísérletezés után, hogyan is írjak e verses életműről, lévén, hogy kritikát soha –, külön létező élő lényserűségeknek tekintem a kötet elemeit: feltáró jegyű Szerkezetét, Befogadó-Kisugárzó körmozgását, harmadjára pedig Közlendőit. Kezdem itt: innen már kisbetűvel, a szerkezettel.

Haladhatott volna Somlyó a kötet valamenynyik ciklusán végig úgy, ahogyan az első, az ARIÓN 1937–2000 datálású. Haladhatott volna kötetének, befogadási-kisugárzási szellemiségének nyomain, tematikáján (közlendőinek jelentős meghatározója a tematika: a csak részben formai „mese”, a macska, az inkább a bef.-kisug. kategóriába tartozó „kultúra”; bár itt látom Somlyó elhúzott száját: „ha te ezt kultúrának tekinted”, jó, persze, lényünk eredendően lelkedzett dolgáról van szó, amikor – bizonyos költői feldolgozással felett – kultúráról). Haladhatott volna.