

# XII

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANDRÁS SÁNDOR  
CSEHY ZOLTÁN  
DACZÓ ENIKŐ  
EGYED EMESE  
A. GERGELY ANDRÁS  
GREGUS ZOLTÁN  
GYENGE ZOLTÁN  
HORVÁTH GIZELLA  
HÖRCHER FERENC  
KESZEG ANNA  
LAKATOS TIBOR  
MÁRFAI M. LÁSZLÓ  
NAGY ATTILA  
ORBÁN JOLÁN  
SERESTÉLY ZALÁN  
SOLTÉSZ MÁRTON  
SZÉPLAKY GERDA  
VALASTYÁN TAMÁS

# 9

FILOZÓFUS-KÖLTŐK

III. FOLYAM  
**2021.**  
SZEPTEMBER

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXII/9. • 2021. SZEPTEMBER

### TARTALOM

ANDRÁS SÁNDOR • Hova rohan az oázis és miért? .....	3
GYENGE ZOLTÁN • Az írástudók védelmében .....	17
Rendet rakni a személyközi terekben. Gregus Zoltán beszélgetése Hörcher Ferenc filozófussal és költővel .....	24
SERESTÉLY ZALÁN • A parancs poétikáján túl .....	31
SZÉPLAKY GERDA • Nem-jelenvaló lét. Egy költő filozófiai alapvetése az Énről .....	36
EGYED EMESE • Történelemről poézisben. Voltaire-olvasatok .....	48
CSEHY ZOLTÁN • Platón esete a magyar költőkkel. Morzsák egy olvasónaplóból .....	55
ORBÁN JOLÁN • A költészet adománya. Jacques Derrida: <i>Che cos'è la poesia?</i> .....	61
HORVÁTH GIZELLA • Ut poesis pictura. Festett szöveg .....	77
VALASTYÁN TAMÁS • Az igazság armatúrái Friedrich Schiller és Friedrich Hölderlin költészetének perspektívájából .....	88
NAGY ATTILA • Sing me back home ( <i>vers</i> ) .....	98
ANDRÁS SÁNDOR • Szédület, Két rövid ( <i>versek</i> ) .....	99
<b>■ MŰ ÉS VILÁGA</b>	
SOLTÉSZ MÁRTON • Pilátus udvarában. A terápiás írás mintázatai Szabó Magda regényében II. ....	100





## ■ KÖZELKÉP

LAKATOS TIBOR • Muzsikus cigány identitás és asszimilációs törekvések  
a 21. század elején ..... 109

## ■ TÉKA

KESZEG ANNA • Kelet-európai fekete özvegy (*Sasszé*) ..... 117

A. GERGELY ANDRÁS • Emlékezet-nemzet, avagy száz esztendő  
meghatározó döntése ..... 120

MÁRFAI M. LÁSZLÓ • Az uralom mintázatai ..... 123

■ ABSTRACTS ..... 126

## ■ KÉP

DACZÓ ENIKŐ



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF  
(főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok),  
RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp–Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS,  
POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága,  
a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács  
és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: [www.korunk.org](http://www.korunk.org); <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com)

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: [erno.toth.deb@gmail.com](mailto:erno.toth.deb@gmail.com)

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

ANDRÁS SÁNDOR

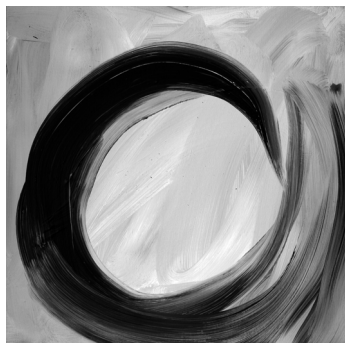
# HOVA ROHAN AZ OÁZIS ÉS MIÉRT?

## 1.

■ Hova rohan az oázis? A vesztébe, mondaná az ember, holott az ellenkezője se igaz. Az oázisokról az tudható meg, ott keletkeznek, ahol víz van a föld alatt, ami feltörhet. Madarak látogatják, ürülékükkel magokat potyogtatnak, azok sarjadnak. A víz tehát egy tényleges oázis létezéséhez is előfeltétel, a madarakon kívül hozzájárul az emberek tevékenysége is, azok gondozzák és gazdagítják, amikor lakóhelyükké teszik, és olyan helyé, ahol kereskedők karavánjai és esetleges utazók megpihennek a sivatagban. A datolyapálmák alatt gyümölcsfákat lehet telepíteni, virágokat lehet ültetni, állatokat lehet tartani. Ha elég nagy az oázis, még gabonát is lehet vetni. Ahol emberek berendezkednek, ott élőkkel is, nemcsak tárgyakkal. Vesztébe csak akkor rohan egy oázis, ha elapad a víz, ami nem függ se tőle, sem az emberektől.

Valójában egy versről akarok írni, egy *Rohanó oázis* című verseskötetről, s kiindulásként – furcsa, sőt bizarr kiindulásként – ezért is kezdem tényleges oázisokkal, és folytatom is még, majd kiderül, miért.

Egy tényleges oázis nem azért rohan, mintha el akarna menekülni a sivatagból, éppen hogy ott akar maradni, élve, és teszi is szüntelen, anélkül, hogy tudhatná. Rohanása egyfajta helyben futás. Azért fut, hogy ne tűnjön el, hogy megmaradjon, ne száradjon ki. Helyben fut, a magasba, levelekbe, virágokba, gyümölcsökbe, a magjaikba és a mélybe: gyökerekbe,



**...ellentmondásban  
élek, ha hű vagyok  
ahhoz a magamhoz, aki  
a londoni Magyar Szó  
1957. március 15-i  
számában azt írta:  
„Őrzöm a forradalmat”,  
és aki ma is őrzöm,  
és azt őrzöm, nem egy  
üres sírt.**



hajszályökerekbe. A mélyből is táplálkozik, nemcsak levegőből, fényből, melegből meg a hajnali harmattá lecsapódó párából. Mozgása vertikális, ellentétes a sivatag horizontálisával. A sivatag ellenében mozog, de anélkül, hogy azt fenyegetné, el akarná foglalni, és a sivatag sem akarja lerohanni, eltüntetni őt. Óázis ott van, ott keletkezik, ahol legalább két-három pálma él. Lehet persze több is, cserje is, fű is, virág is. Kisebb és nagyobb óázisok vannak, egy óázis azonban egy sivatag viszonylatában sohasem nagy.

Egy óázisról azért mondható, hogy él, mert élők szigete ott, ahol a sivatagban van feltörő víz. Horizontálisan csak addig terjeszkedik, ameddig a vize ér. Ha emberek is élnek rajta, nemcsak növények és állatok, azok öntözhetik, de csak feltörő vízből. Az óázis szó már maga sugallja, hogy élnek rajta emberek: a démotikus egyiptomiból leszármazott arámban azt jelentette: *lakóhely*, az arámi-ból lett a görög, majd latin *oasis*.

Egy tényleges óázis egy homoksivatagban együtt élők olyan szigete, amelyik nem maga keletkezett egy magból, hanem magokból, madarak útvonalában, ahol megpihenhettek, és ahol volt inniuk víz. Az tette lehetővé a potyogtatott magok csírázását és belőlük a növények sarjadását. Ha elapad a víz, ez a folyamatos lehetőség apad el, és az óázis kiszárad. Előbb-utóbb betemeti helyét a homok, nyoma sem marad. A madarak is szándék nélkül tették, amit tettek, észre sem vehették, hogy általuk történt, ami történt. Egy tényleges óázisnak, ha lehetne magja, az a víz lenne, pusztán vízből és homokból viszont nem nőne semmi, nem keletkezhetne óázis.

Térben egy horizontális és egy rá merőleges, vertikális vonal metszéspontjában keletkezik egy tényleges óázis, horizontálisan a felszínen, vertikálisan pedig a mélybe és a magasba nyomulva. Ha nyomulva, akkor időben, ami állítólag irreverzibilis és egyenes irányú, csakhogy az idő nem szárnyas, nem maga mozog, hanem az, ami benne. Kant szerint, aki Newton fizikai elvét (*Principia*) kívánta gondolkodóilag követni az emberi tapasztalás és megismerés érdekében, az idő intuíciónk, magyarul ránézésünk egyik formája, másik a tér. Anyaguk az, ami bennük jelenség, jelentkezik. Ezt nem érvényteleníti, hanem helyezi a relativitás-elmélet, ezért említem. A Földön kívánok maradni a tényleges óázisokat illetően, csak Kanttól eltérően a kopernikuszi fordulatot nem úgy értem, hogy a Föld helyett az ember szubjektivitása, alanyisága határozná meg, mit képes tapasztalni és megismerni. Az ismerni furcsa szó, egyaránt vonatkozik az ismeretekre és az ismerésre, holott az ismereteim egészen mások, mint egy ismerősöm vagy egy barátom ismerése és felismerése a hangjából a telefonon, akivel folytathatok egy beszélgetést, amit abbahagytunk, abba, amiről csak mi ketten tudunk, hogy miért olyan levert már egy ideje. És nem úgy levert, mint szilva vagy dió a fáról.

Ami a Földön eleven óázisokat illeti, figyelembe illik venni a modern időkben, ebben a még mindig új korban, hogy a Föld a maga kettős forgásával saját maga meg a Nap körül, „égitestek” között mozog megállás és megállíthatóság nélkül. Maga is egy „égitest”, egy bolygó a Nap körül. Az újkortól, franciául és angolul a „modern időktől” kezdve az asztronómusok vizsgálta testek már nem égiek, hanem fizikai testek a térben, illetve magyarul a német szó nyomán azt kellene mondanunk, hogy a világtérben. Magyarul viszont világűrnek mondjuk, ami furcsa, hiszen az űr üres, a Föld pedig nem üresben lebeg és forog, amikor a tér egy nélküle üres helyén, amit létezése révén éppen betölt. Minden űr térben van testek között, azok megfigyelhető mozgásainak megállapított rendszerében. Számunkra a naprendszerben, ami a mi csillagunk rendszere.

Akik a Földet Gaiának nevezik ebben az eddig legújabb korszakban, nem meggondolatlanul mitizálnak, ők a Földet bioszférának tekintik, és ez szó szerint így is van. Minden, ami az atmoszférán (az *atmosz* görögül pára), a Föld vonzóerején belül van, része ennek a bioszférának, kivülről van, üresség a térben, bár a tér maga mégsem üres, benne vannak a bolygók, az egész naprendszer és a Nap, ami nélkül a Föld nem lenne bioszféra. A naprendszerben a Föld olyan, mint egy tényleges oázis. Ez az „olyan, mint” azonban hasonlat, nem metafora. Ténylegesen a Föld egy metaforikus oázis, az emberek rajta esetleg ide tévedő földön kívüli élőkről álmodoznak, fantáziálnak, holott jelenlegi tudományos ismereteink szerint csak a mi naprendszerünkön kívüliek lehetnének.

Annak idején, már ötven éve, Bertalanffy értelmében gondoltam organikus nyitott rendszerre. Ma már jó ideje Prigoginére is gondolok, a termodinamikában, aki szerint zárt fizikai rendszerekben keletkezik entrópia, viszont abból, a káoszból magától keletkezik rend (Ilya Prigogine – Isabelle Stengers: *Order Out of Chaos*, 1984). A termodinamika viszont zárt rendszer, legalábbis ebben az univerzumban: a hőmérséklet intenzitása csak két véglet között lehetséges, az abszolút mínusz és az abszolút plusz között. Mínusz és plusz viszont egy olyan fagypontról számít, amit a Celsius-rendszer kapcsol a víz fagyáspontjához, a nulla fokhoz. A termodinamikában csak a hőenergia számít, és ebből (az *Encyclopaedia Britannica* példájával) egy jéghegyben is sokkalta több van, mint egy égő gyufaszálban. A hőenergiának intenzitása van, nem extenzitása, azaz kiterjedése, dimenziója, tömege. Bent terjed, még akkor is, ha úgy érezzük, hogy kisugárzik, hiszen mindig bent sugárzik ki. A Nap melege is a Föld bioszférájában és ott-akkor, ahol-amikor. Mindenképpen arra lehet gondolnom, hogy egy rendszer, akár zárt, akár nyitott, egy környezetben körül-határolt.

Annak idején, már ami egy verset illeti, nem rendszerre, hanem a hermeneutikai körre gondolhattam, amelynél mérvadó vélemények szerint az fontos, hol és hogyan lép be az értelmező. Egy vers keletkezése és elkészítése viszont annak idején is egészen másféle feladat volt az alkotója számára, mint egy már meglévő szövegű alkotás értelmezése. Akkor engem az alkotása érdekelt. Most viszont csak olvasója lehetek, akkor is, ha vannak emlékfoszlányaim akkori alkotójáról.

Vizsont ami engem illet, egy vers olvasója vagy hallgatója sem *értelmező* szakember, hanem egy-egy ember, aki szövegből olvasással vagy hallgatással verset éltet és ízlelget. Éltetésen azt értem, hogy az olvasó vagy hallgató az érzékeltekkel érez is, nemcsak ért, és nem azonosításra törekszik, hanem élményre, belső élete ahhoz nyílik meg és indul be, aktivizálódik. Nem a vers *az-ságára*, hanem *ez-ségére* hangolódik, akár először, akár sokadszorra. Ha Schiller megkülönböztetésére gondolok a naív és a szentimentális olvasó között, úgy vélem a szentimentális is naív, ha van tudományos olvasó, aki legfeljebb hiszékeny lehet. Az érzéseknek, ha megnevezhetőek is, intenzitásuk van, intenzitás viszont a zárt rendszerekben, és a nyitottakban is, egy-egy rendszeren belül feszül.

Egy vers viszont, ha rendszernek gondolom, zárt is és nyitott is, hiszen szövege zárt, megszabott számú és elrendeződött szavakból, szójelekből áll, ugyanakkor azoknak egy emberben olvasódó vagy hallható, elevenedő együtt-hangzása érzékelődéssel és emlékezéssel érezhető is, nemcsak érthető, a ritmusa nemcsak gondolatritmus, hanem egyben érzések változó hullámműködésű ritmusa is. Az olvasás vagy hallgatás folyamatában egy poétikus szövegnek a gondolatisága is nyitott egy-egy olvasója számára, ezért lehet különböző olvasóké egymáshoz hasonló vagy egymástól eltérő, különböző olvasásakor még ugyanegy embe-

ré is. Még a jól ismert is lehet egy olvasó számára mindig újra meglepő, hiszen csakis abban elevenedik, ami egy-egy ember saját képességeinek eleven együttese (adott alkalmakkor). Érzései is az ő képességeihez tartoznak, és a rácsodálkozás is azok elevenisége.

Egy metaforánál, ha költői szövegből elevenedik, az egymást metsző két vonal két kiterjedése másféle, mint a fizikai mozgásnál, amilyen egy tényleges oázis. Az egyik a kezdettől a végéig folyamata, ezt mondom horizontálisnak, a másik az érzés és az értés intenzitása, ezt mondom vertikálisnak. Valójában egy tényleges oázis mozgása is két kiterjedés, dimenzió együttesében vektoriális, hiszen egy oázis időben is mozog, amikor térben, egy metaforánál is az, csak annál mindig a metszőpont mozog, sugárzik, ami csakis egy belső élet dinamizmusával lehetséges. A külső és a belső élet viszonyáról később lesz szó, most csak annyit, hogy egy embernél másféle, mint egy kutyánál, viszont szerintem nem áll fenn, és ezért aggyal kapcsolt idegrendszer hűján nem különböztethető meg egy növénynél, még ha érzékeny is. Shelley-nél az „érezékeny növény” könnyű metafora, hiszen egy sebesült kéz is, egy megbántódó ember is érzékeny.

Az említett termodinamikai entrópia a görög *entroposz* szóból azt jelenti: bel-fordulat, a teljes kiegyenlítődé fordulata egy zárt rendszerben, rokonságban áll a metaforával, ami szintén egy trópus, fordulat, méghozzá olyan „képes beszéd”, amelyik egy kép és egy gondolat, vagyis érzéki és gondolati tényezők egymásba fordulása. Inkább egyedülés, mint vegyülés, hiszen különbözők olyan azonosítása, amelyik fogalmilag nem pontosítható, nem határozható meg. Egy metaforánál azonban nemcsak az a kérdés, mire vonatkozik, ami vegyül, hanem az is, milyen szövegben. Mindegyik beszédrész, illetve szövegrész, mint minden kijelentés, abba az összefüggésbe helyeződik – érzékelődik, érződik és értődik, ha jól, ha félre –, amelyikbe éppen tartozik, amelyiknek a tartozéka. (A „jó bőr” jelentheti: „jó nő”). „Egy ember sem sziget” („No man is an island”) írta egyik prédikációjában a költő John Donne. Nos egy metafora sem sziget, és az oázis egyszerű metaforaként sem az. Ebben az írásban különlegesen fontos ezt figyelembe venni, hiszen ez egy gondolkodói kísérlet egy versről, vagyis gondolkodói szöveg egy poétikusról. Csak esetlenségben lassan jutok el végre a vershez, és még mindig nem vagyok ott. Úgy érzem és gondolom, érdemes néhány olyan példát idéznem, amelyeknek gondolkodói és hangulati környezetében készült a *Rohanó oázis* című vers. Most, 2021-ben sem vesztette érvényességét az a környezet, de nagyon elhalványult, és nem is árt, ha kissé felfrissítem.

## 2.

■ „A sivatag növekszik, jaj annak, aki sivatagokat rejt”, írta Nietzsche a *Zarathustra*hoz tartozó, de csak alkotó élete legvégén publikált *Dionüszosz-ditirambusok*ban. „A végtelen terek megrettentenek” („les espaces infinis m’effrayent”), írta korábban Pascal, aki azt is írta: „Isten meghalt” („Dieu est perdu”). Ezt idézte (lábjegyzetben franciául) Hegel, aki az abszolút szellem magamagához visszatéréseivel végezte az emberi gondolkodást. Nietzsche azonban változtatott a múlt időn, amikor az általa költött, Zarathustra nevű ember szájába azt adta: „Isten halott”, ami más, mint a „meghalt”. Különösen más mindkét nyelven, ha a „van” nem múlt időt képző segédige, hanem nyomatékos, és akkor létigeként a kijelentés vagy megállapítás azt jelenti: halva *van*, holtában *van*.

A sivatag, amire Nietzsche gondolt, az lehetett, amit Heidegger idézett, és mégsem az volt, ahogyan ő érthette 1950/1-es *Mi a gondolkodás?* (*Was heißt Denken?*) című előadásorozatában. Nem az, hiszen a *Zarathustra* és különösen függeléke, a *Dionüszosz-ditirambusok*, inkább költői alkotás, mint gondolkodói. A második világháború utáni helyzet és azon belül is Heideggeré messzemenően más volt, mint Nietzschéé egy negyedszázaddal az első világháború előtt és az elméje összeomlása előtti évben, amikor publikálta, amit jóval korábban írt. Heidegger a vereség és a győzelem *együttes* idején és a szovjet–amerikai atomhatalmak hidegháborúja kezdetén, abban a patthelyzetben már magáról a gondolkodásról gondolkodott, és máshogyan, mint korábban. A két, általa egyaránt elvetett ellenfél közötti pattról akkor bármelyik napon kiderülhetett, hogy mégsem az, hanem egy vontatott végjáték, amelyik végül egy harmadik világháborúhoz vezethet, és akkor olyan matthoz, amelyet a játékosok nem élnek túl. És ha mégis, pirruszi lesz a győzelem, bármelyikük győz is, felér egy vereséggel.

Abban a korszakban keletkezett Beckett *Végjátéka* és maga az abszurd irodalom egy abszurd világról. A világ akkor abszurd, amikor az ember süket: hiába kérdez, nem kap választ. A *Végjáték* címe a sakkjátékra utalt, cselekménye pedig a földi élet végére. A metafora azonban nem az emberiség kihalását, inkább értelmetlen létezése örök visszatérését sugallta. Hiszen Hamm úgy teszi vissza végül arcára a véres zsebkendőt, ahogyan az elején levette róla. A *Végjáték* reménytelenebbül borús, és nem kevésbé körkörös, mint a *Godot-ra várva*, amelyik azzal végződött: „Menjünk”, és a rendezői utasítás szerint továbbra is állnak. Beckett is az elsivatagosodás ellen apellált, mint Nietzsche, csak remény jelzése nélkül. Színjátékaiban nem volt semmi nietzschei *amor fati*, mert semmi *amor*.

Ennél a szónál: *amor*, most, amikor ezt írom, önkéntelenül Verdi *Falstaff*-át hallom, éneke visszhangzik bennem: „amor, amor”, ami számára nem szeretet, hanem szerelem minden cél és következmény, felelősség és felelőtlenség nélkül, szinte mint Vörösmarty *Csongor és Tündéje* végén:

*Éjjél van, az éj rideg és szomorú,  
Gyászosra hanyatlík az éji ború:  
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,  
Ébren maga van csak az egy szerelem.*

Beckettnél nincsen se szerelem, se szeretet. A két magyar szónak más nyelveken csak egy felel meg: amor, amour, love, Liebe, és egy szó jelentése mindig az adott összefüggéstől függ, ezért sokkal árnyaltabb lehet, mint a kétfelé sarkító kettő. Coleridge azt mondta, a szinonimák gazdagítják a nyelvet, a szerelem és a szeretet azonban nem szinonimák. A szeretet az örök, azaz a nem időzetes, de mindig különböző visszatérés. Akkor is, ha értelmetlen, ha nincs más célja. Hiszen az *amor fati* azt jelentette Nietzschénél, hogy a szükségszerűt, az elkerülhetetlent is szeretni kell, nemcsak a kívánatot, a szeretetre *méltót*. Azt, ami taszít, együtt azzal, ami vonz.

Sokáig voltam Beckett, mert a gnosztikusok hatása alatt. Ez a „mert” rám vonatkozik, nem arra, hogy Beckett gnosztikus volt-e, amit nem tudok. A magamé, az a változat, amelyiket sajátommá tettem, vagy ami a sajátjává tett, az volt, ami szerint ez a világ egy hozzá nem értő mesterember elfuserált alkotása. Csak lassan derengett fel, évek során, hogy a hozzá nem értő mesterember metaforája a hozzáértő metaforájától függ, és ha nem hiszek egy ilyen hozzáértőben, illetve

ha nem tudom, hiszek-e ilyenben, akkor a világ nem elfuserált, hanem olyan, amilyen.

Ebben megerősített később Leibniznek Voltaire *Candide*-jában gúnyolt és addig általam (is) félreértett gondolata, hogy „ez a világok legjobbika”. Voltaire számára a lisszaboni földrengés volt olyasmi, mint nekem a pusztító hitleri rendszer provokálta világháború, a hirosimai atombomba, aztán az 56-os magyarországi forradalom győzelmének már Sztálin halála és bűneinek beismerése utáni összerombolása és megtorlása (ami aztán hullámzó bekeményítésekkel és engedményekkel harminckét éven át tartott, utórezgése pedig jelenleg is tart). Azzal a meghatározó különbséggel, hogy mindhárom emberek csinálták, míg a Föld minden szándék nélkül rengett és rombolt.

Félreértettem tehát Leibniznél, hogy a számára „legjobb” a lehető legjobb együtt-lehetséges, *compossibilis* világot jelentette (ezt nekem Leibniz-könyvében Deleuze magyarázta), mert szerinte a létezés jó. Vagyis vannak dolgok, amelyek együtt nem lehetségesek, ahogyan, mondom most példaként, a ló meg az ember ivarsejtje nem képes kentaurokat teremni ebben a világban, amelyekben magam élek, azt csak az emberi fantázia teheti. Tette is, emberek pedig hihettek abban, amit fantáziájuk mitizálva tett; mindig hihetnek fantáziájuk mítoszaiban. Magam viszont az 1960-as években és utána is úgy éreztem, gondoltam és hittem, hogy a Szovjetunió és Magyarország nem úgy együtt-lehetséges, mint a földrengés meg Lisszabon.

A sivatag nő, nagyobbodik, illetve Vajda Mihály fordításában: terjed, és igen, a *metaforikus* sivatag ragály, ha a mémek is vírusok. A metafora nem azt jelenti, jöttem rá, hogy egy napon sivatag és oázis már nem lesz együtt-lehetséges: Nietzsche attól félt, hogy megszűnhetnek, eltűnhetnek az oázisok. Az ellen lázított. És ha jaj annak, aki sivatagokat rejt, arra jöttem rá, amit valójában tudtam, én sohasem szerettem volna olyan lenni, inkább oázis. Ami viszont nem lehetséges sivatag nélkül. Camus éppen ezt értette jól, szerintem jobban, mint Beckett, és másként, mint Heidegger, aki később azt mondta egy interjúban: „Csak egy Isten menthet meg minket.” Így jöttem rá arra, és jövök rá azóta is újra meg újra, hogy ellentmondásban élek, ha hű vagyok ahhoz a magamhoz, aki a londoni *Magyar Szó* 1957. március 15-i számában azt írta: „Őrzöm a forradalmat”, és aki ma is őrzöm, és azt őrzöm, nem egy üres sírt.

Egy tényleges oázis tehát oda rohan, ahol van, és akkor oda, ahol holnap is, holnapután is eleven lesz azon a helyen. Ott és akkor, ami most még utópia, azaz helynélküliség és időnélküliség. Vannak persze metaforikus oázisok is. Az emberi együttélés vonatkozásában, tehát csakis metaforikusan írta Jürgen Habermas *Az új áttekinthetelenség* c. könyvében: „Ha az utópikus oázisok kiszáradnak, a banalitás és a tanácstalanság sivatagja terjed el.” (*Die neue Unübersichtlichkeit*, 1985. 161.) És ezt most, 2021 elején jobban, illetve másként érzem, mint a 80-asokban, amikor írta, és bizonyára megint másként, mint a 60-asokban érezhettem volna (amikor még nem írta meg).

Erre a metaforára gondolva mondom, hogy egy tényleges oázis rohanása is utópikus, hiszen amíg rohan, amíg eleven, arra irányul, ami még nincs sehol, és onnan is irányul és mozog, ami már nincs sehol. Egy tényleges oázis ilyen *irányulása* azonban nem *intencionális*, nem szándékos: tud irányulni, képes rá, de nem tudja, hogy tud. A probléma csak az, hogy egy ember irányulása ugyan intencionális lehet, de éppen annyira lehet tudattalan/eszméletlen is, mint egy oázisé, amelyik szintén „él”, amíg a rajta lévő és benne elevenen gyökeredző nő-

vények nem száradnak mind ki. Emiatt is kezdtem ezt az írást tényleges oázisokkal. Az oázis egy olyan valós és tényleges hely, amelyen növények élnek, állatok és emberek is élhetnek: életsziget egy élettelen sivatagban, és eleven hely, amíg van benne élethez szükséges víz. Egy oázis nem elvérzik, hanem elapad a vére. Sohasem lesz öngyilkos: élete apad el, amikor megáll a vérkeringése, ahogyan egy ember hal meg. (Akit géppel tartanak életben, nem tarthatják vele életben belső életét is. Ha a kóma nem tart sokáig, a *meddig* nem az orvosoktól függ, egy ember magához térhet, mint tavasszal egy fa. Belső élete viszont nem térhet vissza, amikor úgy határoz valaki, hogy a doktorok kapcsolják ki a gépet.)

A jövőbe *irányuló* oázisnak három lehetősége van: dúsabb lesz, megmarad változó állapotában, vagy kiszáradásba satnyul. Egy valódi oázis ezekről a lehetőségekről nem tudhat, nem irányíthatja magát máshová, mint ahová irányul. Egy emberi lény viszont csakis metaforikus oázis lehet egy hasonlóképpen metaforikus sivatagban. Az irányulástól nem tud megszabadulni, szándékai/intenciói azonban vannak, tudathatja is egy végrendeletben, de csak a jogai maradnak érvényben, élhetik túl halálát. Viszont az élethez való jog nem élet. („Törvényem áll”, írta helyesen Kőlcsey: ami él, álltában sem áll, ha nem eleven: elszédül, összeesik.)

Egy életsziget mindig együtt-élők szigete egy individuumban is, viszont egy tényleges oázis nem látogat más oázisokat, nincs velük kölcsönös kapcsolatban. Az emberek erre már azért is rászorulnak, mert egy új emberhez két individuum kell, két mag. Az oázis viszont, mint már szóba került, nem egy magból sarjad. Egy ember kettőből, de egy már élő és eleven emberi individuumnak csak egy magja van, egy *magamja*: önmaga, az ön pedig más, mint az én. Egy individuum, míg él, nem énből sarjad, hanem abból, ami külső életében a belső élete, ami ő maga, amikor magában van. Magában magának, másoknak csak ezért.

### 3.

■ A *Rohanó oázis* kötetben az utolsó, azonos című vers egy öt részből összetevődő montázs, és mind az öt egy-egy folyamat mozgóképe.

Az első, ahogyan egy ember közönséges éjszakai alvásból ébred: a végzet indulása, fény, napi élet, ehhez tartozik az alvás sötétje:

*a végzet lágyan indul  
körül ömli a fekete ágakat  
.....  
csak később és hirtelen  
szilárdul villogóvá  
a dolgokat  
kitartott pengéje élivel  
bénítva szeszélyes helyükre benn is  
az agynak billegő termeiben  
tükrök táncoló pengéivel  
nyíló-csukódó ajtók között*

És a felébredés vége a már éber állapotba érkezéssel és az abban továbbmozgással folytatódik:



*csak halott csúcsokat  
lephet a végzet  
örökös maszkja fehér-győztesen*

A második montázs egy ember létezése négy perspektívából: torony, amelyik „lázadón / tatarozza magát és vétkes bőreit”; bástya: „őrzi magát”; kohó, amelyikben eszközök készülnek, alkot és pusztít, tébolyultként is, bárgyúként is; végül hídpillér, amikor „a bástya nyújtja / karjait társak felé”. Egy ember számára a végzet több lehet, mint amennyivel bánni képes. Egy fácska viszont csak annyi fényt ereszt be és emészt meg, amennyit elvisel:

*s a dombon a bástya tornya előtt  
eleven fáklya  
tiltakozik az igazság nevében  
mellette fácska  
az igazság ellen  
csak annyit visel el, amennyit elemészt  
és lengeti diadalának  
klorofil zászlait*

Az eleven fáklya arra a cseh férfire utalt, aki nyílt téren felgyújtotta magát, öngyilkos lett. Amit az, aki azt mondta: „Én vagyok az út, az igazság és az élet” határozottan nem tett.

A harmadik rész a Gorgó és Perszeusz mítoszának felelevenítése és változata. Felelevenítés, amennyiben Perszeusz tükörrel közelíti meg a Gorgót, mert „a tenger leánya szép és iszonyú / vonz és kőbe taszít”. Perszeusz ezért a tükörkép nézi, vagyis háttal közelít: „kardja oda sújt / ahova a tükre mutat”; és amikor levágta a Gorgó fejét, annak vérző nyakából röppen fel a Pegazus, a költészet szárnyas lova, amit a gyilkos, a győztes megül csoda-repülésre csoda-világban. Ez utóbbi már nem a mítosz része. Perszeusz abban nem lovagolja meg a Pegazust, az Ariadnétól kapott aranyfonál segítségével győztesként kijut a labirintusból. A versben viszont:

*utána újra ott áll a parton  
felemelt kardjával tükrébe néz  
sújtani újra  
s a tenger leánya  
gyönyörűn iszonyúan mosolyogva  
sötéten hullámzó leple alá bevonja  
a földre hullott tükörképeket*

Azaz *da capo*: az ugyanaz örök visszatérése. A valóságot nem lehet tükrözni, a tükörkép nem valóság, a hősi tett csak perpetuálhatja mindkettőt. Nincs se Ariadné, se aranyfonál: Perszeusz sohasem kerül ki a labirintusból, és ezt sohasem veszi észre.

A negyedik rész egy anarchista betörő monológja. Ebben található némi az oázis-metaforát illető segítség:

lopás hát nincsen  
és vettem  
aminek látomása délibábot gyűjtött  
a létezés bennem is szikkadó sivatagában  
megmászta a bosszantó oázisok  
hihetetlen gyümölcsfáit olykor  
a harmincadik emelet  
ágairól  
téptem a gyémántokat

Aztán valamivel később egy második jelzés:

csak a sivatagban szökve bírhatta izrael  
kánaán aranyalmáját  
a végzetes álomfa  
jólevedús gyümölcsét  
mert mihelyt megmászta a valóság ágait  
és habzsolni kezdtek  
illant ahonnan szemükbe gyulladt  
át agyuk falán át  
távolban fehérlő sejtek tejútja felé

Ez a sivatag és Kánaán Petőfinek *A XIX. század költőihöz* c. verséből, mintegy napiparancsából került az anarchista betörő szájába, és annak megfelelően vonatkozik arra, hogyan írjanak a költők, a *néppel* tartva tűzön-vízen át, és hogy kinek írjanak, a *népnek*, Mózesként vezetve ki azt a szolgaságból, próféta-vezérként.

Petőfi ezt akkor írta, amikor különbség volt nép és nemzet között, és amikor megnevezetlen volt és figyelmen kívül maradt az, ami csak később lett az ország lakossága. Már azért se volt megnevezhető, mert akkor az ország szó jelentése: úrság volt, nem földterületet, hanem tulajdonosainak együttesét jelentette, a nemesi rendek tagjait egy királyságban, egyfelől nemzetet, másfelől alattvalókat. Nem népet, hiszen Petőfi helyesen írta: „a népnek nincs joga”, nem volt szavazati joga, szava a diétán. Pedig a nép volt egy másik versében „a víznek árja”, és fölötté lebegett a „gálya”, holott „a víz az úr”. Ez a versben tett utolsó kijelentés azonban csak program volt, nem valóság. Program és követelés: „Még kér a nép, most adjatok neki”, amivel Petőfi kért, nem a nép. A nép nevében kérte, de nem a néppel, hanem mint kiderült, a nemesi nemzettel. Még a jobbjogfelszabadítás sem járt együtt a szavazati joggal. A minden 18. évét betöltött lakosra, nőkre is kiterjedő szavazati jogot máig átvett törvényben csak 1945-ben szavazta meg az országgyűlés. Ma is elfelejtődik, hogy a szavazók nem mind földtulajdonosok. Az 1945-ös földosztás segített elterelni a figyelmet arról, hogy a sok kis új földbirtokos nem együtt birtokol földet abból, ami az ország földterülete. Plakátokon ugyan az állt: „Tiéd az ország, magadnak építéd”, ez azonban egyéneket szólított meg. Feje tetejére állt a köz-bölcsesség, hogy sok lúd disznót győz. A diktatúra aztán a disznó állam tulajdonába vitte a terület javát, és ezzel végleg elfelejtődött az ország szó rendi jelentése, a Párt lett az abszolút monarcha, a Párt vezére mondhatta: „az állam én vagyok”.

Az állam, a „status” azonban a végrehajtó hatalom, és nem azok az emberek, akik éppen működtetik, akik jönnek-mennek, míg az állam áll. Kós Károly nem

véletlenül azt választotta regénye címéül: *Az országalapító*, és nem azt, hogy államalapító. Az ország azokból állt, akik részt vehettek az országgyűlésen, mint Szapolyai királlyá választásánál Rákoson vagy bármelyik diétán. Az Aranybulával a főrendiek és középrendiek kényszerítettek ki szerződést a királyból, és az nemcsak a végrehajtó hatalom megosztására vonatkozott. Az persze nem egy demokratikus megállapodás volt, a szó mai értelmében, nem a démoszsal, a lakosággal kötött. Rendi szerződés volt egy királyságban, amelyiknek ez lett az alkotmánya.

Amikor 1848-ban a magyar király elfogadta a Batthyány-kormányt, a nemesi nemzettel egyezkedett nádor révén a diétán. Viszont amikor nyáron az elfogadott kormányra ráküldte Jellasicsot, saját országának, rendi alattvalóinak üzent hadat. Érthető volt Petőfi felháborodása: „Akasszátok föl a királyokat”, „Nincsen többé szeretett király”. December végén már egy másik Habsburg örökölte ugyan meg a magyar királyságot, de koronázatlanul uralkodott 1867-ig. Akkor lett valójában nagyon is drága áron szeretett király, és maradt is 1916-os haláláig.

A 20. század közepén készült „rohanó oázis” vers és verskötet nyilvánvalóan az 1848–49-es forradalom leverésének, eltörlésének ismeretében készült. Addigra elfelejtődött, hogy annak a forradalomnak a letörését, hatályon kívül helyezését, kegyetlen és hosszan tartó katonai diktatúrával végrehajtott megtorlását Magyarország koronázatlan, fel nem esküdött, el nem fogadott királya tette. („Az áprilisi törvényeket” Magyarország királya csak az 1867-es koronázásakor fogadta el újra, a koronáért cserébe.) Egyértelműen nem magyar királyi, hanem *egy személyben* osztrák császári rangja és hatalma révén tette. Az ország megválasztott miniszterelnökét 1848-ban egy megkoronázott király ismerte el, 1849-ben egy koronázatlan végeztette ki.

Az anarchista betörő monológja az 1956-os forradalom leverésének és eltörlésének és szintén, bár rövidebb ideig tartó, kegyetlen megtorlása ismeretében is készült. Ezúttal a magyar pártfőtitkár Kádár kért segítséget az orosz diktátortól, illetve ha az valójában császár volt, az jött saját seregeivel, és tette Kádárt alattvaló uralkodóvá, mintegy-királlá. A vers azonban az álomfát mondja végzetesnek, annak a gyümölcsét. Pontosabban a habzsolását: a mohó éhség tette végzetessé a jólevedűs gyümölcsöt.

Ez az álomfával kapcsolt gyümölcs, amiről az anarchista betörő monologizál, a „mennyországbabóiban” tűnékeny oázisa, ahol ő nem maradhatott, és nem a versciklus utolsó verse, semmiképpen sem az egész versfüzér. Annak bármelyik olvasóban ma is csak „a tenger közönség” felmorajlására következő csend vethet véget.

Az ötödik rész rövid:

*herakleitosz és parmenidész  
ülnek egy földszíni sziklán  
az omló víz fölött  
bőrük mint a kő barna  
koptatja a szél  
meg az egekből zuhogó tenger*

*fehér fekete kockák kapaszkodnak össze  
nappalok éjszakák  
terülnek tarkán a játszó köz  
lűktető-nyugodt*

*talaj a tornához rajta és belőle  
fegyverek figurák*

*vereség minden győzelem minden  
vereség győzelem  
megcserélt színekkel múlnak a játszmák  
örökegy változón  
mozog a figurák konstellációja  
a játék egyre nő*

*ülnek a sziklán  
a lüktető porondon pásztázva a távot  
és szemüknek sugara ahol összeér  
tigris ugrik üvöltve át  
a néma lángkarikán  
és felmorajlik a tenger közönség*

A tenger közönség nem a játszma végén morajlik fel, nem is valamelyik lépésnél, hanem amikor a két játszó szemének sugara a távot pásztázva összeér, amikor tigris ugrik át a néma lángkarikán, ahogyan a cirkuszban (körben) egy cirkuszi tigris akkor ugrik, amikor a lángkarika lángol (ami maga is kettős: mozdulatlan karika, és egy helyen mozgalmas lángok). Az ugró tigris is mozdulatlanul tigris, miközben ugrik. Ott és attól, ahol a két játszó szemsugara, az örök mozgás és az az örök nyugalom, az örök folyamat és az örök állapot egybeesik. Nem a két játszó játszmájának a végén, az az egybeesés nem lezárás. A felmorajlás partja a csend.

#### 4.

■ Amikor a *Rohanó oázis* kötet/versfüzér első versében egy férfiről a „kezében horgászbót” olvasható, az hatásában partikuláris, nem absztrakt általánosítás; a „mellében szénbányák omlanak” viszont, ha most meggondolom, olyan metafora, amelyik egészen más lenne, ha egyes számban „szénbánya omlik” lenne olvasható: a többes szám (nekem) hatásában egyetlen expresszív, vizuálisan megfigyelhetetlen sűrítés vagy egymásba oladások mozgóképe, együtt disszonáns.

Egy másik és másféle példa arra, hogy az egyes és a többes szám közötti különbség egy eleven szövegben mennyire érzésszerű, nemcsak szemantikai, szerintem a kötet második és *Önmagát fújó harsonák alatt* megnevezésű ciklusában található. Az első versben több ember erőszakol meg egy nőt, a másodikban egy nő egy férfit, és ez utóbbi bizarr:

*kegyelem kiáltok  
de egy lilaruhás  
kalapos matróna  
torkomba  
tuszkol egy csokor virágot*

Tuszkolhatna valaki bogáncskórót is, de az másféle idős asszony lenne, és valószínűleg satrafa, nem hölgy.

Felvetődik viszont, hogy az előző vers allegória-e; ha az, akkor az, és ha ez zavar, hiába zavar. Annak ugyanis van alcíme, egy dátum, amit valaki vagy felismer, vagy nem, manapság valószínűleg nem, a csehszlovák „emberarcú szocializmus” 1968. augusztusi megerőszakolásának a napja, a szó ebben az összefüggésben metaforikus. Mondható is ezért, hogy erőltetett az alcím és a vers viszonya egymáshoz, illetve egy jó vagy rossz hasonlatot sugall annak, aki felismeri, minek a dátuma az a dátum, amire viszont mintha nem is lenne szükség.

A vers szövege szerint a megerőszakolás szó jelentése és értelme ott és akkor, ahol és amikor értelme van, szó szerinti és fogalmi, ha a „nézem” és a „hallom” a versben konkrétan vonatkozik arra, ami („elöttem”) történik, feleségem megerőszakolására, miután ránk törtek, és engem lekötöztek.

Nekem személyesen az, ami azon a napon történt, nagyon is konkrét emlék, nem információ, ma is egybe érzem a „megerőszakolják” két jelentését, a szó szerinti és a metaforikust, amikor azt értem, hogy akarata ellenére valaki szeme látára erőszakkal beléhatolnak.

Autónkat vezettem Münchenből Kielbe, Nyugat-Németország déli határától az északihoz, a tengerhez, ahol az autót behajózták Amerikába, mi Hamburgból repültünk vissza. Hazafelé tartottunk az autóban, és útközben hallottuk feleségemmel az autórádió, végig Németországon, mi történik éppen Csehszlovákiában. Előző este feleségem nagybátyjától és családjától váltunk el München alatt, ők zsáknyi vargányát szedtek az erdőben, meghívtak egy nagyszerű paprikásra. Búcsúvacsora volt, ők is másnap reggel indultak vissza a nyaralásból, a felvidékre, Szlovákiába, ahol éltek. Azt szállták meg ezen a reggelen magyarországi sereg, és feleségemmel jól értettük, miért: a szovjet kommunista párt úgy döntött, véget vet a csehszlovák „emberarcú szocializmusnak”. A versbe mindez nem fért bele, illetve nem írtam bele. Ha megteszem, nincs szükség egy analógnak érzett és vélt esemény evokációjára, egy egészen másféle verset írok, vagy talán nem is írok arról a tényről és élményem tényéről verset. Nem elbeszélni akartam, nekem túl eleven lehetett az az akkor még nagyon eleven emlék, ha máig az maradt, és nyilván az eleveniségét akartam kifejezni, éreztetni.

Az alcím azért másodlagos, a személyes emlékem azért érdektelen, mert a vers maga egy a társadalomban lehetséges csoportos erőszak elevenítése, ennyiben más, mint a rákövetkező matróna cselekedete. A magam emlékéért képtelen lehettem, szerintem nem is lehet, egy versben jeleníteni, elevenné tenni. A megerőszakolást, nekem ma is, „az övek csatjai” hangzása érezteti. Hangzás egy bizonyos összefüggésben, amelyikbe tartozik. Az összefüggés persze ebben a versben képzelt, fiktív, senki sem erőszakolta meg a feleségemet, mellettem ült az autóban azon a napon. Őt viszont megerőszakolta a hír, ahogyan engem is, aki németből fordítottam neki, és így még az is mondható, hogy én erőszakoltam rá, de végül is azt, ami történt és történőben volt. Nincsen fiktív érzés, csak színlelt; alaptalan érzés van, amikor például egy ember valami csak képzeltől fél, viszont az is valós érzés. Van, amikor egy sebet is csak órákkal később érez egy ember; sokszor megéltam, amikor barlangásztam, és csak utána, a szabad levegőre jutva éreztem a karcolásokat és horzsolásokat. Ez érzelmi érzésekkel is megtörténik, sokszerű jó vagy rossz eseményeknél, híreknél. Ezek nem fiktív érzések. Egy vers valós érzésekkel eleven. Az idő irreverzibilis, a belső életben rekurzív a mozgás, az, ami mozog, újra meg újra, és míg az íratlan emlék differenciálódó visszatérései észrevehetetlenek, egy írott szöveg esetében a hatás más-más lehet, de az olvasás alkalmá szerint okozhat örömet vagy csalódást.

Egy vers hatása, az a bizonyos megragadhatatlan, pontosíthatatlan magában örvénylő, mozgó, pont, amit nyilván rossz vizuális példával a horizontális és a vertikális metszőpontjának mondtam egy vektoriális pályán. Illúziónak mondható ugyan egy ilyen pont, pedig egy versen belül mondható allúzióknak is, olyan pont, amelyik ürbe, csendbe nyílván végződik. Valójában *lúzió*, játszódás, megragadhatatlan, megállíthatatlan, de bármikor megszakadhat. Egy vers mozgása éppúgy immanens egy emberben, individuumban, mint annak saját belső élete. Egy vers játszódása megindulhat újra ugyanabban az emberben.

Az ilyen játszódás, nekem úgy tűnt, történik egy kutyaiban is, amelyik „vissza” megy egy korábban elásott csonthoz. Az a csont térben, helyileg ténylegesen ott van, meg is találja. Ha nem találja meg, mert például egy ember vagy egy másik állat kiásta és elvitte, a kutya nem érti, megzavarodik, zavartan néz, végül eloldalog. A fajta szerint emberi tudat/eszmélet viszont másféle, mint egy kutyaé, szerintem a nyelviség megkettőzi az érzékelést és érzést, az érzékenységet és az értést is: meggyfát látok, és „meggyfát” mondok, hallok, vagy csak gondolok. A fogalmi általánosítás absztrakt, viszont mindegyik múltbeli, jelenbeli (jelenlegi) és jövőbeli egyedre vonatkozik, amelyik „alája” (dedukció) vagy „fölsége” (indukció) tartozik. Mindegyik emlékkép szürreális, valós-fölötti, valós-on-túli, ha az valós, ami kintről itt és most érzékelhető, de hát nem csak az; az emberi tudatban/eszméletben a memóriából nyelvtanilag bármikor és bárhol előhívható, és akaratlanul is előugrik, ha van, ami ugratja. Egy emlékkép nagyon is valós lehet, és lehet egészen téves is.

Vizuális érzéki absztrakció is lehet nyelvtanilag fogalmi, például egy pálcika-férfialak egy ajtón. Egy absztraktnak mondott rajz vagy festmény azonban nem fogalmi absztrakció, hanem egy nagyon is konkrét alakzat, csak elüt mindattól, ami a természeti és az emberek számára természetes környezetben érzékelhető, található. A vizuális költészet sem azt jelenti, hogy pusztán vizuális. Ha az lenne, rajz lenne, vagy valami pusztán kép. Egy képen a magányos betűk is képek, ahogyan egy hangversben pusztán hangok. Kosuth *Három szék* c. alkotása nem lenne műalkotás, ha nem lenne egyik tartozéka a falon a szék fogalmi meghatározása. A másik két tartozéka a falon egy festett kép, a padlón ezek előtt a falnál egy tényleges szék. Arra nem lehetett leülni a kiállítás látogatóinak, a háromra együtt sem. Az együttes nem használati tárgy volt. És nem is vers. Duchamp felismerte Kosuthban utódját, csak a képzőművészet nem volt a művészet maga. Ahogyan a concept art sem.

Mindegyik vers kezdettől végéig tartó együttesében a csendtől határolódik el, annak ellenében van. Az intertextualitás minden kísérlete megfélekedezés arról a szövegről, amelyik a figyelembe vett szövegek között van. Mondható, a saját terében van, de azt a körülvevő térben űr, csend határolja el. (Pascal 1647-es írásában igazolta fizikai kísérletekkel, hogy van a térben űr, vagyis a természet nem borzad az űrtől. Ezzel vélte bizonyítani, hogy a *natura abhorret vacuum* hagyományos bölcsessége téves. Nem űrtől borzadt, amikor azt mondta, megrettentik a végtelen terek.) Ami egy aktivizált szövegbe belehangzik, azt a szöveg vonzza, ellenkező esetben egy együttest cincál szét a nyugtalan, kíváncsi és mohó figyelem, ami mindig valakié. Az ilyen figyelem nem rossz, nem is felesleges, csak egy versnél nem arra figyel, ami egy olvasásban vagy meghallásban az a vers.

A két játészó a tengerparti sziklán engem most két másik játészóra emlékeztet, Lao-cére és a Határörre egy határnál. A Határör a hagyományos történet szerint csak akkor volt hajlandó átengedni a határon Lao-cét, ha leírja bölcsességét, ami



*Tao Te King* néven lett ismert. Így maradt meg, ami elevenen mozgott, nem is Lao-ce, inkább az, ami benne mozgott, és hiába mozgott volna, ha Lao-ce nem mozog, és nem írja le.

A Határőr mozdulatlan volt, és mozdulatlanságából nem is engedett, amíg Lao-ce nem adta át neki azt, amit igen régóta sokan *Lao-cének* hívnak, pedig van címe, ami egyik magyar fordítója szerint azt jelenti: *Az út és az erény könyve*, holt erőről van szó, és olyan erőről, ami a *nem-cselekvésé* (angol átírásban *wu wei*), ugyanis a nem-cselekvő tevékenységé. Magam erről Hatvany Bertalan *Az út és az ige könyve* című és alapos bevezetővel ellátott, 1957-ben a müncheni Látóhatárnál megjelent könyvében olvastam, ezt a könyvet a magyarországi antikváriumok nem ismerik, nem is lehet előjegyezni. A tudatlanság cenzúrájáról hallgatni szokás, pedig a hálás haza is gyakorolja. Most azonban ezt a jeles fordítást az intertextualitás ügyében említtem. Amikor most elővettem példányomat, meghökkenve vettem észre, hogy a *Rohanó oázis* versfüzér verseit Hatvany *Tao Te Kingje* nyomán címezhettem római számokkal. Nálam csak LXVI darab van, és a *Rohanó oázis* semmiképpen sem lehetne, ami a *Tao Te King* lett, útmutató, hogyan uralkodjék a jó császár. Ha van filozófiai, illetve gondolkodói olvasata, az egészen más. Már 1970-re is más volt. Számomra a *Lao-ce* után ugyanis a *Csuang-ce* lett meghatározóan fontos, annak idején Herbert Giles angol fordításában.

Végül is a *Rohanó oázis* versfüzért csak magából tudom olvasni, érezni, érteni és keresni, nincs hozzá kívülről kulcsom. Ha az a kérdés, a hermeneutikai körbe hol lépek be, hajlok arra, hogy ott, ahol a két szemsugár egybeesik, és felmorajlik a tenger. Ami megszámlálhatatlan apró morajlás egyetlen hallható integrálja. A közönsége is. A kötetet a londoni Szepsi Csombor Körben mutathattam be 1970 nyarán, barátok tevékeny, verseket olvasó részvételével, Szabó Zoltán rendezte az ott egybegyűlt közönség számára, ahogyan emlékszem, jól sikerült. Utána és azóta a központosítás nélküli vers utolsó sora pont nélkül nyit a csendbe.



GYENGE ZOLTÁN

# AZ ÍRÁSTUDÓK VÉDELMEBEN

## 1.

■ Egy elég széles, ámde kies ugaron látszólag messze lát az ember. Nézhet erre, nézhet arra, kereshet megfelelő égtájat, igazodási pontokat, útjelző karókat. Tétova emberünk bizonytalan, úgy véli, egyetlen fontos dolog: megtalálni a kiindulási és érkezési pontokat. A kijelölt utat. Gondolja. Mert anélkül ugye nem megy. Évszázadok óta nem megy. Pedig tévedni tetszik. Nem igazodási pontot kell találni, hanem el kell indulni, vándorbotot fogni, aztán vagy lesz út, vagy nem, esetleg éppen lépteink jelölik ki, és az néha széles, néha keskeny, egyszer ösvénnyé szelődül, máskor eltűnik, majd újra előtűnik. Az út megy alattam, avagy én haladok az úton – örök kérdés. A lényeg az úton-lét, a haladás, és nem a megállás. Ha nem így érzünk, akkor bizony ott ragadunk. Ott, a nagy semmi közepén. Ez a mi felelősségünk.

Aki pedig ezt tudja, de eltitkolja, vagy szándékosan félrevezet, az az ő felelőssége – és nem csupán a mának, hanem az eljövendőnek. Ha rühellé a prófétaságot, akkor még inkább.\*

\*Mivel ez egy vállaltan tudománytalan irat (de nem utóirat), így mindössze ezt az egy lábjegyzetet tartalmazza: nincs benne lábjegyzet. Ne is keressen ilyet az olvasó. Egy tudós kolléga mondta: számára a lábjegyzetkészítés nagyobb élvezet, mint maga az írás. Lelke rajta. Ha nincs egy szál gondolatunk sem, csak kompilálunk, miközben nagyon tudományosak akarunk lenni. Hirsch- és egyéb jófajta indexeket, tudományos elismeréseket gyűjtögetni, akkor írjunk minél több lábjegyzetet, bástyázzuk körül a fantáziátlanág várát magasra szökkenő lábjegyzetfalakkal, hátha megvéd attól, hogy jelentéktelennek látszunk. Attól ugyan nem, hogy jelentéktelennek lássuk önmagunkat. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a nem lábjegyzetelt iromány fantáziadús, de ezt a kockázatot csak be kell vállalnom.



**Az „egy” is lehet tömeg. Akinek életét a másoknak való megfelelés vágya tölti ki, az önmagában is tömeg. Mert a tömeg: a mennyiség bosszúja a minőséggel szemben.**

■ Kezdetben vala a művészet. A művészetben a líra és a filozófia összeért, nem kellett köztük különbséget tenni. A görög művészet értelmezhetetlen a filozófia nélkül, és vice versa. Pilinszky János az *Egy lírikus naplójából* című szösszennében mégis a következőket mondja a bölcsletről: „Korunk rendkívül hajlamos arra, hogy a gondolkodást filozófusok valamiféle mesterségbeli előjogának tekintse. Holott a filozófia annyiban különbözik csupán az »egyetemes emberi gondolkodástól«, hogy tételeit bizonyítani kívánja. [...] A szó szoros értelemben vett filozófiának van ugyanis egy nagy gyengéje. Az, hogy a lét és az emberi élet kifürkészhetetlen egészében kíván olyan bizonyosságokat „fixálni”, akár a természettudományok a kísérletekkel igazolható apró-cseprő részletek birodalmában.” Majd hozzáteszi: „A szerelem misztériumát kívánja tűhegyre szúrni. Csoda, hogy a pillangó többnyire belehal?”

Meghökkentő. Sokat gondolkodhatunk azon, hogy Pilinszky miért mondta ezeket a szavakat. Több variáció merül fel:

1. Alapból ellenséges a filozófiával szemben. Nem lenne nagyon meglepő, hisz a magyar irodalom – kivétel persze van – eleve idegenséggel tekintett a filozófiára, azt valami úri huncutságnak vagy németes vircsaftnak (bocsánat: wirtschaftnak) tekintve. Ahogy egy irodalmár barátom egyszer mondta: „Egyszer belelapoztam Hegel *Eszztétikájába*. Le is tettem az első oldal után, azt mondva magamban: Jóska, nem ennyire bonyolult az élet.” Hát nem. Neki.

2. Pilinszky, aki nem titkoltan igen komolyan és értően olvas egyes filozófusokat, és akire igen erőteljes hatást gyakorolt Szent Ágostontól kezdve Pascalon át Kierkegaard-ig számos gondolkodó, itt nem magára a filozófiára gondol, hanem a filozófia akkori pozitívista áramlatára. Az egyre inkább a tudomány szentséges álarcát magára öltő filozófiára.

És akkor nehéz lenne vele vitatkozni. Különös tekintettel arra, hogy az egyre inkább szekularizálódó világban a vallás helyét hovatovább a tudomány foglalja el, amely sokszor döbbenetesen hasonlóan viselkedik, mint a vallás.

Sokszor leírtam: megvannak a liturgiái, a kánonja, megvan az egyházakhoz hasonló szervezete, megtaláljuk benne a szentek különféle osztályait, és megvannak a maga „szent” iratai. A Q1, Q2-es Q-mittudoménhányas tudományos közlemények az oltári szentség, a Sacramentum Altarisnak felelnek meg; ezen közlemények együttese a Bibliának, az Upanisadoknak vagy éppen a Koránnak, az absztraktok a szent iratoknak; a tudományos védések a szent áldozatoknak, az eucharisziának. Az episzkopális egyház szervezetének pandanja a tudományos segédmunkatárstól (plébános) kiindulva a professzoron (püspök) keresztül az akadémikusig (bíboros) tartó hierarchia; a „szentek” mondjuk a Nobel-díjasok gyülekezete, akik majd a magasságos jobb oldalán foglalnak helyet, vagy elsőként mászhatnak át a földi nirvána kapuján azokkal együtt, akik megfelelő áldozatokat hoztak a tudomány szentélyén, de legalábbis megfelelő számú Hirsch-indexel vagy impaktfaktorral vértették fel magukat.

Ez egy zárt világ, ahol egy sajátos tolvajnyelven beszélget néhány ember egymással úgy, hogy közben semmiről sem vesznek tudomást, legkevésbé arról, hogy érdekel-e egyáltalán valakit. Jól elvannak egymással – ott a zárt osztályon. Sajnos ezt hívják ma filozófiának, ezt tanítják egyetemeken, ezekből lehet olyan senkit nem érdeklő, senki által nem olvasott, de jól hivatkozott cikket írni, amelyet jegyez a Web of Science.

Ha Pilinszkynek ez nem tetszett, akkor mélyen egyetérték vele: nekem sem. Azaz a filozófiának tényleg van bőven mit söpörnie a maga háza táján.

Am egy Platón, Pascal vagy egy Kierkegaard – akikre folyamatosan utal, egészen más. Hagyja a pillangót repülni, nem akarja túhegyre szúrni. Sőt, tiltakozik ellene. A bölcsélet egésze a 20. századig teljesen más volt. Legalábbis az egzisztencializmus, a frankfurtiak vagy még a posztmodern is *érdekes* volt, meg lehetett benne találni a fantáziát. A mostani kognitív szutttyogásban a legkevésbé. Annak már valóban semmi köze a poézishez, csak azok olvassák, akik hasonló rémunalmas irományokat tesznek közzé.

A klasszikus filozófia azonban más. Ezért sugallhatja: filozófia nélkül nem lehetséges érvényesen beszélni a művészetéről. A kettő nincs egymás nélkül, ha ez erős állításnak is tűnik, mégis azt látjuk: kínlódik a filozófia, de kínlódik a művészet is. A filozófia végéről ugyanúgy beszélnek, mint a művészet végéről. Am amíg ez bekövetkezne, higgyük el: aki nem jut el a „szabad és megfontolt szemléletig”, az nem is érzékeli a szépség nagyságát, azaz az „egyes érzéki szépet megláthatja, de képtelen lesz megítélni bármilyen műalkotást”, érvényeset mondani róla.

### 3.

■ Az ember, ha nagyon nagy a mondanivalója, önkéntelenül szerény lesz – írja Babits Mihály *Az írástudók árulásában*. Nem mindig kellene. Egyes, Babits írására adott reakciók megmutatják, milyen a magyar bölcsész, ha nincs, vagy kevés érzéke van a bölcsülethez.

A Szellem (így, nagybetűvel – lásd Babits) platói, hegeli eszméjét például nem értik. Segítek, a következőt jelenti: a szellem (Geist) törvényadó princípium, nem megfogható, nem levezethető, nem olyasvalami, aminek szobrot kellene állítani, hanem éppen az, amit levezetés hiányában feltételezni *kell*, és amelyről az egyes ember a reflexió révén szerezhet tudomást. Hogy gondolkodik róla. Éppen azért van, mert lennie kell. (Lábjegyzet helyett: nézzük meg ehhez *A szellem fenomenológiájában* a tudatról szóló fejezet utolsó bekezdését.) Szellemnek Babits – helyesen – azt nevezi, akár hegelianus, akár nem, ami képes túlmutatni a világ sokféleségén, pontosabban azon túl képes felmutatni az egyet. Hen kai pan – azaz egy és minden, a minden = egy – héraikleitoszi gondolatát. A görög szerint ennek beismerésénél bölcsőbb belátás nem létezik. Héraikleitosz szerint a *logosz* mindennek igazítója, elrendezője, és minden aszerint van: mégis az emberek ébren is úgy járnak, mintha aludnának. Nem látják, nem vesznek tudomást a logoszról. Héraikleitosz nem használja a kifejezést, de „emberek” alatt a tömeget érti. Platón (pontosabban Alkibiadész) ugyanezt a *Lakomában* „közönségesek”-nek nevezi.

És itt álljunk meg egy pillanatra: mi a *tömeg*? Első látásra sokaság. Az emberek sokasága. Am a tömeg nem egyszerűen az emberek számossága, hanem a tömeg az, ami (és nem aki) tömegként gondolja el önmagát. Ami (és nem aki) nem vesz tudomást a szellemről. Lemond a kivételesről, a szabály és elvárás lesz egyedüli alakzata. A megfelelés mindenekfelett. Az „egy” is lehet tömeg. Akinek életét a másoknak való megfelelés vágya tölti ki, az önmagában is tömeg. Mert a tömeg: a mennyiség bosszúja a minőséggel szemben. Fichte és Schelling – bár nem így nevezi – véleményem szerint pontosan ezen az alapon tesz különbséget a dogmatikus és a kritikus ember között. A kritikus ember kérdez, önmagára sza-

vaz, ő a gondolkodó, kételkedő ember. A dogmatikus elfogad, nem kérdez, nem kételkedik, hanem sokkal inkább megszünteti autonómiáját, elveszti arcát, elveszti személyiségét. Ám így érzi jól magát. Megmondják, mit csináljon, mit gondoljon, mit tegyen vagy ne tegyen – ez kényelmes állapot. Az ellenkezője: merjen önmaga lenni, merjen kérdezni és kételkedni, váljon önmagává, legyen „én”-je – túlon túl fáradságos követelmény. Ne higgyük, hogy a zsarnokság mindenkinek rossz. A dogmatikus igenis kitűnően érzi magát benne. A sokaságban, a mocsárban (Nietzsche), a nyáj boldog, bólogató részeként. Lukács György szerint a tömegben-lét önmagában demokratikus valami. Nos ha a demokráciát úgy értelmezzük, mint Platón, aki azt csaknem a legrosszabb államformának tartotta, ahol a mennyiségi elv felülírja a minőségit, akkor lehetséges. Mert Platón méla undorral ír a demokrácia (mai fogalmainkkal élve persze az az eliminált anarchia, a csöcselék uralma) kapcsán a tömegevény tobzódásáról. Arról a korról, amikor eljön ez a tarkabarka államforma, amely „egyenlőknek és egyenlőtleneknek egyaránt egyenlőséget biztosít”. Azt mondja: ez a kor mindenkit „tisztelettel övez, aki azt hangoztatja, hogy jóindulattal viseltetik a tömeg iránt”. A kritikus ember viszont szörnyűnek tartja, a tömeget pedig olyasvalaminek, amit a gondolkodó ember messzire elkerül. Inkább az egyedüllétet választja.

A tömeg-lét ugyanis semmilyen formában nem írja felül az egyedüllétet. Az egyedüllét lehet kreatív, amely nem nélkülözi a törekvést. Sőt, igazán csak az egyedüllét lehet kreatív, mert akkor nincs szükség megerősítésre, a gyengeség ápolására. Az egyedüllét a leginkább alkalmas és otthonos, mindazok számára, akik feltételezik a szellem jelenlétét, vágynak rá, igénylik – legyen az bármi (logosz, princípium, ész), legyen bárhol, vagy legyen akár érzékelhetetlen. A fontos, hogy az írástudó számára létezzen.

Az egyedül lévő nem azonos a magányossal. A magány ugyanis olyan egyedüllét, amely nélkülözi a törekvést. Megmarad az önsajnálát közönyében. Az egyedül-levők, ahogy Nietzsche gondolja, egyben a nagy elkülönülők. A görög ezt az idiótész kifejezéssel írta le. A kifejezés eredetileg olyan személyes embert jelentett, amely szemben áll a közösségi emberrel. Az idiosz maga is a „személyes”-re utal: mindaz, amiben mással nem kell osztoznom, legyen az saját ház, saját macska, saját magam. Az ön-magam (Selbst). Az idiótész (ma: idióta) egyben deviáns. A lényeg mindkettőben ugyanaz: nem akar elvegyülni, nem akar tömeg lenni, még csak annak része sem akar lenni. Eltér a szokványos úttól (de-via), amin menni „szokás”, ahol haladni ugyan nem kell, de minden józan belátás szerint olyan, *mintha*. Mintha mennénk. Figyelmeztetnek is: el ne térj, el ne botorkálj, veszélyes az önálló út, veszélyes az önálló én, az önálló gondolkodás, az önálló, saját arc, maradj a tömegben, mert ott nyugalom, béke és derű honol. Egzisztálni deviáns, idióta és abnormális dolog (főként a mai világban), vegetálni a normális.

Babits írja, hogy az emberi életet annak a princípiumnak a jelenléte különbözteti meg az állatokétól, amely túlmutat az egyszerű ösztönökön. Babitsra rárontanak a kifinomultak: mi ez a princípium? Mutasd meg. Le akarjuk mérni, fel akarjuk szeletelni, ki akarjuk csomagolni, hogy mindenki lássa! Mert az demokratikus valami.

Nem értik az ostobák, amit a Szaisz templomába berontó ifjú tudós a saját bőrén megtapasztalt. Ez az ifjú egész eddigi életében türelmetlenül kutatta az igazságot. Szaisz templomában lát egy hatalmas alakot, amit egy függöny takar. Kérésére a papok megadják a választ: a lepel az Igazságot (nagy betűvel) lep-lezi el a kíváncsi tekintet elől. Pedig az igazságot le kell leplezni – mondja a ma bam-

ba tudósa. A papok bölcsebbek, mint a tudós, hisz soha nem éreztek késztetést arra, hogy az igazság elől a fátylat félrehúzzák. A szaiszi fátyol lényege éppen az elfedés, az eltakarás. De akkor mi az igazság? A tudós nem bír magával. Meg kell ismernie az igazságot. Arra esküszik, hogy az igazság, és csakis az objektív(nek hitt) igazság szolgálja lesz. Azonnal látnia kell. Pedig már Platón is leírja, hogy inni kell, sőt: sokat kell inni a Léthé vízből, mert akkor mindenki elfelejti az igazságot, amit a Moirák az egynapos életű lelkeknek megmutattak. A tudós félrerántja a fátylat. Másnap félájultan találják a templomban. Amit látott, arról sohasem beszél. Csak annyit mond: jaj annak, ki bűnös úton jut az igazsághoz, örömét nem leli benne soha. Aki az igazságot helyezi az élet elé, az minden biztonnyal csalatkozni fog. Mi az igazság, mi a szellem – botor kérdés. A szellem azért van (sein), hogy legyen (soll). Az igazság azért van, hogy igazság legyen. Azaz mindkettő „nem-van” (sein), hanem mindkettőnek lennie kell (sollen), ha értelmes, érzékeny lényként akarja elgondolni magát a homo sapiens sapiensnek nevezett ember. És nem tömegnek.

A kérdés és egyben az egyén felelőssége is: mennyire lehet a szellem tekintetét az általánosról az egyesre fordítani. Ez nem Hegel vagy Kant. Ez már Nietzsche és Kierkegaard.

#### 4.

■ Amikor a költő és filozófus észleli a szellem általánossága és egyedisége közti feszültséget, kifejti ebbéli kétségeit, gondolva azt, hogy joga és kötelessége megszólalnia annak, akinek van szava, írni annak, akinek van hozzá tudása és tehetsége, és ezért még írástudó társaival is kész ütközni, ott érintkezik egymással a poézis és filozófia.

A szépnek – vélik sokan: kizárólag a művészet a bizományosa. Nem gondolnám. A görögök a művészetet találták ki arra, hogy a lét borzalmait elrejtse, valahogy túléljék azt a szörnyűséget, amit életnek szokás nevezni. A kettő – ismétlem – egymással egybeért. A filozófia sugalmazó szelleme ugyancsak az élet végessége. Az életre orientált aktivitást a halál fájdalmas tudata inspirálja: ha nem lenne halál, sem művészet, sem filozófia nem volna. A konceptualista elme sem véli ezt másképp. Maga Hegel is a művészetet és a filozófiát közös eredőből kifejlődő területnek látja. Mintha a fa két ágának közös gyökere lenne, ahogy azt mondani szokás. Schelling szavait ezerszer idéztem, de nem elégszer, ezért ismét, főként az ugaron bóklászó emberünk kedvéért: Vegyétek el – mondja – a művészettől a tárgyiasságot, filozófia lesz belőle, adjatok tárgyiasságot a filozófiának, művészetté válik. Ennyi. Mindössze ennyi, ami szétválaszt. És ennyi, ami összeköt. Értsük már meg: egy gondolat is lehet szép. Ha tárgyat kap, műalkotássá válik. A filozófia a hang nélküli zene, a kép nélküli festészet, a szobor és épület nélküli képzőművészet. Ficino, ott az itáliai reneszánsz közepén, a tikkasztó nyárban, amikor a legjobb egyet úszni az Arno hús vizében, a platóni szümpozicion mintájára rendez összejövetelt, ahol megállapítja: a filozófia és a művészet erotikus tevékenység, hisz mindkettő képes gyönyört okozni – gondolja ezt egy reneszánsz neoplatonikus (aki egyébként levelekben arra ösztönzi Janus Pannoniust, hogy segítsen Platón filozófiáját népszerűsíteni Pannoniában). Az ember legerotikusabb testrésze az agya. A leginkább erotikus tevékenység a gondolkodás. Pannonia kevésbé fogadta meg Marsilio intelmét, ugaron maradt, guvadt szemmel a láthatárt fürkésző emberét talán ma sem ártana olyesmire ösztökélni.



A művészetnek a szellemtől és a szabad alkotástól megfosztása a legnagyobb barbárság, amit az ugar embere megtehet. Vélhetjük, a *hasznosság* távol áll mindattól, amit az igaz vagy a szép és különösképpen a jó jelenthet. Nem tudok jobbat mondani erről, mint Schelling: „Ezt csak egy olyan kor követelheti meg a művésztől, amely gazdasági találmányokra fordítja az emberi szellem legnagyobb erőfeszítéseit.” A megtérülés a tömeg legelemibb igénye. Fontos az, ami hasznot hoz. A giccs hasznot hoz, olcsón eladható, másra rászózható, ahogy a szó eredete mutatja (*verkitschen*). Hegel ezt művészi mutatóványnak nevezi, nem giccsnek, de tartalmilag ugyanarról van szó. A szellem, a gondolat helyét az ötlet veszi át, amely teljesen efemer, ahogy jött, úgy elmúlik, és azonnal új ötletet követel. A „tömegkultúra”, amennyiben használhatjuk egyáltalán ezt a fogalmat, nem univerzális, hanem par excellence partikuláris, ami – és ebben nagyon okos Belting meglátása – abban a sajátos viszonyban mutatkozik meg, hogy a giccs előfeltételezi a művészetet (mert hozzá képest van), míg a művészet elhatárolódik tőle (a művészet nem afirmatív fogalma ugyanis a giccsnek, ahogy viszont a másik az). Így van. Vagy: így volt. Manapság már nincs is szükség az afirmációra, és az ugar embere erre nagyot kacag. Moles szerint a giccs a tömegtermelés tipikus terméke. A tömeg a trivialitást, a mindennapiságot, az egyszerűséget akarja. Megszűnik az egyediség, megszűnik az összetettség, megszűnik az individualitás, helyébe a behelyettesíthetőség lép (Benjamin): a giccs (művészeti mutatóvány) mindig utángyártható, pótolható, sokszorosítható. Mert nem egy(edi). Hanem tömeg-termék a tömeg számára.

A tömegkultúra ezért talán oximoron. Az oxüz és mórosz igen érdekes szóösszetétel. Az első éleselméjűt, okost jelent, de érzékenyt is, a másik butát, tompaagyút. A két egymással ellentétes kifejezés összekapcsolása magára a képtelenségre utal. A klasszikus kétértékű logika szerint valaki vagy okos, vagy nem; tertium non datur. Ha nem okos, akkor buta – egyszerre a kettő lehetetlen. Az ostoba – többek között arról (is) felismerszik, hogy a tertium non datur elvét nem érti. Az ilyen megy el sokszor politikusnak.

De le is egyszerűsíthetjük: tömeg-kultúra = a *menyiség* (tömeg) felcserélése a *minőséggel* (kultúra). Oximoron ez a javából. Aki pedig tehetne ellene valamit, de belenyugszik, vagy hasznot húz belőle, az a kultúra árulója. Az írástudó árulásába bele kell venni a képiró, zeneíró árulását. Amikor a hasznosság, az eladhatóság átveszi a gondolat, az érzéki észrevevés által kiváltott élmény és reflexió helyét, és meg akar felelni a tömeg elemi ösztön-igényének, akkor valami lényeges elárulásáról beszélünk. Legyen az a költészet, zene vagy festészet. A nivellálódás elemi igénye megállíthatatlan, mindent maga alá söpör. Beltingnek igaza van: a „tömegkultúra nem ismeri a hitelességet, csak a közhelyet és az ismétlést”. Az ugar embere mindeközben bambán, de boldogan tovább pislog.

## 5.

■ A szellem van, mert lennie kell. A szép van, mert ugyancsak lennie kell. A morál van, mert el kell gondolnunk az erkölcsi törvényt, anélkül nem lehetnénk morális lények, akik a morál segítségével különböztetik meg magukat az állati ösztönöktől. Kant valahogy úgy fogalmaz: ha az erkölcsi törvényt eszünkkel előbb el nem gondolhatnánk, nem beszélhetnénk szabadságról. Ha azonban nem volna szabadság, akkor nem fedezhetnénk fel magunkban az erkölcsi törvényt. Osvát Ernő okos ember volt, de Babits írását olvasva ezt nem értette.

Ahogy nagyon sokan mások sem. Partikuláris maradt. A partikularitás pedig az univerzális lerontója. Babits meglepően univerzális. Ahhoz képest, hogy olyan kultúra szülötte, amelyben ezek a gondolatok igen kevés mértékben tudtak gyökeret eresztetni.

A partikularitás elemi ösztönvilágát jelenti olyan fogalmak univerzálisként kezelése, mint a nép, nemzet, haza. Platón nagyon élesen fogalmaz az írástudó felelősségét illetően a *Hetedik levélben*. Fontos alapvetést mond ki az írástudó és a politika kapcsolatáról. Szerinte „vannak olyan államok is, amelyeknek a polgárai végleg kiléptek a helyes kormányforma kerékvágásából, és semmiképp sem akarnak oda visszatérni, sőt tanácsadójuknak azt is megszabják, hogy kormányformájukhoz ne nyúljon hozzá, mert aki változtatni merészel rajta, az halál fia [...] aki az ilyen tanácsadói szerepet elvállalja, dibdáb embernek tartom, ha ellenben visszautasítja, talpig férfinak”. Talán a legelső kísérlet az írástudók árulásának megfogalmazására. Ha a nép, aki ujjong és élteti a túranneit, akkor az írástudó nem állhat be a sorba. Babits megfogalmazásában: „szereti hazáját hibáiban is, de szó sincs róla, hogy *hibáival együtt* szeretné”. Ezzel a mondattal lép ki a partikulárisból.

Az írástudók legújabb árulása nemcsak a kultúra, hanem önmagunk elárulása. A piac irányítja az embert, az határozza meg ösztönéletét, amikor az elidegenedés (à la Marx 1844 vagy Schopenhauer) odáig jut, hogy az ösztön-élet mindent leural: az állati lesz emberivé, az emberi állatává. Amikor a feltétlen megfelelés hoz hasznót. Egy állást, egy kitüntetést, egy zsíros adományt vagy nagyszerű koncertet. Az író (értem alatta mindazt, amit fentebb említettem) – írja Babits – tehertételnek tartja a műveltséget, ezzel együtt „imponáló érdem gyanánt emlegetik válogatás és önkritika nélküli termelékenységet”. Ismét a piac közgazdaságilag meghatározó szerepe: a *termelékenység*. Sokszor keverik a produktivitással. Ez az író termékeny vagy termelékeny. Látszólag a kettő nem ugyanaz. Nem bizony. Ugyanakkor kellene egy kis megállás, egy kis odafigyelés, nem ontani a betű- és mondat-halmazokat képtelen és követhetetlen sebességgel. A termelékenység ugyanis visszahat a termékenységre. Eltűnik az eredeti, az átgondolt, a szellem és műveltség, és az átgondoltság valóban akadályozó tényező, hiszen termelni kell, megjelenni, jelen lenni, csak hogy el ne felejtessenek, hisz a világ egyre gyorsabb, túlröhan, és vissza sohasem néz, ha nem vagy jelen, mégpedig folytonosan, akkor nem vagy. És ez nem a heideggeri Da-sein, hanem a flash-life követelménye. A tudomány meg készséggel segít ebben.

## 6.

■ Az ugar embere a hatalmat tiszteli (persze titokban gyűlöli), az írástudóval nem tud mit kezdeni (őt nyíltan gyűlöli). Egyébként is egyre kevesebb van belőle, mármint írástudóból, szinte csak vadasparkban látható egy-egy ritka példány, az is csak zavart okoz. Az elég széles ugaron szétnézve valóban messze lát az ember. Látja a semmit, és örül annak vala.

Talán ezért Babits keserű végszava: „talán jobb lett volna állatnak maradni”. Ennél optimistább összegzést magam sem tudnék mondani.

# RENDET RAKNI A SZEMÉLYKÖZI TEREKBEN

Gregus Zoltán beszélgetése Hörcher Ferenc  
filozófussal és költővel



**Az értelmi legyen  
érezketes, az érzéki  
legyen gondolati. Nincs  
köztük fal, minőségi  
ugrás, nem félnek  
egymásba átfordulni.**

■ – *Voltak korok, amikor a költészet meghatározó szerepet vállalt az ember számára fontosabb értékek, valamiféle világgép kialakításában. Lehetségesnek tartod-e, hogy ma is az emberi lét, az életvilág kérdéseire válaszol, hogy valamilyen módon bemutatja azt, támpontokat és mértéket nyújt számára, vagy inkább egyéni, individuális tapasztalatok jelennek meg benne?*

– Szerintem a két dolog – válaszolni az emberi lét, az életvilág kérdéseire, s ezáltal támpontot, mértéket nyújtani az ember számára, illetve egyéni, individuális tapasztalatokról számot adni – valójában nem különül el egymástól. Ez az elkülönítés az irodalomtudomány modernista-romantikus törekvése, nem több. A költészet, ahogy annak idején Vicónál, ma is az egyéni tapasztalatok megjelenítésén keresztül ugyanúgy támpontokat, mértéket keres az ember számára, mint a filozófia.

– *Igen, de valahol ez az összetartó vagy rendezett világ vált kérdésessé korunkban. Heideggernél a művészet még költés, egy történelmi világ rejtett újraalapozása vagy megköltése, értelemalakzatok felvillantása, és ez elég nagy feladatot ró a költészetre is. Képes még a költészet a világ ilyenfajta rendezettségét biztosítani?*

– Bevallom, a költészet kapcsán nem Heidegger a támpontom. Őt ugyanúgy rejtett, de ki nem teljesedett költőnek látom, mint Platónt, csak az utóbbi szövegeinek a szépsége kiegyensúlyozottabb. De érdemben is megpróbálok válaszolni a kérdésedre. Ha nem is tudja rendezet-

té tenni a világot, a költészetet mégis olyan megismerésmódnak látom, amely sokkal közelebb tud férkőzni, persze már nem a lét nagy kérdéseihez, hanem csupán az emberi életvilág sajátos, sokszor fogalmilag pontosan meg nem határozható jelenségeihez. Hogy a költészetet és a filozófiát egyenrangú megismerésmódnak tartom, amelyek között ráadásul elég könnyű az átjárás, annak az a magyarázata, hogy a filozófiában is alapvetően a gyakorlati filozófia érdekel – vagyis az a bölcséleti vizsgálódás, amely az emberi élettel kapcsolatos. E területen, az emberi természet felfedezésének „küldetésében”, úgy gondolom, a költészet tényleg nincs semmilyen értelemben hátrányban a filozófiával szemben.

– *Az egyre fragmentálódó világunkban lehetséges még a modernitás szellemiségéhez köthető kultúraelfogás, azaz a filozófia és a művészet összetartó ereje, a közös világ kialakítására tett kísérlet vagy törekvés? Van-e valamiféle közös szellemi tartás vagy együtt gondolkodás a kettő között?*

– Szerintem épp a posztmodern, késő modern segített hozzá bennünket annak regisztrálásához, hogy a filozófia és a művészet valóban különböző nyelven szólal meg, de hosszú távon nem tudnak széttartani, mert nem autonóm, önmagában megálló egyik sem. Egzisztenciális aspektusok, perspektívák, metszetek. Ugyanannak az emberi életnek az aspektusai, perspektívái, metszetei, s ugyan-az a (részvételi részt vevő) megfigyelő alkotja meg őket.

Hozzám mindenesetre az a költészet áll közel, amely – Emily Dickinsontól, Eliottól, Rilketől elindulva s aztán Audenen, Ginsbergen át, Szymborskán és Pilinszkyn keresztül Oravecz Imréig és Kemény Istvánig vezetően – a versszédben az individuális tapasztalatot visszaadva próbál valami egyszerre egyetemes és ugyanakkor személyes, gyakorlatias tudásig (Polányi, Oakeshott) eljutni. Úgy gondolom, ugyanebbe az irányba mutat a fenomenológia legjobbainak erőfeszítése, az egyes szám első személyű tapasztalat feldolgozásán keresztül ők is az emberi létformáról szeretnének valamit mondani, Husserltól és Heideggertől Levinasig és Chrétienig.

– *A fenomenológia említéséről jut eszembe, hogy néha filozófiai szakzsargon is becsempészelt a költészetedbe, filozófusok neveit vagy kifejezéseket. Például A házasság fenomenológiája alcímet viseli az egyik vers a Préda (2002) című kötetben, vagy A Dante-paradoxonban (2011) olyan sorokat találunk, amelyek a filozófiából ismerős gondolatok nyomait hordozzák: „A test: szétrobbanó erők eredője. / A lélek maga a robbanás.” Szándékos ez a keresztezés, vagy önkéntelenül jönnek?*

– A két terminológia, a költői és a filozófiai nyelvhasználat keverésében, azt hiszem, az angol költésztől nyertem inspirációt. Ott van például Emily Dickinson filozófiai lírája. De már sokkal korábban, Shakespeare drámai jambusaiban és Sidney vagy Donne szonettjeiben is megjelenik ez a filozófiai hangoltság. De persze a magyar költészetben is számos példát találunk az ilyesmire, mondjuk Nemes Nagy, Babits vagy Füst Milán költői retorikájában. Hogy miért gondolom szerencsésnek ezt a látszatra törvénytelen határátlépést? Mert úgy gondolom, egy versnek költőileg is jól tesz a benne időnként feltűnő filozófiai szókinccs, s fordítva, egy filozófiai gondolatmenetnek is segít, ha olykor erőteljes, költői nyelvhasználat jellemzi. Gondolj Nietzsche-re vagy Cioranra!

– *A filozófiai nyelvhasználattal szembeállítva elmondható az, hogy a költészet nyelve demokratikusabb, hogy már a nyelvválasztás, és hogy azon keresztül kihez szólunk, hordoz valami politikai dimenziót?*

– A költészet közösen osztott tapasztalatunk – minden gyerek érti a költői nyelvet. De az ezoterikus költészet meghaladása kétségtelenül kortárs törekvés.

Én is egy kritikusomtól tudtam meg, hogy köznapira hangolt nyelvhasználat jellemzi a verseim szövegvilágát. Persze érthető a törekvés: ha a modernista költészet csúcсаira, Eliotra és Rilkére utalhatok, akkor érthető, miért van szükség az egyszerűsítésre. Másfelől az is igaz, hogy a költő nem csak a magyar kultúrában töltött be politikai szerepet. Gondolj Dantéra, Walt Whitmanra vagy Adyra – a költészet úgy is képes politizálni, hogy közben megőrzi lírai szemléletét és sajátos beszédmódját. Fontos, hogy ne váljon propagandává, a politika szolgá-lólányává.

– *Pusztán a sajátos nyelvhasználata különbözteti meg a költészetet a filozófusok munkáitól? Esetleg másképp szólít meg, más-más regisztereket érint az emberben? Relevánsnak tartod azt a kanti elképzelést, hogy a művészetben a fantáziát segíti az értelem, míg a megismerés vagy a filozófia esetében pedig fordítva történik, a fantázia áll az értelem szolgálatába?*

– Az első két kérdésemre igen a válaszom, a különböző nyelvi regiszterek az emberi tapasztalat más-más vetületét képesek leképezni, valóságunk más és más metszetét adják. Kantot nagyra tartom, hálás vagyok neki az esztétika legitimálásáért, de bocsánat, a költészetre vonatkozó bölcseleti reflexió hagyományából számomra fontosabb a kora modern diskurzus s benne olyan, a filozófia és a szépirodalom közötti átmeneti figurák, mint Montaigne, Pascal és a francia moralisták, Shaftesbury és Addison, a németeknél pedig az ízlésesztétika és – szégyen, nem szégyen – a populárfilozófia képviselői és persze Vico. Ezek a gondolkodók az interszubjektivitás hősei számomra, a személyközi kapcsolatok felfedezői, akiknél az érzékletesség és az érzékenység nem független a költői erőttől, s akiknél a képzelet a szellemességgel, az ízlés pedig az ítélőképességgel együtt jár (lásd Baeumler rekonstrukcióját a prekantiánus filozófiáról).

– *A nyelvkritikai megközelítéseket szem előtt tartva, mit gondolsz a filozófiai nyelvezet metaforikusságáról? Ha a filozófia is értelmezés, azaz képtelen leírni a világot, akkor felfogható-e a filozófia is költészetként?*

– A köznapri nyelv is metaforikus. A természetes nyelvnek a szabad asszociáció fontos sajátja. Gondolj például a gyermeknyelvre. Vagy Rousseau feltételezéseken alapuló nyelvtörténetére, amelyben a nyelv eredetileg költői természetű, s csak a fejlettség egy bizonyos fokán jut el a fogalomalkotásig. A költői nyelvhasználatnak azonban nem a metaforaképzés a lényege. Hanem az emberi tapasztalathoz való közvetlen hozzáférése. A költői nyelv ilyenfajta „élénksége”, életteli mivolta az, amit a filozófus sokkal nehezebben tud megőrizni, s amihez, miután elvesztette, csak kerülőutakon tud visszatérni.

Tudod mit? Ha nem haragszol meg, Arisztotelészhez kanyarodnék vissza. Aki ugye emlékezetes módon próbálja a *Poétika* 9. fejezetében a költészetet a filozófia és a történelem két véglete között, félúton, közvetítőként megragadni. Míg a filozófia egyetemes érvényű, semmi konkrétum nincs benne, a történelem a konkrét adatok bőséges tára, viszont legtöbbször nem merészkedik el az általánosításig. A költészet azt tudja, amit Lukács György, talán Schiller hatására is, az esztétikum sajátosságának nevez: a konkrét egyetemeset adja vissza, ami ugye paradoxon, s már csak ezért is lehetetlen.

– *Úgy is meg lehetne közelíteni a kérdést, hogy a filozófia talán azért minősül költészetnek, mert új fogalmakat vagy mentális struktúrákat alkot a világ vagy önmagunk megértéséhez, és fordítva, a művészet is a gondolkodás formája, mert újfajta tapasztalatokhoz juttatja az embert. Tehát valahol mindkettő a keletkező ér-*

telmet provokálja ki, mondjuk más-más eszközökkel, ahol az egyik inkább értelminek, a másik inkább érzékinek tekinthető. Mit gondolsz erről?

– Megint az összevonás felé törekednék. Az értelmi legyen érzékletes, az érzéki legyen gondolati. Nincs köztük fal, minőségi ugrás, nem félnek egymásba átfordulni. Gondolj Wallace Stevensre vagy Pilinszkyre.

– Ha a magyar nyelvterület vonatkozásában értelmezzük a költészet és a filozófia viszonyát, melyiket tartod dominánsnak? Mondhatjuk-e, hogy sokáig inkább a költészetben, irodalomban volt jelen a gondolatiság? Ha igen, akkor változott a helyzet korunkban?

– Igen, régi szívfájdalma ez a régi magyarosoknak meg a magyar filozófiatörténészeknek és a magyar filozófia történészeinek, hogy hol van a szép, régi magyar filozófia. S hogy mért érzékeljük Berzsenyit vagy Vörösmartyt sokkal előbbnek gondolatilag is, mint kortársaikat, Hetényi Jánost vagy Erdélyi Jánost? De újabban nagyon izgalmas új kutatások szólnak a magyar filozófia rejtett kincseiről, s például pont Erdélyben a korszerű filozófia sem csak a 19. században jelenik meg, magyarul, latinul vagy németül. És hát ott van Weöres nagy költészeti-régészeti felfedezéssorozata, a *Három veréb hat szemmel* is, amely a régi magyarosokat is meglepte, vagy Borbély Szilárd régi magyaros kultúrán edzett íz-íz-vérig kortárs költészete.

– Bár nem szükségszerű az átmenet, szerinted miért tévednek időnként a filozófusok is a költészet területére? Ha ez megtörténik, változtat ez a fogalmi gondolkodásukon? Beszélhetünk kölcsönös visszahatásról vagy különböző regiszterek rendelődnek egymás mellé?

– Ennek szerintem az a magyarázata, hogy a két terület, ahogy mondtam, nincs egymástól elválasztva, összeér. Mintha egy közös földterületet két szomszéd falu felváltva, egyik innét, másik onnét szántaná fel, művelné meg. Platón *Államának* híres részlete, Ér mítosza a leghíresebb példája annak, hogy egy adott ponton a filozófus feladja, s a mítosz eszközéhez nyúl. De valami hasonló történik Heideggerrel is, amikor nyelvi energiái szétrobbantják fogalmi raktárkészletét. Fontos, hogy ne a kudarcélmény kergesse a filozófust a költészet mezejére.

– Te mindkét területen alkotsz. Hogyan kezeled ezt a viszonyt? Külön lehet tartani, vagy van egy meghatározatlansági zóna, ahol ezek valahol összeérnek?

– Számomra fontos az a titkos átjáró, amely a filozófia fogalmilag-logikailag körülhatárolt kertjéből a költészet szabad mezejére vezet. Ezt ahhoz a gyermekkori emlékhöz hasonlítanám, amelyet egy Twitter-üzenetben idézett fel egy francia levelezőtársam. Egy titkos útvonalra utalt, amely kertjük bokrokkal benőtt, áthatolhatatlannak tűnő sarkából indult, s átvezetett a szomszédban található templomkertbe. Erről az átjáróról egyedül ő tudott. Számomra fontos, hogy saját filozófiai szövegeim univerzumából legyen átjárásom a hétköznapi nyelvvel sokkal közvetlenebb, eredeti kapcsolatot ápoló, sokszor vigasztaló, sokszor perzegetetlen költészet világába. Erről lásd a *Préda* című kötetemet.

Vagy vegyük azt a példát, hogy a számomra oly fontos európai várostestet (urbs) és a benne zajló életformákat (civitas) egy angol nyelvű szakkönyvben és *A szelídek városa* (2018) című verseskötetben is igyekeztem nyelvileg leképezni. Az előbbi, filozófiai szövegben éppúgy megjelenik gyermekkori Buda-élményem, mint a verseskötetben (lásd a borítóját). A politikai gondolkodással foglalkozó szakmunkában, amelynek címe *Az európai város politikai filozófiája*, a város lakó generációk egymásra épülő tapasztalata valamifajta hagyományelvű



szemléletig vezet, csakúgy, mint *A szelídek városa* című vers. Mindkét szöveg-  
tetre igaz, hogy bennük „vedutát fest a vak emlékezet”.

– *Úgy vettem észre, hogy elég mesélős a költészeted. A szelídek városában például többnyire olyan narratíva épül fel, amelyben egyszerre konstruálódik meg egy elbeszél vagy lírai identitás és a közelmúlt társadalmi-kulturális emlékezte. A versek valahol olyan értelemegészt rajzolnak fel, ahol az én és a környezet organikus vagy szoros kapcsolatot mutat. Ez pusztán az elbeszélés terméke, a narratíva teremti meg azt, hogy a traumatikus élményeknek is jól meghatározott helye van ebben a rendszerben, vagy eleve az értelem alakzataira hagyatkozol az írásban?*

– Jó megfigyelés ez. Valóban, úgy érzem, hősét és annak tárgyi és intersubjektív környezetét egyszerre kell megteremtenie a költőnek. De a traumatikus közösségi élményeknek és térbeli kivetülésüknek a diszkurzív, filozófiai munkáimban is, remélem, nyoma van. Lásd például *Költészet a romok között – Czesław Miłosz tragikus világlátása* című korai írásomat (szerintem Szántó Pista kérte még ezt a szöveget tőlem, a *Harmadkor* antológiába), vagy a *The Role of the Tragic in the Construction of Central European National Identities* című előadásomat, amelyben az '56-os tapasztalatról és Kundera Közép-Európa-képéről beszélek. Vagy egyik legutóbbi munkámat Ottlik Kőszeg-képéről. Ide tartozna még egy szép, bár kissé szürreális emlék is: Tolnai Ottónál a Pázmány esztétika szakos hallgatóival tett látogatásunk, mikor a délvidéki homokban-sárban lényegében elakadt a turistabuszunk, de talán ez már messze vezetne. Vagy *A kisváros dicsérete* című, általam társszerkesztett, költői címet viselő kötet, melyben a társadalomtudományok és az urbanisztika eszközeivel elemzik a szerzők a kisvárosi lét sivár vagy vigasztaló kortárs tapasztalatait. Végző soron be kell látni: a tér és a közös múlt viszonya, bármennyire divatos téma is, nehezen tehető fogalmi elemzés tárgyává. Bizonyos dolgok kapcsán elmondhatjuk: jobb, ha kimondatlanul maradnak.

– *A Préda című kötet egyik versét azzal indítod, hogy nincsenek szavaink a viszonylatokra, hogy egymástól elszigetelt alakzatokat nevezünk meg. Ezt szolgálja a történet, a kapcsolatok megteremtését? Mintha elégtelennek bizonyulna számra az ún. tárgyas költészet.*

– Melyik versre gondolsz? Ha felidézem, talán könnyebben válaszolok a kérdésemre. Általánosságban csak azt mondhatom, hogy amit időben végez el a történet, a narratíva, azt térbe vetíti ki a helyleírás. Több dimenzióját tudjuk megjeleníteni a személyközi vonatkozásoknak, a híres goethei, Vas István-i vonzásoknak és választásoknak, ha mind időbeli, mind térbeli metszetüket megszerkesztjük. Nem véletlenül vetíti ki a szerelmi viszonyokat Goethe a regényben a házbéli és a kertbéli térszerkezetek formájában! Vagy gondoljunk az emlékezés művészetére, az *ars memoriae*-ra: arra, hogy úgy tudunk valamit jól megjegyezni, ha helyhez kötjük azt. Mindenki tudja, hol tartózkodott épp, amikor értesült a New York-i ikertornyok elleni támadásról.

– *A Nincs magyarázat című versre gondolkodok...*

– Várj csak, megnézem... Igen, azt hiszem, igazad van. Ahogy én látom, ez a vers a szókincsünk, a nyelvünk statikus mivoltára utal. A nyelv ugyanis nem vesz tudomást arról, hogy a világ folyamatos alakulástörténet, s benne minden tárgy megállás nélkül alakot vált, ha másért nem, az entrópia törvényének engedelmeskedve. Csak az emberi gondolkodás szegmentálja a valóságot izolált, saját mivoltát őrző elemekre. A valóságban minden pontszerűen létező tárgy vi-

szonylatrendszernek eredője. Az interszubbektivitás elve is azt mondja ki, hogy az egyén sem zárul magába, hanem az, amit egyéniségnek nevezünk, a másokhoz fűződő kapcsolatokban válik meghatározottá. Igen, azt szeretném, ha a versek megvilágítanák ezt a szoros kötésrendszert, amelyben élünk, s amelyben ráadásul még mozgásteret is szeretnénk nyerni magunknak. Ebben az értelemben a versbéli történetek célja az, hogy az énünket meghatározó kötések, kötődések és kötelezettségek viszonyrendszerének kialakulását születésük folyamatában ábrázolja.

– *A Préda kötetet azért szeretem, mert személyesebb, egyes szám első személyben fogalmazod meg az élményeket. Ott mintha jobban felvállalnád az ént, legyen bármi is ez, kevésbé rejtőzködsz. A Dante-paradoxontól kezdve mintha reflektáltabb lenne a költészeted. És ez nemcsak abban mutatkozik meg, hogy játszol a kulturális utalásokkal, hogy az ént kulturális linkek hálójába ágyazod, hanem abban is, hogy az én nem oldódik fel az élményekben, hanem megjelenik egy „külső” vagy transzcendentális nézőpont, amelyben az én megfigyelés alá kerül. Többnyire úgy beszélsz itt az énről mint másikról. Ez a beszédmód egyfajta számvetésből, az énnel való szembenézésből fakad?*

– Ne feledd, a költészet – legalábbis a romantikus paradigma szerint – kockázat: mintha kitennéd magad egy hazugságvizsgálatnak. Igaz ez a költőre, az olvasóra, de még a hozzád hasonló elemzőre is. Platón óta azzal vádoljuk a költőt, hogy hazudnak, hogy nem az igazat mondják. Igen, igazad van, a költők hazudnak, s épp ezt várjuk tőlük – de hiszen épp erről beszéltünk, ez a különbség a történetíró és a költő között. A lírai invenció költés, azaz elemelkedés a tárgyi valóság szintjéről, nem hírközlés vagy tudományos adatfelvétel.

De nem szeretnék az általánosítások szintjén maradni. Az én köteteim megjelenési időpontjai között hosszú évek telnek el. Azok pedig nem hagyják érintetlenül a (fiktív vagy inkább az életrajzi?) ént sem. Nemcsak az énről való beszéd, hanem maga az én, sőt az én és az én közötti távolság, vagyis a reflexivitás is – szükségszerűen változik az emberi életben s így két kötetem között is.

Ettől még igazad van, a költészettel kapcsolatos igényem nekem is a számvetés. Amin nemcsak önvizsgálatot értek, hanem azt is, hogy egyben próbára tegyük az emberi léttel kapcsolatos feltevéseink racionalitását is.

– *A szelídek városában azt érzem, hogy a földrajzilag is behatárolható városok vagy térségek alatt kirajzolódik egy nagyon személyes tér, amelyet bár emlékek laknak be, szintén fel kell építeni, meg kell teremteni az élmények helyét. Mintha az lenne a tétje ennek a kötetnek, hogy rendet kell teremteni a személyközi terekben, az emlékezet és vágyak rendszerében, ahogy a Harmadik nap című versben megfogalmazod. Rendet lehet rakni, vagy minden vers csak egy kísérlet erre?*

– Igen, rendet szeretnék tenni benne – de tudnod kell, hogy rendetlen alak vagyok. Így sikerem is csak időleges lehet. A két város: a bennünk élő és a rajtunk kívül fekvő között nehéz az átfedést fellelni vagy az átjárást megteremteni: a kinti is meg a bennünk élő is folyamatos elmozdulásban van. Nehéz, de nem lehetetlen mindezt megragadni. Vannak kegyelmi pillanatok: mint a magaslatra épült, fehér templomban megtapasztalt fényjelenség Párizsban, amely újból megjelenik, isteni áldásként, az *Első nap* című szövegben.

– *Eléggé mellbevágott ez a kétsoros: „Istenkáromlóként vagy eretnek, / Nem szereted már, hogyha szeretnek.” Nincs ebben a rendet rakni akarásban valami eretnokség, annak felmutatása, amit soha nem lehet megnyugtatóan a környezetébe illeszteni?*

– Érdekes elszólás, hiperkorrekció ez a tiéd. A kétsoros helyesen: „Istenimádóként vagy eretnek, / Nem szereted már, hogyha szeretnek.” A szavak ritmikája is ezt a szóválasztást diktálja. De igazad van: az Isten alkotta világot újrarendezni, vagyis nem elfogadni azt úgy, ahogy van, eretnek gondolat. Másfelől azonban a dolgok kétarcúságát állítja a kétsoros: hogy egyszerre lehetsz istenimádó és eretnek, hogy egyszerre állhat fenn, hogy te magad nem szeretsz, miközben téged szeretnek. Valójában Jónás tapasztalata ez, s annak inverze is egyben: akkor találsz rá Istenre, amikor a legmesszebb érzed/gondolod magad tőle.

– *Engem is meglepett ez az elszólás. Most lebuhtam, mert egyrészt nem szeretem a pontatlan idézeteket, másrészt valószínűleg az kevert be, hogy közben Nagy László egyik jól ismert sorára gondoltam („S dúlt hiteknek kicsoda állít / káromkodásból katedrálist?”), ahol szintén összeérnek a végletek. Talán egy utolsó kérdés, manapság kiket tartasz a kortárs filozófia olyan alakjainak, akiknél tetten érhető a költői hangoltság, akik a nyelv erejére is hagyatkoznak?*

– Igen, elszólásod kontextualizálta, egyfajta rögtönzött intertextuális elemzést adta a kétsorosnak.

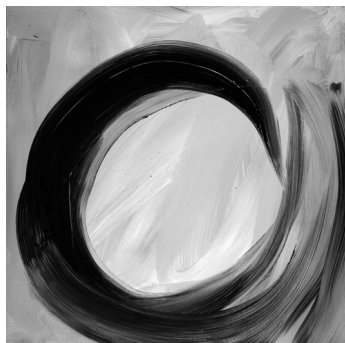
Ami a kérdéseted illeti, az első, aki eszembe jut, Sir Roger Scruton. Talán azért is ő az első, mert épp könyvet írok az angol filozófusról, *Politics and Art in Roger Scruton's Conservative Philosophy* címen, a Palgrave Macmillan kiadó számára. A könyvben a politika, a művészet és a filozófia átfedéseire, összefüggéseire vagyok kíváncsi. Scruton eredetileg esztéta volt, aki aztán politikai filozófus is lett, de mindvégig megőrizte szerelmét a költészet és a zene iránt. Verset és regényeket is írt, és zenét is szerzett – operákat. Nála például jól érzékelhető ez a nyelvi teremtőerő. Vegyük mondjuk a *News from Somewhere. On Settling* című könyvét 2004-ből. Pieter Bruegel *Ikarusz bukása* című festményének elemzésével kezdődik a történet. De lássunk egy konkrét részletet, hátha érzékletesen tudja tenni a filozófiai beszédmód „költői” energiáit: „A formális tánc abban is segít, hogy megbékéljünk az emberi sorssal. Sétálj ki a fagyos éjszakába, hogy a távolból figyeld a hangokat, és máris hallod, ahogy a tánc a múltba úszik. Ahogy beleolvad a háttérbe, csatlakozik a többi tánchoz, mely a földnek ezen a pontján korábban megtörtént. A fiatalság, az erotika és az élet elpárolog, mígnem minden szellem együtt mozdul egy álomban. Ekkor érted meg, hogy az intenzív és céltalan közösségnek ezek a pillanatai adják az okát annak, hogy létezőnk.”

De utalhatnék Michael Oakeshott-ra is. Az egyik róla szóló konferencián én voltam az utolsó előadó. Tudtam, hogy már mindenki nagyon fáradt lesz, mire én sorra kerülök. Ezért azt is tudtam, hogy nem szabad szokásos előadást tartanom. Elővettem az eredeti szövegemet, s kedvenc Oakeshott-idézeteimet áttördeltem, hogy verstestet öltsenek. Remélem, hogy amikor előadás helyett felolvastam őket, nemcsak én hallottam meg bennük a költői erőt. Meggyőződésem szerint ilyen szoros a kapcsolat a filozófia és a költészet között: csak rajtunk múlik, hogyan tördeljük a sorokat.

SERESTÉLY ZALÁN

# A PARANCS POÉTIKÁJÁN TÚL

**A**rthur Danto úgy jellemezte filozófia és művészet viszonyát, mint amelyet a nyugati metafizika (a tulajdonképpeni *philosophia*) színre lépése óta súlyos feszültségek terhelnek.<sup>1</sup> Danto értelmezésében a filozófia Platón óta – s mint Platónhoz írt lábjegyzetek hosszú sora – abban érdekelt, hogy ártalmatlannítsa, sőt hatástalanítsa a művészetet, valamiféle silány, másodrangú filozófiává fokozva le azt. Jóllehet a filozófiának szüksége van erre a képzelt ellenségre, hiszen szűk két és fél évezreden keresztül ezzel kontrasztban sikerült demonstrálnia saját potenciáját, illetve magának vindikálnia a valósághoz való hozzáférésnek és a valóság alakításának privilégiumát. Danto tiszteletre méltó nyugati példákon, Platónnál, Hegelnél, Kantnál, Schopenhauernél, Wittgensteinnél mutatja meg, hogy a művészetek ágenciáját hogyan vitatta el a bölcséleti (a 18. századtól esztétika és/vagy művészetfilozófia) hagyomány, a filozófia szemszögéből miként váltak ezek politikai értelemben is hatni képes, felforgató erő helyett „békeiszigetökké”, a valóság elől menekülés kitüntetett helyeivé. Az érett modernség merőben átrendezi ezt a viszonyt. Duchamp ready made-jein megütközve, Heidegger *Parasztcipők*-elemzését vagy Merleau-Ponty Cézanne-értelmezéseit, Deleuze Bacon festészetének szentelt könyvét, Borges „filozofáló” prózáját olvasva az a benyomásunk támad, hogy ez a konfliktus mára eltűnt. Hová? Mikor? És minek a hatására?



**Tud-e költői lenni a 20. század második felének filozófiája, és fordítva, tud-e filozófiai lenni a költészete?**

*Bevezetés az antifilozófiába* című esszékötetét<sup>2</sup> Boris Groys annak a fordulatnak a kommentálásával nyitja, melynek során a kritikai, kontemplatív, elemző szellemű filozófiát felváltja a parancsoló habitusú antifilozófia. „Ez a fordulat – véli Groys –, ami Marxszal és Kierkegaarddal kezdődik, nem kritikaként, hanem parancsként működik. A parancs: változtasd meg a világot, ahelyett, hogy megmagyaráznád. A parancs: válj állattá, ahelyett, hogy gondolkodnál. A parancs: tiltva van minden filozofikus kérdés, és hallgatni kell arról, ami nem elmondható. A parancs: a saját testünket szervek nélküli testté kell változtatni, és nem logikusan, hanem rizómaszerűen kell gondolkodni, stb. Mindezeket a parancsokat azért adták ki, hogy megszüntessék a kritikus, fogyasztói beállítódás végső forrásaként értett filozófiát, és ezáltal megszabadítsák az igazságot attól, hogy áruként kezeljék. Hiszen egy parancsnak engedelmeskedni vagy azt megtagadni egészen mást jelent, mint egy igazságtant kritikai vizsgálódások folytán helyeselni vagy elvetni. A parancsoló (anti)filozófia alapvető feltétele ugyanis az, hogy csak akkor mutatja meg az igazságot, amikor a parancsot már teljesítették: először meg kell változtatni a világot, az csak azután mutatkozik meg a maga igazságában.”<sup>3</sup> Ha számba vesszük azokat az allúziókat, melyek itt az antifilozófia képviselőire – a teljesség igénye nélkül: Marxra, Kierkegaardra, Wittgensteinre, Deleuze-re – vonatkoznak, nem nehéz arra következtetni, hogy Groys az antifilozófiai fordulat kezdeteit nagyjából a 19. század közepére helyezi. Ráadásul világos, hogy az antifilozófiai fordulatot valamiképpen a szellemi javak elidegenedésével, áruszerűvé válásával, Marx lesújtó diagnózisával hozza összefüggésbe: „A filozofikus kritika tehát oda vezetett, hogy minden igazságot áruként azonosítanak, és ezáltal hiteltelenné tesznek. Ez az eredmény viszont egy más gyanúnak adhat alapot: Vajon nem a filozófia maga az, ami minden igazságot áruvá változtat? És tényleg felfigyelhetünk arra, hogy a filozofikus beállítódás passzív, kontemplatív, kritikus – vagyis végső soron fogyasztói hozzáállás. Ennek az alapállásnak a fényében minden meglévő dolog árukínálatnak tűnik, amelynek meg kell vizsgálni az alkalmasságát, mielőtt esetleg beszereznénk.”<sup>4</sup> Az antifilozófiai fordulat ilyen értelemben valamiféle reakció a radikálisan kiszákmányoltak új rétege, a munkásosztály megjelenésére, a tömegtársadalmak kialakulására, a konzumerizmus korai formáira, a fordizmusra, a szép ipari léptékű termelhetőségére és minden bizonnyal a két világháború tapasztalatára. Hiszen Kertész Imre *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt* című esszékötetében<sup>5</sup> több ízben meggyőzően érvel amellett, hogy a haláltáborok elsősorban nem a gonoszság és a fanatizmus helyei voltak, hanem a költséghatékony ölés futószalagjai, *halálgyárai*. Ebbéli tapasztalatait támasztják alá Zygmunt Bauman elemzései,<sup>6</sup> amelyek a holokausztot nem a bestializálódás és a fanatizmus irányából, hanem az instrumentális racionalizmus túltermelődése felől közelítik meg, valamiféle bürokratikus „csúcsteljesítményként” leplezve le a második világháború zsidógenocídiumát. Az mindenesetre talán nyugtázható, hogy az ipari kapitalizmussal kezdődő, majd a két atombomba bevetésével záruló (?) időszak a modernitás olyan arcát rajzolta ki, mely legkésőbb 1945-re világossá tette, hogy az ember esztétikai nevelésével, felnőttkorúvá válásával, a Bildunggal, a kultúra humanizáló potenciájával kapcsolatos várakozások nemcsak hogy illuzórikusak voltak, de egyben cinkosai is az emberiség és az emberiség ellen elkövetett bűnöknek. Ez a traumatapasztalat közös élménye a filozófiának és a művészetnek – valószínűleg erre érez rá Groys is, amikor megjegyzi, hogy a parancsoló filozófiát az *antiművészet analógiájára* nevezhetjük antifilozófiának.

Groys ugyan nem bontja ki az analógiát, ám érdemes lehet felidézni, hogy az antiművészet konstitutív mozzanataiként a dada színre lépését, valamint Duchamp 1917-es *Forrását* szokták megnevezni. Utóbbival kapcsolatban egy másik Groys-esszé<sup>7</sup> az alkotó szuverén szelekciós gesztusát emeli ki, szembeállítva ezt az árutermelés logikájával: „Ha Duchamp azt a piszoárt választotta a többi közül és műalkotásként kiállította, erre a szelekciós aktusra vonatkozóan nem volt semmilyen előírás, kritérium, semmilyen utasítás. Ennek a szelekciós aktusnak a motivációi homályosak, titokzatosak maradnak. Következésképp az alkotás aktusa elsősorban egy szelekció(s aktus) – s nem pedig egy termelési eljárás.”<sup>8</sup>

Úgy tűnhet tehát, hogy filozófia és művészet közös traumatapasztalata, az elidegenedés alapvető élménye olyan habitusokat vezetett be mindkét területen, melyek felszámolták vagy legalábbis zárójelbe utalták a korábbi feszültségeket. Groys ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a parancsoló antifilozófia éppúgy áldozatául eshet a piaci működéseknek, mint kritikai beállítódású elődje. „Ha a szöveg mint olyan már nem azt a helyet jelenti, ahol az igazság a kritikus olvasónak felkínálkozva megjelenik, hanem csak utasítások összességét egy olyan olvasó számára, akit felszólítanak a gondolkodás helyetti cselekvésre, akkor egyedül az a mód releváns, ahogyan az olvasó átülteti ezeket az utasításokat a saját életvitelébe. Ez a mód azonban nem kritizálható, hiszen itt az élet maga kezd el legfelsőbb bíróként működni.”<sup>9</sup> A parancsoló kritika ma könnyen relativizálódik, s így valójában elveszíti kapcsolatát a valósággal. A parancsok közötti differencia puszta életmódbeli viszonylagossággá s illetéknéppen indifferenciává változhat. A lifestyle-ok közötti különbségeket nem lehet, nem illik, nem etikus, nem elégáns kritikával illetni, ennél fogva óriási piaci potenciált jelentenek. A nagy áruházak kínálatában ma gond nélkül megférnek egymás közvetlen szomszédságában a „Vegan” és a „Carnivor” termékszelekciók, hiszen a parancs, hogy „ne fogyassz állatot”, mint lifestyle tökéletesen egyenértékű azzal, hogy „kizárólag fehér húst fogyassz reggelire, ebédre és vacsorára!”. Az ember ma úgy lehet deleuziánus, hogy semmiféle konfliktust nem kell vállalnia posztfreudai kollégáival. Két lifestyle között tulajdonképpen egyetlen dolog tehet különbséget: a parancs poétikája, ami végső soron nem több és nem kevesebb, mint a parancs marketingje.

Van-e valami a parancs poétikáján, ezen az ismét csak egyirányú viszonyon túl? Tud-e költői lenni a 20. század második felének filozófiája, és fordítva, tud-e filozófiai lenni a költészet? Van-e valódi átjárás, vagy csak elhalasztások vannak? Van-e olyan gyakorlat, amely demokratikusabb viszonylehetőségeket kínál? Mond-e valamit erről a költészet?

Mély gyökérzetű és ma is eleven az a hagyomány, mely szerves és közvetlen kapcsolatot tételez Nemes Nagy Ágnes versei és Heidegger fundamentálonológiai között. Babits-elemzéseiben maga Nemes Nagy hozza szóba Babits Husserl- és Heidegger-szimpatiaját.<sup>10</sup> Nyilvánvaló, hogy számolni kell a magyar nyelvterületen eleve jól bejáratott poroszos műveltség – minimum Kant, Heidegger és Husserl – Nemes Nagy költészetére gyakorolt hatásaival. De érdemes észrevenni az életműnek azokat a darabjait is, amelyek eltávolodnak ettől a szellemi hagyománytól, egy olyan filozófiai csapásra térve, mely sokkal közelebb áll Levinas vagy Merleau-Ponty fenomenológiájához, a 20. század első évtizedeinek franciás filozófiai áramlataihoz és a husserli örökségnek a heideggeri értelmezéstől eltérő kommentárjaihoz – jöllehet nem feltételezhetjük, hogy Nemes Nagy ismerte volna ezeket.



A *Város, télen* című Nemes Nagy-vers<sup>11</sup> az 1957-es *Szárazvillám* kötet *Tájképek* ciklusában kapott helyet. A vers markáns pozíciómegjelöléssel indít: „Földről látni ezt az udvarát, / az apró, öt ház udvarát, / mindig földről és haránt, / mint egy képet, mely távlatába, / mint multat, / mely önmagába, / bárhonnan nézed, visszaránt.”<sup>12</sup> Gyanakvásra ad okot a perspektíva „haránt”-sága, és ugyanilyen zavarba ejtő a „visszarántás”, ám egyelőre erősebb hatást kelt a totálplánt ígérő „földről”, a szemlélést az időből kiíró „mindig”, valamint a látvány artefaktumszerűségére tett utalás („mint egy képet”), mely ismételten az uralhatóság, az esztétizálhatóság képzetére, a szubjektum-objektum paradigmára, az aktív néző – passzív nézett felosztásra, a kép feletti kontempláció és a képtől vehető távolság lehetőségére játszik rá. A vers énpjekciója egy ideig tartja magát ehhez az ígérethez: totálplánban tárulnak fel előttünk az udvar első részletei, noha már itt megzavarja a várakozásainkat, hogy a látvány tolmácsolása meglehetősen szekvenciális, nem összhatás és fokozatosság van, hanem alapvetően ugrálás és pillogás: „Az udvaron drót és talicska, / vasalatlan kerékcsozó. / A csúcsos háztetőkre ritkán, / reszelősen hintve a hó. / A tájék, hátrébb, elhaló. / Az örülteknek, rákosoknak / kórháza szögletes szügyét / feszítve mozdul, s visszatorpad.”<sup>13</sup> Ám a kórház feszülő, mozduló szügye mintha végleg megtörné a látvány uralhatóságának illúzióját. Később a beígért perspektíva teljesen beomlik: „Füst, füst. Nagy, ezüst potrohán / hordozva puffadt homlokot, / kristálycukrot és sávba oldott / pergamen-lámpával a boltot: / a kávé-gép zubog, / Zubog, remeg, s vigan sipolja / az induló mozdony jelét, / akárha a kinti sötét / suhogó nagy terein át, / vinné falatnyi vonatát.”<sup>14</sup> Egyrészt hangeffektusok törnek meg az esztétikai, kontemplatív, távoból szemlélhetőségét, másrészt máris egy kocsmainteriorból tekintünk kifelé, horizontális perspektívára kapcsolunk át, melyet maguk a térvizonyok kondicionálnak. Majd újabb rátévedés: „A kovácsműhely felzihál / Szikrát vet a piros lehellet, / hiába fojtja egyre lejjebb / az éj lágyszálú pelyhezése, / kicsap, kilángol megtetézve, / és fátylon át és éjen át / lüktet parázsló szívverése.”<sup>15</sup> Feltűnő, hogy a kovácsműhely nem antropomorfizált, hanem animalizált. Akárcsak a szemlélés egyéb ágensei: a kórház szügye, a gőz ezüstpotróha, a felziháló kovácsműhely. A látvány (melynek épp a látványszerűsége válik egyre kérdésesebbé) így nem az ismerősbe vezet, hanem megnyitja, védtelenné teszi a szubjektumot, mely maga is, akárcsak az állat, hússzerűvé válik, és deontologizálódik. Végül pedig az élő és az élettelen közé betűródő tujafa nézhetősége és esztétizálhatósága válik problematikusává: „nézd, nézd, az egy-szál tujafát: / felszökkenő, roppant bozontja / a fél-egyet magára vonta, / s most csupa örvény és taraj / dermedő hullámaival, / fehér habok tajtéka rajta, / s az éjszakát úgy üti által / a megfagyott szökőkutak / mozdulatlan extázisával.”<sup>16</sup> A tuja aktív ágenciaként hasítja át a szemlélés mesterségesen kijelölt határait, felénk közelít, áttöri a szférákat, leküzdvé a szemlélő szubjektum által beékelte távolságot.

Az esztétizáló tekintet széthullása marginális, a város peremére szorított helyek, az elmegyógyintézet, a kovácsműhely, a kocsmák, egy raktárszerű, elhagyott tárgyaknak otthonául szolgáló hátsó udvar szemlélése kapcsán megy végbe, így e sajátos költői térélmény végső soron a tanúsíthatóság problémájába torkollik. A test- és tértapasztalat tanúsíthatósága diszkreditálódik, vagy legalábbis dilemmaszerűvé válik, mintha a költői nyelv saját határait hozná hírül. Az érzékszervek összevont megszólítotttsága szintén a tapasztalat uralhatatlansága felé mélyül: a tapasztalat nem kisajátítható, és nem uralható egyetlen érzékszerv által

sem, nem az esztétizáló intellektus irányítja az érzékszerveket, hanem maga a test érzékel – a szememmel hallok is, a fülemmel tapintok is. Mindennek következtében a beígért totálplán partikuláris, uralhatatlan, ingerelhető, a marginális terek és dolgok által afficiált, a szubjektum-objektum, az emberi-állati felosztásokat ellehetetlenítő figyelmeke, a test figyelmeire esik szét. Ugyanakkor nem pusztán e széthullás eredményeit, hanem magát a széthullás eseményét szcenírozza a szöveg, ami felerősíti a Nemes Nagy-vers kritikai, áttételesen pedig filozófiai tétjeit. Sommásan fogalmazva: a *Város, télen* radikális test- és tértapasztalatokon keresztül deontologizálja és dehumanizálja a versszubjektumot, aminek hatására az kiesik a szubjektum-objektum (megfigyelő-megfigyelt) paradigmából, és ágenciává, ingerlő és ingerelhető testté válik, akárcsak a figyelmét afficiáló egyéb ágenciák. Világos, hogy nem pusztán, sőt elsősorban nem a versszubjektum heideggeri világban-benne-léte az, ami itt hangsúlyossá válik, hiszen a vers énprojektuma kikerül a lét szomszédságából, nem a lét házában lakozik, ráomlik ez az építmény is, a lét enyhén bukolikus, világító tisztására már nem vezet számára ösvény.

Hallatlanul izgalmas, hogy a Nemes Nagy által ismert filozófiai áramlatok egyikével sem aládúcolhatók a vers kritikai csapásai, noha a szöveg nagyon is filozófiai opciók validitását teszi próbára egy szélsőséges tér- és testtapasztalat tükrében. A parancsoló fordulat utáni költészet ebből a perspektívából mintha akkor válna igazán filozofikussá, amikor a legkevésbé akar filozofikus lenni, amikor tehát szakít a hivatalos, „raktáron lévő” filozófiai opciókkal, és elindul valami – számára akkor és ott még – névtelen irányába. A perspektíva talán megfordítható: a második világháború után azok a filozófiai szövegek tudnak a leginkább költőien hatni, melyek a legkevésbé keresik a költőiséget. Merleau-Ponty 1960-as tanulmánya, *A szem és a szellem*<sup>17</sup> tömény költészet. Am Merleau-Ponty – a csapnivaló verseket fabrikáló Heideggertől eltérően – soha egy percig sem akart költői lenni. Leggyakrabban képekről gondolkodik, leginkább Cézanne festményeiről, és roppant örömet leli az olyanszerű vegetomorf megfogalmazásokban, mint az, hogy Cézanne „»csíráztatott« a tájban”.<sup>18</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. Arthur Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* In: Uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Bp., 1997. 15–35.
2. Boris Groys: *Einführung in die Anti-Philosophie*. Carl Hanser Verlag, München, 2009; a könyv bevezetője magyar fordításban: Boris Groys: *Bevezetés az antifilozófiába*. (Ford. András Orsolya) Újnautilus 2015. 10. 23. (A továbbiakban Groys: Bevezetés)
3. Uo.
4. Uo.
5. Kertész Imre: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Monológok és dialógok. Magvető, Bp., 1998.
6. Zygmunt Bauman: *A modernitás és a holokauszt*. Új Mandátum, Bp., 2001.
7. Boris Groys: *Műalkotás és áru*. (Ford. Borbély András, Székely Örs) A Szem 2016. 02. 21.
8. Uo.
9. Boris Groys: i. m.
10. Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő*. Vázlat Babits lírájáról. In: Uő: *A magasság vágya*. Összegyűjtött esszék II. Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia, Bp. 2010. (online kiadás)
11. Uő: *Város, télen*. In: Uő: *Összegyűjtött versei*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia, Bp., 2010. (online kiadás)
12. Uo.
13. Uo.
14. Uo.
15. Uo.
16. Uo.
17. Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. (Ford. Vajdovich Györgyi – Moldvay Tamás) In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijarat, Bp., 2002. 53–77.
18. Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne kételye*. (Ford. Szabó Zsigmond) Enigma, 1996. 3. 84.

SZÉPLAKY GERDA

# NEM-JELENVALÓLÉT

Egy költő filozófiai alapvetése az Énről



**A nyitott szubjektum legalapvetőbb képessége nem az önmagára-vonatkozás, hanem az önnön ürességével, a nem-létével való azonosulás, amely az önmagáról való elfelejtkezés révén válik lehetségessé.**

## 1. „TANDORI MEGHALT”

■ Tandori Dezső 2019-es halála után két évvel került elő az a vers, amelyben a költő előre megírta, mit jelent majd *nem jelen lenni*. A vers akár „posztkölteménynek” is nevezhető, hiszen érvényességét esztétikai értelemben csak egy élet-történeti esemény, nevezetesen a halál bekövetkezése után nyerhette el. De értelmezhetjük a verset nem-beszédként is, hiszen mint költői aktus, mint performatív kimondás a végső elnémulásból nyeri felhatalmazását. A vers megtalálójá, Tóth Ákos szerint a szerző a verset 2013-ban írta, és szándékosan nem publikálta, jöhllehet nem vázlatról, hanem befejezett műalkotásról van szó. Ő is felteszi a kérdést: vajon nem olyan előkészület áll-e ezen gesztus mögött, „mely a posztumusz megjelenést is a mű megtörténésének részeként értelmezi”.<sup>1</sup> Az Én halálának kimondása csak a halál beállta után, azaz a beszéd felfüggesztése révén válik lehetségessé. Tandori ebben az – esztétikai értelemben – utolsó költeményben, a *tandori light*-ban azzal a paradoxonnal játszik el, mely szerint a vég utáni állapotban már nincs jelen az a humanisztikus entitás, aki a kifejezésre képes volna. Ebben az állapotban a szerzővel azonosítandó költői Én-nek már nincs mit, nem lehet mit mondania – a halott Én nem beszél.

*Ha majd elmondják: „TANDORI MEGHALT” –  
mert lesz ilyen, mert lesz ilyen –,  
nem kell, mert nem is lehet*

*mondanom semmit  
– vagy: mit? mit! –,  
nem lehet, mert nem is kell.*

Beszélni, írni, gondolkodni, cselekedni csak az a „személy” tud, aki jelen van – él. Az élet problémáját a költő nem tematizálja, hanem csak azt állítja fókuszba, hogy mit jelent az az állapot, amikor a jelenlétet biztosító Én már nincs. Ebben az állapotban az Én nem-jelenléte immár nem pusztán hasonlat, jóllehet akként működik az egész költői-írói életműben, hanem „A VALÓSÁG”. De már az sincs, aki ezt felismerhetné.

*nem lesz, hogy rájövök: ez nem szellemi-hasonlatlag  
van, nem, ez A VALÓSÁG lesz, csak a  
valóság hol lesz.*

A halál utáni állapotnak az a sajátossága, hogy arról nem lehet számot adni – ekként bizonyosság sincs arra, hogy az még az úgynevezett valóság diskurzusának része. Csak az bizonyos, hogy a metafizikai fantáziáinkban létezik. Wittgenstein a *Tractatus* című műben azt írja, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Ám a halál utáni – avagy a valóságon túli – állapotról nem a transzcendens mivolta miatt kell hallgatni, hanem mert nincs, aki beszéljen, és nincs, aki írjon. Tandori szavaival: „Írnék – csak nincs ki.” A versben felsorolja mindazon dolgokat, amiket a halál után már nem lehet megtenni, mert „nem lesz, kinek, csak nekem lehetne az: nem lesz kinek buszozni, nem lesz kinek levelezni, nem lesz kinek beszélgetni. Amiként nem lesz kinek „képviselhető fogor”, nem lesz kinek „megjelenés bárhol”, nem lesz erő, sem „csekély birodalom”... Az önmaga halálához előrefutó költői Én lemond utolsó, minimálisra szűkített cselekedeteiről: nem kell többé ellátni a szeretett verébkéket, nem kell ellenőrizni az összerakott postát, nem kell bevenni a gyógyszereket, nem kell megvenni a bort, az újságot vagy elsétálni Kosztolányi szobra felé – mert immár „nincs jövő, csak jövés jön, menés”.

Tandori úgy ír ebben a versben saját halála szükségszerű elkövetkezéséről, mint az Én nem-létének beteljesedéséről. Ugyanakkor ezt a nem-létet már legelső kötetében sem úgy tételezte, mint ami a halállal fog elérkezni, ellenkezőleg, ez a nem-lét nála kezdettől fogva azt az eredendő, az Énhez lényegi módon hozzátartozó meghatározottságot jelenti, amit filozófiailag a nem-jelenvalólét fogalmával lehet leginkább kifejezni. Az Én mint nem-jelenvalólét nem egyszerűen költészetének egyik alapgondolata, hanem egy olyan filozófiai értelemben is radikális állítás, amely kivezet a metafizikus bölcseleti hagyományból. Az Én identitásképző gyújtópontja Tandorinál a „nyom”, de a nyom nem az önmagával való egybeesést szolgálja, hanem a jelenvalólét kioltódását. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, ez a kioltódás nem számolja fel, nem tünteti el, nem szünteti meg az Ént, mert a nem-létet, a hiányt úgy építi be az identitásba mint annak geneziséét.

*A tandori lightban olvashatjuk:*

*[...] léptem lesz maga a nyom már,  
saját nyomaimba — se! — lépek, abszolút nyomelem,  
ezt megírtam egy hamletes könyvben*

A vers mintha azt bizonyítaná, hogy az eltűnésre alapozott Én a halállal mégis kézzelfoghatóvá tud válni, megragadhatóságát az teszi lehetővé, hogy a nyom a halál bekövetkezése okán immár „abszolútként”, azaz megmásíthatatlan, ekként rögzíthető fenoménként áll elénk. Csakhogy a nyomnak nem ez az eredendő természet, nem a jövő-horizont-nélküliség tünteti ki, hanem az eltűnéssel beteljesedő változás, a szüntelen oscillálás múlt, jelen, jövő, lét és nem-lét között – erről szól a hatalmas életmű (mondhatni) összes alkotása, ha nyilvánvalóvá ez nem is válik minden kötetben.<sup>2</sup> A fenti versrészletben megidézt *Töredék Hamletnek* című első kötetben viszont, amit a kritika rögtön a megjelenése után úgy értékelt, mint a kortárs magyar költészet egyik csúcspontját, koncentrált módon van elénk állítva az önmaga nem-létével azonosuló Én. Akár úgy is fogalmazhatnánk: az első kötettel megkezdett, majd az utolsó posztkölteménnyel befejezett életmű önmagába záruló teljességet alkot. De pontatlan lenne ez az állítás. Mert a hangsúly nem az önmagába záruláson van, hanem a kör közepén tátongó ürességen, amiben a fordított teljesség, a végtelen mint hiány rajzolódik ki.

## 2. „Kioltod bárhova kerülsz”

■ Az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnek* harmadik kiadásában szerepel Tandori utószava, amelyben megfogalmazza saját filozófiai tézisének lényegét: „Felfogásom: ami történt, nem történt, ami van, az nincs.” Majd hozzáteszi: „ennek az érzetnek a halál nem rokona. Nem elhozója.”<sup>3</sup> Ezt a tézist ’fejtik ki’ a kötet, mindenekelőtt az *Egy part kövei* és a *Koan bel canto* című ciklusok versei.

„[L]éptem lesz maga a nyom már” – ez a fentebb idézett részlet a *Kioltod...* című költemény parafrázisának tekinthető:

*Kioltod bárhova kerülsz.  
Mióta nincs hol hagyd magad.  
Nincsen hová légy: már jelenlét  
nélkül ott állsz minden lehetséges nyomodban.*

A vers egy olyan tapasztalatot ír le poétikus eszközökkel, amelyeket a filozófia aligha tud megragadni a maga diszkurzív szövegvilágának keretein belül. Jól lehet egy egyszerű, a mindennapi életünket meghatározó tapasztalatról van szó, mely szerint az ember úgy van jelen minden szóban, minden mozdulatban, minden olyan, éppen folyamatban lévő most-pillanatban, hogy önmagát – mint a létezésbe beleíródó nyomot – nem képes megragadni. A megragadásra a nyomhagyás kínál esélyt, csakhogy amint véget ér az a pillanat, amelyben az Én jelenlétként megvalósul, amint beteljesedik, már meg is szűnik; ami a nyomba beleírja magát, az már nem elevenség, nem jelenvalóság.

Az eleven jelen és az eltűnés problémája a filozófiában az időiség kérdéseként áll elénk, sokan sokféleképpen próbáltak választ adni rá Parmenidészről és Hérakleitosztól kezdve Platón és Arisztotelész időfelfogásán át jelenkorunkig. Az idő megragadhatóságának paradoxonát Szent Ágoston az alábbi, egyszerű szavakkal is fel tudta vetni: „mi hát az idő? Ha senki nem kérdezi, tudom; ha kérdik tőlem, s meg akarom magyarázni, nem tudom.”<sup>4</sup> A 20. századra mind komplexebbé vált ez a probléma, amit mi sem bizonyít jobban, mint a fenomenológiai vizsgálódások bonyolult, mindazonáltal fontos felismerésekhez segítő nyelvezete. Husserl időkonceptiója különösen nagy hatást gyakorolt, de a bemu-

tatására itt nincs lehetőségem. Annyit szükségszerűnek tartok felidézni: Ágoston gondolataihoz híven ő is alapvetőnek tartja azt a megközelítést, mely szerint az ember – születésétől a haláláig tartó – jelenvalóléte csak az időbeliség horizontján ragadható meg, ennek nyújtja kitüntetett pontját a „most”-élmény. Kétféle emlékezetről beszél: elsődlegesről és másodlagosról. Az elsődleges emlékezet a retenciós, amely az észlelés horizontjához tartozik, s amelyben a retencionális (visszaidézhető, visszatartható) tartalmak már kívül esnek a most-on, de még eleven jelenlétük van, annak ellenére is, hogy a retenciós folyamatok folyamatosan tolódnak vissza a múltba.<sup>5</sup> Nagyon hasonló ennek az emlékezési folyamatnak a leírása ahhoz, ami Tandori verseiben jelenik meg, de míg a filozófus az eleven most és a már-elmúlt közötti, meglévő kapcsolatot hangsúlyozza, addig a költő nem törekszik a visszaidézés tételezésére, hagyja az elmúltat eltűnni: „Kioltod bárhova kerülsz”. Mindenekelőtt az eltűnésnek eme „elismerése” vezeti el a költőt újszerű Én-felfogásához. Visszatérve még kicsit Husserlhez: teóriája szerint egy élmény minél távolabb esik a tudat aktuális jelenétől, annál inkább veszít elevenségéből, egyre halványabb lesz, míg végül átfolyik a másodlagos emlékezetbe, ahol elkezdődik a múlttá válás folyamata. A másodlagos emlékezetnek már nincs köze az elevenséghez, nem rendelkezik evidenciával; az emlékképek felidézése reprezentációt és reprodukciót igényel. Erről a folyamatról, amit hagyományos értelemben is emlékezésnek nevezünk, Tandorinál nincs szó, ő a felejtést építi be az identitás konstrukciójába.

A filozófiai időkonceptciók és Tandori időfelfogása között a legfontosabb különbséget a nyom jelenségének értelmezése adja. A költőnél a nyom nem a jelenlét megőrzését, hanem a nem-jelenlét felmutatását szolgálja. De ez nem veszteség: az Én saját nem-jelenvalólétén keresztül önmagával azonosává válik. Egy radikális differencia határozza meg a szubjektum struktúráját, lét és nem-lét, van és nincs különbsége, ugyanakkor ezek egyszerre jelennek meg benne. Az elevenség kioltódásával az Én nem válik semmivé; saját élményei lenyomataiként megőrzi ugyanis önnön elfelejtett, nem-jelenvalóllétté váló töredékeit. Az identitás Tandorinál azt jelenti, hogy az Én nem-jelenvalóllét darabokra széthullva tartja egyben önmagát, mégpedig a megragadhatatlanban, a nincs-ben: „nincs hol hagyd magad”, „nincsen hová légy”. Ha nem lehetséges a jelenvalóllét számára a jelhagyás, azaz nem őrizhető meg a jelenlét, akkor csak a felejtésnek van relevanciája. „[O]tt állsz minden lehetséges nyomodban”: az Én, akit a költő önmaga egyes szám második személyű másikként megszólít, elfelejtettként áll ott a megtörténés előtt potenciálisan még létező nyomban. Tandori a felejtést állítja középpontba. A felejtés az, amiről a költészet minden bizonynyal többet tud mondani, mint a filozófia, melynek téloszát az azonosságra, az egybeesésre, a lényegre való rámutatás adja.

Bölcseleti hagyományunkban Platóntól kezdődően a nyom olyan fenoménként van meghatározva, mely lehetővé teszi az emlékezést s ekként az önmagával való azonosság, az identitás megalkotását. Tandori viszont a nyomhoz az eltűnést és a felejtést kapcsolja, megkérdőjelezve az ezzel kapcsolatos dogmákat.

Mint ismeretes, Platón az emlékezést összekötötte a megismeréssel, ilyen módon a tudással, a logosszal, az igazsággal; a mindezekkel szembeállított felejtés nála negatív jelentéstartalmat hordoz. Platón legismertebb emlékezettana a viasztábla-metaforára épül. A *Theaitétosz* című dialógusban beszél Szókratész az emlékezet viasztáblájáról, amely úgy őrzi „érzeteinket és gondolatainkat”, „ahogyan a pecsétgyűrűk lenyomatát lenyomatjuk”. S „amit egyszer belevés-



tünk, arra emlékezünk, és azt tudjuk, amíg csak a képe rajta marad a táblán; de ami elmosódott, vagy nem tudott belevésődni, azt elfelejtjük és nem tudjuk”.<sup>6</sup> Ez a viasztábla Mnémoszüné, az istennő adománya, az emlékezésért ő felel. Mnémoszüné a neve a Hádész egyik folyójának, az emlékezet vizének is. Azoknak a lelkeknek, akik meghaltak, túlvilágra kerülésük előtt inniuk kellett a Léthéből, a felejtés vizéből. Az emlékezet vizéből azonban csak azok ihattak, akik kiválasztottak voltak arra, hogy hozzájussanak a legtisztább tudáshoz. A Hádész-beli két folyó mítoszában alapultak a boiótiai Trophóniosz jóshely szer-tartásai, amelyek a halálba való beavatást szolgálták, s amelyek során az „isten-félőnek” két kútból kellett innia: a Léthé vizéből azért, hogy elfeledje az emberi életet, Mnémoszüné vizéből azért, hogy képes legyen visszaemlékezni arra, amit a másvilágon látott.<sup>7</sup> Ezt a történetet igazolja Ér katona híres mítosza is, melyről Platón *Államának* utolsó könyvében olvashatunk. A záró rész írja le, miképpen megy végbe a lélek visszatérése a végzet (*Ananké*) által uralt földi létezésbe: miután a lelkek szörnyű szomjúságtól kínoztatván áthaladnak Léthé perzselő sík-ságán, elérnek az Amelész (*Gondtalan*) folyóhoz, melynek vizét semmilyen edényben nem lehet felfogni. Miután ebből isznak, elfeledik azt, amit az ideák világában láttak, s a feltámadást megelőző mély álomba merülnek. Amelész folyóját Platón egy helyütt Léthének nevezi.<sup>8</sup> Ismeretes az e történethez kapcsolt „lyukas edény” mitikus képe is, amelybe a síron túli elítélteknek rostával kell hordaniuk a vizet.<sup>9</sup> Léthé a rostán átfolyó vizet, a felejtést, a be nem teljesített életet jelenti, Mnémoszüné pedig az emlékezést, az igaz tudás megszerzésének a lehetőségét.

Akár az ismeretelméleti, akár a mitológiai emlékezéstanokat vesszük alapul, kijelenthetjük: Tandorinál nem lehetséges az emlékezés. A viasztábla nem őrzi meg a pecsétgyűrű lenyomatát, amiként a rostán is szüntelenül átfolyik a víz. Mindent az eltűnés tart a hatalma alatt, ami a bemutatott filozófiai-mitológiai hagyományban a lét értelmének elfelejtésével azonos. Tandorinál azonban éppen az eltűnés vezet el a lét feltárlásához.

[...]  
*Ha majd mindenem lemarad  
egy hirtelen rámnyílt határon,  
befogad, hol nincs folytatásom,  
mindenem a helyén marad.*

*Elvesztik elmúlásukat,  
nincs mi következzen mire,  
átváltásuk már örök,  
két fele nélkül összeér.  
(Csak elhomályosítom)*

Ebben a versben a költői Én egy határ megnyílásáról beszél, mely befogadja, melyben mindene „helyén marad”, annak ellenére, hogy „mindene lemaradt”, és „nincs folytatása”. A szüntelenül jelen lévő és megnyíló határ nem a tapasztalatot hasítja ketté, az folytatolagos; nem is az időiséget választja szét előtt-re és után-ra, hanem egy olyan törésvonalat épít be az identitás belsejébe, amely lehetővé teszi az örökös oda-vissza lépést, az örökös oscillálást jelenvaló és elmúló, van és nincs között. Az identitás alapja ezért nem az állandóság, hanem

a változás. Ebben az idő nélküli perspektívában az elmúlás nem valaminek az elvesztését jelenti, hanem a „leamaradó” rész „helyén maradását”, az eltűnőnek az Én-be való beépülését. A létezők „elvesztik elmúlásukat”.

*A tékozlóban ezt olvassuk:*

*Hogy vissza ne térhess sosem,  
el sem hagyhatod teljesen.  
Órzd belőle valamit,  
és továbbbszökni kényszerít.*

Tandori itt is az elmúltban, a már-nem-jelenlévőben való megmaradásról beszél. Máshol azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a múlt időbe belefeszülő Én a belőle kihullt nem-jelenvaló-lét-darabokat hordja tovább magában, ezért az Én nem tételezhető egész-létként; az egységes szubjektum helyén az elfelejtett pillanatokra széthulló létező áll. „Aki elveszti egészét, / megleli részeit”, olvashatjuk az *Egy sem* című versben, amelyben szintén egy feloldhatatlan paradoxon van megfogalmazva. Az ellentét itt már nem pusztán az elmúló részek és az örök változás által megteremtett folyamatosság között feszül, hanem töredékesség és egészlét között. Mindkét ellentétpár esetében egymást-feltételezésről van szó. Ugyanezt a paradoxont fejezi ki a *Már...* című vers egyik sora: „Csak egészben nem férek át önmagamon.”

A Tandori által felmutatott, szétdarabolódott Énben ott visszhangzik a szubjektumfilozófia válsága. A metafizikai tradícióban hosszú időn keresztül a szubjektum volt az általános alany, ám pozíciói a 20. századi filozófiában meggyengültek, egyszerűben minden oldalról támadások érték. Főként a kontinentális filozófiában sokasodtak meg azok az elméletek, amelyek megkérdőjelezték e korábban stabil középpontnak tűnő szubsztanciának az érvényességét. A szubjektum szétrobbanásának s a vele teremtődő filozófiai válságnak számtalan oka feltárható, melyek közül az Isten által magára hagyott modern individuum megszületését nevezhetjük a legfontosabbnak. Isten halálát Friedrich Nietzsche fogalmazta meg, de a kijelentés egy hosszú folyamat eredménye, melynek hátterében az újkor „torzszülöttje”, a hatalmat mindinkább magának akaró ember áll; e folyamat következményeinek felismerése már Hegel filozófiájában is ott van. A hatalom birtoklásával járó magára hagyatottság, a végesség s a világban való otthontalanság gondolata szülte meg a 20. századi „válságsubjektum”-elméleteket.

Az Én darabokra hullásának gondolata mögött például azt a jelenséget ismerhetjük fel, amit Derrida disszeminációként nevezett meg; a „megszámlálhatatlanná” váló *jelentés(ek)* hátterében az idea egységének szétrobbanása és az igazság illúzióvá válása áll. A szubjektum, ami addig középpontként szavatolni tudta az „egyetlen” jelentést, decentralizálódik. A decentralizált szubjektum elmélete Lacantól származik, aki szerint a mindenkor azonosnak tételezett tudat kimozdul önmagából a vágy és a halálösztönök tudattalan rétegei felé. Foucault elméletében a szubjektumot a hatalomnak és a szexualitásnak nevezett társadalmi gyakorlatok „eltárgyasítják”, így a szubjektumon belül megosztás jön létre, s csak a különféle jelölődési gyakorlatok és diskurzusok alanyaként válik felmutathatóvá. Foucault ezért nem is szubjektumról beszél, hanem a „szubjektivitás genealógiájáról”. A posztstrukturalizmus azt a kérdést helyezi előtérbe, hogy a szubjektum vajon mennyire birtokosa annak a nyelvi rendszernek, amelyen ke-

resztül konstituálódik. A strukturalista nyelvészet még egy általános grammatikát feltételez, amelyhez a beszélő szubjektum ökonómiáját rendeli, a poszt-strukturalizmus azonban megkérdőjelezi az önmagával identikus szubjektum lehetőségét. A szemiotikai és poszt szemiotikai teóriák a beszélő-fenntartó alanyt immár nem határolják el a testiségétől, hanem megalkotják az „esendő, folyamatban lévő szubjektum” fogalmát. Ez a szubjektum a megnyilatkozás nyitott terében, a jelölő és a jelölt közötti nyitott résben a vágytartalmakkal együtt tud kifejeződni – ennek alapvető leírását nyújtja a Kristeva által kidolgozott szemiotikus jelölődés elmélete. Merleau-Ponty a *Munkajegyzetek*ben a megszületés, azaz a tapasztalás pillanata előtt álló, üres szubjektumra mutat rá: „Az én igazából senki, tiszta anonimitás, ilyen kell, hogy legyen, minden objektívációt és megnevezést megelőző tiszta alany, hogy ő lehessen minden szellemi művelet Végrehajtója, a tapasztalás egészének üres tanúja.”<sup>10</sup> S folytathatnánk még a sort...

Ezek a teóriák mind ott visszhangzanak a Tandori által megfogalmazott Énfelfogásban, ami jó néhánnyal szoros rokonságot is mutat – ezek kifejtésére itt nincs terem. A poétikus eszközökkel felmutatott szubjektum legfontosabb karakterjegye az, hogy a felejtés fenoménjén keresztül nyilatkozik meg, ami viszont egészen más, mint ami a bölcséleti tradícióban dogmaként él. A felejtés Tandorinál ugyanis nem írható le a hagyományos idői struktúrák keretei között: nem múlt, jelen és jövő kronológiai egymásra következésére épül, hanem egymásba vetül, s a nem-létben összeér. Az Én annyiban létezik, amennyiben odartartja magát a nem-létbe.

A nem-léthez tartozása okán Tandori tézisének leginkább a korai Heidegger autentikus jelenvalólétről vallott felfogásával állíthatjuk párhuzamba. Annak ellenére is, hogy a *Lét és időben* a létfelejtés a fentiekkel ellentétes előjelű: ott a felejtés hanyatlást jelent. Ugyanakkor Heidegger az autenticitás kapcsán a versekben kifejtettekhez nagyon hasonló, a lét megértésére nyitott, a halálhoz előrefutó, azaz a saját véggel, a nem-léttel számot vető létezőről beszél, mely a jelenvalólét (*Dasein*) autentikus létmódját képezi. Csakhogy Heideggernél az autentikus létmód emlékezést jelent: a tulajdonképpeniségre mint önmagával való azonosságra való emlékezést. Tandori poétikus filozófiájában nincs tulajdonképpeniség. Heidegger azt állítja: „A halállal a jelenvalólét a maga legsajátabb létképességében áll küszöbön önmaga számára. Ebben a lehetőségben a jelenvalólét számára egyenesen saját világban-benne-létére megy ki a játék.” Azaz „többé-nem-lenni tudása” „legsajátabb lenni tudásának lehetősége”.<sup>11</sup> A halál ilyen módon a jelenvalólétet világban-benne-létének értelméhez, „igazságához”, legfőbb „gondjához” köti. A halálhoz viszonyuló lét ezért a „tulajdonképpeni egzisztencia” legsajátabb lehetősége. Tandorinál ezzel szemben a jelenvalólét legsajátabb lehetősége a felejtés és az eltűnés. Heidegger a felejtést az akárkibe való belevesztettségként értelmezi, melyből ki kell szabadulni; Tandorinál a felejtés a jelenvalólét eredetére történő felismeréshez vezet. Heideggernél ezért a felejtés ellenében megszólal a lelkiismeret hangja, mely a tulajdonképpeniségre hív fel; Tandorinál viszont a kiüresedés jelenti az önamával való egybe(nem)esés lehetőségét.

Mint ismeretes, Heidegger filozófiájának komoly recepciója született Japánban,<sup>12</sup> ami jelzi, hogy a keleti bölcséleti teóriák képviselői ezzel a nyugati filozófiai tradícióba illeszkedő életművel, különösen a *Lét és idővel*, szellemi rokonságot tételeznek. Alighanem még inkább ezt tételeznék Tandori Dezső itt elemzett verseivel kapcsolatban. Hiszen ezekben Tandori arról az ürességről be-

szél, amit a zen buddhizmusban *satoriként* neveznek meg. Nem véletlen, hogy Tandori a *koan* használja versformaként, ami eredetét tekintve a zen buddhizmushoz köthető. A *koan* egy olyan mondásforma, ami nem vezethető vissza racionális megalapozottságra. A *koan* a buddhista meditáció tárgya, mellyel a szerzetes állandó szellemi kapcsolatban áll, s mely elvezet a szavakkal ki nem fejezhető megvilágosodásélményig, a *satoriig*. A *koan* a paradoxonnal való szembenézés formája. Láthattuk, Tandori filozófiai tézise, mely ebben a kötetben fogalmazódik meg legerőteljesebben, egy paradoxonra épül. E paradoxon szerint a jelenvalólét önnön nem-jelenvalólétével azonos.

### 3. „félrehajol egy teljes tenyérnyi szélből”

[...]

*Feledhessen, ami leszek*

*Az legyen, aki nélkül.*

*S én – mint aki félrehajol*

*egy teljes tenyérnyi szélből –*

(Koan bel canto)

■ A Tandori-féle szubjektumnak e vers utolsó sora nyújtja a legpontosabb meghatározását: olyan Én, „aki félrehajol egy teljes tenyérnyi szélből”. Eszerint a szubjektum eredendően a szélbe, az ürességbe tartozik, amelynek ugyanakkor önmagányi határt („tér voltam nélküled, tér, önmagányi” [*Té már fuldoklasz*]), egy tenyérnyi mértéket szab. A tenyérnyi létezésből kell időnként félrehajolnia, kilépnie, eltűnnie, hogy helyén ott maradhasson a „nélkül” – vagyis a nélküle teljességgel kinyíló üresség. Az ürességre nyitott szubjektumot nem lehet a tudati egység vagy a tulajdonképpeniség felől elgondolni. Inkább a felől a most-pillanat felől közelíthető meg, amely az identitás nullpontját hordozza magában. A nyitott szubjektum legalapvetőbb képessége nem az önmagára-vonatkozás, hanem az önnön ürességével, a nem-létével való azonosulás, amely az önmagáról való elfelejtkezés révén válik lehetségessé. A felejtés nem a hanyatlás értelmében merül fel, hanem úgy, mint a szüntelen széthullás erejével rendelkező, majd abból újrateremtődő identitás lehetősége: „Áthullok eszméletemen. / Állandóan következem.” (*Minden hogy kitágult*); „Elenged, és érintései tűnt / nyomaiból még egyszer megteremt: / úgy, ahogyan az ő számára megszűnsz.” (*Elenged...*) A most-pillanatban történő, szüntelen széthullás által az Én a kezdet ürességéhez érkezik el. Az Énbe önnön voltta-vált, már-nincs darabjai épülnek be – nem-jelenvalólétté avatva őt. Az eltűnés ilyen módon a nem-jelenlétben (mint a széthullott részekben) való *önmagára találást* jelent; ez adja a felejtés legmélyebb értelmét. A felejtés egyúttal lehetővé teszi a szüntelen változást, melyből a nem-jelenvalólét elevensége fakad: „Sínhelye vagy csak egy változásnak. / Ha jelenléte vagy – megölné.” (*Chanson spirituelle*) A felejtésben megalapozott szubjektum nem bevégzett, dologszerű entitás, hanem nyitott. A szubjektum nyitottsága és elevensége nem azt jelenti, hogy az élet sodrása uralja, hanem hogy van és nincs szüntelen váltakozása követi egymást benne. A nyitott szubjektum nem tud folyamatosan jelenlévő lenni, mert az kime-revítene, az az örökös kezdet lehetőségét eltörölné – „megölné”. Csak a tűnt nyomokból lehetséges szüntelenül újrateremtődni, amit Tandori több helyen is az Én „egygyé-levésének” nevez: „Egygyé-lette halálos, akinek / minden rajta-kívülség: halála.” (*Eredendő*)

A „rajta-kívüliség” akár az Én metafizikus megkettőződésére is utalhatna. A versek között számos olyat találunk, amelyben a költői alany egyes szám második személyű megszólítást alkalmaz, ezekben az Én önmagához beszél, amiből az Én dialogikus felfogására következtethetünk. Különösen hangsúlyos ez a dialogikusság a *Koan I.* című versben:

*Tőled távolabb-e?  
Hozzád közelebb-e?  
Tőled se, hozzád se.  
Távol se, közel se.*

A kimondást végrehajtó s ekként ipszeitássá váló „közeli” Én mint jelenlét önmaga Másikjával, önmaga nem-jelenlétével, a „távolival” áll szemben; valójában azonban nincsenek sem térben, sem időben kijelölhető pozíciók. Ezért nem is tudhatjuk, hogy mi alapján lehetne megkülönböztetni a két Én-t.

Ez a nyelvi-ontológiai szituáció Fichte és a kora romantikusok Én-felfogását idézi. Fichte feltételezi ugyan az Én-ben előálló differenciát, de aztán azt fel is oldja, amikor a kettősséget egy abszolút Én-ben egyesíti: „Úgy, mint az Én van, saját magában, szükségképpen előáll benne egy rajta kívüli lét, az utóbbinak alapja az előbbitől függ: Én-tudat [*Selbstbewusstsein*] és tudata [*Bewusstsein*] valaminek, ami nem mi magunk vagyunk – szükségképpen össze van kötve [...]”<sup>13</sup> Ehhez Novalis a Fichte-stúdiumokban kritikailag viszonyul, és felteszi kérdést: „Tételezheti-e egy Én önmagát mint *Ént* egy másik Én vagy nem-Én nélkül? Hogyan helyezhető szembe az Én és a Nem-Én?”<sup>14</sup> A kora romantikus gondolkodó úgy véli, hogy az Én vonatkozása a külsőre olyan megkülönböztetésen alapul, amely nem oldható fel, hanem csak végtelen közelítés maradhat. Novalis a *Virágpör* című töredékfüzérben fogalmazza meg azt, hogy az ember kívül tud kerülni magán, sőt minden pillanatban képes arra, hogy „érzékfeletti lényvé váljon”.

Am Tandorinál az Én „rajta-kívülisége” nem az érzékfeletti lényvé válás képességét jelöli, hanem az érzékelhető, átélhető világon belüli kívülséget: a jelenvalólét nem-jelenvalólétét. Mindazonáltal ennek a tapasztalatnak is transzcendentális vonatkozásai vannak.

*Ráomlasz mindenedre. Űrnél  
tágabb hiányod kiszakad  
belőled és egyszerre felragyog,  
most már benned ragyog fel az, ami  
még az előbb láthatatlan te voltál.  
Ráomlasz mindenedre: most már  
akárhonnan körülvehet –  
(Ráomlasz...)*

A vers rávilágít: az önmaga jelenlétét kioltó Énből a nem-lét „űrnél tágabb hiányként” szakad ki. A hiány nem negativitásként áll elő, hanem úgy, mint „ragyogás”. Önnön nem-létét megtapasztalva az ragyog fel az Énben, ami ő maga volt addig is – láthatatlanként. A láthatatlan sugárzását nem-jelenvalósága teszi lehetővé. De ki vagy mi ez a láthatatlan? Kinek vagy minek a ragyogásáról ír a költő?

*Egyre kevesebbet tudok  
magamról? vagy mintha napba kellene  
néznem, bármerre fordulok – egyetlen  
érzékkel vett körül valami  
isten? és most már egyre többször  
verődöm vissza ugyanúgy, amíg majd  
mindenemet végképp egyféleként  
kapom vissza? [...]  
(Egyre...)*

Tandori itt egy olyan választ kínál fel, mely szerint a ragyogás „az egyetlen érzékkel körülvevő istenből” fakad. Ám istent kis kezdőbetűvel írja, és kérdőjelet illeszt utána. A vallásos tradíciótól eltérő írásmód arra int minket, hogy ne a hagyományos értelemben vett, szakrális megalapozottságú ember- és világrépre asszociáljunk. Az idézett versekben a sugárzás gyújtópontját nem a transzcendentális létként tételezhető (nagy kezdőbetűs) Isten adja, hanem a nem-jelenvalólétként meghatározható Én; legalábbis a költői alany azt nyilatkoztatja ki, hogy az Énjét körülvevő aurában ő maga verődik vissza. Máshol még nyilvánvalóbban fogalmazza meg, hogy a sugárzás belülről – nem kívülről, nem felülről! – érkezik, s önmagába tér meg.

*[...]  
Mije maradhatsz? annak, ami már  
nem is rajtad át való menekvést,  
de a legbelső pontot keresi  
ami belőled még elérhető,  
hol sugározni kezdhet, mert egyetlen,  
s csak önmagához ér, ami övé –:  
[...]  
(Elenged...)*

Az önmagáról elfelejtkező Én nem számolódik fel, nem tűnik el, ellenkezőleg, a legbelső pontot elérve „önmagához ér”, és sugárzani kezd. Ez a sugárzás s az ennek nyomán az Én köré vetülő aura az identitással azonos. Tandori poétikusan megfogalmazott filozófiai tézise szerint a felejtésre alapozott, nyitott szubjektum számára akkor következik be az ipszeitás, akkor beszélhetünk az Én létrejöttéről, amikor önnön nullpontjába érkező átlép saját nem-jelenvalóléte megtapasztalásának állapotába. A nem-jelenvalólétként való megvalósulásban tárul fel ugyanis számára az „úrnél tágabb hiány”, amibe eredendően tartozik. Az Énnek az önnön hiányával való egybeesését a költő máshol egyenesen az ipszeitás pillanataként írja le: „Így keletkezik egy személy, még csak híjának a helyén se.” (*Félreérted*) A személy keletkezése a hiány-alakzathoz köthető tehát: „híjának a helyén se”. A hiány az a létmodalitás, amiben az „isten” az emberi létező számára felragyoghat. Az emberi létezőt ugyanis (akit eddig szubjektumnak, Énnek, nem-jelenvalólétnek neveztünk) az a szakadék határozza meg, amelyben az Istentől való elválasztottsága van megalapozva.

Mi ez a hiány? Ez is egy olyan kérdés, amit sokan megfogalmaztak a filozófiatörténetben, más és más perspektívában próbálva választ adni rá, sokszor idegenséggént nevezve meg. Schopenhauer például arról írt főművében, hogy



mindannyiunk lelkének mélyén szörnyek lakoznak, amelyek megszüntethetetlenül idegenek számunkra. Platón jóval korábban beszélt az ember szörnyetegmivoltáról, amikor rámutatott az ember kettős természetére: az ember vajon szörnyeteg-e, „aki Tüphónnál is bonyolultabb, és nála is jobban okádja a tüzet, vagy pedig szelídebb és egyszerűbb lény, akinek természeténél fogva valami isteni és nem tüzes jelleg jutott osztályrészül”.<sup>15</sup> Schopenhauer ezt az ember lényegi vonásának tekintett szörnyetagszerű idegenséget az akaratnak feleltette meg. Freud, aki a bennünk lakó szörny nem-metafizikus magyarázatát kívánta megalkotni, ebből bontotta ki a maga vágy-elméletét. A vágyat úgy tette le, mint valamiféle „idegen anyagot”, embertelen, sűrű közeget, amelybe születésünkkel belemerülünk; mint egy csapást, ami kezdettől fogva leselkedik ránk. A vágy az az emberhez eredendően hozzátartozó sajátosság, ami lehetővé teszi a szubjektivitás megképződését, jóllehet egyáltalán nem „személyes dolog”, inkább olyasvalami, mint egy testünket megszálló vírus.

Lacan ezt a „dolgot” Valósnak nevezi, és a szubjektum megragadhatatlan magjaként írja le. A Valós egy „őseredeti seb”. Az a seb, amit az ödipális paradicsomból való kiűzetésünkkel szereztünk, illetve amely a természettől való elszakadásunkkor keletkezett – ebből a sebből tör föl és ömlik elő szüntelenül a vágy. Ezt a sebesülést elfojtjuk magunkban, mégis ott munkál bennünk lényünk kemény magvaként, pontosabban olyan magként, ami hiányzik belőlünk, s ami ezért megragadhatatlan. Lényünk lényegi karakterét a hiányzás adja. Lacan több írásában is kifejti, hogy a hiány negatív módon tesz minket azzá, akik vagyunk: arra a pontra mutat rá, amelyen a reprezentáció szüntelenül hibázik és összeomlik. Lacan a hiány transzcendentális jelölőjét fallosznak nevezi, s a kielégíthetetlen vágy jelölőjeként azonosítja. A fallosz akkor kezd el transzcendentális jelölőként működni, amikor „levágják”, vagyis amikor nyilvánvalóvá válik a hiány – a hiány minduntalan kitéríti azt a szimbolikus mezőt, amire a szubjektum a létezését alapítja. Lacan hiány-fogalma a szubjektum transzcendentális szerkezetére irányítja a figyelmet: „Azt a szintet keressük, amelyen a szubjektum megtalálható még önnön kialakulása előtt, az a szubjektum, amely gondolkodik és elhelyezi magát a gondolkodásban”.<sup>16</sup> Lacannál a hiánynak a szubjektum metastruktúrájában van központi szerepe.

A Tandorinál kibontakozó hiányfenomén nem a nyelvet, nem a szimbolikus rendet, nem a társadalmat vagy a kultúrát strukturálja, de még csak nem is a tudat-tudattalan bonyolult viszonyát – megelőzi az emberi szubjektivitást. Genezise valahol még korábban van, a szubjektivitás felfakadása előtti, közbeni és utáni ürességben, a kimondás csendjében, a némaságban.

*Némaság a hang helyett.  
De a némaság mi helyett?  
(Koan III.)*

Ugyan hogyan lehetne ezt a némaságban megalapozott hiányt felmutatni? Csak arról vagyunk képesek beszélni, amit a hiány okoz bennünk. Valójában a filozófia mást se csinál, mint hogy arról beszél, amit a hiány léte megteremtett az emberiség eredendő karaktereként. Tandori versei azt sugallják, hogy Isten hiánya az, ami visszaverődik bennünk, s megteremti a távolságot, a reflexivitást, a gondolkodást, a nyelvet, a metafizikát, a kultúrát, a vágyat, s még sorolhatnánk. Az ember számára saját léte mindenekelőtt Istentől való elválasztottság-

ként, az Isten-hiány felszámolhatatlan tudásaként fogalmazódik meg. Ezért ve-szi körül önmagát az ember a hiány ragyogásával, ezért válik a hiányaurában tündökölvé maga is istenné – kis kezdőbetűvel írt istenné. Szemben például az állatokkal, amelyek önmaguk teljességével kitöltött – oktalan s ezáltal boldog – lényeknek tűnnek; míg mi, emberek a hiányban vagyunk megalapozva. Éppen ezért csakis a hiánnyal, azaz saját nem-jelenvalólétünk pillanatról pillanatra el-múló tapasztalatával szembesülve lehetünk képesek megérteni önnön ürességre nyitott mivoltunkat.

#### ■ JEGYZETEK

1. Tóth Ákos: *tandori light*. <http://www.muut.hu/archivum/36685>
2. A későbbi kötetekben éppenséggel a környező világba való belevezetés különféle módozatai fogalmazódnak meg (verebekkel, mackókkal, lóversenyekkel stb. való foglalatосkodások), mint evidencialitások, tulajdonkép-pen a felismert nem-lét-tapasztalat ellenében – nem letagadva azt, hanem visszajáról mutatva rá.
3. Lásd Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek. Utószó*. Fekete Sas, Bp., 1999. 124.
4. Szent Ágoston: *Vallomásai*. (Ford. Dr. Vass József). Szent István Társulat, Bp., 1995. 319.
5. Lásd erről Edmund Husserl: *Előadások az időről* (Sajó Sándor és Ullmann Tamás fordítása). Atlantisz, Bp., 2002.
6. Vö. Platón: *Theaitétosz* 191 d (Ford. Kárpáty Csilla). In: *Platón összes művei II*. Európa, Bp., 1984.
7. Vö. Pauszaniász: *Görögország leírása I-II*. (Ford. Muraközi Gyula) Attraktor, Bp., 2000., 9. könyv, 39. fejezet, 8.
8. Vö. Platón: *Állam* (Jánosy István fordítása), X. könyv. *Mi vár az igazságosra a túlvilágon?* XVI.
9. Lásd erről Kerényi Károly: *Mnémoszüné – Lészmoszüné*. In: *Uő: Humanistische Seelenforschung*. Langen-Müller, München, 1966.
10. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan* 275.
11. Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő* (Ford. Vajda Mihály és mások). Osiris, Bp., 2001. 291.
12. Lásd ehhez Athenaeum 1994. II. 3; továbbá: *Heidegger and Asian Thought* (Edited by Graham Parkes). University of Hawaii Press, Honolulu, 1987.
13. Johann Gottlieb Fichte: *Második bevezetés a Tudománytanba, olyan olvasóknak, akiknek már van filozófi-ai rendszerük*. In: *Uő: Első és második bevezetés a Tudománytanba – A Tudománytan, vagy az úgynevezett fi-lozófia fogalmáról* (Kopasz Gábor fordítása). Debrecen-Gyula, 1941. 32.
14. Idézi Valastyán Tamás: *Törekenység és ragyogás*. In: *Uő: A keresés ritmusa*. Gond-Cura, Bp., 2007. 41. Lásd továbbá erről ugyanott: *Az inspiráció alakzatai*. (főként 25-29.)
15. Platón: *Phaidrosz* (Kövendi Dénes fordítását Simon Attila dolgozta át). 230a.
16. Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Translated from the French by Alan Sheridan). Penguin Books, Middlesex, Harmondsworth, 1977. 20.



EGYED EMESE

# TÖRTÉNELEMRŐL POÉZISBEN

Voltaire-olvasatok



## A történelem hangja

■ „Nem kevés erőfeszítésembe került, hogy időnként igazamat védjem az ön versei varázsával szemben, és ha nem akarok bennük mindent csodálni, azért van, hogy csodálatom méltóbb legyen az ön műveihez” – írta 1756. augusztus 18-án Jean-Jacques Rousseau Voltaire-nek címzett levelében, utalva Voltaire két költeményére: a természetvallásról szólóra (*Poème sur la loi naturelle*)<sup>1</sup> és arra, amely a portugáliai földrendezés áldozatait siratva a teremtésben megjelenő rossz kérdését tárgyalja (*Poème sur le Désastre de Lisbonne*).

A filozófus az emberiség és a természet alakulását többnyire a tudományos ismeretek alakástörténete szempontjából közelítette meg. A Lycée Louis le Grand képzési tradíciói csak kiindulópontot jelentettek számára; tény, hogy fáradhatatlan olvasó, nagy munkabírású és kísérletező kedvű szerző volt, saját (gyakran verses formájú) véleménye népszerűsítésében pedig nem ismert pardont.

Munkái nyomtatásban (gyakran – a szigorú franciaországi cenzúrát megtévesztendő – titkos nyomdahellyel) könyvként, röplapként, de kézirat másolatban is terjedtek. Erre egyik magyar olvasója, sőt híve, gróf Fekete János lehet a példa, aki módszeresen gyűjtötte a Voltaire-műveket, és mert azok forgalmazása, birtoklása a Habsburg államban tilalom alá esett, lemásoltatta, illetőleg másolta, úgy helyezte el könyvtárában.<sup>2</sup>

**Uramat imádom  
de a' Világomat  
Szeretem 's sajnálom  
felebarátomat.**

Nála a verses forma leginkább a hangzásában kikísérletezett, veretes, volta-képpen a 19. század végéig használt sándorvers (az alexandrinus) volt. Hogy a ritmikus cezúra ketté- vagy három részre osztotta a verssort, itt most nem bír jelentőséggel. A francia költészet 18. századi reprezentatív antológiájában<sup>3</sup> néhány művével, mint episztolák és epigrammák szerzője, továbbá (a *Henriás* révén) mint epikus költő került be. Az antológia szerkesztője, Maurice Allem igazán sajnálja, hogy a filozófus nem ismerhette meg a nagy dalszerző, a francia forradalom hevében máglyára küldött André Chénier (1762–1794) költészetét – burkoltan az újszerűséget, a személyes érzelmek közvetlenebb kifejezését hiányolja a tekintélyes szerző költői munkásságában. Nem is veti fel a drámai művek (verses formája) kérdését.

Más típusú versírás a Voltaire-é, és hogy annak kifejtését milyen elvi és nyelvi elképzelések mozgatták, meghaladja e rövid tanulmány kereteit. Mégis próbát teszek egy rövid értelmezéssel, figyelve e filozófusi költészet magyar recepciójára is.

## I. (Újra)mesélés

■ Az *Histoire de Charles XII, roi de Suede*<sup>4</sup> (XII. Károly, Svédország királyának története) prózai értekezés, nem kizárt, hogy ennek a lengyelekről szóló részéből alkotta meg a Orczy Lőrinc *Futó gondolat a Szabadságról* című versciklusa egyik darabját, a *Lengyeleket* (1798, *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei*). A nemesség pártosodása, a királyi hatalom feltételekhez kötése mint az állam működésének akadálya jelenik itt meg. Az egyeduralgató műveltsége (tudomány- és művelődéspártolása), körültekintő politizálása ez elképzelés szerint garanciája lehet a fejlődésnek.

A *Le siècle de Louis XIV* 1740-ben jelent meg, a Napkirály uralkodása idejét Voltaire a franciák kulturális diadala, európai szinten példamutató szellemi teljesítménye századaként kívánja bemutatni. A prózai traktátusban külön fejezetet kapott a tudomány és a művészet (értsd az „arts”, vagyis az ipar és a művészetek együttese).

Az *Henriade*, amelyet magyarul *Henriásként* emlegetnek, a francia nemzeti eposz szándékával született. Nagy Frigyes látta el előszóval. (Voltaire-rel való kapcsolatuk a porosz filozófus és költő, a későbbi uralkodó ifjúsága idejéből keltezhető.) A dicséret tagolása éppen a Voltaire által művelt diszciplínák kapcsolatát hangsúlyozza a következő megállapítással: „Ebben az ő meg-betsülhetetlen Henriássában úgy mutatja ki magát, mint a’ ki tökéletes Poéta: de egyszers’mind egy mély Filozófus és nagy-bóltsességű Historikus ő.”<sup>5</sup> A tudós személy tekintélyének növelése ebben az esetben nem az akadémia intézményi köreiből érkezik.

Hasonló következtetésre jut a 18. század tudásának elemzője is, a történelem filozófusi megközelítését érzékeli Voltaire munkásságában.<sup>6</sup> (Ebben még a költői forma választása nem volna benne, tehetjük hozzá.) A *Henriás* első nyomtatott fordítása (1786, 1792) Péczeli József komáromi prédikátornak, a *Mindenek Gyűjtemény* szerkesztőjének köszönhető: *Henriás az az negyedik Henrik francz királynak életének némelly része...* (Győr, 1786), második kiadása 1792-beli. Az eredeti szöveg jelentését azonban D’Alembert fordítói elveire hivatkozva itt-ott megváltoztatja Péczeli, a cenzúra működését ismerve és enyhítve Voltaire antiklerikalizmusán – lábjegyzetbe illesztett magyarázatban is. Szilágyi Sámuel

(1719–1785), az idősebb, bihardiószegei, szatmári, debreceni lelkész, 1765-től debreceni püspök magyarra fordította, fia pedig 1798-ben publikálta 1789-ben: *Voltér úrnak Henriássá* (Pozsony).

Csokonai Vitéz Mihály 1793 tavaszán tájékoztatja egyik levelezőtársát arról, hogy a *Henriás* protestáns magyar fordításait – lényegében persze magát a Voltaire-műben érvényesülő, a vallási toleranciát értékelő álláspontot – támadó munka jelent meg Pesten. Ez a latin nyelvű vitairat a kereszténységhez és a keresztény egyházhoz méltatlan megnyilvánulásnak tartja Voltaire műve fordítását, annál is inkább, hogy a fordítók egyike magas rangú egyházi személy: superintendens (mai szóval püspök). Csokonai itt a sajtószabadság bajnoka, de refomátus hitvédő szerepben is mutatkozik: „A könyv két árkus, nem annyira Critice mint Satyrice, és vallásunkra Ördögi gyalólséggel berzenkedő Papisticus fanatizmussal 's vak-buzgósággal van írva...”<sup>8</sup>

Pelle Erzsébet megkockáztatja a feltételezést, hogy Csokonai Vitéz Mihály *Az Epopéáról* című értekezése Voltaire *Sur la poésie épique* című traktátusából ihletődik.<sup>9</sup> (Ez a *Henriással* együtt jelent meg, mintegy műfajpoétikai kulcsként az olvasó számára. A Péczeli-fordítás 1996-os kritikai kiadásába ez az elméleti munka sajnos nem került bele, bár az eredeti, komáromi kiadásban olvasható).

A *Le siècle de Louis XIV* (XIV. Lajos százada) módszeres munka, bár apologikus jellege nem tagadható. Értekező próza formában közelíti meg a Napkirály uralkodása idejének mint a francia nép története aranyidejének politikai, gazdasági, kulturális jellemzőit, itt az irodalom, ezen belül a költészet jelesire is kitekint.

A *La Pucelle d'Orléans* a legendás történelmi nóialak pályaképét a latrikánus költészetből fejlesztí komikus eposzá Ariosto példáját követve.

A francia eredetiben Voltaire szándéka szerint a *La Pucelle d'Orléans* a *Le désastre de Lisbonne* című, a vallási tolerancia érdekében szerzett versművel együtt jelent meg. Fekete Jánosnak az előbbi fordítását tartalmazó kéziratos kötetében *Az Orleáni Szűz a Természet törvényéről* írott poémával egészül ki, a magyarul olvasóknak ez a szövegpár került a kezükbe (tudjuk, kéziratban többen olvashatták, több példánya is létezik gyűjteményeinkben, és Fekete János vagy utolsó titkára, Mátyási József levelezésében többnyire kövehetjük is terjedésüket).

A filozófus jelene (a természeti csapás és megannyi következménye) is alkalmat teremt a versben való elmélkedésre. *Poëme sur le désastre de Lisbonne ou l'examen de cet axiome: Tout est bien*: a mű címe megtévesztő. Nem annyira a lisszaboni földrengés ténye – mert az csak alkalom, még inkább ürügy, szóval felületi téma –, hanem az a verses alkotás célja, hogy a Leibniz által filozofiafént újrafogalmazott keresztény hitelvek kérdését tárgyalhassa – a kételkedő pozíciójából.

*Ô malheureux mortels! ô terre déplorable!*  
*Ô de tous les mortels assemblage effroyable!*  
*D'inutiles douleurs, éternel entretien!*  
*Philosophes trompés qui criez: „Tout est bien”*

Rousseau gondviselésről beszél, ez több, mint a puszta reménység, amelyet Voltaire lisbonai verse végén emleget.



*Uramat imádom de a' Világomat  
Szeretem 's sajnálom felebarátomat.*

E mű magyar változatát Szilágyi Ferenc tanulmánya óta rendeljük Dessewffy Józsefhez mint fordítóhoz: *A' Lizbonai Veszedelem avagy Vissgálása azon Axiómának: Minden jól vagyon.*<sup>10</sup>

*Nem kevély az ember midőn fohászkodik,  
Midőn bátyja kinyán sír 's panaszolkodik,  
Midőn bajok felett komoron epedem  
Óh! mert érzek Uram! azért teprenkedem.*<sup>11</sup>

## II. Történelmi drámák versben

■ Voltaire ötven drámai műve közül mintegy harmincat mutatott be a legjelentősebb korabeli francia társulat, a Comédie française. Voltaire 1718 és 1779 között harminc esztendőn át foglalkozott verses drámák írásával, technikáját a jezsuitáknál tanulhatta, első drámájának, az *Cédipe*-nek ajánlása is Porée jezsuita szerzetes tanárnak szól. A drámai költészet mint sajátos hatásmechanizmusú közlésmód különösen érdekelte, elméleti szempontjait éppen drámaközlései mellékleteként publikálta. Komédiáit – köztük *Nanine ou le préjugé vaincu* (Nanine avagy a legyőzött előítélet címűt 1749-ből – és tragédiáit drámai költeményként hozta létre, hiszen az ő korának színpada még újítsásként ható francia nyelve tökéletességét kívánta bizonyítani a legkülönfélébb, a nyilvánosság virtualitása jegyében szervezett szituációk bő nyelvi leképezésével. Az udvari színészek már francia irodalmi nyelven deklamáltak, sőt, ha az itáliai trupp újra meg újra megpróbált a patrióta közönség és az uralkodó kegyeibe férkőzni – franciául produkálta magát. De ezt a 18. század elejére már nem tűrte meg az udvar (lásd a *Querelle des Anciens et Modernes*<sup>12</sup> néven emlegetett esztétikai jelleghű vitát a hagyományok (az ókori szerzők követése) és az államvallással szövetségre lépett abszolút monarchia újszerűséget hirdető hívei között (ennek a modernség-képzetnek pedig a keresztény vallás csodahite és a feudális állam, a királyság tisztelete alapvető elemei voltak).

Diderot is foglalkozott Voltaire drámáival.<sup>13</sup> Szerinte Voltaire-t mint a drámaszerzőt a nála fiatalabbaktól képzettsége különbözteti meg. Többnyire zseniként emlegeti Voltaire-t, akárcsak kedvencét, Racine-t,<sup>14</sup> és a két tragédiászerző párhuzamba állításában nincsen is túlzás.

Az *Cédipe* előszavában, amelyben vissza is pillant a francia dráma és az opera történetére, kijelenti: minden népnek harmóniára van szüksége, ez magyarázza a tragédiák verses, sőt rímes formáját.

A *Brutus* mellett Voltaire Lord Bolingbroke-nak ajánlott traktátusa olvasható a tragédiáról.

Az *Othelló*ból ihletődött *Zaire* nyomtatott változata előtt Gaussin kisasszonynak, tulajdonképpen Jeanne-Catherine Gaussem (1711–1767) színésznőnek ajánlott episztola olvasható, aki akkoriban lett a közönség kedvence, és a főszerepben 1732 augusztusában sikerre juttatta a darabot. A műhöz Falkener kereskedőnek, majd konstantinápolyi francia nagykövetnek szóló két levél is társul, és a döntés a feudális viszonyok közti szokatlanságát elüti azzal, hogy a



respublica litterariának, amelyhez mindketten tartoznak, országhatárok fölötti jellegéről szól.<sup>15</sup>

Az *Alzire*-t játszották is kolozsvári magyar színjátszók a 18–19. század fordulóján!

*Le fanatisme ou Mahomet* magyarázata sajátos formát ölt Voltaire döntése révén, aki *Levél XIV. Benedek Pápának* és *XIV. Benedek pápa válasza* címmel ismételi meg a tragédia vallási konfrontáció/vallási tolerancia kérdéseit.<sup>16</sup>

A *Mérove* levél formájú ajánlása „Scipione Maffei márki úrnak” szól. A tudós veronai Maffei (1675–1755) egyrészt szerzője egy *Mérove* című drámának (1713), amelyet éppen 1743-ban fordítottak le franciára, másrészt az ókori feliratok szakértője volt. Ahogyan a *Brutus* mellé illesztett, a tragédiáról szóló előadásában Lord Bolingbroke-nak (1678–1751) kifejtette, itt Scipione Maffeinek magyarázza el Voltaire, hogy a francia klasszikusok verselő hagyományát megtörni nem lehetséges, szép a blanc verse (az angol és az olasz színpadokon), de a francia drámaköltészetben és színpadon nem alkalmazható.

*La mort de César* a diktátor pszichológiájáról szóló színpadi kísérlet, női szereplőre nincs szüksége.

A központba az uralkodónót (gyarlóságát) helyező *Sémiramis* (1748) publikált változata összekapcsolódik a korabeli színháztudomány elméleti kérdéseivel az *Értekezés a régi és az új tragédiáról. Figyelmeztetés* című melléklete révén. (Nem érdektelen, hogy éppen a *Sémiramis* balettről értekezve árulja el Fekete János, hogy mind Voltaire tragédiáját, mind a mű balettszínpadra átírt európai változatait ismeri.)<sup>17</sup> A nők hangját éppen a drámai költészetben próbálgatja.

A *L'Orphelin de Chine*-t a Marsall önagyságának Richelieu hercegnek ajánlja, a *Tancrède*-ot „Pompadour Márkiné Asszonyságnak”. A *Les Scythes* középkori történetben a barbárság és az érzelmi intelligencia – az új értelemben vett nemesség – kérdését veti fel.

### III. A vers (formája)

■ Ékes beszédben, poézisben, irodalomban, erkölcsi és szórakoztató könyvek dolgában XIV. Lajos korának franciáit nevezte meg Voltaire Európa törvényalkotóiként. A *Brutus* című tragédiához illesztett, Lord Bolingbroke-nak ajánlott, *A tragédiáról* című értekezésben részletesen szól a verses formájú francia dráma kérdéséről.<sup>18</sup> Az angol színpad hagyományaival való egybevetésben értékelve szól az angol drámai költészet rímtelenségéről, a sorátlépés (enjambement) szokásáról és az ebből fakadó „szabadságról”, mégis drámai problémaként jelöli meg a francia verselés hagyományát, ebben a rímhasználat szigorú szabályait. Úgy véli, egyrészt a verselési tradícióban, másrészt a nyelvek sajátosságában kereshető a különbség; a franciáknál értékes örökség és ezzel kapcsolatban a közönség elvárása a magas színvonalú sorvégi rím. Érvelését azzal folytatja (többek között az ókori szerzők verses műveinek fordítási lehetőségeire célozva), hogy a francia nyelv az angoltól eltérően nem képes a „numerust” alkalmazni, tehát az időmértékes verselés (vagy ilyen versek izoritmikus fordítása) nem valósítható meg ezen a nyelven. Másrészt azonban elvárás az igen magas színvonalú verselés ismerete és gyakorlása, a többszörösen kötött forma avatott művelése.

Egyébként a verset a kezdetek irodalmi kifejezési módjának tartja: Platón és Cicero versírással kezdte – jelenti ki a *XIV. Lajos századának* irodalomtörténeti

alfejezetében, sőt a jó verses műveket a művészi próza kialakulása feltételeként nevezi meg („nagyon úgy tetszik, hogy Pierre Corneille nélkül a prózaírók zse-nije nem alakulhatott volna ki”).<sup>19</sup> Ellentétező szerkesztésmódja elképesztő sar-kításokra is ragadtatja: Corneille saját magát „hozta létre” – Racine-t azonban együttesen alakította XIV. Lajos, Colbert, Szophoklész és Euripidész...<sup>20</sup> Tehát az ő számára a költészet természetes terepe volt a színpad és különösen tragédia-színpad.

## Végül: az emberről és viselkedéséről (minden időben) filozófus szemmel, költőpennával

■ Mivel mérhető a költészet értéke? A terjedelmes életműből erre többféle vá-laszt is ad. A következő megállapítás a népszerűvé váló szövegrészletek alapján rangsorolná a költőket: „Egy költő valódi elismerését az jelenti, ha emlékeznek a soraira. Sokan tudnak könyv nélkül egész jeleneteket Quinault-tól.”<sup>21</sup>

Voltaire-nek ma nem verssoraira emlékeznek a világ, bár (elbeszélő, értekező, polemikus, színpadra szánt) verseiben is hatni kíván – a társadalom valamennyi rétegére. Hogy a poésie-ről nem kell lemondani, azt is kiolvashatjuk programírá-saiból, de magánlevelezéséből is, legyen itt elég a II. Frigyesel folytatottra vagy arra gondolnunk, amellyel gróf Fekete János büszkélkedett. A versforma klasszi-kus francia kötöttségeit vállalva fáradhatatlanul edzette magát a nyelvben, amelynek egységes irodalmi változata a 18. században is frissnek, sőt a küzdelem eszközének számított a Parlement de Paris körülményeskedő nyelvhaszná-latával szemben. Hogy tehát a tanítás, a tanulás, a magas szintű szórakoztatás, a nép és a tudomány élete megismerésének nyelvén a sokféle műfajban megfogal-mazódó, aktuális mondandó legyen – ezt Voltaire egész munkássága hirdeti. Az ókor görög és római történetei (főleg a história és a színház), a francia királyság (apologetikus vagy szatíra formában tálalt) múltja, mindezekben pedig társadal-mi és politikai kérdések filozófusként való felvetése (a versforma régi, a mon-dandó tudatosan új): ezekben látjuk költőként való megvilátkozásai állandóit.

### ■ JEGYZETEK

1. Magyarul is olvasható a vers Szilágyi Ferenc: *Voltaire Poème sur le désastre de Lisbonne című versének ismeretlen magyar fordítása a XVIII–XIX. század fordulójáról*. In: *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerei kérdései)*. Szerk. Debreczeni Attila. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996. 221. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/101314/CSK008.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
2. Ezekből értékes kéziratok kötetek találhatóak a Szegedi Tudományegyetem Tudásközpontjában. Vö. Penke Olga: „Az olvasás szörnyű veszélyei”. *Rejtőző kéziratok Voltaire-másolatok feltárása. Adalékok Galánthai Fekete János pályaképehez*. Magyar Könyvszemle 132 (2016). 3. 298–318.
3. *Anthologie poétique française*. Choix, introduction et notices par Maurice Allem. Garnier-Flammarion, 1966.
4. Voltaire: *Histoire de Charles XII, roi de Suède*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6207998p/f139.item.textelimage>
5. *Elő-beszéd*. In: Péczeli József: *Henriás (1792)*. S.a.r. Vörös Imre. Régi Magyar Költők Tára, 1996. 49.
6. Jean Dagen : *Histoire (philosophie de)*. In : *Dictionnaire européen des Lumières*. Sous la direction de Michel Delon. Quadrige/PUF 2007 (1997) 621–627.
7. Szilágyi Mihályként azonosították a címettet, aki táblabíró volt Hegyközkovácsiban. Lásd Csokonai Vitéz Mihály: *Levelezés*. S.a.r., jegyzetek: Debreczeni Attila. Akadémiai Kiadó, Bp. 1999. 423.
8. Uo. 19.
9. Pelle Erzsébet : *Un poète cosmopolite du XVIII<sup>e</sup> siècle: Michel Csokonai et la littérature française*. Szeged 1933. 10.
10. *A' Lizbonai Veszedelem avagy Visgálása azon Axiómának: Minden jól vagyon*. A kézirat a marosvásárhelyi Teleki Téka őrzetében: Tf 886d Ms 355. Szilágyi Ferenc: i. m. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/101314/CSK008.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
11. Voltaire versének magyar fordítását lásd Szilágyi Ferenc: i. m.
12. Marc Fumaroli: *La Querelle des Anciens et des Modernes + extraits*. Gallimard-Folio, Paris, 2001.

13. Marc Buffat: *Diderot devant le théâtre de Voltaire: pour un inventaire. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 10, mis en ligne le 05 octobre 2012, consulté le 14 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rde/4935>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rde.4935>
14. Vö. Deléage: i. m.
15. „Ön angol, kedves barátom, én pedig Franciaországban születtem: de akik a művészetet kedvelik, egymásnak mind honfitársai. Azoknak a tisztességes embereknek, akik gondolkodnak, nagyjából ugyanazok az elveik, és egyetlen köztársaságba tartoznak: így aztán nem szokatlanabb ma egy francia tragédiát egy angol embernek ajánlani, mint amikor egy epheszoszi vagy athéni polgár valaha egy más városbeli görögnek ajánlotta munkáját. Tragédiámat tehát önnek ajánlom mint honfitársamnak az irodalomban és mint közeli barátomnak.” *Épître a M. Falkener, marchand Anglais*, 1733.
16. Itt emlékeztetünk arra, hogy a vallásháborúkról szóló jutalomkönyvet vehetett át Voltaire mint a párizsi jezsuita kollégium, a Lycée Louis le Grand eminens tanulója 1710-ben. Lásd Vörös Imre: *Voltaire eposza és Péczeli magyar Henriása* In: Péczeli József: i. m. 13.
17. *Mes Rapsodies...* I–II. Genève, 1781 (Galánthai Fekete János mint szerző neve feltüntetése nélkül megjelent francia nyelvű versei, levelezése, rövidprózai írásai.)
18. Hogy az ajánlás Bolingbroke-nak szól, azon nincs mit csodálkozni. A lord pályája Anglia és Franciaország közötti mozgást, a politika folyamatos figyelemmel kísérését jelentette. Bolingbroke Voltaire-t megelőzően tagadta a kinyilatkoztatást. Lásd Voltaire Bolingbroke-ot védelmébe vevő írásait: *Défense de Milord Bolingbroke, par le docteur Good Natur'd Vellisher, chapelain du comte de Chesterfield* (1752); *Examen important de Milord Bolingbroke* (1766).
19. *Le Siècle de Louis XIV.* 83.
20. *Le Siècle de Louis XIV.* 84.
21. Le véritable éloge d'un poète, c'est qu'on retienne ses vers. On sait par cœur des scènes entières de Quinault... Voltaire, *Le Siècle...* 62. V. Philippe Quinault (1635–1688) kora ismert francia drámaszerzője volt, pályája második felében az opera műfajában Lullyval működött együtt (*Alceste, Atys, Roland, Armide*).

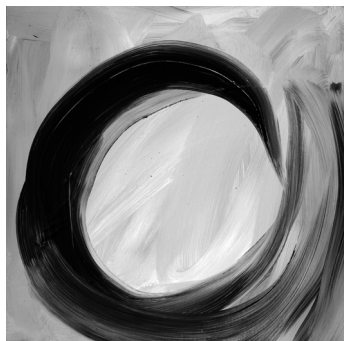


CSEHY ZOLTÁN

# PLATÓN ESETE A MAGYAR KÖLTŐKKEL

Morzsák egy olvasónaplóból

**A** visszaemlékezésésként elgondolható tudástól az elveszett ideákon, a barlangmetaforába költöztetett illúziókon át az elsüllyedt Atlantiszig számos platóni „téma” bukkan fel a magyar költészetben. És akkor az ideális, a valós és az igaz között sarjadó morális fogalmak hálózatába gabalyodó bölcséleti líráról még nem is szóltunk. A Platón-legendák újrahasznosításainak mozgékonyasága hasonlóan izgalmas kihívás lehet, de talán ennél is fontosabb az a felismerés, hogy a líra a filozófiával szemben másmilyen létmagyarázatot ad, ahogy a költő-prózaíró Michel Houellebecq jellemzi, „egy másik tekintet”, „egy prelogikus, primitív vagy gyermeki mentalitás rokonszenves maradványa”, sőt maga „a teremtővé tett abszurditás”. Ebben a vegetatív abszurdításban csúcscsodlik a költő és a bölcselő Platón, a két világlátás közös elemeket is tartalmazó különbözősége. Az egyik a tudásban bízva próbál meg visszakövetkeztetni az ideális formák árnyékaiból a ténylegesre, a másik meg se próbálja, odaadja, átengedi magát az illúzióknak, a gyermeki mentalitásba zártsága miatt csak minimális mértékben regulazza meg a létről való beszéd abszurdítását. Az egyik ki akar jönni a barlangból, hogy a nap tapasztalatával újrakonstruálja a bennlét igazságát, a másik, ha ki is kívánczik onnan, inkább csak beszél erről a vágyáról, tettek helyett verbálisan teszi lakályossá a kiszabott teret. A költészet nagy felismerése, hogy az elmében lévő fogalmak tökéletlen változatai, a közönséges dolgok is lehetnek szépek és izgalmasak.



**Az ember, a költő  
örökre barlanglakó  
árny marad.  
Ugyanakkor a  
materialitása egyben  
időzár is, a test pedig  
szabadulószoza.  
A személyre szabott  
barlangok  
tömegremetesége mint  
társadalmi jelenség.**

Sebestyén Károly írja, hogy Platón költő, sőt álmodozó, „kinek agyában költeménnyé válik az elvont eszme”. Platón, amikor kitiltotta ideális államából a költőket, mennyire gondolt Parmenidész vagy Empedoklész hexameteres filozófalgatásainak verstani klausztrófóbiájára, a gondolat kényszerzubbonyára? Végh Attila fejtegetése legalábbis azt sugallja, nagyon is sokat tűnődött ezen: „Amikor a parmenidészi alapokon álló, tehát a mocsanatlan lét tanát hirdető Platón a költőkkel szemben a filozófusokra szavaz, akkor egyrészt – preszókratikus szellemben – az élő logoszra szavaz annak merev, kiszikkadt formájával szemben, másrészt viszont elhatárolódik a filozófia régebbi típusától, hiszen a vers lehatároltsága zavarja őt.” A költői látszatvilágok ereje bénítja a megismerést. Meglehet, de Bazsányi Sándor sokkal emberibben oldja fel a problémát: „Platón úgy száműzi Homéroszt és az ábrázoló költészetet, hogy közben maga is ábrázoló dialógusokat ír. No meg esetenként úgy ítéli el a költőket, hogy közben egyetértően — meggyőző illusztrációként — idézi is őket, rivális a riválisokat.” A komédiaköltők eleget cikizték őt (a poénok mára kissé elhomályosodtak), pl. Alexisz komédiaköltő Diogenész Laertiosz szerint (*A filozófiában jeleskedők élete és nézetei* című művének teljes III. könyvét Platónnak szentelte) ilyeneket írt róla az Ankülión című vígjátékában: „Arról beszélsz, amiről gőzöd sincs. Csatlakozz Platónhoz, és menten tudni fogod, mi a lóg, és mi a hagyma.” Anaxandridész Thezszeuszában pedig ez a rejtélyes sor szerepelt: „amikor, ahogy Platón, ő is olívabogyót evett”.

Diogenész Laertiosz antik filozófiatörténész szerint Platón dithüramboszokat, lírai verseket és tragédiákat írt, majd közölte is 11 Platón-költeményét, melyek zöme (fiú)szereetőihez írt epigramma. A legszebbet Szabó Lőrinc magyarította: „Csillagokat nézel, szép csillagom. Ég ha lehetnék, / két szemedet nézném, csillagom ezreivel.” Álljon itt most két egészen friss fordítás, az egyik egy Dión nevű fiúról, a másik egy Arkheanassza nevű idősebb kurtizánról szól:

*Könnyet szóttek a sorsistennők csak Hekabénak,  
s minden trójai nőt végzete könnyesen ért.  
S íme, Dión, aki jól végezted a dolgod a földön,  
daimónok tették tönkre reményeidet.  
Néped nagyra becsül, s a szülőföld tág tere alatt,  
drága Dión, vágyam mart, ahogyan mar a gyász.*

*Arkheanassza szerelmét élvezem én Kolophónból,  
ráncos már, mégis fűti a gerjedelem.  
Képzeld azt a szerencsétlent, aki ifjan ölelte,  
bárha hajózni akart, tűz viharába merült!*

Kazinczy egy lepkében felismerte Plátó lelkét (102.), mely mennyei harmatot keresve a földön folyamatos összeköttetésben marad a széppel és a jóval. A lepkét lepének nevezi: saját maga gyártotta szó, a potenciális jelentés tövisei fölé emelkedő szólélek. Az RMKT-kiadás magyarázata szerint Kazinczy hitt a lélek-vándorlásban. Takáts Gyula *Barbár szimpozion* című versében egy „tudor” „lepkét ivartalanít”, majd a megidézett Platón nyomán a füstből kibomlik, és „közünk ragyog az élő idea!”

Csokonai *A lélek halhatatlansága* című költeményében Socrates aszklépiadészi strófákban szónokol (az *Apológiából* ismert érvekkel) a lélek halhatatlan-



sága mellett. A halál kelyhét tartó, teátrális Socrates megrója a „könyvező” Chremest és Platót, s odaveti nekik: „Hát egy büntelen embert / Rettegethet-e a halál?” Semmilyen konkrétum nem lehet eléggé szép, csak az örökkévaló, a maga változatlanóságában pompázó idea, melynek ismerete maga a tudás. Ha valamilyen teória meging, akkor az nem is volt tudás. A költészet, úgy tűnik, a tudás egyik legbiztosabb formája és módszertana.

Plato és Aristoteles tudománya Kölcsey *Vanitatum vanitasa* szerint „kártyavár és légállítvány”. A látszatvilág a bibliai vanitatum vanitas rendszerét abszolutizálja, az érzékek világának kevés esélyt adva Platón is lerántja a tökéletes reménytelenségbe, kishíján a „normatív” hiábavalóságra, mint abszurd egzisztenciális tapasztalatba, melyről hajlamosak vagyunk megfeledkezni. Mert ugyan mit jelent egy szürke hétfőn a vasárnapi dekoratív prédikáció? A dolgok könnyebb vége ez, de a bukáshoz nagyság kell, s ez az impozáns katalógus a szélsőségesítés remeke. Az örökkévalóság-imperatívusza hatalmas csúszda: minden a felkiáltójel alatti, felhízlalt pont felé tart, mely olyan, mint egy hulladékfeldolgozó.

Van a platonista lelki nemzés és zenei harmonisztika nagymesterének, a szent örületeket egybehangoló Berzsenyinek egy *Platón* című epigrammája is, mely így hangzik: „Mennyi vajúdással nyitod, Lucina, ki méhét! / Nem csuda, így születik mindenkor minden idétlen.” Az idétlen nyilván időtlen értelmű. A zenei hangközök logikája nyomán felépülő kozmosz a versben is zenei aránytant követel meg: az időmérték tökéletes mása a szférák zenéjének, mely harmóniába rendezi a létezését, illetve a szárnyas lovak vontatta kocsin az ég felé emelkedő lelket. Takács Gyula eszményi költői tája, Drangalag, a tündéri lép (lásd az *Ó, Drangalag, tündéri lép* című verset), ahol Berzsenyi „bronz szárnyakkal” száll a Platónt és Krúdyt olvasó költő ég felé emelkedő kocsijára, hogy úgyszólván a költői megszólalás aránytanának „lelke” legyen.

Juhász Gyula *Szokratesz* című szonettje viszont Platót és Arisztotelészt a szókratészi lélekszobrászat két remekének mondja. Szókratész apja kézzelfogható mesterségét emelte lelki szintre, az anyagon túlra. Ez az anyaggá lett lélek dermesztő és biztató kép egyszerre: a halhatatlanság öngeneráló energiáit mutatja, az örökkévalóság erejét, mely csak a szobrászi munka konkrét materialitásán keresztül mesélhető el. Juhász Gyula remekül faragja ki a szonettet, ahogy Szókratész faragta ki a tanítványait. „Költeni annyit tesz, mint elfelejteni az elmúlást”, írja Juhász Gyula az *Új Időkben* 1929-ben. Ha a tudás emlékezés, akkor a felejtés a butaság valamely foka. Az elmúlást el kell fogadni, különben a költészet a butaság egyik formája lesz. „A primadonna bundája nálunk még mindig fontosabb, mint a költő lelke” – írja a pragmatikus Juhász.

Platón benéz az ablakon. Valójában a barlangba néz be, a léthasonlatba kukucskál, hogy Bertók Lászlót lássa, a költői munka és a köznapiság létezés „silány tükeit” és a szövegben testet öltő illúziót. Bodor Béla kifejezésével élve a „nyelviesség” aktiválódását, melyet *Platón és a hangyák* című Bertók-pályaképében episztemológiai alapnak tart. Az ember, a költő örökre barlanglakó árny marad. Ugyanakkor a materialitása egyben időzár is, a test pedig szabadulószoza. A személyre szabott barlangok tömegretemetése mint társadalmi jelenség. Csak az emlékezetben bízhatunk mint a tudás órában, de „ha a varázs anyagtalan, / mire emlékszik az anyag?” Ez a szépen beablakozott strófaból (az ablakok keresztfáit a keresztírm adja) álló költemény valóban üvegből van. Bertók a látható és a belátható közti egzisztenciális tehetetlenség költője.



Ágh István *Száműzetés-próba* című versében Mikes Kelemenből kiindulva jut el a hétnapos száműzetés anatómiájához és gyilkos autonómiájához: „mint-ha itt / kávézóban butulna el Plátón, / s futballpálya lenne Thermopülé”. Szép ez a deszakralizálás, a humanizmus korától jelen van az antikvitáskép romtelepének bizarr benépesítése legelésző kecskékkal, antik kövekből épülő palotákkal, a prostitúció sorsára jutott életerekkel. A világosság felé utat törő gondolat előbb a privát barlang idegen szagokat árasztó légtérében fészeng.

Juhász Ferenc *Babits-burjánzó* (1983) című verse igazi biopoétikai káosz, melyet a növényi indázás fortissimóba rendeződő ritmikája szelídít meg. „Babits, Keats kék páfránycsókja: Babits, Shelley száján / óra: Babits, Plátón-selyemlepel: Babits, az Úr rádtérdepel: Babits, / koporsóban vankos: Babits, füstölgő aranykos: Babits, diófalevélzöld: / Babits, rángó tömegsírföld: Babits, Pilvax-kávéházban: Babits, / tizenkilenc-lázban: Babits, Szabó Lőrinc-mégse: Babits”. A Babits-konsztans mindenkihez társítható, öngerjesztő „tudássá” lesz, maga az idea szintjére emelt paradox tökély, a romantikus hévben fészkelődő többlet alapzata. Plátón-selyemlepel: nyilván az illúziói fogságában élő ember fiziológiai-szellemi lehatárolása. A selyem finomsága sem képes elvonni a figyelmet a lepel korlátozó és ijesztő lengességét.

Kovács András Ferenc *Asztaltánc, bóják, ketrecek* című szövegében Baconsky antiversei után egy autoritatív kritikusejedelemre emlékeztető Plátón bukkan fel: „a korzón flancoló szégyenketrecekben /egy-egy álmatag plátón új / államokon ideákon kotlott / a városból száműzte a firkászokat / kitiltotta mire a költők leporolták / skótmintás táskáikat szedték / sátorfájukat jurtát enciklopédiát/ borotvahabot csomagoltak csodasípot / a félidőig pár váltás türelmet / hamuba sült történelmet / kutyafuttában kapdostak fűhöz-fához /a kredencen cédulát hagytak”. A ketrec mint irodalomtörténeti börtön, értelmezéstörténeti rabság és a végrehajtott vagy észlelt szubverzió miatt hatásos futurista jelkép (lásd. pl. Palazzeschi híres ketrec-versét) értelmeződik. Az antihősben megpillantott hős képzeteiből zuhanunk a köznapi létezés költőietlenségébe, a szövegeiben megsokszorozódó szerepek tükörijátékaiba bonyolódó labirintusba. A „firkászok” kitiltásának imperatívusza nem hangzik el, csak a költőzködés szorgalmas képei villannak fel, főként közhelyes nyelvi fordulatok egyszerre patetikus és öironikus kisiklásaiban (lásd pl. a „hamuba sült történelem” fordulatot). A „költő” a rekamién felejtette Juvenalis szatírát, írja kedvesének a kredencen hagyott cédulán. És a vers maga is szatíra lesz, műfajilag betájolja önmagát, sőt a szintaxisa-retorikája egyben rekamié is, melyen könnyen elheveredhet az ember. Kovács András Ferenc verseinek élettere a tükörlabirintus: a látványok, illúziók karneváli világa, ahol még a rejtett kijárat is tükröződik.

Jack Cole-ból nem nézi ki az ember a Plátón-olvasást, pedig lakik benne is Plátón. Igaz, ez az amerikai Villon a maga „picinyke” (tiny) testamentumában Peter Gilbertre hagyta a gondjait, és számos teóriáját arról, hogy „mit piált / Plátón Peoriában”. Leterszámra alliterációt. Gitáros Gilbert valószínűleg nem azonos a zeneszerző Peter Gilberttel, aki gitárra is komponált több kamarazenei darabot, de ezek Cole-nak aligha tetszenének.

Orbán Ottó *A nép, az, istenadta nép* című versében Plátont borsón térdepelteti, aki szinte belebóbiskol a térdepelésbe. Plátón felriasztása meglehetősen kétes kimenetelű vállalkozássá válhat: „Verjük a falba fejünket, / hogy fölriadjon a borsón térdeplő Plátón álmaiból? / A szellem szabadsága az, hogy *szellem*, / és persze ez legfőbb korlátja is; / az anyagi világban nincs jobb érv egy

hadseregnél...” Gergely Ágnes is ébresztené Platónt egy tudatarcheológiai re-meklés részeként. *Víz alatti régészet* című versében a finom elmozdulások fordulattá válásának mechanizmusára kérdez rá: „Meddig értek bizánci vérbe / Justinianos álmai? / Hol válik nép a csőcseléktől, / s »edzeni«-tól az »ártani«? / Törvényjavaslat és bohózat, / szövegelés, irodalom, / zsbivásár, parlament, papolni, hol a határ? Ébredj, Platón.” A világtörténelem vekkere olykor jelzi a Platón-hiányt.

Lackfi János *Variációk anyanyelvre századok hangján* című többszemélyes, többhangú, polifón ódájában a nyelv ideájáról elmélkedik többek közt Janus Pannonius hangján. A vers az *Ad animam suam* (A saját lelkéhez) címen emlegetett elégia játékos parafrázisának indul. A nyelv anatómiai leírása után az önvédelmi akrobatika retorikája bontakozik ki. Janus talán az ideális latin fetiszizálása miatt „aggódik”, miközben a magyar nyelv ideájának kisugárzását érzi. A meglehetősen lazán kezelt forma a disztichon ideális alkalmazása helyett a „lélek szerintit” és a reálishan materializálódót köti egybe: „Nos, ha Platón-ideák szövedékét szőni akarnád, / Bárha csőrömpöl a hang, azt sosem érheti fel. / Hogyha viszontag a nyelvnek *lelke szerint* nekilátnál, / S fűznéd össze a szót, gyöngyöt aranyláncon, / Úgy már rend alakulgat a rezgő hangtömegekből, / S légnemű téreken át fülbe kering szaporán.” Bodor Béla viszont egy Tandori-vers parafrázisába (*A leszámolás, 1–14-ig*) illesztette a nyelvben megszólaló nyelv kérdéskörét, majd fergetegesen parodizálja a Tandori-féle madarakkal, mackókkal benépesített mikrovilágokat „a legbusább kismackó – Szókratész” központba állításával. Az egyik veréb magával Platónnal azonosul: „Egy kínos részlet van: hogy a platón / nincs senki már, elhúzott mind a többi / vándormadár vagy -szónok, s némiképp / némán, sungrammata-ként örökli / a legszebb énekű veréb – Platón / a kőről kőre csobbanó Igét.” Marno János *Hommage à Platón* című verse is szinte tandoris madáruniverzumból indít („Madárraj madárrajra madárrajt”), majd egy ügyes fordulattal a látás fiziológiai mechanizmusát és a barlang-hasonlat biológiai metaforarendszerbe épített képeit villantja egymásra: „vacso-raidő járja; / és átizzik a szemfenéki ideg- /barlang szürkés érhalózata”, végül az emlékezetben elevenként élő hiánytapasztalat archeológiája zárja le a szöveget: „mikor először / jártak erre, október volt, a tónak / csak medre, iszaplap és iszapkocka”. Janus Pannius *Lakoma*-parafrázisa egészen más: Arisztophanész meséjét parodizálja a szerelemdiskurzus kellős közepéről kiemelve azt, és az iskolai retorikai versgyakorlatok tréfás szónoki megoldásaként egy frappáns pajzán epigrammát rögtönöz. („Mért áhítja a fütykös a puncit, a puncit a fütyköst?” – kérdezi Janus Csorba Győző magyar hangján a *Súlyos és kellemetlen kérdés* címmel ellátott epigrammában. Válasz a versben és Platónban.)

Petri György [*Hogy beszartál, Szókrateszem*] verssorozata a nagy filozófust egy taggyűlésen, majd egy tárgyaláson mutatja be, az etikai csőd analízisét adja, miközben egy alternatív karaktert teremt a Platón műveiben szereplő képet a valóságra olvasva: „Minden *anno dazumal* történt / de épp ezért belézsűfólva él / a Platon-féle »pillanatnyiba«. / Hol van ez, a Parmenidesben? / A Timaiosban?” „A filozófus közveszélyes lényvé lett. Megsemmisíti a boldogságot, az erényt, a kultúrát, végül pedig saját magát” – írta Nietzsche. Persze, ez inkább önjellemzés, de egy önfelszámoló, forradalmi anti-Szókratész is körvonalazódik benne, mint Petrinél, akinél viszont a név minden destrukció ellenére is inkább csak ironikus (a kommunizmust jelképező?) maszk marad.

Somlyó György *Pharmakon* című verse Derrida olvasása közben született, és paradox módon a szétszórás és a jelentésszóródás, a nyelvi szövet szakadozásai és foltosodásai tartják egyben a költeményt. Somlyó Derridának szegezett kérdése a lehetetlen megkísértésére vonatkozik: „de hogy lehetne új-ra / s össze-re szóni a sérült szöveget / ha nem *élteti* »Platón patikája«”. A szöveg képtelen megvalósítani magát, folytathatatlan és kifejtetlen, mert mindig, mindenkor és „újra vége van”. Somlyó verse Derrida Platón-esszéjéhez írt lábjegyzetnek hat, az ambivalenciákra bomló diskurzus testében gyógyszerként és bénító méregként mozgó „egyenértékűségek” olvasásjátékainak tapasztalatát mondja újra.

Az elsüllyedt Atlantisz Weöres és Eötvös műveiben emelkedik ki újra: az utópia kriptogrammaként íródik bele a *Néme zene* című vers szövegébe („a látatlan látatlan tiszta világért”), melyet a zene (Eötvös Péter *Atlantisz* c. műve) megszólaltat, felfedez. Eszményi szimbiózis ez, a kulturális emlékezet archeológiája, melyet a kozmikus zene nyelve tart életben. Weöres kilép az időtlenbe, az „értelmetlenné” használt archaikus szavak világába, de Eötvös zenéje nemcsak beméri a közlést, hanem ki is hangosítja azt. Az olvasásjátékban tetten ért *pharmakont*.



ORBÁN JOLÁN

# A KÖLTÉSZET ADOMÁNYA

Jacques Derrida: *Che cos'è la poesia?*

Jacques Derrida *Che cos'è la poesia?* című szövege olaszul jelent meg először a *Poesia* (1. Nr. 11) folyóiratban, Milánóban 1988. november 11-én Maurizio Ferraris fordításában. Ezt követte egy évvel később a francia eredeti megjelenése a *Poésie* (Nr. 50, 1989) folyóiratban, Párizsban, majd egy újabb évre rá a négy nyelvű – olasz, francia, angol, német – kötet Berlinben.<sup>1</sup> A *Poésie* szerkesztői lábjegyzetben beszámoltak a szöveg keletkezésének történetéről, amely egy szerkesztői invencióra vagy játékra épült: minden alkalommal egy ismert kortárs szerzőnek tették fel a *Che cos'è la poesia? – Mi a költészet?* – kérdést, amely egy korábbi szerző szövegére „szállt át”. A kortárs szerző nem tudta, hogy ki a másik szerző, mivel ez a választás a szerkesztők joga volt. A folyóiratszámok a *Mi a költészet?* kérdésre adott „válasz-kísérlettel vagy szimulákrummal” kezdődtek, és a szerkesztők által választott szerző szövegével végződtek. Derrida esetében Kafka *Odradek* című szövegére esett a szerkesztők választása.<sup>2</sup>

Derrida belement a játékba, annak ellenére, hogy már a legelső szövegeiben jelezte a *Mi a...?* típusú filozófiai kérdéssel szembeni fenntartásait, mivel értelmezése szerint ez a kérdésforma azt feltételezi, hogy eleve tudjuk a választ. A *Mi a költészet?* kérdés esetében például tudnunk kellene, mi a költészet – de ha tudnánk, akkor miért is tennénk fel ezt a kérdést? Költői kérdés lenne, amelyre nem várunk választ? Mi a költői és filozófiai kérdés közötti kü-



**A szöveg teszi az olvasást, vagy az olvasás teszi a szöveget? Milyen nyelven olvassuk ezt a szöveget, amelynek a címe több francia kiadásban is megőrzi az olasz „eredetit”?**

lönbség, ha a költészetről van szó? Különbséget tudunk-e tenni a kettő között? Ha igen, akkor milyen áron? A költészet vagy a filozófia árán? Melyiket áldozuk fel melyik oltárán? A kérdés válaszra vár, a válasz kötelez, filozófiára vagy költészetre? Vagy mindkettőre? Amint ez Derrida esetében történik, aki már legelső szövegeiben megkérdőjelezi a filozófia és irodalom közötti határt, a különbözőség filozófusaként nem szembeállítja egymással a filozófiai és irodalmi szövegeket, hanem a kettő egymásban íródó különbözőségére mutat rá. Derrida költői műveli a filozófiát, a *poiesis* eredendő többsét viszi színre szövegeiben.

## Mi az irodalom?

■ A *Mi a költészet?* kérdést megelőzi Derrida szövegeiben a *Mi az irodalom?*, amely doktori téziseinek védeése alkalmával hangzik el 1980-ban. Ő maga hívja fel a filozófia bizottság – M. M. Antenne, De Gandillac, Desanti, Soly, Lascault, Levinas – figyelmét arra, hogy mit is jelent számára az irodalom: „emlékeztetnem kell Önöket, némiképp nyersen és egyszerűen, hogy legkitartóbb érdeklődésemet, talán megelőzve filozófiai érdeklődésemet is, ha ez lehetséges, mindig is az irodalom felé fordítottam, a felé az írás felé, amit irodalminak neveznek.”<sup>3</sup> A kérdés pedig így hangzik: „Mi az irodalom? És mindenekelőtt mit jelent »írni«? Hogy lehet, hogy az írás ténye megzavarhatja a »mi az?«, sőt a »mit jelent?« kérdését? Más szavakkal – és itt a *másképp mondás* bírt különös jelentőséggel számomra – mikor és hogyan válik egy bejegyzés irodalommá, és mi történik akkor? Minek és kinek tulajdonítható mindez? Mi történik filozófia és irodalom, tudomány és irodalom, politika és irodalom, teológia és irodalom, pszichoanalízis és irodalom között? Itt, a cím teljes elvontságában búj meg a legégetőbb probléma. A kérdést minden bizonnal az a vágy keltette föl, ami egy bizonyos zavarral párosult: miért ígér meg annyira, foglal el, és van mindig előttem a bejegyzés? Miért ejt bűvöletbe a bejegyzés irodalmi fortélyja és a nyom egész, megfoghatatlan paradoxona, a nyomé, amely csak úgy képes elragadni, kitörölni jelenlétét, hogy ismét beírja önmagát, magát és beszédmódját, mely utóbbi, hogy valóságos formát öltson, ki kell hogy törölje magát, s csak ezen öntörlés árán hozhatja létre magát.”<sup>4</sup>

Ha az irodalom és filozófia közötti viszony értelmezése szempontjából nézzük végig Derrida életművét, akkor azt láthatjuk, hogy a hatvanas-hetvenes években megjelenő kötetek címében a filozófiai kérdésfeltevés a domináns, de a szövegek rájátszanak az irodalomra mint írásmódra, mint olvasásmódra, mint kötetkompozíciós elvre. A *Grammatológiában* (1967) Mallarmé és Lautréamont, *Az írás és különbségben* (1967) Mallarmé és Jabés, *A filozófia margóiban* (1972) Paul Valéry, *A disszeminációban* (1972) Mallarmé és Philippe Sollers, a *Glasban* (1974) Jean Genet, a *La carte postale*-ban (1980) E. A. Poe szövegeit dekonstuálja. A nyolcvanas években egyre gyakrabban jelennek meg olyan Derrida-kötetek, amelyek egy-egy író vagy költő műveinek „körültekintő, lassú, differenciált, rétegzett” olvasatát adják.<sup>5</sup> Így például az *Ulysses gramofonjában* (1987) Joyce *Ulysses* és *Finnegans Wake* című regényeit, *El(ő)ítél(e)tek. A törvény előtt* (1985) című szövegében Kafka *A törvény kapujában* című elbeszélését, a *Schibboleth Paul Celan számára* (1986) című könyvében Celan, a *Signéponge* (1988) kötetben Francis Ponge költészetét, a *Parages*-ban (1986) pedig Blanchot elbeszéléseit elemzi.<sup>6,7</sup> Ezek a szövegek konferenciafelkérésekre íródnak, amelyeknek gyakran éppen a filozófia és irodalom viszonya a témája. A Joyce-értelmezésnek a poszt-



modern filozófia és irodalom, a Celan értelmezéseknek a hermeneutika és dekonstrukció, a Kafka értelmezésnek a törvény előtt lét paradoxona, a Ponge-értelmezéseknek a tárgyiasság mint filozófiai és irodalmi probléma, a Blanchot-olvasatoknak az irodalmi szöveg által színre vitt irodalomelméleti és filozófiai kérdések poétikája. A kilencvenes évektől az etikai és a politikai kérésfeltevés kerül előtérbe Derrida írásaiban, de az ekkor megjelenő köteteket is átszövik az irodalmi szövegekre történő utalások vagy az egyes művek elemzése. Így például *Az idő adományában* (1878–79/1991) Baudelaire (*A hamis pénz*), a *Halál adományában* (1992) Kafka (*Levél apámhoz*), a *Kivéve a névben* (1993) Angelus Silesius, a *Marx kísérteteiben* (1993) Shakespeare (*Hamlet*), *Az idegen kérdése: az idegentől jött* (1997) című szövegben Szophoklész (*Oedipus Kolonosban*), *A hazugság, tökéletes hazugságban* (2004) Proust (*Az eltűnt idő nyomában*), *A bestia és a szuverén* (2001–2002) szemináriumokban La Fontaine (*A farkas és a bárány*), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*) szövegeit vizsgálja, de visszatér Mallarmé, Joyce, Celan és Blanchot is egy-egy szövegben vagy kötetben.<sup>8</sup>

Ha Derrida írásmódja felől vizsgáljuk az életművet, akkor azt láthatjuk, hogy a hatvanas-hetvenes években írott szövegek írásmódja még hagyományos vagy „akadémikus”, amint erre Richard Rorty felhívja a figyelmet.<sup>9</sup> A hetvenes években megjelenő szövegekben megbontja a hagyományos könyvelvet (Kettős ülés, *A disszemináció*, 1972), megtöri a laptükröt, a főszöveg és a margó (Timpanon, *A filozófia margói*, 1972), a főszöveg és a lábjegyzet (Survivre/Living on, *Deconstruction and Criticism*, 1979) közötti hierarchiát. A *Glas* (1974) írásmódja áll a legközelebb az irodalomhoz, a hagyományos kötetkompozíció dekomponálásával és a többnyelvűségével, amelyben magyar szavakat is hallani, rájátszik Joyce *Finnegans Wake* című szövegére, amely a maga részéről rájátszik Mallarmé *Kockadobására*. Az irodalmi (Jean Genet), filozófiai (Hegel), pszichoanalitikus (Lacan, Fónagy Iván) szövegek, a Biblia (Jelenések könyve) vagy éppen E. A. Poe *The Bells* című költeménye különböző fordításainak (így Babits Mihály *Harangok* című fordításának) egymás mellé helyezése vagy egymásba ékelése egy olyan egyedi szövegeképet, jelentéshálózatot, hipertextust, hangzásvilágot hoz létre, amely nemcsak az irodalmárokat, hanem a képzőművészeket (Valerio Adami) és a zenészeket (Michael Levinas) is megihlette. A *Glas*ban érvényesített írásmód alapján az irodalmárok érteni vélték, hogy tulajdonképpen mit is szeretne Derrida, Gayatri Spivak egyenesen „regényként” olvasta, a filozófusok pedig azt hangoztatták, hogy ez tulajdonképpen nem filozófia, hanem irodalom.<sup>10</sup> A *Glas* (1974) megjelenését követően gyakran feltették Derridának a kérdést, hogy tulajdonképpen filozófiát vagy irodalmat művel? Három interjúból emelek ki részleteket, amelyek a Derrida írásmódja, valamint a *Mi az irodalom?* és a *Mi a költészet?* kérdésre adott válasz szempontjából relevánsak.

### „Se nem filozófia, se nem költészet”

■ Richard Kearney a *Kortárs kontinentális filozófusokkal* készített interjúkötetében rákérdez a *Glas* írásmódjára. Derrida a következő választ adja: „[A *Glas*] se nem filozófia, se nem költészet. Valójában egyiknek a másikkal való kölcsönös megfertőződése, aminek következtében egyik sem maradhat érintetlen. Ugyanakkor a fertőzésnek ez a fogalma nem megfelelő, mivel itt nem egyszerűen arról van szó, hogy a filozófiát és a költészetet egyaránt *tisztátalanná* tegyük. Van, aki a filozófia és az irodalom mögött egy kiegészítő vagy alternatív dimenziót pró-



bál elérni. Az én elgondolásom szerint a filozófia és az irodalom egy oppozíció két pólusát jelentik és senki sem szigetelheti el egyiket a másiktól, és nem is részesítheti előnyben egyiket a másik rovására. Úgy tartom, hogy a filozófia határai az irodalom határai is. Következésképpen a *Glas*ban olyan írást próbálok komponálni, amely a lehető legszigorúbban átjárja a filozófiai és irodalmi elemeket anélkül, hogy valamelyikként definiálható lenne. Ennélfogva a *Glas*ban a klasszikus filozófiai analízis kvázi irodalmi passzusok mellett található, ahol mindegyik kihívja, kiforgatja és felfedi szomszédja tisztátalanságait és ellentmondásait; és bizonyos ponton a filozófiai és irodalmi útvonalak keresztezik egymást, és valami mást hoznak létre, valami *más* helyet.”<sup>11</sup> Ez a valami „*más* hely” a két írásmód találkozása a „köztes” térben (*entre*), ami egyedi konstellációt és retorikai alakzatot alkot: „Mindig megpróbáltam felfedni azt a módot, ahogyan a filozófia irodalmi, nem annyira mivel *metafora*, hanem mivel *katakrezis*. A metafora fogalom általában egy a jelentés egy eredeti »tulajdonságához« való kapcsolatot implikál, egy »saját« értelmet, amire közvetetten vagy kétértelműen utal, míg a katakrezis a jelentés erőszakos létrehozása, olyan visszaélés, amely nem hivatkozik korábbi vagy saját normára. A metafizika megalapozó fogalmai – *logosz*, *eidosz*, *teória* stb. – inkább a *katakrezis*, mint a metafora instanciái, amint *A fehér mitológia (Marges de la philosophie)* című írásomban megpróbáltam bemutatni. Egy olyan műben, mint a *Glas*, vagy későbbi hasonló művekben, megpróbálok a katakrezis új formát létrehozni, az írás más fajtáját, erőszakos írást, amely megmutatja a nyelv töréseit (*failles*) és deviációit; úgy, hogy a szöveg magában, a saját nyelvét hozza létre, amely, miközben tovább folytatja a tradícióban való munkát, egy adott pillanatban mint *szörny (monster)* emelkedik ki, egy olyan szörnyszerű mutáció, amelynek sem tradíciója, sem normatív előzménye nincs.”<sup>12</sup> A *Glas* (1974) ennek ellenére nem előzménytelen oszlopaival a *Bibliát*, térbeli elrendezéseivel a *Kockadobást* és a *Finnegans Waket*, tipográfiájával Jean Genet *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* című szövegét idézi meg. A *Glas* megírása után Derrida egyre ritkábban él ezzel az írásmóddal, a *La carte postale* (1980) kötet *Küldeményei (Envois)*, azaz szerelmes levelei, valamint az *n+1* női hangra írt *La vérité en peinture* esetében már nem annyira a grafikai elemekkel való játszás, hanem a tónusváltás vagy hangnembváltakoztatás (Hölderlin, *Wechsel der Töne*) jellemző.

### „Valahol a mélyben, volt valami olyasmi, mint egy lírai mozzanat”

■ Derek Attridge *Az irodalomnak nevezett különös intézmény* (1989) címen készített interjúbán idézi fel a *Mi az irodalom?* kérdésre adott 1980-as választ, miközben rákérdez arra, hogy miként alakul az irodalom és filozófia viszonya a szövegeiben: „Kifejtené azt a megállapítását, mely szerint »elsődleges érdeklődése« az irodalom felé fordult, és mondana valamit az irodalomnak az Ön kiterjedt filozófiai szövegekkel kapcsolatos munkájához való viszonyáról?”<sup>13</sup> Derrida 1989-ben meglepő választ ad erre a kérdésre: „Mi lehet az »elsődleges érdeklődés«? Soha nem vettem magamnak a bátorságot, hogy azt mondjam, elsődleges érdeklődésem inkább az irodalom, mint a filozófia felé fordult. Az anamnézis kockázatos lenne itt, mivel saját sztereotípiáimtól szeretnék megszabadulni. Hogy ezt megtegyem, meg kell határoznunk, mit jelentett az »irodalom« és a »filozófia« az én ifjúságom idején, akkor, amikor, legalábbis Franciaországban,

a kettő olyan alkotásokban találkozott, amelyek akkor dominánssá váltak. Egzisztencializmus, Sartre, Camus mindenütt jelen voltak és a szürrealizmus emléke még élt.”<sup>14</sup> Derrida ekkor szükségét érzi annak, hogy helyesbítsen, mivel valóban nem azt mondta 1980-ban, hogy „elsődleges érdeklődése” az irodalom, hanem azt, hogy „legkitartóbb érdeklődésemet, talán megelőzve filozófiai érdeklődésemet is, ha ez lehetséges, mindig is az irodalom felé fordítottam”.<sup>15</sup> Ez első olvasásra csak egy árnyalatnyi különbség, de azért lehet jelentős Derrida számára, mert az ő esetében nem válik külön a szépírói és a filozófusi tevékenység, a szövegeiben egymásba szövődnek az irodalmi és a filozófiai szálak, együtt adják a szöveg egyedi mintázatát. Ez különbözteti meg Derrida írásait Sartre és Camus írásaitól. A *Mi az irodalom?* kérdés felidézi Sartre azonos című szövegét (1948) is, amely Derrida bevallása szerint meghatározta az irodalomhoz és filozófiához való viszonyát, amint ezt a *Les Temps Modernes* ötvenedik évfordulója alkalmával írott nyílt levelében hangsúlyozza.<sup>16</sup>

A Derek Attridge-interjú még egy új szempontot vezetett be Derrida irodalomhoz való viszonyának értelmezésébe, a szövegeiben akkoriban meghonosodott önéletrajzi hangnem kérdését: „Kétségtelenül hezitáltam az irodalom és a filozófia között, egyiket sem adva fel, talán egy olyan helyet keresvén, ahonnan ezen határok története elgondolható vagy éppen elmozdítható – magában az írásban, és nem történeti vagy teoretikus elmélkedések által. Ami ma engem érdekel, nem szigorú értelemben vett irodalom vagy filozófia, szórakoztat a gondolat, hogy ifjúkori vágyam – hadd nevezzük így – az írásban olyasvalamihez irányított, ami sem egyik, sem másik nem volt. Mi volt az? »Autobiográfia« talán a legmegfelelőbb név, mivel ez marad számomra a legrejtélyesebb, legnyitottabb, még ma is.”<sup>17</sup> A korábbi szövegeiben viszonylag kevés volt az explicit önéletrajzi hivatkozás, bár Hélène Cixous a korai szövegek elvont fogalmainak is önéletrajzi olvasatát adja.<sup>18</sup> Az apa halála (*Glas*, 1974), az anya haláltusája (*Circonfession*, 1990), valamint a barát halála (*Mémoires pour Paul de Man*, 1988) felerősítik Derrida szövegeiben az önéletrajzi hangnemet, bár nagyon is áttételesen szólal meg ez a hang. Az interjúk viszont szókimondásra és önelemzésre készítetik, az életmű olyan vonatkozásaira is ráirányítják a figyelmet, amelyek eddig Derrida számára is rejtve maradtak, mint például ebben a szövegben az önéletrajz, a líraiság és a vallomás közötti összefüggés: „Ebben a pillanatban, itt, azt próbálok, bizonyos módon, amit »autobiográfiának« neveznek, emlékeztembe idézni, mi történt akkor, amikor az írás-vágy rám tört, oly módon, ami legalább annyira homályos volt, mint amennyire kényszerítő erejű, egyszerre erőtlenség és autoriter. Nos, ami akkor történt csak egy autobiografikus vágy volt. Az »ifjúkori« identifikáció (egy nehéz identifikáció, amely, ifjonti noteszeimben, gyakran Gide Proteusz témájához kapcsolódott) »nárcisztikus« pillanata volt, az a vágy elsősorban, hogy egy-két emlékezést írjak. »Csak« mondom, miközben máris lehetetlen és végtelen feladatnak éreztem. Valahol a mélyben, volt valami olyasmi, mint egy lírai mozzanat a bizalom és a vallomás irányába.”<sup>19</sup> Ez a „lírai mozzanat” erősödik fel és válik manifesztabbé a kilencvenes években írott szövegeiben: „Ma is maradt bennem egy rögeszmeszerű vágy, hogy mindazt, ami történik – vagy *nem történik meg* –, egy megszakítatlan bejegyzésben mentsem meg, az emlékezés formájában. Amit vonzerőként kellene lelepleznem – totalizálás vagy összeszedés – nem ez-e az, ami mozgásban tart engem? Egy belső polilog eszméje, mindaz, ami később, ami remélem egy újramegtalált út, képes volt arra, hogy elvezessen Rousseau-hoz (aki már gyerekkorom óta lelkesí-

tett), vagy Joyce-hoz, az mindenekelőtt az az ifjúkori vágy, hogy minden olyan hang nyomát megőrizsem, amely áthaladt rajtam – vagy *majdnem így tett* –, és amely annyira értékes, egyetlen, tükröző és spekulatív. Azt mondtam »nem történt meg« és »majdnem így tett«, hogy jelezzem azt, ami *megtörténik* – más szavakkal, azt az egyedülálló eseményt, amelynek nyomát valaki élve akarja tartani –, az a vágy is, hogy ami nem történik meg, annak meg kell történnie, és ez egy »történet« (*story*), amelyben az esemény már keresztezi magában a »valós« archívumát és a »fikció« archívumát. Már bajban is lennének a történelmi narratívának, az irodalmi fikciónak és a filozófiai reflexiónak nem egymásbapecsételésével, hanem szétválasztásával.<sup>20</sup> Az egymásbapecsételés a *poiesis*, a szétválasztás a *krinein* műveletét feltételezi, a poétikai és kritikai írásmód elkülönítését, a kettő egymásba játszása viszont, amint ez a Derrida szövegeiben történik, köztes írásmódot hoz létre.

### „...nem vagyok irodalmár író, mint ahogy filozófus író sem vagyok”

■ Nagy Pál 1992-ben Derrida magyarországi útja alkalmával készített interjúban kérdez rá az irodalom és filozófia kapcsolatára – *Félek a szótól, bízom a mondatban*.<sup>21</sup> A párizsi *Magyar Műhely* szerkesztőjeként Nagy Pál személy szerint és szöveg szerint is jól ismerte Derridát, hiszen ők adták ki a *Grammatológia* első részének magyar fordítását (1991).<sup>22</sup> Franciaországban élő íróként, fordítóként, tipográfusként közelről ismerte azt az intellektuális kontextust, amelyben Derrida szövegei íródtak, így nagyon jól értette és értékelte ezek filozófiai és irodalmi jelentőségét.<sup>23</sup> Három részt szeretnék kiemelni ebből az interjúból, egyrészt a Derrida-szövegek műfajára, másrészt az író és a filozófus közötti kapcsolatra, harmadrészt pedig a költészet és a próza viszonyára irányuló szöveghelyeket. Az irodalom és filozófia viszonyára irányuló kérdés a *Glas* és a *La carte postale* írásmódjára vonatkozik: „Ön a filozófia és az irodalom határterületén dolgozik. A *Glas* (Lélekharang) és a *La carte postale* (Képeslap) című művei akár »regényként« is olvashatók-értelmezhetőek – a *La carte postale* például levél-regényként. Mi a véleménye a filozófia és az irodalom viszonyáról?” Derrida a következő választ adja erre a kérdésre: „Tudom, hogy az említett könyvek nem klasszikus értelemben vett filozófiai művek; mi több, közvetlen kapcsolatban vannak az irodalommal, a *Glas* például az irodalom eredetével foglalkozik, mi-lenlétét faggatja. A két könyv mégsem tekinthető kimondottan irodalmi alkotásnak, például regénynek. Nem tudom őket hová sorolni. Ami mindkettőre jellemző, az egyfajta oldás és kötés. A *Glas*ban két hasáb fut egymás mellett, egy Genet- és egy Hegel-elemzés – irodalom és filozófia. A *La carte postale*-ban a képeslapok (levelek) és egy Freud-szövegelemzés, mint két egymáshoz tapadó test, szorosan egybekötve. A kötés módja nem kizárólag filozófiai, sem irodalmi.”<sup>24</sup> Freud elszólásként vagy elhallgatásként is értelmezhető, hogy ebből a felsorolásból kimarad a kötet egyik legtöbbit idézett írása Lacan Poe-értelmezésének dekonstruktív olvasata – *Az igazság kézbesítője* –, amely az irodalmi művek pszichoanalitikus és filozófiai értelmezhetőségének kérdését is felteszi. Derrida személyes érintettségénél fogva ekkor már/még vak és süket Lacan írásainak poétikájára, a későbbiekben azonban éppen a nyelvhez való viszony kérdését elemelve mutat rá arra, hogy a kortársak közül, akik mintegy „tisztelőben tartották” a francia nyelv retorikáját, így Althusser, Foucault, Deleuze, Lévi-Strauss, Lyotard, Lacan áll hozzá a legközelebb, aki „érintette a francia nyelvet, és hagy-

ta magát a francia nyelv által érinteni”<sup>25</sup> Lacan esetében ugyancsak kiemelt szerepet játszott az irodalom témaként – Antigoné, Hamlet, E.A. Poe – és írásmódként – Mallarmé és Joyce. A szakirodalom Lacannal kapcsolatban is felteszi a kérdést: „Vajon mondhatjuk-e azt, hogy Lacan költő, nem más, mint költő, hogy a szövegei az irodalomhoz tartoznak?”<sup>26</sup> Lacan esetében szintén Mallarmé az a költő és az *Igitur*, valamint a *Kockadobás* az a szöveg, amely alapján a költészet-hez való viszonyt elemzik, amiként Joyce az az író, a *Finnegans Wake* az a szöveg, amelyhez a szakirodalom Lacant és szövegeit méri.<sup>27</sup>

Nagy Pál arra vonatkozó kérdésére, hogy „zavarja, hogy írónak tekintik?” Derrida a következő választ adja: „Egyáltalán nem! Ellenkezőleg, örülök neki”, [...] Örömet okoz, ha írónak tartanak; lehet, hogy egész életemben erről álmodoztam, s álmodozom ma is. Rögtön hozzáteszem azonban: vigyázat, nem vagyok irodalmár író, mint ahogy filozófus író sem vagyok.”<sup>28</sup> Derrida arra is felhívja a figyelmet, hogy különbség van a szerző és a szövegekben megszólaló lírai-prózai alany között. Ebből a szempontból érdemes elgondolkoznunk az interjú alábbi részletén:

„M. N.: Derrida olyan filozófus, aki irodalomhoz közel álló szövegeket ír, amelyek nem tartoznak szorosan sem az irodalomhoz, sem a filozófiához.

J. D.: A képeklapok feladója azt mondja, gyűlöli az irodalmat.

M. N.: De ez a feladó nem Jacques Derrida.

J. D.: Nem. Az irodalom mégis elviselhetetlen. Terhes, mert nincs igazán se címzettje, se kihordója.

M. N.: Sokat olvas?

J. D.: Sok költészetet, kevés regényt.

M. N.: Ez választás kérdése?

J. D.: Nem, csak takarékoskodnom kell a fogyó idővel.”<sup>29</sup>

Az utolsó mondat inkább retorikai fogás, mint kifogás, de ha számba vesszük Derrida irodalomról írott szövegeit, akkor azt tapasztaljuk, hogy kötettségű túlsúlyban van a költészet: Baudelaire, Mallarmé, Sollers, Celan, Ponge. De akár költészetről, akár prózáról írjon, mindig olyan szerzőt választ, aki maga is rákérdez a költészet költészet vagy elbeszélés elbeszélés voltára, így például Baudelaire esetében az Arsène Houssaye-nek írt ajánlás, Mallarmé esetében a *Mimusjáték*, a *Vers krízise*, Celan esetében a *Meridián beszéd*, Blanchot esetében a *Nap örültsége* játszik kiemelt szerepet Derrida költészet- és prózafelfogásában. Derek Attridge a már idézett interjújában rákérdez arra, hogy miért éppen Mallarmé, Joyce, Celan, Blanchot, Ponge, Artaud, Jabès szövegeit választotta elemzésre. Derrida nem a modern vagy késő modern vagy posztmodern korszak iránti előszeretete, hanem az adott szerzők szövegeiben megjelenő kritikai mozzanattal magyarázza a választását: „Ezek a »huszadik századi modernista, vagy legalábbis nem hagyományos szövegek« tartalmazznak egy közös vonást, valamennyi az irodalom kritikai tapasztalatába íródik be. Magukban hordozzák, vagy azt is mondhatjuk, irodalmi aktusukban működésbe hozzák a kérdést, ugyanazt a kérdést, de minden esetben egyedi és másképpen: »Mi az irodalom?«, »Honnan az irodalom«, »mit tennünk az irodalommal?«. Ezek a szövegek visszafordultukban működnek, ők maguk is az irodalmi intézményre való visszafordulás. Nem azért, mert csak reflexívek, tükrözőek és spekulatívok, nem azért, mert felfüggesztik a valami másra való utalást, amint oly sokszor su-

gallták az ostoba és tájékozatlan kósza hírek. Eseményük ereje attól a ténytől függ, hogy saját lehetőségükről (egyszerre általános és egyedi) való gondolkodás működik bennük *egyedien*. [...] könnyebben elragadnak azok a szövegek, amelyek érzékenyek az irodalmi intézmények krízisére (ami több és más, mint a krízis), arra amit »az irodalom vég-céljainak« mondanak Mallarmétól Blanchot-ig, az »abszolút költeményen túl« ami »nincs« (*'das es nicht gibt' – Celan*).<sup>30</sup> Ha elfogadjuk, hogy nincsenek tiszta műfajok, csak a műfajok keveredése, ha elfogadjuk, hogy nincs tiszta költészet vagy abszolút költemény, akkor az a kérdés, hogy tulajdonképpen: *Mi is a költészet?*

## A költészet adománya – Che cos'è la poesia?

■ *Che cos'è la poesia?* – ebben a kérdésben benne van az olvasóhoz intézett felhívás is: miként olvassuk ezt a szöveget, filozófiai vagy irodalmi szöveggént? Ha filozófiaként olvassuk, akkor mi a műfaja? Kritikai diskurzus? Esszé? Értekezés a költészetéről? Ha irodalomként olvassuk, akkor rövidpróza, prózavers, prózaköltemény vagy kritikai költemény? „Ne keverjük a műfajokat. Nem fogom keverni a műfajokat. Ismétlem: ne keverjük a műfajokat. Én nem fogom ezt tenni” – újabb szöveg szól bele a műfaji distinciókra irányuló kérdésfeltevésbe, és készlet arra Derrida-szemléletében, hogy ne lezárjuk, hanem felnyissuk a műfaji zsilipeket.<sup>31</sup> A szöveg teszi az olvasást, vagy az olvasás teszi a szöveget? Milyen nyelven olvassuk ezt a szöveget, amelynek a címe több francia kiadásban is megőrzi az olasz „eredetit”? Mi a funkciója az olasz, angol, német szavaknak és idiómáknak? A szerkesztőkkel szembeni gesztus vagy a fordítókkal szembeni kihívás? A fordítás és fordíthatatlanság kérdésének felidézése? Kritikai (*critical reading*) vagy költői (*lyrical reading*) olvasatát adjuk-e ennek az alig pár oldalas szövegnek, amelynek a szerkesztők szabnak határt? Megannyi áldozat, amelyet a szerzőnek kell meghoznia, aki mondhatott volna nemet is, mégis igent mondott a felkérésre.<sup>32</sup> Ki dönt az olvasás kérdésében? A szöveg választja meg a maga olvasóját, vagy az olvasó a maga szövegét? Mi történik, ha a szöveg nemet mond az olvasásra: *Noli me tangere – noli me legere* (Blanchot)? Ha olvashatatlan – Celan? Ha eldönthetetlen – Paul de Man? Tulajdonképpen mi az olvasás? Íme egy újabb kérdésáradat, amelyet a *Mi a költészet?* ránk zúdít. Az olvasó is választhat, mondhat igent, de megteheti akár azt is, hogy nemet mond a szöveg-re. Ha mégis igennel válaszol, azaz belemegy az olvasás kalandjába, akkor kite-szi magát a Derrida-szöveg kettős játékának, aki egyszerre játszik a szöveggel és a szövegen, amely eleve több kézre, több hangra, több nyelvre íródik.

*A Che cos'è la poesia? – Mi a költészet?* – első bekezdése alapján könnyű lenne amellet érvelni, hogy ez filozófiai szöveg, a párbeszédforma, ha mégoly fik-tív is, a filozofémák, ha mégoly átírtak is, az ideológémák, ha mégoly rejtettek is, rögtön megidézik Szókratész alakját:

„Aki erre a kérdésre vár választ – de persze két szóban, ugye? – valójában azt kéri tőled, tudj lemondani a tudásról.

És hogy tudd, és soha ne feledd: szereld le bár a kultúrát, de tudós tudat-lanságodban soha ne feledkezz meg arról, amit útközben, az úton átkelve feláldozol.”<sup>33</sup>

Ezt az olvasatot erősíti a szövegbe ékelt meghatározáskísérlet, valamint a Pascal és Heidegger szövegeire való hivatkozás:

„Íme hát, csak gyorsan – két szóban – hogy el ne felejtjük:

1. *Az emlékezet ökonómiaja*: a költemény legyen rövid, rendeltetésénél fogva elliptikus, függetlenül objektív vagy látszólagos terjedelmétől. A *Verdichtung* és az elvonás tudós tudattalanja.

2. *A szív*. Nem az olyan mondatokban előforduló szív persze, amelyek a forgalomban résztvevő beszélőkre néve semmiféle veszélyt nem jelentenek és tettség szerint bármilyen nyelvre lefordíthatók.

Nem is pusztán a kardiográfia irattáiraiban felbukkanó szív, tudományos ismeretek és technikák, filozófiák és bioetikai-jogi értekezések tárgya.

Talán nem is a Szentírásban vagy Pascalnál szereplő szív, sőt még csak nem is az – bár ez már kevésbé bizonyos –, amit Heidegger állít szembe ezekkel.”<sup>34</sup>

A zárlatban visszatér az első passzusokat jellemző filozófiai dialógusforma, amely mintegy keretes szerkezetet ad a szövegnek: retorikailag lezárja, de filozófiailag egy újabb kérdés irányába nyitja meg:

„– De hiszen eltérsz a tárgytól, a költeményt, amelyről beszélsz sohasem neveztek meg így, sem pedig ennyire önkényesen.

– Ahogy mondom. Épp ezt kellett bizonyítanunk. Emlékezz csak, hogy szólt a kérdés: »Mi a ...?« (*tí estí, was ist... istoria, episteme, philosophia*).

A »mi a ...?« kérdés a költemény eltűnését siratja – vagyis egy másik katasztrófát.

Azzal, hogy kinyilvánítja, hogy valami olyan amilyen, a kérdés voltaképpen már a próza születését üdvözli.”<sup>35</sup>

Ugyancsak könnyű lenne amellet érvelni, hogy ez egy irodalmi szöveg. Ha a prózapoétika felől közelítünk, akkor az elbeszélő hang és elbeszél hang, a megjelenő alak(zat)ok – Szókratész, a sün, az autópályán vezető személy – közötti viszony felől értelmezhetnénk a szöveget. A sün máris kínálja a fabulát mint műfajt, csakhogy Derrida szövegében kibújik a műfaj klauzúrája alól, nem egy magasröptű eszme allegóriaként vagy szimbólumként jelenik meg, hanem katakrézisként.

„Legfőképpen ne engedd, hogy a sündisznót visszavezessék a cirkuszba, vagyis a *poiesis* manézsába: nincs mit tenni (*poiein*), nincsen se »tisza költészet«, se tiszta retorika, se *reine Sprache*, se az-igazság-felmutatása-a-műben. [...]

A vers adománya nem idéz semmit, címe sincsen, nem is komédiázik, csak előáll váratlanul, amikor a legkevésbé számítasz rá, elakasztva a lélegzetet és félbeszakítva a diskurzív és leginkább az irodalmi költészet fonalát.

Pontosan ennek a genealógiának a hamvaiból [születik].

Nem a fönixmadár, nem is a sas, hanem a sündisznó, odalenn, egész mélyen és halkán, a föld közelségében.

Nem fennkölt, se nem testetlen, talán inkább angyalféle, egy darabig.”<sup>36</sup>

„A vers adományára” történő utalás felkínálja azt a lehetőséget, hogy versként olvassuk, a költészetelmélet felől közelítsük meg ezt a szöveget, amelynek



egyes passzusai értelmezhetők akár aposztrophéként, önmegszólító versként vagy gnómaként. De olvashatjuk prózakölteményként vagy kritikai költeményként is. Ezt az olvasatot erősíti a négy nyelvű kiadás szövegelrendezése is, ahol a szerkesztők az egyik oldalon a francia és német, a másik oldalon az olasz és az angol fordítás sorait helyezik egymás alá, mégpedig úgy, hogy a franciát a sor kétharmadánál kezdik, a németet a lapszélen, középen a sorok egymás alá kerülnek, ezáltal egy olyan szöveggépet hoznak létre, amely megidézi Mallarmé *Kockadobáshoz* írt *Előszavának* a következő mondatát – „mindebben nincs semmi újdonság, mint az olvasnivaló térbeli elrendezése”<sup>37</sup> Ez a grafikai elrendezés nem idegen Derrida szövegétől, aki *Az írás és különbség* (1967) című kötetének motívjaként idézi Mallarmé fenti mondatát, az *espacement* (*Grammatológia*), a *disszemináció*, a *művelet* (*operation*), a redőzés (*pli*) kifejezéseket szintén Mallarméra utalva használja, a *Kockadobás* pedig a *Kettős ülés*, a *Glas*, a *Voiles* architektúráját adja. A *Che cos'è la poesia?* című szövegben is rájátszik Mallarméra, mégpedig a *Költemény adománya* (*Don du poème*) című versére, valamint *Az analógia démona* (*Le démon de l'analogie*) című prózakölteményre. A próza, a vers, a prózavers, a prózaköltemény és a kritikai költemény közötti különbségek kimutatása egy újabb kihívás a költészetelmélet számára. Derrida idézi Baudelaire Arsène Houssaye-nek írott ajánlását, amelyben a prózaköltemény meghatározását adja: „Ki az közülünk, aki, nagyra törő napjaiban, nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló, költői próza csodájáról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámzásához, a tudat cikázásaihoz?”<sup>38</sup> Idézi Mallarmé *Vers válságának* azt a mondatát is, mely szerint: „Az irodalom itt pompás és gyökeres válságon megy át”.<sup>39</sup> Mallarmé számára a költői forradalmat a szabadvers jelentette, de ő nem írt szabadverset. A *Poème en prose* címen kiadott szövegei prózaköltemények vagy amiként Barbara Johnson találóan nevezi „kritikai költemények”.<sup>40</sup>

A *Che cos'è la poesia?* – *Mi a költészet?* szöveget a kompozíció, a taktus, a ritmus, a dallam, az idiómák, a filozófiai és a költői hangnem váltakoztatása, a megidézett irodalmi szövegek egymásba szövése, az alak(zat)ok egymásba játszása alapján nevezhetjük kritikai költeménynek. A filozófiai kérdés által megnyitott térbe, a dialógusszerkezet által kifeszített keretbe íródnak bele az irodalmi utalások – *Jelenések könyve* (*Egyed, igyad, nyeljed hát betűm*), Joyce (*Finnegans Wake*), Mallarmé (*A vers adománya*, *Az analógia démona*), Celan („az abszolút vers nem létezik”), Ponge (*Fabula*), Benjamin (*reine Sprache*) –, a nyelvjátékok, a nyelvi fordulatok, az állandósult szókapcsolatok, az idiómák – „*apprendre par coeur*”, „*to earn by heart*”, „*Auswendig*”, „*hafiza a'n zahri kalb*”. Ebben a keretben tűnnek fel az alakok – Szókratész, a lírai alany, a sün, *istrice*, *harrison* –, tevődnek fel az újabb kérdések a poétikus és poématikus különbségre, a fordíthatóságra, ebbe íródik bele a sün alakzata – a katekretikus sün –, az önéletrajzi szál – az autópályán száguldó Derrida, amint a kormányon mintegy veri a taktust, vagy gépeli a szöveget, aki kiteszi magát a balesetnek a filozófia autózstrádáján. A filozófiai, irodalmi és önéletrajzi szálak egymásba szövésével Derrida egy olyan egyszerű konstellációt hoz létre, amely a vers felé tart – Vers/UNE CONSTELLATION (Mallarmé) – de nem lett lézen vers.<sup>41</sup> Vagy mégis? Íme, egy bizonyíték: *Istrice 2. Ick büll all hier* címen a sün visszatér Derrida szövegében, mégpedig 1990-ben a Maurizio Ferrarisszal folytatott beszélgetésben.<sup>42</sup> A két nyelvű cím olasz része a *Che cos'è la poesia?* szövegre utal, a német része pedig Grimm *A nyelv meg a sün* című meséjének „Én már itt vagyok” mondatá-

ra. Derrida és Ferraris ebben a szövegben is érintik a költészet és az filozófia – *Dichten und Denken* – kérdését Heidegger, Hölderlin, Trakl, Hebel és Rilke értelmezései, valamint a *Mi a metafizika?* (1929), *A műalkotás eredete* (1950), *Mit jelent gondolkodni?* (1954), az *Identitás és különbség* (1957) szövegei alapján.<sup>43</sup> Derrida számba veszi az *Igel* felbuklásait Schlegel, Nietzsche, Heidegger szövegeiben. Rámutat arra, hogy bár különböző szerepet játszanak az adott szövegekben, ezek a sünök többszörösen is kitettek a balesetnek a filozófiai mesterdiszkurzus autópályáján. A „katakretikus sün” is megjelenik mintegy visszautalásként a *Che cos'è la poesia?* szövegre, ez a szöveg azonban nem kritikai költemény, hanem filozófiai diskurzus, két filozófus beszélgetése a filozófia és a költészet kérdéséről. Poétikus, de nem poematikus. Mi teszi a *Che cos'è la poesia?* szöveget kritikai költeménnyé? A katakrézis költői és filozófiai ereje? A katakretikus sün alak(za)ta? A kérdés nyitott marad. A *Che cos'è la poesia?* – újra és újra olvasásra adja magát, kínálja a kritikai és költői olvasás lehetőségét is. Az olvasón múlik, hogy él-e ezzel a lehetőséggel, belemegy-e az olvasás játékába. A modern költészet dekonstruktív olvasata című órán a hallgatósággal egy Derrida-játékot játszottunk: a *Che cos'è la poesia?* című szövegből különböző műfajú vagy médiumú átiratokat próbáltunk kitalálni, mégpedig úgy, hogy hűek maradjunk a szöveg betűjéhez és szelleméhez, de szabadon kezeljük a formát. A szabadvers és képvess mellett kipróbáltuk a kötött formát, így a szonettet vagy elégiát. Íme, három szövegátirat: Bánki Benjamin verse, Kovács Veronika párbeszéde és Lovász Fanni képverse.

BÁNKI BENJÁMIN

## Az emlékezet ökonómiája

### Válasz J. Derrida „Mi a költészet?” című szövegére

Egyed, igyad, nyeljed hát betűm,  
viseld, hordozd, váljon testeddé!  
Valaki téged ír meg. Semmisíts meg,  
vagy inkább tedd a vázamat kifelé!

Az én csak ott van, ahol megjelent a vágy:  
a testen, a nemen, a szájon.  
Épp ezt nevezem én versnek,  
ekképp kel életre az álom.

A szív neked dobog, szétszórt apokalipszis,  
titkos baleset szakítja félbe.  
Nem a főnixmadár, nem is a sas,  
a sün inkább az angyalféle.

Újra és újra... Ne ismételj soha,  
mondjuk ki: a ritmus üt sebet!

Tanulj meg fejből, fordíts le!  
Órizz meg, mint egy ünnepet!

Csak ez a fordulat van.  
Pirkadatkor a halált hozó gépek.  
Vigyázz rám, és őrködj felettem!  
A másik írja alá, hogy élet.

KOVÁCS VERONIKA

## Mi a költészet? – Szókratész és Phaidrosz dialógusa (átirat)

SZÓKRATÉSZ

Most, hogy már tudjuk milyen a jó szónok, mit gondolsz, mi a költészet?

PHAIDROSZ

Aki erre a kérdésre vár választ – de persze két szóban, ugye? – valójában azt kéri tőled, tudj lemondani a tudásról. „Minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek, amelynek összeillő testalkata van, úgy, hogy nem hiányzik se feje, se lába, hanem törzse van és végtagjai, amelyek egymáshoz és az egészhez illenek.” A költészet is egészen hasonlatos egy élőlényhez, egy állathoz.

SZÓKRATÉSZ

A sündisznó példáján keresztül valóban jobban megérthetjük ezt a kérdést. Nem a főnixmadár, nem is a sas, hanem a sündisznó, odalenn, egész mélyen és halkan, a föld közelségében. Ez az útra kivetett korlátlan, magányos, önmaga körül apróra összegömbölyödött állat, olyan könnyen eltaposható, elgázolható.

PHAIDROSZ

A válasz – költőiségénél fogva, vagy éppen azért, hogy költőivé váljon – diktált szövegnek tetszik, diktált szöveggé fogja fel önmagát. És ezért kénytelen megszólítani valakit, aki személy szerint te vagy ugyan, de mint névtelenségbe vesző lény, város és természet között, megosztott titokként, mely egyszerre nyilvános és bizalmas, éppúgy az egyik, mint a másik, teljes egészében, feloldozva kívülről és belülről, se az egyik, se a másik.

SZÓKRATÉSZ

Mi köze volna immár mindennek (azoknak a dolgoknak, amiket félrebeszéltdben az imént itt összehordtál) a költészethez?

PHAIDROSZ

Mondjunk inkább *költőiséget*, hiszen egy tapasztalatról kívánsz beszélni, ami az utazás egyik színönimájaként jelen esetben egy útvonal véletlenszerű bebarangolását jelöli, a strófát, mely forog, változik, alakul, működik, de soha nem vezet vissza a beszédhez, sem önmagához (haza), legalábbis soha nem korlátozza magát a költészetre, legyen az írott, szavalt vagy akár énekelt.

## SZÓKRATÉSZ

De vajon nem a költeményről beszélünk-e máris, a letett zálogról, egy esemény bekövetkeztéről abban a pillanatban, amikor a fordításnak nevezett úton való átkelés éppoly valószínűtlen, mint egy baleset, s mégis erős vágyakozás tárgya, és ott szükséges igazán, ahol ígérete hogy még valami kívánnivalót maga után?

## PHAIDROSZ

Fabula ez, amit a költemény adományaként adhatnál tovább, jelképes történet: valaki téged ír meg – neked, rólad, belőled.

## SZÓKRATÉSZ

Ha két szóval akarsz válaszolni, úgy például, hogy ellipszis, vagy mint kiválaszt(ód)ás, szív vagy sündisznó, az emlékezetet kell sodrából kihoznod, lefegyverezned a kultúrát, a tudást feledni tudnod és tűzre vetned a poétikák könyvtárát.

## PHAIDROSZ

Nincs költemény baleset nélkül, sem olyan költemény, mely ne tátongana nyitott sebként, miközben maga is hasonló sebet üt. Versnek hívod a csendes ráolvasást, a hangtalan sebet, melyet kívülről kívánok megtanulni, tőled. Lényegében anélkül következik be tehát, hogy létre kellene hoznunk: ráhatás nélkül képződik, munka nélkül, a legjózanabb pátoszban, mely minden előállítástól idegen, legfőképpen az alkotástól.

## SZÓKRATÉSZ

De mit gondolsz megfelelő e kifejezés? Amikor költészet (*poésie*) helyett költőiségről (*poétique*) beszéltünk, egy szabatosabb kifejezést kellett volna használnunk: a poematikusságot (*poématique*).

Ne engedd, hogy a sündisznót visszavezessék a cirkuszba, vagyis a *poiesismanéz*sába: nincs mit tenni (*poiein*), nincsen se „tisza költészet”, se tiszta retorika, se az igazság felmutatása a műben.

## PHAIDROSZ

Ezentúl valamilyen a megkülönböztető jegy iránt érzett szenvedélyt hívsz majd költeménynek, a kézjegyet, mely szétszóródását ismétli, mindannyiszor túl a logoszon, embertelenül, alig megszelídíthetően, az alany családjába visszatorolhatatlanul: mint egy átváltozott (megtérített), összegömbölyödött állat, mely a másik és önmaga felé fordul, összességében egy dolog, méghozzá egy szerény, diszkrét, földhöz közeli valami, az alázat, melyet – a néven túli név fölébe emelve önmagad – katakretikus sünné keresztelsz át, minden tüskéje a külvilág felé mered, miközben e kortalan vak állat hallja ugyan, de nem látja a közeledő halált.

## SZÓKRATÉSZ

A költemény összegömbölyödik ugyan, de csak hogy túhegyes jeleit méginkább kifelé fordíthassa. Az én csak ott van, ahol megjelent a vágy: a kívülről (*par coeur*) megtanulás vágya.

## PHAIDROSZ

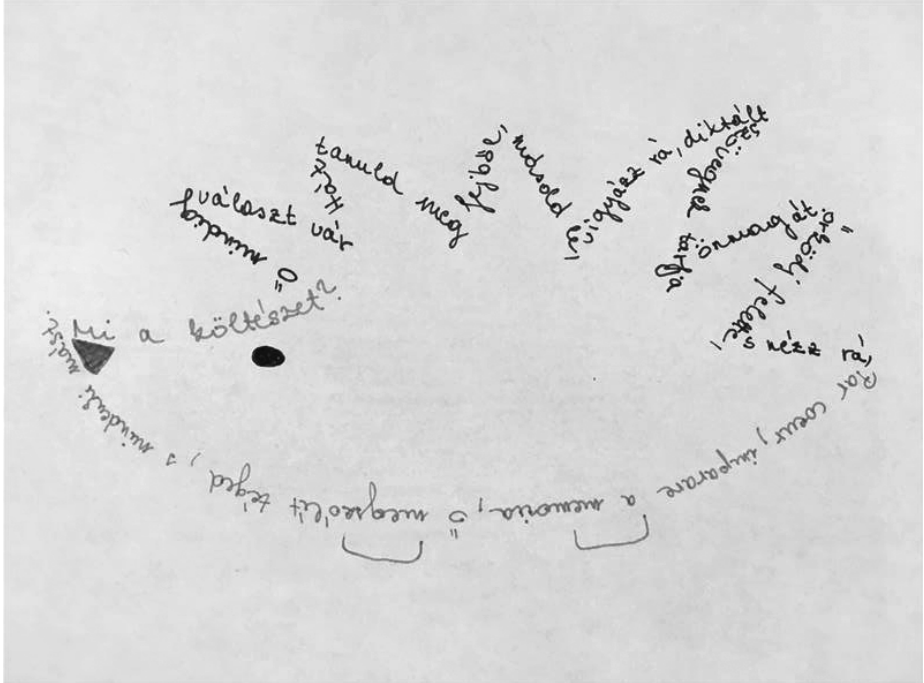
De hiszen eltérsz a tárgytól, a költeményt, amelyről beszélsz, sohasem neveztek meg így, sem pedig ennyire önkényesen.

## SZÓKRATÉSZ

Ahogy mondod. Épp ezt kellett bizonyítanunk. Emlékezz csak, hogy szólt a kérdés: „Mi a ...?” (*ti esti, was ist... historia, epistémé, philosophia*).

# Mi a költészet?

(átirat)

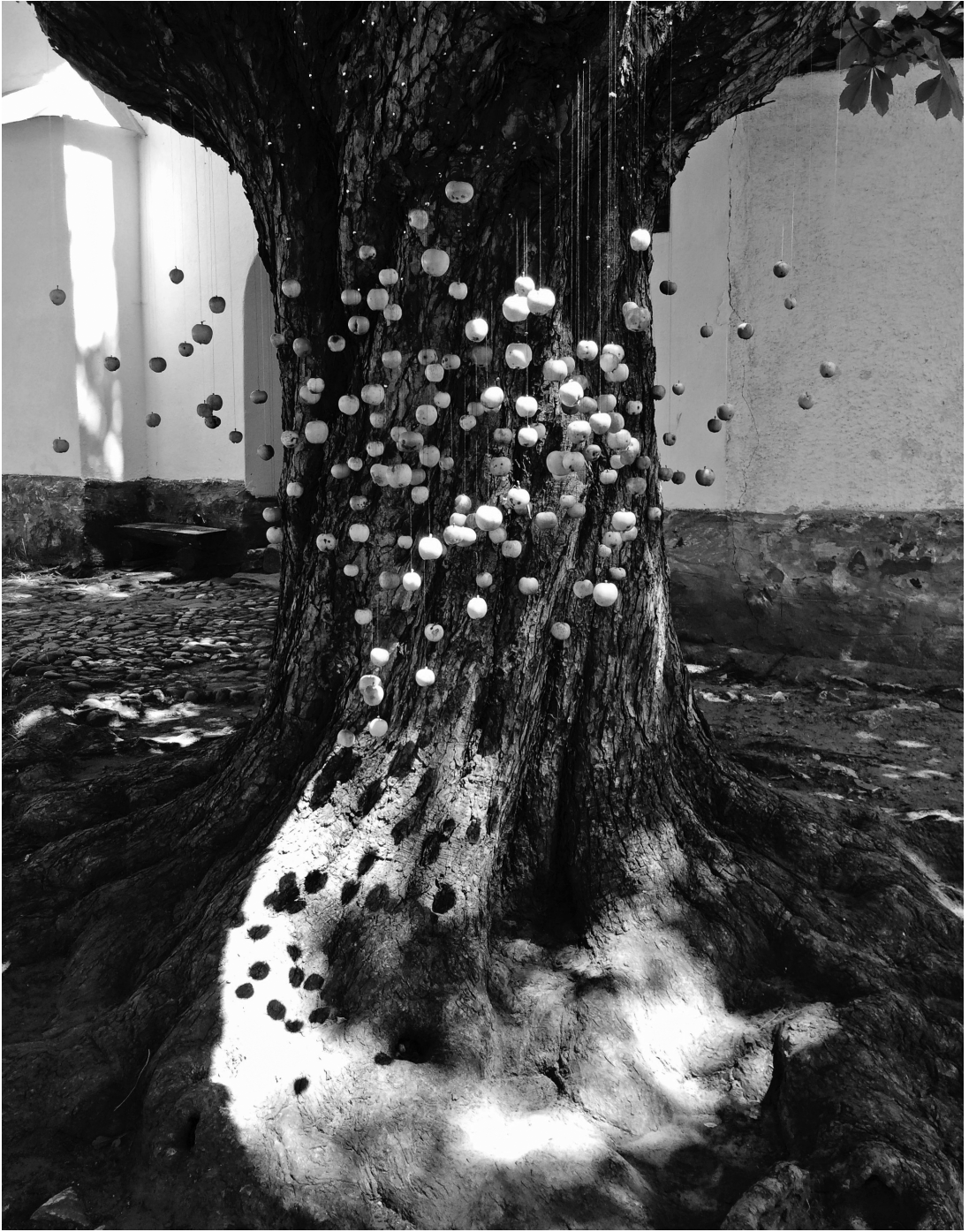


## ■ JEGYZETEK

1. Jacques Derrida: *Was ist Dichtung? Ausgabe in vier Sprachen*. (Ford. Maurizio Ferraris, Peggy Kamuf, Alexander García Düttman), Brinkmann und Bose, Berlin, 1990. Magyarul 1994-ben jelent meg először: Jacques Derrida: *Mi a költészet?* (Ford. Simonffy Zsuzsa) Szépliteratúrai ajándék. Irodalmi és bölcséleti újság, Pécs, 1994. 1. 69–72. Újabb megjelenés: Bókay-Vilcsék-Szamosi-Sári (szerk.): *Mi a költészet?* (Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris, Bp., 2002. 276–279. A magyar fordítás a négynyelvű kiadásban megjelenő francia szöveg alapján készült, ahol franciára fordították vissza az olasz címet. A szöveg több kiadásában is az olasz cím jelenik meg: Jacques Derrida: *Che cos'è la poesia?* Uő: *Points de suspension. Entretiens avec Jacques Derrida choisis et présentés par Elisabeth Weber*. Galilée, Paris, 1992. 303–308.
2. Uo. 303.
3. Uő: *Egy értekezés ideje: írásjelek*. (Ford. Kovács Sándor) Pompeji 1992. 1. 101–117. 102.
4. Uo.
5. Uő: *A disszemináció*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1998. 34.
6. Uo.
7. Uő: *Schibboleth pour Paul Celan*. Galilée, Paris, 1986; Uő: *Parages*, Galilée, Paris, 1986; Uő: *Ulysse gramophone*. Galilée, Paris, 1987; Uő: *Préjugés, devant la loi*. In: *La faculté de juger*. Minit, Paris, 1985. 87–139; Uő: *Signéponge*, Seuil, Paris, 1988.
8. Uő: *Az idő adománya. A hamis pénz*. (1991) (Ford. Kicsák Lóránt), Gond-Palatinus, 2003; Uő: *Kívéve a név*. In: Uő: *Esszé a névről*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1995. 51–106; Uő: *Marx kísértetei*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1995; Uő: *Donner la mort*. Galilée, Paris, 1999; Uő: *Az idegen kérdése: az idegentől jött*. (Ford. Boros János, Orbán Jolán) In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmelről Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. 11–29; Uő: *Séminaire La bête et le souverain I. Volume I*. (2001–2002). Galilée, Paris, 2008; Uő: *Séminaire La bête et le souverain II. Volume II*. (2002–2003). Galilée, Paris, 2010.
9. Richard Rorty: *Transzcendentális filozófus-e Derrida?* In: Uő: *Heideggerről és másokról*. (Ford. Beck András) Jelenkor, Pécs, 1997. 153–165. 163.

10. Ehhez a kérdéshez lásd Spivak, Gayatri Chakravorty: *Glas-Piece: A Compte Rendu*. *Diacritics* 1977. 7 (3) 22–43; Geoffrey H. Hartman: *Introduction*. Uő: *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, (1981, 1982) 1985. XXVII. J. Hillis Miller: *On First Looking into Derrida's Glas*, Paragraph (2016) 39 (2), 129–148.
11. Richard Kearney: *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester University Press, Manchester, 1984. 122.
12. Uo.
13. Derek Attridge (ed.): *This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida (1989)*. In: Uő: *Acts of Literature*. Routledge, New York, London, 1992. 33–75. 33.
14. Uo.
15. Lásd Jacques Derrida: *Egy értekezés ideje: írásjelek*. (Ford. Kovács Sándor) Pompeji 1992. 1, 101–117. 102.
16. Jacques Derrida: *'Il courait mort': salut, salut. Notes pour un courrier aux Temps Modernes*. In: Uő: *Papier Machine*. Galilée, Paris, 2001. 167–213. 212.
17. Derek Attridge: i. m. 34.
18. Hélène Cixous: *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. Galilée, Paris, 2001.
19. Derek Attridge: uo.
20. Uo.
21. Jacques Derrida – Nagy Pál: *Félek a szótól, bízom a mondatban. Beszélgetés Jacques Derridával*. Magyar Narancs, 1992. november 19. 37.
22. Jacques Derrida: *Grammatológia. Életünk – Magyar Műhely, Szombathely–Párizs, 1991.* (transzformálta Molnár Miklós); a *Grammatológia* teljes szövege Marsó Paula fordításában 2014-ben jelent meg a Typotext Kiadónál.
23. Ehhez a kérdéshez lásd Nagy Pál: „Posztmodern” háromszögelési pontok: *Lyotard, Habermas, Derrida*. Magyar Műhely, Bp., 1993.
24. Jacques Derrida – Nagy Pál: *Félek a szótól, bízom a mondatban* 37.
25. Jacques Derrida – Elisabeth Roudinesco: *De quoi demain... Dialogue*. Fayard-Galilée, Paris, 2001. 30–31.
26. Vincent Kaufman: *Les styles du livre*. Dalhousie French Studies, Fall-Winter 1993, Vol. 25, Mallarmé, Theorist of Our Times. 57–67. 66. A kérdéshez lásd Alain Badiou: *L'Être et l'Événement*. Le Seuil (coll. L'ordre philosophique), Paris, 1988; Uő: *Petit manuel d'Inesthétique*. Éd. Seuil (coll. L'ordre philosophique, Paris, 1998; Uő: *Que pense le poème? Nous* (Antiphilosophique Collection), 2016; Slavoj Žižek (ed.): *Lacan: The Silent Partners*. Verso, London and New York, 2006.
27. Lacan Joyce-olvasatához lásd Jacques Lacan, „*Le sinthome*”, *Séminaire 75-76. Ornica? 1975-1976*. 6–11; Uő: Joyce le Symptôme. In: J. Aubert et M. Jolas (ed.): *Joyce Paris, 1902... 1920-1940... 1975*, Publications de l'Université de Lille III/C.N.R.S., 1979. 13–17. Lacan és Joyce szövegviszonyának értelmezéséhez pedig: Coletter Soler: *Lacan Reading Joyce*. Routledge, London, New York. 2018.
28. Jacques Derrida: *Félek a szótól, bízom a mondatban* 37.
29. Uo.
30. Derek Attridge: i. m. 41.
31. Jacques Derrida: *La loi du genre*. In: Uő: *Parages*, Galilée, Paris. 1986. 249–287. 251.
32. Derrida igent mondott pár év múlva David Wood felkérésére is, aki a *Derrida. A Critical Reader* (1992) kötetben szereplő filozófusok – Jean-Luc Nancy, Manfred Frank, John Sallis, Robert Bernasconi, Irene Harvey, Michel Haar, Christopher Norris, Geoffrey Bennington, John Llewelyn, Richard Rorty, David Wood – szövegében megfogalmazódó kérdések megválaszolására kérte fel Derridát. Derrida a *Szenvedések (Passions)* szöveggel válaszolt erre a felkérésre. A *Passions* a franciában egyszerre jelenti a szenvedést és a szenvedélyt, Derrida ki is használja ezt a kettős jelentést a szövegében, amely megőrzi a maga titkát. A két szöveg olvasható párhuzamosan is, az egyik a *Mi a költészet?*, a másik a *Mi a filozófia?* kérdésre adott válaszként. Ehhez a kérdéshez lásd Jacques Derrida: *Szenvedések* In: Uő: *Esszé a névről*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1995. 9–49.
33. Jacques Derrida: *Mi a költészet?* (Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa) In: Bókay Antal – Vilček Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 276–279. 276.
34. Uo. 276.
35. Uo. 279.
36. Uo. 178–179.
37. Stéphane Mallarmé: *Előszó*. In: *Kockadobás*. (Ford. Tellér Gyula) Helikon, Bp., 1985. 59.
38. Charles Baudelaire: *A fájó Párizs. Kis költemények prózában*. (Ford. Szabó Lőrinc) In: *Charles Baudelaire válogatott művei*. Európa, Bp., 1964. 257–328; Jacques Derrida: *Az idő adomány. A hamis pénz*. (Ford. Kicsák Lóránt) Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2003. 132–135.
39. Uő: *Kettős ülés*. In: Uő. *A disszemináció*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1998. 171–276. 230.
40. A „kritikai költemény” kifejezést Barbara Johnson használja a *Défigurations du langage poétique, La seconde révolution baudelairienne* (1979) című könyvében, ahol amellet érvel, hogy Baudelaire költészetében *A kis költemények prózában* kötet alapján beszélhetünk egy második forradalomról, Mallarmé esetében pedig a „kritikai költemények” jelentik a második forradalmat.
41. A *Kockadobás* eredeti francia változatában működik a Vers/Une Constellation kettős jelentése, amely értelmezhető úgy is mint a vers (egy) konstelláció, de úgy is, hogy egy konstelláció felé.
42. Jacques Derrida – Maurizio Ferraris: *Istria 2. Ick büll all hier, Points de suspension, Entretien avec Jacques Derrida choisis et présentés par Elisabeth Weber*. Galilée, Paris, 1992. 309–336.
43. Uo.





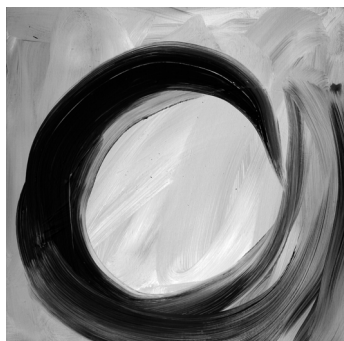
HORVÁTH GIZELLA

# UT POESIS PICTURA

## Festett szöveg

### 1. A paragonétól a kohabitálásig

■ Költészet és festészet klasszikus összehasonlítása és szembeállítása egyaránt osztotta azt az alapvetést, hogy a költészet médiuma (a szavak) és a festészet médiuma (a képek) más-más világhoz tartoznak. A szavak jelölnek, a kép ábrázol. A szöveg analitikus, temporális médium, a szöveg elolvasása lépésről lépésre, időigényesen történik, a kép egyszerre mutat meg mindent. A szövegre a betűk diszkontinuitása, a képre a festett kép folyamatos tere jellemző. A szavak absztrakt jelekből állnak, óhatatlanul általánosítanak, és képtelenek az egyedit kimondani (individuum est ineffabile), miközben a festmény mindig konkrét képet tár elénk, konkrétumának teljes gazdagságában. Így az említett versengés (paragone) úgy is értelmezhető, mint a szöveg és a kép közötti hatalmi harc. Michel Foucault megjegyzi, hogy a festmény hagyományos elve – a figurális ábrázolás – a hasonlóságon alapszik, míg a szöveg elve a különbség (ahogyan ezt Saussure munkásságán keresztül világossá vált). Foucault úgy látja, hogy a 15. századtól kezdődően a hasonlóság rendszere, amelyen keresztül láttatunk, és a különbség rendszere, amelyen keresztül beszélünk, kizárták egymást: „A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba. Egyik fölébe kell hogy kerekedjen a másiknak: vagy a kép rendezzi a szöveget (mint egy könyv, felirat, levél vagy név ábrázolása esetében), vagy a szöveg kerekedik a kép fölébe (mint



**„...a leírt üzenet egyre fontosabbá vált. Helyettesíti a virágokat, a meztelen nőket és a tájképet a festményen.”**

azokban a könyvekben, ahol a képek a szöveges közlés megértését segítik elő).” (Foucault 1993. 150.)

Valóban, a reneszánsztól kezdődően, amióta létezik önálló kép (amióta a festmény leszállt a falról, hogy egy mozdítható keretbe rendezkedjen be), a festmény kizárta önmagából a szavakat. A szöveg csak marginális szerepet játszhat (szó szerint marginálisat) – mint aláírás a festmény sarkában vagy mint a kép címe, rövid leírása, a szerző ismertetése a kép keretén kívül, a kép mellett. Egészen ritka eset, hogy a kép magába foglaljon szöveget, ahogyan azt Jan van Eyck *Az Arnolfini házaspár* néven ismert képén látjuk: az aláírás a kép terében, eléggé központi helyen díszeleg, ha hiszünk Panofskynak, nem azért, hogy a szerzőséget bizonyítsa, hanem azért, hogy képileg dokumentálja a házasságkötést (Panofsky 1934). Ez a kevés esetek egyike, amely eltért attól az általános szabálytól, amely szerint a szövegnek (a szónak) nincs mit keresnie a képen belül. Több évszázadig úgy tűnt, a képek kontinuumát nem lehet/nem szabad megakasztani a szöveg beékelésével.

A 20. század ezt a határt is átlépte, ezt a tiltást is érvényesítette: amint a költészet, úgy a festészet is kezdett szavakat használni. A kép és a szöveg találkozása a vásznon többféleképpen történt. Ha a kép és a szöveg hatalmi viszonyát vesszük alapul, akkor többféle megoldást fogunk találni: van, hogy a szöveg és a kép – békésen vagy kevésbé békésen – megosztják egymás közt a vászon felületét (ahogyan ezt René Magritte vagy Barbara Kruger esetében láthatjuk), van, hogy a szöveg leredukálódik az irkálás gesztusára (ahogyan Cy Twomblynál látjuk), és van, hogy a szöveg a kép helyébe lép (például On Kawara, Lawrence Weiner, Ben Vautier munkáin). Az első esetben szöveg és kép egyenlő felek, a másodikban az írás alárendelődik a kép szabályainak, a harmadikban a szöveg uralkodik a kép felett, kisajátítja a kép helyét.

Nemcsak kép és szöveg, de szöveg és szöveg között is különbség van. A kép terébe betolakodó szöveg ugyanúgy különbözik a mindennapi, a tudományos, a bürokratikus stb. nyelvtől, mint maga a költészet szövege. És ha néha úgy tűnik, hogy mégsem – akkor kell leginkább gyanút fognunk.

A festett szöveg – nevezzük így – művészi jellege egyrészt a használt nyelv tulajdonságaiból adódik (abból, amit mond, és ahogyan mondja azt, amit mond), másrészt abból, ahogyan megmutatkozik (a festett szöveg formai tulajdonságaiból). A két szempontot nevezzük a továbbiakban a festett szöveg költőiségének és a festett szöveg festőiségének. A legtöbb esetben nem könnyű a két szempontot különválasztani – az elemzés érdekében mégis megkísérlem megtenni.

## 2. A festett szöveg költőisége

■ Szögezzük le az elején: nem minden, a vászonra festett (rajzolt, lefújt, ragasztott, nyomtatott stb.) szöveg költői. Andy Warhol legendás munkáján, a *Brillo Boxon* teljes termékleírással találkozunk: „24 GIANT SIZE PKGS. New! Brillo soap pods WITH RUST RESISTER. SHINE ALUMINIUM FAST”. Úgy gondolom, itt a szövegnek semmilyen sajátos üzenete nincs – egyszerűen annak a mindennapi tárgynak a tartozéka, amelynek dizájnja Andy Warholt a művészet világába való beemelése inspirálta. Az Andy Warhol képein szereplő „Brillo” vagy „Campbell” feliratot nem tartom költőinek, ahogy valószínű Andy Warholt sem a költőség ritka levegője, hanem a mindennapok világi örömei és/vagy félelmei inspirálták.

Vannak viszont olyan festett szövegek, amelyek félig átlátszóak – a közvetlen jelentésükön felül azt is megmutatják, hogyan is történik ez a jelentés, úgy, ahogyan Arthur C. Danto a műalkotások metaforikus szerkezetével kapcsolatban megállapítja, hogy „a metafora tehát bemutatja tárgyát és ezen túlmenően azt a módot is, ahogyan bemutatja” (Danto 2003. 183). A nyelv ebben az esetben nem pusztán közvetítő médium, hanem önmagát is felmutatja, önmagára irányítja a figyelmet – azzal, hogy expresszív, lírai, merengő, szellemes, ironikus stb.

A szöveg és a kép együttes megjelenésének egyik tipikus példája (ami Foucault is tanulmányozásra készítette) René Magritte munkássága. Festői stílusát száraznak, prózainak nevezném: képei leginkább a plakátok redukált, egyértelmű ábrázolásaira hasonlítanak. A pipa kétségtelenül pipa, az alma a lehetséges legegységesebb alma, a keménykalapos alak a férfiember legáltalánosabb, meglepetésektől mentes figurája. Ezeket az unalmas és unalmasan reprezentált motívumokat Magritte úgy társítja egymással és szintén unalomig használt szavakkal, hogy az egyértelműség megrepedezik, és felsejlik alatta a titok, a misztérium. Maga Magritte így írja le az egyik festménynek inspirációs pillanatát: „és akkor új és meghökkentő költői titokra bukkantam” (Paquet 1994. 26.). Magrittenél nem maga a nyelv költői, hanem a nyelv és a kép egymásmellettsége. A festett szöveg Magritte esetében mindig szemlélődésre készített, repedést mutat fel a világ felületes szövetében. Suzi Gablik, aki személyesen is ismerhette a festőt, úgy gondolta, inkább egy filozófus, aki festve fejezi ki a gondolatait, és nem festő, akit az esztétikai hatások érdekelnek (Barrett 2003. 15.). Maga a festő vallotta be egy levélben, amit 1958. május 19-én írt Suzi Gabliknak: „a festészet művészte, ahogyan én felfogom, megengedi a költői képek látható reprezentációját”, és támaszkodik „a költői kép kiszámíthatatlan megjelenésére”, amit az értelem ünnepe (Gablik 1970. 121.).

A szöveget használó festők (vizuális művészek) között sokan vannak, akik tudatosan építenek a nyelv poétikus funkciójára. Barbara Kruger esszéket, verseket is írt (Drohojowska-Philp 1999), amellet, hogy kidolgozta saját, összetéveszthetetlen stílusát, ahol a nyomtatott szöveg (Futura Bold betűtípussal) rákerül a manipulált fotókra. A szövegek itt már lényeges szerepet játszanak, akár önmagukban is élvezhetők, bár teljes jelentésük kétségtelenül csak a képi környezettel együtt bontakozik ki. Talán a legismertebb szövege, amely felvonulásokon plakátként, szlogenként, pólókon és kitűzőkön is szerepelt, az, amelyet 1989-ben készített, az abortuszvíta közepette, és amely így szól: „A tested csatatér” (Your body is a battleground). A poszter alapja egy közeli női arcot reprezentáló fekete-fehér fotó, amely a közepén precízen ketté van osztva, az egyik oldal a fénykép színét, a másik a fonákját (negatívját) mutatja. Szép, szigorú arca kísértetiessé válik a negatív változatban, mintha eltűnne, de mégsem – itt marad velünk, fehér, izzó tekintete élő lelkiismeretünké válik. A nő arcán nagy, vörös betűkkel, szimmetrikusan és pontosan elhelyezve a szöveg: „A tested csatatér”. Az üzenet személyes: minden nő, aki a plakátot nézi, érezheti, hogy az, akit a művész megszólított, az ő maga. A kontextust ismerve be tudjuk azonosítani, hogy itt az abortuszról van szó, amelynek kérdése intímen ágyazódik be a női testbe. A kijelentés egyben állásfoglalás is: az abortuszt nem a leendő élet, hanem az aktuális női test szempontjából nézi. A sűrített kifejezés a kérdés agresszív vitathatóságát és egyben fontosságát, élet-halál jellegét emeli ki a harctér metafora használatával. Ugyanakkor a kérdést lehet némileg függetleníteni a konkrét kontextustól, és akkor a megszólított (a TE tested) már bárki lehet, aki-

nek a teste nem személyes ügy: a fekete bőrű, az ázsiai, az anorexiás, a túlsúlyos, a meleg, a prostituált, az öreg, katona, a terhes nő, a nem terhes nő stb. Barbara Kruger szembesít azzal, hogy a test a (bio)hatalom játékának (harcának) tárgya, és felhív arra, hogy megkérdőjelezzük, megváltoztassuk az engedelmes test helyzetét.

Szintén önmagában is fogyasztható a közvetkező szöveg: „Kicsi világ, de nem akkor, ha ki kell takarítanod” („It’s a small world but not if you have to clean it”). A plakáton egy rövid hajú, mosolygós / csodálkozást tettető nő egy nagyítón keresztül néz ránk, úgy, hogy jól látszódjon az ujján a jegygyűrű (a házasság szimbóluma). A szöveg viccesen ütközteti a nő (feleség) kicsi világát (ahol semmi nem esik meg, ami történelmi jelentőségű lenne) a világgal mint feladattal (a nő/feleség feladata takarítani ebben a kicsi világban). A feladat történelmi távlatokból nézve insignifikáns, a nő mindennapjaiban viszont jelentős tehernek bizonyul. Érdekes, hogy a plakáton szereplő nő maga is osztja a „kicsi világ” gondolatot, legalábbis erre utal az, hogy nagyítóval kell vizsgálnia azt.

Barbara Kruger kritikus művészetének kiemelt tárgya a konzumerizmus, az a társadalmi környezet, amely arra buzdít, hogy minél többet fogyasszunk, és amely a személy értékét is fogyasztásának függvényeként kész értelmezni. Az egyik munkáján egy felnagyított kéz egy bankkártya alakú tárgyat nyújt felénk, amin az olvasható: „Vásárolok, tehát vagyok” („I shop, therefore I am”). Szerencsés véletlen, hogy a magyar fordítás is megőrzi a parafrazált szöveg ritmusát (Gondolkodom, tehát vagyok / I think, therefore I am). Ha nem is föltétlenül költői, de mindenképpen metafizikai ez a szöveg: a modern filozófia alapjait képező kifejezést hívja segítségül, hogy az ember életében történt változásnak a súlyosságára utaljon. Ugyanakkor van némi humor is a kijelentésben, mert első látásra kép-telenségnek tűnik, hogy napjaink emberét a vásárlás határozza meg. Az első döbbenet után viszont elgondolkozhatunk azon, hogy vajon mennyire vagyunk rabjai a fenti állapotnak. Mennyire lehet uralkodó a vásárlásra ösztönző szellem, ha nyíltan hirdeti magát a vásárlást közvetítő bankkártyán?

A festett szöveg egészen különleges költőiségével találkozunk On Kawara munkásságában. On Kawara a *Today* című sorozatban dátumokat fest. Mi lehet prózaiabb, mint egy dátum – év, hónap, nap? Naponta vetjük papírra ezeket az adatokat, anélkül, hogy bármilyen jelentőséget tulajdonítanánk nekik, az általuk hordozott információn túl. On Kawara ebből a szegényes anyagból megrendítő sorozatot készít. Mindennap egyetlen képet fest, az aznapi dátummal. Ha nem tudja befejezni a képet éjfélig, megsemmisíti. Általában fekete (de néha szürke, vörös vagy kék) felületen jelenik meg a dátum fehérrel, szenvtelen, tipográfiai pontossággal. A gépies pontosságúnak tűnő képeket kézzel készíti (nem használ sablonokat): gondosan előkészíti a vásznat, amire négy rétegben rakja fel a festéket, majd kézzel, precízen festi fel a dátumot. A képek mégis különböznek egymástól: minden kép azt a jelölést követi, amit az adott kultúrában használnak, ahol a művész éppen tartózkodik. Ha nem használnak latin betűket (pl. Japánban), akkor eszperantó jelölésben adja vissza az aznapi dátumot. A variáció száma meglepően nagy: a dátumban az év, hónap, nap sorrendje változó, a hónapok neve és rövidítése különbözik, a három elem között néha pont van, néha vessző, néha semmi. Egyszerre szembesülünk azzal, hogy mennyire keveset tudunk arról, ami más kultúrákban automatikus jelölés, és azzal, hogy milyen sokszínű kultúrák lakják együtt a Földet.



Ha a képek épp nincsenek kiállítva, egy dobozba kerülnek, egy helyi újsággal együtt, amely dokumentálja a kép keletkezésének idejét és helyét. Összesen nagyjából 3000 festmény jött így létre, több mint 130 városban a világ minden sarkából (Smith 2014).

Nem ismerek festőt, aki ilyen következetesen, módszeresen elszámolt volna végességével/végességünkkel, ilyen fenségesen tudunkra adta volna, hogy napjaink meg vannak számlálva. Ebben a jelentéktelenségekből (dátumokból) felépülő sorozatban benne van az emberi sors tragikuma, az élet múlékonytsága és az elmúlás visszafordíthatatlansága, a halál elkerülhetlensége. Akár Heidegger „halál-felé-való lét” vagy „a halál mint az ember legsajátosabb lehetősége” gondolatainak megtestesüléseként is értelmezhetjük On Kawara sorozatát. Ugyanakkor ezek a képek nem pusztán felkiáltójelek, hanem örömtáncok is: arról is szólnak, hogy minden egyes napot meg kell becsülnünk, mert minden nap más, és a látszólagos ismétlésben gazdag sokszínűség tárul fel. On Kawara sorozata az ember belevettségének legfontosabb aspektusáról szól, nagyon visszafogott eszközökkel, és éppen ezért kikényszerítve a nézőből a reflexiót, az elmélyülést. On Kawara egész munkássága annak határozott állítása, hogy ő „létezik, és művészete bizonyítja ezt” (Searle 2002).

Magritte-nál, Barbara Krugernél, On Kawaránál a szöveg más-más fajta költőiséggel rendelkezik: a kép és szöveg váratlan találkozása, a szöveg mélysége vagy szellemessége, illetve a szöveg metafizikai implikációi – mind olyan helyzetek, amelyek túlmutatnak a szöveg pusztá információközlési funkcióján.

### 3. A festett szöveg festőisége

■ A festett szöveg több, mint a leírt (nyomtatott) szöveg – a látvány szempontjából mindenképpen. Ha a szöveg a festmény terébe íródik bele, kiemelődik a rajz és az írás közös gyökere: a nyomokat hagyó gesztus. A festmény terébe kerülő szöveg a festmény sík felületének része lesz, a sík felület médiumának, követelményeinek is engedelmessékedik: fontos a formája, a lendülete, a mérete, az arányai, a színe, anyagisége, viszonya a környezetéhez stb. Megesik, hogy az írás annyira belesimul a kép atmoszférájába, hogy már alig lesz olvasható, írásból alig megfejthető firka lesz.

Talán az egyik legismertebb festő, aki a szöveget (sőt, más költők szövegeit) beemelte képeibe, az amerikai Cy Twombly, aki élete nagy részét Olaszországba töltötte, és beavatott ismerője volt mind a klasszikus irodalomnak (kezdve az ógörög és latin költészettől), mind a kortárs költészetnek. Képeinek nagyon sajátos atmoszférája van: leginkább egy gyerekrajz formátlan ösztönösségét juttatják eszünkbe, gyér figurativitással, inkább absztrakt építkezéssel. Festészeti stílusáról Roland Barthes, aki nagy csodálója, azt írja, hogy nem az anyag (olaj, tinta, szén) szétkenésére alapoz, hanem arra, hogy engedi, az anyag elidőzve nyomot hagyjon (Twombly – Barthes 1979. 178.), majd kategorizálja Twombly gesztusait: karcolás, pecsételés, maszatolás. Szintén kiemeli az üres területeket a képen, amelyek a „ritka” jelleget adják a munkának. A gesztusok ösztönössége, a nyomok vélt véletlenszerűsége, az üresen hagyott felület mind erősítik azt a benyomást, hogy a képen nem egy terv megvalósulását, hanem az esetlegességnek kitett élő felületet látunk.

A képek címei utalnak versekre, de magán a vásznon is találkozunk akár bővebb kifejezésekkel, akár egy-egy névvel vagy számokkal. Cy Twombly írása



egyenetlen és ösztönös, mintha egy gyereknek most adnánk először ceruzát a kezébe, és arra biztatnánk, hogy betűket és számokat rajzoljon. Hogy mégsem ez a helyzet, erre bizonyíték a gesztus utánozhatatlan könnyedsége. A grafikus jelek – legyenek azok számok, mérési jelek, szavak – mindenképpen kizökkentik a festmény természetességét (Twombly–Barthes 1979. 188.). Twombly képeit nehéz úgy megközelíteni, hogy nem ismerjük kulturális referenciájukat, ugyanis – ahogyan Barthes megjegyzi – a festmények témája maga a klasszikus szöveg mint a vágy, szerelem, nosztalgia tárgya (Twombly–Barthes 1979. 190.). Twombly úgy idézi fel a költői szöveget, hogy nem kínálja olvasásra – inkább rejtélyes utalásokkal próbálja életre kelteni.

Ezzel szemben Ben Vautier, aki szintén a hatvanas évektől kezdett saját összetéveszthetetlen stílusában alkotni, a szöveget nem rejti el, hanem előtérbe helyezi, sőt csak a szöveget hagyja élni képein. „Mindent szeretek (le)írni” (J'aime tout écrire) – kavarodik a sárga, testes festék vékony csíkja a fekete vásznon, Ben Vautier egyik munkáján. Ben Vautier tábláin a szöveg szó szerint testet ölt. A Fluxushoz közel álló művész Duchamp hatására rájött, hogy nemcsak a festmény, hanem minden művészet. Attól kezdődően a Fluxus szellemében összeházasította a művészetet az étellel, a mindennapi tárgyakat szignózta mint műalkotásokat, performanszokban hozott létre munkákat, amelyeken tautologikusan szerepelt a performansz leírása (pl: „Ben most ír egy mondatot”). Ben Vautier Nizzában él, és éltet egy saját honlapot, ahol munkái, versei, elméleti szövegei, politikai állásfoglalásai egyaránt elérhetők. (Vautier é. n.) Álljon itt két verse, amit az *Être* című könyvben publikált, 2012-ben (Vautier et al. 2012).

*L'artiste n'a jamais de dimanche  
Son ego est toujours en marche.  
(Vautier et al. 2012. 26.)*

(A művésznek nincs vasárnapja  
Menetel szüntelenül Egója)

*J'ai fait un cauchemar hier soir.  
J'étais dans un monde où tout était devenu art  
contemporain.  
L'épicier me disait: je fais de l'art contemporain  
avez-vous reçu mon invitation?  
et il me montrait ses légumes.  
Mon boucher me disait:  
„ah que pensez-vous  
de ces tranches de bœuf art contemporain?”  
Mais ça ne s'arrêtait pas là.  
A la télé Sarkozy disait: venez visiter  
le Palais de l'Elysée devenu art contemporain,  
Versailles devenu art contemporain.  
Au fur et à mesure dans mon cauchemar  
tout devenait art contemporain, les arbres,  
le ciel, tout.  
(Vautier et al. 2012, 34)*

*(Tegnap este volt egy rémálmom.  
Olyan világban éltem, ahol minden kortárs  
művészetté vált.  
A boltos azt mondta nekem: kortárs művészetet csinállok,  
megkaptad a meghívómat?  
És megmutatta a zöldségeit.  
Mészárosom azt mondta:  
„Ah, mit gondolsz  
e kortárs művészi marhaszeletről?”  
De ezzel nem ért véget.  
A tévében Sarkozy azt mondta: jöjjön, látogassa meg  
a kortárs művészetté vált Élysée-palotát,  
a kortárs művészetté vált Versailles-t.  
A rémálomban fokozatosan  
minden kortárs művészetté vált: a fák,  
az ég, minden.)*

Ben legismertebb művészi megnyilvánulásai mégis a táblákra, vászonra felfestett szövegei, amelyekről nem tudjuk, mennyire reflektálják Ben álláspontját (ugyanis gyakran ellentmondó szövegeket szerepeltetett tábláin), de mindenestre megdolgoztatják a nézőt, saját állásfoglalásra készítetik. Vászna, táblái különböző méretűek, többnyire fekete alapon pusztán egy szöveget tartalmaznak, kézírással felfestve ecsettel vagy néha festékpisztollyal. A táblák nincsenek berámázva, néha alá vannak írva: Ben. Ha kiállítják őket, a munkák címe azonos a táblán lévő szöveggel.

Ezek a szövegek gyakran vonatkoznak a művészetre („écrire c'est peindre des mots” – írni annyi, mint festeni szavakat, „il faut se méfier des mots” – óvakodni kell a szavaktól, „le beau n'existe pas” – a szép nem létezik, „quelles sont les limites de l'art?” – melyek a művészet határai?), a személyiségre („j'ai peur d'avoir peur” – félek félni, „J'écoute” – Hallgatok, „Le droit d'être soi même” – Jog ahhoz, hogy önmagunk legyünk), a társadalomra („Il n'y a pas de pouvoir sans abus de pouvoir” – Nincs hatalom hatalommal való visszaélés nélkül, „tout est politique” – minden politika) és mindenekelőtt az életre, arra, mit érdemes, és mit nem („pendant que vous regardez ceci les temps passe” – miközben ezt nézitek, múlik az idő, „C'est le courage qui compte” – A bátorság az, ami számít, „Et surtout n'oubliez pas de tomber amoureux” – És mindenekelőtt nem felejtsetek el szerelembe esni, „La mort, c'est du temps perdu” – A halál elvesztegetett idő).

Önmagukban is érdekesek ezek a szövegek – frappánsak, pimaszok, szellemesek, zavaróak. Akár az előző kategóriához is sorolhattam volna őket, költőségük okán.

Véleményem szerint viszont a szövegek ereje nem csupán a tartalmuknak, hanem a formájuknak is köszönhető. Ben kissé gyerekes, kerekded kézírása betölti a(z általában) fekete táblákat – és ha megismertük kézírását, nem fogjuk összetéveszteni vagy elfelejteni. A festék néha engedelmeskedik a gesztusnak, néha összegyűl kisebb tócsákba a szó közepén – a tintával író toll nosztalgijától kísérve drukkolhatunk utólag is a festőnek, hogy sikerüljön végigformázni szép kerek betűivel a szöveget. Jómagam előbb interneten ismerkedtem meg munkáival, és úgy tűnt, mintha papíron terülne el a szöveg. Amikor a Centre

Pompidouban megláttam Ben butikját, amelynek falain mindenhol lógtak a festett táblák, rá kellett jönnöm, hogy az internetes reprodukciók teljesen félrevezettek. A változatos méretű táblákon az írás megtestesült, volt súlya, viszkozitása, szó szerint kiemelkedett a fekete háttérből – élővé vált. Sokkal több volt, mint egy papírra rajzolt szöveg. Festmény volt – amely tagadja festmény voltát, de nem tud megszabadulni szépségétől.

Ben tudatosan követte a konceptuális művészet azon programját, amely az esztétikairól a hangsúlyt az üzenetre helyezte át. Egy életnyi művészi tevékenységgel a háta mögött, 2012-ben így nyilatkozott: „Ha megmaradok a művészet történetében, ez azért van, mert a leírt üzenet egyre fontosabbá vált. Helyettesíti a virágokat, a meztelen nőket és a tájképet a festményen.” (Vautier et al. 2012. 124.).

Kétségtelen, hogy Ben Vautier beírta magát a művészet történetébe – szép, kissé gyerekes kerék betűivel, naivnak látszó kézírásával és elgondolkodtató, szép szövegeivel.

A szöveg festőiségét a költők is felfedezték a képvers formájában. A képvers eleve egy intermedialis jelenség, ahol a vers formája (látványa) felerősíti a mondanivalóját. A képverstől eltér a vizuális költészet, amelyben a vizualitás a fő médium, és ahol már nemcsak papírra vagy vászonra rendezett betűkkel találkozunk, hanem verseket (szövegeket) hordozó különböző tárgyakkal, installációkkal. A műfaj egyik gyakorlója Anatol Knotek (1977–) osztrák művész, aki nemzetközi hírnévre tett szert szellemes, sűrített munkáival.

Bár fiatalkorában Anatol Knotek az impresszionista festők bűvöletében élt, és hozzájuk hasonló stílusban festett, a concrete poetry megismerése után kiszorultak a plasztikai eszközei közül a színek, és helyüket kezdetben a kollázsolt szövegek vették át. Majd munkái egyre letisztultabbak és minimalistábbak lettek – fehér vásznain gyakran csak egy-egy szó történetével találkozunk. A számítógépek elterjedése, az internet és az általa lehetővé tett társadalmi kapcsolattartás elősegítette a vizuális költészet újjáéledését, és használt Anatol Knotek népszerűségének is (Fowler 2011).

Anatol Knotek egyik munkájának címe: *Self-portrait (with nothing in mind)* (Önarckép (üres elmével)). A bekeretezett, fehérre festett vásznon semmilyen módosítás, semmilyen jel, semmi nyom, ami megtörné a sima fehérséget. A kerethez viszont hozzá van ragasztva két modellezett fül – így a keretezett vászon átalakul arccá – igaz, kifejezésmentes arccá. Bár a megoldás szellemességéhez nem fér kétség, aligha gondolhatjuk komolyan, hogy Anatol Knotek reális önarcképe lenne – hogy előfordulhatna az, hogy a művésznek üres az elméje. Számomra sokkal hitelesebb önarckép az *i'mprint* (Énnyomat) című munka: az angol „I'm” (én vagyok) felnagyított képén az aposztróf helyén egy szintén felnagyított ujjlenyomat áll. Az ilyen típusú behelyettesítések gyakran előfordulnak Anatol munkáiban: ami verbálisan banális, az ilyen trükkökkel, vizuális metaforákkal élővé válik. Már nemcsak kijelentődik az „én vagyok”, hanem az ujjlenyomat révén testté válik, bizonyossággá teljesül, és elvont grammatikai képletből megismételhetetlenül személyessé válik.

A mozdulatlan, stabil képi reprezentáció egyik kihívása a mozgás, a változás ábrázolása. Versképeivel Anatol Knotek ezzel a kérdéssel is megbirkózik: sikerül láthatóvá tennie az átalakulást, elmúlást, az enyészetet. Szövegeiből kihullnak a betűk, leterülnek a földre, és a szavak átváltoznak, mást jelentenek, felfedik a bennünk lehetőségként érlelődő veszélyt, pusztulást. Alkotásainak egy ré-

sze a személyes kapcsolatokról szól, ezek dinamikájáról – és egy-egy szóból kiolvasható egy egész drámai történet. A „forever” (örökké) szóból néhány betű levál, leesik a földre, és marad az „over” (a vég, a befejezés, az, amin már túl vagyunk). A szerelem kezdeti lendületéből, amikor őszintén gondoljuk azt, hogy „örökké” fog tartani, az idő kikoptatja a kötelekeket, így ami megmarad, az a vég – ami mindvégig benne volt a kezdeti készletben is, bár nem látszott. Ezek az egyszerűségükben lenyűgöző munkákban besűrűsödik az idő lassú eróziója.

Az idő múlását (és magunk, életünk, szerelmeink elmúlását) tematizálja a „bye” sorozat. A felső sor egy evidenciával indít: az idő múlik (Time passes by), majd a betűk egyre elmosódottabbakká válnak, míg a végén ennyi marad: „bye”. Nem tudjuk, mi tölti ki az elmúló időt – annyit tudunk, hogy ez az múlás nem konzerválja az állapotokat, hanem gyengíti őket, egészen odáig, hogy el kell búcsúznunk (a többiektől, a szeretett tevékenységeinktől, a meggyengült képességeinktől, korábbi önmagunktól stb.). A „bye” sorozat egyik változatában nem egyszerűen halványodnak a betűk, hanem erőteljes, agresszív firkálással iktatódnak ki – míg csak a „bye-bye” kifejezés marad. Egy személyesebb, melankolikusabb változatban csak három állomás marad ebből a folyamatból: „time passes by”, amiből kivonódik néhány betű, és marad az „I passe by” (én elmúlok), végül pedig a búcsú, ami már az én búcsúm a világtól: „bye”. Egy ilyen sorozat azt is megmutatja, hogy hogyan lehet jelentésváltozatokat létrehozni minimális beavatkozásokkal, hogyan lehet továbbfejleszteni ugyanazt az alapötletet. Hasonló metamorfózison megy keresztül az „I am so sorry” kifejezés, amely több sorban szerepel a vásznon, bár az ideges összevissza firkálásuktól alig lehet kiolvasni. Ami marad, az a változó állapotokra való utalás: a minden lehetőségre nyitott „I am”, a kifejezés küszöbén megbicsakló „I am so”, a meghatározatlan állapotra utaló „I am so so”, illetve a teljes eltűnés előtti „so so”, mint beismerése annak, hogy tiszta állapot nincs, csak a jónak és rossznak keveréke, amiből bármi lehet, és amibe minden visszasüllyed.

Anatol Knotek egyik érdekes stratégiája ahhoz kötődik, hogy felismeri a szavakban megismétlődő betűkben lévő lehetőséget. A „négy rózsza neked” (for roses for you), illetve a „négy üreg neked” (for holes for you) című munkákban az ismétlődő „o” betűt felcseréli tárgyakkal, így abba a furcsa helyzetbe kerülünk, hogy nemcsak látjuk a tárgyakat, hanem „olvassuk” is őket. Az „o” az egyik esetben rózsákká, a másik esetben lyukká, üreggé változik. Bár az üreget tárgynak neveztem előbb, talán adekvátabb lenne semminek nevezni – és ebben az esetben a semmi az, amit szövegeként olvasunk.

Amikor egy interjúban megkérdezték Anatol Knotektől, hogy vajon inkább művésznek vagy inkább költőnek tartja magát, úgy válaszolt: „talán valami a kettő között?” (David 2020). Egy korábbi interjúban határozottabb állásponton volt: „Nem tartom magam írónak, mert nem írok hosszú szövegeket. Csak szeretem a szavakat, a nyelvet és a sekélyes mondatokat (shallow phrases).” (Moret 2013.)

Művészetével Anatol Knotek mindenképpen az emberekhez szól, és abban reménykedik, hogy gondolkodásra, felismerésekre, mosolyra készíti őket. Az „the solution” (a megoldás) című munkája éppen a művészet terapeutikai hatásáról szól: a „problem” szóból, a már ismert módszerrel, leválasztódik a betűk egy része, amely a padlóra hull, és ami megmarad, az a megoldás: „poem” (költemény).

Anatol Knotek üzeneteit (az élet, szerelem, ember múlandó, amit örökké tartónak gondolunk/tervezünk, abban ott van a vég stb.) nem analitikus, kibontott szövegekben explicitálja, hanem a szöveg térbeliségével, a szöveg megjelenés-

nek lehetőségeivel, festőiségével hozza tudomásunkra – és megengedi nekünk, hogy megfejtsük elliptikus üzeneteit, hogy részei legyünk a betűk kalandjának.

Cy Twomblynál a grafikai elemként működő alig szöveggel találkozunk, aminek viszont nagyon is szoros kapcsolata van a költészettel, Ben Vautiernél és Anatol Knoteknél viszont a szöveg maga, bár olvasható marad, képpé válik.

#### 4. A szöveg másfajta öröme

■ Látva a fenti példákat (és rengeteg sok hasonló esetet) vajon szörnyülködnünk kellene, esetleg a (képző)művészet, de mindenképpen a festőművészet halálát kellene kiáltanunk? A fenti helyzeteket értelmezhetnénk úgy is, mint a szöveg betolakodását a kép privát területére, mint birtokháborítást, a kép gyarmatosítását: íme a nyelv, a szöveg még a képnek szánt kis négyzetmétereket, rajzlapnyi felületeket sem hagyja békén, még oda is betolakszik, és arra kényszerít bennünket, hogy a képet szöveggé olvassuk.

De legalább ennyire legitim úgy értelmezni, hogy a kép erőszakoskodik a szöveggel – bekebelezi, magába zárja és saját törvényei szerint kényszeríti működésre, olyan aspektusokat kérve számon rajta, amelyekhez a szöveg nincs hozzászokva: szín, elhelyezés a térben, a betű típusa vagy a vonalvezetés formája, a vonal vékonysága vagy vastagsága, könnyedsége vagy testessége, esetleg túlsúlyossága.

Mindenképpen egy határátlépés történik, ami bizonyítja a művészet szabadságát és megújulási/újjászületési képességét. És talán Roland Barthes nyomán sejthetjük, hogy itt a szöveg egy újfajta gyönyöréről van szó, ahol játék van, mert a játzmák nincsenek előre lejátszva (Barthes 1996. 76.). Ha az olvasás öröme abból ered, hogy „össze nem illő kódok lépnek kapcsolatba egymással” (Barthes 1996. 77.), akkor a szöveg képpé válása / a kép szöveggé válása fokozza a feszültséget, kiemelve láttatja a rést, a szakadást. Az a fajta öröm/gyönyör, amiről Barthes a szöveg kapcsán beszél, még inkább előfordulhat a festett szöveg kapcsán. A hagyományos festményt párhuzamba állíthatjuk az örömszöveggel, a festett szöveget pedig a gyönyörszöveggel – amely nem szabályozható, nem előre látható, nem a megszokott fordulatokkal él, hanem pusztán megesik, és másfajta, különleges tapasztalatot tesz lehetővé. A szöveg megértése és a képen való gyönyörködés átcsúszik egymásba, és ettől az alkotás nem lesz kevesebb, hanem több. Ebben az esetben: ahogyan a költészet (szöveg), úgy a festészet is lehet a gyönyör helye.

#### ■ IRODALOM

- Barrett, Terry: *Interpreting Art: Reflecting, Wondering, and Responding*. McGraw-Hill, Boston, 2003.
- Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. In: *Uő: A szöveg öröme*. 75–116. Osiris, Bp., 1996.
- Danto, Arthur Coleman: *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*. Enciklopédia, Bp., 2003.
- Drohojowska-Philp, Hunter: *She Has a Way With Words*. Los Angeles Times October 17, 1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-oct-17-ca-23087-story.html>.
- Foucault, Michel. *Ez nem pipa*. Atheneum 1993. I (4): 141–71.
- Gablík, Suzi: *Magritte*. New York Graphic Society. Greenwich, Conn., 1970.
- Moret, A.: *Anatol Knotek: Play with Your Words*. Installation Magazine (blog), June 7, 2013. <https://installationmag.com/anatol-knotek-play-with-your-words/>.
- Panofsky, Erwin: *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*. The Burlington Magazine for Connoisseurs 1934. 64 (372): 117–127.
- Paquet, Marcel: *René Magritte, 1898-1967: Thoughts Rendered Visible*. Basic Art Series. Benedikt Taschen, Köln, 1994.
- Searle, Adrian: *On Kawara, Ikon Gallery, Birmingham*. The Guardian, December 3, 2002, sec. Global. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/03/art.artsfeatures>.



Smith, Roberta: *On Kawara, Artist Who Found Elegance in Every Day, Dies at 81*. The New York Times, July 16, 2014, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/2014/07/16/arts/design/on-kawara-conceptual-artist-who-found-elegance-in-every-day-dies-at-81.html>.

Twombly, Cy – Barthes, Roland: *Cy Twombly, Paintings and Drawings, 1954-1977: Whitney Museum of American Art, April 10-June 10, 1979*. The Museum, New York, 1979.

Vautier, Ben: [ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com/). Utolsó letöltés: 2021. március 21. <http://www.ben-vautier.com/>.

Vautier, Ben – Shimoni, Hervé – Absalon, Patrick: *Être*. Favre, Lausanne, 2012.

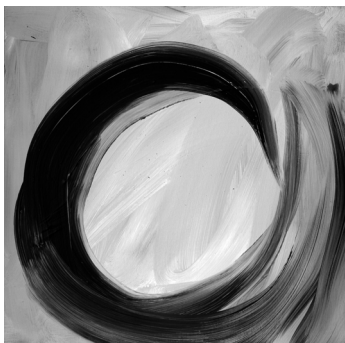




VALASTYÁN TAMÁS

# AZ IGAZSÁG ARMATÚRÁI

Friedrich Schiller és Friedrich Hölderlin  
költészetének perspektívájából



„Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendező serege.”

## Az esztétikai tapasztalat és az igazság

■ Az igazság fogalma a nyugati metafizikai tradíció egy igen markáns hagyományszegmense szerint nem más, mint az intellektus és a dolgok közötti megfelelés. Martin Heidegger tömör megfogalmazásában ez az összefüggés így hangzik: „Az »igazság« [...] a nyugati gondolkodás számára régóta nem jelent mást, mint a gondolkodó képzetalkotás [Vorstellen] egyezését magával a dologgal: *adaequatio intellectus et rei*.”<sup>1</sup> Ez a felfogás kissé szűk mederben tartja az igazság relevanciáját, nevezetesen az ismeretelmélet fogalmi keretein belülre szuszakolja azt: a megismerés érvényességi köre jelenti ez esetben az igazság jelentésének és értelmezhetőségének kontúrvonalát. Heidegger ezt az episztemológiai érvényességi kört töri szét, és az igazság kérdését mintegy a metafizikai tradíció újragondolása-, illetve kritikájaképpen ontológiai kontextusba helyezi, pontosabban az emberi és dologi lét eseményhorizontjába illeszti. Ebből az eseményhorizontból az igazság többé nem pusztán valamilyen egyezést, egyességet, megfelelést jelent, hanem az egzisztencia feltárultságát. Az egyik ismert megfogalmazás szerint: „A jelenvalólét eredendően magával hozza a jelenvalóságát; ha ezt nélkülözi, akkor nemcsak faktikusan nincsen, hanem egyáltalában nem is ilyen lényegű létező. *A jelenvalólét a maga feltárultságaként van.*”<sup>2</sup> E feltárultság ugyanakkor távolságot tart a tudomány feltáró mechaniz-

musával szemben csakúgy, mint a naiv mindennapi tudat azon igyekezetétől, hogy a léthez hozzáférjen.

Tudniillik amint azt Ernst Tugendhat *Az igazság fogalma Husserlnél és Heideggernél* című nagyszabású könyvében írja: „Az egzisztencia feltárultsága nem az egzisztenciához való hozzáférés eszközeként válik érthetővé, hanem az egzisztenciát magát mint feltárultságot kell értenünk, és a feltárultság az egzisztencia végbemenetele. Hogyan kell hát akkor értenünk azt, hogy »az« egzisztencia feltárultsága? Heidegger a terv feltárultságkarakterét mint *megértést* nevezi meg.”<sup>3</sup> Tugendhat egyebek mellett egy olyan összefüggésre is rámutat a feltárultságot illetően, amelyre általában kevesebbet szoktunk utalni. Az igazság feltárulása tudniillik nem akárhogyan történik meg, hanem egy sajátos mérték szerint: az önmaga általi mértékvétel processzusáról van szó. Formálisan az ön-mértékvétel honnan-ját nevezhetjük igaznak. Ez a „honnan” szoros kapcsolatban áll a létező nyitott, világló viszonyulásmódjával, egyáltalán hogy a létező léte valamiképpen megnyilvánulás vagy szükségképpen elnemrejtettség.<sup>4</sup> Nos az igazság történésjellege, valamint hogy érvényessége létünkben érint minket, továbbá hogy a megértés módusza révén tárulkozik fel a létező létének elnemrejtettségét nyilvánítva ki – mindezen tulajdonságok a filozófust afféle megfontolások felé terelik, amelyek forrásvidékét a művészet jelenti. Ily módon Heidegger eljut ama híressé vált összefüggés megfogalmazásához, amelyet az igazság és a művészet között állít fel: nevezetesen, hogy „a művészet az igazság működésbe-lépése”. Ez nem egy esetleges és véletlenszerű összefüggés, abban az értelemben legalábbis semmiféleképpen sem, hogy „a műalkotásban a létező igazsága lép működésbe”.<sup>5</sup> A létező léte és az esztétikai tapasztalat elevenésége *sui generis* összetartozik.

Hans-Georg Gadamer állhatatos munkája is kellett ahhoz, hogy ezt az „összetartozást” a hermeneutikai tevékenység részeként írjuk le és értsük meg, azaz az ontológiai, a történeti és az esztétikai mozzanatot a megértés és értelmezés hermeneutikai körében találjon egymásra plasztikusan.<sup>6</sup> A hermeneutikai kérdés „arra az igazságra vonatkozik, amely a művészetben és a történelemben megnyilvánul” – írja Gadamer.<sup>7</sup> Ugyanakkor kérdés, hogy ennek a művészetben és történelemben megnyilvánuló igazságnak – amelyet összességében és végeredményben mégiscsak *meg kell ismernie* az embernek, hiszen, ahogy Gadamer fogalmaz, „a művészet tapasztalatát is az igazság megismeréseként kell legitimálnunk”<sup>8</sup> –, szóval ennek az igazságnak milyen az armatúrája. Milyen a belső, genuin szerkezete, állaga, egyáltalán van-e neki ilyenje. A fenti fejtegetésekből valamiképp mégiscsak az tűnik elő, hogy van neki ilyen; az igazságnak ez az armatúrája leginkább Hegel abszolút szelleméhez hasonlítható, pontosabban a szellem abszolútjához, amelynek a pályáíve eleve feltételez egy egységes, totális, totalizáló mozgást, amely ugyan különféle (történeti) alakzatokban tűnhet a szemünk elé, teljessége voltaképpen egységesen közvetíthető a jelenkori élet, illetve a mindenkori gondolkodás számára. „A filozófia abszolút tudásában teljesebb ki a szellem öntudata, mely [...] »magasabb módon« a művészet igazságát is magában foglalja. Hegel szerint tehát a filozófia, azaz a szellem történeti önáthatása [Selbstdurchdringung] végzi el a hermeneutikai feladatot. Ez az az álláspont, amely leginkább ellentétes a történeti tudat önfeledtségével [Selbstvergessenheit]. A képzet történeti viszonyulása ennek számára a múlthoz való gondolkodó viszonyulássá válik. Hegel ezzel döntő igazságot fogalmaz meg, mert a történeti szellem lényege itt nem a múlt restitúciójában, hanem a jelen-

kori étellel való gondolkodó közvetítésében áll. Hegelnek igaza van, amikor az ilyen gondolkodó közvetítést nem külsődleges és utólagos viszonyulásnak tartja, hanem magának a művészetnek az igazságával helyezi azonos szintre.”<sup>9</sup>

Gadamer nagyszabású és messze ható belátása szerint tehát a történetiség, a történeti szellem nem restitutív, nem külsődleges és utólagos, létérvénye a „gondolkodó közvetítésben áll”. Mindazonáltal ennek a közvetítésnek a belső dinamikáját szerinte nem a jelenkori és mindenkori szituativitás határozza meg – aminek a történetiség fogalmából következni kellene –, hanem a szellem abszolútjának kiteljesedése írja elő.<sup>10</sup>

## **Armatúra I. Az igazság mint totalitás – Schiller: *Görögország istenei***

■ A gondolkodó közvetítés ezen egységes és totalizáló formájának paradigmaticus figurái között tarthatjuk számon minden bizonnyal Friedrich Schillert is. Az esztétikai államról, azaz „a szép érintkezés köre”-ről szőtt híres koncepciójában jóllehet munkálnak a különbségtevő mozgások, „az egésznek az akarata” mégis szükségképpen írja fölül „az egyén természetét”-t. Amint azt a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* utolsó levelében olvashatjuk: „A dinamikai állam csupán lehetővé teheti a társadalmat, oly módon, hogy a természetet természet által zabolázza; az etikai állam pusztán (morálisan) szükségszerűvé teheti, oly módon, hogy az egyéni akaratot aláveti az általános akaratnak; valóságossá egyedül az esztétikai állam teheti, mivel az egésznek az akarata az egyén természete által viszi véghez.”<sup>11</sup> A schilleri gondolkodásban rejlő eme totalizáló tendenciát a hatástörténetben csak még inkább felerősíti Wilhelm von Humboldt 1830-as *Schillerről és szellemi fejlődésének útjáról* című tanulmánya, melyben számos megfogalmazás tanúskodik arról, hogy Humboldt az „egész” akarását tekinti a barátja művészetfilozófiája és költészete lényegének: „Jellemző vonása volt Schiller eszmerendszerének [...] az emberben láthatatlanul lakozó erőbe vetett hit, a magasztos és oly mélységesen igaz elgondolás, hogy titkos, belső egybehangzásnak kell lennie közte és az egész világmindenséget rendező és kormányzó erő között, mivel minden igazság csupán az örök, eredeti igazság visszfénye lehet. [...] A végső pont, melyhez mindent hozzákapcsolt, az emberi természet *totalitásának* létrehozása volt, e totalitás különálló erőinek feltétlen szabadságukban történő összehangolása révén.”<sup>12</sup> E szabadság vezérelte összehangolás eminens lehetőségközege és megvalósulási módja a forma. Viszont amikor Humboldt formáról beszél a schilleri költészet és gondolkodás kapcsán, akkor kevésbé a költő stílusának mintegy hordozó eszközeként hozza azt szóba, mint inkább „a végtelen szférájának” egyfajta közegeként. Az ily módon született költemények „ugyanis létrehozzák az eszmét, és nem csupán költői díszítéssel ruházzák fel azt”. Humboldt szerint ilyen költemény a *Görögország istenei* is.<sup>13</sup>

E híres versnek, a *Görögország isteneinek* (*Die Götter Griechenlands*) lehetséges jelentésárnyalatai *szignifikánsan* abból az istenek aranykoraként jellemezhető – a kulturális tradíció által ekként számon tartott – „fényes”, szép világból („die schöne Welt”) nyerhetik a színeiket („schöne Wesen aus dem Fabelland” [„meseország fényes lényei”]; „euer Wonnedienst noch glänzte” [„a gyönyör szent vallása fénylett”]), amelyet az Olümposz uralt, és amelyet olyannyira plasztikusan megidéz Schiller a költeménye elején. Most csupán az első két versszakot olvassuk szorosabban:

*Da ihr noch die schöne Welt regiertet,  
an der Freude leichtem Gängelband  
glücklichere Menschenalter führtet,  
schöne Wesen aus dem Fabelland!  
Ach! da euer Wonnedienst noch glänzte,  
wie ganz anders, anders war es da!  
Da man deine Tempel noch bekränzte,  
Venus Amathusia!*

*Da der Dichtkunst mahlerische Hülle  
sich noch lieblich am die Wahrheit wand! –  
Doch die Schöpfung floß da Lebensfülle,  
und, was wie empfinden wird, empfand.  
An der Liebe Busen sie zu drücken,  
gab man höhern Adel der Natur.  
Alles wies den eingeweyhten Blicken  
alles eines Gottes Spur.<sup>14</sup>*

*Amíg a föld uralma tiétek  
volt, a régmúlt nemzedékei  
öröm-póráztokra fűzve éltek,  
meseország fényes lényei.  
Míg a gyönyör szent vallása fénylett,  
ah! mily másképp élt a föld fia;  
még koszorú övezte szentélyed,  
Venus Amathusia!*

*A költészet festői palástja  
a valóra simult kedvesen,  
élő élet szállt az alkotásba,  
s érzett, mi már nem érez sosem.  
Hogy szerelmük keblére öleljék,  
a természet főbb rangot kapott,  
s bárhová tekintett a szem, még  
Isten nyomát látta ott.<sup>15</sup>*

Amikor azt állítjuk, hogy a költemény jelentésárnyalatai *csakis* az antik istenek uralta fényes világra vonatkoztatott referenciális erőkből nyerhetik létalapjukat és a koloritjukat, akkor természetesen nem azoknak a feltételeknek a helyreállítását nyomatékosítjuk, „amelyek közt egy öröklött mű betölt[i] eredeti rendeltetését”,<sup>16</sup> és nem elsősorban azért nem, mert mondjuk éppen ezen feltételek hiánya az egyik jellegzetes jelentéstelítő szegmens Schiller költeménye – s általában a hasonló művek – esetében. Amit annak az állításnak a kiemelésével szeretnénk ezúttal hangsúlyozni, hogy Schiller nagy versének jelentését és értelmezhetőségét mindenekelőtt és lényegében az antik aranykor utáni vágy határozza meg, tehát az aranykor újratereztésének, visszahozatalának minősített lehetetlensége – hiszen a költemény második fele ezt a hiányt viszi színre minuciózus gazdagsággal<sup>17</sup> –, az annak az igazságkoncepciónak a *preskriptív ereje*, amely az egységességet, a zártságot, a totalizációt életre segítő mozgásokból táplálkozik: a szavak és a természeti létezők

identikus viszonyítása ezen műalkotások belső szükséglete. Mint ahogy azt Schillernél a most idézett versszakaszban olvashatjuk:

*Da der Dichtkunst mahlerische Hülle  
sich noch lieblich am die Wahrheit wand!*

*A költészet festői palástja  
a valóra simult kedvesen.*

Paul de Man a művészetnek és természetnek ezt az identitás meghatározta kapcsolatrendszerét a fiatal Lukács regényelméletéről szóló tanulmányában pontosan jellemzi: „A világ egységes, hellenisztikus tapasztalatának megvan a maga formai megfelelője a zárt, *totális* formák alkotásában, és a totalitás iránti vágy az emberi gondolkodás belső igénye.”<sup>18</sup> Az igazság totalitásra hangolódó és belső igényként ható preskriptív erejére Schiller költeményében egy rendkívül tisztán érvényesülő azonosság megformálódása révén bukkanhatunk rá. Tudniillik e versvilágban az igazság nem más, mint egy isten nyoma. A második versszak első és utolsó két sora viszi színre ezt az összefüggést (az első két sort az imént idéztük éppen, a második kettő pedig: „Alles wies den eingeweyhten Blicken / alles eines Gottes Spur”, „s bárhová tekintett a szem, még / Isten nyomát látta ott”). Azaz ebben a világban minden egy isten nyomát mutatja a beavattott tekintet számára. Az „Isten nyoma” szintagma persze jelenthetné azt is, hogy voltaképpen Isten éppen már hiányzik e világból (tehát pusztán a nyoma van jelen ott), de a szöveggörnyezet sokkal inkább arról árulkodik, és ezt a jelentést szeretnénk mi is hangsúlyozni, hogy ez a világ isten teremtőmunkájának a nyomát viseli magán. Azaz itt a nyom nem hiányeffektusával, hanem az alakítótságra eredménye értelmében szerepel: „Doch die Schöpfung floß da Lebensfülle”, „élő élet szállt az alkotásba”.<sup>19</sup>

## Különbség és igazság

■ Az igazságnak ez az egységes, totális formarendben való megnyilvánulása és közvetítettsége a nyelv teremtőerejét is alárendeli a szellemi elv abszolútjának, mondhatni a nyelv formáló ereje ennek az abszolút mozgásnak a derivátuma. Mint ismeretes, a korai romantikus kezdeményezések után Friedrich Nietzsche lesz az, aki kifejezetten az igazság problémája felől próbálja felmérni és megérteni a nyelv teremtőerejét, mondván: „Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege.”<sup>20</sup> Amíg ez idáig az igazság egy egységes, zárt, totális, azonosságot feltételező formát involvál, addig Nietzsche állítása szerint az igazság éppen hogy egy nyitott, mozgékony, az átvitel fordulatán, fürgeségén alapuló formát szeret. Azaz *sui generis* lételeme a differenciáltság. Ebből a szempontból semmiféleképpen sem érthetünk egyet Paul de Mannal, aki szerint Nietzsche állításának „nincs kritikai éle, bár nem is állítja azt, hogy volna ilyesmije: nincsen semmi önmagában pusztító abban az állításban, hogy az igazság egy trópus”.<sup>21</sup> Az igazság tropikus formaként történő meghatározásának kritikai élet éppen a különbség affirmálása adja. A különbségnek az igazságon belüli affirmációja ugyanakkor nem takarhatja el annak a problémának a relevanciáját, amire De Man hívja fel a figyelmet, hogy Nietzsche az antropomorfizmus kifejezés említésével mintegy visszacsempészi a lényegi-

ségnek minden mozgást lefagyasztó jellegét: „az »antropomorfizmus« nemcsak trópus, hanem azonosítás is a szubsztancia szintjén. [...] Az antropomorfizmus egyetlen állítással vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakítások és tételezések végtelen sorát, s mint ilyen, kizár minden egyebet. [...] az igazságot *trópusok* seregének nevezve megerősítjük az igazság episztemológiai és stratégiai hatalmát.”<sup>22</sup> Abban egyetérthetünk De Mannal, hogy az antropomorfizmusban valóban van egy a trópusokhoz képest irányítottabb vagy a trópusokhoz képest uraltabban irányított mozgás, amely ellene hat a különbség tropikus elvének, ugyanakkor összességében két vagy több különböző entitás között létesít viszonyt az antropomorfizmus is, ennyiben az átviteli mozgékonyság tropikus energiáiból mégiscsak hasznosít valamicskét, tehát hogy az antropomorfizmus „kizár minden egyebet”, az meglehetősen túlzásnak tűnik.

Bárhogy is legyen Nietzschénél az igazság tropikus megjelenítésével, fogjuk fel pusztán strukturális meghatározásként, ahogyan De Man szeretné láttatni, vagy lásuk benne magát a folytonos jelentésátrendező aktivitást, ahogy Nietzsche állításához feltehetően a legközelebb lennénk – az igazságnak a különbség elvét önmagába szerveztető mozgékony ereje az identikus és totalizáló tendenciákhoz képest mindenképpen radikális alternatíva. S mint ilyen természetesen már Nietzsche előtt is felfedezhető volt. Méghozzá olyan törekvésekben, mint amilyenek közé pl. Friedrich Hölderlin többszöri nekifutásban megalkotott himnikus poézise is tartozik. A többszöri nekifutást vagy a sokféle versváltozat kísérletező elkészítését lehet persze úgy értelmezni, hogy a költő minél tökéletesebbre szeretné hangolni a lehetséges vagy reménybeli olvasójához írt szavait. Ugyanakkor e tökéletesedésnél – vagy annak vágyánál – lényegesebbnek tartom a dadogásnak és az elhallgatásnak azt a proporcionált tudását, amely a szavak keresésében segíti a költőt. És a szavakat az keresi – ahogyan Gadamer írja egy helyütt –, aki valóban beszélni akar valakihez, mert e keresés során a végtelenségre annak érdekében gondol, amit nem sikerült mondania, „és éppen azért, hogy nem sikerül, kezdi az egyik szót a másikba fűzni”.<sup>23</sup> Nos Hölderlin költészetében az igazságnak a különbségre való vonatkoztatása, az én és a világ identitásának, identifikálhatóságának a differencialitással történő megmintázása többféle, igen áttételesen megvalósuló, minuciózus folyamatokban rendeződik versmozgásokká, ám közülük is az egyik leginkább figyelemre méltó momentum a totalitás ellenében inszcenálódó szituativitás vagy okkazonalitás. A *Mnemosyne* második változata első versszakának végén ezt olvashatjuk:

*Lange ist*

*Die Zeit, es ereignet sich aber*

*Das Wahre.*<sup>24</sup>

*Hosszú*

*Az idő, de megtörténik*

*Ami igaz.*<sup>25</sup>

Ezek a sorok nem azt nyomatékosítják elsősorban, hogy bármilyen sok idő teljen el, az igazság úgysis kiderül. Az idő hosszúságának és az igazság bekövetkezésének hangsúlyos ellentétezéséből akár erre az értelmezésre is juthatnánk. De figyelünk kell a vers pontos szavaira: nem arról van szó, hogy az igazság kiderül, napvilágra jön, mint azt az igazsághoz kötődő tradicionális kifejezések segítségével mondani szokás.



Ennek a nézetnek és szóhasználatnak az ősmintázata a Platón *Államának Hetedik könyvében* olvasható barlanghasonlatban olyképpen látható, hogy a barlangból kiszabadított ember, miután hozzászokott a kinti világossághoz, „már egybe tudná gyűjteni órála (tudniillik a Napról) azt is, hogy ő az, ami létrehozza az évszakokat és az éveket, és ő intéz mindent, ami (a napfény) megvilágított körzetében van, úgyhogy ő (a Nap) az oka mindannak, amit azok (akik a barlangban tartózkodnak) láttak.”<sup>26</sup> Heidegger fordítja így Platón szavait, melyekhez a következő magyarázatot fűzi a filozófus. Amikor a barlangból kiér, kiszabadul az ember, kinn a szabadban „egész nap minden nyitottan van jelen. Most már nem a barlangban égő tűz mesterséges és zavaró világánál jelenik meg világlón annak a látványa, hogy mik is maguk a dolgok, hanem maguk a dolgok állanak ott úgy, ahogy meggyőzően és kötelező érvénnyel kinéznek. A megszabadult embernek a szabadba kerülése tehát nem a pusztaság a határtalanságát jelenti, hanem ama világosságnak a határoló köztöttségét, amely világosság a vele együtt megpillantott Napnak a fényében felragyog. Maguknak a dolgoknak a látványai, az *εἰδη* (azaz az ideák) alkotják azt a lényegét, amelynek fényében minden egyes létező mint ez vagy az a létező megmutatkozik, s csak ebben a megmutatkozásban lesz a megjelenő dolog elrejtetlen és hozzáférhető.”<sup>27</sup>

## Armatúra II. Az igazság mint okkazonalitás – Hölderlin: *Görögország*

■ Az igazság – ebben a felfogásban – nem más, mint a dolgok lényegének megmutatkozása, egy eidetikus hozzáférés ehhez a lényeghez, ehhez a „meggyőzően és kötelező érvénnyel” megmutatkozó kinézethez. Am Hölderlin nem erről beszél. A *Mnemosyne* című versben történésről van szó, arról, hogy megesik az („es ereignet sich”), ami igaz. És hát nem is az igazságról van szó, hanem arról, ami igaz. Az igaznak (das Wahre) az igazság (die Wahrheit) helyett megformálódó versszava azt a fordulatot hivatott kifejezni, hogy a lét és az ember egységes, identikus totalitása helyett a költő számára immár az embernek az élet különböző szituációiba szövődő mozzanatai válnak fontossá. Ami igaz, az ezekben az okkazonális történetekben, eseményekben érint minket, nem az igazság totalizáló tendenciáinak derivátumaiként. Ebből persze az is következik, hogy az igazság jellegzetes tulajdonsága nem az, hogy valamit végérvényesen és identikusan (eidetikusan) napvilágra hoz, hanem hogy egyszer csak megtörténik, bekövetkezik, megesik. De Man egyik tanulmányában ezt írja a *Mnemosyne* idézett sorait elemezve: „Hosszú az idő, de – nem az igazság, nem a *Wahrheit*, hanem a *das Wahre*, az, ami igaz, végbe fog menni, meg fog történni, végül végbe fog menni, végül meg fog történni. S az igazság jellegzetessége az a tény, hogy megtörténik – nem az igazság, hanem az, ami igaz. Az esemény igaz, mert megtörténik; azon télynél fogva, hogy megtörténik, igazsága, igazságértéke van, azaz igaz.”<sup>28</sup> Hölderlin kései himnuszaiban és kisebb költeményeiben is felértékelődnek az eseményszerű léttörténetek, pontosabban a létnek az eseményekben történő epizodikus megformálódásai, világra jövetelei.<sup>29</sup> Mindezzel persze az ember istenekkel szembeni halandó életének perspektívája értékelődik át Hölderlin számára. Immár az élet nem *sub specie aeternitatis*, hanem *sub specie hominis* kerül a költő látkörébe – hogy ezzel a híres kanti fordulattal éljünk. Sokszor zaklatottan következik be, alakul az esemény, amit a versben gyakorta az „aber” ki-

fejzéssel jelez a költő, mint a kései Görögország című költemény harmadik változatában.

*Denn lange schon steht offen  
Wie Blätter, zu lernen, oder Linien und Winkel  
Die Natur  
Und gelber die Sonnen und die Monde,  
Zu Zeiten aber,  
Wenn ausgehn will die alte Bildung  
Der Erde, bei Geschichten nämlich,  
Gewordnen, mutig fechtenden, wie auf Höhen führet  
Die Erde Gott.<sup>30</sup>*

*Mert régtől nyitva már,  
mint tanulni való füzet vagy szögek, vonalak,  
a természet,  
és sárgábbak a Napok s a Holdak,  
de néha,  
mikor a régi kor kihunyni készül,  
lett eseményekkor, merész  
tusákban, mintha ormokon vezetné  
a Földet Isten.<sup>31</sup>*

Újra megpróbálunk nyersebb fordításban közelebb férkőzni a versértelemhez: „De néha, / Amikor a föld alakítása véget akar / Érne, mégpedig történetek közben / Érve véget, bátran küzdve, ahogy magasra vezeti / a földet Isten.” A vég mozzanata („ausgehn”) kifejezetten a történésekhez kötődően formálódik meg a verstérben. Ám hogy ez a vég mit inszcenál pontosan, azt nagyon nehéz megragadni. Merthogy persze a megtörtént feltételezi az eljövendő eseményeket, ám Gadamer ehhez az időben rejlő összefonódás adódásához képest is talán túlságosan feltételez valamiféle, az abszolúcióban preformálódó lényegiséget: szerinte a költőnek mint látónak vagy látnoknak a „dala nemcsak az eljövendőről énekel, hanem [e dal] maga a lényegi történés, amelyben az eljövendőnek életre kell kelnie”.<sup>32</sup> A végesség meghatározta szituativitás versbeli felértékelődése maga után vonhatja azt is – ahogyan De Man írja –, hogy „az Én erősebb tudatossága által” megalkotja világban való jelenlétét.<sup>33</sup> Hogy ez a jelenlét mily mértékben istenhez közeli vagy istentől távoli, arról lehet vitatkozni, arról talán kevésbé, hogy e mértéknek azon szakadék mélységéhez szükséges igazodnia – hiszen ahol ormok vannak, ott szakadékok húzódnak rendre –, amely az én és az én saját kiteljesedésének-kiteljesíthetőségének távolsága közt húzódik. Ily módon már valóban egyre messzebb kerülünk az én és a dolgok közti megfelelés episztemológiai súlypontú igazságfelfogásától, s közelebb „az Én erősebb tudatossága által” formálódó transzcendentális poézis világához, melyben a valamivé válás „rémítően” nehéz útjai bontakoznak ki az olvasói tekintet előtt „az imádság és a megváltás” gesztusaival szemben.<sup>34</sup>

*Alltag aber wunderbar zu lieb den Menschen  
Gott an hat ein Gewand.  
Und Erkenntnissen verberget sich sein Angesicht*

*Und decket die Lüfte mit Kunst.  
Und Luft und Zeit deckt  
Den Schröcklichen, daß zu sehr nicht eins  
Ihn liebet mit Gebeten oder  
Die Seele.<sup>35</sup>*

*De köznap is csodásan kedvére az embereknek  
van köntös az Istenen.  
Az ismeret elől elrejtí arcát,  
s a levegőt művészettel takarja.  
És levegő takarja és idő  
a rémítőt, nehogy valaki  
imákkal túlon túl imádjá, vagy  
a lélek.<sup>36</sup>*

A motivikus egyezés finoman összeszövi Schiller és Hölderlin verseit („wand” – „Gewand”), bár a kettejük közti különbség is szignifikánsan kiütöközik: a Schillernél eltakart „való” („Wahrheit”) mintegy nyugodtan túri magán a művészet palástját, míg Hölderlinnél a „rémítő” („Schröckliche”) esetében erről egyáltalán nem lehet szó: tisztán megneveztetik a költői szó erejénél fogva. És ennek a *tisztának*, azazhogy megjelenjen önerejénél fogva a rémítő, Hölderlin, mondhatni, zseniálisan előkészíti a terepet: az „és” („und”) kötőszó sokszori – vagy legalábbis a megszokott szintaktikai elrendeződéshez képest többszöri – szerepeltetésével. A most idézett nyolc sorban hat kötőszó szerepel, ebből négy az „und”. A mellérendelő viszonyításnak ez a versszava – hogy Gilles Deleuze ismert kifejezésével éljünk – rizomatikus gazdagságot visz a versételem konstituálódásába, ily módon is szembeszállva a totalizáló tendenciák mozgásával: „a rizóma szövete az »és... és... és...« kötőszó.”<sup>37</sup> És hogy ne felejtjük el véletlen sem, hogy milyen tematikába kell napra nap beleszövédnünk, újra Paul de Mant idézném, az ő szokatlanul patetikusra hangolt, preparált szavaival zárnam a szöveget: „Az a tény, hogy Hölderlin [...] kései költészete lett egyre több elme számára az alapvető kérdések kiindulópontja, talán azt jelzi, hogy útj[a], bármennyire sivárnak is tűnik, számunkra az igazság útja.”<sup>38</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Martin Heidegger: *Platón tanítása az igazságról*. (Ford. Kocziszky Éva) In: Uő: „...költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Szerk. Pongrácz Tibor. T-Twins – Pompeji, Bp.–Szeged, 1994. 81. (A továbbiakban Heidegger 1994.)
2. Martin Heidegger: *Lét és idő*. (Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István) Második, javított kiadás. Osiris, Bp., 2001. 161. Kiemelés az eredetiben.
3. Ernst Tugendhat: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. 2. unveränderte Auflage. Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1970. 305.
4. Uo. 373–374.
5. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. (Ford. Bacsó Béla) In: Uő: *Rejtektutak*. Osiris, Bp., 2006. 9–69. 29.
6. Nos és persze ahhoz is kellett Gadamer, hogy Heidegger törekvésének hegeli inspirációi is világosabbá váljanak: „A tapasztalat fogalmát tágabban kell értelmeznünk, mint Kant, úgy, hogy a műalkotás tapasztalatát is tapasztalatként értelmezhesük. E feladat igazolásaként Hegel csodálatos esztétikai előadásaira hivatkozhatunk. Hegel itt nagyszerűen mutatta ki, hogy a művészet minden tapasztalatában igazságtartalom rejlik, s ugyanakkor ezt az igazságtartalmat a történeti tudattal is összebékíti. Az esztétika ezáltal a világnézetek történetévé válik, tehát az igazság történetévé, ahogy az a művészet tükrében megmutatkozik. Ezzel elvileg igazolva van az általunk megfogalmazott feladat, hogy a művészet tapasztalatát is az igazság megismeréseként kell legitimálnunk.” Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja. (Ford. Bonyhai Gábor) Második, javított kiadás. Osiris, Bp., 2003. 129. (A továbbiakban Gadamer 2003.)
7. Gadamer 2003. 201.
8. Gadamer 2003. 129.

9. Gadamer 2003. 200–201. Kiemelés az eredetiben.
10. Az igazság és az abszolúció szoros összefüggésének egy aspektusát világítja meg Gadamer kesei, *Hegel und Heraklit* című tanulmányában, amikor a logosz és az abszolút ideák közötti viszonyt bemutatja. Vö. Hans-Georg Gadamer: *Hegel und Heraklit*. In: Uő: *Gesammelte Werke* 7. Griechische Philosophie III. Mohr Siebeck, Tübingen, 1991. 32–42.
11. Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. (Ford. Papp Zoltán) In: Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Atlantisz, Bp., 2005. 155–260. 257. Számos szöveghelyet idézhetnénk az egész-, a totalitás-gondolat megjelenésére Schillernél, most a *Negyedik levél* végét citáljuk: „Ahhoz tehát, hogy egy nép képes és méltó legyen a szükség államtá a szabadság államára felcserélni, a karakter *totalitásának* kell meglennie benne.” Uo. 165. Kiemelés az eredetiben.
12. Wilhelm von Humboldt: *Schillerről és szellemi fejlődésének útjáról*. In: Uő: *Válogatott írásai*. (Ford. Rajnai László) Európa, Bp., 1985. 151–207. 166–167. Kiemelés az eredetiben.
13. Uo. 186–188.
14. Friedrich Schiller: *Die Götter Griechenlands*. In: Uő: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Erster Band. *Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Alexander Abusch. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. 159–163. 159.
15. Friedrich Schiller: *Görögország istenei*. (Ford. Rónay György) In: Uő: *Versék*. Európa, Bp., 1977. 83–87. 83.
16. Gadamer 2003. 199.
17. És hát ez – mármint a keresésre ösztönző hiány-effektus – a lényegi ismérve a szentimentális költészet Schiller által meghatározott formájának: „minden költő vagy *maga* természet, vagy *keresi* az elveszett természetet. Ebből két egészen különböző költészeti mód származik, melyek kimerítik és felosztják a poézis egész birodalmát. A költők, mármint akik valóban azok, kivétel nélkül vagy *naivak*, vagy *szentimentálisak* aszerint, hogy milyen az a kor, amelyben művészetük virágzik.” Friedrich Schiller: *A naiv és a szentimentális költészetéről*. (Ford. Papp Zoltán) In: Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 261–351. 280. Kiemelés az eredetiben. Itt most el kell tekintenünk a schillerei fogalmi dialektika mélyén rejtőző történeti és történelemfilozófiai dilemmák taglalásától, csak szeretnénk jelezni, hogy erre Peter Szondi milyen éleslátóan rávilágított. Egészen pontosan arról van szó, hogy a 18. század végi esztétikai gondolkodás történeti érdeklődése mögött leginkább az a spekulatív szándék húzódik meg, hogy a történelmet átvezesse történelemfilozófiába. Vö. Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische*. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung. In: Uő: *Schriften II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977. 59–105.
18. Paul de Man: *Lukács György: A regény elmélete*. In: Uő: *Olvasás és történelem*. (Ford. Nemes Péter) Osiris, Bp., 2002. 48–56. 51.
19. Mindazonáltal az isteni nyom által a versben megtapasztalható alakítottság reflektált marad Schillernél – azaz nem képes a maga természet(esség)énél fogva jelen lenni –, megint csak a szentimentalitásnak abban az értelmében, amit híres szövegében kidolgoz: „Egészen más a helyzet a szentimentális költőnél. Ő reflektál a benyomásról, melyet a tárgyak tesznek rá, és egyedül e reflexión alapul az az érzelem, amely őt magát elfogja, s amelyet bennünk előidéz.” Friedrich Schiller: *A naiv és a szentimentális költészetéről*. In: Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások* 288–289.
20. Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. (Ford. Tatár Sándor) Athenaeum 1992. 3. sz. 3–15. 7.
21. Paul de Man: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. In: Uő: *Olvasás és történelem*. 369–394. 371.
22. Uo. 371., 373. Kiemelés az eredetiben.
23. Hans-Georg Gadamer: *Die Gegenwärtigkeit Hölderlins*. In: Uő: *Gesammelte Werke* 9. Ästhetik und Poetik II. Mohr Siebeck, Tübingen, 1993. 39–41. 41.
24. Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*. Zweite Fassung. In: Uő: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. Gedichte nach 1800. Herausgegeben von Friedrich Beissner. W. Kohlhammer Verlag, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1965. 204–205. 204.
25. Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*. Ez a saját nyersfordításom, Bernáth István megoldása így hangzik: „Nehézléptű / az idő, de világra hozza majd / az igazságot...” Friedrich Hölderlin: *Mnemoszüné*. Részlet. In: Uő: *Versék – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. (Ford. Bernáth István, Hajnal Gábor, Szabó Ede) Magyar Helikon, Bp., 1961. 487. Egy másik kiadásban némiképp megváltozva olvashatjuk e részletet: „Nehézléptű / az idő, de megtörténik mégis / az Igazság...” Friedrich Hölderlin: *Mnemoszüné*. Második változat. Részlet. In: Uő: *Versék Hüperion*. (Ford. Rónay György és mások) Európa, Bp., 1993. 155–156. 155.
26. Heidegger 1994. 73.
27. Heidegger 1994. 83–84.
28. Paul de Man: *Kant és Schiller*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. (Ford. Katona Gábor) Janus/Osiris, Bp., 2000. 131–174. 134.
29. Vö. Kocsiszky Éva: *Hűség az eseményhez: Alain Badiou költészetelméletéhez*. Helikon 2016. 3. sz. 407–417. Különösen 413–415.
30. Friedrich Hölderlin: *Griechenland*. Dritte Fassung. In: Uő: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. 267–268. 268.
31. Friedrich Hölderlin: *Görögország*. Harmadik változat. (Ford. Lator László) In: Uő: *Versék Hüperion*. 159–161. 160.
32. Hans-Georg Gadamer: *Hölderlin und das Zukünftige*. In: Uő: *Gesammelte Werke* 9. Ästhetik und Poetik II. 20–38. 37.
33. Paul de Man: *A szimbolizmus kettős aspektusa*. In: Uő: *Olvasás és történelem*. 98–117. 116.
34. Uo. 117.
35. Friedrich Hölderlin: *Griechenland*. Dritte Fassung. In: Uő: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. 267–268.
36. Friedrich Hölderlin: *Görögország*. Harmadik változat. In: Uő: *Versék Hüperion*. 160.
37. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma*. (Ford. Gyimesi Tímea) In: Bókay Antal és mások (szerk.): *A posztmodern irodalom kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 70–86. 86.
38. Paul de Man: *A szimbolizmus kettős aspektusa*. In: Uő: *Olvasás és történelem*. 117.

NAGY ATTILA

# Sing me back home

*In memoriam Merle Haggard*

*Sing me back home*  
Inni nem volt  
Mit – így hát olvastuk  
Azt a verset, a szétszórtat,  
A visszanyeltet...

A visszanyeltet arról,  
Ki sűrűn elfelejtett –  
Byroni hangulat, de  
Erőszak kizárva...  
Az ajtók és ablakok  
Mögöttünk is tárva...

Egyszál gitár felett  
Sejlettek a fejek –  
Elnehezültek  
A hengerkezek,  
De sűrűn a pillák alól,  
Mint elvetemültek,

A vágyak cseppjei,  
Megannyi könny  
Überelte az avas közönyt...  
Szakadt a húr,  
Elpattant magától –  
Így váltunk el végképp a sártól...

2021

## ANDRÁS SÁNDOR

# Szédület

Ha hiszek a darwini elméletnek  
és miért ne hihetnék  
mint bármelyik másiknak:  
már az egysejtűekben megvolt  
a Lánchíd *lehetősége*  
ahogyan a *Hamlet*  
és a „Harc a disznófejű Nagyúrral” lehetősége is  
erre bizonyosság a Lánchíd, a *Hamlet*  
és a „Harc a disznófejű Nagyúrral”  
ami viszont annyira hihetetlen  
le- és felvezethetetlen  
hogy lassú adagokban döbben a kérdés  
a hihetetlenben-hívés-e  
a hívés paradigmája?  
Akkor a szeplőtlen fogantatás  
és az egysejtűekben meglévő Lánchíd és *Hamlet* lehetősége  
egyaránt és egyként elfogadható  
ami azt jelenti  
ha nem is harsogja  
hogyan ez a földi világ  
és aki azt mondja: „ez a földi világ”  
rejtélyek rejtélye mint az egysejtűek.

## Két rövid

1.

Régi dicsőségünk  
romjain  
élősködnek  
a gondjaim.

2.

a parázna ruhafogas  
megtapogatja a ráaggatott szoknyát  
úgy érzi belebújt  
hallucinál is  
paráználkodik



SOLTÉSZ MÁRTON

## PILÁTUS UDVARÁBAN (II)

### A terápiás írás mintázatai Szabó Magda regényében

#### Bűn – gyász – iszony

■ Debreceni irodalomtörténész kollégám, Bakó Endre 2012-es, *Szabó Magda sírba vitt titkai – avagy kompenzációk és elhallgatások az életműben* című tanulmánya elsőként ismertette levéltári forrásokra hivatkozva az író nő édesapjának 1937-ben kirobbant sikkasztási ügyét, amely egyike azoknak a sokkoló és szégyenletes eseményeknek, melyeket Szabó Magda művei újra és újra tematizálnak. Dr. Szabó Elek a rendelkezésre álló források alapján „állam- és jogtudományi államvizsgá”-val rendelkezett,<sup>56</sup> s 1907-ben lépett Debrecen város szolgálatába. Aljegyzői rangban kezdte karrierjét, tíz éven át polgármesteri titkárként tevékenykedett. A kommün és Erdély román megszállása idején három évig a katonai és illetőségi ügyosztályt vezette, majd a munkásbiztosítóhoz került miniszteri biztosként.<sup>57</sup> „1919-ben megpályázta a gazdasági tanácsnoki állást, de nem nyerte el,<sup>58</sup> majd 1926. január 1-től árvaszéki ülnök és hivatalból városi képviselő lett, később a hivatal helyettes elnöke 1937. szeptember 27-ig. Ekkor dr. Tatay Zoltán árvaszéki elnök sikkasztás gyanújával feljelentést tett ellene a polgármesternél. Kölcsey Sándor a szolgálatból azonnali hatállyal felfüggesztette, és fegyelmi eljárást rendelt el ellene. Ügyét közigazgatási fegyelmi bíróság elé vitték, illetve vele párhuzamosan bűnvádi eljárást indítottak ellene a Debreceni Királyi Törvényszéken. A vád: öt rendbeli sikkasztás és okirat-hamisítás.”<sup>59</sup>

Csizmadia Éva (Szabó Magda egykori „barátnője”) posztumusz kiadott visszaemlékezése hosszan idézi Bakó Endre kutatási eredményeit, majd egyetlen mondatral rövidre zárja a bonyolult ügyet. „[H]ogy mégse szenvedjen ő és családja semmiben hiányt, [Szabó Elek] a rábízott »árvák pénzéhez« nyúlt, azt eltulajdonította.”<sup>60</sup> A történet első ízben *Az őz* című regény lapjain jelenik meg – ekkor még egy eltávolító optika közvetítésével, mely élesen szembeállítja az „apám” szó által jelzett imaginárius tartományt és a hivatali visszaélés büntetettét. „Béla nagybátyám hozott valami munkát, de apa kizavarta a házból. Nem tudom, mit csinált a nagybátyám, erről soha nem esett szó, valami hivatali visszaélés lehetett, a megynél szolgált, a főispáni hivatalban. Apám sose vállalt el semmit, aminek a jogosságáról nem volt meggyőződve.”<sup>61</sup> A szégyenletes családi titok, a sikkasztás maga az iratok alapján vitathatatlan tény, jóllehet az árvaszék kasszájából hiányzó összeget – a Szabó család segítségével – Jablonczay Lenke utóbb kamatostul visszafizette. Lenke asszonynak az ügy megoldása érdekében tanúsított igyekezetét híven tükrözi az egyik károsult, Steinhardt Lajosné vallomása,<sup>62</sup> a családi modell dinamikáját pedig a *Kortárs* folyóirat körkérdése nyomán született, *Író és modell* című vallomás összegzi. „Születésemtől azt láttam magam körül, hogy a férfi idegen és törekeny, csak kapkod, mindent összevissza zavar, aztán ha baj van, megijed és elbújik a felelősség elől, szegény feleségének kell rendbe hoznia min-

dent, anyagilag is, erkölcsileg is.”<sup>63</sup> És valóban: „Az egyébként gyenge idegzetű, depresszióra hajló és beteg szemű Szabó Elek (ő jellemezte így magát egy beadványában!) ekkor idegösszeroppanást kapott és hónapokig klinikai kezelésre szorult. A megalázó kihallgatásokkal járó procedúra csak 1942. március 5-én zárult le.<sup>64</sup> A polgármester az élelmezési pótlék és a családi pótlék meghagyásával egyharmadára csökkentette Szabó Elek kiutalható járandóságát, ezt félévenként megújította a többszöri kérelem ellenére.<sup>65</sup> [...] Szabó Elek az elhúzódó processzus alatt egyre inkább belebújt az elmebeteg szerepébe, mert így gondolt kilábalni a nyomasztó egzisztenciális és etikai helyzetből.”<sup>66</sup>

Amint az Szabó Eleknek a fegyelmi válaszmány 2/938-as szám alatti határozattal kikézbcsített vádindítványa nyomán kelt „észrevételei”-ben olvasható:

- „a.) Nővérem, *Szabó Veronika* mint elmebeteg halt meg ezelőtt 3 évvel a gyulai állami elmeegógyintézetben;
- b.) másik nővérem, *Szabó Gizella*, férjezett Sámi Lászlóné üldözési mániában szenved [...];
- c.) apám első unokatestvére, *Szakál Viktor* köröstarcsai kereskedő mint elmebeteg halt meg;
- d.) unokahúgom, *Kaszanyitzky Olga*, férjezett Szomjas Gusztávné a debreceni ideggyógyintézetben zárt kezelés alatt áll;
- [e.] első unokatestvérem, *Szabó György* 3 évvel ezelőtt mint gondnokság alatt állott morfinista és kokainista halt meg;
- [f.] unokatestvérem, *Rössler Sándor* volt kassai főmérnök fia elmebetegként lőtte magát főbe;
- [g.] unokatestvérem, *Keresztfalvy Lili* mint elmebeteg a Dunántúlon lakik bátyjánál, házi kezelésben, de elmeegógyintézeti állandó felügyelet alatt áll;
- [h.] atyám másod-unokatestvéreinek leánya, *Ossikovszky Margit*, férjezett Tóth Ferencné a gyulai állami elmeegógyintézetben állott hosszú időn keresztül gyógykezelés alatt, és most ideiglenesen Köröstarcsán, a család gondozásában áll.”<sup>67</sup>

1920-tól maga Szabó Elek is rendszeres ideggyógyászati kezelésre szorult. A bíróság méltányolta helyzetét, s az Igazságügyi Orvosi Tanács 132-es sorszámú „felül-véleményének” adatai alapján, mint elmebeteg, gondnokság alá helyezte.<sup>68</sup> Gondnok gyanánt feleségét, Jablonczay Lenkét jelölték ki, aki – nevük elhallgatását kérő – debreceni szem- és fültanúk szerint „a nyílt utcán is úgy beszélt és bánt a férjével, mint egy félnótás cseléddel”.<sup>69</sup> Mindezek fényében szükséges újraolvasnunk azokat az egybehangzó forrásokat, amelyek Szabó Magda időskori paranoid skizofrén tüneteiről tájékoztatnak,<sup>70</sup> valamint regisztrálni Szabó Elek tragédiájának tovagyűrűző hatását.

Ez utóbbit híven tükrözi a *Pilátus Szőcs Vincéjének* története. A párhuzamok önmagukért beszélnek. Elek 1879. november 3-án született Köröstarcsán, „ev. ref.” vallású,<sup>71</sup> akárcsak Szőcs Vince, aki 1880. január 11-én, Karikásgyüdön látta meg a napvilágot. Mindketten életük 80. esztendejében távoztak el az élők sorából – előbbi 1959. március 8-án éjjel,<sup>72</sup> utóbbi 1960. március 7-én.<sup>73</sup> Szabó Magda édesapja 1905. október 30-án fejezte be jogakadémiai tanulmányait, de nem volt sem jogakadémiai tanár (amint azt Bóka László tévesen adta tovább Kovalovszky Miklósnak),<sup>74</sup> sem Debrecen város kultúratanácsosa, ahogyan azt a médiaszemélyiség egy női magazin hasábjain szuggerálta.<sup>75</sup> Szőcs Vince a regény szerint „bíróági jegyző” volt, mielőtt meghurcolták volna, ám Szabó Elekkel ellentétben őt 1945-ben már „rehabilitálták, s kúriai bírói nyugdíjat állapítottak meg neki”.<sup>76</sup> Még a rehabilitációs irat számát („A 9590/1945.”) is megadja az akkurátus regényíró. A kérvényt a történet szerint maga Iza fogalmazza – ő forszírozza, ő viszi az ügyet –; Vince számára ekkor már nincs különösebb jelentősége. Talán Szabó Magda is tett

lépéseket a sikkasztási ügy tisztázására, de ha nem is került sor ilyesmire, a jogi lépés helyére egy narratív gesztust iktatva, legalább *megírta* a sikeres apai rehabilitáció történetét. Vágyainak kivetítése – Bakó Endre találó kifejezésével élve – egyfajta „kompenzáció” jelenthetett számára.

„Az emlékeket, sajnos, nem lehet átadni senkinek örökségül” – közli Iza az apjával,<sup>77</sup> holott a múlt nagyon is valóságos hagyaték, s Szabó Magda ezzel az örökséggel küzdött és aratott sikert élete végéig. Maga Szabó Elek fogalmazta meg egy a „Tekintetes Fegyelmi Választmány”-hoz címzett folyamodványa végén: „a bíróság nem hagyhatja figyelmen kívül azt az érzést sem, amely nekem egyetlen pillanatot sem hagy nyugodtságban, mikor arra gondolok, hogy hányattatásaimban mily emléket hagyok egyetlen leánygyermekemre, aki kitüntetéssel érettségizett, és most mint másodéves bölcsészettan-hallgatónő minden tárgyból jeles, pályadíjakat nyer, és az én nevemmel akar kilépni az élet megpróbáltatásaiba.”<sup>78</sup> A levéltárba került bírósági iratok, orvosi dokumentumok történelemmé, holt adatsorrá dermedtették Szabó Elek ügyét – függetlenül az igazságtól. Szabó Magda regénye az aposztrophé és a prozopopeia (az odafordulás, és az arc-/hangkölcsonzés) alakzatai révén – messzemenően igazolva Somogyi Gyula hipotézisét – képes volt újra arcot adni „a történelem által eltörölt másoknak”.<sup>79</sup> Egy 1962-es interjúban – éppen a megjelenés előtt álló *Pilátus* kapcsán – az író kijelentette: „Az eszmei mondanivaló teremti meg hordozóját, a regény főhősét.”<sup>80</sup> A lezárt életmű és az életrajzi források tükrében mind tisztábban látszik: a regényhős megformálásában az eszmei mondanivaló mellett legalább akkora szerepe volt a kompenzáció és rehabilitáció alkotáslélektani igényeinek is. A szégyenteljes, az identitást élet-hosszig veszélyeztető, hisztérikus énvédő reflexeket aktiváló, konstans szerepjátaszásra kényszerítő családi titok, valamint az apa halála mint friss veszteség együttesen egy lappangó krízisélményt jelentettek, s a *Pilátus* e komplex örökség feldolgozására tett kísérlet terápiás jegeit hordozza.

Az évtizedes emlékezetmunkának Szabó Magda 1963-as regénye természetesen csak egyetlen állomása volt. Másfél évtizeddel később, Jablonczay Lenke életének „dokumentumregény”-ében,<sup>81</sup> a *Régimódi történet* lapjain ismét terítékre kerül a neuralgikus sikkasztási ügy. A hetvenes évek közepére végképp saját médiaszemélyiségének fennhatósága alá került alkotó víziója szerint Szabó Elek fűtől-fától kölcsönkér, hogy a legnagyobb háborús ínség ellenére aranyéletet biztosítson imádott feleségének. Amint rájön, Lenke asszony rendszeresen elkéri férje fizetését, hogy rendezhesse adósságait, ám a férj egy napon mindössze egy töredékét hozza haza havi bérének. „Szűkül, mikor a felesége rábámul az alig valamennyi összegre, s nehezen vallja meg, a nyomornak és kétségbeesésnek olyan iszonyata zuhant rá aznap hivatali munka közben, hogy muszáj volt odaadnia a pénzt a gyerekeknek meg az özvegyeknek.”<sup>82</sup> Szabó Elek az ügy kipattanása idején azzal védekezett, hogy „munkaiszonyba esett”, ezért nem intézte el az árva tartásdíjának kifizetésével kapcsolatos aktákat; inkább saját pénzéből fizette ki a vallomásában felsorolt kérvényezőket: „Nem tudom indokát adni annak, hogy miért fizettem ki ezt a több mint ezer pengőre menő és engem egyáltalában nem kötelezett tartásdíjat, illetve tartásdíj-különbözeteket, mert hisz ha egy blankettával elintéztem volna az aktát, ezek a kiutalások megtörténve, az erre kötelezett apák részéről nyertek volna kifizetést, és hogy ezt a csekély munka-elvégzést el-mellőzve, inkább sajátomból fizettem, nem tudnám másként megmagyarázhatóvá tenni, mint azzal, hogy idegállapotom megrendült, egy-egy aktával szemben kényszerképzeteim előtérbe jutottak, és a helyes distingválási készség helyét egy ideg-beli zavartságra mutató lelki folyamat foglalta el.”<sup>83</sup>

Szabó Magda fölmentő narratívája megtorpan a beismerés határán. Miként a *Pilátus* Izája, szülőjeként igyekszik védelmezni, tisztázni, rehabilitálni édesapját.<sup>84</sup> „Nem mintha a mi családunk férfitagjai esendőbbek lettek volna a többieknél: csu-

pa tehetséges, művelt, szolid emberre emlékszem – üzeni az immáron sikeres író Földes Anna 1972-es, *A nő szerepe: főszerep* című interjúkötetében. – Talán éppen ezért alakult ki az a felfogás, hogy segítenünk kell őket megmaradni a maguk útján, tisztának és tiszteletre méltónak.”<sup>85</sup> Ha másként már nem lehet segíteni, hát az (ön)életrajzi elbeszélés és a dokumentumpróza írói eszközeivel.

Az igazság kedvéért meg kell jegyezni: a nagy ívű szembenézésnek, a múlttal történő végső leszámolásnak szánt 2002-es *Für Elise* hasábjain találni azért olyan – már a *Pilátus* lapjain fölvetett-megelőlegezett, ám akkor még elfojtott, rövidre zárt – sorseseeményeket, amelyek, ha eufemizáltak is, de már árnyaltabban, az egykori stresszorokat, a nyugtalanító családi titkokat láthatóvá téve bukkannak fel ismét. Noha Szabó Magda egy 1962-es interjújában leszögezte: „regényeimben, darabjaimban sohasem szerepelt igaz történet”,<sup>86</sup> a töredékben maradt életműszintézis első, *Békának bús brekegése* című fejezetében máris feltűnik egy ismerős motívum a hatvanas évekből: fény derül valamire, ami a *Pilátus* regényvilágában még csupán iszonyú sejtelem. Szócs Vincénét szorongató gondolat kerítette hatalmába a férje halálát követő éjszakán: „most először támadt fel benne a kétely, hogy talán mégse tudott mindent Vincéről, s fogta el a rossz érzés arra a gondolatra, hogy Iza, ha holnap nekilát a fiókoknak, esetleg talál valamit, amit nem volna szabad meglátnia, ami a Vince titka, csak az övé, s amit el kell vinnie magával, nem tartozik az élőkre.”<sup>87</sup> A *Für Elise* nyitányában Szabó Magda – könyvének fülszövegét idézve – „feltöri a hallgatás pecsétjét”. Leírja, miként találta meg a hitvesi ágyból kitiltott Szabó Elek fiókjában annak szerelmes szonettjeit, melyek nyilvánvalóan nem Jablonczay Lenkéhez íródtak: „Apám egyébként nemcsak a surranó órákat búcsúztatta a szonettekben, de egy sziluettet is, egy tömjénfüsttel és világosszürke fátyollal takart arcot, amelyet mellette ülve világít meg a templomablak tarka mintázatán beáramló fény sugar, míg a mise folyik. A szent szertartás néhány feledhetetlen percében kesztyűs kéz simul a kezébe, amely később riadtan imára kulcsolódik, az úrfelmutatásnál koppannak a térdek, apám térdei is a kispadon. Hogy az eltiltott hitvesi ölelést pótolta valamiképpen, mint *Az arany ember* Tímár Mihály, azt elárulták a szonettek, de hogy kit lepette a szürke fátyol, hasonlat, utalás vagy célzás nem jelezte, apám megőrizte mások titkát is.”<sup>88</sup>

A látszólagos leleplezés természetesen kettős célt szolgál. Szolgálja egyrészt az író által hangsúlyozott „eszmei mondanivaló”-t, amennyiben minden eddiginél grandiózusabb emlékművet állított szülei házasságának, másrészt magyaráz, indokol, megdöbent és átszínez – vagyis változtatlanul kompenzál. A stratégia vérbeli epikusra vall: a feloldhatatlan ellentmondások évtizedeken át görgetett szikláját egyetlen ügyes mozdulattal a mindent átható és felülíró giccs szakadékába taszítja – így adván egy nyugtalanító pszichohistóriai kérdésre hite szerint megnyugtató esztétikai választ.

### Júlia utca, végállomás

■ A filmet nézve s a regényt olvasva joggal merül föl az életmű ismerőiben: milyen is volt valójában Szabó Magda viszonya Debrecenhez. Szülővárosához írott szenvedélyes vallomásai<sup>89</sup> alapján joggal feltételezhetnénk, hogy Debrecen, a „holtig haza” az egyetlen hely, ahol a regényíró azonos volt önmagával. Talán nem túlzás azt mondani: Szabó Magda imádta szülővárosát, ugyanakkor mégis Pesten élt. Talán lelki okok is szerepet játszottak döntésében – a Juhász Géza-viszony kínos emléke,<sup>90</sup> apja sikkasztási ügyének ódiума, vagyis a menekülés, a mérgező múltnak való hátat fordítás ösztönös vágya. Másfelől nyilván „piaci” okai is voltak a kiszakadásnak: ez volt az irodalmi életben való érvényesülés egyetlen reális útja. „Pestre megy, hát Pestre megy, nyilván így a legokosabb – olvasható a *Pilátus* lapjain. – Persze azért nem volt könnyű elviselni, mikor taxiba szállt, s a kocsit elvitte előlük”.<sup>91</sup> Szabó Magda 1945-ben, a kormányvonat utasaként ment föl először

életvitelszerű ott tartózkodás szándékával a fővárosba. A *Záróvizsga* című önéletrajzi esszében kibomló búcsújelenet, a peronon integető szülők képe, a kiszakadás „élménye”<sup>92</sup> a *Pilátus* lapjain nyer elsőként feloldást.

Még Verrasztó Gábor – különben rendkívül gazdag – helytörténeti gyűjtéseiből sem derül ki pontosan, mikor költözött be az író és férje, Szobotka Tibor abba a Júlia utca 7. szám alatti öröklakásba, ahová hamarosan a megözvegyült Jablonczay Lenkét is felköltöztetik Debrecenből. Szobotka naplója elárulja: 1959. augusztus 16-án még a harmadik emeletet húzzák fel a Júlia utcai házra,<sup>93</sup> s csupán Szabó Elek halál után bő egy esztendővel, 1960. március 30-án költözhet be új otthonába a házaspár.<sup>94</sup> Meg kell hagyni: Szabó Magda látnoki érzékkel írta bele a *Pilátusba* a kiszakított idős szülővel való együttélés drámáját. Szobotka naplója híven beszámol arról, mennyi bánatot és bosszúságot okozott a férjnek az anyós érkezése. „30-án átköltöztünk a Júlia utcába. A költözés rengeteg fáradsággal és izgalommal járt: olyan volt, mint képzeltem. Most már úgy-ahogy rendben vagyunk, kisasztalok, fotelok, könyvek – minden a helyén, pedig főleg az utóbbival nem volt kevés munka, meg is áztunk szállítás közben, és sok megrongálódott. Most már az új lakásban írok. A ház körül még koszos, kb. május 15-re lesznek készen, ha igaz. Gyönyörű és kényelmes a franciaágy [...] – és mégis, ha M[agda] kérdi, örülök-e, még tettetni se tudom. Nem szeretem a macskát, a macskaszagot, és azt a tudatot, hogy egy hét múlva beköltözik anyósom.”<sup>95</sup>

Persze nem csupán a férj szenvedett a kényszerű együttéléstől. Csizmadia Éva megírta, milyen sivár, szomorú élete volt Lenke asszonynak a tágas debreceni kertes ház után Júlia utcai „cellájában”. Emlékiratai az alábbi regényes formában adják hírül Jablonczay Lenke felköltöztetésének eseményét:

„Magda is döbbenet gondolta végig, hogy anyja közelebb van már Szabó Elekhez, mint hozzájuk, annyira kiiktattak az életükből minden név- és születésnapot, hogy oda se figyelt, hányadi ikszet hagyja el már az anyja. Gyors elhatározással bedobált néhány holmit kizitáskájába, a már soha semmin meg nem lepődő férjének odaszólt, hogy leutazik anyjáért, legyen náluk addig a kis ideig, amíg még... Szobotka csak annyit mondott: szegény mama.

Szabó Elekné majd szörnyethalt ijedtében, mikor lánya [a] késő esti órákban betoppant.

– Ki halt meg? – kérdezte reszketve.

– Senki – kacagott a lánya –, csak volt néhány jó napom, eszembe jutott, azt ígértem neked, hogy felköltözől hozzánk. Nem viszünk innen semmit, van nálunk egy kis berendezett szoba, az a praktikus időskorban, veszélyes már a sok mozgás.

Sok mozgásra nem is volt lehetősége Jablonczay Lenkének, ugyanis a berendezett szoba a lánya lakásában eredetileg kamra lehetett, mert rendes ablaka sem volt, és fűteni is hőszigeteléssel kellett. A két és félszer kétnégyes méret csak egy ágy, egy éjjeliszekrény és egy ruhásszekrény elhelyezésére adott lehetőséget. Lenke itt töltötte napjait, szívta a napi két doboz Kossuth cigaretta és pasziánszoszt. Jobbára csak magának mesélt, Szobotka szoba sem állt vele, lányának pedig nem volt rá ideje.<sup>96</sup>

Nem tudjuk természetesen, honnan szerezte információit az érezhetően sértett és valamiféle homályos elégtételért lihegő Csizmadia Éva. Tény ugyanakkor, hogy sem ő, sem Bakó Endre – akinek alapvető tanulmányát hosszan idézi – egyszer sem írja le a *Pilátus* címét. Holott a párhuzam szinte kísérteties. Ugyanígy azt sem tudjuk: olvasta-e Lenke asszony leánya 1963-as regényét, s ha igen, vajon milyen érzésekkel tette le. Szenvedélyes vallomásként, a gyermeki szeretet megnyilvánulásaként értelmezte, vagy úgy olvasta, mint egy kifinomult érzékenységű, éles szemű narcisztikus képmutató önostorozásának ijesztő dokumentumát. Mintha az író tudatosan vezekelt volna regényével, mely nyilvános gyónás és tudatos

szembenézés volt a személyiség mélyén rejlő önzéssel. Iza figuráján keresztül kereső önbírálatot fogalmazott meg, Domokos, a regényíró alakján keresztül pedig éppen azt az alkotói gyakorlatot tette kritika tárgyává, amely számára az egész világ irodalmi téma, nyersanyag, s amely a *Pilátus* esetében is érvényesül. „Domokosnak nem lehet ilyenről beszélni, mert megírja. Annak minden téma, az egész világ. Maga is meghökkent, milyen ellenszenvvel gondol Domokos mesterségére.”<sup>97</sup>

Szabó Magda regényének sodró ereje, a művészi ábrázolás titka mégis talán az egyéni szemléletmódok igazságának mértani finomságú eklektikájában rejlik. A *Pilátus* Izája révén olyan kérdéseket vet fel az író, melyek jogosságát a szíve mélyén legtöbb olvasójának méltányolnia kell. „Milyen animális a szeretete! – riadt meg Iza. – Milyen nem irgalmazó! Vajon mindenki így szeret, ha szeret, ilyen minden percig igényt tartó módon?”<sup>98</sup> „Nem veszi észre, hogy már véglegesen felnőt-té váltam, nincs szükségem anyára többé, ő meg megöregedett, meggyöngült, támaszra szorul, tanácsra. Ha azt akarom, hogy boldog legyen mellettem, azt kell játszanom, hogy gyerek maradtam, akkor kiéli magát a velem való bajlódásban, és vidáman elernyed estére. Én hoztam fel, én hívtam, azt akarom, hogy sokáig éljen, és örüljön. De akkor úgy kell élnem, ahogy megérti. Sem túlradó érzelmekre, sem segítségre nem tartok igényt, csendet szeretnék, fáradt vagyok. Fogja ő ezt bírni? Fogom én ezt bírni? Hogy lesz ez?”<sup>99</sup> Mintha terápiás naplót olvasnánk Iza zaklatott belső beszédét „hallgatva”: a fennálló helyzet rövid ismertetését a saját lelki pozíció tisztázása, a jövőbeni szándékok higgadt számbavétele s végül a kérdéssé formált kétségek felsorolása követi.

Iza finom részletmegfigyelései anyja szerepének és személyiségének változására is kiterjednek. „Az öregasszony otthon, Vince mellett, az ő kislánykorában, de még Antal feleségként is tündér volt, jókedvű, tapintatos tündér, gondoskodása biztosságot, jólesőt.”<sup>100</sup> A „tündér”, mely Jablonczay Lenke epitheton ornansa, a gyermekkori anya metaforájává emelkedik Szabó Magda életművében. Utolsó, létösszegző igényű önéletrajzi regénye, a *Für Elise* szerint „Míg anyám élt, mindig éreztem mellette a meghatározhatatlan rendkívüliséget, ami miatt sokáig azt hittem, tündér, és büszkén lépkedtem abban a tudatban, hogy én egy tündér gyereke vagyok, egy tündéré, aki csak a mienk.”<sup>101</sup> A regénybeli Iza és Antal 1948-ban házasodik össze, akárcsak Szabó Magda és Szobotka Tibor. Ám azt a fájdalmas folyamatot, amelynek során a gyermekkori tündérből Lenke asszony csakhamar a Szobotka-napló egyik legellenszenvesebb „hősevő”, a „szerencsétlen öregasszony”, a „borzasztó öregasszony”<sup>102</sup> figurájává torzul, a *Pilátus* című regény lapjain az író még – vagy már – nem ábrázolhatta, nem kísérelhette meg műalkotássá szublimálni. Ahogyan a létráról lezuhanó Szócsné halála is előérzete csupán a Júlia utcai ház lépcsőjéről leguruló Lenke tragédiájának. Csizmadia Éva emlékirata szerint:

„1996 szilveszter éjszakáján, amikor még javában durrogtak a petárdák városszerte, a kutyák vonyítva bújtak a legtávolabbi zugba, Szabó Elekné Jablonczay Lenke eszméletlenül nyúlt el az emeletről lefelé vezető lépcsőn. A szilveszteri mulatságról hazatérő Magda rémülten ütközött bele, a kiérkező mentők élesztették újra, és szállították kórházba.

Magda kétségbeesve tördelte kezeit, mentegetőzött, hogy csak néhány órára hagyta anyját magára, az éjjeliszekrényre kikészítve a pakli kártya, odatéve a rádió, mennyire a lelkére kötötte, ki ne menjen a szobából, siet ő haza.

Csak hát az emlékeket nem lehet kulcsra zárni. Édesanyjának eszébe jutottak azok az óév utolsó esték, amikor férjével egymásba kapaszkodva kimentek házuk előkertjébe, fülelték a távolból odahalló durranásokat, megszámozták a lehullott csillagokat. Jó meleg szobájukat belengte a birsalma és a sült gesztenye illata, remegő lábakkal még végigkönyezték a Himnuszt, majd lányukért imádkozva, saját maguknak csupán egészséget kívánva tértek nyugovóra.



Terelték lépteit a rázúdult emlékek, tapogatta a falat, de nem találta a vilanykapcsolót, nem érzékelve a távolságot, a folyosókanyarban lezuhant a lépcsőn. Ahogy ez már időskorban lenni szokott, combnyaktörés, tüdőgyulladás, kopogtatás a mennykőlugas kapuján.”<sup>103</sup>

Csizmadia regényes beszámolója, amellett, hogy a *Pilátus* egyfajta – nyilván nem tudatos – újrairása, önálló művészi vízió, melynek centrumában nem az írói életmű fogantató élményei, hanem Szabó Magda, a magánember élettörténete áll. Egy újabb narratíva, amely szükségképpen ütközik az író kezétől és az általa működtetett médiaszemélyiségtől származó önéletrajzi vallomásokkal, s ugyanakkor a levéltári iratokból, naplókából és visszaemlékezésekből (re)konstruálható életrajz adataival is. Jablonczay Lenke halálának pontos orvosi körülményeit természetesen nem ismerjük, de annyi bizonyos, hogy 1967. január 5-én hajnalban s nem 1996 szilveszterén hunyta le szezeit. „Pontosan ötven évre rá, hogy lányával megfogant, hal meg Jablonczay Lenke, éppoly öntudatlan arcát fordítva lánya felé, ahogy az annak idején anyja ismerkedő pillantását fogadta” – olvasható a *Régi-módi történet* „fináléjában”.<sup>104</sup> Szócs Vincéné a létráról zuhan le, Csizmadia Éva hőse a lépcsőről; Szabó Magda anyját az *Író és modell* című vallomás tanúsága szerint az asztma „fojtotta meg”.<sup>105</sup>

Visszatérve azonban Kiss Noémi fölvetéséhez – s vele-általa „Pilátus udvarába”: a fogantató létélmény körvonalazódik. Szabó Magda gyermekkorában mértéktelenül idealizálta apja és anyja személyét, kapcsolatát, s csupán később hullott le a fátyol a mitikus magasságokba emelt szülők múltjáról, személyiségük valódi természetéről. A ráeszmélés azonban belátás helyett elfojtáshoz, feldolgozás helyett sajátos önterápiához – lényegét tekintve kompenzációs gesztusok sorozatához – vezetett. A „tündér” anya képét a felnőttkor határán egy reális(abb) anyakép váltotta föl – utóbb súlyosbítva a férj nézőpontjával, elhatárolódó magtartásával. A *Pilátus* szerzője – a rendelkezésre álló források szerint – ezt az értékkonfliktust transzponálta regénnyé. A könyv és az „eszmei mondanivaló”-t a maga módján és eszközeivel tömörítő-redukáló film iránti érdeklődést tekintve azt mondhatjuk: sikerrel.

Takács Miklós az írásterápia működésmódját illetően megállapítja: „ha lehet objektívalni a traumatikus eseményt, akkor a traumatikus jelen végre valóban múlttá válik.”<sup>106</sup> Csakhogy olybá tűnik: Szabó Magda képtelen volt veszteségélményeit objektívalni: a szülők, majd a férj elvesztését feldolgozni képtelen, dependens személyisége és alkotói enje rendre feloldódott a médiaszemélyiség lávaködében. A gyötrődő lelkiismeret ismétléskényszere és az írói közvetítés vágya a siker kalkulatív racionalitásától fűtve újra és újra kioltották egymást, s így a terápiás írás jegyeit mutató *Pilátus* jóval azelőtt túllépett a neurotikus személyiségrészt által vágyott funkció, mielőtt beteljesíthette volna küldetését. Ezzel szemben a kielégítetlen terápiás készlet és a művészi ambíció hosszú távon egymást táplálták – mind határozottabb tematikus kontúrokat adva az etikai és esztétikai távlatokat sem nélkülöző életműnek.

Szabó Magda alkotói pályája a fikció irányából a dokumentumszerű öntanúsítás felé halad. Művészi útja során az alkotó szelferőket felügyelete alá kényszerítő médiaszemélyiség szabályos magánmitológiát dolgoz ki az írói név mint marker alatt megjelenő könyvek lapjain. „A mítosz azonban – amint arra Jung rámutatott – nem fikció, hanem állandóan ismétlődő tényekből áll, amelyek újra meg újra megfigyelhetők.”<sup>107</sup> E megfigyelhető „tények” közé tartozik az apai bűn, a családi harmónia töréspontjai, az eszményi szülők illúziója csakúgy, mint a tökéletes társ és annak elvesztése, a testvér hiánya vagy a gyermektelenség, melytől különösen élete végén szenvedett az író. Berta Erzsébet 2011-ben megfogalmazott következtetése lehangoló ugyan, a Szabó Magda-életút és -karriertörténet azonban maximálisan visszaigazolja: „A művészet nem fogadhatja magába terápiikus

és/vagy ideologikus céllal a traumát (saját határain kívül kerül, amint így cselekszik), de traumatikus kódja révén áttemelheti azt egy magasabb rendű megváltatlanságba.”<sup>708</sup>

## ■ JEGYZETEK

56. „[N]jevezett főiskolai tanulmányait a bemutatott jogakadémiai végbizonyítvány tanúsága szerint az 1905. évi október hó 30. napján fejezte be.” – *Jegyzőkönyv, készült Debrecen sz. kir. város törvényhatósági bizottságának 1942. évi március hó 27. napján tartott rendkívüli közgyűlésében*. In: *Debrecen szabad királyi város törvényhatósági bizottsági közgyűlése határozatainak gyűjteménye*. (Összeáll. dr. Balogh Sándor h. főjegyző) [Városi Tanács kiadása], [Debrecen], 1942. évfolyam, 2. füzet. 202.
57. *Rövid életrajzok a városi állások pályázóiról*. Debrecen 1925/293. (december 25.) 6.
58. „A tanácsnoki állás betöltésére Szabó Elek, Zöld József és Tatay Zoltán jöhetnek számításba. Rangsorban legidősebb közülük Szabó Elek.” – *A gazdasági tanácsnoki állás betöltése*. Debreczeni Független Ujság 1919/95. (június 28.), 5. (Kiemelések az eredetiben.)
59. Bakó: *Szabó Magda sírba vitt titkai*. 266.
60. Csizmadia: i. m. 2018. 50.
61. Szabó Magda: *Az őz*. Szépirodalmi, Bp., 1975. 25.
62. Jegyzőkönyv. Készült 1937. december 18-án a helyettes-polgármesteri hivatalban Szabó Elek árvaszéki ülnök fegyelmi ügyében Steinhardt Lajosné sz. Teichmann Dóra debreceni lakos (Piac u. 9.) kihallgatásáról, Hajdú-Bihar Megyei Nemzeti Levéltárban a IV. B. 1414. A jegyzőkönyv fénymásolatát Bakó Endre bocsátotta rendelkezésemre, amelyért ezúton is köszönetemet fejezem ki.
63. Szabó: *Író és modell*. 388.
64. A kínos eseménysor részletes reprodukálása egy másik dolgozat feladata. A csaknem száz lapból álló iratanyag megtalálható a Hajdú-Bihar Megyei Nemzeti Levéltárban a IV. B. 1414. jelzet alatt.
65. Az iratok szerint összesen 41 év, 5 hónap és 6 nap szolgálati időt állapítottak meg, illetve 541,90 pengő járandóságot (ebből 373 pengő nyugdíj, 104,10 pengő lakáspénz, 52,80 pengő pótilletmény, 12 pengő családi pótlék). 1942. évi április hónapra még a tényleges szolgálati idő alatt járó havi 121,59 pengő összegű lakáspénz illeti meg. – *Jegyzőkönyv, készült Debrecen sz. kir. város. 202–203*.
66. Bakó: *Szabó Magda sírba vitt titkai*. 266–267.
67. A Hajdú-Bihar Megyei Nemzeti Levéltárban IV. B. 1414. jelzet alatt őrzött irat fénymásolatát Bakó Endre bocsátotta rendelkezésemre. (A gépirat részletét javítva rövidítve idézem – S. M.)
68. „A debreceni kir. törvényszék közhírré teszi, hogy Szabó Elek debreceni (Balthazar Dezső u. 18. sz.) lakost az 1942. évi január hó 24. napján jogerőre emelkedett P. 6490/3. 1941. számú ítélettel az 1877. évi XX. t.-c. 28 §-ának a) pontja alapján gondnokság alá helyezte. Debrecen, 1942. évi február hó 4. napján.” – Budapesti Közlöny Hivatalos Értesítője 1942/44. (február 24.), 2.
69. Az adatokért a debreceni Déri Múzeum egykori munkatársát, B. É. kollégámat illeti köszönet.
70. Jókai: i. m. 231; Mohás: i. m. 22; Csizmadia: i. m. 98–99. Lásd még Soltész Márton: *Szélkakasok és szépelkek: A Nagy Péter—Szabó Magda-vonal*. Irodalomtörténeti Közlemények 2020/1. 111–120.
71. „ev. ref.”: az Evangélium Szerint Reformált Magyarországi Keresztény Egyház tagja.
72. Szobotka: i. m. 164–165.
73. *Pilátus* 203.
74. „Ugyanis Bóka bocsátotta Kovalovszky rendelkezésére Szabó Elek egyébként gyér Ady-émlékeit.” – Bakó: *Szabó Magda sírba vitt titkai*. 266.
75. „Mikor később az Isten nekem szánta férj megkérte a kezemet, szavak nélkül éreztettem vele az igen-t. Arra kért, hadd kísérhessem el haza, ahol ünnepelni szoktam, mióta iskolai állásom, majd minisztériumi beosztásom elsodort az enyéimtől. Boldogan készülődtem, Cili ekkor már rég Tonelli felesége volt, és Milánóban élt. Sima utunk volt, pedig a háború alaposan feldúlta a környéket, de Ilka néni ott várt a nagyállomáson, apámat az új világ régen rábeszélte a nyugdíjaztatás kérésére, ő nyilván a híres debreceni ötös fogatot kéri el, ha még mindig kultúrta tanácsos, de hazaértünk villamossal is.” – Szabó Magda: *Csend az éj, szent az az éj*. Nők Lapja 2005/51–52. (december 21.), 18. Az írás a következő liddel jelent meg: „Szabó Magda a Nők Lapjának írta meg karácsonyi visszaemlékezését”. (Kiemelés tőlem – S. M.)
76. *Pilátus* 92.
77. *Pilátus* 45.
78. Hajdú-Bihar Megyei Nemzeti Levéltár, IV. B. 1414. (Bakó Endre gyűjtése)
79. Somogyi Gyula: *Dekonstrakció és etika között: A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban*. Studia Litteraria 2011/3–4. 34.
80. Földes: i. m. 15.
81. „Élete dokumentum-regényével még tartozom neki is, önmagamnak is” – jegyezte meg anyjával kapcsolatban az írónő egy 1972-es vallomásában. Szabó: *Író és modell*. 392.
82. Szabó Magda: *Régimódi történet*. Európa, Bp., 2006. 523.
83. Hajdú-Bihar Megyei Nemzeti Levéltár, IV. B. 1414. (Bakó Endre gyűjtése)
84. „Apám a komám volt, a barátom, a gyerekeim, az ikertestvérem, egy kicsit én magam is, annyira hasonlítottunk egymáshoz biológiánknak, igényeinkkel, ízlésünkkel, mániáinkkal, igazán sok mindenem volt, csak éppen nem a családjunk feje és az atyám.” – Szabó: *Író és modell*. 64–65.
85. Földes Anna: *Vállunkon a nagykorúság terhével*. In: *Ne félj*. i. m. 48.
86. Gách: i. m. 35.
87. *Pilátus*. 37.
88. Szabó Magda: *Für Elise*. Európa, Bp., 2007. 7.

89. Lásd a *Termékeny sivatag, Debrecen három arca, Olvasónaplómból és A holtig haza: Debrecen című* írások (In: Szabó Magda: *Kívül a körön*. Szépirodalmi, Bp., 1980. 533–579.) mellett a *Merszi, Mészjő* (Európa, Bp., 2000) kötet *Violaszín: A cívis város köszöntése* című esszéjét (234–237.).
90. Bakó: *Szabó Magda sirba vitt titkai*. 268–271.
91. *Pilátus*. 173.
92. Szabó Magda: *Záróvizsga*. In: *Uő: Kívül a körön*. 528.
93. Szobotka: i. m. 189.
94. *Uo*. 227.
95. *Uo*. 227–228.
96. Csizmadia: i. m. 54–55.
97. *Pilátus* 115.
98. *Uo*. 114.
99. *Uo*. 116.
100. *Uo*. 115.
101. Szabó: *Für Elise*. 90.
102. Szobotka: i. m. 176, 245.
103. Csizmadia: i. m. 55–56.
104. Szabó: *Régimódi történet*. 513.
105. Szabó: *Író és modell*. 394.
106. Takács Miklós: *A kulturális trauma elmélete a bírálótok tükrében*. *Studia Litteraria* 2011/3–4. 50.
107. C. G. Jung: *Válasz Jób könyvére*. (Ford. Pressing Lajos) In: *Uő: A nyugati és a keleti vallások lélektanáról*. Scolar, Bp., 2005. 412.
108. Berta Erzsébet: *Architektúra és trauma: Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*. *Studia Litteraria* 2011/3–4. 152.



LAKATOS TIBOR

# MUZSIKUS CIGÁNY IDENTITÁS ÉS ASSZIMILÁCIÓS TÖREKVÉSEK A 21. SZÁZAD ELEJÉN

## Bevezetés

■ Négy, muzsikus cigány családból származó ember életútján keresztül mutatom be egyfajta lehetséges módját a muzsikus cigányság 21. századi asszimilációs stratégiáinak, illetve azokat a társadalmi, gazdasági folyamatokat, amelyek az asszimiláció felé terelgetik a zenész cigányokat. Ezeknek a sokban hasonló, ám mégis különböző életutaknak a segítségével egyfajta asszimilációs „szükségyszerűséget” szeretnék vizionálni, amely a muzsikus cigányság nagy részét érintheti. Kitérek a „muzsikus cigány identitás” meghatározására is, amely – mint láttatni fogom – nem kizárólag a hivatásszerű zenélés velejárója. Lényeges, hogy a bemutatott élettörténetek egyike a sajátom, ily módon egyszerre próbálok taglalni a témát tudományos megközelítéssel, ugyanakkor felhasználva közvetlen élményeimet is. Bízom benne, hogy ezzel a kettősséggel újszerű megközelítést adom a muzsikus cigányság viszonylag kevésbé kutatott asszimilációjának.

## Rövid történeti áttekintés

■ Magyarországra feltétlenül, de egész Európára vonatkoztatva is elmondható, hogy a cigányság és a zene szorosan összekapcsolódik egymással. Olybá tűnik, mintha ez lenne a cigányok legősibb mestersége. Pedig ez annak ellenére sem igaz, hogy a Balkánon és Dél-Európában is cigányok voltak a hivatásos zenészek.

Ahogy mind népszerűbbé vált a cigányzene, úgy váltak a cigányzenészek a cigányság úgymond arisztokratáivá. Kezdték egyre határozottabban megkülönböztetni őket a cigányság többi tagjától, és még csak véletlenül sem jöttek létre vegyes házasságok a cigányság más csoportjaival.

A 19. század közepén születik meg a verbunkos elemekre, tehát a hazai zenei hagyományokra épülő műfaj, a magyar nóta, kevésbé népszerű nevén a *népies műdal*. A kor haladó szellemiségű rétegeinek égető igénye támadt olyan szimbolikus jelleggel bíró zenei műfajra, melyet magyarnak lehetett tekinteni, és egyszerre adott alkalmat a mulatozásra és szomorkodásra, a mélabúra. A magyar arisztokráciáról – elsősorban a dzsentrikről – kialakult kép, melyet nagyrészt Krúdy és Móricz műveinek köszönhetünk, nagyon szentimentális, szélsőséges érzelmeket kiváltó volt akkoriban és ma is, de természetesen a magyar nemesség ennél lényegesen árnyaltabb megközelítéssel jellemezhető. Ezzel a témával egy másik írásomban foglalkozom.

Bár ezeket a dalokat zongorakísérettel írták, az első perctől egyértelmű volt, hogy a magyar nóta terjesztői a cigánybandák. Még mielőtt megjelentek volna a dalok kottái, a cigányzenészek „hallás utáni” játékkal már rég megkedveltették azokat a közönséggel. A magyar nóta nem idomult, nem vette át a nyugat-európai műzene változásait, története során végig megőrizte sajátosság jegyeit, ezért tudott „nemzeti kincsünké” válni. A magyar nóta szerzői között egyaránt találunk ci-

gány és nem cigány származású szerzőket. Az előadók ellenben kizárólag a cigányzenekarok voltak. Legfőképpen a városi cigánybandák játszották a magyar nótákat, és a fővárosi zenészek különösen kiemelkedtek közülük. A fővárosban mindent elsöprő népszerűségnek örvendett a magyar nóta és ezzel maguk a cigányzenészek is, miközben a nótaszerzők legtöbbször a legegyszerűbb dallamokat sem tudta kottára vetni.

Az első világháború nem csökkentette a magyar nóta népszerűségét. Igaz, hogy számos cigányzenész kapott behívót, és nem mentesültek a frontszolgálat alól, de találtak arra is módot, hogy a háborús körülmények között, sokszor a csatatéren is gyakorolják a mesterségüket.

Bármilyen ünnepi alkalomkor a cigányzenészek biztosították a muzsikát az eseményhez.

Az 1800-as évek végétől a magyar cigányzenészek egész Európában nagy népszerűségnek örvendtek.

Érdekes, hogy a 18. század közepe felé, mikor a zenészek kezdték megtanulni a kottaolvasást, sokan megkongatták a vészharangokat, attól félve, hogy ezzel el fog veszni a cigányzene sajátos stílusa, virtuozitása. Bár a 20. század első felétől a cigányzenészek önállóan tanulták meg az új darabokat, nem volt szükségük ehhez tanárra, mégsem tűnt el az improvizatív előadásmód a játékukból.

Az első világháborút követően továbbra is nagyon népszerűek voltak a cigányzenészek országszerte, számuk meghaladta a 12 000 főt.

Ez a népszerűségük kitartott az 1960-as évek végéig. A második világháborút követően a polgári életmóddal együtt megszűntek a kávéházak, de a kisvendéglők, családias hangulatú vendéglátóhelyek is (ez a sors várt többek között a világhírű New York kávéházra, amely IBUSZ irodaként és sportáruházként is üzemelt egy ideig).

Az új szocialista „életfilozófia” nem kedvelte a mulatozást, a kötetlen hangulatú találkozókat, a nótázást. A cigányzene és a cigányzenészek is kimentek a divatból.

A zenészek legtöbbször életformát kellett váltania, és legtöbbször fizikai munkával keresték a kenyerüket. A muzsikus dinasztiák évszázados hagyománya megszakadt.

Az 1960-as gazdasági liberalizáció egy időre újra megteremtette a keresletet a cigányzene iránt, elsősorban a külföldi vendégek esetében. Nemcsak a cigányzene – amit egyébként magyar zeneként azonosítottak a külföldiek –, de az egész ország is izgalmas célpont lett a nyugat-európai turisták számára. Az idegenforgalmi kínálat meghatározó eleme a cigányzene, magyar nóta lett. A cigányzenészek sok külföldi vendégszereplésre kaptak meghívást. A fiatal nemzedék újfent kedvet kapott a cigányzenéhez. Mintegy jelképül a fellendülésnek 1985-ben megalakult a 100 Tagú Cigányzenekar.

A rendszerváltást követően gyakorlatilag ismét napról napra megszűnt a kereslet a magyar nóta és a cigányzene iránt. Manapság nagyítóval kell keresni olyan szórakozó- vagy vacsorázóhelyet, ahol cigányzene szól.

A cigányzene iránti kereslet drasztikus csökkenése sok muzsikus cigány számára okozott identitásválságot is az egzisztenciális nehézségek mellett. Identitás alatt általában egyrészt az örökölt, másrészt a szerzett (család, iskola, munkahely, tágabb környezet) tudásunk, tapasztalatunk alapján kialakult önképünket, önazonosságunkat értjük. Nagy jelentősége van az identitás kialakulásában és alakulásában a tudatosságnak is, hiszen az identitás nem egyszeri, végleges, lezárt állapot, hanem dinamikus, változó, az egyén által változtatható folytonosság. A muzsikus cigányság esetében az identitás kérdése árnyaltabb, hiszen esetükben kettős identitásról beszélünk, egyszerre érzik magukat magyarnak és muzsikus cigánynak. Egészen a közelmúltig a kettős identitás „jól működött”, azonban a meg-

élhetést, az egzisztenciát és a társadalomba való beilleszkedést biztosító cigányzene iránti kereslet megszűnése felborította az egyensúlyt.

### **Az interjúalanyok bemutatása**

■ Az interjút két módszert alkalmaztam. A családtörténet megírásához a narratív interjút, míg a jellegzetes cselekvéstípusok, elsődleges szocializációs minták leírásához a félig strukturált interjút.

#### **B. J.**

Anyai és apai ágon is muzsikus cigány családból származik.

B. J. zenei tanulmányait 6 éves korában kezdte, ekkor kezdett el zongorázni. A 8. kerületi Bacsó Béla utcai általános iskolába járt. Az Asztalos János Gimnáziumban érettségizett 1969-ben, miközben klasszikus zenei tanulmányokat is folytatott, és hivatásos előadóművészeti engedélyt szerzett 1969-ben.

Két gyermeke van. Mindketten külföldön élnek. Egyikük egy étterem vezetője, másikuk banktisztviselő.

#### **B. L.**

Anyai és apai ágon is muzsikus cigány felmenői vannak, dédszülőikig visszamenően. B. L. első generációs roma értelmiségi fiatalember. Budapesten született 1985-ben és máig ott él. Muzsikus cigány család tagjaként gyerekkorától kezdve a zene szerves részét képezte az életének. Zeneiskolai tanulmányokat is folytatott, de soha nem volt célja, hogy hivatásos zenész legyen. Jogi diplomát szerzett. Felesége is muzsikus cigány családból származik. Két óvodás korú gyermekük van.

#### **Sz. Zs.**

1978-ban született Budapest környéki településen él. Jómaga és felesége is muzsikus cigány családból származik. A családi hagyományokat követve hivatásos zenész. 1992-től 1994-ig a Rajkó Zenekar tagja volt. 1994-től a 100 Tagú Cigányzenekar tagja. Két fiúgyermeke van. Az idősebb 19 éves, kertészeti szakközépiskolába jár. A kisebbik fia általános iskolás. Gitározni tanul.

### **Önmagam**

Muzsikus cigány családból származom anyai és apai ágon is, de nagyszüleim generációjával megszakadt a zenélés hivatásszerű gyakorlása a családban.

Budapesten születtem. A 8. kerületben jártam általános iskolába, zenei tagozatos osztályba. Matematika tagozaton érettségiztem. Vendéglátóipari-idegenforgalmi és közgazdász tanári diplomákat szereztem. A Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskolájának elvégzése után a fokozatszerzési szakaszban tartok. Kutatási témám a muzsikus cigányság asszimilációs stratégiájának bemutatása egyéni életutak segítségével.

Feleségem nem cigány származású, pedagógus családból származik. Három gyermekünk van. Mindhárom felnőtt, önálló életet él. Értelmiségi pályát választottak. Kisgyerekkorukban kedvtelésből zenéltek, de soha nem merült fel, hogy hivatásos zenészek legyenek.

### **Az interjúk ismertetése**

■ Interjúalanyaim mindegyikének felmenői több generációra visszamenőleg, apai és anyai ágon muzsikusok voltak. Ennek ellenére négy különböző asszimilációs modellt képviselnek.

B. L. követve a családi hagyományokat, gyerekkorától kezdve hosszú ideig tanult zenét, egyrészt a szülei ösztönzésére, másrészt mert kedvet is érzett hozzá.



Amikor elérkezett az idő, hogy döntenie kelljen a jövőjét illetően, mégsem a zenei pályát választotta. Nyilvánvalóan szükség volt ehhez a szülei „rugalmasságára” is, vagyis annak belátására, hogy a zenélés nem feltétlenül nyújt már biztos megélhetést és jó egzisztenciát. Önmagában azonban ez kevés lett volna, szükség volt itt a családdal szoros kapcsolatban lévő pedagógus ösztönzésére. Ahhoz, hogy a család elfogadja a tanár tanácsát, egy már korábban kialakult bizalomra, kooperációs kapcsolatra volt égetően nagy szükség. Ez az együttműködési „hajlandóság”, jó értelemben vett megfelelni vágyás a kulcsa annak az asszimilációs stratégiának, amely a muzsikos cigányság esetében a többi cigány népcsoportnál eredményesebb. Fontos megjegyezni, hogy a stratégia részben egyfajta tudatosságot is feltételez.

Több szempontból lényeges, hogy B. L. miként beszél a feleségével, illetve a korábbi párkapcsolataival kapcsolatos élményeiről. Nyilvánvalóan kitűnik belőle, a család nem várta el, hogy muzsikos cigány családból való legyen a felesége. Az, hogy mégis így történt, semmiben sem csökkentette annak jelentőségét, hogy a vegyes házasság teljesen elfogadott volt a családban. Amiatt van kivételesen nagy jelentősége mindennek témám szempontjából, mert alátámasztja azt a korábbi állításomat, miszerint az általam ismert szociológiai elemzések nem differenciálják kellőképpen a cigányságot, mivel nem különítik el a muzsikos cigányságot a cigányság egészétől. Különösen jó példa a kevésbé differenciált megközelítésre Szuhay Péter álláspontja. „Abban mindhárom cigány etnikai csoport hasonlít egymásra, hogy mind a nem cigányokkal, mind a más cigánycsoportokkal való házassági kapcsolatuk gyakorisága elenyésző. Az emberek tehát elsősorban a saját etnikai csoportjukba tartozó emberekkel lépnek házasságra, így a rokonsági viszonyok a saját csoporton belül jönnek létre.” (Szuhay Péter)

Az az állítás, mely szerint vegyes házasság esetén a valamelyik házastárs családjával való kapcsolat szükségszerűen megszűnik vagy minimalizálódik, nem fogadható el általánosan érvényesnek; azért sem, mert nem veszi kellően figyelembe a muzsikos cigányok sajátos szokásait, amit az interjúim is alátámasztanak.

„Egy oláh férfi és egy romungro nő házasságában a nő például, ha a férje közösségébe költözik, attól kezdve kiszakad saját korábbi rokonsági rendszeréből, gyermekei oláh cigány identitásban nőnek fel, s nem tartják a kapcsolatot a romungro anya vér szerinti és műrokonaival.” (Szuhay [1999] 77–78.) Ezt az állítást elfogadhatónak érzem, bár sem saját tapasztalataim, sem az interjúkban elhangzottak nem érintik ezt a témát. Ezzel szemben a muzsikos cigány és „magyar” vegyes házasságokra semmiképpen sem érvényesek.

B. L. elmondása szerint azokban a kapcsolataiban, ahol nem cigány származású volt a partnere, semmilyen elutasító vagy bizalmatlan magatartást nem tapasztalt a családja részéről.

A tanulás fontosságáról, a polgári foglalkozás választásáról és a roma származás tagadásáról szóló kérdésekre adott válaszok szorosan egymáshoz kapcsolódtak B. L. esetében.

„Volt egy nagybátyám, aki vállalkozónak számított a második világháborút közvetlenül megelőzően, és aki Pestre hordta fel a portékáit, tulajdonképpen nem ő, hanem az emberei. Azt gondolom, a magyarok abban az időben nem is tekintették őt cigánynak.

Már csak azért sem, mert ő munkáltató volt a falujában meg a környéken. Az ő egyik fia lett a faluban a jegyző, egyetemre szeretett volna menni, hiszen az érettségije megvolt. Ez végül is nem sikerült neki, de a lényeg az, hogy már annak a generációnak is fontos volt a tanulás. Az biztos, hogy nagy segítség volt nekik, hogy nem néztek ki romáknak.”

„Álmukban nem gondolták volna a nagybátyámmal üzletelők, hogy roma. Ő nem tagadta, de nem kérkedett velem, mivel az üzlet számított. Ha rákérdeztek, vállalta.

Persze más az, ha valaki letagadja a származását.”

A család anyai ágában is akadnak idevágó történetek:

„Az anyai oldali nagyapám a Nemzetiben volt 30 évig bőgős. Ő még él, 83 éves. Az ő nagynénje kiment Angliába tanulni. A nagyapám mesélte, hogy feleségül vette őt egy angol lord. A családjunk úgy tudja, hogy ő lett később a világ első csillagásznője. Mesélte a nagyapám, hogy az 50-es, 60-as években, amikor kint voltak Angliában, megkereste a nagynénjét, aki nem mutatta be a férjének. Azért tette ezt nagyapám szerint a nagynénje, mert leplezni akarta a származását.”

„Emiatt a nagyapám soha nem mehetett el a házukba, hanem mindig valahol máshol találkoztak. Én nem ismerem őt, állítólag járt Magyarországon. Én nem emlékszem rá. Ő, aki civil foglalkozású a családban, illetve a nagybátyám, aki a papa családjából van, ő belgyógyász főorvos a salgótarjáni kórházban. 60-as születésű. Tanult zongorázni, de abbahagyta, és az orvosi egyetemre ment. Az ő apukája Tarjánban párttag volt. Tisztviselőként dolgozott a pártirodában, a származásából nem volt probléma. Abban az időben, hogy valakinek a fia bekerüljön orvosi vagy jogi egyetemre, ahhoz párttagnak kellett lenni. Ott volt mögötte a papa párttagként, így tudott bekerülni az orvosira. Akkor nem nézték, hogy roma.”

Mindezekből arra következtettek, hogy a polgári foglalkozás megválasztása a zenélés helyett, a vegyes házasságok („magyar” – muzsikus cigány), valamint az identitás funkcionálissá válása és az egyén életében bekövetkező változtathatósága mind jelzik a muzsikus cigány asszimilációs törekvések irányát.

Két interjúalanyom közel azonos generációt képvisel (B. L. és Sz. Zs.), mégis teljesen másképp alakult a szakmai életútjuk. Egyikőjük, Sz. Zs. cigányzenész lett, követve a családi hagyományokat, de életmódjában elfogadta, beépítette a megváltozott munkaerőpiaci körülményeket. A gyermekeitől nem várja el, hogy a zenészhivatást válasszák maguknak. B. L., bár eleinte ő is a muzsikus pálya felé orientálódott, később elsősorban egy pedagógus tanácsára hallgatva és szülei által is támogatva jogi tanulmányokat folytatott és „polgári” foglalkozást választott magának. Harmadik interjúalanyom, B. J. egy korábbi generációt képvisel. Híven a családi tradíciókhoz zenész lett, de nem cigányzenekarhoz szegődött, hanem zongorázni tanult, és bárzongoristaként különböző éttermekben, szállodákban és kávéházakban dolgozott. Ez nem ritkaság, hiszen sokan, főleg az 1970-es években születettek közül ezt az utat választották, amellet, hogy a dzsessz műfajt kultiválták. Az ő identitása részben eltér két fiatalabb interjúalanyométól.

Sz. Zs., mivel ő maga és a családja összes zenész tagja cigányzenészként cigányzenét (magyar nótát és minden más műfajt, de „cigányosan”) játszik, identitását tekintve jóval szorosabban kötődik a cigányzenéhez, mint B. J. Ezzel együtt Sz. Zs. sem köti kizárólagosan a muzsikus cigány önazonosságát a zenéléshez, mert számára is fontos identitásformáló elem a családi szocializáció, amely a többségi társadalomhoz való viszonyát határozta meg. Nem tűnt számomra úgy, hogy szigorúan elvárná a gyerekeitől a zenei pálya választását, bár talán voltak-vannak ilyen irányú reményei.

B. J. esetében gyakorlatilag „eldöntött tény” volt, hogy két lánya közül egyik sem lesz zenész (külföldön élnek, és a szállodaiiparban, illetve a bankszektorban középvezetők), és ezzel a család meg is elégedett, mert így biztosabb és könnyebb megélhetést és egzisztenciát remélnek a gyerekeik számára. Abból, hogy B. J. nem hagyományos cigányzenét játszott – ez derül ki az általa elmondottakból –, egyenesen következett, hogy kapcsolati hálója (a magánéleti és a szakmai egyaránt) döntően nem cigány emberekből áll. Lényeges, hogy ez nem járt együtt azzal, hogy letagadta volna cigány származását. (A bőrszínt a társadalom a cigány származás legbiztosabb külső rasszjegyeként értelmezi, ezért a sötét bőrű cigány emberek – mint B. J. is –, ha szándékukban állna, sem tudnák eltitkolni cigány származásukat.)

Ugyanez a helyzet Sz. Zs. esetében, míg B. L. és jómagam világos bőrünknel fogva gyakorlatilag sok esetben csak „önbevallás” útján tudathattuk a származásunkat a baráti vagy munkahelyi közösségekben.

B. L. családjában vannak, akik hagyományos cigányzenét játszanak, és olyanok is akadnak, akik komolyzenét, dzsesszt. Esetében összetett a helyzet. Viszonylag hosszú időn át tanult zenét, és tette ezt azzal a céllal, hogy a zene hivatása lesz. Később mégis polgári foglalkozást választott magának, első generációs értelmiségivé vált. Bár az ő életében is meghatározó fontosságra tett szert a zene, a beszélgetésekből mégis kiérződött, hogy a családi viselkedési minták, az elsődleges szocializáció jelentik az identitás alapját és nem a zenélés.

Jómagam anyai és apai ágon is muzsikus családból származom. A családom viselkedésére jellemző volt, hogy tudatosan vállalták a kettős identitást, folyamatosan hangsúlyozva miszerint egyetlen módja annak, hogy befogadjon minket a társadalom, az, ha az átlagnál, a „magyaroknál” többet és jobban dolgozunk, véletlenül sem keveredünk semmilyen törvénytelenségbe, mert akkor rögtön ránk sütik a „bélyeget”, hogy mi éppolyanok vagyunk, mint a többi cigány. A családom elvétele tartotta a kapcsolatot a muzsikus rokonsággal (nagyapám a betegsége miatt korán abbahagyta a zenélést). A család kapcsolati hálója döntően „magyar” emberekből állt, jellemzően a munkatársakból. A gyermekeim egyértelműen „magyarként” határozzák meg magukat, tudván, hogy én viszont cigány származású vagyok. Ez azonban nem befolyásolja a saját identitásukat. Számukra a családi minta kizárólag a magyar identitást jelenti, hiszen egyrészt csak az egyik szülőjük cigány származású, másrészt én sem közvetíthetem mást, mert a cigányság, a muzsikus cigány származás kizárólag egyfajta tiszteletet jelent a felmenőim iránt.

Az identitás átalakulásának, csökkenésének és majdani megszűnésének meghatározó eleme a legfőbb összetartó erőnek, a muzsikálásnak, mint foglalkozásnak a megszűnése. Ez a folyamat a 1970-es évektől folyamatosan tart. Még ha nem feltétlenül jelenti is a zenéléssel való teljes szakítást, de a műfajon belüli változás ugyanazt a hatást válthatja ki. Itt arra gondolok, hogy megmarad a zene mint hivatás, de az már nem cigányzene, hanem komolyzene vagy dzsessz, esetleg más műfaj. A rendszerváltozás után ez a folyamat igazán felgyorsult. Az új politikai és gazdasági rendszer pillanatokat alatt romba döntötte azt a sikeresnek induló folyamatot, amely kedvezhetett volna a muzsikusoknak. A vendéglátóipari egységek privatizálása teljesen új munkaerő-piaci helyzetet eredményezett a cigányzenészek számára. Az állami és önkormányzati bérlakások tömeges kiárusítása kritikus lakásproblémákat okozott a roma családok körében. A szakképzettség iránti megnövekedett igény, az új gazdasági és társadalmi jelenségek, valamint az információs társadalom kibontakozása jelentősen megnehezítette a muzsikus cigány családok életét. A családfenntartó férfi eddigi életpályája a muzsikus életről szólt, a befektetett energia és munka a zenetanulás területére összpontosult, amelyet más területre átváltani, átépíteni már nem lehetett. A továbbképzés, az átképzés lehetőségével a cigányzenész nem tudott élni, annál is kevésbé, mert a hagyományos szakmák és az azokhoz szükséges ismeretek, készségek gyakran még az alapképzettségek sem álltak rendelkezésére, és ezáltal nem volt versenyképes a munkaerőpiacon. (A cigányzenész hétéves korától tanulja a szakmáját, és egy 40-50 éves férfi nehezen tud már váltani, illetve új szakmát tanulni.)

A többségi társadalom által kialakított intézményrendszerhez, a piacgazdaság követelményeihez való alkalmazkodás nehézsége a cigányzenészeknél is nagy gátat jelentett. Sok muzsikus cigány család szociális transzferekből való megélhetésre kényszerült. A feketén alkalmazott zenészek elestek a munkajogi védelemtől, illetve azoktól az ellátásoktól is, amelyek munkaviszonyhoz kötöttek. A cigányzenész családok a gyermekeiket már vagy a polgári pálya felé irányítják, vagy a ze-

neművészet területén a klasszikus zene felé terelgetik. Igaz, a cigányzenét többször is eltemették már, de eddig mindent túlélte. Túlélte azt is, amikor a 20. század elején megérkezett ide a dzsessz Amerikából. Túlélte az 1930-as évek világgazdasági válságát (a bevezetett kötelező betegbiztosítási díjak miatt a 20-25 fős cigányzenekarok létszáma 8-10 főre csökkent). S túlélte a Rákosi-korszakot is, amikor osztályidegennek bélyegezték a cigányzenét.

Sajnos úgy tűnik, hogy a rendszerváltozás végül is megadta a kegyelemdőfést. Azt megelőzően a vendéglátóipari egységek állami tulajdonban voltak, és kötelező volt bennük zenekart alkalmazni a vendégtér befogadóképességének függvényében. Szinte mindenhol volt élőzene. Amikor viszont megszűnt az ilyen irányú kényszer, szinte pillanatok alatt eltűnt onnan a cigányzene – tisztán gazdasági okokból. A legtovább még a szállodákban alkalmaztak cigányzenészeket, de amikor azok is külföldi befektetők kezére kerültek, szinte lehetetlen lett megélni az eddigi módon.

A muzsikusként való önazonosság alapja a cigányzene hivatásszerű művelésén alapult. Ez jelentette, ez jelenti a legerősebb kohéziós erőt a családon belül, a családok között, és ez képezi a biztonság, az önbecsülés bázisát is, ami nélkül nem lehet felvenni a harcot a sztereotípiák és a stigmatizáció ellen.

Ma olyan folyamat zajlik, hogy a most 50-60 éves cigányzenészek gyermekei keresik a maguk helyét a magyar társadalomban. Egyrészt a fent említett biztonság és önbecsülés döntően már nem biztosítható a cigányzene által, másrészt nincs más lehetőség számukra, mint a családi szocializációs mintát követve beilleszkedni a társadalomba. Ellentétben a többi cigány népcsoport tagjaival, ők nem rendelkeznek olyan identitással, amit a „magyarságuk” konkurenciájának tekintetnének. Érdekérvényesítő képességük, ami ráépülne a cigány származásukra, eleve nincs, hiszen nem kaphattak a családban ehhez kellő muníciót. A beilleszkedést azonban megkönnyíti számukra saját kapcsolati hálójuk, ami nem korlátozódik cigány emberekre, ugyanakkor kisebb-nagyobb mértékben őket is éri az előítéletekből fakadó negatív élmények. A társadalom a kulturális diskurzusokban elvár bizonyos viselkedésmintákat, egyfajta hierarchikus cigányszerepet, kiváltképpen új, ismeretlen környezetben. Egyszerre kell megfelelniük a társadalmi elvárásoknak, ugyanakkor meg is kell őrizniük vagy éppenséggel ki kell alakítaniuk a saját önazonosságukat, mindig vigyázva arra, hogy ne sérüljenek a családtagjaikkal meglévő érzelmi viszonyaik.

A vizsgált családtörténetek alapján igazolva látom tézisemet, miszerint a muzsikusként való cigány családok asszimilációs stratégiái, melyek közel két évszázados múltra tekintenek vissza, komoly kihívás előtt állnak manapság. Egyfelől az erős gazdasági, kulturális és kultúrpolitikai hatások következtében drasztikus módon lecsökkent a hagyományos magyar nóta és cigányzene iránti kereslet. Másfelől, a fentiekből következően, a családokat összetartó, a családi viselkedési mintákat meghatározó és az identitásukat meghatározó hivatásszerű zenélés a családok fiatal (20-30 éves) tagjai számára már nem biztosítja a megélhetést. Itt elsősorban a cigányzene műveléséről beszélek. Sok fiatal választja a komolyzenét, esetleg a dzsesszt, de ez a hivatás már nem bír a cigányzenéhez hasonló identitást formáló erővel.

Véleményem szerint a szóban forgó korosztály még részben megőrzi muzsikusként való cigány identitását, és át fogja örökíteni azt a gyermekei számára. Ebben fontos szerepet játszik, hogy ők még „élőben” tapasztalták meg, hogy az édesapjuk cigányzenész volt, s ez erős érzelmi kötődést jelent a műfajhoz is. A gyermekek identitásának kialakulásában fontos szerepet játszik, hogy szüleik mindketten cigány származásúak-e, hogy szüleik zenészek-e, és ha igen, akkor milyen műfajt választottak. Közülük sokan már nem látják a szüleiket cigányzenészként vagy egyáltalán zenészként dolgozni.

A gyerekek pályaválasztásánál már korántsem meghatározó a szülők általi elvárás, hogy zenészek legyenek. A nagyszülők részéről van inkább egyfajta várokzás, de semmiképpen sem az a megkérdőjelezhetetlen hagyomány, ami a korábbi nemzedékekre jellemző volt. A kortárscsoportoknál és a pedagógusoknál él egyféle sztereotípiá, de ez sem szigorú. A fiatalok döntő része számára a zene, a zenélés inkább kedvtelési célú, és kevesen választják hivatásul. Közülük is szinte senki sem dönt a cigányzene mellett, hanem a komolyzenei műfajt, esetleg a dzsesszt választják.

Nyilvánvaló, hogy a vegyes házasságok segítik az asszimilációs folyamatot. A vegyes házasságból született „félíg” cigány származású gyermek vegyes házasságának a lehetősége is nyilvánvalóan nagyobb.

A fent leírtak abba az irányba mutatnak, hogy a muzsikusként született cigány családok számára legvalószínűbb alternatívának az kínálkozik, hogy néhány nemzedéken belül teljesen asszimilálódnak a magyar társadalomba. Ezt az asszimilációt segíti a már meglévő nyelvvesztés, segíteni fogják a vegyes házasságok, továbbá segíteni fogja az is, hogy egyre többen választanak maguknak „polgári” foglalkozást. Amennyiben a hivatásszerű zenélést választják, akkor is a pop, a komolyzene vagy a dzsessz jöhet elsősorban szóba a cigányzene iránti kereslet szinte teljes megszűnése okán.

Az asszimilációt segíti továbbá, hogy a tanulás rendkívüli fontossággal bír a muzsikusként született cigány családok életében. Az értelmiségivé válás a társadalom részéről növelheti az elfogadás erősödését és a sztereotípiák csökkenését.

Az első generációs értelmiségiek fiataloknak nagy kihívást jelent az új szerep vállalása, az egzisztencia elérése, a családdal való jó viszony fenntartása még akkor is, ha nem cigány fiatalemberről van szó. Ennek oka, hogy nem áll rendelkezésre a családi minta, a kapcsolati tőke gyenge. Egy cigány fiatal esetében fokozottan jelentkezik ez a probléma. A pszichológiában ezt az állapotot „kapunyitási krízisnek” hívják, és a megpróbáltatás terheinek az enyhítésére különböző tréningeket is alkalmaznak.

Ennek a problémának a megoldása nyilvánvalóan könnyebb ott, ahol a család, ha nem is értelmiségiek, de asszimilálódtak a maga környezetéhez, ahol a családtagok kapcsolati tőkéje és általában az ismerősei, a barátai jelentős mértékben nem cigány származású emberekből tevődik össze. Ahol tehát kisebb a kontraszt a régi és az új környezet között.

Megítélésem szerint a muzsikusként született cigány értelmiségiek viszonylag könnyen beilleszkednek ebbe az új helyzetbe, az első generációs értelmiségiekébe. Ennek az a fő oka, hogy a családi szocializáció során már megszerezte hozzá a szükséges „alapot”.

#### ■ IRODALOM

- Bindorffer Györgyi: *Kettős identitás: etnikai és nemzeti azonosságtudat Dunabogdányban*. Új Mandátum Könyvkiadó Bp., 2001.
- Giddens, Anthony: *Szociológia*. Osiris, Bp., 2006.
- Pálos Dóra: „Cigány” identitások nehézségei. *Egy önbeszámolókon alapuló vizsgálat tanulmányai*. Esély 2010. 2. sz. 62. A teljes írás: 41–63.
- Parsons, Talcott – Robert F. Bales: *Family Socialization and Interaction Process*. National Library of Australia, London, 1956.
- Phinney, Jean: *Understanding ethnic diversity*. *American Behavioral Scientist* 1996. 51(9) 199.
- Phinney, Jean: *Ethnic identity and acculturation*. In: K. M. Chun – P. B. Organista – G. Marin (ed.): *Acculturation: Advances in theory, measurement, and applied research*. APA, Washington DC 2003.
- Szuhay Péter: *A magyarországi cigányok kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*. Pano-ráma, Bp., 1999. 77–78.
- Tajfel, Henri: *Social psychology of intergroup relations*. *Annual Review of Psychology* 1982. 33.
- Zipernovszky Kornél: *Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni: A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát*. Replika 2017. 1–2. sz.

KESZEG ANNA

## KELET-EURÓPAI FEKETE ÖZVEGY

*Black Widow*, 2021, r. Cate Shortland

■ 2021 a nagy bepótlás éve: a 2020-as bankettek és ballagásokat, esküvőket és keresztelőket, nemzetközi tornákat éljük át, illetve megnézzük azt a rengeteg filmet, amit a mozikból tavaly visszatartottak. Nem utolsósorban azt is feldolgozzuk, hogy milyen média-botrányok övezik ezeket az eleve megkésített produkciókat.

A Cate Shortland rendezte *Black Widow/Fekete özvegy* iskolapéldája mindennek: a július 7-én mozikba került produkció nagyon méltatlankodó kritikákkal indított. Elmarasztalták a túlságosan sablonos történetért, a túlságosan magyarázkodásra sikerült karakterprofilozásért, a túltolt női nézőpontért, a túl lassú cselekményvezetésért. A legtöbb izgalmat azonban a főszereplő és a karaktert utoljára alakító Scarlett Johansson okozta azzal, hogy perbe fogta a gyártó-forgalmazó Disney+-t a bevételekkel való visszaélés miatt. A gyártó ugyanis a moziforgalmazás mellett a streamingplatformokon is hozzáférhetővé tette a filmet, illetve szolgáltatásai promotálásában is jelentős szerepet játszott a *Fekete özvegy*, mialatt a színészek streamingelérésekből való bevételére egyelőre nincs jogi szabályozás. Az audiovizuális technológiák története iránti érdeklődők máris miniforradalomként könyvelik el az esetet, ugyanis precedenst teremthet színészek és streamingen hozzáférhető munkáik beárazásában. Rádásul a *Fekete özvegy* bennünket, rendes magyar embereket amiatt is lázba hoz, mert a forgatások jelentős része Budapesten zajlott, s nagyon élvezetes végigbogarászni a film pesti jeleneteit,

Natasha Romanoff és gyámhúga évődő lelkizésekor a Csepel sört vagy a Nyugati aluljáróbeli Princessz pékség előtti landolást felfedezni szívet dobogtató teljesítmény. S még tovább, bennünket, rendes magyar asszonyokat az is izgalmi állapotba juttat, hogy a *Fekete özvegy* a kevés, bár egyre gyarapodó női szuperhősfilm egyike, mely próbál kezdeni valamit a nőkérdés népszerűsítésével.

A *Fekete özvegy* a világ 8. legértékesebb transzmédia univerzumának, az MCU rövidítéssel hivatkozott Marvel-univerzumnak a 24. filmes darabja, a Bosszúállók csapatához tartozó, orosz-amerikai állampolgársággal rendelkező Natasha Romanoff háttértörténete. A film elkészülte ráadásul szintén egy hányattatott történet: 2004-ben a Lionsgate kezdte el a sztori fejlesztését, hogy aztán már akkorra készüljön el a Marvelre visszaszállt jogok szerint, amikor a karakter maga meghalt a 2019-es *Bosszúállók: Végjáték*-ban. Natasha Romanoff élt tehát harminc évet (1984. december 3-án született, 2014 augusztusában meghalt, 2023-ból időutazott a 2014-es halálát okozó eseményekhez). Ehhez a hányattatott sorsú karakterhez és filmhez a Marvel egy olyan rendezőt kért fel az ausztrál Cate Shortland személyében, akit inkább szerzői filmes vonalról ismerhetünk. Azt is többször hangsúlyozták, hogy Shortlandhez valójában Johansson ragaszkodott, s ezt a szuperhősfilmek esetében már nem annyira ritka hibridizáció a bármit is jelentő elit-mainstream tartalomgyártás között valójában a női színészi gázsik esélyegyenlőségében is élharcos



színésznőnek köszönhetjük. Shortland mellett a produkció másik zseniális húzása a nőkarakereket alakító színésznők kijelölése. Romanoff hűgát az egyre szárnyalóbb karriert produkáló, a végtelig meggyőző Florence Pugh alakítja. Izgalmas Rachel Weisz a *Foglalkozásuk: amerikai* történetemára rájátszó, Amerikába beépült orosz titkos ügynök anyuka szerepben. A legjobb húzás azonban az ügyeletes kelet-európai szépség, Olga Kurylenko Antonia-alakítása, s már csak hab a tortán, hogy a stáblista utáni jelenetben ismét megjelenik a korábban az univerzumban többször is felbukkant Valentina Allegra de Fontaine, akit a minden tévés feminizmusokat legerősebben képviselő színésznő, Julia Louis-Dreyfus alakít.

Olga Kurylenkóval máris megérkezőnk a film engem leginkább foglalkoztató kérdéséhez: mi történik Kelet-Európával, a kelet–nyugat átlóval ebben a történetben? Az amerikai populáris kultúra egyik legnagyobb hidegháborús kliséje az amerikai fedősztorit kapott orosz/szovjet kém története. Az ehhez a témakörhöz kapcsolódó elbeszélések sémái annyira szívósan épültek be a nemzetközi populáris imagináriusba, hogy a 2010-es évek egyik legerősebb televíziós sorozatát, az FX gyártotta *Foglalkozásuk: amerikai*t is nagy sikerrel tartották el – hat évadon keresztül. Natasha Romanoff karaktere is ebből a hidegháborús keretből indul, azonban a hős 1984-es születése azt feltételezi, hogy át kell vándorolnia a hidegháború utáni geopolitikai káoszba, és meg kell küzdenie az orosz–amerikai/amerikai–orosz átnevelődés kihívásaival. Romanoff esetében ennek a kettős kulturális asszimilációnak vagyunk tanúi. Az Amerikába beépült orosz kémcsaládban amerikai neveletésben részesült nagyobb lánytestvér az ún. Vörös Szobában orosz át- és kiképzést kapott, ezt követően került KGB-ügynökként Amerikába és lett a S.H.I.E.L.D. azaz gyakorlatilag az amerikai kormányonkívüli terrorizmusellenes szövetség ügynöke. Amikor a *Fekete*

*te özvegy* című filmben Romanoff visszatér felszámolni a Dreykov ezredes igazgatta Vörös Szobát, meg is kapja a belsőpoénos Marvel-kritikát transznacionális kémtevékenységéért, a Boszszúállók elitjével való együttműködéséért. Ezen a ponton pedig a film valami nagyon izgalmasat hajt végre: a hidegháborús kelet–nyugat átló helyére beépíti a kelet–nyugati határvonalon képződött hibrid identitások problémáját (hogy Natasha Romanoff mennyire „rendes” amerikai, s mennyire „rendes” szovjetorosz kém, azt komoly kognitív terápia lenne tisztességesen a helyére tenni), illetve az ezúttal nagybetűvel írandó Nőkérdést.

S e két ok miatt én azon kevesek közé tartozom, akiknek ez a film kifejezetten tetszett. Hiszen nagyon is sokat vállal azzal, hogy ráébreszt azokra a lojalitáskonfliktusokra, amelyeket egy amerikai–orosz neveletésben részesült, ráadásul örökbe fogadott és jó pár átképzésen, újraprogramozáson átesett karakter megélhet. Nyilván elismerem, nagyon lejárt lemez pszichés dimenzióba helyezni az éppen soron következő, még tisztázatlan előéletű Marvel-hőst, viszont itt is, akárcsak a *Fekete Párduc* esetében, nagyon örültem annak, hogy a kulturális asszimiláció, akkulturáció kérdését nem akarják megkerülni. Ebből a szempontból a legjobb profilozása nem is a központi karakternek van, hanem a puzzle-családnak, ami 1992 és 1995 között Ohióban létrejön. A Rachel Weisz alakította Melina Vostokoff mint anya és a David Harbour alakította Alexei Shostakov mint apa két fogadott lányt (a Vörös Szoba Akadémián nevelkedett Natashát és Yelena Belovát) kap gondozásába, hogy a tökéletes családi álca mögül ügyködjenek a S.H.I.E.L.D információinak megszerzésén. Vostokoff és Shostakov diszfunkcionalitásában tökéletes orosz családot hoznak létre: az apai felsőbbrendűség a papucsházasságokra vonatkozó viccek szintjén mozog, s a női mindentudás hallgatólagon elfogadott egyezmény. Ugyanakkor az egymást verbálisan folyamatosan

vegzáló felek mégis valamiféle érthetetlen logikához igazodó szexuális vonzalmat táplálnak egymás iránt, s ezt a legváratlanabb helyzetekben készek megélni. Az etnikai hibridizáció másik, szintén cinikus eleme az ünnepek és az ételek-italok megjelenítése. Az orosz származású kislányoknak Amerika leginkább a nagy és fényes ajándékkal járó ünnepek gyakoriságát jelenti (húsvét, karácsony, hálaadás), mialatt ezekre az ünnepekre az orosz gasztrokultúra legjavát készítik elő. De nem kevés sztereotípiázó irónia van abban is, hogy az összehangolt támadásra teljesen alkalmas áltestvérek beszélgetni csak alkohol, mégpedig nem kevés alkohol hatása alatt képesek.

Az orosz háttértörténetet az pontosítja, hogy a kelet-európaiság, szovjet-ség kliséit a globális feminizmus problémá szerkezetének népszerűsítéséhez kapcsolja. A nőkaraktérok középpontba állító szuperhős-filmek közül ezért is a legsikerültebb. Ugyanis valami olyasmit mond a film, hogy az a furcsa dinamika, ami a Vostokoff–Shostakov kémházaspárt működteti, Kelet-Európában a nők elnyomásának összehangolt terv szerinti megszervezését tette lehetővé. Itt a Dreykov ezredes által létrehozott Vörös Szoba Akadémia és annak működése adja a koncepció tökéletes metaforáját. A rendszer alapja, hogy a génállományuk szempontjából ígéretesnek tekinthető lányokat begyűjtik családjaiktól, majd szisztematikusan ki- és átképzésnek vetik alá őket. Natasha és Yelena egymástól függetlenül felismert célja az, hogy ezeket az agy mosott nőket „felébresszék”, s eljuttassák szabadságuk tudatosításáig. Természetesen könnyű ezek alapján lefeminácizni a történetet (s minden adott is hozzá, a rendezőtől a korábban felsorakoztatott szereplőgárdáig), hiszen középpontjában éppen az áll, hogy a férfihegemónia szisztematikusan számolta fel a női szabadságjogokkal együtt az öntudatra ébredés lehető-

ségét, de a rendszer peremére került és emancipációs folyamatokon átesett nők Csipkerózsika-álmukból ébresztették fel társaikat, majd segítettek nekik bosszút állni. S ugyancsak könnyű a filmet e tényezők miatt a kortárs populáris kultúra identitáspolitikai fordulatában elhelyezni. Eleget tanulunk ahhoz az elmúlt két évtized politikai vitáiból, hogy belássuk, ez az elhelyezés a fentebb felsorolt érvek alapján fog megtörténni – tekintet nélkül a történetalakítás és a karakterrajz finomságaira.

Pedig én éppen erre szeretném kihelyezni a mondanivalóm: a *Fekete özvegy* legügyesebb húzása a női testvériség, a *sisterhood* összetettségének érzékeltetése. (A testvériség itt ráadásul a kémcsaládon belüli testvériségre is vonatkozik.) Natasha és Yelena karakterének eltérő emancipációs története hitelesen mutatja fel a posztsovjjet feminizmusok két mintázata közötti eltéréseket. Az Amerikát járt, amerikanizált globalizációra voksoló Natasha kénytelen az amerikanizmusokkal szemben a partizánakcióban, az underground szerveződésben hívó Yelenával szövetségre lépni – ráadásul egy oroszul karbantartott budapesti bérház vodkatartalékokkal teli konyhájában. Az etnokulturális kliséken túl a kelet-európai feminizmusoknak ez a kettőssége pontos diagnózis, s az sem véletlen, hogy a Natasha-féle amerikanizált verzió fölött úgy járt el az idő, ahogyan Natasha Romanoff felett is: a fejlett, technológiailag túlképzett jövőből visszatérhet a pusztuló világban erőforrásokat kereső testvérén és a világon önfeláldozásával segíteni.

A feminizmusok jelzett kettősségét Johansson és Pugh színészi perszónája is tökéletesen visszaadja. Éppen ezért nagyon fájjalom, hogy a méltató kritikák leginkább David Harbour Alexei Shostakov-alakítását emelik ki, s nincs szemük a hollywoodi színésznő-generációk emancipációs harcaira.

# EMLÉKEZET-NEMZET, AVAGY SZÁZ ESZTENDŐ MEGHATÁROZÓ DÖNTÉSE

Zeidler Miklós: *Trianon*

■ Aligha látható előre olyan témakör, kiadvány és problematika, mint amit a centenáriumi év kötetei között az Osiris jelentetett meg a Kosztolányi Dezső szerkesztette *Vérző Magyarország* és a Gyurgyák János szerkesztette két vastag *Emlékező Magyarország* könyv díszkiadásaként. Gyurgyák maga nevezi meg a szintén kiadójánál megjelent Zeidler Miklós *Trianon*-válogatást, melyet a díszkiadás „Ikerkötetének” minősít. A Trianon-évforduló talán nem fog érdemtelen és emlékezethiányos időszakká válni, sőt talán Márai Sándor szavai is új hangoltságot kapnak: „Számomra Trianon trauma volt, fél életen át kínlódtam vele. Már nem az. Az igazi trauma számomra nem az a Magyarország, ami elveszett – a történelmi –, hanem az, amely megmaradt.” (557.) A „Trianon 100.” és a Trianon szövegvilága valóban társítható, a kort megidéző szövegű közlés és az alapos történeti forrásgondozás illendő egyensúlyba kerül, méretek és súly terén pedig harmadpolcnyi az igény, hogy elférjenek együtt. Ennyi már biztosan megmaradt, akkor is, ha a forrásközlések mindig is válogatást, mérlegelést tükröznek, hát még ilyen súlyos tematika esetén, melynek ismétlése vagy gazdagítása további évfordulós időkre marad.

Zeidler kötete egyszerre a vérző és az emlékező Magyarország könyve. A díszkiadás mintegy 1400 oldalához képest ez „csupán” 958 oldal, de nagyobb méretre formálva, szöveggazdagsága és mellékletei terén pedig aligha marad el Gyurgyák munkája mellett. Ikerkötet viszont a szándék és cél terén, hiszen forrásközlés és elemző, referencia-

anyag, „véleményirodalom” és utókori történettudományi aspektusok itt sem maradnak el. Ugyanakkor a jegyzetapparátus tükrözi, hogy a Trianon utáni történések szakirodalmá és a folyamatok összhatása nem évfordulós történet, hanem történeti folyamat, így a háború, a békefolyamat tárgyalásai és a revízió programossága nem ér véget a versailles-i döntésekkel, hanem ezek forrástartománya is elhúzódik az 1947-es párizsi békeszerződés törvénycikkének dátumáig. A *Források* első fejezetét (15–326. old.) még két nagyobb blokk követi: a *Politikai és közéleti emlékezet* (329–633. old.), valamint a *Tudományos emlékezet* (635–908. old.).

Hogy a szaktörténészeknek mit ad a kötet, nem tisztem vizsgálgatni. Nyilván bizonyos forrásválogatást mindenki akár ismerhet is, az itt közölt dokumentumok zömét azonban csak kevesen. Meghatározóbb egyfelől a válogatás bősége (egy helyen sok anyag, egymásra rakódva is folyamat és változatok gazdag köre), de még karakteresebb a két utolsó fejezet, ahol a *Trianon a kortársi közbeszédben*, a *Rothermere-kampány*, a *Határokon túl* vagy a *Tervek a revízióról* fejezetekre épül *Az utókor emlékezetében* szövegtár, s még erre rakódik a záró szöveggészlet a *Kortársak – tudományos igényvel*, *Napjaink történetírása* és *Az emlékezet históriája* alatt. Az utolsó rész a történelmi tudat, a külpolitikai dilemmák és a nemzeti traumákat felsorolni kész szaktudomány, irodalmi köztudat, legendárium és a reflexív társadalmi válaszok köre („Nemzet által homályosan” – Csepeli Györgytől) határolja be

azokat a tudományos színváltásokat, melyeknek alapja és talpköve a sosem múló hátrányba szorultság, kifosztottság, sebesülés vagy akár pártprogramokba tagolt revánsok köre, a nemzeti trauma évszázados terhe. A kötet a háború végével, Románia hadba lépésével elindult antant-megállapodással kezdődik, s kiemelt része a határokon túl maradt „nemzettestek”, a „magunk revíziója”, „Erdély második trianonja” (1935–1936), a csehszlovákiai magyar-ság életfolyamatának szakadása. E trendek annyiban nem a történész szakmának szólnak, amennyiben (adott esetben) ismert forrásokra épülnek, egészében azonban a köztörténet-írás érdeklődési normáját, a „helyünk és sorsunk Európában” alapkérdéseit a közvélemény fókuszába helyezve tárja föl. Szerves helye van tehát a kötetnek az Osiris Nemzet és Emlékezet (Gyurgyák János és Potó János szerkesztette) sorozatcíme alatt, egyképpen beillesztve a história meghatározó momentumai közé mindazt, ami a Trianon-kérdések mögött társadalomismereti, politikatörténeti, nemzetközi diplomáciai és kollektív entitásokra kiható számos szakterület belátásaihoz, kérdéseihez kapcsolódik.

Zeidler az *Előszó*ban már korszakos jelentőségűnek mutatja „a magyarsággal szemben évszázadok óta gyarapodó ellenérzéseket az újonnan megszerzett hatalom féltése és a revánsról való félelem utólag is mintegy visszaigazoló” politikai dimenziókat, de „e hisztérikus állapot történelmi és társadalom-lélektani okainak feltárására elsőként a jogtudománnyal és politikaelmélettel foglalkozó Bibó István” kísérletére utal rögtön, melyben „az elmélet magasából és praktikus problémamegoldás horizontjáról egyszerre vizsgálta a problémát”, azt „a végkövetkeztetést adva, hogy a közép-európai államok drámája a több évszázados területi viták újratermelésében és megoldásában rejlik” (9.). Bibó megidézése nem csupán méltányos a szerkesztő részéről, de „a birtokféltés e nyers és ősi reflexei” felől a vállalható megoldás felé megtehető lé-

pések érdemi súlyba vételét is hangsúllyal látja el. A térségi nacionalizmusok két háború közötti dülásai, a hatalomban élők országuk gyors stabilizálásában érdekelt megoldásai és a nemzetközi kooperációk futamai nem kedveztek akkoriban a méltányos kisebbségpolitikai ügyvitelnek, de a győztes szomszédok sem a magyar területi integritás érdekében ügyködtek. „Az idegen közhatalom alá került magyar kényszerközösségnek a többségi nemzetekhez fűződő kapcsolataiban ugyyszintén a szembenállás mozzanata volt a meghatározó. A határon túli magyar kisebbség zöme az »örülő szű az idegen fában« mentalitását követte, az az együttműködési készség pedig, amelyet jellemzően a fiatalabb korosztályokhoz tartozó, illetve baloldali meggyőződésű »aktivisták« és mérsékelt nemzetiek fogalmaztak meg, az érdekelt államok részéről sehol sem részesült igazán kedvező fogadtatásban.” (9–10.) Zeidler nem mulasztja el azt sem jelezni, hogy a külső és belső elmentétek („államok, nemzetek, világnézetek és generációk között”) a rendszerváltó évtizedek politikai határkérdései során sem alakultak nemesebben. A „nemzetiségi osztóvonalak” egymástól eltérő normái és modelljei jelzik, hogy Trianon egy roppant vastkos kötet anyaga lehet, s kell is legyen, de „ez az állapot valószínűleg mindaddig fenn is marad, amíg az államhatároknak fokozott politikai jelentősége van, amíg a nemzeti kisebbségekkel szemben a többségi nemzet által irányított hatalom részéről diszkrimináció érvényesül, s amíg az érintett nemzetek mindegyike túl nem jut a területváltoztatásoknak vagy az ettől való rettegésnek krónikussá vált társadalom-lélektani traumáján” (11.).

Zeidler kötete először 2003-ban jelent meg, akkori sikere nyomán 2008-ban újra, mígnem a 132 kiválasztott történetiforrás-szöveg „önkéntes válogatás” mivolta kiegészült jegyzetanyaggal és mutatókkal, majd a második rész 56 önálló szövegegysége és a 24 szakirodalmi forrásmunka záró blokkja

együttesen kínálja a Trianon-trauma kevésbé traumatikus feldolgozásának lehetőségét, képanyaga is megmaradt, bibliográfiai tételei 2019-ig felújítva, új és komplex mivoltában pedig a történelmi szembesítések egy klasszikus forráskiadványává lett.

A nemzeti emlékezet érintett szakasza jól jelzi, hogy emlékezet-nem-

zetté válásunk a Trianon-kérdésben a legviláglobb és legérzékenyebb tárgykör. Zeidler abban is közreműködik, hogy ez ne maradjon teljesen így, hogy Bibó István európai egyensúlyról és békéről megfogalmazott méltányos gondolatai életvalóságként is érvényre juthassanak...

**A. Gergely András**



# AZ URALOM MINTÁZATAI

## Molnár Csilla: *A részlet látványa. Társadalmi nemek és nyelvi formák*

■ A társadalmi nemi tanulmányok (gender studies) kifejezés nem egyetlen diszciplínát jelöl, hanem inkább olyan, a bölcsészlet- és társadalomtudományok terén megjelenő kritikai attitűdként jellemezhető, amely a fennálló hatalmi viszonylatok, domináns és marginális diskurzusok elemzésére vállalkozik. A társadalmi nemi megközelítés a kritikai hozzáállás mellett jó esetben nem mentes az ironiától, ha olyan jelenséget próbál megérteni, amely lehetővé teszi ezt az attitűdöt. Meglehetősen tágnak és nagyvonalúnak tűnhet ez a meghatározás, de a gender studies, ha korunk jelenségeként is próbáljuk értelmezni, talán éppen ettől a nagyvonalúságtól, a különböző humán diszciplínák felé való nyitottságtól lett és lehet olyan vonzó sok kutató és érdeklődő olvasó számára.

Amennyiben a fentebbi érvelést elfogadjuk, Molnár Csilla *A részlet látványa* című kötetében is érvényesülni láthatjuk ezt a megközelítést. A szerző a kiválasztott kortárs művészeti, társadalmi jelenségek megértésére és elemzésére vállalkozik, a társadalmi nemi szemléletmód jegyében, és eljárásait részben a 20. század utolsó harmadában kibontakozó kritikai diskurzuselmélet (Derrida, Foucault, Suzanne Bordo), illetve a hermeneutika (Gadamer, Ricoeur, Vattimo) jegyében törekszik megvalósítani. Bizonyos szempontból mindez azt is jelenti, hogy váltaltan heterogén módszertan jegyében dolgozik, amely aszerint módosul, ahogyan a választott jelenség megértésre leginkább alkalmasnak tűnik. De azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a magyar nyelvű recepcióban talán kissé méltatlanul mellőzött Gianni Vattimo kortárs olasz gondolkodó nyomán be-

vallottan is a „gyenge gondolkodás” (il pensiero debole) pozícióját választja. Ennek viszont messzemenő episztemológiai következményei vannak, hiszen ez a Vattimótól eredő kifejezés nem csupán egy szkeptikus, hanem radikális álláspont demonstrálása, mert Vattimo – ahogyan sokan a 20. század második felétől – Nietzsche nyomán megpróbál leszámolni a metafizikai megalapozás (haladás, fejlődés, történelem, igazság) minden illúziójával, kényszerével, és egyúttal megkísérli, hogy számot vessen mindennek következményével a tudományos kutatásra nézve. A kötet írásai révén vizsgált kérdéskörök esetében ez például azzal jár, hogy nem is tételezhető a férfi vagy a női identitásnak, a maskulin és a feminin jellegnek bármiféle eleve adott lényege, esszenciája, hanem mindaz, ami ezekhez kapcsolható és manifesztálódni látszik, különféle beszédmódok, társadalmi és kulturális interakciók, hatalmi relációk során formálódik ki, illetve alakul át újra és újra. Vagy ahogyan a szerző fogalmaz munkájáról: „a diszkurzív modalitást próbálok meg értelmezni, amely a beszéd tartalmat olyan minőséggel ruhazza fel, amelynek eredménye egy lehetséges én- vagy világállapot lesz. Az, hogy ki, mikor és miről beszélhet, felveti az autoritás, végső soron a hatalom kérdését is. [...] A nyelvi reprezentáció formáiban elválaszthatatlan egymástól az elbeszél és az elbeszélés módja, így ezek olyan jelentést, rendet generálnak, amelyek uralmi mintázatokat hoznak létre, vagy erősítenek meg.”

A kötet három nagyobb, eltérő terjedelmű alfejezetre bomlik. Az első rész filozófiai jellegű (*Női, férfi az esz-*



tétikáról való beszédben és tapasztalatban), a következőben irodalmi és képzőművészeti elemzések találhatók, a harmadik részben pedig a kortárs média világának, napjaink társadalmának jelenségkörét vizsgálja a szerző.

Az első részben a szerző a modern gondolkodás néhány kulcsproblémáját vizsgálja meg társadalmi nemi viszonylatból. Elsőként Immanuel Kant egyik fő esztétikai kategóriáját, a fenséges fogalmát értelmezi újra, azzal a konklúzióval, hogy Kant nagyon puritán és világos, következetes érvelése sem mentes néhány, a férfiúság, a férfiuóság eszményítésére vonatkozó előfeltevéstől. Ebben a megközelítésben a kötet némi hasonlóságot mutat Naomi Schor *Reading in Detail* című, 2007-ben megjelent könyvének szemléletével, hiszen ez utóbbi szerző is a modern gondolkodás ikonikus alakjait értelmezi újra *Esztétika és a feminin* alcímű kötetében, így például Hegel műveinek adja gender szempontú kritikai olvasatát.

A tanulmány következő alfejezetében a Kantot követő klasszikus modernség néhány férfiszempontú előfeltevésének kritikájával találkozhatunk. Erre a szövegre jellemzően a történetiség Foucault-féle „kritikai-archeológiai” megközelítésének adaptálása jellemző – bár meg kell jegyezni, Foucault hatása erősen nyomot hagy a kötet egészén –, amely a francia szerzőnél bevalottan Nietzsche által is inspirált, ezért Molnár Csilla is visszautal következetesen Nietzsche-re, például amikor a német filozófus eredet és leszármazás – mint a múltból való beszéd Európában kialakult női és férfi módja – fogalompárját érvényesíti a modern történeti elbeszélés konstruálódásának gender szempontú értelmezése során.

Ennek a gondolatmenetnek a záró része, amely a női beszéd, a feminin narratíva, tágabban a nők részvételének lehetőségeivel foglalkozik az irodalomban az angolszász feminista irodalomkritika eredményei alapján, már átvezet bennünket a következő egységbe, ahol az első két tanulmány mindezt a magyar irodalomra vonatkoztatva ki-

sérelmi meg hasznosítani. Ennek első írásában Weöres Sándor *Psychéjének* újabb recepciója tükrében vizsgálja meg a kötet szerzője azt a kérdést, hogyan artikulálódhat a feminin narratíva a magyar irodalomban – esetünkben némiképp paradox módon egy férfi szerző által írt, reformkori fiktív írónk alakjában –, az első magyar posztmodern szöveggéként értelmezve Weöres alkotását.

Molnár Csilla szélesebb értelmezői horizontjára jó példa a kötet ezen részében a harmadik és a negyedik tanulmány, *A patriarchális elnyomás ironikus anatómiája* című írás azért, mert az elemzett műalkotás, Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényének központi problémája a patriarchális elnyomás, az ellen lázadó főhős pedig nem egy nőalak, hanem egy kisfiú. A narráció kérdése, ahogyan a szerző is rámutat, a beszéd, tágabban a hatalom, az autoritás kérdése is, amely viszont nem egyszerűsíthető le a férfi és női lehetőségek szembeállítására, hanem egy tágabb összefüggésbe helyezve be kell vonnunk a hegemon maszkulinitás R. W. Connel ausztrál kutató által bevezetett fogalmát is. Ezzel egyrészt árnyaltabbá válik a hatalom kérdése a társadalmi nemek viszonylatában, hiszen a kötet szerzője értően alkalmazza – nem utoljára a kötetben – a férfikutatások eredményeit is Barnás Ferenc regényének értelmezése során. Így válik teljesé a társadalmi nemek tanulmányozásának terepe, ha a női, a feminin, a feminitás státusza mellett rákérdezzünk a férfi, a férfias, a maszkulinitás jelentésének változására, illetve a patriarchális diskurzus utóbbi évtizedekben bekövetkezett fokozatos erodálódásának következményeire is.

A következő szövegben szemléletes érvényesítését láthatjuk annak, hogyan épül egymásra a humán tudományokban korábban bekövetkezett nyelvi fordulat és az utóbbi három évtizedben végbemenő képi fordulat alkalmazása. A két, kortárs magyar női képzőművész, Pittmann Zsófia és Szabó Eszter Ágnes újraértelmezett feliratos falvédő-

it tágabb kulturális és történeti antropológiai keretbe helyezve képet kapunk a női önkifejezés lehetőségeiről a századelőn, illetve az ezredforduló után. Mindkét időszakban fontos szerepet kap kép és felirat, ábrázolás és szentencia egymásra vonatkozása, azonban míg egy évszázada mindez kötött, sztereotíp elemek csekély számú variálódását jelentette, addig napjaink két emancipált képzőművésze a humor, az irónia megidézésére is képes az újrafogalmazott falvándók alkotása közben.

Az irónia a következő, harmadik fejezet első írásában (*Hegemonia és maskulinitás a médiagasztronómiában*) is fontos szerepet kap, amikor a szerző a kortárs társadalomkutatások első írásaként napjaink médiagasztronómiai műsorainak férfi és női reprezentációit vizsgálja. Szemléletes példák során át bizonyítja be a szerző, hogy ez a közkedvelt és ártalmatlannak tartott műsorfajta is tele van a két nemet illető előítéletekkel, sztereotípiákkal, közhelyekkel, melyeket ironikusan be is mutat a szereplők beszédjén, viselkedésén, megjelenésén keresztül.

Ebben a fejezetben tulajdonképpen a négy írásból kettő foglalkozik a nők helyzetével; a másik ilyen szöveg az a szociografikus igényű elemzés, amely az osztrák–magyar határ mentén ingázó munkavállaló nők magyar viszonylatban relatíve jobb helyzetét, és az ebből fakadó lehetőségeket követi nyomon interjúk kvalitatív elemzésével. A másik két írás pedig jó példa a férfikutatásokra. Az egyik ezek közül egy archaikus eredetű, a Soproni Egyetemen fennmaradt diákszokás funkcionális jellemzőit és adaptív készségét mutatja be, amikor a női hallgatók megjelenésével ez a férfiközösségben kiforrálódott beavatási szertartás úgy alakul át, hogy megmarad eredeti funkciója, miközben a diáklányok is résztvevők lehetnek immár benne.

A kötet záró tanulmánya *A Férfi és a HVG* címet viseli, és a 2010–2011-es évek Heti Világgazdaság lapszámainak elemzésével mutatja be az ezredfordu-

ló utáni évtized magyarországi férfireprezentációinak, a hegemon maskulinitásnak az átalakulását, a férfi viselkedésminták és megjelenítési technikák avított és korszerűsödő sémáit, amelyek a társadalom felső rétegét, politikusokat, nagyvállalkozókat, a szellemi élet vezető képviselőit jellemzik. Ahogyan korábban megjegyeztem, a kötetben többször feltűnik az irónia, és ez alól nem kivétel ez az írás sem. Üdítő és mulatságos példatárát kaphatjuk a domináns maskulin beszéd- és megjelenési módok hazai változatainak, amelyek így, a rájuk mutató, kereső értelem fényében minden különösebb kommentár nélkül is leleplezik önmagukat. Ugyanakkor, ahogyan a szerző írja összegzésében, egy napjainkig érvényes, tágabb hatalmi összefüggés működési mechanizmusaira is rámutat, hiszen mindez „egy olyan gyakorlatot jelez, melyben a status quo fenntartása azáltal valósul meg, hogy a hatalmon lévők, illetve a hozzájuk köthető értékrendek a hegemon maskulinitás viszonylataihoz igazítják az újabb, kívülálló és kritikus témákat és beszédmódokat”.

Összefoglalásként elmondhatjuk, a kötet szerzője, Molnár Csilla igazán szerteágazó sokoldalúságról tett bizonyosságot könyve megírása során, napjaink egyik fontos, bár nehezen körvonalazható kritikai diskurzusát, a társadalmi nemi megközelítést érvényesítve. A szövegeiben felelegetett szerzők, akik hatottak szemléletére, megközelítésmódjára, valóban nem divatból vannak emlegetve ezen mű lapjain, hiszen gondolataik értő adaptálására a kötet egyes szövegei meggyőző bizonyítékként szolgálnak. Úgy vélem, a 2000-es évektől itthon is gyarapodni látszó, a kritikai feminizmus, illetve a gender studies jegyében készült kötetek között is kiemelkedő teljesítményként könyvelhetjük el Molnár Csilla munkáját, melyet szívesen ajánlunk az érdeklődő olvasó figyelmébe.

Márfai M. László

## ABSTRACTS

**Sándor András**

■ ***Where to and Why Is the Oasis Running?***

Keywords: *oasis, metaphor, poetry, philosophy*

This essay about a poem and its metaphoric title is written by its author as a belated reader. The title is considered both in its direct (geographic-scientific and pragmatic) and its metaphoric sense. Oases don't produce metaphors, humans do, thanks to their individuality, an inseparable complex of their inner and outer life which ultimately depends on their being alive, as it does for any oasis before it dries out. *Oasis on the Run* is the title of a poem published in a book in 1970. It is a montage of sixty six Roman numbered parts without titles. The root metaphor is placed in the essay in the context of Nietzsche's phrase "the desert is growing, woe to him who is hiding deserts", as referred to by Heidegger in 1950/51 and implied by Beckett's *Endgame*, interpreted as a gloomier version of his *Waiting for Godot*, eternal return of the same absurd. The poem, however, is about the survival of the oasis, fully aware that an oasis only exists in a desert. Theories are expected to be coherent, poems by contrast to be cohesive, as are metaphors. The contention proposed in the essay turns on the difference in theories and in poems between absolute metaphors, metaphors not allowing any conceptual resolution. *Oasis on the Run* is a play unto itself, an absolute metaphor that does not allow a key to the code other than the entire poem, the closed system of a poetic text "coming to life" as an open system in the environment of a living human being, always an individual, how many of them may there be of them anywhere and at any time.

**Zoltán Csehy**

■ ***The Case of Plato with Hungarian Poets***

Keywords: *Plato, Hunarian literature,*

*poetry, Janus Pannonius, András Ferenc Kovács, Jacques Derrida*

The article deals with the image of Plato emerging from Hungarian poetry. The author presents several poetic interpretations of Plato, from Janus Pannonius to András Ferenc Kovács. The poet Plato, and Plato, who wanted to banish the poets from his Republic, appear in the analyzed verses as well as some key concepts or basic motifs of Plato's philosophy. The so-called cave analogy or the myth of Atlantis is a particularly impressive poetic terrain. Plato is more than once quoted by poets in a satirical-ironic tone, but there are also examples of them arguing with Derrida's reading of Plato.

**Zoltán Gyenge**

■ ***In Defense of the Intellectuals***

Keywords: *Mihály Babits, philosophy, poetry, Hungarian culture, literature, intellectuals*

This essay is a further reflection on Mihály Babits' work *The Betrayal by the Intellectuals*. It deals with the relationship between philosophy and poetry, while sharply criticizing both philosophy, which is becoming increasingly scientific, and literature, which, in line with mass-taste, concentrates only on the *formal* element, on sudden inspiration, without thinking about the *content*. It is an unscientific indictment in defense of culture. Or if you like, it is about the latest betrayal of intellectuals on the threshold of the third millennium.

**Gizella Horváth**

■ ***Ut Poesis Pictura: Painted Text***

Keywords: *painted text, paragone of words and images, visual poetry, pleasure text*

The classical theme of the relationship between poetry and painting can be revisited in the context of the contemporary practice of painting (visual art), which, after centuries of exclusion, incorporates text into the space of the image. Over the last half century or so, such violations of boundaries have

been frequent. In the case of the painted text, it is natural, but also surprising, that it has a poetic and/or painterly quality. I will try to describe this particular situation through the work of a few artists. Firstly, I will highlight the poeticity of the painted text (René Magritte, Barbara Kruger, On Kawara), and then the painterly quality of the painted text (Cy Twombly, Ben Vautier, Anatol Knotek). The selection is arbitrary: I have tried to present authoritative but different solutions from the possible versions of the painted text. With regard to the painted text, following Barthes, it can be said that the painted text, the embodied text, is a marked case of the pleasure text.

**Tibor Lakatos**

■ ***Musician Gypsy Identity and Assimilation Ambitions at the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century***

Keywords: *Hungarian Gypsy musicians, identity, assimilation ambitions*

In this paper, my objective was to show the actual assimilation strategies of the Hungarian Gypsy musician families in the 21<sup>st</sup> century, using interviews and my own experience. I also present a possible course of total social integration that can become a reality in a relatively short period of time. I try to reveal some aspects of the story of certain Gypsy families and their assimilation strategy. I give a detailed picture of the different tools used by different generations to accomplish social integration. The interviews are made with selected family members of different families. Through analyzing the interviews, I present the importance of the connection and relationship between the family members that helps them on the way of social integration and emancipation, but may be a way to conserve some aspects of their Gypsy identity as well. I have chosen 11 families, including my own. The selection has been made to be representative for the Hungarian Gypsy population.

**Jolán Orbán**

■ ***The Gift of Poetry – Jacques Derrida, Che cos'è la poesia?***

Keywords: *deconstruction, philosophy, literature, poetry, catachresis, prose poem, critical poem, dialogue*

Jacques Derrida's text *Che cos'è la poesia?* appeared for the first time in the journal *Poesia* (1. Nr. 11) in Milano, in 1988. One year later, the text was published in the French journal *Poésie* (Nr. 50, 1989) in Paris. In 1990, the Italian, French, English, German version came out in Berlin, translated by such prominent Derridean readers and writers as Maurizio Ferraris, Peggy Kamuf and Alexander García Düttman. Derrida, known for his resistance to such philosophical questions as „What is ...?” (*ti esti, was ist... istoria, episteme, philosophia*)” and prized for the literary strength of his writings gives a *sophisticated* and *poematic* answer to this question. In my paper, I would like to argue that Derrida's text is a prose poem or a critical poem evoking such figures as Socrates, Benjamin, Joyce, Mallarmé, Ponge, Celan, such genres as philosophical dialogue and a prose poem, inventing such figures as *herrison, istrice, Igel, hedgehog*, using such idioms as “*apprendre par coeur*”, “*Auswendig*”, “*hafiza a'n zahri kalb*”, “*to learn by heart*”. I would also like to involve in my paper the Derrida-game we played with my students, their transcriptions of Derrida's text in different genres: poem, dialogue, and visual poem.

**Gerda Széplaky**

■ ***Non-Dasein: The Philosophical Foundations of a Poet***

Keywords: *death, non-existence, non-Dasein, living present, disappearance, trace, remembrance, oblivion, absence*

Two years after Dezsó Tandori's death in 2019, his poem titled *tandori light* turned up, in which he wrote in advance what it will mean to not exist anymore. The poem presents the necessary occurrence of his own death as the fulfilment of the non-existence

of the Self. However, even in his first volume, this non-existence was not assumed by the poet as something that would come with death, on the contrary, it appeared from the beginning as an inherent abyss of the Self, and presence as a mere “trace element”. In his late poem, Tandori himself refers to his very first volume, titled *Töredék Hamletnek*, in which he illustrated in a particularly concentrated way what it means to be non-present, as opposed to the well-known Heideggerian definition. In my essay, I analyse the poems

of the first volume, along which I examine the questions of the living present, disappearance, leaving a trace, and remembrance. It is in the light of these that I arrive at the assertion of the Self, constantly forgetting about itself, which can be equalled with absence. Absence for Tandori is not nothing, but an expression of God’s absence within us. For man, his own existence is formulated above all as separation from God, as an irrevocable knowledge of God’s absence.



A lapszámot szerkesztette:

**Rigán Lóránd**

- András Sándor** (1934) – író, költő, Budapest–Nemesvita
- Bánki Benjamin** (1999) – magyar alapszakos egyetemi hallgató, PTE BTK, Pécs
- Csehy Zoltán** (1973) – költő, műfordító, irodalomtörténész, egyetemi docens, Comenius Egyetem BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Pozsony
- Daczó Enikő** (1980) – képzőművész, Sepsiszentgyörgy
- Egyed Emese** (1957) – egyetemi tanár, irodalom- és színháztörténész, BBTE, Kolozsvár
- A. Gergely András** (1952) – társadalomkutató, PhD, címzetes egyetemi tanár, ELTE TÁTK, Budapest
- Gregus Zoltán** (1973) – esztéta, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
- Gyenge Zoltán** (1962) – filozófus, DSc, egyetemi tanár, Filozófia Tanszék, Szegedi Tudományegyetem
- Horváth Gizella** (1962) – filozófiatanár, egyetemi tanár, PKE, Nagyvárad
- Hörcher Ferenc** (1964) – esztétorténész, esztéta, költő, egyetemi tanár, NKE Budapest, Filozófiai Intézet, Bölcsészettudományi Központ, Budapest
- Keszeg Anna** (1981) – kultúrakutató, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár
- Kovács Veronika** (1999) – magyar–etika tanárszakos egyetemi hallgató, PTE BTK, Pécs
- Lakatos Tibor** (1961) – doktorandus, Budapesti Corvinus Egyetem
- Lovász Fanni** (1999) – magyar–német tanárszakos egyetemi hallgató, PTE, BTK, Pécs
- Márfai M. László** (1966) – esztéta, kritikus, PhD, egyetemi docens, Soproni Egyetem
- Nagy Attila** (1954) – költő, orvos, Marosvásárhely
- Orbán Jolán** (1962) – egyetemi tanár, DSc, PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Pécs
- Serestély Zsolt** (1988) – irodalomkutató, PhD, BBTE BTK Magyar Irodalomtudományi Intézet, Kolozsvár
- Soltész Márton** (1987) – irodalomtörténész kutató, PhD, Nemzeti Közszolgálati Egyetem EJKK PÁK, Budapest
- Széplaky Gerda** (1973) – filozófus, esztéta, egyetemi docens, EKKE, Budapest–Eger
- Valastyán Tamás** (1969) – egyetemi docens, PhD, Debreceni Egyetem Filozófia Intézet, Debrecen

## TÁMOGATÓK



MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



CONSILIUL JUDEȚEAN  
CLUJ



MINISTERUL  
CULTURII



Hungarian American  
Coalition

„...a szeplőtlen fogantatás  
és az egysejtűekben meglévő Lánchíd és Hamlet lehetősége  
egyaránt és egyként elfogadható  
ami azt jelenti  
ha nem is harsogja  
hogy ez a földi világ  
és aki azt mondja: »ez a földi világ«  
rejtélyek rejtélye mint az egysejtűek”

(András Sándor)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 2 10 09

10 LEJ  
800 FT

POETI FILOSOFI  
PHILOSOPHER POETS