

Szemben a leáldozó Nappal 3

Dukay Barnabás: Ha megérkeztél (vers) 16

Szegedi-Szabó Béla:

Fényfolt, Szoba nagy lépcsővel,

Kilátások, Flamand csendélet,

Halott Krisztus, faszobor, 15. század (versek) 17

ÚJ FORRÁS 2013.5

Jász Attila: hajnali pára. Herm&Co (vers) 20

Dolinszky Miklós: A *talán* bizonyossága

(Misztikus tapasztalat Dukay Barnabás művészetében) 21

Tokai Tamás: Tabula rasa (vers) 35

Dobai Lili: az a zene játszódik, a szaxofon hangjai, ahogy mint patak,

Hullám (versek) 37

Kakuk Tamás: Hiába mozdulnál, A mester ecsetvonása,

A megváltás napjai (versek) 39

Szemes Gábor: Hajnal, gellérthegy (vers) 41

Papp Máté: A mélypont ünnepélye (esszé) 42

Verebes Ernő: Rend (versciklus) 45

Benedek Miklós: Sár (vers) 47

Szarvas Melinda: Irányváltások (Tolnai Ottó magánmitológiájának

lehetséges következményeiről) 48

Gerold László: Szövegek, terek és tárgyak

(A tárgy mint színházi jel Tolnai Ottó drámáiban) 56

Bucsi-Kovács Anikó: Kagylóba zárt szexualitás

(Tolnai Ottó: *A tengeri kagyló*) 61

Tolnai Ottó: T A P Ó R, A félszemű teknős (versek) 65

Csendes Toll: mégis. Körkörös történet (próza) 68

Villányi László: Győri idők (versciklus) 69

Zsurzsán Anita: Álomképek, életképek, emlékképek

(Villányi László: *Ámulat*) 71

Vörös István: CXXXII. zsoltár (vers) 73

Komálovics Zoltán: Látogatás több irányból (vers) 75

Juhász Attila: szép zöld (vers) 77

Galántai Zoltán: A holdlakók (próza) 78

Ducki Krystof: Kettős kiállítás (Ölveczky Gábor és Kelemen Benő Benjámint kiállítás) 86

Kurdy Fehér János: Baranyai Levente: *Káosz és Psziché* (esszé) 89

Baranyai Levente: Káosz és psziché (esszé) 92

A borítón Baranyai Levente, a lapzárókon Ölveczky Gábor (36., 40., 88., 91. o.) és Kelemen Benő Benjámin (45., 55., 64., 68., 70., 74., 76., 85., 95. o.) munkái

E számunk szerzői:

Baranyai Levente festőművész (Bp.), Benedek Miklós költő (Újvidék), Bucsi-Kovács Anikó kritikus (Tatbánya), Dobai Lili költő (Bp.), Dolinszky Miklós zeneesztéta (Bp.), Ducki Krystof képzőművész (Bp.), Dukay Barnabás zeneszerző (Bp.), Galántai Zoltán író, technikatörténész (Bp.), Gerold László irodalomtörténész (Újvidék), Jász Attila kultúrmunkás (Tata), Juhász Attila költő, kritikus (Győr), Kakuk Tamás költő (Tatbánya), Komálovics Zoltán költő, kritikus (Győr), Kurdy Fehér János költő, író (Kosd), Papp Máté költő, kritikus, fordító (Kecskemét), Szarvas Melinda kritikus (Bp.), Szegedi-Szabó Béla költő (Bp.), Szemes Gábor költő (Oroszlány), Tolnai Ottó költő (Palics), Tokai Tamás költő (Szeged), Verebes Ernő költő, zeneszerző (Zenta), Villányi László költő (Győr), Vörös István költő, író (Bp.), Zsurzsán Anita kritikus (Bp.)

Olykor nagy magabiztossággal állítunk dolgokat, mintha pontos és szakszerű ismeretekkel rendelkeznénk. Van úgy, hogy ez tévedés, ami abból ered, hogy az adott pillanatban valamit éppen így vagy úgy érzünk, tartunk kívánatosnak.

Gorgiász egy különös görög bölcs. Azt állította, hogy semmi sincs, és ha volna is valami, arról nem lehetne közléseket megfogalmazni. De ha mégis

lehetne, azok érthetetlenek lennének. Úgy tudni, száznégyszázöt évig élt (az ókorban). Látásmódja és hosszú élete kölcsönös bizonyíték.

SZEMBEN 3 A LEÁLDOZÓ NAPPAL

Nem tudom, mi a zen, de néha mintha sejteném. A zen arra való, mondta Daisetz Teitaro Suzuki mester, hogy életünk előre haladtával is megőrizzük ép elménket.



Sokat foglalkoztatott Bach művészetének egy-egy területe, ezen belül is a szóló vonós hangszerekre írt művek fűgái: a hegedű szólószonáták három fűgája, továbbá az ötödik, c-moll csellószvit prelűdiuma. Ezek a darabok sok szempontból rendhagyóak. A cselló és a hegedű alapjában véve egyszólamú hangszer, ennek ellenére Bach többszólamú műveket írt ezen instrumentumokra. A fűgaforma minimálisan háromszólamú. Bach egy szál hegedű illetve cselló számára írt efféle alkotásokat. Mindig nagyon vonzott ez a

feloldhatatlan ellentmondás. A tanítás folyamán is gyakran próbáltam elemezni e tételeket. Olyan csodák ezek, melyekkel igen keveset tudtunk kezdeni. Egy német hölgy, Helga Thoene, aki a dortmundi Robert Schumann Musik Hochschule tanára volt, egy életemen át foglalkozott Bach hegedű 4 szólószonátaival és partitáival. Írt is több zseniális tanulmányt, amelyek később könyv formájában is megjelentek. Nem ismertem ezeket a szövegeket, sem Helga Thoene gondolatait, így egész más oldalról közelítettem a művekhez. Zeneszerzői szemmel szedtem szét, és raktam össze a fűgákat, miközben döbbenetes dolgok derültek ki. Nagyon sok párhuzam látszott kirajzolódni Helga Thoene később megismert felfedezései és általam tapasztalt jelenségek között.

A lényeg az, hogy tulajdonképpen nem is a zenével kell annyira foglalkozni, hanem azzal, amiből a zene – úgymond – előjön. Ez a megközelítés a művészet többi ágára is igaz. Számomra az ún. szakmaiság illúzió, hamis vízió. Sok részletet kitűnően megközelít, ám a lényegyet elfedi. A közmegegyezés helyénvalónak tekinti a kiokoskodott kategóriákat, ebből kiindulva az a látszat, hogy pontosan értelmezzük a jelenségeket.

Úgy három és fél évtizeddel ezelőtt írtam egy darabot, *A rejtőző Földhöz* címmel. (Meggjegyzem, már az is homályos, hogy én írtam. Ugyanis ki az az én, mi az, hogy írni, és mi az, hogy darab? Ugyanis, ha én írtam a darabot, az fabatkát sem ér, ha meg nem én írtam volna...)

A mű írása közben érdekes jelenségre lettem figyelmes.

Valójában a létrejövő zeneművet sokféle más médium segítségével is meg lehet jeleníteni. Lehetséges létrehozni képzőművészeti alkotásként vagy a szobrászat területén, sőt akár némajáték, vagy színházi előadás formájában is. Az esszencia az, hogy minden átváltozhat: az egyik dologból a másikká. Tehát az alak és a forma éppen csak az aktuális „hordozón” olyan, amilyen, de erről megfelelő módszerek birtokában bármikor át lehet „helyezni” egy másik hordozóra.

Egyszer volt egy csodálatos tapasztalatom és látomásom. Egy tavaszi napon sétáltam az utcán, valahol Angyalföldön. Arrafelé elég sok fa, bokor akad az út mentén. Harsogó tavasz volt. Megláttam egy különös kinézetű bokrot, amelyen virágfürtök pompáztak csodálatos elrendezésben. Az a gondolatom támadt, hogy a fürtök formáját és rendjét is hangokká lehetne alakítani, le lehet írni a zene nyelvén, csak ehhez találni kell egy kód-szisztémát. Döbbenetes lenne hallani azt, amit az ember ilyenkor csak lát. De az átkódolás (véleményem szerint) nem történhet pszichésen, az érzelem síkján, hanem csak egy magasabb szinten, mérnöki-művészi megközelítés formájában.

A konklúzió: minden forma összetett, és minden összetett forma további formák részét képezi. Ha valamely forma szétesik, valamely más formához lesz hasonló, oda tartozónak néz ki. Ez minden, ember által felfogható síkon így történik, ezért az átváltozás folyamatos és állandó.

5

Kisbéren, ahol gyerekkoromban éltem, volt egy kis könyvesbolt. Egy alkalommal, amikor bementem vásárolni valami apróságot, megláttam J. S. Bach – Bartók által kiadott – *Das Wohltemperierte Klavier* című művének két kötetét. Akkor még alig volt fogalmam arról, hogy mi is ez. Négy évvel később, amikor már többet tudtam a dologról, jártam újra a boltban. Érdeklődésem tárgya még mindig ott hevert a polcon. De mégsem ez a pillanat lett a meghatározó, hanem az, amikor igazán először találkoztam Bach zenéjével. Emlékszem ősz volt, szeptember vége, még nyitva volt a verandaajtó, éppen vacsoráztam. 1961-et írtunk. Apám az esti híreket hallgatta, mint mindig. Szokása volt, hogyha azok véget értek, rögtön lekapcsolta a rádiót. Hogy-hogy nem, azon az estén elfelejtette elzárni a készüléket. Ekkor a bemondó közölte, hogy a Zeneakadémiáról lesz koncertközvetítés. Bach 3. D-dúr zenekari szvitje következik. Apám nyúlt, hogy kikapcsolja a készüléket, de anyámnál kikönyörögtem, hogy legalább ezt az egyet, ezt az egy művet hadd hallgathassam meg lefekvés előtt. Ez a zenekari szvit ún. világi zene, amely a vonósok mellett három trombitát, timpanit és két oboát foglalkoztat. Csendben, meghatódva hallgattam a nem mindennapi zenét. Másnap reggel, ébredés után már tudtam, hogy zenész leszek. A bachi magatartás és később a fúga-műfaj megismerése egy életre meghatározta szemléletemet.

Új Forrás 2013/5 – Szemben a Leáldozó Nappal



Még volt szerencsém végignézni egy több száz emberből álló, hűsvéti körmenetet. Gyerekként különös volt számomra: az egyszerre csendben térdeplők látványa. Ha a templomban tartózkodtunk, akkor általában félrehúzódtam, legtöbbször a kóruson, az orgona oldalánál találtam helyet.

Ha az embernek az a szerencse jutott osztályrészéül, hogy a Bach utáni időkben él, érdemes olykor-olykor átzongorázni egy-egy darabját. Ilyenkor átlépünk egy idő feletti – bizonyos értelemben bölcsességnek tekinthető – állapotba, ahol az érzelmek más fénytörésben látszanak, mint a napi életben. Azt csodálom Bachban, hogy képes volt a legmagasabb fokú intellektust, a legmagasabb értelmén túlit egygé varázsolni az érzelmvilággal. Mindebből új minőség, „vegület” jött létre. Olyan, amelynek minden egyes részecskéjével minden pillanatban el tud számolni, hiszen a bachi hangok egy meghatározott struktúrát alkotnak, mégis, újra meg újra belehalunk és megszületünk.

Azok a fuga-szerkezetek, amelyek a h-moll misében előfordulnak – gondolok itt többek között a Kyrie első és második fúgájára, vagy az ötszólamú Confi-teor-fúgára a Credóból, amelybe a régi gregorián dallam is beleszövődik -, megdöbbentőek. Amikor tizenkilenc éves, fiatal akadémista voltam, az első mű, amelyben, mint basszus-szólamot éneklő kórista részt vehettem, az éppen a h-moll mise volt, amelyet Vásárhelyi Zoli bácsi dirigált. Megélni ezt a „drámát”, nagyobb és döntőbb hatásúnak bizonyult, mint maga az oktatás. Bach ezzel a darabbal hosszú időn át foglalkozott, hangjaiba üzeneteket rejtve. Ezt meg lehet fejteni, és meg lehet élni. A szakirodalmat ezzel kapcsolatban nem érdemes bújni, elég a hangokra figyelni és hallgatni azokat egészen addig, amíg képes rá az ember. A mai kornak van egy szomorú rö-geszméje: határtalan igény a dokumentációra, és ennek minden áron való megvalósítására. A mértéktelen, fékevesztett adatmentés nem más, mint a teljes bizalomvesztés. A ma embere fölösleges munkát végez csak azért, mert képtelen önmagában bízni.

1970-71-ben átjátszottam Bach összes orgonadarabját zongorán. (Olykor sikerült orgonához is jutnom.) Bach csembalóra írt fúgáit, ha vonósnégyesre alkalmazod, akkor az éppúgy működik, vagy még rajzosabb, mint az eredeti billentyűs hangszeren. Nem beszélve arról, ha azokat, amik énekelhetők, így szólaltatjuk meg, gyönyörűek. Bizonyos prelúdiumokkal is meg lehet ezt csinálni. És ott vannak a különös harmonizálásokkal teli korálok is! Erről jut eszembe, hogy a huszadik század hegedűversenyei közül négyet tartok fontosnak, kiemelkedőnek: Bartók 2. hegedűversenyét, valamint Stravinsky, Berg és Ligeti azonos műfajú darabjait. Bartóké abban az értelemben hagyományos, hogy háromtétéles, kadenciával. Ellenben az I. és a III. tétel egymás variánsa, és ilyen szempontból nem megszokott a nagyforma. Stravinskyé már négytétéles, kadencia sincs benne, ezért a hegedűművész nem tud kel-lőképpen villogni, ám nagyon nehéz, ritkán is adják elő. Berg hegedűverse-nye (alcíme: *Egy angyal emlékére*) sem hagyományos, hiszen csak kéttétéles.

De az I. tételben található egy – egymástól elkülönített – lassabb és gyorsabb, a II. tételben pedig egy gyorsabb, majd egy lassabb szakasz. A II. tétel második részében egyszer csak megjelenik egy Bach-korál, az Es ist genug (az O Ewigkeit du Donnerwort című kantátából), amelynek érdekes a dallama (a zenei szaknyelv lídnek nevezi). A korálban található bonyolult és csodálatos harmonizálásokat Berg mintegy idézetként használja, egy az egyben beemeli hegedűversenyébe. Berg hangszerelési technikája különleges: az említett korált három klarinét és basszusklarinét szólaltatja meg. Ez a hangzasegyüttes majdhogynem tökéletesen adja vissza a Bach-korabeli Silbermann-orgonák hangszínét. Ligeti öttételes műve szintén kuriózum, és sokrétű, ellenállhatatlan remeklés. Az említett négy hegedűverseny szerzői mellett meg kell még említenem Anton Webernt, akinek egyedi látásmódja ellenállhatatlanul vonzott.

Új Forrás 2013/5 – Szemben a leáldozó Nappal

Bach zenéjének megismerése utat nyitott számomra visszafelé az időben. Felejthetetlen élmény Heinrich Isaac munkája. A Choralis Constantinus hatalmas méretű, a mise nem állandó részeit megzenésítő monumentális vállalkozás, a polifon zene egyik betetőzése. Itt megint vissza kell kanyarodnom Webernhez, hiszen ő volt az, aki az első kötet kritikai kiadását doktori disszertációként elvégezte. Így a huszadik századi zeneszerzők közül éppen Webern lett az, aki segített nekem a nyomozásban. Ekkor találtam rá Johannes Ockeghemre és még sok más, számomra nagyjelentőségű szerzőre. Később következett Palestrina, aki lenyűgözött nyugalmával, felhők nélküli, végtelen, kék egével. Palestrina zenéjének hallgatása után igen nehéz tovább létezni, ismételten járni-kelni a világban. Nem szeretnék megfeledezni John Dunstable-ról sem, akinek már vagy harminc éve forogtom a kottáit.

Az 1300-as évekből közel került hozzám Phillip De Vitry, az Ars Nova jeles képviselője, emblemikus személyiség, korának egyik legnagyobb zeneszerzője, költője és filozófusa. Alig maradt fenn valami a zeneműveiből, sőt még az sem bizonyítható teljes mértékben, hogy azok tőle származnak. Különös alakja a tizennegyedik századnak. Innentől pedig már egyszerű volt megtennem az utolsó lépést Perotinusig és Leoninusig, majd a messzi múltat a mával összekötő gregoriánig.

Johannes Ockeghem volt az, aki feltalálta azt az eljárásmódot, hogy miként legyen megállás – zárlat – a műben úgy, hogy a mozgás érzete folyamatos maradjon. Ilyen értelemben van is zárlat, meg nincs is. A zene pedig így egy tökéletes állapotnak, a végtelenség megtapasztalásának kifejezője.

Két módon teszek különbséget a zenék között: vannak a táncon, a testmozgáson alapuló zenék, és van az absztrakt zene, amely inkább egy belső elképzelésen, vízió alapszik. A tánczenében – a térben való emberi mozgásnak megfelelően – mindig vannak valamiféle súlyok, súlypontok, függőleges tagolódások. Az időbeliséghez ennek más a viszonya. Persze, ezt is lehetséges úgy művelni, hogy átrendeződessen valami mássá. A hatalmas áramlatú, absztrakt zene lényege pedig a szemlélődés. Ez utóbbira jó példák Thomas Tallis művei, vagy a proporciós kánon legnagyobb mestere, Pierre De La Rue. Ezek a szerzők – technikai megoldásaikkal egyetemben – szinte pótolhatatlanok. Robert Carvernek van egy tízszólamú miséje (*Dum sacrum mysterium*), ami – bizonyos értelemben – akár a zene végét is jelenthetné számomra, hiszen a reneszánsz kori, skót szerző olyan megoldásokkal él, hogy az ember csak ámuldozik. Képtelenség tökéletesebbet alkotni. Ennek a szellemi vonalnak a továbbélése a jóval későbbi szerzőknél is megtalálható. Például Liszt 1860 után írt műveit is nagyrészt ide sorolnám. Utolsó két és fél évtizedének alkotásai nagyon jól elkülönülnek a többitől, ha nem is éles a határ. Nekem a tizenkilencedik századot leginkább ez a Liszt jelenti. Hiszen kései zenéje az említett kor egyik legfontosabb szellemi üzenetét hordozza. Ebben az időszakában Liszt annyira más, annyira különbözik mindenkitől, annyira egyéni, hogy senki nem érhet a nyomába. Mikor ezeket a műveket hallgattam, olyan élményt nyújtottak, amit a delphoi jósdában történetekhez



lehetne csak hasonlítani, hiszen a darabokban rejlt tiszta igazsággal és őszinteséggel kellett szembesülnöm. Sajnos, a mai zeneszerető közönség ezekről tudomást sem vesz, de nincs is min csodálkozni, hiszen korunk koncertélete rendkívül beszűkült. A világ még nem érett meg arra, hogy felfedezze magának a magas fokú szemlélődésnek és áhítatos meditációnak e páratlan remekműveit. A mester gyakran mondogatta is tanítványainak: ezeket ne játsszátok, nem lesz velük sikereitek. A mai napig nem sok változott ebben a tekintetben. Akadt egy különleges, kevésbé elismert szerző, Erik Satie, aki éppen Liszt eme

kései, „érzékeny” zenéjének, szemléletének folytatója. Sokan mondják róla, hogy persze, Satie humoros meg érdekes, ilyen meg olyan, szép színekkel dolgozik, de ne vegyük túl komolyan. Noha éppen ő az, aki Liszt ezen darabjainak ismerete nélkül képes volt fiatalon olyan műveket alkotni, amelyek kétségtávol kapcsolódnak a nagy előd újfajta törekvéseihez. 9
(Az élete végén nyomorban élő) Satie előszeretettel tanulmányozza a régi korokat: a középkort és az ókort, például a krétai kultúrát. Ez az ismeret műveiben is lecsapódik. És az igazán nagy dolgok itt kezdődnek.

Van a fizikai léten túl egy nem fizikai lét, egy megfoghatatlan és örök, ez a forrása mindennek, innen fakad a zene is. És igazából egyes-egyedül ez számít. Hivatkozni is csak erre érdemes. Innen meríthet mindenki, aki a régi kultúrák szellemét óhajtja megismerni. Mindent megtalálhat ott, beleértve most már Satie és Liszt említett műveit is, amelyeket képtelenség a szokványos módon besorolni. Akit ez az időn túliság valóban elragad, az utána paradox módon örökre a végtelen szabadság „fogságába” kerül.

Számomra az európai zene megszakítatlan hagyománya Haydnal fejeződik be.

Annak ellenére, hogy Haydnt szeretik összemenni Mozarttal, az utóbbi szerző művészete már másik világ. Az előbbi, korunkban kevésbé népszerű, egyes művei csak részben, de operái teljességgel feledettek. Valamiért nem felelnek meg a divat szokásrendjének. Ebben a téves megítélésben – véleményem szerint – nagy szerepet játszanak a dramaturgiáról ma vallott nézetek. Itt említeném Berlioz Trójaiak című gigantikus operáját, ami gyakorlatilag „nincs a pályán”. Valahogy nem lehet elhelyezni a művet sem Verdihez, sem Wagnerhez képest, noha ez utóbbiak operáinak a legtöbbjét majdhogynem mindenhol játsszák a nagyvilágban.

Gyerekkoromban a legtöbb időt a természetben töltöttem. Ligetek közt, fák alatt, patak mellett, ahol hegy és sík találkozik, a Bakony északnyugati lejtőinek a végénél. Elrejtöztem, belemerültem a természet végtelen zsidóságába, a létezés furcsa csendjébe.

A halál természetes. Ezt már korán így tapasztaltam. A faluban mindig akadt születés és halál. Általában ősszel és tavasszal történt a legtöbb temetés. Olyankor mentünk ministrálni, vagy a templomtoronyba harangozni. Lestünk kifelé a toronyból, és amikor láttuk, hogy odaér a menet a koporsóval a sírgödörhöz, akkor kezdtük a harangozást.

Nemrég jártam Ausztriában, Rohrauban, ahol Haydn született. Onnan Raidingba-Doborjánba utaztam, ahol Liszt látta meg a napvilágot. Az ő szülőháza még mindig áll. Haydné már nem, de a helyén mai is ott áll egy régi parasztház. Liszt apja, Liszt Ádám, maga is zenészkedett Kismartonban, az Esterházy herceg szolgálatában, zenekarának tagjaként. Ott

10



gyakran találkozott és beszélgetett Haydnnal. Megrendülve jártam végig a Haydn-múzeumot, és hasonló érzések kerítették hatalmukba, mint mikor Johann Sebastian Bach sírjánál időztünk. Ők nagyon sokban rokonok. Nem stílári értelemben, hanem szemlélet szempontjából. Haydnt Bachhal együtt említem. Ugyanaz a tökély és egység jellemzi a művészetüket. Egy angol kollegám, Paul Merrick, aki többek között Liszt-kutató, azt mondta: a „hivatalos álláspont” szerint Haydn legjelentősebb művei a szimfóniái és a vonósnégyesek. Ennek ellenére ő úgy véli, ez nem fedí a valóságot, ugyanis Haydn miséi még az említett darabjainál is jelentősebbek. Egyetértek.

Itt emlékezzünk meg Joseph Haydn testvéréről, Michaelról, aki szintén kiváló zeneszerző és templomi orgonista volt, többek között Salzburgban és Nagyváradon tevékenykedett. Méltatlanul elfeledték.

A születés és a halál bármennyire is hétköznapi és triviális, vagy csak azzá lett az idők során, mindig olyan, mint a hajnal a napkeltével, és az alkonyat a napnyugtával. Soha nem tudod megenni. Soha nem tudod még egyszer ugyanolyannak látni. Mégis mindkettőben – születésben és halálban, vagyis napkeltében és napnyugtában – van valami, ami sohasem az *ott és most*-nak az anyagi síkját mutatja, hanem mindig az időtlent.

A születés utáni első levegővétel nem más, mint egy felsíró hang, ami eddig nem létezett, és amikor a tudó hirtelen felvállalja szerepét a mellüregben, elkezdődik egy sors.

Néhány éve Párizsban jártam. Ha csak tehettem, minden reggel elmentem a Notre-Dame-ba, és ott töltöttem el a nap egy részét. Ha az ember besétál a főbejáraton át az épületbe, elérkezik a kereszthajóhoz. Ha megáll a kereszthajó és a főhajó metszéspontjában, akkor három rózsablakot lát egyszerre: a főbejárat fölött elhelyezkedőt és kettőt a kereszthajók külső szélénél. Eldöntöttem, hogy ha legközelebb újra eljutok a Notre-Dame-ba, viszek magammal egy pokrócot is, és lefekszem ezen a helyen a kőpadlóra, hogy újra érezzem azt a csöndet, amelyet legutoljára gyermekkoromban éltem át otthon a természetben. Ilyenkor megnyílik a múlt, és jelené válik. A jelen pillanata pedig jövővé lesz, és egyszer csak azt veszem észre, hogy sehol sem vagyok: sem a jelenben, sem a múltban, sem a jövőben. Mert nincs hol, és nincs mikor. Elveszíted a viszonyulási pontot, a koordinátákat. Se mélység, se magasság. Mindezt egy furcsa érzés követi: annak az érzése, hogy noha éppen semmi sincs, még bármi lehetséges. És megrendítő. Olyan tudatállapot, mint amikor több évtizedes bolyongás után egyszer csak hazaérsz. Hazaérsz, és ugyanúgy ott találsz azt az embert, akít évtizedekkel korábban is mérhetetlenül szerettél. Ma is ott van, te pedig most is szereted.

11

A hegyek közt járunk. Erre nem vezetnek utak, menetrend sincs. Sehol senki. Csak a domborzat karéja. Ahogy szép lassan beleolvad a bíbor alkonyat téli fényébe. Egy pálos kolostor elhagyatott romja mered ki a föld jeges kérgéből.

A magyar gregorián fontos gyűjteményei Esztergomhoz kötődnek. Az esztergomihoz hasonló vallási központoknak fontos szerepük volt az egyházi zene szempontjából. Ez szigorúan egyszólamú zene, amelyet klerikusok műveltek. A magyar történelem különös alakulása folytán szakrális zenénk nagy része elveszett. Az elmúlás és a széthullás jegyeit titokzatosan magukon viselik a megmaradt művek. Azt, hogy sok minden előkerült, és letisztázódott, legnagyobbreszt tanártársamnak, Dobszay Lászlónak köszönhetjük.

Csak nagyon kevesen hallgatnak ma gregoriánt. Az unalmasnak titulált egyszólamú egyházi énekek „mozdulatlansága” azonban csak látszólagos. A víz felülete egyenletes, még olyankor is a változatlanságot sugározza, amikor hullámzik vagy vibrál.

A „mozdulatlan” gregorián egy érdekes sajátossággal rendelkezik: ha valaki ezt az elsőre egyöntetűnek tetsző felületet fel tudja magában „törni”, és mint egy úszó, képes a felület alá merülni, akkor hihetetlen sokféleséggel találja magát szemben. Az egymást követő hangok csoportosítása, tagolása által számos megközelítés lehetséges.

A mai hallgatóság ezzel szemben túl könnyű, nem képes alámerülésre, inkább egy hőlégballonhoz hasonlít, ami ha süllyed, gyorsan bekapcsolják a melegítést, könnyítenek rajta. Ezért aztán értetlenség övezi a zene világának ezt a részét.

12

Minden ember egyik fő kérdése, hogy alkalmazkodjon-e az általános elvárásokhoz, vagy járja a maga útját. Aki a maga útját választja, az nem lesz kifejezetten szerencsés az életben (ez még Assisi Szent Ferencnek sem sikerült). Őket gyorsan és leleményesen eltávolítja és kiiktatja a többség, mert vesélyt jelentenek, még a végén összezavarják a „fennálló világrendet”. A mai társadalom azt sugallja, hogy szegénynek lenni szegény: a szegénység annak a bizonyítéka, hogy alkalmatlan vagy, ezért aztán nem is osztanak neked a javakból, hiszen semmi olyat nem tudsz, amire a többségnek „szüksége” volna.

Mindennek van időbeli folyamata, még a káposztagyagulásnak is. De a zenének csak akkor lesz, ha elkezdik játszani. Sokszor a megfoghatatlan dolgok, ilyen a zene is, fenn tudnak maradni. A lejegyzett kotta is egy csoda, ami olyasmit közöl, ami nem nyelvi, és túl van a logikusan kifejezhetőn, s mégis csak töredékes lehet.

Párás levegő. Felhők vonulása. Aztán a légi folyosóban néhány gép, ami elhúzza fejünk felett. Az ember már régóta nem kedveli a föld mélyét, a barlangokat.

A csöndről igen nehéz értekezni vagy filozófiai dolgozatokat írni. Nem is teszik.

Pascalnak igaza volt: a tudás gömbjét minél nagyobbra fújjuk föl, annál nagyobb lesz a felszíne, amely a nem tudhatóval, a nem tudottal érintkezik.

Ezek után lehet, hogy jobban járunk, ha úgy teszünk, mint a kutya: csóváljuk a farkunkat – miután enni kaptunk, gyorsan távozzunk.

Kutyákról szokás mondani: van neki gazdája.

Bár, ha a kutya már nem olyan fiatal, és sose volt gazdája, akkor igen nehéz a helyzete, mert később már összeférhetetlenné válik.

Ez az emberrel is valahogy így történik. Neki is gazdára kell találnia. Ehhez azonban azzá kell válnia, aki már nem csupán a hagyományosnak tekinthető érzékszerveivel érzel, tud és lát, hanem a lelkével. Hiszen végső soron a saját gazdája önnönmagának, amit bizonyos hinduk önvalónak neveznek.

Legtöbb, amit tehetünk, az a hallgatás.

Aki hallgat, azzal két dolgot lehet kezdeni: vagy agyoncsapni, vagy hallgatni rá.

Az emberben állandóan zaj van, ezt a zajt a gondolatok keltik, amelyek egy zsúfolt nagyvárosra hasonlítanak. 13

Akik éltek a hegyek között, sok kivételes pillanatnak lehettek szemtanúi. Az alkony egy különös óra: egy olyan időszakasz, amelyben sok minden megtörténik. Minden embernek van olyan napszaka, amihez léte legmélyével kötődik.

Van olyan szél, ami az enyém, és van olyan, ami nem.

Egy alkonyati szélfuvallat élménye sokszor napokig megmarad bennem: a fényjáték, ami ilyenkor az égen és a földön látható, aztán az erdő párájának ezernyi színe.

Elég, ha csak a változást figyeled.

A téli fán egy fakopáncs dolgozik. Akár egy csembalón, úgy kopog, muzsikál a senkinek a semmiről.

Bach zenéjének van egy alapvibrációja, ami tulajdonképpen nem más, mint egy folytonos pulzálás, ami közel áll az emberben meglévő ritmikus folyamatokhoz. A mester rendelkezik egy olyan formaalkotó készséggel, ami páratlan a maga nemében. Ebben a tudásban csak a középkori zeneszerzők hasonlatosak.

Bizonyos műveinek hallgatása közben nem is annyira a barokk kor forma-, hangulat- és érzélemvilága vizionálódik, hanem inkább a középkoré. Hiszen a léleknek is van egy belső tere. És ez Bachnál gótikus.

A felhők pártaszerű csíkjai. A kontúrokon még átragyog a fény. Megszólal egy távoli falu harangja. A falombok mögött, a messzeségben látni a sárgás-vörös korongot, ahogy egyre lejjebb és lejjebb ereszkedik. A madarak nyugtalanok. A feszültség tapintható a térben.

Hegyek közt járunk. Alkonyodik. Ez a legerősebb pillanat. Képzeld el negyvennyolc zenészt, hogy amikor a napkorong alsó pereme eléri a látóhatár szélét, akkor elkezdnek játszani ebben az üres, csendillatú térben. Amikor a napkorong felső része eltűnik, akkor véget is ér a muzsika, és beáramlik a végtelenség csöndje.

Csak egyetlen dologhoz ragaszkodj: az önmagadban megélhető mindenentől, mert a térnek és időnek nincs meghatározó szerepe.

14 Élni – a világon mindennél nehezebb. Azon töprengeni, hogy: mi lesz velem, mit fogok enni, mit fogok inni, mi történik, ha megöregszem? Valójában az embereknek nem halál-, hanem életfélelmük van. A halál kérdésével – voltaképpen – soha nem is foglalkoznak.

Mindenkinek megvan a maga életküldetése, amit teljesítenie kell, de a szabadsága is arra, hogy eltérjen ettől. Emiatt aztán rendre más történik, mint aminek történnie kellene. Ebből alakul az az összevisszaság, zavar, amelyből végül katasztrófák következnek be egyes embercsoportok életében. Össze-zavarják a saját sorsukat, és mivel ezt tömegesen teszik, óhatatlanul végzetessé válik.

A műveltségét fitogtató ember genetikailag is beavatkozik a természet életébe. Teszi ezt annak ellenére, hogy fogalma sincs arról, mibe ütötte az orrát, hiszen a teljes összefüggés-láncolatot nem ismeri, önmagát kiiktatni az élet rendjéből – mintha erre törekedne. Mivel ezek a beavatkozások mindig valamilyen önző indítékból történnek, egy konkrét cél elérése érdekében, kudarcra vannak ítélve. Így még most sem ismerszik fel a legfontosabb, hogy: a világnak nincsen célja, ez egy hatalmas „játék”, itt nem győzni vagy veszíteni kell, pusztán csak létezni.

A tudás illúzió. A butaság is az. Mindent el kellene felejteni. Az írást is. Csak a legszükségesebb dolgokra érdemes figyelni, de ezt a mai világ nem akarja, ezért örökre boldogtalan.

Pio atya szerint nyolcszáz év távlatából Assisi Szent Ferenc egyik legnagyobb érdeme az, hogy még ma is akadnak olyan személyek, akik az ő nyomdokain haladva bártnak akarnak állni.

Nemrég Padovában jártam, ahol alkalmam nyílt meglátogatni a ferences rendi Pádúai Szent Antal mauzóleumát a bazilikában. Ma is sokan felkeresik. Jönnek az emberek, megérintik a különös erejű kőkoporsót, és elmondják kívánságaikat, kéréseiket. Közben tapasztalhattam, hogyan szellemül át a zárándokok arca. Olyankor – ha másokhoz nem is – legalább önmagukhoz őszinték. Ha csak egy rövid ideig, ha csak egy pillanatra, de ott és akkor mindenki egyformává válik ebben az őszinteségben.

Nincs olyan körülmény, nincs olyan szituáció vagy viszonylat, amely alkalmas ne volna arra, hogy szellemi síkon előbbre jussunk. Sokan csak várják a megfelelő feltételeket arra gondolva, hogy egyszer majd csak eljön. De az ilyen ember úgy jár, mint Kafka főhőse a törvény kapujában. Évtizedekig ott ül az ajtó előtt, várja, hogy bemehessen, de az ór állandóan ijesztgeti, 15 félelmet és szorongást kelt benne. A hős tanácsstalanná válik, nem merészel többé próbálkozni, inkább várakozik. Lassan mindent fölél, amit magával hozott. Már haldoklik, amikor összeszedi utolsó erejét, csodálkozva az őrré néz, és megkérdezi, hogy ha mindenki a törvény felé igyekszik, akkor az hogyan lehetséges, hogy amióta csak itt van, évtizedek óta ezen a helyen, rajta kívül senki más nem kért bebocsátást? Az őr – hogy a haldokló is hallhassa – ordítva utána szól: ezt a kaput, ezt a bejáratot csak neked nyitották, ezért most megyek és bezárom!

Ha az elvárásoktól és emberi szándékoktól távol élsz, akkor a magányosság és a szélre sodródás jut osztályrészedül. A puszta lét igazsága: egy belégzés, egy kilégzés. Ez a történet eleje és a történet vége.

**(Dukay Barnabás gondolatait lejegyezte és szerkesztette: Szegedi-Szabó Béla.
A fotókat Túri Géza készítette.)**



16 Dukay Barnabás

HA MEGÉRKEZTÉL....

Szegedi-Szabó Bélának

Legyél egy pont, ami tán nincs is a véges-végtelenben, csak a fejedben,

Legyél két pont között a legrövidebb út, s akkor a tudók, mint görbét
emlegetnek,

Legyél magasságvonal és a többi: súly-, felező-, minden egyben
az egyenlőoldalú háromszögben,

Legyél átló egy téglalapban, mozgó-mozdulatlan szakasz, kiegészítő
egyezőség,

Legyél a kocka oldallapja még időben, hogy ne maradj le arról, mikor
a palástját kiterítik,

Legyél átmérő egy gömbben, képzelt nyaláb, felfénylő-kihunyó lépték,

Legyél látható-láthatatlan, a megsejtett határtalanságban egy pont,
ami tán nincs is a fejedben, csak a véges-végtelenben!

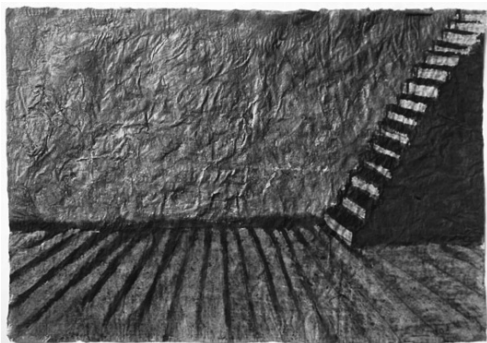
FÉNYFOLT

Krajcsovics Éva festményére

Szegedi-Szabó Béla 17

Akár a befőttesüvegben
Csillogó nap-celofán alatt
Sűrűsödik észrevétlen
Ajtó ablak lépcső
Opálszürke álom
Mintha valaki
Mintha csak egy lehelet
A semmi ablaküvegén

Lágy füstvonal
Vagy egy párálló
Ottfelejtett szék
A szürke huzatban
Mintha valaki
Letörölhetetlen
Valaki csendben
Téged szólítana



SZOBA NAGY LÉPCSŐVEL

Vojnich Erzsébet festményére

Midőn a sivatag rózsája
Midőn a létra fokai egyenként
Midőn a fal
Kidőlt és elveszett

Nem maradt más
Csak a labirintus
Már csak a lépcsők
Hideg tömbök sima kőlapjai

18 KILÁTÁSOK

Bálint István Fa a hegyen című festményére

Semmi nem állhat
A víz útjába
A sakktábla királynője
Előbb vagy utóbb
Méltó halállal hal
A csemegeboltban
Madzagra erősítik
A füstölt sonkákat

Szemek nekifeszülve
Tüzet raknak a meredélyen
A domboldal alkonyati
Oldalán igyekezők
Már soha sem érnek fel
Hogy láthassák a kijáratot
Halkuló zümmögés fejükben az ég
Megkocsonyásodott zselés mása

FLAMAND CSENDÉLET

Baltasar van der Ast emlékére

Megszenvedni az almát, a bort,
A tál oldaláról lecsüngő langusztarák
Ollóit és piros bajsztát,
A dermedt golyóbisszemeket,
Az asztalra guruló birs illatát.

HALOTT KRISZTUS, FASZOBOR, 15. SZÁZAD.

19

Mert a Tér
Mert a hideg ajtók nyitva állnak
Mert benne a fából faragott
Mert karjában tartja
A Szűz ereje
Akár a bikáé
Gyermekének haja
Levedlett kukorica-bajusz
Dicső aratás után
Fájdalma vörös
Földig ér
Benne mi láthatatlan
Túlcsordul
Testének nyítt pereméről
Hull homlokunkra
Kivégzésünk szent napja
Mely fújtatva sikong az orgonával
Pattan a kőhöz a dallam
A miénk
Szobákon innen
Világon túl



2011.06.20. Szent Mária-dóm, Freiberg.

hajnali pára. Herm&Co *(Dukay Barnabásnak tisztelettel)*

Egy nap, tudom, hiába menekülök tovább,
épp felszállnék a vonatra, de lehet,
hogy még odáig se jutok,
utolér.

Nem némán surrogva, ahogy zen szerzetes nyílve szője
halad vakon a céltábla közepe felé, és nem is
az aktuális apokalipszis lánctalpasaiként,
nehéz és sűrű trappban, csatakos ágyban,
gyűrött és magányos párnák közt,
nem.

A kvartett lassan lépdél a harmatos fűben,
a ráhangolódás percei ezek,
ezt onnan sejtem majd meg, ha egyáltalán,
a pályaudvaron szandáljukból kilógó nagylábujjuk
nedves lesz még.

Leülnek a resti műanyag székeire, csapolt sört rendelnek
és játszani kezdenek, lassú és pontos szünetekkel,
ahogy csak a fény csillanhat a mélység színén,
és ahogy mindig ilyenkor, és csakis a zene által
helyhez szögezve, lemaradok a vonatról.

És mivel nem csak apám és anyám gyermeke vagyok,
a hosszú szám vége felé, a csend előtt, a cselló-
szóló után, fekszem csak ott, meg

halok.

„Isten bölcs bölcsesség nélkül, jó jóság nélkül, hatalmas hatalom nélkül.”
(Clairvaux-i Bernát)

1

A két szerzői korongon zenék és csendek vannak. Jó, hogy együtt vannak: a csend megtanít bennünket a zene csendtermeszétére és a létezés hangzó természetére. A zenét pusztán hangokkal kitöltött csendnek tekinteni, megfosztani metafizikájától önnön időtar-

tamára való korlátozása útján – ez volt a zeneszerzés második világháború utáni úttörőinek egyik alaptapasztalata. Persze amint az eseménydramaturgiát kiiktatták, a zene nyomban elindult afelé, hogy szertartás váljon belőle, vagyis pusztán annyi történt, hogy a zenei folyamat eseményjellege kiheleződött és színházzá vagy legalábbis látványvá vált, de nem tűnt el.

Dukay Barnabás más úton jár. Ez a zene mintha kioltaná érzékeinket, hogy figyelmünket azok forrására összpontosíthassuk. Az első korong tartalmát pillérek gyanánt tartja a címadó darab négy változata (*Lebegő pára a mélység színén*). Sugárzó ereje rokontalanná teszi, mégis kapcsolódik néhány olyan szerzőhöz, akiknek munkásságát vagy annak egy részét soha senkinek nem sikerült beillesztenie a zenetörténeti folyamatosságba. A darab hétfokúsága és szenttelenségének szépsége Satie-ra, változatainak hangszereléssel szemben mutatott közönye a kései Lisztre, enigmatikussága mindketőre vall: a két hangszeres mellett két énekes együttes is van, amelyek a Jelenések könyvének szavaira énekelnek görög nyelven: *...oti khronos uketi este / ...hogyan idő nem lesz többé* (Jel 10, 6).

Folyamatosság és megszakítottság – keleti üresség és keresztény eszkatológia – az idő kiterjesztése egyetlen kétdimenziós valósággá, és üdvként való leleplezése összesűrítése révén: vajon van-e köze egymáshoz a kétféle időtapasztaltnak? S ha az első esetben a deszakralizálás mégis valamiféle új szertartásosságba torkolt, vajon átvezethetnek-e János angyalának szavai abba a világba, ahol éppen mert *nincsen többé idő*, nincsen szakrális sem?

2

A zene kezdettől fogva az időtlennel áll kapcsolatban: mágikus célja mindig is visszavezetett a kezdethez, és jelképesen újból és újból helyreállította az

Dolinszky Miklós 21

A TALÁN BIZONYOSSÁGA

Misztikus tapasztalat Dukay

Barnabás művészetében

időbeli és az időtlen szentségfokozata közötti különbséget. Ezért van az, hogy a zene időben elszenvedett változásai Európa előtt és Európán kívül másodlagos fontosságúak maradtak: egy tradicionális kultúra körkörös időtapasztalatában a megszólaló zene mindig és mindenekelőtt a zene.

22 Európa viszont kezdettől fogva a történelem jegyében állt, és művésze is egyre inkább a történeti idő szekuláris istenének szolgált. A kezdethez való visszacsatolás mozzanatának fokozatos eltűnésével feledésbe ment a tudás arról, hogy az idő csakis az időtlenből nyerheti valóságosságát. Amit a Nyugat időtapasztalatnak vél, az a tulajdonképpeni idő (üdv) széttöredezett állapota. Ennek jegyében amit európai öntudattal a zene önállósodásaként emlegetnek, az valójában előremenekülés, a zene fokozódó kiszolgáltatása a lineáris idő erőzójának. A nyugati zene ennél fogva évszázadokon át folyamatos újdonságkényszerben volt – ezért, hogy kizárólag a nyugati zenének van története. Csakhogy az újdonság akarása a zenét egyúttal a múlthoz láncolja, hiszen újnak lenni annyi, mint valamiképp hivatkozni a múltra, függeni a múlttól. Újnak lenni csakis a múlthoz képest lehetséges. Az újdonságkényszer ezáltal csaknem mindig viszonylagos marad, visszahúzó erő: az újdonság kultúrája egyúttal a késleltetés kultúrája.

A jelenlét válsága ez. Minél inkább kiteszi magát a zene a lineáris idő sodrásának, annál kevésbé képes a jelenlét szakralitására, és annál határozottabban alkot „kultúrát”, ami a jelenlét másodlagos szintje, egy csupán megidézett, távollévő jelenlét. Mára viszont, úgy tűnik, a zene minden újdonságtartaléka kimerült, és a modernitás vége egyszersmind a lineáris időtapasztalat végét jelenti. A modernitás végének elérkeztevel nem lehet többé zenetörténeti zenét komponálni, vagyis nem lehet többé újnak lenni, hiszen akkor valamiképp hivatkozni kell a régre, márpedig ezúttal pontosan a folyamatosság tapasztalata lett semmivé. A korai és a kései huszadik század európai avantgárdja voltaképp csak kiélezte ezt a folyamatosság-tapasztalatot, de nem lépett ki belőle. A múltak és jelenek mai egyidejűsége viszont a jelenlét hiányáról tanúskodik. A folyamatos időtapasztalat vége pedig annyit tesz: eljött az idő. Vajon a kortárs zeneszerző mennyire van tisztában saját válságának természetével? Mennyire van tisztában a válság természetével, azzal, hogy a válság mindenekelőtt: esély? Mennyire tudja, hogy a kérdések azon a szinten, ahol felmerülnek, soha nem oldhatók meg? Hogy az újdonság erényét a történelemből való kilépés magasabb erényének kell felváltania, ahonnan nézve nincsen többé régi és új, csak jelenlét?

3

Dukay zenéjét semmilyen kortárs törekvésből nem lehet levezetni. A zeneszerzői eszközök számbavételére szorítókozó szokásos történeti eljárás a végeredményre, a már kész műalkotásra összpontosít, így rendre elmulasztja az alkotásnak mint cselekvésnek vizsgálatát, vagyis annak megfontolását, hogy

az alkotás nem egy semleges esztétikai tárgy létrehozására irányul, hanem konkrét cselekvés, amely nem vonhatja ki magát az etikai megmértetetés alól. Dukay zenéje mindenekelőtt félreérthetetlen állást foglal a zene eredendő szellemi természetéről, arról, hogy a zene elsődlegesen nem zenei jelenség, hanem egy szellemi struktúra mintázata. A zenében 23 csupán megmutatkozik valami, ami egyetemesebb annál, hogy sajátosan zenei legyen. A hangzó zene maga már csupán a használatához tartozik, alkalmazás és értelmezés. Következésképp abból, hogy Dukay darabjaiban rokon elemeket találni egyes kortárs művekkel, még nem következik, hogy szellemi rokonság áll fenn közöttük. Valójában Dukay joggal csatlatkozhatna a nemrég elhunyt Usztvolszkaja kijelentéséhez arról, hogy zenéjének semmilyen más zenével nincsen kapcsolata. Ez azonban Dukay esetében nem az újdonság, hanem az el nem kötelezettség ethoszaként mutatkozik meg (amely darabjai szerkezetének szigorával különös együttállást alkot).

Dukay háttérbe szorítja hangzó eszközeit úgy, hogy azok *eszközöként* lehetőleg észrevétlenek maradjanak. Ez a zene nem szélre, hanem középre húzódik. Szemben a modernitás csillapíthatatlan újdonságéhségével, a legkisebb feltűnés irányát választja: a hangrendszer többnyire a mai fülnek leginkább megszokott, a tizenkét hang egyenrangú használata ellenére is diatonikus színezetű (ritka az olyan darab, mint a *...napfényből, vízből és kövekből...* című hangköltemény két zongorára a maga *g-asz-b-h-c-d-esz-f* hangokból álló egyedi hangrendszerével és ennek kisszekunddal való elcsúsztatásával). A dinamika külön e célra alkotott megjelölés (*con tono naturale, con tn, tn*) bevezetésével jelzi a természetes közép helyzetét. Emellett a hangterjedelem is a közkeletű, kevésbé feltűnő keretein belül marad, és effektusokat, „kiterjesztett technikát” is hiába keresünk: a hangszeres nagyobb rész a természetüknek leginkább megfelelő, a legkisebb erőfeszítéssel elérhető hangtartományban és hangszínnel szólnak. Zenei tapasztalatunkba belesimuló, zenetörténetileg átlagolt eszközökkel van dolgunk, melyeknek célja, hogy a zenében mindaz, ami pusztán zenei, a lehető legkevésbé vonja el figyelmünket. Hasonlóképp a lejegyzés sem lépi át a hagyományos jelkészlet határait, nincs szüksége „grafikus notációra” vagy más, egyszer használatos jelrendszerre. A hagyományos jelek jelentése esetről esetre, finoman és sosem öncélúan módosul: a *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban* című nagybőgő-monódia például a vonalrendszer vonalainak különböző mértékű mellőzésével jelzi a szünetek hosszát, összhangban a hangilejegyzés sugallta „rubato-stílussal”. A zongora- illetve háromhegedűs változatban készült *Porszem és vízcsepp a lilium szirmán* összemérhetetlen hanghossz-arányainak rögzítése végeredményben szintén nem lép túl a

hagyományos notáció körén: az akkordok/hangok mikroszkopikus hossznövekedéseit mindössze két, egyszerű (mindenesetre matematikailag pontosan rögzített jelentésű) jel: a korona és egy, a népzenei lejegyzésekben használatos, de a hang *mellett* álló félkör jelzi.

24 Aleatória szintén visszafogottan mutatkozik Dukaynál. (Például a *...napfényből, vízből és kövekből...* hangfürtjeiből a játékosoknak megadott mennyiségű hangot kell kiszemelniük, valamint néhány továbbit a közjük keveredett fehér hangok közül. Megszóllatáskor azután a lejegyzés akkordikája finom rubatóban indázó, párhuzamos egyszólamúsággá változik a két zongorán. Végül a kompozíciós eljárás felől is kínálkozik egy választási lehetőség: a visszafelé haladó tükörkánon előadói döntéstől függően alsó vagy felső szekundtávolságban játszható. A választás szabadságára és kényszerűségére finom példa az *Égő sóvárgás* című kézzongorás darab, melynek egyik változatában helyenként szabadon választandó az adott hang alsó vagy felső oktávja.)

4

Ha az eszközök ilyen mértékű visszafogottsága mellett mégis akkora indulatokat vált ki ez a zene, mint amekkorákat kivált, akkor feltételezni kell, hogy az eszközök valóban csupán teret engednek valaminek, ami azokon messze túlmutat és azokkal összemérhetetlen. Nem a kortárs zenével szembeni obligát ellenérzés ez, mélyebbre hatol annál, mert ráérez arra, hogy ez a zene magát a másodlagosság kultúráját ássa alá azáltal, hogy annak gyökeréig hatolva és a nyugati világban manapság uralkodó etikai semlegesség „eszméjéből” fakadó értékrelativizmussal mit sem törődve rákérdez arra: pontosan mit is teszünk (vagy nem teszünk) a zenével, amikor elfogadjuk a modern zeneipar által kínált befogadási útvonalat. A Közép itt szélsőséget takar, csak hogy nem a szerző, hanem a világ az, ami szélre húzódott. Szélsőség helyett azonban inkább radikalitásról helyénvaló beszélni, amely nem az eszközök, hanem a művészi magatartás radikalitása. Dukay ugyanis mindenekelőtt rombol, hogy láthatóvá váljon a modernitás alaprajza.

A *hogyan* kultúrájában élünk, mely egyszersmind a másodlagosság kultúrája. Ez a kultúra kikerülhetetlenül következik az időbeliség meghatározó jelentőségéből: a lineáris idő, a történelem mint a dolgok megnyilvánulásának tere fontosabbá válik, mint az, ami megnyilvánul.

A nyugati civilizációban manapság uralkodó liberalizmus etikai semlegessége is a lebonyolítás, a kivitelezés tökélyére való törekvésből fakad, amelyben Európa kétségkívül nagy kifinomultságot ért el, ám amely elhomályosítja a kérdést: a gyakorlati célon túl jót vagy rosszat cselekszünk azzal, amit lebonyolítunk és kivitelezünk? „Nem a nyíl a döntő, hanem a lélekjelenlét. A célba találás csak külső próba” – figyelmeztette az íjászat művészetének

zen mestere európai tanítványát, Eugen Herrigelt (*Az új és a nyíl ösvénye*). A mérhető eredmény eredetileg csupán ráadás, melléktermék. Akkor mondhatjuk, hogy tudunk bánni az íjjal és a nyíllal, ha lövés közben megfedkezünk arról, ki lő és mi a lövés. Ha a cselekvő szándéka megsemmisül, cselekvő és cselekvés pedig összeolvad a cselekvés aktusában. Eredendően a művészet nem irányul semmilyen tárgyiasult és hasznos végeredményre – ezt Európában is tudták azok a kevesek, akik az egyetemes tradíciótól nem fordultak el: „Az igaz nem akar munkájával semmit sem elérni, mert mindazok, akik munkájukkal valamit célba vesznek, szolgák és béresek. [...] Mert amíg kívülről készítenek valami munkálkodásra, bizony addig az effajta munka halott. [...] Ahhoz, hogy munkáid élők legyenek, Istennek belülről, a lélek legbelsőbb részében kell téged megindítania, mert itt van az életed és csak itt élsz igazán”, mondja Meister Eckhart egy prédikációjában *Az igazak életéről és munkáiról*. A végeredmény csupán *formája* a voltaképpeni művészetnek, amelynek egyetlen célja a jelenlét tanúsítása és tanítása.

Az európai közelítésmód másodlagossága már abban megmutatkozik, hogy a zene értelmét kizárólag a zenében keresi, holott azt – segítségül hívva a darabot – önmagunkban kell keresni. Zenélni annyi, mint *történetesen* hangok segítségével játékosan elveszíteni (megtalálni) önmagunkat. (A Máté-evangélium közismert helyéhez – 10, 39: „Aki megtalálja az ő életét, elveszti azt; és aki elveszti az ő életét én érttem, megtalálja azt” – is kapcsolódik a második szerzői korong mottóját alkotó Ramajana-beli idézet: „ha elfelejtem, ki vagyok, akkor önmagam vagyok. Ha emlékszem, ki vagyok, akkor te vagyok”). Ezért van, hogy Dukay képzeletbeli zeneszerzés-iskolájában kezdetben szó sincs zenéről. Ha az oktatás zenével indulna, az a *hogyan* kultúrájának jegyében elhárítaná és a magától értetődőség hazug homályába burkolná a kérdést: miért csinálunk zenét? – a hivatalos oktatás pontosan erre a miért-re nem tud választ adni, hiszen a kérdés a szakmaiság keretei között nem válaszolható meg. Ehelyett a növendék tradicionális szövegeket olvas; nem ismereteket kap, mint a modern oktatásban, hanem helyzetbe hozzák ahhoz, hogy egymaga juthasson belátásra. Miközben a mai oktatás célja szakemberek kitermelése révén a társadalmi megrendelés leplezetlen kiszolgálása, itt pontosan a zene és a zeneszerzés társadalmi haszontalanságát kell elfogadni: a diáknak fel kell nőnie a haszontalanságért cserébe elnyert szabadsághoz.

5

Ezek után természetes, hogy Dukay zenéje feszült viszonyban van a nyilvánosságnak a modern zeneipar által kialakított formáival. Ez a zene nem kifelé

szól. Nem számol a közönséggel, sőt nem is lehet vele szemben közönségként viselkedni, mert pontosan a „szemben” helyzete válik fenntarthatatlanná. A közönség azon veszi észre magát, hogy belecsöppent egy eseménybe, amely nem a közönségért van, ám amelyhez így vagy úgy kénytelen viszo-
26 nyulni: a közönség vagy engedi bevonni magát, vagy fölöslegessé válik. Anélkül, hogy bármilyen valláshoz vagy intézményesített koncertteremben ritkán születik meg igazi valójában. E daraboknak belülről kellene kiformálniuk terüket, megteremtve azokat a helyszíneket, ahol otthon lehetnek – a koncertterem pszeudoszakralitásának helyébe lépő színhelyeket és az azokból fakadó meditatív hallgatásmódot. Meditáción nem valamiféle elrévedés és lazítás értendő: Dukay zenéje éppen összpontosítani segít a Meghatározatlanra, múltat és jövőt egyetlen pontba sűríteni össze. Az időtapasztalat linearitása a modern ember lényegéhez tartozó lényegtelenségből és szétszórtságából fakad.

A koncerthelyzettől való idegenség azonban csak része a modern nyilvánosság majdnem egész színpadától való idegenségnek. Mindenekelőtt: Dukay egyetlen hangja sem jelent meg nyomtatásban. Ebben ott van a viszony a kézíráshoz, amelynek mágiáját az egységesített tipográfia lerombolja. Ne legyen parttalan a zene nyilvánossága; inkább engedjük, hogy maga válassza ki közönségét. Ez az életmű egyike a kevés egyértelmű dokumentumnak, amelyek már a nyilvánosság korábbi formáinak kiürülése jegyében keletkeztek annak a felismerésnek nyomán, hogy a nyilvános intimmé lett, mivel reprezentatív szerepe megszűnt és megszámlálhatatlan apró nyilvánosságra töredezett, miközben az intimitás terei hasonultak a publicitás pátoszát szintén elveszített nyilvános térhez, vagyis valójában mindkettő felszámolódott. (Hogy az írott nyilvánosság kérdése nem egyszerűen történeti szükségszerűség, hanem bevonható a tudatos művészi döntések körébe, azt J. S. Bach gigantikus ellenpéldája mutatja, akinek életműve úgy vált meghaladhatatlanná az európai kultúra számára, hogy szerzője életében csaknem kizárólag kéziratban terjedt.)

Dukay zenéje ezen túlmenően sem kíván önmaga magyarázatává válni, éppen ezért a szerző maga sem bástyázza körül művét önelemzésekkel és önértelmezésekkel, a modern zeneélet parodisztikus áruvédjegyeivel. Dukay itt valójában a modernitás végzetes egalitarizmusa ellen dolgozik, amely a *mi*-t mindenki számára egyformán adottnak tekintve és a *hogyan*-ról leszakítva nem enged teret annak, hogy azt ki-ki maga teremtsen önmaga számára újjá. Pedig már Meister Eckhart tisztában volt a *hogyan* kultúrája által kínált illúziók veszélyével: „Aki Istent egyféle úton-módon keresi, az az utat-módot ragadja meg, és Istent, akit az út és a mód eltakar, elvétí. Aki azonban Istent mindenféle út vagy mód nélkül keresi, az úgy ragadja meg, ahogy ő önmagában van.” Az önmagyarázat műfaja ma egoisztikusan a darab fölé

tornyosul és annak helyét már-már elfoglalja, a befogadót pedig bezárja kultúrafogyasztással álcázott inhumánus közönyébe. Az „információk” visszatartásával Dukay arra próbálja rászorítani a zenéjéhez közeledőt, hogy higgyen a saját fülének, és kilépve a zeneipar által rákényszerített befogadási helyzetből, merje a zenét önmagára alkalmazni, vagyis a zenét *út és mód nélkül* megközelítve ruházni föl értelemmel, más szóval a zenét másodlagos (kulturális) funkciójából az elsődlegesbe visszahe-
lyezni.

27

6

Szintén kielégítetlenül marad a közönség intellektusa a darabok keletkezési dátumainak elhallgatásával. Ebben természetesen megintcsak ott van a történeti idő síkjának kiiktatására való törekvés; de az opusz maga is másképp létezik Dukay életművében, körvonalai bizonyos fokig elmosódnak és a fogalom maga kérdésessé válik, s mindez a bizonytalanság a filológiai azonosítás nehézségeiben is tetten érhető. Dukay darabjainak tekintélyes része műcsoportokba rendeződik, amelyek folyamatos készülésként vannak. Mintha egyetlen óriás szoborcsoportot alkotnának: Dukay párhuzamosan dolgozik a fő- és mellékalakokon, vagyis nem egyes opuszok készülnek el, hanem közvetlenül a szoborcsoport egésze gyarapszik – az életmű hangjai már mind együtt vannak. Rész és egész e hierarchiátlansága az, ami eltünteti a keletkezés idejéhez vezető nyomokat: ha egy 2008-ban bemutatott darab alapanyaga harminc évvel korábban született (mint például a *Szimfóniák az éjféli Naphoz* című zenekari mű esetében), akkor az időrend óhatatlanul kicsúszik kezünk közül, mert bizonytalan, vajon a mű határait a lehetőség vagy a megvalósult lehetőség síkján kell-e megvonnunk. Egyszerűen nem lehet válaszolni arra a kérdésre, hogy az adott mű mikor keletkezett, mert nem világos, hogy a kérdés az opuszfogalom eredeti jelentésének megfelelően a csoport egészére, vagy pedig annak egy *darabjára* vonatkozik-e: *valami* keletkezik, de megfoghatatlan folyamatosságban. Mindez alapján érinti azt a módot, ahogyan a Dukay-mű létezik: másodlagos kérdéssé válik itt maga a tény is, vajon egy adott műalak már realizálva van-e vagy még nem – a megvalósult darab nélküli jelenlétét patoszát, nincs megkülönböztetett helyzetben a még pusztán lehetőségként létező társaival szemben, és tényleges létrejötte nem sokkal több, mint technikai kérdés.

A műcsoportok többnyire egyazon zenei anyagot használnak fel. Ez az anyag azonban az egyes változatokban a legkülönbözőbb eljárásokon eshet át a hangok teljes azonosságától kezdve egészen a felismerhetetlenül új műalakig. Ez a zeneszerzői gondolkodás leginkább az anyagban rejlő

lehetőségek kimeríthetlenségével, az azonosság–másság dialektikája kínálta játék örömeivel vonzza a szerzőt. Hiszen az anyag a felismerhetetlenségig elváltoztatható és hangzó mivoltában felismerhetetlenné tehető anélkül, hogy szerkezetét elveszítené. (Például a *Harmat csillogása* az

28 *elmosódó lábnyomokban* című, hatszólamú motetta alapanyaga a már említett szülő nagybőgő-darab.) Dukay minden egyes származékot változatnak nevez, akkor is, ha az hangról hangra megegyezik az előzővel, csak éppen egy másik hangszer vagy hangszeregyüttes játssza. A változatok valamivel kevesebbek, a műcsoportok többek az opusz hagyományos fogalmánál, és bármelyik változathoz újabb változatok bomolhatnak ki. Dukay egyenrangúnak tekinti valamennyit: még ha egyetlen hang sem változott, pusztán a megváltozott előadategyüttes okán akkor is új minőség születik. S ha mindehhez hozzávesszük a változásra hajlamos darabcímeket, akkor világgossá válik az opusz-zenétől való távolodás tendenciája – a visszatérés az opusz modern kultuszától ahhoz a zenéhez, amelyet a műfogalom elvont boltozata helyett maga a kompozíciós eljárás tart össze. Hogy a Dukayról szóló írásokban feltűnően több szó esik a művészi magatartásról, mint az egyes darabokról, annak oka nemcsak a szerző hallgatagsága konkrét alkotói eljárásairól, hanem a darabok modern értelemben vett egyénítettségének hiánya vagy legalábbis problematikussága is.

7

Ennél is kézenfekvőbben mutatkozik meg az életműnek az idő problematikájával való átszövöttsége a zenei múlthoz való konkrét viszonyában. Ez a viszony a folyamatosság helyett az egyidejűség jegyében áll, vagyis merőben történetietlen. Ez a magatartás mindenestül a mai kulturális tér természetének tudomásul vételéből fakad, amelyben a zenei múltak dokumentumainak csaknem korlátlan hozzáférhetősége csupán e múltak mai kiegyenlítetttségének és kiüresedésének vetülete. E helyzet révén leleplezhető a technikák és korok szétválaszthatósága és a technikák szabad, történetietlen felhasználhatósága sub specie aeternitatis, ami viszont új jelentések létesítése előtt nyithat kaput. (Nagyon kevés olyan kivételt ismerek, mint a második szerzői korongon hallható kézzongorás *Hallomások a fényről és a szeretetről*, amelyben az első rész anyaga ritmikailag is emlékeztet a középkori izoritmikus motettákra.)

Hasonlóképp válnak le történeti élőhelyükről a műfajnevek. Dukay hol szándékkal figyelmen kívül hagyja, hol csak árnyalja az adott megnevezés történeti tartalmát, hol pedig olyanokat használ, amelyeknek nincs történeti tartalmuk. A tizenhetedik század közvetítésével az ókorból örökölt monódia itt lehet énekes vagy hangszeres is; a motetta esetében, ami a középkorban többnyire szabad választást kínál énekes és hangszeres megszólaltatás

között, Dukaynál nincs ilyen választási lehetőség. A hangköltemény viszont kizárólag többszólamú hangszeres darab, de áttetszőbb, kevésbé bonyolult felépítésű, és kisebb együttest használ a motettánál. A szimfónia is tüntetően visszatér eredeti antik jelentéséhez, pusztán együtthangzó hangszerekre, zenekarra utalva (a *Hallomások a fényről és a szeretetről* című 29 kézzongorás darab, amely „kánonok és szimfóniák” megjelölést visel, kivétel). A mesterséges *concordia* műfajnév rokon értelmű a szimfóniával, csak kisebb együttest, ezúttal hét hangszerrel jelöl (*Lebegő pára a mélység színén – reggeli változat – concordia*). A prelúdium a „ráhangolódás” jegyében általánosítja a történeti jelentést (*Láthatatlan tűz a téli éjszakában – a belső világosság prelúdiuma*), a quodlibet pedig, körülbelül megfelelően eredeti jelentésének, saját és más szerzők szándékosan pontatlan idézeteit rejti magában (*Sötét ragyogás – hangszeres quodlibet, zongorára*).

Mindezek ellenére Dukay számára is létezik az európai zenetörténetnek egyfajta osztása, egy fordulópont, amely azonban – aligha meglepő módon – a megszokott történeti szempontoktól merőben független. Amit a zenetörténet humanizmusnak és reneszánszknak nevez, az valójában a testi energiák megjelenésének kora a zenében. A humanizmus valami, ami a spiritualitáshoz képest már alászállt és másodlagos. A humanizmus által felszabadított egyéni kifejezés ára pedig a szakrális jelenlét meggyöngülése. Dukay zenéje nem humanus, bár nem is inhumánus, hanem leginkább transzhumanus. Nem önmagában a humanizmus gondolatával kezdődő modern európai zeneiségtől való elfordulás az újdonság ebben, hanem inkább az, hogy a zene szellemét annak közvetlen tárgyává teszi, éppen ezáltal hagyva maga mögött a másodlagosság kultúráját: ennek az esszencializmusnak izzásában nincs többé külön *mi* és *hogyan*. Kevésbé a lényeges és lényegtelen megkülönböztetésével játszó ornamentika kizárása (ez megintcsak az egész huszadik századi avantgárd vonása), hanem inkább a zenéről *mint* ornamentikáról való maradéktalan lemondás feszítettsége jellemzi Dukay művészetén túli művészetét.

A másik oldalon viszont ott van a kánonikus és a kontrapunktikus eljárások alkalmazásából fakadó játékos öröm, ami nem kis részben az értelem elrejtettségének, a titoknak öröme – tudatos visszatérés a művészet modernitás előtti állapotához, amelyben az önkifejezés ismeretlen, és amely ábrázolás és kifejezés helyett a hangok hordozta rendből nyeri erejét. Valóságos tobzódásban mutatkoznak itt a vokálpolyfónia kompozíciós eljárásai: a *Csillagok egy Hold nélküli éjszakán* című háromzongorás kánonmotetta „alkony utáni” változatának első és második zongoraszólama például egymáshoz képest retrográd kánon; a harmadik zongora önmagán belül retrográd tükörkánon.

(A darab másik változatban a kánonok rendje megfordul!) Az *Égő sóvárgás* másik változata – mely a talán Keresztes Szent János versére utaló *titokban, ismeretlen úton* alcímet visel – a tizenötödik században virágzó proporciós kánon. Sokatmondó, hogy a jelenleg *A kő lobogó lángja* alkimisztikus 30 című, fuvolára írott szólószonátában (Dukay legelső darabja) egyfelől ugyan még felismerhető a kor deklamatorikus hangja, másfelől viszont már b-a-c-h betűszimbolikával él, egy helyütt Bach Máté-passiója vezérkoráljának hangjait rejtje magában, háromszólamú fűgája pedig a polifon szemlélet meghonosodásáról vall.

8

Amennyire kizárt, hogy Dukay eredeti darabot megrendelésre írjon, átdolgozásai éppen annyira ágyazódnak be személyes kapcsolatokba élőkkal és holtakkal, és válnak választott mesterei előtti tiszteletadásá. A *Vom Himmel hoch, da komm ich her* kánonikus variációsorozatnak, J. S. Bach kései enciklopedikus művei egyikének háromzongorás átdolgozása a szerző minden hangját megőrzi, és amit hozzáad, az is bachi anyagból származik. Hasonló jellegű a hozzáadás egy François Couperin-rondó (*Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins*) kétféle zongorás átdolgozásában: mintha az óvatosan hozzáillesztett, közepesen disszonáns hangokat a darab perpetuum mobile-mozgása maga termelte volna ki. Liszt orgonára és althangra írott *Salve Regina*-jának átdolgozása is néhány finom, de biztos kezű beavatkozásra szorítkozik: a póre gregorián dallam zongora kísérete gyermekkarra kerül, melynek három hangfaja (szoprán, mezzoszoprán, alt) egy-egy sötét és világos hangsínű részlegre oszlik. A dallamot Dukay antifonálisan szétszította a hat szólam között (vagyis a szólamok az átdolgozásban felváltva énekelnek), és Liszt szövegkezelését megváltoztatva helyenként a gregorián eredetihez tért vissza. A darab aranymetszetére eső szöveget (*et Jesum benedictum fructum ventris tui*) a gyermekkar prózában recitálja (először itt szólal meg együtt a teljes kórus, hatszólamú beszélt proporciós kánon formájában) – de még ez a megrendítő hatású és a többi átdolgozás változtatásainak mértékét meghaladó megoldás is inkább az alázat jegyében beteljesíti, mintsem áthágná az eredeti darab szellemiségét.

9

Aki a másodlagosság kultúrájának hadat üzen vagy azt legalábbis figyelmen kívül hagyja, az előbb-utóbb óhatatlanul az egyetemes tradíció vonzásába kerül. A tudás tradicionális állapota márpedig kézenfekvően meghatározható a kultúra elsődleges állapotaként, vagy még inkább a tudás kultúra előtti állapotaként. *A lenyugvó Naphoz* című zenekari darab középkori technikák helyett az ősi analogikus világképet teszi esedékessé. Alcíme szerint az első

változat „az idő teljességére” készült „áldozati zene”: ezen feltehetően egyszerűre értendő a zodiákus, vagyis egy teljes évkör végigjárása, tágabb értelemben pedig az eszkatologikus értelemre, a történeti idő beteljesedésére való utalás. Már csak ezért is központi darabja ez az életműnek, s ehhez jön még a tekintélyes terjedelem, hiszen a mű tizenöt különböző változatban készült. (Egy változat az első szerzői korongon hallható.) A tizenkét, huszonnégy, harminchat vagy negyvennyolc szólamú változatok a napút (zodiákus) egyes szakaszaihoz vannak rendelve: az első változat az év bármely napján játszható, de például a második változat csakis a csillagászati őszi, tél és tavasz kilenc hónapjában, a hatodik a tél és a tavasz hat hónapjában, a tizenötödik az őszi három hónapjában, sőt a hetedik és tizedik változat kizárólag a tavaszi illetve őszi napéjegyenlőség napján adható elő. A tizenkétszólamú csoportokban tizenegy szólam két különböző magasságú hangot játszik felváltva, míg a fennmaradó szólam egyetlen hangot (vonalszámrendszer nincs, csak vonal): az éppen időszerű hangokat a mindenkor karmesternek kell kiválasztania és a hangszerelést meghatározni különböző táblázatok alapján. Az adott változat alaphangját, vagyis legmélyebb hangját Dukay az egyes évszakokhoz (hónaphoz) társítja: például a Bak jegyhez a *g*, a Halakhoz az *a*, a Bikához a *c*, a Nyilashoz a *h* hang tartozik. Ennek a Marius Schneider által leírt analogikus rendszernek a magja ősi, de még a barokkban is élő tudásként mutatkozik. Itt nemcsak a hangok semleges egyformasága tűnik el, hanem az idő maga is megszűnik annak a semleges és személytelen lefutásnak lenni, amivé a modernitás tette. Ennek a látásmódnak végső értelme a folyamatosság, amelyet az analogikus láncolat teremt az emberi és a kozmikus világ között.

Valóban a tradicionalitás időtlen világa az egyetlen, amivel Dukay zenéje összefüggésbe hozható. Innen válik érthetővé, hogy megzenésített szövegei között mindeddig egyetlen irodalmi művet sem találunk: Dukay kizárólag tradicionális szövegekre, valamint néhány misztikus szövegre komponál, melyekbe az ó- és újszövetségi textusokon kívül beletartoznak többek között Lao-ce vagy Keresztes Szent János írásai. Talán ez a legtisztább jele annak, hogy „az idő beteljesedett”, és a másodlagos kultúra további szaporítása helyett ideje visszatérni közös alapjainkhoz. Maga a szövegkezelés éppúgy függetlenedik a megzenésítés hagyományos eljárásaitól, mint a középkorból származó kompozíciós módszerek az eredetileg hozzájuk tartozó történeti stílusoktól: a zene itt egyszerűen az a közeg, amely a szöveget elhordozza, egyébként azonban nem áll kapcsolatban azzal. Például a nyolc alt és nyolc tenor szólamra készült motetta János jelenéseiből vett szövege (... *hogy idő nem lesz többé*), melynek egy másik megzenésítésével már

találkoztunk, szétszóródik az azonos hangfajú szólamok között oly módon, hogy az egész életmű mottójaként is tekinthető szavakat a női szólamok görögül (a bölcsesség nyelvén), a férfi szólamok latinul (a hatalom nyelvén) énekelik. Hasonlóképp egy Jeremiás-szöveg Septuaginta-beli változatának szótagjai a *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban* című kórusmotettában függőlegesen, az egyes szólamok között elosztva, egyidejűleg szólalnak meg, vagyis a hallgató számára a szöveg – akárcsak az előző példában – teljességgel követhetetlen. „Álljatok az utakra, és nézzetek szét, és kérdezősködjetek a régi ösvények felől, melyik a jó út, és azon járjatok, hogy nyugodalmat találjatok a ti lelketeknek!” (VI, 16, Károli Gáspár ford.) – a bibliai szavak jelenre vonatkoztatott sugallata Dukaynak a múlthoz és a tradícióhoz való viszonyát tekintve pillanatig sem lehet kérdéses.

10

Tulajdonképpen könnyebb megmondani, hogy Dukay zenéje mi *nem*. Látszólag csakis tagadásként lehet beszélni róla, akárcsak Meister Eckhart rejtőzködő Istenéről. Minden misztika lényegéhez tartozik ez a leválasztottság; nem véletlen, hogy az *Abgeschiedenheit* Meister Eckhart egyik központi kategóriája, melyet a lehetséges legmagasabb emberi erénynek nevez, olyan erénynek, amellyel az ember a teremtett világról maradéktalanul levált deus absconditus nyomába léphet. El kell vágni minden szálát a lélek és a teremtett világ között, ki kell üresíteni a lelket, mivel „üresnek lenni a teremtményektől annyi, mint Istennel eltelve lenni, és telve lenni a teremtményekkel annyi, mint Istennek híján lenni” (*Von der Abgeschiedenheit*). A zenetörténettől, a zenei nyelvek hagyományától, a modern kérdésfeltevések síkja által behatárolt élettől és zenelettől való elhatárolódásnak Dukay művészi gyakorlatába belenövő életgyakorlatában végső soron csakis misztikus gesztusként van értelme. De *Abgeschiedenheit* nincsen *Gelassenheit*, vagyis átengedettség nélkül: amilyen arányban kivonjuk magunkat a világból, éppen annyira engedjük át magunkat Isten szándékainak, hiszen a teremtett világról való leválással lakhelyet készítünk Isten számára, hogy művét rajtunk elvégezhesse. („*magát önként feladva*”, árulkodik erről a nyíltan misztikus címet viselő darab – *Égő sóvárgás* – egyik változatának alcíme.) A Dukay-zene egyik elemzője által „maszkszerűségnek” nevezett maradéktalan érzelemmentesség sem érthető máshonnan, mint ugyane keresztény misztika *Gelicheit* fogalmából; szóba jövő magyar fordításának („egykedvűség”) leértékelő felhangjai éppen a tradicionalitásból szakítanak ki a kifejezést, ahová valójában tartozik. A lelket meg kell ölni, mondja Tauler. (A buddhista mondás szerint ha találkozol az utcán Buddhával: öld meg. Ne kívül találkozz vele – te magad légy Az!) Az *Abgeschiedenheit* a keresztény misztikusok gyakori szóhasználata szerint valójában a külső és a belső embert választja ketté bennünk; a *Gelicheit* tehát nem közöny vagy

érzéketlenség, hanem tulajdonképpen a belső ember érintetlensége minden külső hatással szemben. Dukay zenéjét nem tudom pontosabban körülírni, mint a belső ember zenéjeként.

A misztika nem egyszeri történeti korszak, hanem mindig esedékes döntés az úton levésről, amelyet mindig voltak, akik meghoztak a Védák korától kezdve a buddhizmuson, zsidó prófétákon és szúfi költőkön át a középkor, sőt a felvilágosodás vagy akár a huszadik század európai gondolkodásának és művészetének képviselőiig. A misztikus út sosem a világból való kivonulást, inkább egyfajta kettős életet, a világnak való kiszolgáltatottság felszámolását jelenti, nem érzéketlenséget vagy részvétlenséget, hanem az érzés és a részvét átpszichologizálásától való szabadulást. Bertold Brecht egy esszéjében arról a bátorságról ír, amellyel a szónoki hőzöngés korszakaiban mernünk kell a hétköznapok egyszerű gondjairól beszélni (*Az igazság megírásának öt nehézsége*). Megfordítva is igaz: megkerülhetetlen eleme a modern létezés etikájának, hogy – művészi lenyomatot magunk mögött hagyva vagy sem – legyen merszünk a másodlagosság, a lényegtelenség kultúrájával és a mulandóság öngyilkos kultuszával szembemenni; hogy a korban, amely mindent megtesz azért, hogy a *hogyan* kezdődő kérdéseink elfeledtessék velünk az azokat vállain tartó *mi*-t, legyen bátorságunk ragaszkodni a sosem változó alapkérdések közvetlen feltevésének jogához.

Be kell zárni a testi érzékelés kapuit ahhoz, hogy a valóság emberen túli világáról hírt kapjunk. Dukay zenéje innen, az érzékeken túli világ felől hoz hírt. Az „időbeli művészet” lenne hát a médium, amely képes hírt hozni az időtlen világról. A zene itt már nincs abban a helyzetben, hogy emberi érzéseket közvetítsen. *Visions heard* – a második szerzői korong címének (*Hallomások*) angol fordítása az érzékek szinesztétikus keverésével telitalálat-szerűen, egyszersmind Swedenborg *Ex auditis et visis*-ére való, talán akaratlan utalással ragadja meg az érzékfelettség misztikus tapasztalatát. Az igazi hallás és látás szellemi természetű, vagyis érzékeink kapujának bezárásakor lép működésbe. Dukay zenéje az emberen túlit szólítja meg és a kimondhatatlant állítja elénk: alkalmat kínál számunkra, hogy a realitás másodlagosságától vissza (előre) jusunk a valóság elsődlegességéig.

11

A szakrális tér, amelyet Dukay újra megalapoz, nem csatornázható be az újtonális orosz és nem orosz szerzők vallásos műveinek folyamába. Utóbbiak esetében rendre keresztény liturgikus szövegekről van szó, így nincs nyoma annak a felismerésnek, hogy a szakralitás a modernitás mai világhelyzetében

csakis mint vallások feletti, a történeti vallások keretei közül és a történelemből kilépő egyetemes szakralitás állítható helyre. Dukay felől nézve a vallások – elsősorban a modern, vallásszerű vallások – pusztán történeti, vagyis másodlagos jelenségeknek látszanak az azokat vállukon tartó egyetemes tradicionális mellett, amelyben a szentség az élet minden területét átítatja, és végső soron a létezés egészének szakrális jellegével szembesít. Az egyetemes tradíció közös nevezőjén találkoznak megzenésített szövegei (a bibliai szövegek kiválasztása is a tradicionális, nem pedig valamely dogmatika távlatában történik).

12

Csupa *nem*: csupa megfoghatatlanság, csupa, még megtételük előtt (nem megtagadott, de) meghaladott állítás – csupa „önmagát eltörlő szépség”, amint Dukay zenéjét egy angol kritikusa jellemezte. Ez a zene nemet mond, hogy az alatta húzódó, kiejthetetlenül is kitörölhetetlen *igen* megmutatkozhasson. Egy *igen*, mely érvényes akkor is, ha soha senki nem ejtette ki. A zene mindenkori közhelyes meghatározhatatlansága itt bizonyosságként: a *talán* bizonyosságaként lepleződik le. Ami meghatározható, az valamiképp bizonytalan, mert függ a határokat megvonó, túllontúl emberi feltételektől. Nyelvi határoltóságáért létének bizonytalanságával fizet. A lét bizonyosságáról a nyelv nem adhat számot. Ami bizonyos, az nem ragadható meg nyelvileg. Ez a bizonyosság a nyelv görbe tükrében csakis a *talán*nal fejezhető ki. A *talán*: felfelés a nyelv szövetén, apró nyílás, amely a nyelv börtönéből egy tágasabb világra nyílik. A *talán* már, túl a szakrálison, a valami és a semmi határán egyensúlyoz – a létezés egyetlen szabad helyén. A *talán*ban testet öltő felfüggesztés szabadsága révén mutatkozik meg a lét kimondhatatlan bizonyossága. Dukay zenéje az egyetlen létezőt mutatja meg, amely bizonyíthatatlan, tehát van.

„ne szevezd szavakra a csendet”
(Kemény Katalin)

no. 1.

fehér szólamok.
az ég bennünk fürdeti
fázó szavait.

Tokai Tamás 35

TABULA RASA

no. 2.

csak mész.
mész és hallod.
hallod és körbenézel.
- mind
kiemelkednek
a mélyből

kerengő Arvo Pärt
zenéjéhez

no. 3.

egy éjjel.
magamra húzni
az összes fényt.

no. 4.

emlékszem. egyszer
beszorultam két
hang közé.
tekinteted behúzott.

no. 5.

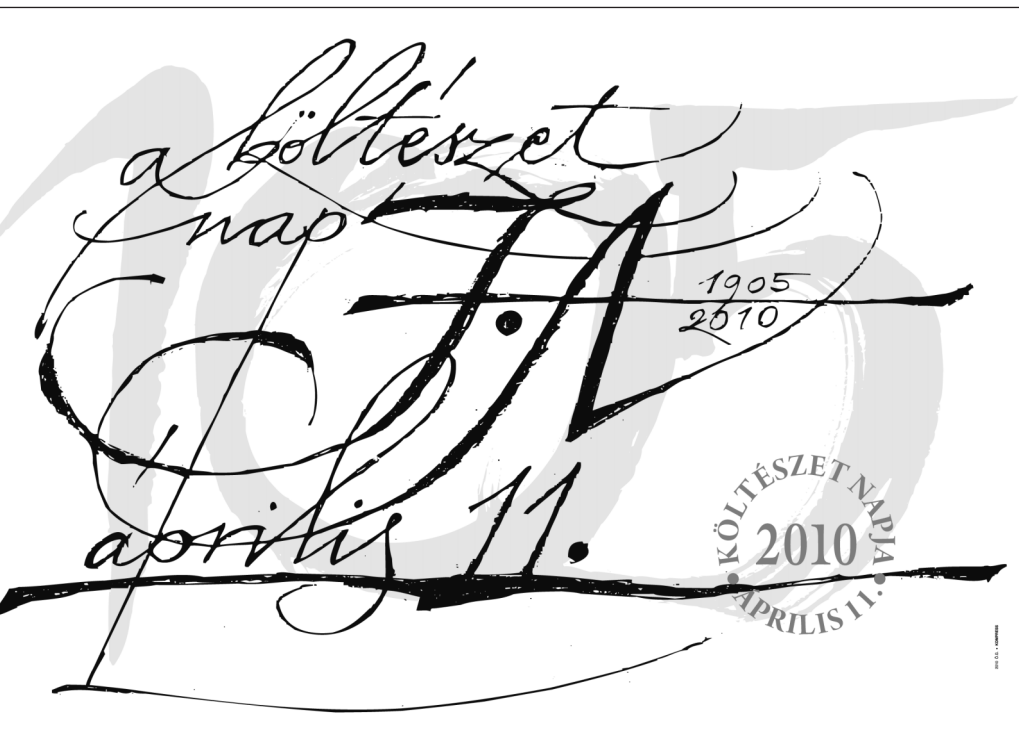
templom. falára
csak néhány leütésnyi
szünetet festett.

no. 6.

36 hangról hangra
szóról szóra
zsugorodsz.
a legsűrűbb pont.
mélyfehér.

no. 7.

apszisok fénye.
madarak szállnak alá.
otthonra lettek.



most le bennem zongorán amit
tőled kaptam lemezen azon a
délután halkan lüktető lassú
ütemek nyugodt hangzások
szomorkásak kicsit talán de
határozott leütésekre váltanak
hirtelen gyors játszi ritmusok
jönnek aztán csendesednek
megint mint hullámos
folyópart sima tükrű
tó de tűz is több mint
derengő nem hamvadó
parázsló fel-feltámadó
áttüzesedő fénylőn
pirosuló olthatatlan
lángok lobogása

A SZAXOFON HANGJAI

hozzáadódnak a versek
szavaihoz azon a téli
alkonyaton-estén az
ablakon alig-alig szűrődik
be fény a könyv lapjaira mégis
látom világosan hallok ahogy a
szóképek hangokká válnak a
hangok képekké alakulnak
egybefonódnak mintha
egymáséi lennének valahol nem
tudni hol talán semmi semmi
másban csak az
igazi egyenes
színtiszta hangzásban

AHOGY MINT PATAK

38

zuhatag vagy eső
zúdulnak le a hangok a
zongorán mintha méz vagy
olaj csorogna csordulna
végig a testen a bőr sok-sok
kis pórusán beszivárogva
a szívbe gyengéden az érzés
muzsikál érintget harminchatfokos
lázcseppekben simogat
végig ez a zene bennünk
átölelve minket

HULLÁM

andante andante
adagio affettuoso

largo
allegro moderato
allegro assai

allegro allegro allegro
presto vivace vivace
ad libitum
vivace

siciliano
largo

adagio ma non tanto
andante ma poco
andante largo

HIÁBA MOZDULNÁL

hány lépés visz közelebb
miközben barna határok
húzódnak a havas hegyoldalon
ha visszatekintesz
az egyhangú fehér síkra
sötét léniákhoz
igazodnak a házak
egyiket otthonodnak
mondhatod
mégis az egész táj tiéd
vesződhetsz vele
felszálló füsttel a szél
hátrahagyhatod
de nem szabadulhatsz
hiába mozdulnál
szívednek kedvesebb felé

Kakuk Tamás 39

A MESTER ECSETVONÁSA

könnyebbé lesznek a léptek
fagyos roppanásai
míg talpad alatt átszalad
a késésben lévő vonat
a vasúti felüljáróról
fenn a kápolna freskója
a mester ecsetvonásai
leírhatatlanul a reggeli égen
a vasszerkezet rezgései
titkos üzenetet küldenek
az ismeretlen térbe
hasztalan várod a választ
hétköznapi időd sem engedi
hogy elérjen hozzád
ezért nem tudod eldönteni
valóban láttad-e
vagy csak az emlékezet
jótékony játéka idézte fel
a megfoghatatlan pillanatot
amit örökké keresel

40 A MEGVÁLTÁS NAPJAI

szellőkések zúgása kísérte
végig az éjszakát
nyugtalan álmokat zúdítottak
a domboldalak hézagosan
helyezkedő házaira
változó légáramlatok hozták
a reggeli enyhülést
nyílásokat hasítottak az égbolton
örökre földhöz szorított fák
árnyéka a kerítésekre vetült
a megváltás kékje érinthetetlen
napjai számolatlanok

H A M A R O S A N M E G J E L E N I K

A **2.** KOMÁROMI ANTOLÓGIA

**F O N T O S
I N F O R M Á C I Ó**



HAJNAL, GELLÉRTHEGY

a keskeny hold fehéren világít.
a duna széles és gyors, a híd lábait majdnem egészen elnyeli.
az eget repülő sárga gőzcsíkjai tördelik.
fókusz a felkelő napban.

a forgalom zúgása és a reggeli madarak egyformán hangosak.
a tetők fakó formadzsungelében kis tűzkelyhek gyúlnak.

egy perc múlva már nem lehet a napra nézni, és a zúgás is hangosodik.
egy jól kivehető géphang lesz a meghatározó.

az épületek teteje ekkor egybeolvad, és mint egy fagyott tenger veri vissza,
- méginkább: köti a képhez - a fényt a nap alatt.

aztán hátul, a fakó ködnek színe lesz
árnyalatok három jól elkülöníthető sávja, a horizonthoz közel.
ebbe éles formákat metszenek a távoli tetők,
a tűzhelyek pedig mind határozottabb alakot vesznek fel.

mintha egy borús város önkényes, apró részleteit festették volna csak sárgára,
valami adalékot keverve a festékhez, hogy jobban csillogjon.

a távoli nap körüli fénylő öbölből ezek az apró izzó lábnyomok vezetnek
a közeli part felé.

Láthatatlan tűz a téli éjszakában, Keresztutak a világtalan sötétségben, Az Őshomály követése, Elhagyott ösvény a ködös messzeség felé, Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban, Kiszáradt kút a nedves holdfényben, Égő

42 Papp Máté

A MÉLYPONT ÜNNEPÉLYE

sóvárgás – Dukay Barnabás műveinek metaforikus elnevezései legalább annyira sejtelmesek és sűrítettek, mint maguk a művek, amelyeknek nem hiába adott költői címet.

Hiszen nemcsak zeneszerzői tevékenységének munkadarabjait kellett megjelölnie, hanem világérzékelésének és szemléletének sajátos stációit is, ehhez pedig egy idő után nem voltak elegendők a bevett sorszámok és sablonok (*opus 1. stb.*) A többszörösen áttételes kifejezések paradox módon mégsem fedik fel teljesen a szerzemények rejtekező mondanivalóját, inkább csak tovább fokozzák a szavakhoz kapcsolódó intenciók, illetve a hozzájuk rendelt szekvenciák közti teremtő feszültséget...

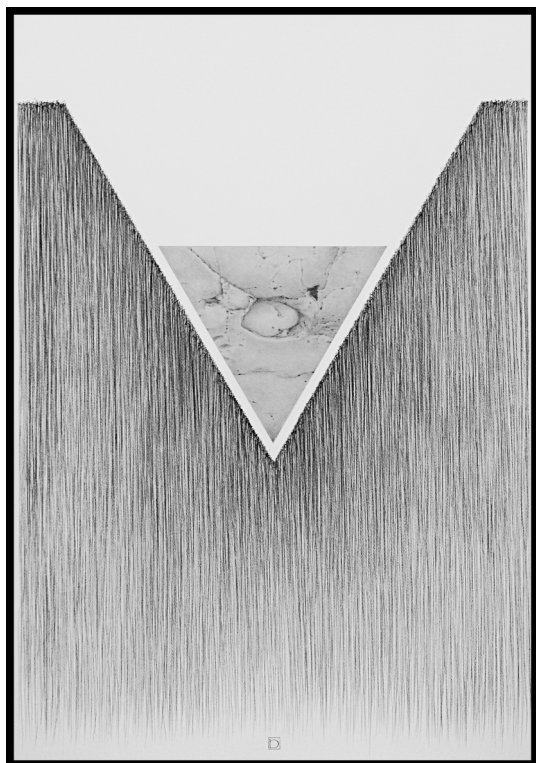
„A születés folyamatát, mint minden más történést a világon, jelek sokasága előzi meg, illetve kíséri. Ezek a jelek rejtve és tömörítve tájékoztatnak a később kibomló életalakulásáról, lehetőségeiről.” – írja Dukay *A mélység színén* című hanganyag szövegkönyvében, ezzel a kitételrel pedig többek közt – ha önkéntelenül is – épp azt a feszültségeremtő gesztust magyarázza, melyben a nyelv és a zene rejtjelei kölcsönösen feltételezik/elfedeik egymást, illetve amelyben egymás verbális sűrítményeként vagy muzikális kibontásaként vannak jelen. A lemezen háromféle hangszerelésben is hallható központi (valamint keretet adó) kompozíció, a *Lebegő pára a mélység színén* című darab az ószövetségi Geneziszre utalhat. („Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet. A föld puszta és üres volt, és sötétség volt a mélység felett, és Isten Lelke a vizek felett lebegett.” Teremtés Könyve 1, 1-2) Az Újszövetségben már Isten Igéje lesz a legfőbb alkotóerő, a világ keletkezésének belső magja. („Kezdetben volt az Ige, és az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige. Ő volt kezdetben Istennél. Minden általa lett, és nála nélkül semmi sem lett, ami lett.” János Evangéliuma 1, 1-2.) Hogyha az említett zeneműveket, illetve a hozzájuk kapcsolódó alkotói folyamatokat az idézett igehelyekkel párhuzamosan értelmezzük, akkor az emberi teremtés isteni ihletettségét fedezhetjük föl bennük. Dukay életművében valóban tetten érhetőek ezek a párhuzamok, bár nem mondhatjuk azt, hogy a darabok csak és kizárólag vallásos tapasztalatokat hordoznak. Az évek során újra meg újra átírt címek és partitúrák mögött egy olyan formálódó, univerzális látásmódú szellemi arculat rajzolódik ki, ami nem a klasszikus értelemben vett önkifejezés mentén artikulálja magát.

Ezért is nehéz néven nevezni a szerzőt ért hatásokat és ihletforrásokat, valamint megközelíteni műveinek mozdulatlanak tűnő, benső középpontját.

Érdekes módon Dukaynál a keleti kultúrkörből eredeztethető elemek legalább olyan súllyal esnek latba, mint a keresztény hagyományra való hivatkozások (lsd. *A mélység színén* Pilinszky-mottóját vagy Jelenések-idézetét) – itt elsősorban a repetitív zenei struktúrákra gondolok, de ide tartozik a bevezetőben említett tételek szöveges leképezése is, amely organikus szimbolikájával a haiku-költészet természetközeli, kontemplatív írásmódjához hasonlítható. A zenehallgatás közben megnyíló, majd időről időre magukba visszaforduló meditatív terek, illetve a műcímekben tükröződő lelki tájak úgy mosódnak egybe, akárcsak egy haiku érzéki-gondolati rétegei. „A hétköznapi gondolkodás számára a zenén kívülnek látszó dolgok bennem abszolúte zenei módon jelennek meg, nem is választható el a kettő. Együtt mozognak, a hang és a verbálisan kimondható gondolat együtt létezik. Nem úgy, mint egy dallam, amire a szöveget énekeljük, hanem integrált érzet gyanánt.” – mondja a szerző egy vele készült interjúban. A keleti költészet remekműveihez hasonlóan Dukay szerzeményeiben sem pusztán egy tűnékeny pillanat hangulata örökítődik meg; inkább az önmagát és a világot szemlélő szellem formálódik át bennük. Viszonylagos megközelíthetetlenségük talán ebből a személytelen alkotói attitűdből fakad, amely felfüggezti az öncélú hatásmechanizmusokat és a rapszódikus kompozíciós megoldásokat. Az ebből adódó eszköztelenség, illetve a hozzá kapcsolódó minimalista módszer nyilván nem koncepció kérdése, hanem alkati sajátosság, ahogy az életmű „szűkszavúsága” is az. Az időhöz való szokatlan viszonyról nem is beszélve, ami szintén ebből a már-már aszketikus éthoszból ered. Nevezetesen a dramatizált zenei időről való lemondásról, pontosabban a zenei tér időtlenítéséről van szó.

A Dukay-darabok közül a *Felizzás a tüzekben* (notett három hegedűre, három mélyhegedűre és három brácsára) hallgatása közben tapasztalható meg legerőteljesebben ez az időtlenség-érzet. A hangkészlet lecsökkentése, a lineáris szerkesztés elhagyása, a melodikus motívumkezelés mellőzése, valamint a ritmika szinte teljes kiiktatása igencsak megnehezíti a befogadást, de talán pont ezen az egyszerűsége és lecsupaszítottágon keresztül juthatunk el a felszín alatt húzódó mélység megismeréséhez... A kitartott hangokból építkező szólamok tehát nem egy dinamizált dallamvezetés mentén hangzanak fel; nem kísérik, inkább csak érintik egymást, mintha véletlenszerűen találkoznának és változtatnák meg a mű tónusát, intenzitását. A disszonánsnak tűnő hangkép azonban folyamatosan tisztul, a széttartó hangok lassan egy pontba sűrűsödnek össze.

A *Lebegő pára a mélység színén* kórusváltozatának görög nyelvű szövege János Jelenéseinek egy sorát szólaltatja meg. („Ekkor az angyal, akit állni láttam a tenger és a föld felett, fölemelte jobbját az ég felé, és megesküdött az örökkön-örökkön élőre, aki az eget teremtette, és mindazt, ami
44 azon van, és a földet, és mindazt, ami rajta van, és a tengert és mindazt, ami benne van, *hogy idő nem lesz többé...*” Jelenések Könyve 10, 5-6) Ha a tétel instrumentális feldolgozása a teremtés időelőttiségét idézi vissza, akkor ez a kórus-szöveg a végidőket vetíti előre. Dukay Barnabás misztikus művészetének teremtő feszültsége ezekben az isteni idősíkokban oldódik fel. „Ki nyitja meg a betett könyvet? / Ki szegi meg a töretlen időt? / Lapozza fel hajnaltól-hajnalig / emelve és ledöntve lapjait?” – kezdődik Pilinszky *Introitusza*. A *mélypont ünnepélye* című verse is ezt a kérdést visszahangozza: „Ki mer / csukott szemmel megállani / ama mélyponton...” Valahonnan innen indulnak és ide térnek vissza *A mélység színén* darabjai is, melyek közé a szerző meghatározott időtartamú csendeket is „komponált”. Talán a szavaknál, a zenénél és az általuk előhívott képeknél is többet tárhatnak fel ezek a hallgató percek. Mert a rejtekben csukott szemmel is lát, „aki saját csöndjében megpihen”...



REND

Heidegger dolgai

Egy szép napon majd pakolászni kezd.
Csak úgy, maga sem tudja, hogy miért.
Fontos haszontalanságokat,
mik évek során rossz helyre kerültek.
Megszokhatta volna őket ott,
de úgy érzi, hogy nincs ez rendben így.
Hiába, hogy testrészévé váltak,
kirajzolva helyüket agyában,
nyomot hagyva szoba padlóján,
íróasztalának kopott szélén,
szekrény tetején vagy könyvek közt
szomorkodtak vasárnaponként,
ismerősen is *meretlenül*,
ahogy ő is álomtalanul
emésztődött társaságukban –
most, ha újra felfedezi őket,
e dolgok kitartóbbak lesznek
minden olyan megnevezésnél,
mely csendes állhatatosságukat
szavakkal érzékeltetni képes.

Régebbi holmikkal kezdi hát.
Hozzá nem ér közben, semmihez.
A rendteremtés ilyen formáját
egykor, szellemrabszolgákra bízta.
Arbeit macht unsterblich, sodann tot.
Egy tárgy helye – mert helyében az ok,
s ki tudja már, hogy került oda –
rejtve marad, talán mindörökre,
ha díszei megszűnnek mozogni.
Ettől egyformának látszanak.
Bájukról az évszázados port,
a legutolsó perc lebbenti fel.
Makacs dolgok makacs helyeken.
S ő lassan képtelen kivárni,
hogy velük is megtörténjen bármi,
akármilyen, mi magyarázható.
Nem várhat, mert időközben meghal –
inkább megtörténtté teszi őket:
elmozdítja helyükről az időt,
szoborszemekről a szemfedőket.
Visszanéznek rá a döglött dolgok,
mik évek során rossz helyre kerültek,
s melyeknek úgy sem kéne már
túl sokáig itt maradniuk,
amennyiben ez a maradás
összefügghet az ő életével.
Már ha azzal bármi összefügg,
mi nem épp rajta kívül tudható.

SÁR

a mai napig szeretek a sárban fürdeni.
valamikor a sár mindegyik fajtáját szerettem.
később kitapasztaltam, hogy nyári zápor után,
mikor a tűzforró porra esik az eső,
akkor a legjobb, ez a legkellemesebb a bőrömnek,
és ilyenkor mindig felvidulva hagyom el a pocsolyát.
a talajvíz okozta sártengereket nem szeretem,
egy alapos megmártózás után,
kiütések keletkeznek a bőrömön,
talán a föld mélyéből feltörő víz ásványi anyag tartalma miatt,
vagy a fene tudja mi miatt.
az emberek már megszokták,
hogy amikor ők szalmával vagy szénával megpakolt
lovaskocsikon, vagy füstölgő traktoraikon
az eső elől a faluba igyekeznek,
én akkor indulok a határba.
régbben még vicces megjegyzéseket tettek rám
és kiröhögtek,
de ma már mint ismerőst köszöntenek,
dudálnak egyet, vagy vidáman integetnek.
olykor biztatóan felnéznek az égre,
és azt mondják, hogy jó, nagy eső lesz,
én hálás vagyok az ilyenekért,
hisz a törődést érzem ki szavaikból.
nem kell sokáig a sárban lennem,
elég három perc, és a ragacsos anyag kifejti jótékony hatását,
a lényeg az, hogy az arcomat is süllyeszem a sárba,
hisz csak így hat igazán az elmémre.
igazából csupán ezért csinálom,
a testemnek azt hiszem, nincs rá szüksége.

Tolnai Ottóról egy ideje az alapvető megállapítások közé tartozik, hogy műveivel *magánmitológiáját* alakította ki, s ezt erősítik újabb alkotásai is. Értelemszerűen ehhez egy saját, sőt személyes téma is szükségesnek bizonyult,

48 Szarvas Melinda

IRÁNYVÁLTÁSOK

Tolnai Ottó magánmitológiájának lehetőségei
következményeiről

emellett pedig a mitológiát felépítő művek összekapcsolásának módja is meghatározó. Kezdetben inkább csak a tematika látszódnak, mára azonban már a mitológiát összetartó írói technika is felderíthetőbb. Majd húsz évvel ezelőtt megjelent monográfiájában Thomka Beáta még úgy fogalmazott, hogy ez a

„költészet egy mitológia *kialakításán fáradozik*, amely az emlékezés rekonstruáló munkájára támaszkodva a gyermekkor eseményeiből, vidékéből, Észak-Bácskából, a vidék helyrajzából, a kisvároska alakjaiból s történeteiből táplálkozik”¹. Tolnai mai költészete és prózája talán már inkább ennek *fenntartását* szolgálja, hiszen mára ez a mitológia kialakult. Jelen tanulmányomban azt a kérdést szeretném felvillantani, hogy ennek a magánmitológiának a rögzülése vajon mennyiben változtatja meg Tolnai Ottó szerepét a kortárs vajdasági irodalomban, s különösen az őt követő írógeneráció számára mennyiben és hogyan tekinthető Tolnai élő hagyománynak. Legutóbb Bencsik Orsolya *Akció van!* című második önálló kötetéről írva Szerbhorváth György jegyezte meg, hogy „Tolnai életműve oly motívumgazdag, hogy a vajdasági magyar (származású) író tényleg bajban van, ha kishazájáról akar írni. Ilyen értelemben Tolnai mindent elorozott tőle [...]. Minden anyag meg van írva, ami ott van, minden növény, állat, ember, kémiai elem, művészetek...”²

A Tolnai Ottó életművéből – életéből és szövegeiből – felépített mitológia középpontjában értelemszerűen az író személye áll, s így a mitologizáció is ugyanezre irányul. Pályája elején Tolnai elsősorban a határon túli magyar irodalomnak, azon belül pedig a kortárs vajdasági irodalomnak meghatározó csoportnak, az *Új Szimposion* folyóirat első nemzedékének volt tagja, sőt reprezentánsa. Személyében és írásaiban is Vajdaságra, a vajdasági irodalomra utalt. Ebben az értelemben vett képviselési szerepét növelte, hogy Magyarországon a kilencvenes években még meglehetősen csekély ismeret alapján alkothattak képet a vajdasági irodalomról. Tolnai azon kevés szerzők közé tartozott, akik, köszönhetően a magyarországi ismertségnek, akaratlanul is e kép formálói lettek. „Az itteni [magyarországi – Sz. M.]

olvasó – a hivatásos olvasók többsége is – a Vajdaságból Gionon és Tolnain kívül alig ismer valakit...³

Tolnai nemcsak életrajzából adódóan jelezte kötődését Vajdasághoz, hanem a mozgósított, felvállalt hagyományaiban is. „Amint kissé jobban körülnéz Szabadka, Palics, a ludasi tó környékén, Kosztolányi 49 Dezsőbe és unokaöccsébe, Csáth Gézába [...] botlik.”⁴ Az ő szövegeik és alakjuk sokszor megelevenedik Tolnai műveiben, erősítve ezzel a két szerző és Tolnai egy (irodalmi) közösséghez tartozását, vajdaságiságát egyaránt. A jelen dolgozatban bemutatni kívánt alakulások szempontjából Csáth Géza alakja érdemel közelebbi vizsgálatot. 1992-ben köréje szervezett líra-kötetet jelentetett meg Tolnai Ottó *árvacsáth* címmel. „A líra arra hivatott, hogy [...] a kor, a származás, a hely perspektívájából közelítsen e paradigmatis modellelhez.”⁵ Ezekben a műveiben Tolnai Csáth motívumokat is használ, de ezek „az eredeti szöveg helyét is felidézik”,⁶ s nemcsak Csáth szövegei, de az íróelőd alakja is megjelenik a versekben. A születési hely azonossága mellett Csáth egyéb személyes jellemzői is feltűnnek Tolnainál, mint a zene vagy a festészet művelése. Tolnai Ottó Csáth Gézát idézi.

Tolnai ugyanezen hagyományhoz való kötődésében, magánmitológiájának szempontjából, legutóbbi kötete, *A tengeri kagyló* már érdekes változásokat mutat. A mű egyik sokat emlegetett, ám a csekély cselekmény szempontjából funkciótlan szereplője Csáth doktor. „A doktor úr a sáfránysárga padlóra omolva injekciózza magát, hogy utána naplója fölé görnyedjen, s ibolyaszín tentával írjon hajnalig, avagy valamelyik fürdővendéggel üzekedjen hörögve, mint egy kihálófélben lévő masztodon.”⁷ A szereplő nevéből, s az idézett leírásból is egyértelmű, hogy a kisregénybeli Csodafürdő orvosa, Csáth Géza „tolnaiottósított” alakmása. Azáltal, hogy új nevet kapott, ám jellemzésében kétséget kizárólag felismerhető, Csáth Géza Tolnai Ottó *magánmitológiájának* lett a szereplője. Ennek érdekes és fontos következménye, hogy Csáth doktor néven elsősorban már nem Csáth Gézára, vagyis „önmagára” fog utalni, hanem Tolnai Ottóra (az ő irodalmára). Csáth Géza Csáth doktorként Tolnai Ottót idézi. Az utalások iránya megváltozott. Ez az irányváltás, a Tolnai által felvállalt hagyományok kezelése mellett, a korábban a kisebbségi, illetve vajdasági létre utaló képek működésében is megfigyelhető. Ezt a változást két központi Tolnai-motívumon keresztül mutatom be röviden: az egyik a *tenger*, a másik a *flamingó*.

A Tolnai Ottó-opus egyik legjelentősebb helyjelölője a *tenger*; több kultúrájú térséget, Vajdaságot (is) jelenti. „A tenger már egy ideje a hazai magyar [vajdasági magyar – Sz. M.] irodalom egyik [...], mostanra «agyonvert» önmegszólító metaforája.”⁸ Tolnai sokat idézett különbségtétele

szerint „a vajdasági magyar író abban különbözik az anyaországitól, hogy van tengere”.⁹ Ez a kijelentés érdekes módon azután is érvényes maradt, miután a jugoszláviai Vajdaság is elveszítette tengerét, sőt Bányai meglátása szerint korábban „a tenger még nem is volt metafora, mert a valóságban is létezett, [...] egészen egyszerűen [helyszín] volt.”¹⁰ Ez alapján a tengerrel is a lokalizáltságot erősíti Tolnai, Vajdaságot idézi vele. Ez azonban tehát nem tekinthető Tolnai saját motívumának, még az Adria sem, amely igen gyakran jelenik meg műveiben. „A tenger az a kanavász, az a háttér, amire világunk egzotikuma rászövődik.”¹¹ A hozzá kapcsolódó részletek azok, amelyek már Tolnai saját motívumai lehetnek, a tengert a Tolnai által ráfestett színek emelik ki, teszik láthatóvá. *A tengeri kagyló*ban a következő olvasható: „az Adria is fekete. [...] Befestik kékre. Teleszórják kékítőgolyóval.”¹² *A kékítőgolyó* már egy, a régóta ismerhető Tolnai-motívumok közül, de ugyanilyen jelentőségű az *azúr*, illetve a *kék* szín maga. Olyannyira jellemzői ezek Tolnainak és írásműveinek, hogy bármilyen banális megállapításnak is tűnjék, gyakran említődik olyan komoly elemzésekben is, mint amilyen Bori Imréné: „[a] kék Tolnai Ottó egyik kedves színe.”¹³ Tolnai tehát az azúrral, a kék színnel idézi meg a tengert, szűkebb térségben saját közvetlen környezete, Palics tavainak vizét, ezáltal kötve a vajdasági helyszínekhez önmagát és műveit. A felidézések iránya azonban ebben az esetben is megfordulhat. Tolnai Ottó egy alkalommal azt az esetet mesélte el, mikor pesti ismerősei műholdas felvételt láttak a palicsi tóvidékről. „És azonnal rám gondoltak [...]. Azért, mert – képzeljem el – a tavak onnan, fentről: isteni kékek. Akárha maga írta volna...”¹⁴

Az, hogy láthatóan a korábban Vajdaságot idéző képek és irodalmi hagyományok mostanra önmagukon túl Tolnai Ottót (is) idézik, mindenképpen gyengíteni látszik Tolnai, a dolgozat elején említett, korábban kétségtelenül jelenlévő *képviselési* szerepét. Ugyanakkor ezek az irányváltások Tolnai magánmitológiáját erősítik, illetve működésének jelei. Az életmű következő darabjainak az is a tétje lehet, hogy ez a magánmitológia vajon nem zárja-e be túlságosan Tolnai Ottót saját írói világába. Irodalmi szempontból szuverén – ebben az értelemben: önmagához kapcsolódó – egyéniségnek lehet őt majd tekinteni, vagy megmarad egy irodalmi közösség tagjának? A választott és felvállalt irodalmi hagyományokat *idézi*, vagy átalakítva *kisajátítja* őket? S vajon az ő motívumai visszakaphatják-e eredeti vonatkozásukat, vagy mind Tolnait idézik ezek után? Ennek megválaszolásához, természetesen, nemcsak a szerzőre van szükség, hanem az is fontos, ahogy őt az irodalmi közösség látja.

Vajdasági szerzők számára Tolnai Ottó élő hagyomány lehet, az azonban korántsem mindegy, hogy egy-egy szerző hogyan köti magát hozzá, mint Magyarországon is ismert és elismert íróhoz. Tolnait hagyománynak tekinteni kockázatos írói művelet, a rá vonatkozó szépirodalmi hivatkozás lehetőségét

igencsak megnehezíti a szerző magánmitológiája. Ennek ellenére – ahogy Németh István is említi írásában¹⁵ – követői vannak. Tolnai idézhetőségét három rövid példával szeretném bemutatni:¹⁶ a mára szintén ismertté vált Lovas Ildikó első regényéből, egy most induló fiatal írónő, Csík Mónika az *Új Forrás*ban megjelent verséből, s Danyi Zoltán 2009-ben megjelent prózakötetéből vett Tolnai-képen, a *flamingón* keresztül.

E kép eredeti értelmezéséhez Tolnai *Balkáni babér* című kötetét érdemes felidézni, abból is kiemeltem a *Veszprémi vers* című alkotásról lesz szó. Az ebben megfogalmazottak szerint a *flamingó*-kép is a kisebbségi léttel kapcsolatos. Bár nem szerencsés versből „ollózza” idézni, az egyszerűség kedvéért mégis ezt fogom tenni: „mind kevesebb veszprémben a flamingó / [...] / veszprémben nem szaporodnak / legfeljebb teszi hozzá az ifjú állatkerti munkás / ha tükörtermet tudnánk biztosítani nekik / ha tükrökkel sokszorosítanánk őket / [...] / a kisebbségi költőknek / (kisebbségi költő vagyok kisjugoszláviából) / a kisebbségi költőknek is tán éppen ez lenne a feladatuk / tükörteremmé lenni / tükörtermet alkotni / bálterem nagyságút a kisebbségnek / biztosítani a tömeg illúzióját/a maradáshoz.”¹⁷ A *flamingó*-kép értelmezése mellett felhívnam a figyelmet a megszólaló önmeghatározására is – amennyiben Tolnai lehet saját versének elbeszélője, úgy ez az öndefiníció („kisebbségi költő vagyok kisjugoszláviából”) tekinthető a képviseleti szerep megerősítésének is, ám fontos szem előtt tartani, hogy a magánmitológiának is része a mitologizált *én* önmeghatározása. Ehhez a definícióhoz kötődik az állatkerti flamingók motívuma is, amely tehát a kisebbségi létnek lesz a metaforája. Ezt az amúgy több műben is jelenlévő Tolnai-motívumot idézi Lovas Ildikó 2000-ben megjelent *Meztelenül a történetben* című első regényében, Csík Mónika *Flamingók a Palics-parton* című versében és Danyi Zoltán *Párhuzamok, flamingóval* című kötetének címe, illetve egyik novellája. Az idézési módok azonban jelentősen eltérők, s így működésük is.

Ahogy azt korábban említettem, Tolnai motívumait idézni, egy olyan szerzőét, aki „ilyen pontos, semmi mással föl nem cserélhető kifejezéseket talál”,¹⁸ kockázatos, hiszen az idézett író könnyen kitakarhatja az idézőt akár annak saját művéből is. Csík Mónika esetében ez majdhogynem meg is történik. A kisbetűvel kezdődő tizenhét soros, írásjellel le nem zárt vers címében rögtön két emblematikus Tolnai-kép tűnik fel: a *flamingó* és a *Palics-tó*, ebben az esetben azonban ezek csupán a második értelmezői hullámban lokalizálják a költeményt és szerzőjét, elsősorban Tolnai idézésének hat használatuk. Érdekes, hogy a fiatal írónő épp annak a Tolnai-kötetnek a meghatározó motívumát idézi, oly módon, hogy saját szerzői szerepét halványítja el, melyről Mikola Gyöngyi azt állítja, hogy egyik körüljárat fő témája „a költői szerepre

való rákérdés, a beszédért folytatott küzdelem...”¹⁹ Az említett képek nem kerülnek új megvilágításba, Csík Mónika nem a vajdasági irodalom kontextusát, hanem Tolnai Ottóét idézi. „[F]lamingókat telepítettek a tóhoz, / burjánzó hínár, békalencse meg buta / képű naphalak közé, kecses, 52 trópusi / tüneményeket a Palics-partra, valami / szerencsén király adományozta őket, / hogy eperszínűkkel oldják a szürkeséget...”²⁰ A vers akkor válik értelmezhetővé, hogyha az olvasó ismeri a képek Tolnai-féle jelentését, máskülönben inkább leírásnak, elmesélésnek tűnik. S Tolnai idézése sem minősül intertextualitásnak, mely során az idézett képek új fénybe kerülnének. Thomka Beáta érdekes módon, ám jogosan, épp az intertextuális háló létrejöttét nevezi meg Tolnaival kapcsolatban a jelteremtési folyamat utolsó fázisának. Szerinte a jelteremtés folyamata a következő: „1. a jelek létrejötte és kiemelkedése a szövegkörnyezetből (motívummá válás); 2. állandósulásuk, bekerülésük a költő alapszótárába; 3. újabb előfordulásuk más szövegkörnyezetben (jelentésgazdagodás); 4. a versek közötti kapcsolatok erősödése általuk; 5. *intertextuális háló* képződése a szövegközi térben.”²¹ Csík Mónika verse nagyon hasonlóan működik, mint az általa megidézett szerzőtől származók: a költőnő alkotása a jelteremtési folyamatot tekintve ugyan erősítheti az adott jelekhez tartozó intertextuális hálót, de a jelek felbukknása jelentésgazdagodással nem jár. Nincs funkciójuk, a képek jelenléte magyarázatra szorulna, ám a szerző nem indokol, nem köti a képeket saját művébe. Csík Mónika versét a szerző helyett Tolnai Ottó uralja.

A megjelenő képeket Csík mikroprózában is megfogalmazta, 2011-es *Instant* kötetének²² *Kedves barátom!* című írásában. Ebben a formában már sokkal egyértelműbben felfedezhetők a szerzőnő saját fogalmai. A kötet ugyancsak Tolnait idéző, *Arannyal vegyül a bögreazúr* című részében szereplő írás első sorában említett *flamingók* itt nem szereplők, abban az értelemben, hogy a szöveg további része az ő leírásukra korlátozódna. Az egyszólatos mikroprózában a flamingók egy asszociációs láncolat elindítói, mely a következőképpen épül fel: a Palics-tóhoz telepített flamingók „alig-rózsaszín” tolla a „süldő malacok barázdált garatját” idézik a megszólaló számára, s ezzel párhuzamosan „az újvidéki vasútállomás várótermének” ugyancsak rózsaszínes mennyezetét²³. A következő kép egy vakvágány, egy „döglött vonat”, s mivel emiatt „itt még az öngyilkosoknak sem jönne össze semmi”, érthető, hogy miért „is döntenek sokan a kötél mellett”. A kötél idézi a szöveg végére egy képeslap emlékét, rajta vastag hajókötéllal, háttérében az Adria. Ebből a láncból világosan látható, képekben mennyire gazdag ez az egy mondat, s a *flamingók* mellett az irodalmi lokalizáltság megerősítéséhez a Vajdaság egy konkrét helyszíne is megjelenik, Újvidék. Továbbá a szintén irodalomból (is) ismert öngyilkossági mutatók²⁴ megidézése a bácskai helyszínnek irodalmilag hagyományosnak tekinthető élehetlenségét idézik. Ennél a Csík-szövegnél

tehát már koránt sem csak Tolnairól, vagy az ő motívumairól van szó, noha az asszociáció az ő két emblematikus képével kereteződik.

Lovas Ildikó első regényében olvasható megoldása egy újabb, egészen más mód Tolnai motívumának idézésére. Lovas regényének (ön?)elbeszélője a születésnapján állatkertbe ment a fiával. „Azért cipeltem 53
őt oda, mert egy kicsit otthon akartam lenni, amire csak a flamingók által kerülhetett sor. Ők a költészet rózsaszín útján kerültek a mi bácskai életünkbe, ami abban a pillanatban (és éppen a születésnapomon) nem volt az enyém.”²⁵ Első olvasásra úgy tűnhet, Lovas változtatás nélkül hagyva cíttálta Tolnai *flamingó*-képét. Azonban mégsem Tolnai Ottót idézi, nem Tolnai felől közelíti meg a képet, hanem magát a létrehozott és létező jelet ágyazza saját szövegébe. Az ő idézésének kontextusa a vajdasági irodalom marad, nem pedig Tolnai Ottó szövegvilága – annak köszönhetően, hogy nem említi magyarázat nélkül a képet. Nagyon fontos észrevenni, hogy az említése mellett ő *vonatkoztatja* valamire a *flamingó* motívumát. Ez Csík Mónika verse esetében elmaradt, ami azt eredményezte, hogy annak egy mélyebb értelmezési tartománya, Tolnai *flamingó*-képének ismerete nélkül, felderítetlen marad. A *flamingónak* Lovas Ildikó jelenetében, Csík *prózájában* található megoldáshoz hasonlóan, van funkciója: míg Csík mikronovellájában a *flamingó* egy asszociációs sort indított el, addig Lovasnál az eredeti, Tolnai adta szerepe jelenik meg: a *flamingó* lokalizál, helyet, „otthont” jelöl az elbeszélő számára.

Danyi Zoltán megoldása szintén egy újabb lehetséges módot mutat Tolnai képének idézésére. Danyi *Párhuzamok, flamingóval* című novelláskötetének nincs címadó darabja, abban az értelemben, hogy egy novellájának címe került volna a borítóra is. A *147-es visszafordul* című írásának végén jelenik meg egy flamingó-bábu.²⁶ A kötet novellájában tehát egészen az utolsó oldalig nem idéződik meg Tolnai Ottó, nem úgy, mint a szöveg egy másik közlésekor. A Jelenkor egyik 2009-es számában Danyi külön is publikálta ezt a szöveget, ekkor azonban a kötet címével, *Párhuzamok, flamingóval* címen, s ajánlást is írt hozzá: „Tolnai Ottónak”.²⁷ A szövegben megjelenő *flamingó* szerepe értelemszerűen mindkét közlésben azonos: az elbeszélő egy ajándéküzlet bejáratánál egy Hemingwayre hasonlító férfit lát meg, aki „egy másfél méteres flamingót szorított magához, és nem fért ki vele az ajtón.”²⁸ A férfit a buszról veszi észre a novella hőse, Lucy. Danyinál nem lokalizál Tolnai képe, a történet helyszíne mellékes, de a flamingó látványa Danyi hősére pozitív, megnyugtató hatással volt, hasonlóan ahhoz, amit Lovas-regényében eredményezett az elbeszélőben. „Alapjában véve mégiscsak minden rendben, mert aki képes egy ilyen túlméretezett flamingóval vergődni a hársak között, ebben a melegben, az csakis egy nagyon

boldog ember lehet. [...] [Lucy] nem láthatta többé, de [...] vitte őket magával, vitte Hemingwayt és a flamingót, a jelenetet, amelynek köszönhetően a hangulata elmozdult az ijesztő holtpontról.” Bár a kötet címében szereplő flamingó a kötet kinyitása előtt már Tolnait idézheti, a szövegek elolvasása után inkább a *párhuzamosságra* helyeződik a nagyobb hangsúly, mintegy jelezve, hogy lehet vajdasági irodalmat művelni Tolnaitól leválasztva is, vele párhuzamosan – ám paradox módon ennek jelzéséhez is szükségszerűen megidéződik az élő klasszikus.²⁹

Válaszolva tehát a korábbi kérdésre - miszerint lehet-e használni Tolnai Ottó képeit az után, hogy azok egy magánmitológiának is a részei –: igen, lehet, de csakis úgy, ha az idéző is ellátja őket funkcióval. Ebből következően Tolnai a vajdasági irodalom élő hagyományának tekinthető, ám – ahogy azt a fiatal szerző, Csík Mónika versében olvasható, kevésbé sikerült idézésével igyekeztem bemutatni – képei és motívumai könnyen elfoglalhatják az új szöveg egészét, amelybe belekerülnek, kiszorítva az idéző saját hangját. Megtalálni azt a határt, ahol a Tolnai-képek még önmaguként működnek, önmaguk kontextusát idézik és nem a (ön)mitologizált *Tolnai Ottót*, nem könnyű, ám az itt bemutatott további példák – Csík mikroprózája, Lovas Ildikó regényjelenete és Danyi Zoltán novellája – mutatják, hogy nem lehetetlen. Tolnai képeiben Tolnai Ottó jelenléte nagyon erős, de halványítható annyira, hogy azok élő, idézhető irodalmi motívumok maradhassanak. Az, hogy az utalások iránya kétoldalú maradjon, talán egyaránt érdeke a vajdasági irodalomnak, a motívumok idézőinek, s magának Tolnai Ottónak is.

¹ Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 30. (Kiemelés tőlem. – Sz. M.)

² Szerbhorváth György, *Road movie nyúlal, disznóval*, <http://www.librarianus.hu/kritika/460-szerkeszt/1603-road-movie-nyullal-disznoval>

³ Keresztury Tibor, *Félterpeszben*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1991, 91.

⁴ Thomka Beáta, i. m., 127.

⁵ Uő, i. m., 128. (Kiemelés az eredetiben)

⁶ Uő, i. m., 131.

⁷ Tolnai Ottó, *A tengeri kagyló*, Forum Kiadó, Újvidék, 2011, 19.

⁸ Bányai János, *Kijárat a regényre: Lovas Ildikó*, *Kijárat az Adriára, Híd*, 2006/1, 105. Bányai kifejezésének, az „agyonvert metaforának” a jelzője is Tolnaira utal, az *Agyonvert csipke* című kötetére.

⁹ *Tolnai-symposion* (szerk. Thomka Beáta), *Kijárat Kiadó*, Bp., 2004, 56.

¹⁰ Bányai János, i. m., 106.

¹¹ *Rózsaszín flastrom: Beszélgetések vajdasági írókkal*, JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995, 71.

¹² Tolnai Ottó, *A tengeri kagyló*, 12.

¹³ Borí Imre, „Künn a farkas, benn a költő”: *Tolnai Ottó versei között*, *Híd*, 2000/6-7, 384.

¹⁴ Tolnai Ottó, *Vezércikk helyett*, In: *Palics és környéke*, 1998. október 2., 21.

¹⁵ Németh István, *Útban az azúrkék felé*, *Híd*, 2000/6-7, 381.

¹⁶ Természetesen több olyan mű, kötet és szerző van, akik Tolnai szövegeit idézhető szövegbázisként kezelik. Azért azt a három szerzőt választottam a téma bemutatására, akikről a későbbiekben részletesebben szó lesz, mert hárman háromféle módját választották Tolnai idézhetőségének, így szélesebb skálán válik szemléltethetővé Tolnai élő hagyományként való megjelenése.

¹⁷ Tolnai Ottó, *Veszprémi vers*, In, T. O., *Balkáni babér*, Jelenkor Kiadó, 2001, 25.

¹⁸ Németh István, i. m., 382.

¹⁹ Mikola Gyöngyi, *A Nagy Konstelláció*, Alexandra, 2005, 107.

²⁰ Csík Mónika, *Flamingók a Palics-parton, Új Forrás*, 2011/8, 30.

²¹ Thomka Beáta, i. m., 80.

²² Csík Mónika, *Instant*, Forum, Újvidék, 2011, 21.

²³ Az újvidéki állomás mint „disznószájpadlás” szintén Tolnai egyik sokszor elmesélt anekdotáját idézi. (Tolnai Ottó, *Költő disznószájpadlás*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2004, 70.)”

²⁴ „[Szabadka] lakóinak egy harmada pszichotikus betegségben szenved [...] Az öngyilkosságot elkövetőkről inkább semmit sem mondanék. A halál keresése a város egyik legfontosabb jellemzője.” (Lovas Ildikó, *Meztelenül a történetben*, Forum Kiadó, Újvidék, 2000, 19.) „Aki először járt itt, [...] azt hihette, hogy az emberek nem is élnek itt, csak meghalnak.” (Kosztolányi Dezső, *Pacsirta*, Európa, Budapest, 2008, 47.)

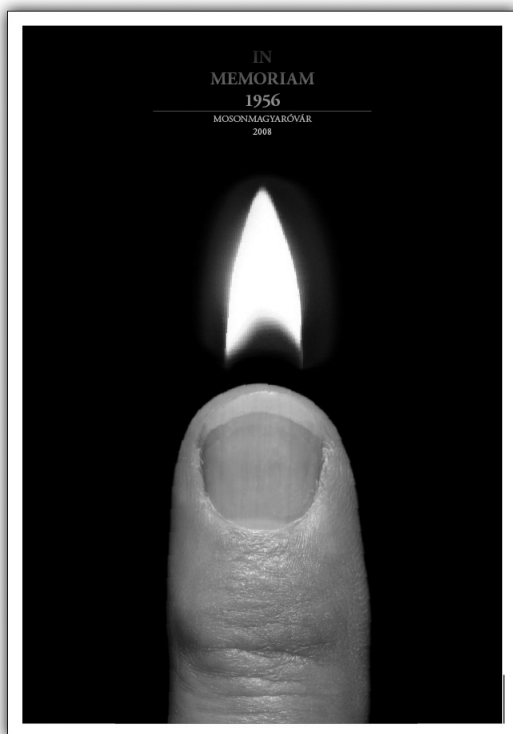
²⁵ Lovas Ildikó, *Meztelenül a történetben*, Forum, Újvidék, 2000, 33.

²⁶ A Danyinál szereplő bábu, a kitömött flamingó Tolnai mellett Domonkos István *A kitömött madár* című regényét is idézheti.

²⁷ Danyi Zoltán, *Párhuzamok, flamingóval*, *Jelenkor*, 2009. év, 52. évfolyam, 12. szám, 1329.

²⁸ Danyi Zoltán, *Párhuzamok, flamingóval*, zEtna Kiadó, Zenta, 2009, 18.

²⁹ A 2012-es Könyvhétre megjelenő első kötetében a vajdasági Benedek Miklós is hasonló paradox-módon tudja csak jelezni a Tolnai Ottó fémjelezte tengertapasztalatú vajdasági költészeti hagyománytól való eltávolodását. Kötetének címe mellett (*Nem indul hajó*), mely a hajózás megghiúsulását mutatja, Benedek *Az én eposzom* című versében saját elképzelt eposzáról így ír: „Lesznek benne felszíni képződmények, / sziklák, hegyek és erdőségek, / de nem lesznek tengerek, / nem lesznek nagy büdös kékségek.” (55.) (Benedek Miklós, *Nem indul hajó*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2012.)



Ahhoz, hogy választott témámhoz lehető legközelebb kerüljek, aligha található alkalmasabb felvezetést annál, amit a Tolnai Ottóval készített kötetnyi interjúban Parti Nagy Lajos ekképpen fogalmazott meg: „Azt hiszem, az

56 Gerold László

SZÖVEGEK, TEREK ÉS TÁRGYAK

A tárgy mint színházi jel

Tolnai Ottó drámáiban

egész életedet azzal töltöted, töltöd és fogod tölteni, hogy különféle semmis kis dolgokat, kis tárgyakat egymás mellé tegyél, és megkeresd közöttük a kapcsolatot. Ezeknek a kapcsolatoknak a megteremtésére, a dolgok egyberántására olyan képességed van, ami pá-

ratlan a magyar irodalomban, ez az, amit egyedül te tudsz”. Hogy ez az idézet, ami akár dolgozatom mottója is lehetne, valós tapasztalaton, megfigyelésen alapszik, azt mindenkinek, aki legalább részben ismeri Tolnai-opusát, olvasott tőle verset, prózát vagy esszét, fenntartás nélkül el kell fogadnia. De mi a helyzet a drámákkal, a *Tűzálló esernyőtől*, sőt csak a bezúzott *Tükör 71* című évkönyvben olvasható *Nádtetőtől* a *Végeladáson*, a *Paripacitromon* át a *Könyökkanyarig*, vagy a prózából meg poémából, hosszúversből színpadra alkalmazott szövegekkel? Ezekben érvényesül-e, és ha igen, akkor hogyan Tolnai tárgymániája? Az alábbiakban erre keresem a választ több dráma, de mindenekelőtt az elsőnek színre vitt *Végeladás* című szöveg alapján, melyben Tolnai tárgyai nem csak kellékek, hanem élő szereplők.

Mielőtt azonban konkrét elemzésre vállalkoznék, szükséges elisméltetni azt, amit a tárgyaknak a drámákban, illetve a drámáknak életteret biztosító előadásban betöltött szerepéről tudni kell.

A színházi szakzsargonban rekvizitumoknak, magyarul kellékeknek nevezett tárgyakon, ahogy kiváló *Előadás-elemzés* című könyvében Patrice Pavis írja, „azt értjük, amit a színész manipulálhat”. Amit mozgathat, kézbe vesz, amit használ. Ennek megfelelően az, aki előadás-elemzésre vállalkozik, annak ismernie kell az adott tárgyak anyagát (miből s milyen állapotban van, milyen stílusra utal stb.), funkcióját egy-egy drámai helyzetben, a térhez, a színészekhez való viszonyát, felhasználását. Ezen felül pedig, ahogy az elemzési szempontokat kérdőívbe foglaló André Helbótól tudjuk, tisztában kell lenni a tárgyak „Retorikus-szimbolikus működésé”-vel is ahhoz, hogy a tárgy a dráma szövegében lexéma legyen, illetve, hogy az előadás összképében a színészi testtel és mozdulattal, a szóval, a zenével, a fénnel, a színéssel együtt alkotó jelkompozícióban betölthesse drámai és esztétikai szerepét. Hogy egyenrangú, a többivel azonos értékű jel legyen. Tudjuk, s nem feledkezhetünk meg

róla, hogy miközben minden tárgy jelenti önmagát, azt a funkciót, amit drámától és előadástól függetlenül a mindennapi életben betölt, de amikor a szöveg vagy az előadás része lesz, az adott viszonyok között, személyhez, helyzethez rendelve, játékra alkalmas adó szerepben már több, más lesz köznapi önmagánál. A tárgy funkciója a textusban is és a szöveget 57 objektívizáló előadásban is kibővül, új értelmezési árnyalatokkal gazdagodik. Ahogy a tárgyak irodalmi előfordulásait rendszerbe foglaló Jean Baudrillard fogalmaz: a művészetben „a tárgynak lelke van”. Hamlet királyfi kezében a koponya, amint megtudja, hogy Yorické, a király bohócaé volt, azonnal felidézi a „végtelenül mulatságos fickó” alakját, aki őt ki tudja, „Hány ezerszer cipelt a hátán”, kinek rögtönzésein „az egész asztal gurult a röhögéstől”. Ibsen Rank doktora számára, amikor Nóra segítségével rágyújt, akkor a fellobbanó gyufa egyben alkalom arra, hogy közölhesse rejtett szerelmi vallomását: „Köszönöm a tüzet”. Olykor pedig, mint Ionesco abszurdjában *Az új lakó*ban a lakásba hordott felesleges tárgyak, mint elburjánzó élőlények vagy ideológiák, végül is kiszorítják a tulajdonost. És mind a részletekre utaló, mind pedig a drámák egészét meghatározó tárgyak jelenlétét idéző híres és hírhedt példák sora végeláthatatlan.

Minden tárgy alapfokon reália, de ugyanakkor „érzéki szimbólum szerepét tölti be”, olvasható a *Világirodalmi lexikon* kellékekről írt szócikkében. Vagy ahogy az irodalmi műalkotás mibenlétét vizsgáló Roman Ingarden vélekedik, a tárgy „pszichikai jelenség” lehet, „ha pl. egy személy pszichikai állapotát képzeljük el” valamely vele kapcsolatos tárgy által. S ez legerőteljesebben a színműben jut(hat) kifejezésre, ahol a tárgy nem csak a valóság részeként, hanem metafizikai minőségként is funkcionál. A színházelmélet ismert művelője Anne Ubersfeld szerint az előadásban a tárgy mellett, hogy a szöveg elemeként mint retorikus alakzat (szimbólum vagy metafora) figurál, esztétikai érték hordozója is. Ahogy Baudrillard fogalmaz: a tárgy „alázatos és fogékony statisztá”, egyszerre „rabszolga és bizalmas társ”, amely önmagában holt anyag s kizárólag akkor kel életre, ha fizikai, lelki kapcsolatba kerül a színésszel.

Amint már említettem, a tárgyakat Tolnai megszállottként gyűjti maga köré, veszi őket leltárba, majd miután begyűjti a velük kapcsolatos, számára fontos információkat – ahogy mondta: „mindent tudok a kaptafákról [...], a szifonokról”, s minden másról, amit meglát, ami felkelti érdeklődését, tehetnének az opus ismeretében hozzá –, és ezek nyomán a tárgyak belészivárognak, gondolatvilága részeivé válnak, akkor beleágyazza őket műveibe, ahová már nem egykori valós mivoltunkban térnek vissza, idéződnek fel, hanem költészeté formálva, átlényegítve, költőileg újraalkotva, irodalomként, melyben

minden mindennel összefügghet, ha az író úgy gondolja. Így alakul ki az akárha Tolnai lexikonnak nevezett, állandóan bővülő szöveg univerzum, amelyben szavak, motívumok, történetek, és természetesen tárgyak keringe-

nek, fel- és elmerülnek, összeütődnek és szétválnak, „motivikus-asszociatív módon kapcsolódnak egymáshoz”, ahogy *A kisinyci rózsza* című szöveget elemző kritikus írta, de ami az életmű egészére is érvényes.

Következésképpen a drámákra is. Hogyan? Úgy, ahogy Tolnai verseinek és prózájának működésmechanizmusát ismerve megszoktuk, vagy másként, ahogy a drámák műfaji, de elsősorban ezek színpadi realizálásának követelményei megkövetelik?

Abban, hogy Tolnai drámai szövegei, ahogy a költő/próza- és esszéíró pályájának első felét áttekintő monográfus látja, nem a „nyelv, a szöveg, a diszkurzus síkjait részesítik előnyben”, nincs különbség az egyes műfajok között, mindegyik esetében Tolnai eltér a hagyományos sémáktól, nem tiszteli ezeket, a maga útját járja. Drámái esetében ez abban mutatkozik meg, hogy bár kivétel nélkül kiindulópontként igen erőteljes valóság alapú drámai alaphelyzetet teremt, ezt nem a műfaji elvárások szerint fejleszti tovább, hanem éppen drámaiatlannak tartott, műfaj-disszonanciát okozó lírai és epikus részletekkel letéríti az indítással jól megalapozott drámai útról. Sajátosan tolnais szövegstruktúra jön így létre, a szöveg elemelkedik a már-már naturalisztikus alaprajztól, víziókat halmozva elrugaszkodik az indításkor megidézett élettörténet szilárd talajáról, s a drámából vers lesz. Drámáiban is Tolnai lírai vénája diktálja a tempót, ami – zárójelben jegyzem meg – nagyban problematikusá teheti a szövegek színpadi megjelenítését, s teszi is, ha nem olyan rendező vállalkozik színpadra vitelükre, akinek különös érzéke van a hagyományostól eltérő szövegek iránt. Ugyanakkor azonban drámáiban akárha óhatatlanul is felerősödik a tárgyak szerepe. Míg verseiben és prózájában a jellemző tárgymitológia toposzai ügyesen forgatott szókaleidoszkóp fel-felcsillanó színes üvegcserepei, addig a drámákban a tárgyak nem csak lírai rekvizitumokként vagy történeteket, anekdotákat idéző narratív elemekként kapnak helyet.

Vegyük példának a *Könyökkanyart*. Az alaphelyzet, bár kissé rendhagyó, de nem elképzelhetetlen. Az, hogy egy pótkocsi kamion miután rosszul vette be az éles kanyart s belerohant az ott levő házba, akár egyszerű bal esetnek is tekinthető. Mivel azonban a kamion (dél)szerbiai rendszámú, a ház pedig a Tisza-parti Ó-Kertben van, az eset nem a közlekedési szerencsétlenségek rovatába illik, hanem két világ, két kultúra konfliktusára épülő drámába. A házban élők jellegzetesen közép-európai kisvárosi miliőt képviselnek. Erre utalnak helyhez és hagyományhoz kötődő emlékeik (színházi előadások, köztük a helyi *Csárdáskirálynő* legendás előadása, saját készítésű, Abbáziát ábrázoló olajfestmények, szép szórakozásra utaló gobelinek,

a polgári diszkrétség pillanatait őrző öltözőparavánok stb.). Ezzel szemben a házba fúródó kamion utasai afféle helyüket kereső, nem találó mai nomádok, életformájuk a vándorlás. A megállapodottságot kedvelőkkel ellentétben örökös vándorok, életelemük a lazán szélhámos dörzsöltség, s hogy bármit gátlástalanul birtokba vesznek, ha erre kedvük van. 59 Ez a sors vár erre a muskátlis ablakú (kis)polgári életvitelt magába záró családi házra is, amelybe a vándorokat szállító, motorházán egy másik tudatvilág jelképének tekinthető szerencsepatkókkal „díszített” kamion be-
lerohant. Ilyképpen a történet tárgyai olyan jelképes szereppel rendelkeznek, amely kivétel nélkül többet és mást jelent, mint ami köznapi jelentésük. Nyilván ennek tudható be, hogy a *Könyökkanyarban* kevésbé hangsúlyos a Tolnaira annyira jellemző hangzáson, azonos szórésszleteken alapuló asszociatív nyelvi játékosság.

Annak ellenére, hogy színházi jelértékű tárgyak előfordulására és használatára a *Tűzálló esernyő*, a *Paripacitrom* éppen úgy tanulságos példákkal szolgálhatna, mint a prózából, illetve hosszúversből színpadra alkalmazott két monodráma, a *Briliáns*, illetve a *Bayer-aszpirin*, vagy Nagy József mozgásszínházi előadásaihoz alapul szolgáló költői szövegek, a *Commedia Tempio*hoz felhasznált *árvacsáth*, vagy az *Orpheusz létrái*hoz felhasznált *Wilhelm-dalok*, valamint a két évvel ezelőtt Szabadkán színrre vitt, az országos fesztiválon is figyelmet keltett *A kisinyovi rózsza*, választott témám szempontjából Tolnai Újvidéken és Kecskeméten is bemutatott *Végeladása* ad legtöbb támpontot. Attól nyer témánk szempontjából a *Végeladás* megkülönböztetett figyelmet, hogy benne a tárgyi réteg olyan szerepet játszik a mű felépítésében, mint más Tolnai-dramában sehol.

A *Végeladás* a tárgyak és emberek összefonódott drámai sorsát ábrázolja. Azt példázza, hogy tárgyaink mi vagyunk. Hozzánk tartoznak. Mint kezünk, lábunk, gondolataink, érzéseink. Akaratunk és gesztusaink bennük is felismerhetőek. Amikor a bennünket körülvevő tárgyakat nézzük – mintha tükörbe néznénk – önmagunkat látjuk. Emlékeink a tárgyakban objektivizálódnak. A tőlük való megválás, önmagunk elvesztésével egyenlő. „Mennek, mennek, hadd menjenek, csak arra kell ügyelni, hogy meg ne lóduljanak..., össze ne keveredjenek..., össze ne gubancolódjanak” – mondja önmagát figyelmeztetve a nyolcvanon felüli Csömöre bácsi, a történet főszereplője. És ebben a mondatban benne van a szükségszerűség felismerése, az elkerülhetlennel folytatott viaskodás, és a félelem is, hogy hiába minden igyekezet. Mindaz, amitől egy élethelyzet drámává lehet. És Csömöre bácsi sorsa valóban drámai. Nemcsak azért, mert aggastyán korára magára maradt – lényegében egyetlen emberrel van kapcsolatban: a heti rendszerességgel megjelenő kisvárosi borbélllyal, aki borotválni s olykor nyírni jön –, inkább azért, mert életének

tárgyai – bútordarabok, két feleségének ruhái, a mindennapi élet apró kellékei a kolbásztöltőtől az orvosságosüvegekig, a sok kis csipkevasalótól és imakönyvtől a zsírosbödönig, a bedenig, ahogy az érte jövő cigány mondja, a szép emlékü *Csárdáskirálynő*-előadás primadonnája lányának ajándékozott gyűrődesháztól, amely Pest ostromában az életét mentette meg, a díszes ováltükörig és a gyermekkort idéző hatalmas süvegcsukorig – hiszen, de feltartóztathatatlanul elvándorolnak tőle. „Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, minden úgy, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül” – mondja, és igyekszik is tartani magát ehhez az elvhez. Csakhogy kicsúszik kezei közül az irányítás, a cselekvés szálai: vészjósló tempóval fogynak körüle a tárgyak, s fogy ő maga is. Ahogy tűnnek el a tárgyak, úgy tűnik elő a padlót és a falat borító Ázsiatérkép: Csömöre bácsi élete kálváriájának színhelyeivel; úgy erősödnek fel benne a múlt eseményei, vízióként törnek rá emlékei: a fagyhalállal fenyegető hideg, a géppisztolytűzzel kísért toborozás, a bombázás, az ostrom – melyeket kivétel nélkül egy-egy tárgy idéz fel számára. A körüle eltűnedező, részben eladott, részben elajándékozott tárgyak és emlékei együtt idézik elő a dráma főszereplőjének „becsavarodását”, majd halálát. Amikor a darab utolsó jelenetében megérkezik az órapontossággal megjelenő borbély: Csömöre bácsi már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpadlón – ennyi maradt utána, belőle: egy mappa és egy zsáknyi szalma. Éppen annyi, amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak” tüdőbaj okozó orosz télben a legjobban hiányzott. Mindentől megvált, de a térképtől és a zsák szálmától nem tudott megválni. S miközben Csömöre bácsi életének megsemmisülése folyik, lelepleződik a főszereplő körüli világ, egy ember emlékeit, múltját, életét kegyetlenül kisajátító önző környezet, amit a kecskeméti előadás zárójelenete tesz érzékletessé azzal, hogy a borbély, miután megborotválta a már halott aggastyánt, mellé ül, s az egykori kuncsaft homlokán feltöri és jóízűen elfogyasztja a magával hozott tojást.

Amint az iménti történetismertetésből is látható, a tárgyaknak erőteljes drámai szerepe van Tolnai Ottó *Végeladásában*. A tárgyak itt nem a színészek játékát segítő, nem manipulálható kellékek, melyekre a színészeknek az előadás folyamán szükségük lehet/van. A tárgyak Csömöre bácsi testének részeként élnek. Ha egy irodalmi alkotásban tárgyakat szerepeltetnek, akkor annak csak úgy van értelme, ha esztétikai funkciót töltenek be – mint Tolnainál, kivált a *Végeladásban* –, hogy befejezésül a dolgozat felütésében idézett beszélgetőtársra, Parti Nagy Lajosra hivatkozzak, aki szerint, „a legevidensebb, legköznapibb dolgok válnak a (költő) kezén valami fantasztikus közvetlenséggel költészetté, metaforává”, miközben a „legvadabb, a legszürreálisabb képzettársításairól is kiderül, talpig valóságból vannak”.

Talán ez lenne a tárgyak irodalmi művekben történő felhasználásának titka, értelme.

A *tengeri kagyló* című írás még 2011-ben jelent meg a Forum Könyvkiadó gondozásában, de 2004-től már közölt belőle fejezeteket a *Híd* című folyóirat. Műfajilag nehéz behatárolni a művet, Tolnai Ottó kisregélynek jelöli meg, amiről rögtön a (költői) beszély, illetve az elfolyó beszéd, folyó kifejezésekre asszociáltam. Olvasói elvárásom pedig beigazolódtott, hiszen a szöveg folyamként halad előre, egymásba folynak a mondatok, a sodrása

Bucsi-Kovács Anikó 61

KAGYLÓBA ZÁRT SZEXUALITÁS

Tolnai Ottó: *A tengeri kagyló*

pedig magával ragadja az olvasót. Ahogyan egyre inkább belemélyedünk a regénybe, úgy lesznek a mondatok is egyre hosszabbak, erősebb sodrásúak és terebélyesednek helyenként másfél oldalassá. Az egyik szöveghelyen meg is tudjuk az elbeszélőtől, hogy a történet végére jött bele igazán a mesélésbe: „Mondanom sem kell, lám, kezdek belejönni a mesébe.”

A mondatok sodrása pedig magába mossa különböző nyelvi rétegek kifejezéseit is, melyek jól megférnek egymás mellett. Olykor élőbeszédszerűek az egyoldalnyi hosszúságúra terebélyesedő mondatok, melyben olyan hétköznapi szófordulatok lendítik tovább a történetet, mint a „még azt is hozzá kell tennem, sok mindent hozzá kellene még tennem”. A pillanatnyiség így hatja át a szöveget. Az elbeszélő több év távlatából tekint vissza a kamaszévekre, sokszor azonban az idézethez hasonló kifejezések kiszakítják a megidézett élményi háttérből, és a befogadónak olyan érzése támad, mintha a leírtak éppen az írás pillanatában történnének. A megidézett kamaszévekkel felelevenednek az akkor használt szavak, de az ifjúi, kamaszos szófordulatok mellett éppúgy jelen vannak a rétegnyelvi kifejezések, mint a vaskos lexikonokból kölcsönzött száraz és színtelen terminus technicusok. A regényben szereplő éretlen kamaszok ismerkedése a női testtel több szóalkotási módra is lehetőséget ad: „ahogy Józsi mondta, akkor gyúlt ki fanszőre között az az égőcske, amit Lötyöge majd egy-két év múlva kiscsikónak, Tódor pedig helyesbítve, jóllehet maga is eltűnődött, egyáltalán helyesbítésre szorul-e a dolog, csikócskának nevez. Most, hogy így visszaidézem szavainkat, rám zúdul kigyerekkorunk szókinccse, elámulok az égőcske és a csikócska felbukkanásán...” A regénynek tehát, mely a kamaszok szókinccsét is felidézi, erősen erotikus töltete van, maga a szöveg is a gyerekkori erotika bemutatása. A szöveg tehát nem csupán a műfaji határokat mossa el, nem csak a regény, novella, esszé, visszaemlékezés és napló között lebeg, hanem a nyelvi elrendezés a prózai és lírai tartalmak mezsgyéjén gördül előre, így valóban közel állhat egy „költői beszély”-hez, nehéz élesen elhatárolni a szerző versformában

közölt írásaitól. Nyelve is úgy hömpölyög, mint a víz, alkotóelemei nem választhatók el egymástól, versnyelv és próza együtt alkot Tolnai művében egészet. A szerző írása egyáltalán nem mondható szikárnak, ehelyett bőséges és hömpölygő. A szöveg szabadon folyik, nem illeszkedik egy meder-
62 hez sem, sodrása új formát teremt magának. Felidéződnek így színek és formák, tájak, hangulatok, a történet néhol mintha szétfolyna, végül mégis egészzé áll össze.

Mindennek hátterében pedig a regény folyamán végig jelen van egy Cézanne-kép kagylója, ami összetartja a szöveget, összeköti a melléknarratívákat. A megjelenő kagylóval nem csupán az irodalom műfajai, prózai és lírai tartalmi mosódnak össze a szövegben, hanem más művészeti ágak is megjelennek. Tolnai a különböző nyelvi rétegeket mossa össze, egybegyúrja szövegét, miközben az egyik szereplő az agyaggal dolgozva alkotja meg a mű végére elkészülő produktumot. Egy irodalmi szöveg és egy szobor megszületése van jelen a regényben, a két művészeti ág, a két alkotási folyamat párhuzamosan jelenik meg. Mindeközben összemosisodik a valóság és a fikció. Bár minden irodalmi szöveg fikció, a regényben különböző idegen szövegekkel Tolnai többször rombolni kezdi a mű fikcionalitását, távolról hozott élményekkel, utalásokkal és hivatkozásokkal. Az olvasó pedig bizonytalan marad, nem képes eldönteni, hogy az a kagyló, melyet az elbeszélő gyermekkorában az ágyából figyelt, valóban ott állt-e a konyhaszekrényen vagy a Cézanne-képről került a Tolnai-szövegbe. Az elbeszélő gyermekkori élménye vetül rá a festményre, vagy a festmény a gyermekkori emlékekre? Erre nem kapunk választ. A történet előrehaladtával, a hosszabbodó mondatok sodrásában azonban egyre inkább elmerülhetünk ezekben a gyermekkori emléképekben, a regény tizenéves fiúinak világában, akik élete a regényben egy másik műalkotás, a készülő szobor körül forog. A szöveg előterében ennek a szobornak, egy fürdőben meglesett lány meztelen szobrának elkészítése áll, ami mellett jelen vagy egy cigánylány szobra is.

A fiúk mindennapjaiban nagy szerepet játszó tárgy, a szobor későbbi alkotóelemévé váló kagyló – ami a címben is jelen van – már a kötet borítóján visszaköszön, számos asszociációt idézve az olvasóban. Elmerenghetünk a kép láttán, vizsgálhatjuk apró részleteit, gondolhatunk az Adriára mint a kagyló lelőhelyére, a regény harmadánál azonban újabb értelmezési lehetőséget tár elénk az író: „Lábaköze így teljesen fedetlen, pontosabban védetlen maradt, akárha rózsaszín tengeri kagylóba – tengeri kagylónkba csacsogott ágyékában a kénes gyógyvíz, a forró arany.” Nem sokkal később pedig már a rácsos gyerekágyból – ami akár a Koszovóban raboskodó apa börtöncelláját is felidézheti a befogadóban – látható kredencről olvashatunk, melyen „a kávécsésze mellett [...] használt damasztzalvétára dobott sárga cérnacsipkén: egy nagy rózsaszín tengeri kagyló állt évek óta” A szálak pedig összefutnak, a számos

melléknarratíva a borítón is látható Cézanne-kép köré épül fel, mind a fekete óra, mind pedig a kávéscsésze illeszkedik a regénybe a citrommal és a tengeri kagylóval együtt. Finoman vezeti végig Tolnai ezeket a képeket a kamaszok életének háttérben, kiemelve Olivér, T. Orbán, Nusika, Köcsög és más kamaszok hétköznapijainak történéseit.

63

Furcsa és érdekes az a világ, melyet Tolnai tár elénk az agávéba eső béna parkőrrel, az ágyások között botladozó Csathó doktossal, a nagy vesszőkosarakat cipelő törpe kertészekkel, akik a rózsaszín radírgumit főzik, elénk gördíti a kéktűgolyót és az Adriát, vagyis Abbáziát, ahonnan a tengeri kagyló származik. Az a kagyló, ami valósággal megbűvöli a főhőst, naponta nézegeti az egzotikus tárgyat, mígnem az a kredencről új helyre nem kerül a regény végén.

A szobor, a kagyló, az alkotómunka mellett fontos eleme a regénynek egy lány is, az ókanizsai világban megjelenő Nusika. A falu bővérű leánya teljesen megbabonázza a fiúkat, ahogyan a cigánylány szobra is, ami meghatározó helyen áll, része a fiúk mindennapjainak, és szinte tökéletes mása Nusikának. A kamaszok a Csodafürdő hárs- és vadgesztenyefáiról a női fürdőbetegek meztelen testét és főként Nusikát lesik. Hamarosan felfedezik a hasonlóságot közte és egy cigánylányt ábrázoló szobor között. A tomboló hormonoknak nem elég egy szobor, és ha már van a fiúk között egy szobrász, hamar megszületik az elhatározás is, hogy a kíváncsi fiútekintetek kielégítéséhez szükség van egy olyan szoborra, ami ruhátlan, amelyhez a meztelen Nusika áll modellt. A kész szoborba pedig már az elbeszélő erőszakolja bele a mindig ámulattal figyelt kagylót. Tekinthető a regény tetőpontjának – a számos magával ragadó részlet közül – az a jelenet, melyben az elbeszélő a szobor megalkotásának folyamatába bekapcsolódva a Nusikáról mintázott szobrot a kárminszájú kagylóval erőszakolja meg, ezzel írva le a narrátor első, egyben közvetett szexuális aktusát. Az elbeszélő ekkor szimbolikusan is felnőtté válik.

Más műveknél is tapasztalható, hogy a női testet folyamatosan szimbolikus kódokkal ruházza fel a társadalom. Az irodalmi narrációnak is központi témája a női test, ennek a testnek megszerzése, legyőzése, szexualizálása. A női test, a női nemi szerv tárgyiasítása ebben a kisregényben is megjelenik. Az éretlen kamaszokat zavarba ejti a meztelen női testek látványa, félszegek és zöldfülűek, az egyetlen esély az elbeszélő számára, hogy egy női test közelébe jusson, maga a szobor. A fiúk pedig kíváncsiak voltak a női testre, igekezetük pedig sikeres volt, hiszen a falu szépe hajlandó modellt állni nekik a pagodában, egy régi cukrászdában a park közepén. A kamaszok itt megleshetik, nézhetik a tükörben Nusika alakját, csodálhatják a szobrot, és talán már meg sem tudják egymástól különböztetni a két nőalakot. A szobor

teljesen megbűvöli az elbeszélőt, megbabonázza a fiatal kamaszt, ahogyan a kagyló is, az egzotikus tárgy, amit a rácsos ágyból bámult teljesen megbabonázva.

Tolnai újjítása a regényben a számos melléknarratíva szövegbe
64 építése, ahol a szexualitás, a művészet, a felnőtté válás, az ártatlanság elvesztése – melynek ellenére a szöveget mégis a tisztaság és ártatlanság jellemzi – és a megismerés, emlékezés folyik össze egységes történetté. Ezt a heterogenitást, mely olykor mégis homogénnek tűnik fel, és a könyv végső szűzi tisztaságát mutatják be a mű utolsó mondatai is: „A kék, amely már nem is levegő, hanem valami más, ennél több: félig folyadék, félig lég, s amelyben minden homogénné hasonul át. Nem emberek, nem fák, nem folyópart: valami nyárian csöndes és tiszta 'őstermészet' ez, amelyben nem mocskolódtott be még semmi, az anyagok még megóvták szüzességüket...” (Forum, Újvidék 2011)



T A P Ó R

Szeretem fiam bolgár filmes barátait
valójában berlinben élnek
(egyikük szegény már meghalt)
meg görög filmes barátjának a kutyája is
régteől foglalkoztat
pestre berlinbe palicsra mindenhová magával hozta
megérkeztek beszállásolták magukat a gyerekszobába
aztán meg vadnarancsralabdáztak a vértó körül
ide-oda koslattak szabadkán
üldögéltek a MAJO előtt
ami afféle filmes kocsmá
lévén hogy a kocsmáros lánya
egyszer interjútt készített dustin hoffmannal
(ott a kép a falon
sokszor üldögélek alatta
vagy legalábbis úgy helyezkedem
lássam azt a képet dustin hoffmannal)
szóval fiam görög filmes barátjának
a kutyája is kísért régteől fogva
figyelt akárha szelíd élő kamera
úgy tűnt titokban engem filmez
szívesen megnézném egyszer azt a filmet
levetíteném ama kiégett ráckevei moziban
mert mindent ott vetíttek
más kocsmakutyák filmjeit is
jóllehet az a görög kutya
nem egy kocsmakutya
egy filmes kutya
egy filmes kocsmakutya
azóta hogy már nem utazgatnak
a panthenont fixálja rendületlen
és az a film

noha lenn már-már forradalom van
 vagy majd forradalom lesz
 még jobban foglalkoztat
 lévén hogy filmezés közben váratlanul
 afféle kis filmörvényeket indukálva
 egy-egy légy után kap
 afféle kis filmörvényeket szeretnék
 kelteni én is magam körül
 afféle kis filmörvényeket
 abban a leégett ráckevei moziban
 miközben egy kis öreg tapőr kísérne
 avagy én kísérném őt a kormos vásznon
 a piacon is hallanák
 hová mint régi holland metszeten
 csónakon érkeznek a kofák
 forralt bort isznak
 és fejükkel a kiégett mozi felé mutatnak
 klampál már a kis öreg tapőr.

(mellékdal)

Gyerekkoromban szerettem a házakat
 melyek padlására csigán húzták fel
 a súlyosabb dolgokat
 kis kezemmel én is megmarkoltam
 a csiga lány láncát
 és miközben a zsák az almárium
 lassan emelkedni kezdett
 kis kezem olyan lett mint a mozdonyvezetők
 és olyan mint a hajógépészek keze
 most talán azért jutottak eszembe
 azok a lány olajos láncos csigák
 mert még azt a ráckevei szamaras embert is
 szeretném felhúzni versembe
 szép lassan a lány hangú olajos csigán
 akiről lábass endre barátom mesélt nekem
 ——— és ez akkor egy olyan függőleges
 bunuel lenne
 a szamár a legyek a zongora
 én alakítanám a szamaras embert
 én klampáló kis öreg púpos tapórt.

A FÉLSZEMŰ TEKNŐS

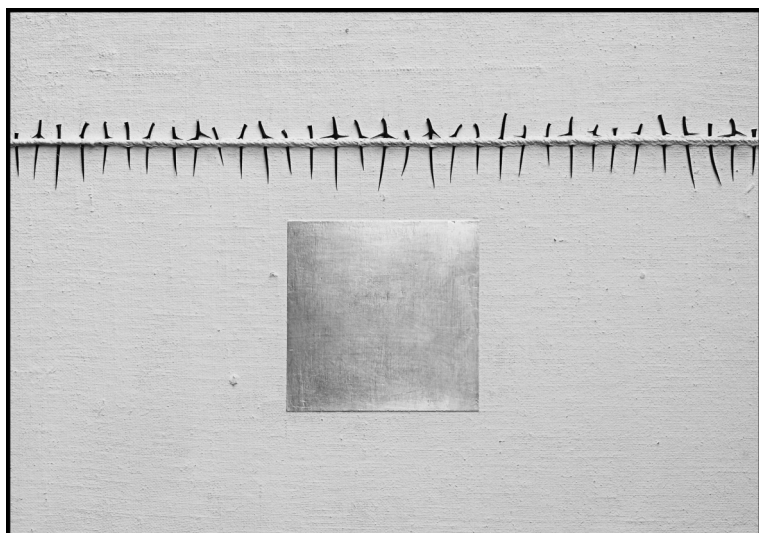
67

És akkor a láthatáron feltűnt
az a montenegróból hozott
félszemű görög teknős
és átvette fiam görög filmes barátja
kutyájának a helyét
kítúrta költészetemből
überelte valamiféleképpen
jóllehet azt még nem sikerült megállapítanom
filmez-e
mármint hogy az a félszemű görög teknős
szintén filmez-e
avagy csak az utcai ún. ipari kameráknak
játszom életem
jóllehet azokat az ún. ipari filmjeimet sem ártana
lejátszani abban a kiégett kis ráckevei moziban
szóval nem sikerült megállapítanom
filmez-e hideg szemével a görög teknős
csak azt hogy egy potens bak
akárha egymaga üzemeltetne egy
egész pinponglabda gyárat.

*mégis. Körkörös
történet*

VL-nak szeretettel

A Mester tanítványai meglepetést szerveztek a hatvanadik születésnapjára. Meghívták a Mester hatvan barátját, tisztelőjét és tanítványát, ám ő nem tudott róla. A Mester nem szerette a meglepetéseket. Az pedig különösen bosszantotta, hogy a barátai annak örömére rendeznek ünneplést, hogy ő már valóban elérte a mesteri kort. Noha egyáltalán nem érzete magát öregnek, nem esett jól neki. Megkérte hát nagyon udvariasan az ünneplőket, hagyják őt békében elmélyedni az idő által feladott koanon. Hogy ő most hatvan éves lett. Miután mindenki elment, morcos ábrázata mosolyra derült. Az ablakhozment, az üveghez nyomta arcát, hogy lássa távozó barátait. Kinézett, de a tájban eltűnő barátai helyett csodálkozó, saját mesterarcait látta. ...ötvenhét, ötvennyolc, ötvenkilenc, számolta. Szám szerint hatvanat. Szóval mégis, mormogta csak úgy mosolyogva maga elé.



GYŐRI IDŐK

Egy júniusi éjszakán arra ébredsz,
nem halt meg édesanyád,
s te hetek óta nem mentél hozzá,
mert azt hitted, igen.
Most hogyan engeszteld ki?
Sétálni hívod, az Álmos utcától indulva
végigmentek a Corvin utca aszfaltdombjain,
meg akarod osztani veled titkodat:
eljött a virágzás ideje,
a hársfák tele vannak méhekkal,
valami őszi éneket zsong a Buda utca.

.

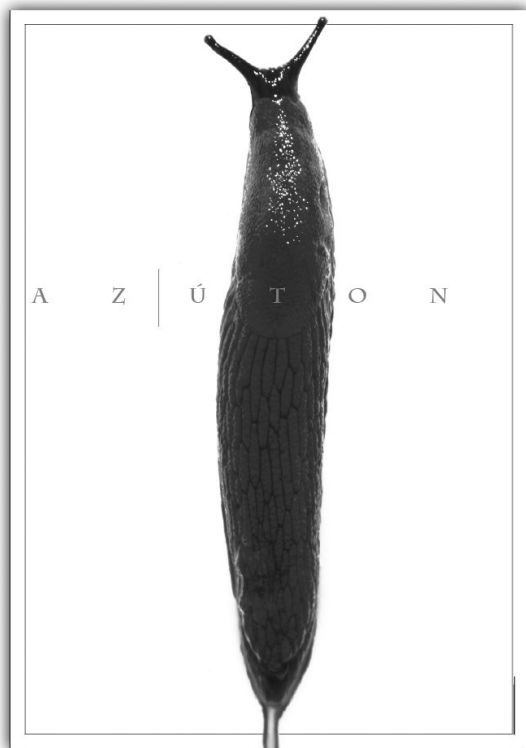
A Barcelona öltözőjében készültem,
de nem találtam zoknimat,
s az álom eltűntette csukámat is,
lyukra így nem futottam a Camp Nou fűvén,
hiába érkeztek volna remek átadások.
Gurul felém a labda a Széchenyi téren,
szépen, érzéssel fordítom bokámat,
s akárha Messinek,
belsővel pontosan úgy passzolok.
Már tizenöt év eltelt foci nélkül.
Lehet, most rúgtam labdába utoljára?

.

Július 10-én, alkonyatkor,
a Zrínyi utca gesztenyefái alatt
hajtja biciklijét,
s nem lehet nem látnia:
rozsdásodnak a levelek,
rémisztően hatalmasra
kerekedett némelyik gesztenye.

70 Bicikliről köszönt rá,
(kimondva gyerekkori nevét)
az őszhajú nagylány,
s már érzi is a nyári rét illatát,
talpába csíp a méh,
homlokának repül egy bogár;
végig a Rába mellett,
hatalmas felhők felé teker,
boldogan fogadja az első cseppeket,
s mire hazaér,
arcáról ötven évet mos le a zápor.

**Szeretettel köszöntjük hatvan éves szerzőnket, a győri Műhely főszerkesztőjét, barátunkat!*



„Kiveszem a kulcsot a zárból, / hátha megérkezel / álmomba.” Villányi László legújabb kötete *Ámulat* címmel mintegy követi a 2009-ben megjelent *mondja édesanyám* ciklusát. A két kötet között sajátos viszony áll fenn, hiszen a korábbi műben a szerző sa-

Zsurzsán Anita 71

ÁLOMKÉPEK, ÉLET- KÉPEK, EMLÉKKÉPEK

Villányi László: *Ámulat*

játos módon az emlékezés folyamatának költeményeit hozta létre, töredékes képeket festett meg családtörténetéből, ezáltal egy identitás keresésével próbálkozott önmegegyezés útján. Úgy vélem, hogy legújabb kötetében ugyanerre törekszik a költő, életképeket találunk, jelentéktelennek tűnő jeleneteket, amelyek azonban egy egész életet építenek fel, otthont teremtenek és identitást nyújtanak. Villányi szemlélődő lírájának pedig éppen ez a karaktere, amely a kötet címében is rejlik: a mindennapra való rácsodálkozás képessége.

„Szépen élünk, hallottam éjfél tájban, s ha poétikus / akarnék lenni, akárha álmodból, írhatnám / (vagy mintha én álmodtam volna hangodon), / de valójában az elalvás előtti percben mondtad ki: / szépen élünk.” A kötet vezérmotívuma az álom – a költő kedvelt témája is –, általában sajátos módon szemlélteti az éjszakai és a nappali létezés között, ahol az életképek keverednek az álmokképekkel, így teremti meg a mindennapok valóságát. Villányi stílusának karakterjegyei érvényesülnek ebben a versciklusban is, lírája letisztult, a kötetet komoly hangvételű és tökéletesen megszerkesztett darabok alkotják. A kötet formavilágára szintén ez a letisztultság és aprólékos szerkesztői munka jellemző, rövidebb terjedelmű, néhány soros költeményeket találunk, amelyek már-már prózaversként is értelmezhetők. A ciklusnak ugyanis van egyfajta narrativitása, mintha a költő történetet mesélne, kiszakít egy-egy eseményt, jelenetet a múltból és a jelenből, amelyek mind egy-egy történetet alkotnak. „Kisfiúként csak lányokkal játszottam, jöttek / a szomszédból, nevemet kiabálták: Lackó, Lackó / gyere játszani!” A gyermekkor kedvelt témája a költőnek, felidézi az emlékképeket, amelyeket a *mondja édesanyám*ban is megfestett, és valamiért különös jelentőséggel bírnak számára. A család ismét kiemelt szerepet kap Villányinál, hiszen az emlékezés képei mind a család köre épülnek fel, valamennyi emlékfoszlány egy kép a múltból, amely a költői én identitásától elválaszthatatlan.

A kötet meghatározó témája az álom mellett – azt gondolom – maga a szerelem: „Csak néhány hang idejére ébredtél meg. / Hallottam: szeretlek. / Már van álmot áteresztő szűnyoghálónk is.” Az álom és a valóság sajátos viszonyában bontakoztatja ki a költő a szerelem motívumát, a szeretett másik

képét, amely ebben a kötetben sokkal inkább dominál, erősebben jelen van. Az esemény- és emléktöredékeket megrajzoló verseket valójában a szerelem verseiként értelmezhetjük, amely intenzíven áthatja a kötet szövegvilágát.

72 A költő tulajdonképpen rácsodálkozik a létre, erre utal a címben az *ámul* ige, ami lehet rácsodálkozás a szerelemre, szeretetre ami lehet egyfajta végső igazság is, vagy rácsodálkozás a mindennapi élet apró mozzanataira, amelyből egy élet szövődik. Joggal tekinthetjük Villányi legújabb művét a számvetés kötetének – erre történik utalás a kötet fülszövegében is –, valóban egyfajta összegzésként olvashatjuk, a költő valamiféle végső lényegyet keres, szemlélődik, visszatekint és *ámul*. A költő pillanatnyi benyomásokat, érzéseket, élményeket és felvillanó emlékképeket fűz össze, és mindezt a rá jellemző tárgyilagossággal, amely sokszor hűvösen objektívnek hathat. Ennek ellenére rendkívül intim kötettel állunk szemben, bár a hangvétele néhol objektív is, a főszerep a költői énnak jut, a megannyi (emlék)kép egyetlen Énképpé áll össze, egy olyan képpé, amelyet a költő meg akar mutatni az olvasójának.

Alapvetően azt gondolom, hogy Villányi legújabb kötete szerves folytatása a már említett előzőnek, azonban sok szempontból túl is szárnyalja azt. Valóban elkerülhetetlen, hogy a számvetés köteteként interpretáljuk, hangvétele higgadt, már-már emelkedett, és ez alapján akár azt is feltételezhetnénk, hogy a költő valamiféle életbölcseletet akar megosztani az olvasóval. Én inkább azt gondolom, hogy a költő maga nem akar állítani semmit, csupán *ámul*, és ebben az *ámulatban* mutatja meg önmagát, amely ismételt kísérlet az önmegismerésre. A kötet azonban olvastatja magát, az értelmezés mindenkor az olvasón áll, ezért nem feltétlenül szükséges rányomni egy pecsétet, hogy a számvetés, az emlékezés vagy éppen a szerelem verseit válogatta-e össze a szerző, csupán részt kell venni az utazásban.

CXXXII. ZSOLTÁR

1 Emlékezzél meg Uram
István minden nyomorúságáról.

Villányi Lászlónak

2 Aki megesküdünt az Úrnak,
verseket fog írni, de az Úr
csak folyton Dantét meg
Keatsset böngészte.

3 Legalább a világra figyelnél,
mondta hirtelen ötlettel
István. A világ se figyel rám,
mondta hirtelen ötlettel az Úr.

4 Kiderült, hogy ő is unja Schillert,
Schiller Goethét, Goethének meg
Shakespeare-ből lett elege.
Szinte retteg Hamlet apjától.

5 Legalább a Bibliát olvasnád végig,
mondta hirtelen ötlettel
az Úr. Legalább a Bibliát
valóra váltanád, mondta
hirtelen ötlettel István.

6 József Attila tolakodó,
Pilinszky protekciót keres
Szent Péternél, Rimbaud
angyalokat ad el a pokolban
üstfoltozónak, Babits
az utolsó ítéletről faggatózik,
ötleteket ad.

7 Indulj Uram, a te nyugvóhelyedre,
a szövetségeseid majd letagadnak,
ha valaki keresne, de hát évek óta
néma a telefon, nem mozdul
a túlvilág kapuja, a meghalók kivétel
nélkül a nemléteket választják.

74 8 Nem vagyunk népszerűek,
mi költők. Rilke tárgyakat gyűjt,
Vladimír Holan a túlvilágon
is csak a lányát keresi,
aki a dawnsok vidám mennyországába
menekül előle, egyszer már egy kutyaélet erejéig
inkább a földre is visszatért.
9 Senkinek nem kell az örökkévalóság?
Hiába reklámozzuk versekben?
10 A koldusok mind szegényebbek lesznek,
a gazdagok egyre gazdagabbak,
nem sikeres az Isten, nem érdekes célpont a túlvilág,
üstjeivel, javítóműhelyeivel,
az üdvözültek karzataival.
11 A nemlét rock-koncertje,
focimeccse, politikai nagygyűlése
kell mindenkinek.
Az egyik sarkon ülök koldulócsészémmel.
Nézem, ahogy elvonulnak előttem az egyfelé tartók.
Aztán fölállok, leporolom a nadrágom és elindulok
magam is.



LÁTOGATÁS TÖBB IRÁNYBÓL

Lacinak

„elveszem kezemet, és utánam tekinthetsz” (Mózes.II./33)

A némán távozó királynőt senki se látja.
„Mondják, férfiak közös álma vagyunk mind,
Aki testünkben hordtuk a testük,
Mely végül bennünk szóródik szerteszéjjel
Céltalan bolyongó darabokra.”

De akit egyszer az Isten látogat meg, nem tér vissza máshoz,
Keresi az útját, hogy égtájak szerint közeledjen
Egy másik jelenéshez, s az egymáshoz tartozó
Szemtől szembe kerüljön.

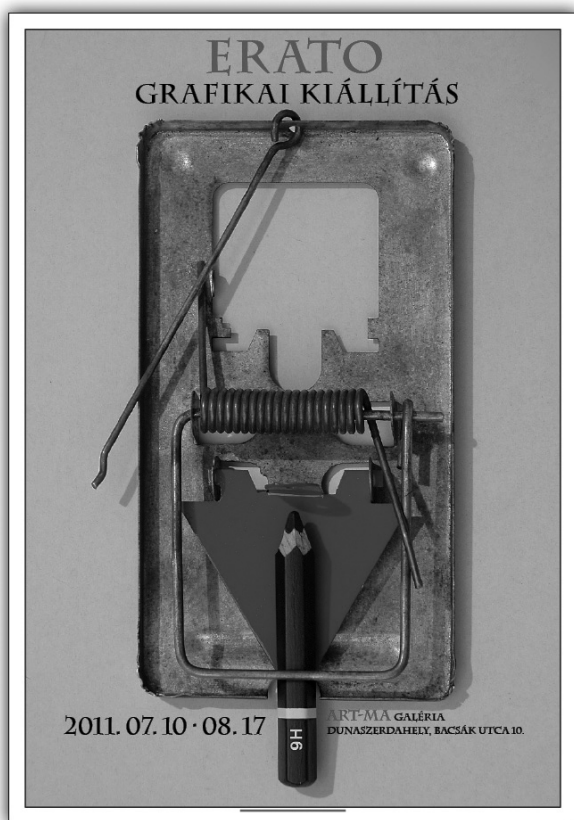
Mert nem a földből fakadnak az őrzők,
Az erők, melyekhez a test aránylik,
A csillagok mintájára mérik ki az utakat.

Mindig az ébrenlét, sohasem az álom
Hoz feledést az örökölt rendbe,
A meghívás állandó, csak a hely eljövendő.
Mégis találkozásból nő nagyra a szándék.

Félek, hogy a test elágazik, és nem tér vissza többé.
Részeseül éjben, napban égtájak szerint.
Időleges bennünk öröm és szenvedés.
A bőr áttereszti, mégis kint marad,
Mert a legnehezebb: bebocsájtást nyerni.

Előbb volt a születés, vagy először a jóslat?
Kezdet mindkettő, mégsem egy irányba tart.
Szavakat hall csak az ember, s nézi,
76 Mint hordja a föld hült helyeden
Léptek nyomait, láb égő köveit.
Arcodat azonban nem láthatja sohasem.

Félek, hogy Isten meglátogatott, és nem tér vissza többé.



SZÉP ZÖLD

ismeretlen gyárvárosi költő verse

Akkor még karcsú vízicsibék járták az Iparcsatornát, s a bolgárkertész lánya szép zöld kavicsokra lelt a part meredélyén, becézte, csiklandozta őket, de haza mégsem vihette.

Olykor szomorúnak láttam, s akkor kedvelt játéka lett a pőre biciklikormány, szerettem, hogy olyan figyelmes, hogy annyi mindent tud már rigókról, névelőkről, esti borotválkozásról.

„Íme, ennyire beleszól a Végzet az ember apró terveibe.”

(H. G. Wells: *Emberek a Holdban*)

78 Galántai Zoltán

A HOLDLAKÓK

Már nem reménykedem semmiben. Valójában persze nincs min csodálkoznom, hiszen miért is hitük volna, hogy a darwini evolúciós elmélet csak itt, a szűkebb földi környe-

zetben határozza meg a fejlődés menetét, és dönti el, hogy ki kerekedik felül. De álmatlan éjszakáimon olykor azért felidézem magamban életem azon korszakát, amikor egy „szőlődomb árnyékában, Itália kék égboltja alatt” vettem papírra a Holdon, az emberitől olyannyira idegen természetű Szelelit-rovarok között átélt meghökkenő és rémületes eseményeket, melyekre akkor került sor, amikor „részt vettem Cavor csodálatos kalandjaiban”.

Ilyenkor mindig újra rádöbbenek, hogy legalább akkora kontraszt van az akkori meg a mostani állapot között, mint amennyire eltérnek egymástól a kíméletlenül perzselő holdi reggelek a napfény borostyánszínű, olvadt ragyogásával és a kráterek mélyén valószínűtlen gyorsasággal növekedő, színes és burjánzó vegetációjával meg az elviselhetetlen hidegségű éjszakák között, amikor az égbolt hirtelen elfeketül, a Hold mélyébe vezető kapuk lezárulnak, és megszólal egy földalatti harang. Mi pedig az első hópelyheket figyelve érezzük fölénk borulni „*azt a roppant ürességet, amelyben minden fény, minden élet és minden lét csak egy hulló csillag felvillanó és elenyésző ragyogása*”.

Nem is lehetne másmilyenebb.

De nem akarok túlságosan előre sietni az események leírásával, elvégre azt próbálom érthető módon összefoglalni, ami a jelenlegi állapothoz vezetett, még ha nem vagyok is biztos benne, hogy lesz, aki elolvassa. De ha mégis akad majd ilyen, akkor annak el kell mondanom, hogy Cavor nélkül, aki a Szeleliták fogságában maradt, a világúrból visszatérve még napokig kába voltam. Én pedig, bármennyire is fáj, hogy nem tudtam megmenteni, azért újra és újra azt éreztem, hogy milyen jó is itt nekem, Angliában, a kéklő és lágy levegő óceán mélyén élni pasztellszínű tájakkal és puha alkonyati árnyékokkal körülveve, a földfelszínen. Lenyűgözött a fák és növények szépsége meg a törzsük, a levelük, a szirmaik tapintása, és kimondhatatlanul élveztem a hozzám hasonló emberek társaságában töltött időt, akik elismerésért, munkáért vagy szerelmért küzdöttek, és akik kicsinyes problémái számomra olyan jólesően ismerősek voltak. Akkoriban szerettük a társadalmat egy dzsungelhez hasonlítani, ahol csak a legrátermettebb marad fenn: de persze nincs ebben semmi kíméletlenség ahhoz képest, ami a Szeleliták világát jellemzi.

Aztán egy Julius Wendigee nevű holland rádió technikusnak sikerült Cavor utolsó távirata egy részét fognia a Holdról, és ezzel ő is később bekövetkező katasztrófa egyik öntudatlan eszközévé vált. Az üzenet értelmetlen dadogásba fúlva megszakadt, és én talán túlságosan élénk és emberi képzelettel még azt is látni véltem, amint a barlang belső fénye 79
által „a kékesen megvilágított, árnyékszerűen megtépázott Cavort” a Hold-mogul harcra kitenyészített és célszerszámmá alakított katonái elhurcolják sebtében összetákolts adókészüléke mellől. Talán még mélyebbre viszik a Hold kérgébe vájt barlangrendszerükben; de az is lehet, hogy megölik: legfeljebb ennyit tudtam elképzelni. Ez a fantáziám által megalkotott jelenet nagyon is összhangban volt akkori meggyőződésemmel, mely szerint szerencsétlen kalandom immár lezárult, és a legrosszabb lehetőség eszembe sem jutott. Az, hogy régies kifejezéssel élve nem az emberiség a teremtés koronája.

Pedig gondolhattam volna rá.

Utólag ironikusnak tűnő módon ugyanis a cavorit nevű csodálatos antigravitációs anyag erejének köszönhetően könnyű buboréként a Hold felé repülve, az oda úton, amikor különben üresen teltek volna az órák, a csillagok közötti végtelen és sötét térben, arról győzködtem Cavort, hogy fajunknak az eugenika révén a saját kezébe kellene vennie a biológiai sorsát. Hogy ez a felemelkedés útja, és pazarlás lenne hagyni, hogy újabb és újabb, a társadalom számára felesleges, sőt, esetleg káros mutációk meg variációk jelenjenek meg.

Logikusnak tűnt tehát, hogy talán még specializálódni is fogunk: talán valahogy úgy, mint ahogy vannak vadász- és szánhúzó kutyáink is. Mindegyik alkalmazkodott a feladataihoz. Egy tudósnak, mint amilyen Cavor, teljesen más képességekre van szüksége, mint annak, aki házat épít vagy csatornát ás, és még azt is elképzelhetőnek tartottam, hogy alig néhány nemzedék múlva a feladataikhoz jobban alkalmazkodó emberek korábban sosem látott hatékonysággal végzik majd a munkájukat. Ki tudja, talán hosszabb távon ez a fejlődés útja, mondtam újrjárművünk ablakán kipillantva, és errefelé tart az evolúció, amely... de nem fejeztem be a mondatot, mert hirtelen elbizonytalanodtam. Túlságosan nagy volt ugyanis az ellentét az ember felemelkedéséről szóló elképzeléseim megaközött, amit láttam. A csendet néhány percen át csak a kabinunk fűtőrendszerének csöveinek pattogása és Cavor lélegzésének nesze törte meg, és az üvegtáblán túl az elme számára felfoghatatlan, roppant üresség és feketeség és vett minket körül, ahol „minden fény, minden élet és minden lét csak egy hulló csillag felvillanó és elenyésző ragyogása”, és mindez azt sugallta, hogy bármennyire is közhelyesen hangozzék: kicsinyek és esendőek vagyunk. És hogy talán a miénknél mérhetetlenül fejlettebb intelligenciák vannak odakint.

De akkor még nem tudtam szavakba önteni az érzéseim, és Cavort más dolgok foglalkoztatták. Előbb arról beszélt, hogy attól tart, hogy esetleg valamilyen földi fertőzést hurcolunk be a Hold sterilebb és fejlődésben hátrébb lévő világába; már ha van ott egyáltalán bármilyen élet. Majd pedig

80 azzal folytatta, hogy szerinte a fejlődés útja nem az általam vázolt biológiai tökéletesítés, hanem az lesz, hogy az általa felfedezett antigavitációs anyagnak köszönhetően az ember akár még a mi életünkben az egész Naprendszerre kiterjeszti az uralmát, majd pedig egyszer azon is túl.

Egészen a csillagokig.

De ez alaptalan optimizmus volt. Mint ahogy az is, hogy valamiféle felsőbbrendű értelem képviselőiként érkezünk egy legfeljebb primitív lényekkel benépesített világba. Erre gyorsan rá kellett jönnünk. Nem sokkal később már egy hideg és emberietlen holdbéli értelem fogságában voltunk, és Cavor hiába hajtogatta teljesen feleslegesen, hogy ő, a „gerinces állat”, nem fog hason csúszni „rovarok” előtt. Azok megbilincseltek, és rabszolgaként láncra vittek magukkal minket, bár kétlem, hogy értenék azt a fogalmat, hogy rabszolgaság.

És ma már azt is kétlem, hogy a földi rendszertan képes megállapítani, hogy hol állunk a többi lényhez képest a fejlődés rangsorában. Az pedig, hogy a Szeleniták nem is különbözhetek volna tőlünk jobban, nem jelentette azt, hogy gyengébbek lennének. Sőt, a zord holdbéli körülmények között minden bizonnyal gyorsabban működött az evolúció, mint nálunk.

De amikor immár békés, földbéli körülmények között London utcáin sétálva vagy ismerőseimmel találkozáskor és a fejlett civilizáció előnyeit élvezve mindezt átláttam, még mindig nem tudtam máshogy gondolni az egészre, mint egy szerencsétlenül végződött expedícióra, amely során a társam áldozatául esik egy barbár vidék bennszülötteinek. Mi pedig nem térhetünk vissza ugyan a Holdra, mert Carvor tudása nélkül képtelenek vagyunk újabb újráművet építeni, de ők ugyanúgy nem fognak idejönni, mint ahogy egy vad törzs sem indít expedíciót Angliába.

Aztán évek teltek el, mire közé tettem élményeimet Emberek a Holdban címmel, és ez további elismertséget hozott nekem, mint írónak, még ha a főszerkesztőtől és néhány közeli barátomtól eltekintve mindenki azt hitte is, hogy ez csupán egy újabb tudományos románc. Hogy ugyanolyan gondolati játék, mint amilyen a Világok harca is volt, amelyben azt rajzoltam meg, hogy miként indítanak inváziót a Föld ellen a marsiak, és ez az invázió miként fül kudarcba az evolúciónak köszönhetően, amely ebben az esetben a mi oldalunkon állt.

Ugyanis a történet végén egy földi fertőzés elpusztítja a támadókat.

Én pedig már-már hajlamos lettem volna ha nem is elfeledni, de legalábbis agyam egy hátsó zugába száműzni mindazt, ami Cavorral kapcsolatos, és csak időnként tűnődni el azon, hogy vajon él-e még egyáltalán. És hogy amennyiben életben van egyedül, társak és egy szerető nő közelsége nélkül,

akkor vajon milyen erős vágyakozást érez szülőbolygója és a többi ember után, ha a Hold-mogul parancsára olykor felengedik a felszínre, hogy egy kráter mélyéről bámulja a kék és fehér színekben tündöklő, távoli földgolyót felhőrendszereivel és kontinenseivel.

Talán még az éjszakánként fényárban úszó városok fényeit is meg tudja figyelni, gondoltam, a holdbéliek erre a célra kitenyészttet csillagászai pedig, akiknek a szeme módosult ehhez a feladathoz, talán még azt az utcai lámpást is látják, melynek fénykörén kívül állva felfelé bámulok, miközben a város éjszakai zajai vesznek körül.

De mindez persze a fantázia játéka csupán, mert nem tudom, hogy miként történt valójában. Tulajdonképpen semmit sem tudok, legfeljebb azt, hogy annak idején Cavor már utalt rá az egyik táviratában, hogy a holdbéliek „*a Föld tömörségéből eddiglé hajlandóak voltak azt a következtetést levonni, hogy a Föld lakhatatlan*”, amíg tudomást nem szereztek a létezésünkről expedíciónk révén. Meg azt, hogy az Emberek a holdban megjelenése óta újabb évek teltek el, amikor váratlanul Wendigee telegrammot küldött nekem, és ebben az állt, hogy újabb üzenetet fogott a Holdról, és ezen aláírásként Cavor neve szerepelt.

Éppen a Nemzetközi Eugenikai Társaság Konferenciáján vettem részt a British Museum dísztermében, de innentől kezdve ahelyett, hogy az ember biológiai felemelkedéséről szóló előadásokra figyeltem volna, azon tűnődtem, hogy köszönhetően bolygónk sajátos helyzetének, nagyobb tömegének és ebből következően vastag légkörének, az itteni klimatikus viszonyok egészen olyanok, mint a Hold belsejében, ahol Cavor az elmúlt időt kénytelen volt tölteni a Szelenitek között. Később a távirat szövege szerint megszökött tőlük, bevette magát egy használaton kívüli járatba, és végül hosszas megfigyelések után képes volt annyira elsajátítani korábbi fogva tartói viselkedését meg szokásait, hogy szabadon járhatott-kelhetett közöttük, mintha csak ő is valamiféle különös holdbéli rovar lenne. És azt is hozzátette, hogy hamarosan visszatér a Földre. Vagy én legalábbis így fordítottam le magamban, mert a szövegben az szerepelt, hogy „átjön” ide. Helyenként sután és majdnem érthetetlenül fogalmazott, mint aki nem teljesen ura a nyelvnek, de ezt annak tulajdonítottam, hogy minden bizonnyal meg kellett tanulnia a holdbéliek miéntől teljesen eltérő logikájú beszédét, és az lassanként átszivárgott a gondolataiba és talán még az álmaiba is.

Ma sem tudom pontosan, hogy mi az igazság.

Vizsgont még aznap délután felvettem Wendigee-vel a kapcsolatot – és innentől akár ne is folytatom, mert az elkövetkezendő események rossz fényben tüntethetnek fel, bár legalább a jó szándékomat nem vitathatja senki.

De az utólag immár teljesen felesleges moralizálás helyett ott vannak a tények: a rádióadó, amelyet a birtokomon, Wokingban állítottunk fel pajták és szántóföldek meg elvirágozott cseresznyefák között; az alkonyatkor lilás-vörös ég és aztán a lágy, fehér fényben fürdő telihold a horizont felett.

82 Meg a jel, amelyet, akárha bolygóközi világítótorony lenne, folyamatosan sugárzott ez a rádióadó. Aztán az újabb, holdi üzenet és a várakozás újabb napjai és az égbolt, amely a késő nyári éjszakában mintha „*a csillagporral lett volna behintve*”, miközben az Ottershaw-i obszervatóriumtól kölcsönkapott távcsővel kémleltem a sötét és üres világtér mélységeit, melyen keresztül percről percre közelebb jutott hozzánk az antigravitációs anyaggal burkolt gömb, amelyben Cavor is érkezni fog.

Vagy legalábbis ez állt az utolsó, ismét csak botladozó nyelvű táviratban, és az óriási, űrközi szerkezet fedélzetén valóban volt is egy test, amely furcsán, megnövekedve, felpuffadva és eltorzulva ugyan, de mintha az tényleg övé lett volna.

És volt rajta több ezer Szelenit is, akik most elkezdtek kitódulni belőle.

Szemmel láthatóan erősebbek voltak azoknál, akikkel odafent, a Holdon találkoztam, és bár a nagyobb nehézkedés ellenére is könnyedén mozogtak, néhányat azért megöltem közülük egy, a pajta mellől felkapott ásóval, mielőtt legyűrték engem meg Wendigee-t, aki velem vállvetve harcolt. Aztán egy ütés érte a fejem, és amikor magamhoz tértem, egy földalatti üregben feküdtem megbéklyózva. Nem messze tőlem, egy hordágszerű konstrukción ott volt mindaz, ami Cavorból maradt.

Lélegzett, de hiába szólongattuk, nem reagált. Nem is hallotta, vagy csupán nem tudott mozdulni – de hát végső soron sem számít.

Ennek a történetnek a lejegyzése során már mentegetőztem amiatt, hogy nem értem, mi történt. Minden bizonnyal ugyanolyan rosszul végzem történelmi feladatokat is, mint ahogy máskülönben is kudarcot vallottam, de ezúttal sem mondhatok mást, mint hogy máig sem világos a számomra, hogy valahai társam egyszerűen gyengének bizonyult-e; túlságosan vágyott-e vissza ide, és elárult nem csak engem, de az egész emberiséget is; vagy pedig valamilyen, a földiek előtt ismeretlen módszerrel kiszippantották belőle mindazt a tudást, amire szükségük volt a Föld elleni invázió járműveinek megépítéséhez.

Ezen töprengtem egy ideig földalatti börtönömben, amely akár egy holdi járat is lehetett volna. A bolygónkat lerohanó Szelenitek között szép számmal voltak olyanok, akik szervezete az ilyen munkákhoz alkalmazkodott, és ők ásták ki.

Közben a vér már megalvadt a homlokomon, és egyszerre csak tompa és távolinak ható dübbenést hallottam: éppen egy újabb holdi gömb ért földet. Számolni kezdtem a pulzusomat. Még százig sem jutottam, amikor ismét

ugyanaz a zaj következett, és így ment órákon keresztül, egészen hajnalig. Én pedig tehetetlen voltam, és mivel az üreget hideg és kék, mesterséges holdi fény világította be, közben azt is észrevettem, hogy Wendigee bőréen apró, tűhegynyi, kék pöttyök jelennek meg. De akkor még azt gondoltam, hogy... nem, nem is tudom, hogy mit, és milyen magyarázattal 83 próbáltam megnyugtatni magam, miközben kábán és aggódva vizsgáltam végig a saját testemet a fertőzés nyomai után, amennyire láncaim engedték.

Napokig feküdtünk ott tehetetlenül, mire értünk jötték. Wendigee egyszer sem tért magához, és hamarosan meg is halt, úgyhogy nem lehetett tanúja, hogy amikor váratlanul felnyitják felettünk a csapóajtót, odakint nyári hajnal van, az almafa ágai között feketerigó énekel, a talaj felett könnyű pára lebeg, a levegőben pedig érezni a közelgő aratás illatát.

Akkor tudtam csak meg, hogy borzalmas áldozatok árán megállították és megsemmisítették a London felé tartó Szeleniteket. A kiszabadítóim ruhája fekete volt a lőporfüsttől. Wokingban házról házra előrenyomulva harcoltak, és amikor elfogyott lőszerük, akkor szuronynyal, késsel, akár puszta kézzel is. Szétszórta őket a Szelenitek egy ellentámadása, amely a közeli homokbányából indult, és mely során sosem látott fegyvereket vetettek be ellenük: ahhoz hasonló „halálsugarakat”, mint amiket én írtam le a Világok harcában, de a döntő összecsapásban mégis az emberek győztek. Ez nem a technológián múlt, hanem kizárólag az eltökéltségen, bátorságon és akaratereőn: olyan tulajdonságokon, mellyel csak a „gerincesek” rendelkeznek, de a rovarok nem. Ha patetikusan akarnék fogalmazni, akkor azt mondanám, hogy a hazaszereteten. Amihez nem elég a gépies önfeláldozás.

A legtöbben sebesültek voltak. Volt, aki megvakult, másoknak a lába, a keze vagy az arca roncsolódott szét. A levegőben érezni lehetett az üszkösödő hús édeskés szagát. De ők valahogy legalább túléltek, míg az angol ifjúság legjava odaveszett: bolti segédek, költők, egyetemisták, tisztisiskolások, és ott, Wokingban még azt hittük, hogy mindez nem hiába történt.

Ma már máshogy gondolom. Azt a betegséget ugyanis, amely a szerencsétlen Wendigeevel is végzett a földalatti üregben, mindenki megkapta. Vagy majdnem mindenki: talán az amazóniai esőerdőkben él olyan törzs, amely nem, de nem lehetek biztos benne, mert nem sikerült kiderítenünk, hogy a járvány pontosan hogyan terjed.

És nem is ez a lényeg. Hanem az, hogy a különböző emberek szervezete nagyon is eltérően reagált. A legtöbbeket gyorsan megölte; az a borzalmas mészárlás, amelyet a kór végzett közöttünk, majdhogynem ahhoz fogható, mint amit én írtam annak idején a marsiakkal végző mikrobákról.

De csak majdnem, ugyanis közöttünk akadtak, akik túléltek. Talán minden tízedik ember. Lehet, hogy mert erősebb volt a szervezetük: vagy éppen ellenkezőleg: azért, mert az kevesebb ellenállást fejtett ki, amikor be kellett fogadnia az idegen világból érkezett csírákat. De a végeredményt tekintve amúgy is mindegy.

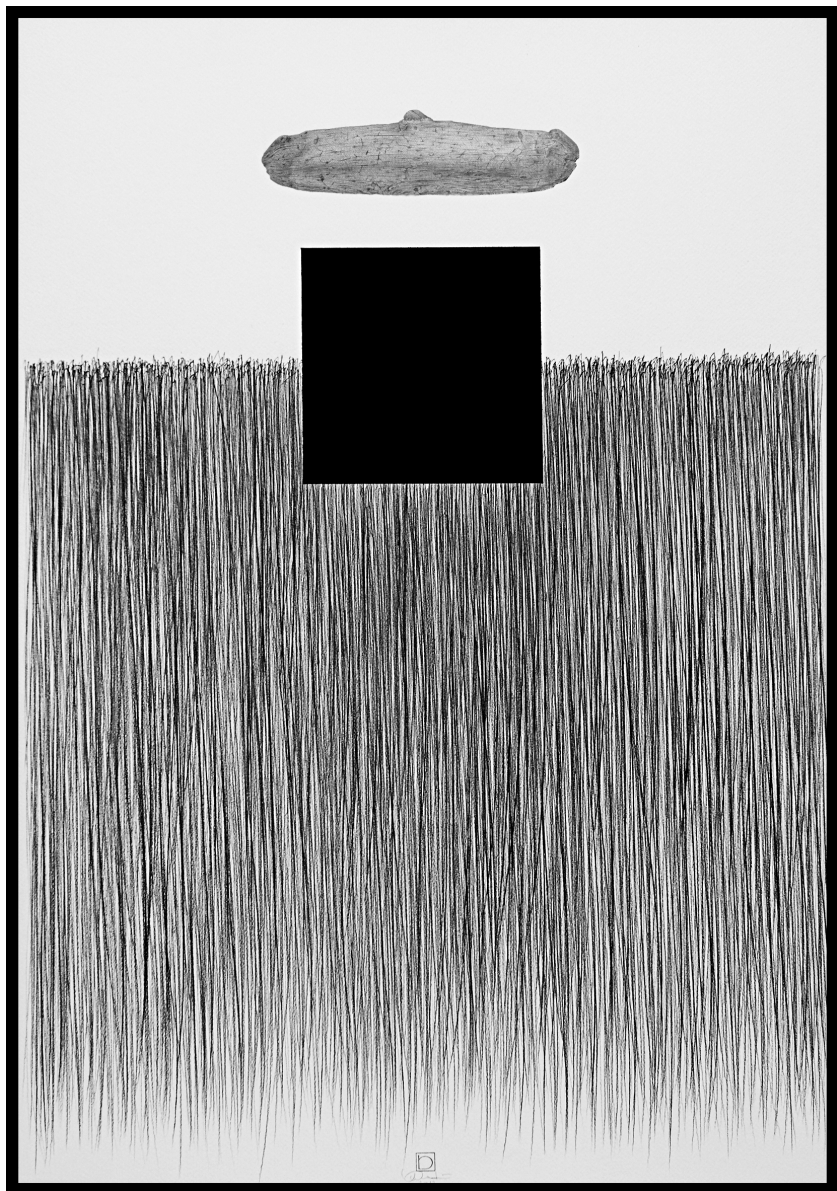
Az emberiség akkoriban, a támadás első hulláma előtt úgy népesítette be bolygónk felszínét, akár az ázalogok a pocsolya vizét, számolatlanul, úgyhogy még ha milliószámra hullottak is, sokan maradtak, akiknek még a halálnál is rosszabb sors jutott. Ők ugyanis lassú biológiai és mentális átalakuláson mentek keresztül. Lassanként, keserves és megalázó hónapok alatt külsőre is hasonultak uraikhoz, akik – vagy még inkább amik – ellentmondás nélkül hajtják végre a Hold-mogul parancsait.

És ezzel lényegében vége is.

A Szelemiték évtizedeken keresztül furkálták a kontinensek szilárd talpatát, üregeket vájva Európa, Ázsia és Amerika hegységeibe és azokat alagútrendszerrel kötve össze. Mi pedig, azon néhányak, akik a szó hagyományos értelmében emberek maradtunk, egyszerre tehetetlenül és értetlenül figyeltük a változásokat. Még az sem sejtjük, hogy vajon véletlenül, egyfajta számítási hiba eredményeként maradtunk-e meg eredeti állapotunkban, vagy pedig ezzel is valamilyen céljuk van-e a holdiaknak. Az viszont nagyon is pontosan látjuk, hogy a valahai emberiség erőforrásait, erejét, ügyességét, ásványait és bolygóját használják ugródeszkául a továbbinduláshoz, és éjszakánként, amennyiben magamat a valahai British Museum romladozó dísztermében meghúzza nem tudok aludni, akkor elég az ablakhoz lépnem, hogy megfigyelhessem, amint olykor újabb gigászi űrjárművek emelkednek könnyű buborékként az ég: a Mars, a Jupiter, a Vénusz vagy a kisbolygó-övezet felé. A fedélzetükön a Szelemiták mellett ott vannak a mostanra élő számmokká átalakult, valahai emberi faj tagjai is.

Ezen a ponton eszembe jut, hogy annak idején, a Föld és Hold közötti úton az ablakon kipillantva tintafekete sötétséget láttam, és csak itt-ott ragyogott fel benne egy távoli és talán más értelmes faj által lakott nap csilлагfénye. Mi pedig Cavorral egyáltalán nem így képzeltük azt a folyamatot, mely révén az emberi faj tagjai meghódítják a Világmindenséget. Aztán az jut az eszembe, hogy egy idegen bolygó lakója számára talán egy és ugyanazon faj tagjainak fognak tűnni a holdbéliek meg az áthalkult homo sapiens, aztán elalszom, és arról álmodom, hogy mi, emberek indulunk a Cavorit-gömbökben a világtér mélységei felé, nem pedig ők, a Szelemit-rovarok, akik mindenben olyan gyűlöletesen különböznek tőlünk.

(Megjegyzés: a szövegben szereplő, dőlt betűs idézetek H. G. Wells: Emberek a Holdban című művéből származnak.)



Mai találkozásunk apropója az a meghívás, melynek grafikája piros lapokat felmutató kezeket ábrázol. Azonnal értjük a sport világából jól ismert szimbólumot: itt komoly dologról van szó. Mert a piros lap már nem pusztá figyel-

meztetés, miként a sárga, hanem ítélet. A meccs alatt kiszabható legsúlyosabb büntetés, mely sportszerűtlen magatartása miatt kizárja a vétkest a további játékból. Magyarán: a piros lap a játékból történő végleges KIÁLLÍTÁS.

86 Ducki Krzysztof

KETTŐS KIÁLLÍTÁS

Ölveczky Gábor és Kelemen

Benő Benjámín plakátkiállítása

A KIÁLLÍTÁS elkövetője jelen esetben két,

a bíró szerepét felvállaló játékos: Ölveczky Gábor és Kelemen Benő Benjámín.

Csakhogy meg kell még fejtenünk, kinek is szól ez esetben a gesztus! Semmiképp nem egymásnak, hiszen nem egymás felett ítéleznek! Az itt látható prezentáció – melyre a poszter hív – nem tekinthető az ő konfrontációjuknak, vagy egymás elleni harcnak, hiszen ők mindig is egy csapatban játszottak, közös cél érdekében adogatták egymásnak a labdát – a gólpaszokat is.

Máshol kell keresnünk a megoldást:

Szerintem az itt összegyűjtött munkák maguk – a piros lapok, melyek felmutatásával a jelenlegi művészeti helyzetre és a nemzeti tudat megnyilvánulására parancsolnak ÁLLJ-t, azaz ez már KIÁLLÍTÁS.

Ebben a helyzetben játékosaink joggal felvállalhatják az ítélsz szerepét, hiszen mindketten évtizedek óta a kultúra jeles animátorai. Csakhogy miközben elképzeléseiket, vízióikat a közönséggel megosztani igyekeznek, lépten nyomon bizonyos eliminációs gondokkal kell szembesülniük. Így nem csoda, hogy helyen-ként keserűek, hiszen már-már méltatlan szélmalom-harcra kényszerülnek.

Szerintem, ezért oszتانak piros lapokat.

Az egyik ilyen piros lap Ölveczky Gábor a *Komáromi Kisgaléria 35 éves lenne* című plakátja. Témáját szeretett galériájának sorsa inspirálta, amely bár remekül működött, mégis, kizárólag adminisztrációs okokból drasztikusan elvágták a kortárs művészet éltető erejétől. De a legnagyobb baj mégis csak az, hogy nem egyedi esettel állunk szemben. A Komáromi Kisgaléria „csak” egy a sok közül... Ezzel a döntéssel osztozni kényszerült nem csak pl. a nagyhírű Pécsi Galéria, de még számos más, kiváló, komoly hagyományokkal rendelkező múzeum, kiállítóterem kulturális intézmény sorsában is.

Súlyos és beláthatatlan következményekkel jár az, az elképesztően téves filozófia, mely szerint a nehéz időkben mindenekelőtt a kultúrán kell spórolni!!!

Vagy itt vannak Ölveczky Gábornak azok a finom gesztusokból építkező színházi plakátjai, melyek felvidéki megrendelésre készültek. Ez is jelzés. Nem csak arról az örvendetes tényről, hogy nincsenek már határok, s hétköznapi dolog a folyó másik oldalára, a más nyelven beszélőknek dolgozni, hanem arról is – és nekem főleg arról – hogy határainkon kívül 87 nyilvánvalóan nagyobb a kulturális aktivitás!

Piros lap Kelemen Benjámin 56-os – balsejtelmeket sugárzó – sorozata is. Az ötvenedik évfordulóra készült szimbólumokból kiolvashatók félelmei – a szögesdrót, a romlott hús, a teljhatalmú vöröscsillag – szinte előrevetítik a 2006-os, méltóságától megfosztott ünnep szégyenletes eseményeit.

Piros lap – ugyancsak Kelemennek – pl. az *Az úton* című eszenzionális plakátja is: a keskeny magyar ösvényen araszoló, ház nélküli (hajléktalan), azaz védtelen, lassúcska (meztelen) csiga... sokatmondó, megrázó metafora...

Ölveczky Gábor és Kelemen Benő Benjámin a művészet más területein is megnyilvánulnak.

Ölveczky például a kaligráfiában is keres és talál újabb kifejezési formákat. Ez jól nyomon-követhető a jelekkel, iniciálékkal gazdagított, lendületes kézi rajzokon alapuló terveiben.

Kelemen viszont inkább egyszerűsített grafikai formákba és terrekbe zárkózik. Tapasztalatait aztán – szellemes metaforákkal, konceptuális fotóelemekkel, határozott tipográfiai megoldásokkal – mesterien ülteti át a plakátok nyelvére. Arra a kommunikációs műfajra, amely csak egyszerű és tiszta válaszokkal működik – legyen akár a legbonyolultabb kérdésekről is szó.

Szeretném felhívni a figyelmet arra is, hogy munkáinkban folyamatosan szembesülhetünk az ő kisvilágukkal, amelyhez konzekvensen ragaszkodnak, amelyben mindig találnak témát és örömet is. Posztereik többsége helyi – győri, komáromi, mosonmagyaróvári rendezvényekről, fesztiválokról adanak hírt.

Ez felettébb tiszteletre és irigylésre méltó.

Az itt bemutatott művek elsősorban az utóbbi tíz év terméséből adnak ízelítőt. Alkotóikban – akikkel ismerjük egymást lassan egy emberöltő óta – hiszek töretlenül, ahogy abban is, hogy megnyerik a – piros lapok miatt reménytelennek tűnő – meccset.

Ez mindnyájunk érdeke...

(Dr. Kovács Pál Megyei Könyvtár, Győr 2013. január 29.)

KOMÁROMI JÓKAI SZÍNHÁZ



JÓKAIHO DIVADLO v KOMÁRNE

GOGOL
Revizor



Baranyai Levente 1994 óta elkötelezetten dolgozik a Föld portréján. Hatalmas és súlyos vásznait olyan sorozatokba rendezi, amelyeken a földfelszín, az élővilág és a civilizációs kinövések, mint fejlődő és pusztuló városok és ipusztériális és mezőgazdasági övezetek láthatóak.

Kurdy Fehér János 89

Képein a centrumok és a perifériák vándorolnak. Közben nyomokat, sebeket, tanúkat hagynak hátra. Földportréin a láthatatlan folyamatokat, az okokat is láthatóvá teszik.

KÁOSZ ÉS PSZICHÉ

Baranyai Levente kiállítása

A rejtegetett rombolást, a hatalmi mámort, az esélyegyenlőtlenséget. Ugyanakkor azt is, hogy a Föld még és időnként lenyűgözően szép!

Baranyai az idő szorításából a tér tágasságába emelte festészeti nézőpontját. Tekintetünk az égre kerül, oda, ahová a kontempláció, a meditáció, az ima jutathat el a mindennapi élet zűrzavarából. Ami lentől nem, talán fentről megérthető. Mert ott fenn minden egybecsengeni látszik: matematika és zene, művészet és filozófia és tudomány. A magasságból a lélek mélysége is élesedik, előáll, megszólal. A harmonia mundi azonban ezúttal elmarad, mert Baranyai mást tolt a helyére. A *közöttiség* látványát, a *köztes* valóságát. Azt, hogy a világ rendbetétele felé tett, racionálisnak hitt lépéseink elcsúsznak. Azt, hogy a reális, maga a nem racionális. A törvény, a szabály, a rend, mindaz, amit így nevezünk, olyannyira valószínűtlen, hogy a nemlétezés határán áll. A racionális ritka és szokatlan, szinte azonos a nemléttel, a nullával, a semmivel. A rendtelenség majdhogynem mindig jelenvaló. Vagyis felhő vagy tenger, vihar vagy zúgás, kavardás és tömeg, káosz és tumultus.¹

Amit Baranyai látat, az például az imaginárius World Trade Center emlékezethalmaza, valamint politikai konjugációi (*WTC*). Nézzük a mexikói prehistorikus módszerekkel dolgozó kézművesek sátrait és az ethno-bizniszt környező nyomort (*Mexikói abc*). Előttünk áll Ulánbátor, ahol a merész álmodozást elkészerítő hétköznapi kijózanodás követet, mert valóságának tényállása, minimum aggasztó (*Ulánbátortól álom*).

Baranyai újításának, festészeti nézőpontjának következménye, hogy az emberi lét szennyező kísérő jelenségei, valamint a rehabilitáció lehetőségei együttesen és közvetlenül lesznek láthatóvá. Ez a Baranyai-féle nézőpont magába olvasztotta azt, amit az ember a 21. századig elért. A tudomány és a technika globális látványként kerül elénk. Levente valamiképp visszaadta a szem megismerésünkben betöltött kitüntetett szerepét. Ettől a festészeti gesztusától a Föld képét önmagunk képének látjuk. Nem fenyegető ismeretlenek, nem ellenségnek, hanem belsőnek, hozzánk tartozónak. Fentről nem

ártatlan bárányok vagyunk, akiknek harapása nyomán a fű dúsabbra sarjad. Inkább egy túllőtt brontosaurusz dühöngése zajlik, mert rájött, hogy a gigantikus szindikátusi csekkét már nem tudja mire elköltenie. Ezt tudnunk kell magunkról, mint ahogy azt is, hogy nem dönthetnek helyettünk és ró-
90 lunk, sem önjelölt személyek, sem kényszerű folyamatok. A kontemp-láció során a külső képek rávetülnek a belsőkre. A káosz azonban a sejtéseknek is utat enged. Elsötétülhet az ég, de kisüthet a nap.

Baranyai Levente festészete többféleképpen is dimenzionális. Egyrészt a globális távlatai, másrészt önreflexiói által. Felvonultatott tartalmait a képek elkészítésének módja is dimenzionálja. A lécekre feszített vásznak és a vastag festék rétegek, ezáltal olyan dokumentumoknak is tekinthetőek, amelyek mindazt a tudást is tartalmazzák, amelyek a történelem előttről a történelmen túli korszakunkba elvezettek. A fizikaiba rejtett transzcendens *nyomhagyásra* és *nyomolvasásra* gondolok. Egyúttal arra, hogy nehéz felmérni annak a következményét, hogy a szinte korlátlan technikai kifejező eszközkészlet korában, a festészet hagyományos módszere még mindig az egyik leghitelesebb tudásközvetítő. Úgy tűnik az ember élhető akció rádiusza odáig ér, amíg a szerszám működése árnyékot nem vetett a cselekvésre. Ugyanis míg az ember autopoé-
pitkus észlelő, addig technikai apparátusai pusztán véges programok.

Csak néhány további, egyszerű példa: a Baranyai-féle kép közelről szétesik, távolról összeáll, perspektívájában jelen van a zuhanás, ami a köztés lét egyik alapélménye. Míg tartalmi az igazságérzetet borzolja, addig színei és formái a lélek szépérzetét bizsergetik, és talán pont abban a ritmusban, ahogy az agy köti össze az igazságot a boldogságérzettel. Egyszerre nyit és zár, kitarító és megújuló. Képeinek tartalmi és formai örvényében átjárhatóvá válik, egymásba kapcsolódik a manufaktúris eljárás és a technológiai epiz-témé. Látványából adódóan transzparens, azonban minél tovább nézzük, annál titkosabb, enigmatikus rétegek tűnnek elő. Például a festészet szín és perspektíva tudásának hagyományos fegyverzetére gondolok, és azokra a gerilla *mémekre*, amelyek minduntalan megkísértik: a narratív tényfeltárára, a fotóra, a filmre, a dizájnrá, vagy a végsőig vitt absztrakcióra.

Baranyai tágas festészete kivételes jelenség a magyar művészetben. Művei azt is bizonyítják, hogy a festészet aktualitása töretlen. Nála nem a tudomány falja fel a művészetet, hanem a festészet nagyobbodik meg az ismeret-től. Levente 2013-ban érzékenyebben, telítettebben, kézzelfoghatóbban, ezáltal autentikusabban képes megjeleníteni az ember és a Föld viszonyát, mint a Föld végső feltérképezésére bevetett technikai apparátusok. Ez a fes-tészeti fordulat nem fejlődésellenesség, nem visszavágyás, pusztán az ismeret, a fantázia, és a természet *első valóságának* kihangsúlyozása. És ebben a hangban kétségtelenül benne van az is, hogy az ember kintről nem szerezhethet több ismeretet, mint amit bent egyensúlyban tartani képes.

A művészet a *nemtudásból* táplálkozik. A *képképesség* a káosz *képtelenségéből* jön. Levente nem dől be, és nem szolgáltatja ki magát a trendhirdetőknek. Tudását nemtudása felismerésének előrehaladásával egyenlíti ki.² 21. századi való világunk Baranyai Levente vásznain ahhoz a felismeréshez visz, hogy a „testem ugyanabból a húsból van, mint a világ. 91 Sőt a testem részesül a világ húsból, a világ visszatükrözi a testemet, belehatol, ahogyan a testem húsa is belehatol a világ húzába. A testem és a világ húsa kölcsönösen áthajlik és átlép egymásba.”³

A kortárs művészet közösségi tér. Akkor működik, ha a jelzuhatagában állunk. Nem direkt állít, hanem interaktivitásra hív. Ez a beálló kölcsönösség annak kiemelése, hogy létezik-e kérdés, illetve, lehetséges-e válasz arra, ami most van. Baranyai *Káosz és Pszichéje* origó. Benne az ősbárány és a valós idejű brontosaurus, a vőlegény és a mennyasszony, a lokális instabilitásból a globális megnyíló bizonyosságához vezetettek.

(Karinthy Szalon, Bp. 2013. március 19.)

¹ Michel Serres: *Jouvences sur Jules Hermes IV*. La distribution, Paris, 1997. Fordította Tillmann J.A. (lásd: www.c3.hu/~tillmann)

² Hannes Böhringer: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek*. Budapest, 2006. Fordította: Tillmann J. A.

³ Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Fordította: Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. Budapest, 2007. (Franciául: *Le visible et l'invisible* Paris, 1964.)

4. N E G Y E D I K K O M Á R O M I

TÉLTEMETŐ.

Február 20., péntek
14 órakor
Nagypál Jánosné cigány festő kiállítása a Csokonai Művelődési Központ nagytermében.
18 órától
Lantos Zoltán & Horváth Kornél jazzkoncertje a Városháza nagytermében.

Február 21., szombat
10 órától
Fansangi játszótér a Csokonai Művelődési Központ nagytermében.
15 órától
Jelmezesek gyűlékezése a Szabadság téren, karneváli menet a városban, visszatérve TÉLTEMETŐ szertartás.



A rendezvényeken a részvétel ingyenes!

KÁOSZ ÉS PSZICHÉ

„A káosz volt az én filozófiám. Ó, igen. Semmi szabály. Ha kerítést akarnak vonni köréd az emberek, ki kell törni, és valami mással kell próbálkozni. Soha, de soha nem szabad, hogy teljesen megértsenek.

Az már a halál lehetete.

A teljes leállás. Mindig úgy gondoltam, hogy a gondolatoknak semmiféle megálljt nem parancsolhatunk. Állandóan változnak.” (John Lydon)

Képzőművészeti falanszterv – ahol kurátorok és moderátorok irányítják a művészetet.

Már csak az exkavátorok hiányoznak...

Robi

A konceptuális művészet és a festészet megfér egymás mellett, sőt, inspirálják egymást. Az ilyen kölcsönhatáson alapuló művészetet tartom a leghaladóbbnak napjainkban, mert nem bigott. A konceptuális oldalon ilyen művész volt a méltatlanul elfeledett FERENCZI RÓBERT. Mindent átgondolt politechnikus művészete festői látásmódot tükröz, ráadásul a sajátját. A festészetében megjelenő motívumrendszert átvitte a nagy műgonddal kivitelezett tárgyaiba, széles skálájú koloritja ott izzik felületükön és keresztülmosolyog rajtuk felejthetetlen humora. Az égszínkéék papírgitár ugyanabban a transzcendens fényben ragyog, mint a kollázsfestményein átrepülő tollaslabda, nehezebb feladatot oldott meg, mint én, ő nem politechnikus művész volt, nem konceptualista, hanem egyszerűen zseni. Indián lelke és mély hite tette őt nagy varázslóvá.

A szellemi napköziben Robit kigáncsolta a nagy ellenfél és ő talajbirkózásban fektette két vállra, míg én kiléptem a gáncsból, és a szemébe röhögtem az ellenfélnek. Robi volt a keményebb köztünk.

Én a könnyebb feladatot választottam. A konceptuálistól való zsigeri viszolygás gondolkodásra kényszerített és a festőkés-csapkodást félrerakva egy különleges vegyes technikával, visszafojtott stílusban festettem meg a földgömb sorozatomat, ami egy kőkemény társadalomkritika volt. A térképet, mint kifejezőeszközt a land art művészet hozta használatba. De én nem útvonalakat

jelölök ki a térképen, hanem a térkép jelöl ki nekem végtelen szellemi utazást, és ha megkérdezik: „nem unod még ezt?“, „nem gondoltad még, hogy témát válts?“, erre mindig az a válaszom, „gondoltam rá, de mégsem teszem, mert a Föld varázsa örökre kötelez és végtelen lehetőségeket rejt magában”.

93

Házi feladat

Mikor diplomamunkámat, a *Földgömb*-sorozatot kitaláltam, erősen bosszantott a konceptualizmus agresszív előretörése és láttam, hogyan szorítja ki a festészetet a képzőművészetből. A konceptualizmust mindig hullaszagúnak éreztem, mint a klasszicizmust és undorodtam tőle, mert kollektívan ideologizált művészet. De elismertem elméleti síkjának fontosságát, ezért ötvöztem munkáimban, melyek valahol szociológiai tanulmányok, de a társadalomkritikán felülemelkedve, a valósághoz közelítve életet próbálnak megjeleníteni.

A *Földgömb*-sorozat után hőtérképeket festettem műholdfelvételek alapján, majd a sztratoszférából a toposzféra magasságába ereszkedve madártávlatból szemléltem a Földet, mert ez a nézőpont rejtette magába azokat a festői problémákat, melyek mindig is foglalkoztattak. A fényárnyék viszonyok, a színek ritmusának kompozíciója különös térérzetet kelt, mely hol meditációra, hol a képtől eltávolító vagy közelítő lépésekre készíti a nézőt. Egyfajta pszichikai kísérlet, melynek nincs célja, de oka viszont annál több, minek alapja a lelkiállapot és ennek kifejezőereje a festészet, a zene, a költészet, de nem a konceptuális művészet. Ezért maradtam festő, kinek a harmadik dimenzió nem háromdéli.

Sorozatokban gondolkodom, melyek természeti, mezőgazdasági, ipari kulturális megnyilvánulások motívumrendszerét dolgozza fel, amit az egész emberiség közös képzőművészként alkot funkcionális installációnak a tájba. Az installáció a képzőművészet egyik legrimitívebb megnyilvánulása, melyet a valóságban traktorosok, útépítő munkások, és darukezelők hoznak létre, mely megfestve válik művészetté. Fordítva dolgozom, mint Christo. Ő előbb csinálja meg izgalmas látványterveit és utána kivitelezeti azt a térben. Én pedig a látványt redukálom vázlattá, tehát megfestem. Az eredmény ugyanaz: Christo vázlata vagy az én terepasztalom a hiteles dokumentáció, de a festmény sosem sivár dokumentum, még a realisták esetében sem, ha a valós kép pedig absztrakt kockákból áll össze, akkor az túlmutat a realizmuson.

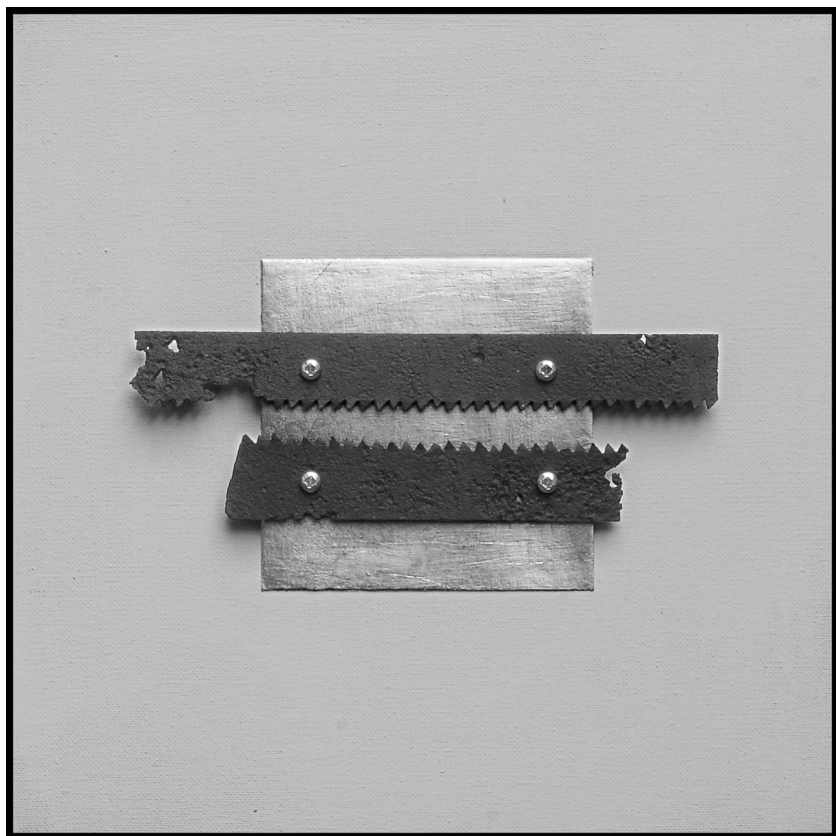
A Karinthy Szalonban *Periféria* című sorozatomhoz kapcsolódó munkáimat állítom ki, melyből kiválnak a *Szürkület* perspektivikus emlékképei. A káoszt a kiállításon próbáljuk pszichésen rendezni, én pedig előhívom Delacroix-ék szellemét, mely elsöpörte a hivatalos klasszicizmust.

Káosz és psziché

Képeim a tér- és idődimenzió eltolódásainak egybeesései, ahol előnyben részesítem a térdimenziót. Valószínűleg szubjektív önzőségből, mert nem szeretem a változásokat és a tér állandósága megnyugtat, mely egyfajta
94 örökkévalóság számomra az idő agresszív pusztító erejével szemben.

Az axonometrikus objektivitás kevésbé rejti el a valóságot, mint a perspektivikus, az egyik kitáguló öröklét, míg a másik beszűkülő elmúlás. Ezért részesítem mostanában előnyben az axonometrikus térbeliséget, bár a perspektíva is régi barátom. Emiatt szeretnék teremteni festményeimen axonometrikus perspektívát, bár tudom, harcom hiábavaló az idő hatalmával szemben, de szép, mert munkáim maradványai a küzdelemnek. Térseletek, melyeket levágok az idő dimenziójából, trófeák, melyek nem a harcost, hanem a falakat ékesítik a monokróm szürkeségben. Képeimben a káosz erejével harcolok mindenféle rendszerbe zárt hatalom ellen, mely manipulatív, ez egyéni szabadságharc, mely internacionalista, mindenféle népnek szól egyfajta nyelven. Nem a hazáért küzdök, hanem az emberi szellem szabadságáért, melynek nincsenek határai. A káosz hatalmasabb mindenféle racionalitásnál, mert lerombolja a merev korlátokat és felszabadítja a lelket, hasonló a zenéhez, a szerelemhez, az élethez. A tér és az idő a káosz szolgálói: hol gyűlölnék, hol szeretnek. A tudós a tér és az idő szolgálója, a renddé. A művész a káoszé. Akik rendet akarnak teremteni a művészetben (klasszicisták, akadémisták, konceptualisták), a festő szemében csak ellenszenves pedellusok, akiket sért mindenféle emóció megnyilvánulás, egyfajta kicsinyes erkölcsösözök. Helyük a tudomány és a művészet között lebeg, de nem tartoznak egyik intervallumhoz sem. Egy tudós mindig hitelesebb, mint egy magát tudósnek képzelő művész. Egy hiteles művész nem képzelet magát tudósnak, mert tud valamit és ez gesztusaiban nyilvánul meg. Napjaink művészetnek tekintett divatirányzatai ezeket a gesztusértékeket ölik meg, melyek nemesebbek mindenféle primitív ötletnél és annak technikai kivitelezésénél. A politechnikus művész a káoszt próbálja kiirtani, mint egy kereskedelmi csatornákon elhülyült háziasszony, a baktériumokat a művészet vércészséjéből, de ez nem fog menni, mert a káosz az univerzumból ered, és a pszichénkben ugyanúgy ott van, mint a világ összes részecskéiben az atomoktól a csillagrendszerekig. Ő rendez mind külső és belső világunkat, a kiirtására való törekvés háztartási fasizmus és ezért nevetséges, de egyben veszélyes is, mert jelen van művészetünkben, hol kiképzett kurátorok irányítanak robotművészeket. De mi hús-vér művészek nem félünk, mert velünk az idő, hol a térben a szimbiózis mindig újjáéled és a festészet örökké élni fog.

(Képek az Új Forrás Galériában: www.ujforras.hu)



Folyóiratunk a
NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM
anyagi támogatásával jelenik meg.
Terjeszti a Budapesti, a Nemzeti és a Vidéki HÍRKER RT.
és alternatív terjesztők

Szerkesztők
JÁSZ ATTILA - Csendes Toll (főszerkesztő)
MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT (online szerkesztő)
NÁDOR TIBOR (online galéria)
SZÉNÁSI ZOLTÁN (online és felelős szerkesztő)

Lapterv és műszaki szerkesztés
SELLYEI TAMÁS OTTÓ

Munkatársak
BUCSI-KOVÁCS ANIKÓ
PAPP MÁTÉ
REICHERT GÁBOR
TURI MÁRTON

Tiszteletbeli munkatársak
FŐLDES LÁSZLÓ HOBO
MONOSTORI IMRE
MUZSNAY ÁKOS
VASADI PÉTER

ÚJ FORRÁS

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT
ALAPÍTÓ A KOMÁROM-ESZTERGOM MEGYEI ÖNKORMÁNYZAT
JÓZSEF ATTILA MEGYEI KÖNYVTÁRA

Megjelenik évente tízszer
Alapítva ezerkilencszázhatvankilencben
Alapító főszerkesztő: PAYER ISTVÁN

Szerkesztőség: 2890 Tata, Székely B. u. 2/A Telefon: 20/3353 626
E-mail: info@ujforras.hu. Interneten olvasható: www.ujforras.hu
Előfizethető az Új Forrás szerkesztőségi címén. Előfizetési díj egy évre 5000 Ft.
ISSN 0133-5332

Kiadja a József Attila Megyei Könyvtár. A kiadásért felel: Új Forrás Kiadó Nonprofit Kft.
Készült a Sollers Kft. nyomdájában Tatán.