

Kabdebó Lóránt

A huszadik századi magyar költészet nagy pillanatai*

A huszadik századba érve ráébredt az ember, hogy nem korszellemek határozzák meg gondolkozásmódját, hanem mindenkinek önmagának külön-külön kell felépítenie eszméletét a világmindenséggel szembesülve. Az emberi élet egyfajta utazás, amelyet egyszerre határoz meg az út eseményessége és tudatának ezt feldolgozó, és a folytatást szabályozó viselkedésrendje, amely egyszerre pokoljárás (ímgígyen fogalmaztak erről a huszadik században) és a derű keresése, amint a költők ezt is vállalva, ezzel is szembeszegülve az elégia változatait kezdték megformálni. Ki-ki a maga módján.

Nem volt mögötte érvényes szocializációs háttér. Míg korábban a művészeti irányzatok egy szocializált háttérből virágozhattak ki, addig a huszadik század irodalma antropológiai formátumúként jelent meg. Minden egyes alkotó a maga „okos fejével” volt kénytelen szétnézni, nem „remélni”, de valamilyen reményt szimulálni, szerencsés esetben megszerkeszteni. Önmaga számára érvényesen. És közönségét sem láthatta a hasonlóan gondolkodók körének, hanem minden egyes befogadót „külön-külön” kellett meghívnia az együttgondolkodásra-együttérzékelésre. Minden megszólalás olyan poétikai megoldásokkal érvényesíthette önmagát, amely elkülönbözött minden másiktól, mégis összekötetésben maradt – vitázva avagy kötődve – a másikkal. Az eltömegesedés és a parancsuralmi rendszerek poklaiból a költők személyes kivágyódása a költészetnek szakrális hangoltságot biztosított. A személyes költészet megszólalása szertartássá válhatott. Az útonlét és a keresés aktusává. „*Ima a gyönyör, a gyönyör ima.*” – amint éppen az egyik történelmi mélypontra, az ostrom utáni tücsökzenés nyáridőben Szabó Lőrinc, református papok útközben hitét veszített leszármazottja egy angolszász történelmi munkában felidézett Mohammed-történetet olvasva, a próféta szúrásaiba beleszerkesztett bibliai zsoltáros költészet poétikai sugallatára („*ez szép!*”) visszaérett ősei és saját gyermekisége megszentelt hagyományára.

Ha a történészek a huszadik századról írva az emberiség sorozatos mélypontjait idézhetik elrettentésül – a század költészete ebből a mélységből kiált ki, ennek ellenére keresi tájékozódási pontjait. Volt ekkor is publicisztikus költészet, amely hol sötét erőket kommentált – nemegyszer – egyetértően, hol ezekkel szemben mozgósított alkalmi ellenállásokra.

* A kísérlet filológiai apparátusa az Anonymus Kiadó Újraolvasó köteteiben, valamint a *Ritkúl és derül az éjszaka. Harc az elégiaért* című, a Debreceni Csokonai Kiadónál 2006-ban megjelent tanulmánykötetemben részletesen megtalálható. Készült az OTKA K 60204 és az ELTE-MTA Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport (TKI 251 *Filológia mint az interpretáció kulturális technikája*) projektje keretében. Gondolatmenetem visszhangjaként köszönettel tartozom Horányi Károly barátom figyelmének és tanácsainak.

József Attila jó érzékkel dramatizálja a korába kivetett ember elkeseredett számvetését és a kivetettség ellenében mégis megformálható költeményt. Megjelenítve az „*okos fejével*” szétnéző reménytelen alkotót, aki „*szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél.*”; aki ekként bezárul önnön világába: „*De hát kinek is szólanék –*”. Feltételezve a kiváltható reményt: „*Szállj költemény, szőlj költemény / Mindenkihez külön-külön, / Hogy élünk ám és van remény, – / Van idő, csipjük csak fülön.*” Egybelátva a költő és kora mélységeit és magasság igényét. A tragikus gyönyör hetykeségével. Majdan éppen az összeomlás fölé emelt utolsó épre szerkesztett versével.

Az igazi, maradandóan nagy költészet nem dokumentátornak szegődött, hanem az emberi tudat vergődésének átéléséhez és a de profundis felszárnyalásához, az Univerzumban való elhelyezkedéséhez keresett poétikai lehetőségeket.

Tanulmányomban ennek az elégiáért folytatott küzdelemnek a jeleneit kísérem. Szabó Lőrinc kötetcímadásával szólva: „*Harc az ünnepért*”. Aki egybelátta a két utat, a „*síralomvölgy-lét*” tragédiáját, „*a hitetlen büntetését*” és az ellenében felépíthető személyes antropológiát:

*vak voltam már és dermedt zűrzavar,
s falba léptem, – s ajtót nyitott a fal!
S láttam, történnek néha jó csodák,
amikért élni érdemes, tovább
botladozni máson s magamon át,
egyszerre sírva s egyszerre kacagva,
emberi sorsom hálásan fogadva,
mint égi kedvest, aki ha kiválaszt,
akkor szeret igazán, ha kifáraszt.
Vak voltam már, hitetlen zűrzavar,
s falba léptem s ajtót nyitott a fal,
nyílt az ajtó és nyíltak jó csodák
s én boldogan botladozom tovább
idegen romokon s magamon át
s nem félek már, hogy újból elveszítsen:
két kezével egyszerre tart az isten
s ha azt hiszem, hogy rosszabb keze büntet,*

jobbja emel, és fölragyog az ünnep.

Örömmel figyelem: ebben a poétikai alakulásban magyar költők művei egyenrangú alkotásokként szövődnek a világlíra folyamatába. Egy-egy nagyszerű állomására emlékeztetek visszatekintve az elhagyott századra.

* * *

A „*kikerített poéma*” *problematikussá válása*. Az irodalomban mindig történik valahol valami. Ez természetes. Ritka esetekben előfordul, hogy egymástól függetlenül, más történelmi, kultúrtörténeti, szociológiai környezetben mégis ugyanaz – vagy valami hasonló – történik egyazon időben. Valami ilyen csodára figyelhettem fel a Nagy Háborút megelőző időben. Amikor a magyar irodalomtörténeti hagyomány által sokak által mellőzendőnek vélt művet, Ady *Margitáját* egy szerencsés pillanatban összeolvastam a vele egy időben keletkezett világirodalmi rangú alkotásokkal. Utóbb a világháború kitörése visszamenőleg egybemossa az eseményeket, későbbről tekintve ennek a változásnak előlegezőjeként

jelennek meg az alkotások. De ha megpróbálunk száz év távolából úgy visszatekinteni (ha ez elképzelhetetlennek tűnik is fel), hogy feledni próbáljuk a pár év múlva bekövetkezőket, akkor jelenhet meg a számomra megdöbbentően felemelő eredmény. A költők műveiből kirajzolódik mindaz, ami az elkövetkező évszázad történelmében majdan megjelenik. Az ember kiesik saját, az európai történelem évszázadaiban kiküzdött méretéből. Elveszíti nehezen felépített nagyságát. A poétikában – megelőzve a történelmet – az ember visszaszorul önmaga lehetőségei alá. Kiszolgáltatottá válik. Elveszíti önmaga szemében önmaga jelentőségét. De ezáltal a poétikában rákényszerülve megnyitja a csodás lehetőséget – hogy mint már annyiszor a történelemben –, elkezdjen visszakeresni önmagában, önmaga lehetőségeire és jelentőségére ismételten rákérdezhessen. Még megszületnek a „kikerített poémák”, de bennük már a megsérült ember vergődésének lehetünk szemtanúi. Az alkotó még a mesterműre készül, de művében a homunkulusz vergődése testesül meg. A ember hamarabb kerül egyfajta számadásra készítő istentávolságba a poétikában, mint a történelemben. Megalkotva ezzel a huszadik századelő ma már klasszikusként értelmezett alkotásait. A kor – az időben mára fokozatosan klasszikusként kanonizálódó – költői számára nem a háború okozza a megrendülést: az csak demonstráció a korábbi képlethez (még a kalandvágó svájci Cendrars számára is). A poétika önmagából váltja ki a maga szövegalkotó logikájával azt, ami később a történelemben bekövetkezik, az írás utóbb ölt testet a történelemben.

Az összeolvasott művek: T. S. Eliot: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (J. Alfred Prufrock szerelmes éneke), 1910. február, München–Párizs – 1911. július/augusztus, megjelent 1915 júniusában, Chicagóban (magyar fordítását Vas István szövegével idézem); Ezra Pound: *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*, (*Hugh Selwyn Mauberley [Élete és működése]*), az évtized során alakuló ciklus 1920-ban jelenik meg (magyar fordítását Kappanyos András szövegével idézem); Blaise Cendrars: *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France* (A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája), Párizs, 1913. (magyar fordítását Kassák Lajos szövegével idézem); Kavafisz: *A szatrapia, Március idusa, Az isten elhagyja Antoniust, Theodosz, az Első füzetből*, 1905 és 1915 között (*A szatrapia* 1905 júliusában íródott és 1910 júniusában publikálódott, a *Március idusa* 1906 márciusában íródott és 1910 decemberében publikálódott, *Az isten elhagyja Antoniust* 1910 novemberében íródott és 1911 áprilisában publikálódott, a *Theodosz* 1911. október 3-a előtt íródott és 1915 júniusában publikálódott), a versek szövegeit Vas István fordításai alapján közlöm; Gottfried Benn: *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* (*Férj és feleség átmegey a rákbarakkon*), 1913. május 1. (magyar fordítását Szabó Lőrinc szövegével idézem); W. B. Yeats: *An Irish Airman foresees his Death* (*Ír repülő a halálát jóslja*), 1918. január vagy utána (magyar fordítását Szabó Lőrinc szövegével idézem); Ady Endre: *Margita élni akar*, a Nyugat 1912. július 1-jei számától folytatásokban az 1912. december 1-jei számig; a *Magunk szerelme* kötet előhangja, Nyugat, 1913. január 1., *Hunn, új legenda*, Nyugat, 1913. május 16.

A háború mindazt, ami a versekből korábban kiolvasható volt utóbb csak motiválja (lásd a Mauberley értelmező-szerkezetét, Ady vagy Yeats rájátszásait). G. S. Fraser, Ezra Pound személyes ismerőse, a költőről szóló könyvében éppen ezért félre is teszi a datálást: „Pound egyes verseinek a pontos keltezését megtalálni olyan embernek való feladat, akinek van tehetsége a bibliografikus tudományhoz – nekem nincs.” És ha igazat is mond azzal, hogy „a Nagy Háború a vers központi dátuma” a Mauberlaynek, mégis ő maga hangsúlyozza ennek ellenkezőjét: „a háború nem a vers témája, hanem egyfajta próbaköként szerepel, hogy feltehezzük a kérdést: »miért éri meg meghalni?«” – igaza van persze, ha éppen azt a szembesítést, azt a nagyítást tekinti, amely a háború hatásaként kerül a szövegbe. Valóban a háborúban dokumentálódott a szakadék az eszmények és a tények között. („*Died some, pro patria, non »dulce« non »et decor« [...] Daring as never before, wastage as never before.*”) De egyben azt a

finom megkülönböztetést is jelzi Fraser, amely a filológiai adatolástól való elkülönböződésének okát magyarázza. A háború nem okozója, hanem okozata a történetben megjelenő ember értékvesztésének.

Eszmény és valóság Fraser jelezte szembesítése és az ember leminősítése Eliot Prufrockjában misztikus viszonyítottságot is felölt:

*I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.*

*(Láttam nagyságom lobogó pillanatát
És láttam az örök lakájt, ki kabátomat tartotta s vihogva állt –
Elég hát annyi: féltem.)*

És milyen határozott ez a viszonyítás és kiesettség a világ folyásából már a *Margitában* is megelőzve évekkkel a háborút:

*– ki tudja, ami ránk vár?
Ránk mered egy szfinksz: a jövőendő császár.*

Mennyire igaza van Frasernek, amikor a jegyzetelhető utalással szemben a mű szuggeritóját állítja meghatározóként. Ady esetében is a Ferenc Ferdinánd-rejtélyre való konkrét utalás mennyire megkicsinyítené az ijesztő kép viszonyítottságát. Mennyivel több nélküle a szöveg poétikai helyzeti értéke.

Talán T. S. Eliot 1919-es Hamlet-tanulmánya világít be utólagosan, már a háború végeztével, a kiábrándítóan tisztuló horizontról minderre a műfajalakító tevékenységre, amely 1912–1913 táján Európa-szerte megjelenik. Utólagosan elszólja magát saját művét, a *Prufrockot* meg sem említve. Amikor – túljutva – Hamlet alakjának sajátos értelmezésével lát rá a problémára: „*Hamlet alakjában az az érzelem torzul kényszeredett tréfálkozására, amely nem talál utat a cselekvéshez; a drámaíróban pedig az az érzelem, amelynek nem leli művészi kifejezését. [...] Egyszerűen be kell tehát ismernünk, hogy Shakespeare itt olyan problémával birkózott, amely meghaladta az erejét. Hogy miért próbálkozott meg vele egyáltalán, megoldhatatlan rejtély; miféle élmény kényszere vitte rá, hogy kifejezni próbálja a kifejezhetetlent, soha nem tudhatjuk meg.*” Persze a Shakespeare-mű leértékelése valójában saját korábbi műveik felértékelése: a leértékelésben amazoknak adja magas mércével mért magyarázatát.

Az Eliot versében megformált „*I am not Prince Hamlet*” formula lehet az általam megfigyelt és összeolvasott művek kulcsa: olyan problematikával találkoztak ebben a pillanatban a korszak költői, amellyel nem tudtak mit kezdeni, de mégis keresték a lehetőségét – ki így, ki úgy, nemegyszer egymásnak is ellentmondó modorban –, hogy belehatolhassanak abba a tematikába, ahol „*az érzelem torzul kényszeredett tréfálkozására, amely nem talál utat a cselekvéshez*” – pontosabban: ekkor csak imigyen talál utat a cselekvéshez: a megformáláshoz.

Eliot később tovább gondolkozik ugyanerről a – nemcsak őrá, hanem éppen hogy mindegyik vele is társítható kortársára érvényes – korai versformációjukról (*A költészet három hangja – The Three Voices of Poetry*, 1953). Azt a pillanatot próbálja majd a századközépről visszatekintve jellemezni, amikor a „*közönséghez szóló költő*” hangja úgy kerül válságba, hogy egyúttal maga a válság eltussolódik. Amikor egy olyan versformáció jelenik meg, amelyik nem válságtermékként, hanem éppen hogy formateremtésként reprezentálja önmagát Európa-szerte: „*harmadik hang*”-ként jelenik meg, „*aki versben megszólaló drámai*

jellemet akar alkotni; ez a költő nem a saját nevében szól, hanem azt mondja, amit ez a képzeletbeli jellem mondhat egy másik elképzelt jellemnek." Egy olyan költői beszédhelyzet születését írja le ezáltal, amelyik egy kvázifigurát szükségel, aki vallomást tehet tevékenysége korlátozott voltáról: olyan léte feletti lebegés horizontjáról mutat be a költő valamely kvázitörténetet, amelyekben már nincs benne a költő, hanem egy külön is megnevezett szereplő ironikusan szólaltatja meg a kultúra korábbi hangsúlyos beszédhelyzeteit. A pátosz kiváltja a jelent áttekintő iróniát, amely maga alá szorítja a pátoszt, mint egy elmúlóban lévő világ által éltetett beszédmódot. Amint erre Király István is fontosnak tartott felfigyelni (Ady-monográfiái „lyukát” kitöltően) a *Margitáról* elmélkedve, Kierkegard gondolkozóí pozíciójára visszautalva.

Ugyanezt szövegpoétikai helyzetben Yeats *An Irish Airman foresees his Death* című versében találok a háború idején: a szövegben a hagyományos liberális terminológiával összefonódott romantikus frazeológia válságaként a 'hero'-szerepnek a visszavétele dokumentálható. Ezáltal reprezentálhat átmenetet a vers „a költészet három hangja”-n belül, leírva éppen a vizsgált fiktív személy beszédmódjának jellegzetességét: az „in balance with this life, this death” állapotot. A halálelőttiségben megragadva a kapcsolatnélküliséget, a történelmi létezés szocializáltságából való kivetettséget. A látszólag sajátosan csak „ír” problémára hangszerelt szöveg ezzel éppen egy általánosoként feltűnő tematika kimondására válik általa megfogalmazhatóvá. Amint ugyanez – szintén majd a háború idején – sajátosan „magyarként” megfogalmazva általánosíthat Adynál:

*A király-lány: mese, János,
De nincs előbb a mesénél
S mese ellen minden káros.*

*Bajban van a messze város,
Gyürkőzni kell a Halállal:
Gyürkőzz, János, rohanj, János.*

Ez az irodalomtörténeti pillanat, amikor a liberalizmussal összefonódó poétikák, a máshoz beszélő, felszólító jellegű versbeszédék értelmüket veszíteni vélik, és erről az értelemvesztésről kényszert éreznek beszámolni (Ady szavával: „szarnokín életik”). Elmondani a történelemből való kiesés döbbenetét. Ha felmutatható pillanat, amikor a romantika végleg megsemmisíti önmagát, akkor a tízes évek európai költészetében érhető ez tetten. Amikor a másokhoz beszélés retorikája elveszíti az egy igazság támaszát, de még nem ismeri fel azt a paradox helyzetet, hogy a liberalizmus továbbbeszélése már olyan messianizmusban helyzetetten folytatódik, amelyik éppen a liberalizmust szünteti meg politikailag és szociológiailag. Éppen hogy az emberellenes diktatúrák parancsait memorizáltatja. És még nem jön létre az a beszédhelyzet, amelyikben (a húszas évek végétől) – szintén paradoxonként – a messianizmust elvető, látszólag antiliberális költészetben születik újjá egy másfajta, a monológ ellenében szerveződő dialogikus, sőt polilogikus beszédhelyzet kényszere. Amelyben a kimondott „meg nem gondolt gondolat” lesz az ellentétét kiváltó vitatkozó pozíció színtere. Amelyben a kimondás nem jelent egyet az egyetértéssel vagy a vállalással, hanem inkább az ellentmondás kiváltásának alkalmává válik. De ehhez meg kellett szabadulni a szöveg monológszerűségétől, a szöveg és magatartás azonosításától. Az embernek meg kellett ismernie az egyértelmű szöveg parancs voltának megalázó voltát. Meg kellett jelennie a szöveggel szembesülő ember kétségbeesésének. Ennek a szembesülésnek poétikai helyszínei a huszadik századélok csak utóbb befogadott remekművei. Ezek a művek a létező létezésének miként-

jére kérdeznek rá abban a pillanatban, amikor éppen a létezés folyamatjellege – és ezzel együtt értelme – kérdőjeleződik meg.

A költők mielőtt majd a kérdező szövegnek ezt a dialógusát fogalmaznák, találnak egy demitizált perszónát, egy médiumot, akinek gondolatain-formátumán keresztül átélhetővé – gondolati folyamattá – formálódhat mindaz a kétség, amellyel a létezésébe vetett ember korábbi történelmi biztonságérzete vesztesével szembe kell hogy nézzen. Még nem a kérdező szövegekkel szembesülő, önnönmagát is meglepő-kétségbeejtő költő, hanem a kérdésnek kitett valamely-bármely ember fogalmazódik meg ebben a perszóna-teremtésben.

A tízes évek elején a költők ezáltal egy olyan formációt találnak, amelyben a váltás – önmaga deklarálása nélkül – testet ölthetett. A kvázitörténet lesz ez, a kibeszélhetés csalmeséje, amely úgy történet, hogy egyúttal a történelemből való kijelentkezés bejelentése, úgy személyes elbeszélés, hogy az elbeszélő maga már fiktív személy, aki nem folytatója a nevelődési történetek személyiségének, hanem egy mediális alkotás, akiben megtörténhet a személyiség romantikus önépítkezése, de akiben már összegeződik az egymás erőterét kioltó-átformáló gondolkozás.

A maszk, a perszóna megjelenése ez, amely elbeszélhetővé transzformálja egy időre azt, ami utóbb már csak a költő önmagához való beszéde során szerveződik majd szöveggé. Itt még látszólag történet kerekedik úgy, hogy a maga bensőségében mégsem lesz „kikerített poéma”. A vers minden részlete úgy elbeszélés, hogy az életszerűségben semmilyen elhelyezést nem vált ki, sőt éppen minden elhelyezhetőségnek ellene mond. Az életszerűség látszatában megjelenik a szövegszerűség szerkesztettsége.

Míntha Oscar Wilde eszmélkedtető megjegyzései alakulnának szöveggé: „Az ember akkor a legkevésbé őszinte, amikor önmagáról beszél, de adj neki egy maszkot, és meglátod, elmondja az igazságot!” (A kritikus mint művész). Yeats ír pilótája perszonaként ennek az elméletnek a betestesítője. És ez határozza meg Pound korai verseinek formálásmódját is, amint ezt már a századközép – a költőt még kevésbé felemelő – értékrendje szerint is kanonizálhatónak tartják: „[a] *Personae* cím, melyet nem egy versgyűjteményének adott, találó. A rómaiak *persona* szava a színészek maszkját jelölte. A költő úgy viselte a maga maszkját, hogy a festett száj egy élő hangot szólaltatott meg. Azt se felejtjük el, hogy Pound Eliot mestere volt, aki »il miglior fabbro«-nak: jobb kovácsnak, iparosnak, feltalálónak tartotta őt, illetve, hogy az, amit a későbbi verscsinálók Eliottól tanultak, nem kis részben a nem kellően megbecsült honfitársnak volt köszönhető [írja még/már 1964-ben Babette Deutsch].” Ugyanő vonatkoztatja Eliot korai műveire ezt a formálás módot: „Eliot annyiban klasszicista, hogy inkább a mesteremberi munkára, nem az ihletre támaszkodott, és képes volt, legalábbis fiatalkorában és az azt követő korszakban megtalálni az általa »objective correlative«-nak hívott eszközt az érzelmei kifejezésére. Nem öntötte az érzéseit a verseibe, és nem fejezte ki őket közvetlenül. Ehelyett talált »egy tárgyakkól álló halmazt, egy helyzetet, egy eseményt«, amely kifejezte az érzéseit, és ezeket hangszerelte saját zenéjére. Lepusztult utcák és piszkos szobák; egy középkorú-öregedő férfi, aki elképzeli, hogy a fejét, »(amely már kopaszodik), behozzák egy tálcán«, miközben az örök Lakáj tartja a kabátját és kuncog, egy ember, akit az a rémisztő probléma gyötör, hogy hátul elválassa-e a haját és meg merhet-e enni egy barackot; a »Portait« puhatólózó, száználmas és kissé undorító hősnője, aki üldögélve teát szolgál fel a barátainak, különösen egy hidegszívű, higgadt fiatal aranyiffúnak, aki azért jött, hogy elbúcsúzzon.” (Poetry in our Time – Szele Bálint fordítása)

Hasonló maszkos bemutatkozást kapok egy más kultúrkör neveltje, Kavafisz esetében is (verseit Vas István fordításában közlöm), akiről Michel Grodent utóbb azt írja, hogy 1911-től kezdődően költészete többé nem emberi típusokat ad, hanem individualizált eseteket; célja megváltozik, társadalmi moralistából kéjenc individualista lett („*Et salve Alexandria que tu perds*”, *Courrier du Centre International d'Études Poétiques* 151–152.

Périodique bimestriel des Archives et Musée de la Littérature, Septembre-décembre 1982, Bruxelles, 19.). A történelem átalakul példázattá, amely éppen a személyes lét veszélyeztettségére figyelmeztet, mint Artemidorosz Caesart a visszafordulásra („akkor nehogy habozz megállni, ne habozz / minden más megbeszélést meg munkát elodázní,” – Március idusa), a csalfa remény biztatásával szembefordít („Főleg ne csald magad, ne mondd, hogy mindez úgyis / csak álom, a füled csalódás martaléka; / ily léha reményeket magadba ne fogadj.” – Az isten elhagyja Antoniust), és felkészít arra, hogy nemcsak a történelmi ember van kitéve az árulásnak és pusztulásnak, bárkinél megjelenhet bármilyen vész, nemcsak Pompeius fejét hozza Theodotosz, a te környezetedben is megtörténhet mindez, sőt vigyázz, az a fej akár a tiéd is lehet:

És ne nyugtasson meg az a tény, hogy a te körülhatárolt,
szabályozott és prózai életedben
ilyen látványos borzalmak nincsenek.
Talán ezen az órán lép be éppen
valamelyik szomszédod rendes otthonába
láthatatlan, testtelen – Theodotosz –,
és hoz egy ilyen iszonyú fejet.

Hasonlóan egyfajta kilépést figyel meg a Mauberley esetében a már idézett kitűnő szemű Fraser: „A Hugh Selwyn Mauberleyt Pound egyszerre vágyakozó és ironikus búcsújának is tekinthetjük a költészet tisztán »esztétikai« megközelítésétől. A búcsú annak az elgondolásnak szól, hogy valaki létrehozhat egy szépségkultuszt, illetve kisebb mértékben egy szerelem- és örömkultuszt, figyelmen kívül hagyva a külvilágot, vagy csendesen dacolva a mohón versengő és erőszakosan önpusztító társadalommal. [...] Mauberley, a költemény »hőse« nem teljesen Pound; de Poundnak mindenképpen egy létező aspektusa. [...] A Mauberley azért is kivételes Pound költeményei között, mert tele van felnőttes önkritikával. [...] Pound úgy érzi [...], hogy egy halálosan nyárspolgári korban él. De hogy »eltávolítsa« a korról alkotott véleményét, hogy objektívvá tegye azt, a verse hőst nem önmagáról, de egy önmagához erősen hasonlító emberről mintázza, aki azonban gyengébb, lényegesen kisebb művész és szükségszerűen egy legyőzött ember, nem úgy, mint Pound maga. Hugh Selwyn Mauberley, mint ember, maga a tiszta esztéticista, aki visszatekint az angol esztétikai mozgalom hosszú haláltusájára.” (Szele Bálint fordítása)

És említsem meg e sor legkövetkezetesebb és legszélsőségesebb kezdeményezőjét és világirodalmi szintű megvalósítóját, Pessoaát, aki szintén a wilde-i értelemben is a maszk által őszinte, s a maszkot felvéve közelíti meg az igazságot. Ady Margitájával közel egy időben támad fel Pessoaiban az egy másfajta hangokon való megszólalásának gondolata, s feladva a homogén személyiség pozícióját, megteremtette a többi között Alberto Caero, Ricardo Reis és Álvaro de Campos költőknek az alakját, s ezzel párhuzamosan pedig a *Kétségek könyvének* szerzőjét, Bernardo Soarest. Azt hiszem, ő ment el a legmesszebb a költészet történetében azzal, hogy egy drámai jellemet alkotott és képzeletbeli jellemekek által egy új költői beszédhelyzetet teremtett.

Ennek az új beszédhelyzetnek a kialakulásához nagyban hozzájárultak a regény műfajának történései. Ami pedig a költészetben kvázielbeszélés-ként szerkesztődik, az megjelenik magában a próza poétikájában is, kiprovokálva az adott költői poétikai pozícióra való rávetítést. Az egyik kortársi szöveg, amelyre majd éppen a költők fognak példázatként visszaköszönni, a csalimese közép-európai származású megszólalása az angolszász prózában, Joseph Conrad–Nalecz Korzeniowski 1902-es keletkezésű *Heart of Darkness* című regénye, melynek éppen a csalimese jellegét felfedő kulcsszavait Eliot választja majd a húszas években, az 1925-ben keletkezett *The Hollow Men* című verse mottójaként: „Mistah Kurtz – he dead.”

Visszatekintve pedig majd a korai Németh László vezeti be éppen ezt a csalimese-jelleget az 1929-ben a *Napkeletben* folytatásokban megjelenő *Emberi színjáték* című regényében: a „Zölddisznó” meséjében. A regény főszereplője, aszott szülők vakarék gyermeke mesére éhezetten kapva kap apja fanyar kérdésén, akarsz e hallani mesét a Zölddisznóról. És mivel vágya kielégíthetetlen marad, ő maga szövi magának a mesét. Szövi egyszer a Hindenburg-álmom irányában, messianisztikus, üdvtörténeti végkicsengéssel, a háború hősi eposzát várva, majd éli át a beteljesületlenség, a teljesség alatt maradás élményeként.

Amit és ahogyan a kisgyermek Boda Zoltán szerkeszt magának, azt írják a század első évtizedének Amerikából ösztöndíjjal Európába érkező költői, Ezra Pound és T. S. Eliot. Neoplatonista, bergsonianus, nietzscheánus örök visszatérésben-körforgásban láttatva maszkszerepeiket, perszónáikat, sóvárgásban, kielégíthetlenségben, befejezhetetlenségben. A spleen ellenében az ideált rajzolják úgy, hogy az idea látszatát vállalják csak egy-egy nem történet témájaként. Az embert úgy mutatják be, mint aki epikus hősként csak a témakijelölésig jut, amelyet rendszerint maga a mű címe jelenít meg csupán: *The Love song of J. Alfred Prufrock*, *Hugh Selwyn Mauberley* (*Life and Contacts*). A mű maga pszeudo-történet, mely elfedi, hogy a tudatban már az embernek a cselekvésből való kimaradásának eseményei zajlanak. Ady művének, a *Margitának* meghatározásával: „*Lázadni is csak énbennem lázadnak.*” Élni akarnak ezek a perszónák, de életük éppen a viszonyítottság megélhetése: bennük és általuk történhet csak minden, az univerzum bennük képződik le, alakul műalkotássá. Bennük veszíti el az univerzum a történelem során hozzá társított eszményeket.

A pozitívizmus tudományhitének önbizalma idején – amikor Max Planck tanára eltanácsolja fiatal tanítványát a fizikától, mondván, ott már minden törvényekbe szabott – az új esemény éppen ezeknek a törvényeknek a megkérdőjelezhetősége. A maga is konzervatív Planck lelkiismereti válságát utóbb Heisenberg adja elő anekdotikus megjelenítésben, mintegy az általam most vizsgált költői megszólalásmódnak jellegzetes-hasonlatos háttéréként: „*Planck fia később elmondotta, hogy még mint gyermeknek, egy grünewaldi séta alkalmával beszélt neki apja új elgondolásairól. Kifejtette, hogy érzése szerint vagy olyan jelentőségű felfedezést tett, amely talán Newton felfedezéseivel hasonlítható össze, vagy alapvetően téved. Planck tehát már ebben az időben tisztában volt azzal, hogy képlete a természetleírást alapjaiban megrendíti, hogy ezek az alapok egy napon megmozdulnak és jelenlegi, a hagyomány által meghatározott helyükről új és az idő szerint még teljesen ismeretlen egyensúlyi helyzetbe kerülnek. Planck, aki egész felfogásában konzervatív szellemű volt, cseppet sem örült ezeknek a következtetéseknek. 1900 decemberében azonban nyilvánosságra hozta kvantumelméletét.*”

Maguk a most vizsgált történetek éppen ezeknek a megkérdőjelezhetőségeknek a megkonstruálása: egy felmutatott ideál feltételezése, hatókörének körülírása és egyben ironikus leértékelése is.

Az ekkor, imígyen a lírában megjelenített fiktív személyben még benne van minden múlt, mint viszonyítási pont, de megjelenik vele éppen az eltávolítottság ettől a teljességtől: vibráló pillanat, mely még feltételezi a teljes ember ismeretét, de már hordozza a teljesség keretéből való kiesettség tudatát; hozza a félelem tragikus szituáltságát, de már ironikusan nevetségessé válik számára ez a veszélyeztetettség. T. S. Eliot imígyen fogalmazza meg ezt a lebegtetett tudati helyzetet – beleépítve egy fiktív elbeszélt pozícióba: „*I am no prophet – and here’s no great matter*”;

De hasonlóképpen indítja Mauberley szituálását Ezra Pound is, fordítója pedig ugyanazt a kifejezést használja, amelyet főntebb műfajmegjelölésül magam is leírtam: „csali”:

*For three years, out of key with his time,
He strove to resuscitate the dead art
Of poetry; to maintain „the sublime”
In the old sense. Wrong from the start –*

No, hardly, but seeing he had been born
In a half savage country, out of date;
Bent resolutely on wringing lilies from the acorn;
Capaneus; trout for factitious bait;

(Épp három évig küzdött kora ellen:
A holt poézis újra éljen, és
a „fennkölt”-et /a régi értelemben/
Őrizze meg. Kezdetből tévedés –

Nem látta be, hogy hol jött a világra:
Egy félvad ország megkésétt fia;
Ki makkból egyre liliomot várna;
Kapaneusz; jó fogás csalíra;)

Hasonló a belépője egy másik kultúrkörből Kavafisznak is, íme *A szatrapia* című vers kezdete:

Micsoda balszerencse, hogy hiába
születtél szép és nagy dolgokra – tőled
méltatlan sorsod mindig megtagad
minden sikert és minden bátortást!

Mintha a „Hortobágy poétája” mutatná be önnön helyzetét.

És ide számítom Cendrars – Kassák évtizedekkel későbbi fordításában idézett – *Transzszibériai prózáját* is. Talán ő fogalmazza meg legpontosabban a korábbi hagyományos kereteiből kieső ember rajzolatát: „*Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace*” („Mi a tér nyomorékjai vagyunk”), és a távolság által fiktívvé tett szereplők szétszakítottságát: „*Les lointains sont par trop loins / Et au bout du voyage c'est terrible d'être un homme avec une femme*” („A távolságok túlságosan messziek / És az utazás végén rettenetes dolog férfinak lenni egy nővel...”)

Mintha ugyanennek az évnek a során Benn rákbarakkjában is járt volna ez a százugló utazó; ott *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*. A férfi beszél ott is, szavai átvezetnek a „rákbarakkon”? az életen, egy szeretkezés aktusán? A végeredmény végül is ugyanaz:

Der Mann:

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,
das war einst irgendeinem Mann groß
und hieß auch Rausch und Heimat.

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.

(A férj:

Hajtsd fel nyugodtan ezt a takarót.
Látod: e kupac zsír és rothadó nedv
egykor nagy volt egy férfinak
s úgy is hívták, hogy mámor és haza.

Itt már a sír ring minden ágy körül.
A hús sárrá terül. A hős tünik.
Nedvek csörgedeznek szét. Hív a föld.)

Mert a száguldás sem más, mint a helyben sorvadás: „*Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues*” („A vonat veszedelmesen megugrik és visszaesik kerekeire”), „*Le train retombe toujours sur toutes ses roues*” („A vonat mindig visszaesik kerekeire”).

Ez a pillanat a Margita Adyjának is poétikai pillanata, amikor – nem élt, nem él és nem élni fog, hanem éppen ‘csak’ – „*élni akar*”. A nagybetűs Halált idéző versekben Ady bármikor rutinosan meg tudja növesztetni az embert, be tudja tölteni a vers teljes terét: egész világot, „*kikerített poémá*”-t tud varázsolni köré; amikor az úton, a képzelt nő és képzelt barátok fiktív történetében, a „*bomlott nem-regény*”-ben megjelenik „*A rövidlátó, szegény Ady Endre*”, a testi leépültség is másfajta bemutatást kíván: megjelenik a tízes évek antihőse:

Mit sohse hittem, a hős vér-fazék
Virtusos, fült fűtéseit sokallja,
Tágul, robbanhat s egy szép reggelen
Gazdája nyekken és ott marad halva,
Vagy még csúnyábbat tesz a béna gép:
Elcammog velem puffadt tetem-sorsig:
S nekem, ki tegnap hetyke táncot lejték,
Jég most szivemen s arcomon verejték.

Mintha Prufrock jönne elő Margitát köszönteni:

*And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and 'Do I dare?'
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair –
(They will say: 'How his hair is growing thin!')
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin –
(They will say: 'But how his arms and legs are thin!')*

I grow old... I grow old...

(Mert lesz majd még idő
Tűnődni: „Merhetem? Hát merhetem?”
Meggondolni magam, már az emeleten,
S lejönni tar folttal a fejemen,
/Azt mondják majd: „Kopaszodik nagyon!”/
Zsaketban, friss, kemény gallérral nyakamon,
Nyakkenődöm finom és szerény, egyszerű tűcske tartja –
/Azt mondják majd: „De vézna a lába meg a karja!”/

Öregszem már... öregszem már nagyon...)

Hiába szikráznak össze a távolságok, az önirónia egyben a műfajteremtés, a csalimese definíciója:

*Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans
mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur*

*J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout*

*(Megannyi képasszociáció amelyet nem tudok életrekelteni
verseimben
Mert még igen rossz költő vagyok
Mert a mindenség túlnő rajtam
Mert elmulasztottam biztosítani magam vasúti balesetek ellen
Mert nem tudok a dolgok végére járni
És félek*

*Félek
Nem tudok a dolgok végére járni)*

Prufrock meditációival cseng ez össze, az úton is mozdulatlan önfelmérés bizonytalanságának biztonsága:

*Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.*

*(Hát merhetem
Zavarni a világegyetemet?
Egy perc s rá még egy perc elég idő, hogy
Döntések s ellenérvök szülessenek s megsemmisüljenek.)*

És itt lép be a sorba Ady Endre pozíciója: „S életük ez a mérsékelt csodáknak”. Szemben a végtelen idővel: „Messziről és messzire megy ez élet”; és a megidézhető emberi nagysággal, a hunn-Attila múltbéliséggel, a „Nagyúr”-sággal, mellyel szemben megjelenik egy viszonyított költő-lét, amely „zsarnokin életik”. Kiszolgáltatottja a Nagyúrnak és kiszolgáltatottja a poézisnek: köztes vidéken élő köztes ember, kiben formára és műfajra lelne a csalimese, ha környezete és barátai és saját tépettsége engednék. A *Margitában* ez az emberi képlet talál hordozóra, nem Margita személyében, hanem „A rövidlátó, szegény Ady Endre” alakjában, akiben egyszerre jelenik meg a Nagyúr és a slemil. Feladja ezzel a leckét önmagának is, de barátainak és magyarázóinak egyaránt. Rákérdeztetve a „mérsékelt csoda” mibenlétére. A Fraser emlegette „minor artist”, amely nem azonos ugyan Pounddal, mégis az egyik meghatározó aspektust nyitja

meg, amellyel ráfigyelhetünk. Amint az Eliot viszonyítási önróniájában is a sokat idézett sorban megjelenik:

*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politick, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool.*

*(Hamlet királyfi, én? Nem, erre senki se gondolt,
Csak a kíséretből egy úr, ki épp annyit tehet:
Egy csoportot növel, elindít egy-két jelenetet,
Tanácsot ad a hercegnek: no, nem éppen kolonc;
Alázatos, örül, ha kell valahova,
Politikus, eszélyes, vigyázat a szava,
Nagyon szentenciózus, de egy kissé mulya,
Olykor szinte komikus figura –
És szinte – olykor – a bolond.)*

Egyszerre beszél a szegény Ady Endre „*az én életem bolond csődje*”-szituációról és az ironikus politikusszerepről. Valami nagyon furcsáról árulkodik éppen ez a hódoló dicsőítés: egy kicsit kapcsolódva a kései Ady-versek ajánlásaihoz. A vátesz-költő megalázkodása egyben, alkalmazkodása a viszonyitottsághoz. Hamlet alkalmazkodása, amint azt utóbb majd Eliot értelmezi idézett önszituálásában. Nemcsak az Isten viszonylatában, hanem a politikától a szerelemig emberi viszonyitottságban is éppen ez a kiszolgáltatottság jelenik meg, az ironikus önsajnálát oly sokat mondó felismerése. A lángoszlop-költő önfeladása, beosztódása egy alkalmazkodási sorba. A bizonytalanság jelenléte.

*Nekem mindig kell egy jó Valaki,
Kit emeljek magam fölött a trónra:
Jászi Oszkár már évek hosszátán
Külömb, mintsem kezem saruját oldja.
Hitvallásom és hős örületem
Az ő diktáló, tiszta lelkétől függ.
Ez is asszonyosság, de szívvel állom:
a jásziság én akart ideálom.*

Az univerzum kisebb méretű titka, a mérsékelt csodák megjelenése ez, a hulltával hullni, ha a Nagyúr sírja szolgálkat követel. Az ironikusan felvillanó „*Car je suis encore fort mauvais poète*” („*Mert még igen rossz költő vagyok*”) definiálás, meg a „*szegény Ady Endre*”, akik a maszkban éppen hogy a teljes képből való kihullottságot reprezentálhatják. A nem-regényben a nem profétalétet. Elindulni, akárha a sötétség szívébe is, de mikorra odaér, már csak a halottat találja a megoldást felfejtő élő helyett (J. Conrad: *Heart of Darkness*). A próféta és a Hamlet királyfi kora lejárt, a kor újabb, valódi hőse Prufrock, Mauberley vagy éppen „*a rövidlátó, szegény Ady Endre*”.

Persze mindezekben még ott az egyensúlykeresés igénye is. A művekben még egyfajta „ősállandóság” is megérezkítődik, az ironikus kivonultság a kivonulás előttiségre is utalva minduntalan: a *Margita* névválasztása, mely a társasági utalásokat annyira bevonozta egyben a Magyarországra való viszonyítottságot is jelöli. Amiként a *Transzszibériai prózában* a cím másik fele nemcsak a párizsi prostituáltat, de (a magam részéről belehallom:) a történelmi Franciaországot is megidézi: „*et de la Petite Jehanne de France*”; Eliot a társaság Michelangelo-csevele mellett éppen a nemzeti dráma hősét, Hamlet királyfit említi; Pound a teljes kultúrhagyományt szembesíti; Kavafisz népe egész klasszikus történelmi példatárát vonultatja fel; Yeats pedig a romantika és liberalizmus patrióta eszköztárával operál. Ezáltal lesz a viszonyítottság még karakteresebb, az irónia még nyilvánvalóbb.

Mint ahogy „*a rövidlátó, szegény Ady Endre*” mögött ott áll a megidézett „*kisebb méretű csoda*”, Petőfi is. Aki „*csodát látott mindenben s nagy szerencsénkre a próféták örületével vallotta, hogy minden csoda s hogy e csodák légióját csak ő tudja megfejteni*”. De mindezt a csodát-bele-képzést Ady csakis a maga módján tudja elképelni, úgy, ahogy kortársai is megképzik: „*Bámult és látott, nem írhatnám le légszer ezt, bámult és látott, bámult és látott ő, akiben minden csak akként és akkor létezett, ha belsejében élt.*” Ady-formájú Petőfi, miként Eliot-formájú Hamlet, Pound-formájú Ariel és Caliban és Cendrars-formájú „*kis párizsi Johanna*” terem ekkoriban a világirodalomban.

Egy véletlen nem szerelem (vagy mégis?) szülötte volna a *Margita*, avagy valóban ugyanaz a műfajt koncipiáló bizonytalanság munkálhatott Adyban is, mint a vele összeolvasott kortársaiban? A *Margitát* a hazai filológia alaposan feldolgozta: feltárta életrajzi, műfaj- és eszmetörténeti hátterét, megalkotásának történetét éppúgy végigkísérte, mint kényszerű megszakitottságának dokumentumait is feltárta. Mindez kevésbé változtat a kortársak és az utókor ítéletén, mely legtöbbször szélsőségesen fogalmazott-fogalmaz, poétikai ítéletet hangoztatva nem poétikai premisszáik alapján kimondva: a *Margita* az egyik mélypont Ady pályáján. Nem véve észre a mélypont ünnepét éppen ebben a műben.

De hadd szembesítem a *Margitát* Ady – címe okán – korábban legfrekvenciáltabb, 1911-es esszéjével: *Petőfi nem alkuszik*.

Mint európai kortársai, ő maga is esszében is megalkotja a maga perszónáját, átértékelve poétikai pozíciója számára a hagyományt. Ha a *Margitát* Ady *Prufrockja* (nem regénye, nem története) gyanánt említem, *Mauberley*jeként Petőfi esszéjét idézhetem. Ez a megtévesztő című írás, amelynek csak hangzatos címét idézi mindig a kultúrpolitika, valójában Ady öngigazoló perszónateremtése, éppen a politikuslétből való kilépés mozdulatát rögzíti benne és általa. Ady-könyvében Vezér Erzsébet felhívja figyelmünket az esszé poétikai elhelyezhetőségére is: „*Ady a titokká válás korszakában Petőfit is titoknak tudja látni*”. Ady nem egyetlen lendületből fogalmaz, de egy olyan köztes mezőt teremt, amely egyrészt tovább viszi a politikus alkat védelmét, másrészt a költő helyét fogalmazza meg a mindenkori politikai mezőnyrel szemben. Mint majd a költői gyakorlat során a *Margitában*. Éppen egy hagyományos értékrend felborulását érzi meg, célzásai a politikuséival szemben a poétikai érzékenységet erősítik fel.

Ez a Petőfi Mezőberényből nem halni indul, hanem – ha groteszkül hangzik is – perszónává válni. Az univerzum kisebbfajta csodájává válni, hiszen a nagy csoda az Egész, aminek a költő nem tud a végére járni, nem tudja „*a mindenséget megzavarni*”. Mégis az Univerzumban való létezés hazard reményével indul Mezőberényből Ady leírásában. Hadd idézzem éppen ezt, Petőfi indulását: a bizonytalanba. Mondhatná ő is a yeatsi sorokat:

*I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.*

*mérlegeltem, mi volt s mi lesz,
és úgy láttam, mindegy, mi vár:
egyensúlyban tartja üres
életem az üres halál.*

Folytassam Ady szavaival:

„Engem Petőfi tanított meg arra, hogy nincs világosság. Petőfi, a világosság Petőfije, a gesztusaiban külön-külön legköznapibb ember, a gesztusainak összetételében is egyszerű, de soha-soha meg nem érthető. Milyen szent, bolond rébusz lehet a szürke ember, ha még Petőfit is, a mindig átlátszásra a Nap elé álló, ragyogó Petőfit sem tudjuk megmagyarázni.

Titkok titka marad-e ez mindig, vagy megmagyarázható lesz egy olyan jövődöbben, amikor távoli és érdektelen lesz minden, ami Petőfihez tartozik? Boldogok, akik mindent megmagyaráznak, mert eszükbe se jut, hogy megérteni teljesen semmit se lehet, s kiváltképpen nem a nagyon világosnak tetszőt. A ma még dadogó, istenkísértő módszernek – hogy az emberek alig különböznek egymástól, s hogy minden embert ki-ki saját magából és maga által érhet fel – kell nagyot fejlődnie. [...]

Bántódásait, jogos szitkozódásait annyi megaláztatás miatt, színészkedésnek tartották: haragszik, mert fél. És önmaga mögött állott – önmaga, aki büszkén hirdette, hogy ő a pillanat-elhatározások hőse, s az a Petőfi, aki megfizeti az olyan adósságokat is, melyekről versekben adott kötelezvényt.”

Itt hallom mellette a Prufrockban megidézett félelmet, a halál perszifikációját: *„And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker, / And in short, I was afraid.”*

De folytatom:

„Jobb idegekkel is bele lehetett volna az összegabalyodott dolgokba bolondulni, s nem csoda, hogy Petőfi megzavarodott. Annyi bizonyos, hogy mikor Petőfiék Erdély felé indultak, nem a halálba akartak menni, de Petőfi már a halált se bánta. Tisztán nem látott, de annyit okvetlenül, hogy nagyon megcsalta az élet, s nagyon megcsalta ő is önmagát. És vitték öntudatlanul: a bajokkal teltség, az étellel túlságosan jóllakás, melyet ma krisztusi sorsnak keresztelnek el a farizeusok és tudatlanok, a vég felé. Mintha Krisztusnak egyéb öröme és kedve se lett volna, mint a meghalás, csak azért, mert végül meg kellett halnia.

Meg kellett halnia Petőfinek is, jó is volt, hogy meghalt, gondolt is rá, egy-két meghalást már magában cipelt, de dehogy is akart meghalni. Úgy ment a kétségbeesett bizonytalanságnak, mint maga az Isten is tenné, ha ember volna: hátha történik valami jó, mikor már rosszabb ügyse jöhet.

Hideg rázta a saját bátorságától s a már biztosra vett nyaktöréstől Magyarországot, amikor Petőfije elindult életét elintézni.”

Ellentétben rokonainak az európai költészetben növekvő sikerével, a magyar irodalomtörténetben ekkortól kezdve válik legendává a Margitának elvetése. Pedig a költő tudatában volt poétikai találata értékének, mutatja az ars poeticus utó-érvelése, a *Hunn, új legenda*, ahol egyszerre mutatja be az összeolvasható lefokozottságot és a fölé emelkedő Nagyúr-létet. A szolga dolga és a Nagyúr sírja összekapcsolódik: nem a mű veszendőségére, hanem a műben megjelenő emberi pozíció lebontottságára utalva. És ott van *A magunk szerelme* kötet címadó verse, melyet megint csak ama bizonyos nem létező Margitának ajánlott szerzője. Mintegy előlegezve Poundnak a *Mauberley*ben megrajzolt visszabeszélő-utaló szerkezetét, vagy Eliotnak a Joseph Conrad-i csalimesére való mottórójátszását (*The Hollow Men*). De műfajkereső-teremtő találatainak is tudatában volt maga Ady Endre is, 1913-as Krúdy-kritikájában (Ady Endre: *Krúdy Gyula könyve*) imígyen vélekedik: *„Itt hát megint egy pompás kihágás történt a műfaj-szabályok ellen, íródott egy regény, mely sehogysem regény. Egy prózaizált*

és Krúdysított, de mégis annyira belső versű Byron-hósköltemény, amelyenszerűt úgy akartam volna tavaly egy versesregény kísérletemmel.”

Szememben az európai lírának ebben az összeolvasásában Adynak, éppen ezzel, a barátai által kiátkozott, cenzúrázott és berekesztetett művével van joggal helye.

* * *

Kassák lényeglátó pillanata. Mindezek után jogosan adódhat Kassák talán legfontosabb műve, *A ló meghal a madarak kirepülnek* című műfaji-szerkezeti ismételtségének, sorba illeszkedésének strukturalista jellegű számbavétele (amely irodalomtudományunk 1968-as eszmélkedésének volt témája: *Formateremtő elvek a költői alkotásban. A verselemzés új módszerei és lehetőségei*), de egyben – paradox módon – felvetődhet egyszerűségének hermeneutikai tudatosulása, továbbgondolásának esélye (amely az 1999-es miskolci „újraolvasó” konferencián következett el). Folytatás, de nem társ: ennek az alkotásnak a kapcsolódás leírásán túl az elkülönbözés felmutatása adhatja világirodalmi értékét. Ha Ady művének értéke a társíthatósága révén válhat nyilvánvalóvá, a Kassák-mű épp társíthatatlanságában válik az 1948-ban n. n. á. [Nemes Nagy Ágnes] által kimondott értékelésre („remekmű”) méltóvá.

Cendrars odüsszeuszi műve a tízes évek elejének perszónák körül alakított pszeudo-epikájának része: átmenet tematikailag a magánbeszédben előrejelzett személyiségválság és történelmileg a forradalom és a világméretű háború tudatosítása között. A kalandor, ha gondolkodni kezd, minduntalan egyfajta alulmaradtságot érez. Ugyanakkor ebben a tudati helyzetben Cendrarsnál is megképződik ennek az ironikus understatementnek a – szó szerint is – ellenpontja, a narrációban lekicsinyített kalandorszereplő tudatának új szerepkörbe illesztése: annak a költői tevékenységnek a megsejtése, ami majd a Kassák-mű tulajdonsága lesz. A világ – akár annak tényei ellenében – egy-egy műben átszerkeszthető.

*Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Ecoissais
Et l'Europe tout entière aperçue coupe-vent d'un express à toute
vapeur
N'est pas plus riche que ma vie
Ma pauvre vie
Ce châle
Effiloché sur des coffres remplis d'or
Avec lesquels je roule
Que je rêve
Que je fume
Et la seule flamme de l'univers
Est une pauvre pensée...*

*(Egy plédben fekszem
Mely tarka
Mint az életem
És az életem se ad több meleget mint ez a
Kockás kendő
És egész Európa amint hirtelen észrevettem a teljes gőzzel
rohanó expresszből*

Nem gazdagabb mint az életem
Szegény életem
Ez a rongyos kendő
Az arannyal tele kofferokon
Amelyekkel gurulok
Amint álmodok
Füstölök
És a világegyetem egyetlen lángja
Egy szegény gondolat...)

Cendrars műve – történeti helyzetét tekintve – a kalandor előtapsztalása a század majdani tapasztalatai előtről (tovább is éli a korábban csak szövegszerűen megépített kalandját: önkéntesnek megy a világháborúba). Kassák műve egy háború előtti történet átszerkesztése a háború utániságban: műve nem a tények világában válságba kerülő személyiségnek a megszólalása, hanem éppen ellenkezőleg, a tudat kilépésének aktusát rögzíti a tények világából. Ezáltal éppen megerősödésének, mintegy visszanevedésének végigkísérése. Azt a pillanatot rögzíti, amikor a tények világa összeomlik (lényegükben még a megoldást szimuláló győztesnek feltűnő forradalmak is!), és ezeknek a romoknak megnevezhető elemeiből igyekezik egy tudat a maga szuverén világát berendezni-egyensúlyban tartani.

Kassák öntudatában, az irodalomtörténet leltárában, sőt az irodalomtudomány leírásában is az avantgárd szerves része, sőt ő az avantgárd a hazai hagyományban. Ha *A ló meghal a madarak kirepülnek* műfajilag-mélyszerkezetileg eposzként leírható – le is írták, én magam is leírhatónak tartom –, akkor máris bajba kerülhetünk ezzel a leltárba vétellel. Mert ebben az esetben az a szöveg, amely stílusosan az avantgárd kétféle beszédmódjának összeszövésésként jelenik meg: egyfajta egzaltált narrációban és az arra merőlegesen beleszövődő dadaista hanghatásokban – az a művet műfajában-szerkezetében éppen a csak stilisztikai avantgárdból kiválóló jelenteti meg. Ugyanis maga a narratív szöveg egyszerre adja (Cendrars nyomán és Joyce-szal és Pounddal öntudatlanul egybehangzóan) a minden utazások nevelődési hagyományát és annak kétségbevonását. Olyan szöveget alakít, amely egyszerre szolgálhatja a személyiség kiteljesedését, de ennek eredményeként a viszonyítottság felnövelését – azaz a személyiség alulmaradtságát. Ezzel a Kassák-mű visszatársul a tízes évek elejének személyiségválságához. Ugyanakkor a műbe beleszövődő dadaista szimulációk ezt a poétikai egyensúlyt bomlasztják meg – egyértelműen a szövegszerűség területére vonva az egész művet.

Szegedy-Maszák Mihály 1968-as sajátos stilisztikai elemzésében felveti: „*A ló meghal... stílusának két legfontosabb aspektusa: metaforarendszere és pszeudoszintaxisa mindig újabb várakozást kelt az olvasóban és szüntelenül lerontja azt. Az állandó meglepetések az olvasóban olyan bizonytalanságérzést keltenek, mint egy szüntelenül új hangnembe áttérő zenemű a hallgatóra.*”

A mű akkori stilisztikai olvasásának Széles Klára által magabiztosan felvetett, bárha nem bizonyítható – és ami fontosabb –, nem egyértelműsíthető mozzanata: a *talatta* hangformáció konnotációja. Ha én – vele mégis egyetértve – benne minden odüsszeiák zárószavát hallom Xenophón *Anabaszisz*ából, ebben az esetben egy sajátos reciprocitást is kiolvasok: az utazás célzottsága nem a fő szövegben, hanem a beleékelt dadaista hangkreációk között jelenik meg, ott is olyan indulatszavak között, amelyeknek „*nincsen se jelentőségük, se funkciójuk [...]*” *A törvénykereső gesztus visszájára fordul. A súlyos, érzelmeket, történelmi tartalmat sűrítő pózok kiüresednek. Ugyanakkor mindezek nosztalgiáját is hordozza ez az öngúny: a súly helyén fellépő pehelykönnyűség fájdalmát, a tiszteletlen grimasz kétségbeesettségét. Az »ó talatta«-kiáltás mintegy hídnak bizonyul 'értelmességével', ill. 'értelmetlenségével' a sorok 'logikus', ill. 'illoikus' partjai*

között. Maga az »ó« indulatszó sokszínűsége is tükrözi ezt a kettősséget. Fölindulást is jelez – adott szövegkörnyezetben – a nosztalgia árnyalatával; de iróniát, sőt gúnyt is ('leindulásnak' is nevezhetnénk); fájdalmat is, de a 'fájdalom' idézőjelbe vételét, sőt kinevetését is." Mindehhez hozzátehetem, hogy magának az *Anabaszis*nak a végszava semmi történelmi célba érést, csupán az életben maradás esélyét nyilvánítja ki. Bárha ezzel a legtöbbet mondja ki: éppen az életben maradás tényét. Ezáltal az egész utazásnarráció, mint célképzetes cselekvés duplán is érvénytelenítetik: jellemző jelzése átsorolódik a dadaista szimulációba és ott is transzcendálódik a cselekvésből a létszférába. Amit most már a kompozícióból is kiolvashatok: „*Et la seule flamme de l'univers / Est une pauvre pensée...*” („*És a világegyetem egyetlen lángja / Egy szegény gondolat...*”) cendrarsi elősejtelmének kibontásaként megjelenő „*én KASSÁK LAJOS vagyok*” tudatállapot testté válása, poétikai megképződése. Ezáltal pedig a két mű tagadhatatlan rokonsága éppen a még lényegesebb különbséget váltja ki, Ferenczi László szavával: „*az idő és a tapasztalat két partjáról beszélnek egymáshoz...*” A korábbi célképzetes utazások (Kassák 1909-es csavargása és Cendrars műve) ellenében: a megmaradás mint az utazás és a tudat közös állapota: a legtöbb, mit magának mondhat a huszadik század embere.

És ezzel jutok el a magam olvasási pozíciójához. A mű keletkezésének idejében magyarul is létező (sőt vitatkozva magukra a figyelmet felhívó) szövegeket vetíték egymásra az összehasonlítás és nem a filológiai összekapcsoltság okán – bárha az utóbbit sem zárhatom ki. Ha a mű szerkezetét tekintve Joyce és Pound, az *Ulysses* és a *Cantók* kortársa és társa lehet, de én szövegszerűségében mégis a világirodalom legnagyobb ívű Odüsszeiájával, az *Isteni színjátékkal* is olvasom össze. Bárha látszólag ennek ellent mondhatna a Derékly Pál *latabagomár ó talatta latabagomár és finfi* című könyvében kétszer megismételt tény, hogy Kassák épp ekkoriban, az új irodalmat éppen a Dante–Dosztojevszkij jelezte hagyománytól akarja elszármaztatni. Ugyanakkor ő hangsúlyozza azt is, hogy ez a megbecsülés szavát is hallhatóvá teszi. Hozzáteszem, az irodalomban, amitől meg akarunk szabadulni, az ellenmérték is egyben, amellyel méretezni akar az adott alkotó. Bárha *A paradicsom* Babits-fordítása Kassák művével közel egy időben, Budapesten jelenik meg, ugyanakkor Babits *Az istenlátás. A Paradicsom utolsó énekéből* címmel már 1912-ben, a *Nyugat* április 16. számában közöl részletet *Jelenetek az Isteni színjátékból* című fordításválogatásában; ez mindenképp hozzáférhető lehetett az önművelő és Babitsra kiemelten is figyelő Kassák számára (lehet, hogy éppen a nagyon is figyelt Babits műhelytanulmányának emléke ingerelte Dantéval szembeni vitatkozásra Kassákot: Babits fordítói jegyzetei ugyanis kiemelten a terzinák – Kassák számára ingerlő poétikai eszközt – rímeit teszik meg a fordíthatás és idegen nyelven való életre keltés kritériumának); a műhelytanulmányt követő fordításmutatványok elgondolkozathatták Kassákot, a költőt, szövegalkotása alakulásában is befolyásolhatva később. Ugyanakkor Szász Károly kommentárjaiból és fordításából is idézek a továbbiakban (ott, ahol Babits mutatványa a XXXIII. ének 87. sorától megszakad): talán a műhelytanulmány lekicsinylő minősítése kihívta az olvasó és tájékozódó Kassák érdeklődését, kiváltva az összehasonlítás igényét.

Hiszen Dante műve ott kísért végig a modernség irodalma bármelyik fázisának háttérpéldázataként. Egyszerre mutatja fel egy célba értség kiteljesedéseként a lényeglátás autentikus pillanatát és az alatta megrajzolt ívben életre kelti az emberi történelem most-pontokra szakadó eseményességét:

*Oh abbondante grazia ond'io presunsi
Ficcar lo viso per la Luce Eterna,
Tanto che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,
Legato con amore in un volume,
Ciò che per l'universo si squaderna;*

Óh dús Malaszt, az örök fény-kutatóval
szétolvadó látásban elvegyülni
megáldtál engem kegyelemmel, bővel.
S láttam mélyében három-egybe
gyülni, szeretettel kapcsolva egy tömeggé,
mi itt lenn szerte szokott elegyülni;

Az idézet egyszerre a narrációt megszüntető tudati létállapot bemutatása és a narrációt kétszeresen is megtartó állapot. Elbeszél ugyanis egy célba érést, és ugyanakkor fenntartja az ide vezető – és állandóan megmaradó – eseményességet is. A mű, mint a tudat emanációja az alkotásfolyamatban a történelmi és az autentikus idő viszonyításává válik. Az egy perc és az idők végtelene szembesítődik a lényeglátásnak ebben a találkozásában. Mintha *Az ember tragédiája* álomdramaturgiájának – és ezen átszarmaztatva talán éppen Kassák művéig elkövetkezően – egyik ihletője lenne a *Commedia* e helye. Az argonautákra utaló eseményességében pedig éppen az útonlétnek azt az előképét idézi fel, amely majdan az Odüsszeián keresztül elvezet a huszadik századba, ahol éppen a narrációban a „nagy elbeszélések”, az »üdvtan« nevelődési történeteit az „útonlét” állapota váltja fel:

*Un punto solo m'è maggior letargo
Che venticinque secoli all'impresa
Che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.*

A *Paradicsom* teljes magyar szövegét 1922-ig csak Szász Károly fordításában és kommentárjával érthette el Kassák, Szász Károly kommentárja az idézett helyhez igen jellegzetes éppen a történetiség és a lényeglátás szembesítése szempontjából: „*elvakulva a mennyei fénytől, úgy tetszik mintha álmod bocsátna rá, nem látva semmit. Ez a perc mélyebb álomnak s hosszabb időnek tetszik neki, mint az a huszonöt század [...] Gondolata a hosszú időt, egy legrégebb történelmi korszakra viszi vissza, arra, mikor a tengert a legelső hajó hasítja. 1300 év Krisztus születése óta, ehhez 750 Róma építése óta, ahhoz 430 év Trója pusztulása óta, ahhoz még negyven év az argonauták hajózása óta – összesen 2520 esztendő. Danténál gyakoriak az ily történelmi reminiscentiák, egy-egy gondolat túlzó kifejezésére. Ahelyett, hogy mondaná: az a pernyi álom nekem végtelen hosszúnak tetszik, ezt mondja: mint Neptun bámulása, mikor az Argó hajóinak árnya először vetődött a tengerre!*” Az idézett hely fordítása Babits Mihály későbbi magyar szövegében: „*Egy perc mélyebben elaltatta gondom', és Argó árnya, Neptun dőbbenése / huszonöt századát legyőzte pontom.*”

Ímígyen a narrációban megszülető, mégis belőle kiemelkedő műként olvasom Kassáknak ezt a saját pályáján és a magyar irodalomban is „különleges, egyedi helyzetű” (Szegegy-Maszák Mihály, 1968), ugyanakkor a század irodalmi folyamatosságával is összekötött művét.

Bárha a keresztény ihletettséggű üdv történet tűnik fel számomra a mű narrációját meghatározó-biztató előképeként, tehát programot mondó monológot szuggeráló előbeszédként – megszerkesztődő retorikusságában maga a mű olyan szöveggé jelenik meg, amely a személyes létezés értelmezése választékának emanációját mutatja be. Az öszövet-ségi „*Én vagyok*” variációja lesz a keret, amely Kassáktól József Attiláig, Szabó Lőrincig a tudatban generálja azokat a lehetőségeket, melyeket az alkotói retorika összegez a tudat-énben, hogy egyben szétomoljon olvasói retorikáiban, hogy utóbb újabb alakzatban újabb alkotói retorikák szerinti alkotások megépülését váltsa ki.

Az „*én KASSÁK LAJOS vagyok*” vagy az *Eszmélet* hangsúlyosan kimondott éneje, avagy a stirneri ujmutatásra alakuló Szabó Lőrinc-i *Az Egy álmai*, vagy a *Fűz a tóparton* grammati-

kai labirintusából kiemelkedő énalany mind annak a tudatállapotnak a poétikai definíciói, amelyben a most-pontokra-szakadó narratív időben (Ady, József Attila, Szabó Lőrinc megfogalmazásában: „messziről és messzire megy ez élet”, „az idő lassan elszivárog”, „az életet adja, adja,“), abból kiemelten megjelenik az autentikus idő, „In balance with this life, this death”, az „ez élet”. A vers poétikai helyzete éppen a kettő viszonyítottsága: „a mindenséggel mérd magad!” A rálátás az élet választékaira. A tudatban megképződő-befogott, ahumánus viszonylataival kérdezhetővé tett léttények között befogottan megjelenik ugyanez a tudat (én-nek nevezve-szólítva), a maga, választóakarata (Kürwillejére – Ferdinand Tönnies) való rákérdezésével. Az egyszerre kint és bent állapot: amit az *Eszmélet* nem mint kizárót, hanem mint metafizikai állapotot tételez fel a maga formálisan pedig kizáró logikájával. Az *Ars poetica*-beli én (a „költő vagyok –”) – a bibliai isteni jelenlét áttemelése a tudatba. Benne és általa történik a poétikai megtestesülés. Amit még a 21. században is a bölcs láng esze fel nem ér, csak óhajtvá sejt, arra 1947-ben Szabó Lőrinc már ráért: „De, hogy a / Mindenség is csak egy Költő Agya, / úgylátszik, igaz”, és 1922-ben Kassák remekműve alkotói retorikájában megformált. Magaévé alakítva a János-evangélium retorikáját.

Ezáltal a teológiai üzenetet hordozó szöveg a poétikában átfordul a célképzethez kötött üdvtörténetet sugalmazó kiválasztottság megjelenítéséből az emberi tudatban feldolgozódó evilági útonlevés létállapotába. Mit reprezentál *A ló meghal a madarak kirepülnek* útonléte? Leír, bemutat, felkínál – de nem reprezentál. Nem tudni munkás-valcolás, egyházi karrierkeresés, költőtél vagy politikai-mozgalmi szerepvállalás lenne a választék. A szinte enciklopédikus felvonultatott áthallások mindezt felkínálják. A földrajzi hezitálás Párizs–Brüsszel között, amely egy üdvtani szerkezettel szemben az eltúlzott életrajzi valóságúság erőszakátelének tűnik fel, valójában poétikai esemény. Ehhez kapcsolódik utóbb – történetiségében kései értelmező rálátásként – Kassák Cendrars-víziója, amely éppen a korábban jelentéktelenné feltűnő Párizsban létet emeli poétikai meghatározottságú fordulópontnak egy nemlétező találkozás vizionálásával. Szerintem éppen ez – az utóbb még mítomán módra feldúsított – Brüsszel–Párizs hezitálás a Kassák-mű poétikai elhelyezettsége. Mint ahogy a bibliai szövegkínálat Kassák művében a világ létezésében (mindenség = én) benne lévő bizonytalanság – választás és szabad akarat – archetípusaként szolgál. A szocialista zarándok az Újszövetség eseményességét követve hagyja el a célképzetet, a Nagy Háború és az orosz forradalom utániságban kontrollálva a régi történet elbeszélését, amelyből elröpítsen a nikkelszamovárral minden utólag zavaró történelmi esetlegességet. Visszamenőleges érvénnyel. Valóban igazat mondott nekem, amikor a nikkelszamovárt az orosz forradalommal azonosította, csak mi, akik körülültük őt halála előtt nem sokkal, megújuló dicsősége pillanatában nem figyeltünk a mű retorikai szerkezetére. Az élet eseményessége – visszatekintve – meg nem másítható, a maga leltárszerűségében része a visszatekintő mindegyik ember életpozsa seregszemléjének. Ez van, ez adottság. De éppen ennyiben különbözik a Teremtő és a befogadó emanációja. A befogadó csak tudatában – ha költő: szövegszerűségében – szerkesztheti át a megtörtént eseményeket. A valóságos útonlét az áttekintés során válik tudatában az események átértelmezőjévé. A személy viseli megélt eseményei nyomát, a személyiség ennek ellenében alakíthatja meg létformáját. Költő esetében műalkotását. A huszadik században, amikor az események és azok tudat- (és poétika-) beli feldolgozása olyan gyors ütemben írják felül egymást, akkor válik időszerűvé az olyan tág ollójú világirodalmi jelenség, mint Villon vélt élete és költészete. Példázatot ad: a költő személyiségével hogyan tudja megélni a maga integritásában, hogy „fejük fölött elrepül a nikkelszamovár”.

„én KASSÁK LAJOS vagyok”: ennek a megalkotott tudatállapotnak a magasáról gondolja át a vers ismét az egész zarándokutat, a maga állandóan épülő-omló szerkezetével, az Ady-mintára Párizsba készülő, mégsem ott célba érő („én láttam párist és nem láttam

semmit”), éppen ezért az egész elbeszélést tudatosan gellert kapottként bemutató-lebegtető linearitásával, végül pedig a brüsszeli politikai célképzet kidobásával-elrepítésével („s fejünk fölött elrepül a nikkelszamovár.”). Háromszoros zárandokutat játszát egybe a vers: egy költőnek és mozgalmárnak készülő ember megosztott célzatú (Párizs vagy Brüsszel?) valócolását; az evangéliumok történetét; és az orosz forradalmat. Mindebből marad az útonlévőség most-pontokra-szakadt örök újakezdése és az ezzel szembesülő tudat mérlegelő mértéke az autentikusnak szimulált tudathorizonton.

Az „*Én vagyok*” megalkotottsága azt a tudatot, azt az Igét nevezi meg, amely leírhatatlan, de viszonyaiban leosztódik, hogy minden tudatban ismét visszaalkotódhasson. Figyelemre méltó ebből a szempontból Szabó Lőrinc és T. S. Eliot verseinek visszaolvasó építkezése: „*én teremtem csupán,*”, „*I remember*”, „*I should be glad of another death*” – „*emlékszem én*”, „*Másféle halálnak örülnék*”. Mindkét költőnél a vers vége épp a Dantéból is kiolvasható, Kassáknál megfigyelt horizont-összeolvadáshoz jut el: az eseményesség narratívája a belőle való kilépés pillanatában az egész történet tudati átváltoztatását programozza. Poétikailag ez a kimondott: „*Költő vagyok –*”, „*én KASSÁK LAJOS vagyok*”. Ennek leosztódása a szöveg, amely éppen ezt a viszonyt hivatott nyelvi-grammatikai (és csak ezt szolgálóan verstani) alakzatokkal rögzíteni. „*A mindenséggel mérd magad!*” felemelő arányaival élni át az elszivárgó élet esetlegességeit.

Én imigyen olvasom a Dante-mű végén a költő egyszerre narratív és szövegszerkesztő pozícióját:

*La forma universal di questo nodo
Credo ch'io vidi*

Szász Károly fordításában:

*Az általános elvet e rejtélyben,
Hiszem hogy meglelém,*

Kassák szavaival: „*látom a partokat, amint elfolynak mellettem s szereim előtt kinyílik a tér a világossággal áldott*”. Ennek a kassáki textusnak a párjára hívta fel figyelmemet Tóth Szilvia: Kokoschka 1971-ben megjelent, magyarra *Életem* címmel lefordított memoárjában hasonlóan, a háború ellenében, azt megkerülve, a reneszánszig visszavezetve tájékozódását imigyen fogalmaz: „*titkos elragadtatásomnak véget vetett a háború. De a tér sugárzásának okával, ezzel a titokkal bújócskát játszva, általa nyílt meg a szemem, ugyanúgy, mint valamikor gyermekkoromban, amikor először értettem meg a fény tikkát. Számomra ez az expresszionizmus.*”

És erre az összeolvasásra Babits utóbbi – a húszas évek poétikai eseményeit is összegező – Dante-esszéjében kapom meg a módszertani útmutatást, még a múltháttér eseményességének összevetését (az irány megformálását) is a jelenen átfutó előrelépéssel (én úgy neveztem: a világszerűségből a szövegszerűségbe való átlépéssel): „*Ha korunk az embert kívánja látni a költőben, az egész embert, ahogyan legmélyebb s legemberibb gyökereiből kinő, ahogyan a világba belefogódzik, abban körülnéz, akar és cselekszik: nem találhat nekivalóbb költőt. Bizonyos értelemben Dante legaktívabb költője a világirodalomnak. S ez a szó igazi értelme: mert Dante nemcsak jelszavakban és elméletileg játszott valami elvont aktivitás kéjeivel: ő tudta, mit akar, s élete is cselekvő élet volt, azon ritka életek egyike, hol cselekvés és alkotás nem bénítják egymást. Mert ez a cselekvés ugyanonnan nőtt ki, ahonnan az alkotás: a legmelegebb és legegényibb emberi mélységből, a szerelemből; s föltört, mint maga az alkotás, a legáltalánosabb és legönzetlenebb emberi magasságig, az emberi közösség, egység és méltóság igazi és tiszta átérzéséig, mely maga a vallás, a keresztény vallás. Korunk erotizmusa és kollektívizmusa egyformán meglelhetik e középkori zseniben azt, ami rokon és érdekes. [...] A jelennek a múlt háttérével való együttlátása*

teheti csak világmépünket dinamikussá. Csak ez adhatja meg az irány átélését: s csak az irány termékeny, az elért pont egymagában soha. Aki lendületet akar venni előre: az előbb hátralép.”

Ahogy Babits Dantét olvassa, olvashatná ekkor már *A ló meghal a madarak kirepülnek* Kassákját is. Majd két évtizedet kellett várni, amíg n. n. á. egybeolvasta őket. Ismerték-nem ismerték egymás szövegeit? Bennem imigyen állt össze a remekmű poétikai pozíciója. A személy és személyiség viszonyíthatása az események közötti útonlét során.

* * *

A „*tragic joy*” megjelenése a magyar lírában. Az útonlét során hogyan épülhetnek az események a személy személyiséggé alakulásába? A nyugati filozófia már a múlt század elején, Schopenhauer munkásságában jelezte az adaptációs igényt, amellyel a nyugati filozófiába igyekezett belevonni a keleti gondolkozás eredményeit. A huszadik század első felének meghatározó európai filozófusai ugyan nem tartanak igényt az így megnyílt út folytatására, a természettudomány és a költészet művelői annál inkább szükségelik ennek a lehetőségnek a kihasználását. Közülük a fizikus Erwin Schrödinger szisztematikusan gondolja végig az európai gondolkozási hagyományt: ennek során figyel fel az európai kauzális (ok-okozati) gondolkozással megalkotott világmagyarázatokban megjelenő „*hézagok*”-ra. Legrövidebben akkor járok, ha saját szavaival idézem fel gondolatmenetét, a „*megérthető véletlen*” felvetette csapda végiggondolásáról:

„Szerintem itt (a fizikában), akárcsak ott (a történelemben), fáradásaink megbecsült eredménye a vizsgált tárgy egyre világosabban taglalt, szemléletes összképe, amelynek összefüggéseit jól értjük. Az összefüggéseket itt és ott egyaránt tökéletesen szétrombolná, ha az igazság iránti túlzott aggodalmaink miatt úgy éreznénk, mindent el kell hagynunk, amit az érzékek közvetlen ítélete nem igazol vagy kívánatra nem bizonyítható, ha kénytelenek volnánk minden állításunkat úgy megfogalmazni, hogy az érzékelésekkel való kapcsolatuk közvetlenül megnyilvánuljon. [...] arról van szó, hogy valahányszor emez történik, utána amaz következik. Igen röviden kifejezve: régebbi tapasztalatainkat írjuk le, azzal az állítással együtt, hogy ezek adott esetben ugyanabban a sorrendben és kölcsönös függőségben ismétlődnek meg. Ez az állítás nem üres szó, hanem a leírás lényeges része. Ezenkívül rendszeres, mindig újra szükséges járulékos, amely nem »váltható meg« egyszerez kijelentéssel. Ez a »valahányszor« ugyanis nem minden eseménysorra igaz, csupán egyesekre; ám vannak más eseménysorok is. Az a lehetőség, hogy a természeti történések olyan törvényszerű eseménysorokba rendezhetők, amelyekre a »valahányszor« érvényes, önmagában is olyan dolog, amelynek szeretnénk az okát ismerni. Lehetséges ez? [...] Az érthetőségi doktrína lényege, hogy az események vizsgálata során mindig olyan észleléseket és megfigyeléseket gondolunk együvé, amelyek a szükségszerűség kapcsolatában állanak. Kibogozzuk a kauzális láncokat, és ezeket nevezzük csupán lényegesnek. A valóságos életben azonban mindig sok száz kauzális lánc keresztezi egymást, s így állandóan olyan események találkoznak, amelyek nem állnak egymással megérthető kapcsolatban, amelyek együttes bekövetkezését a természettudományos gondolkodásúak véletlenszerűnek látják. Olyan dolgokról van szó, mint egy napfogyatkozás és egy csatavesztés; egy fekete macska, amely balról keresztezi az utat, és az ugyanazon a napon bekövetkezett üzleti balsiker. De olyan dolgokról is szó van, mint a Baselen való átutazás közben egy elgázolt kutya miatt lekéssett vonat, aminek következtében ugyanaznap egy isztambuli távoli ismerősömmel találkozom és ez (logikai szubjektum továbbra is az elgázolt kutya) egész jövőendő életemet új útra irányítja; vagy egy konflis, amely éppen akkor halad el az épület előtt, amikor a második emeleti ablakból egy kisbaba egy lámpaoszlop tetejére esik, s az elszakadó ruhácska úgy fékezi le esését, hogy a konflis tetejére, onnan a bakra pottyan, és egy zúzódással megússza (az utóbbi eset apám családi krónikájából származik). De még az ilyen kivételes eseményektől eltekintve is, mindenki, aki egy jól ismert életutat, például a sajátját, pontosan megvizsgálja, azt a benyomást nyerheti, hogy az okozatilag

össze nem kapcsolt események vagy körülmények véletlen egybeesése igen nagy szerepet játszik, sőt tulajdonképpen az érdekes főszerepet, amelyekhez képest az átlátható kauzális láncok szerepe triviálisabbnak tűnik, mint az a mechanizmus, amely a tulajdonképpen szándékolt előadás hordozója, az a billentyűzet, amelyen a néha szép, néha háborzongató, de mindig értelmes harmóniát lejátszák. Ez arra a következtetésre vezethet, hogy az érthetőségi dogmatika, bármilyen ésszerűnek látszik is, a minket érdeklő összefüggéseknek csupán egy kicsiny, mégpedig a legtriviálisabb részét tárja föl, míg a fő rész megértetlen marad.” Mindezt a nyugati, objektivitásra törekvő gondolkodás válságaként éli át, és így jut el a „Kelettel való keveredés” szükségeléséig: „Az ellentétes kiút a tudat egységesítése”.

Schrödinger a felvetett világnézeti problémák átgondolására nem filozófusként és nem filológusként, de kora természettudományos horizontjáról tekintve szakít ki eseményeket, sorol fel antinómiákat az európai gondolkodás történetéből, amelyek „bosszantó fellépésük”-kel, „valahányszor előkerülnek, újból zavart, meglepetést, kellemetlen érzést okoznak.” Herakleitosztól indul, de eljut ahhoz az Eddigtonhoz, akinek ismeretterjesztő könyve (*A természettudomány új útjai*) a két háború közötti időben a magyar írók és költők alapvető olvasmányai közé tartozik, aki leírja bevezetőjében „a maga »két íróasztalát«, a mindennapi életből ismert alanyi íróasztalt, amelynél ül, amelyet maga előtt lát, s amelyre támaszkodik, továbbá a természettudományosat, amelyből nemcsak hiányzik minden érzékminőség, hanem ráadásul rendkívül lyukacsos is; hiszen javarészt légüres térből áll, amelyben csupán viszonylag (azaz a köztük levő távolsághoz viszonyítva) apró atommagok és elektronok mérhetetlen száma nyüzsög összevissza stb. A kedves öreg házibútor és a fizikai modell hatásos szembeállításához, amely utóbbi a tudományos leírásnál az előbbinek a helyét el kell hogy foglalja, az alábbi megjegyzést teszi: »A fizikus világát a szemlélő a mindennapi élet színdarabja árnyjáték-előadásának látja. Könyököm árnyéka árnyékasztalon nyugszik, miközben az árnyék-tinta elfolyik az árnyékpapíron. [...] Annak az őszinte fölismerése, hogy a fizikai tudományoknak árnyékvilággal van dolguk, az utóbbi idők egyik legjelentősebb vívmánya«”.

Schrödinger szerint a fiziológus Charles Sherrington *„Gifford Lectures”* kötete határkő szerepet játszhat az imígyen felvázolt gondolkodás történetében. Sherrington a következőket írja: „A tudat, mindazok után, ami érzékeléssel megtudható róla, térbeli világunkban kísértetiesebb a kísérteteknél. Láthatatlan, megfoghatatlan, körvonal nélküli dolog, sőt egyáltalában nem is »dolog«. Érzékelés nem igazolja, és sohasem fogja igazolni.” Schrödinger ehhez hozzáteszi: „A kettő közül tehát az egyik megváltoztathatatlanul kísértételekre van kárhozthatva, vagy a természetkutató objektív külvilága, vagy a tudat, amely elgondolásával az előbbit fölépíti, miközben saját maga abból visszavonul.”

Hol foglal helyet ebben a szerkezetben maga az ember? A fizikus – itt már poétikai helyzeteket felidézve – szükségesnek tartja felfigyelni erre is: „A festő nagyméretű festményeibe vagy a költő költeményeibe néha jelentéktelen mellékalakokként beilleszti saját magát. Az Odüsszeia költője például abban a vak énekesben, aki a phaiakok csarnokában Trójáról dalol és a sok megpróbáltatáson átesett hőst könnyekig meghatja, szerényen nyilván önmagát illesztette be eposzába. A Nibelung-eposzban is van egy részlet, az osztrák földön való átvonulás, ahol egy költővel találkozunk, akiről az a sejtés, hogy az eposz szerzője. Dürer Mindenszentek című képén a felhőkben magasan lebegő Szentháromság körül két nagy körben állodogálnak imádkozva a hívők, az üdvözültek köre a levegőben, az emberek köre a földön. A királyok, császárok és pápák alattuk. S ha emlékezetem nem csal, a földi körbe szerény mellékalakként, amely hiányozhatna is, a művész saját térdelő alakját is odafestette. Szerintem ez a legjobb hasonlat a szellem zavaró kettős szerepére: egyrészt ő a művész, aki az egészet megalkotta, a képen viszont jelentéktelen mellékfigura, amely el is maradhatna, anélkül, hogy az összhatást lerontaná [...] azon tipikus antinómiák egyikével van dolgunk, amelyek attól származnak, hogy legalábbis eddig még csak azon az áron sikerült érthető világképet felépíteniük, hogy a szemlélő és építő abból visszahúzódik, s nincs többé benne helye.

A belekényszerítési kísérlet értelmetlenséget eredményez [...] Mint ahogyan a tér-időbeli világmodell szintelen, néma és megfoghatatlan, vagyis hiányoznak belőle az érzékminőségek, ugyanúgy hiányzik belőle egyáltalában mindaz, aminek értelme egyedül a tudatos, szemlélődő és érző Énhez való kapcsolatban van. Elsősorban az erkölcsi és esztétikai értékekre és mindenféle értékre gondolok, mindenre, aminek kapcsolata van a történések értelmével és céljával. És mindez nemcsak hiányzik, hanem szervesen nem is illeszthető be. [...] A természeti történések önmagukban se nem jók, se nem rosszak. Ugyanígy se nem csúnyák, se nem szépek. Az értékek hiányoznak. Az értékek, és főleg az értelem és cél. A természet nem célok szerint cselekszik. Amikor egy organizmusnak a környezethez való célszerű alkalmazkodásáról beszélünk, akkor tudjuk, hogy ez csak kényelmes szólásmód. Ha szó szerint értjük, tévedünk. Világképünk keretében tévedünk. Ebben minden csak szigorúan kauzálisan kapcsolódik egymáshoz. De tisztán természettudományos kutatással a legkevésbé sem tudjuk meghatározni a nagy egésznek az értelmét. Minél alaposabban vizsgálódunk, annál értelmetlenebb minden. A lejátszódó színdarab nyilvánvalóan csak a szemlélődő szellemmel való kapcsolatban nyer jelentést. De hogy ez milyen kapcsolatban áll vele, arról a természettudomány csak értelmetlenségeket tud mondani: mintha éppen annak a színdarabnak a következményeként jött volna létre, amelyet éppen néz, s el is pusztul majd benne, amikor a Nap kihűl, s a Föld jég- és kősvataggyá válik”.

Ezzel pedig eljutottunk az „objektivitásból eredő hézag”-hoz, a kauzalitással végiggondolt objektiválás határesetéhez. A tudós így folytatja: „A világ csak egyszer adott. Semmi sem tükröződik. Az ősminta és a tükörkép egy. A térben és időben elterülő világ a mi elképzelésünk. Hogy ezenkívül még valami más is, arra legalábbis a tapasztalat – mint ezt már Berkeley püspök is tudta – semmilyen támpontot sem nyújt.” Mindezzel a kauzális gondolkozás határterületéhez érkezőnk, amelyen a tudomány és a poétika a maga különböző törvényszerűségei szerint alakíthatja a maga sajátos világát.

A huszadik században mindez nem filozófusok képzelme, hanem fizikusok által felfeltett, népszerűsített természettudományos ismeret, amely arra a Heisenberg által tudatosított Bohr-megfigyelésre keresi a választ, amely a megfigyelőt magát is belehelyezi a megfigyelt világegészbe. „A kvantumelmélet, mint Bohr kifejezte, arra emlékeztet bennünket, hogy az élet harmóniájának keresése közben sohase felejtjük el: az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk.”

Poétikailag mindez feltéti a kérdést: hol foglal helyet ebben a szerkezetben maga a költő, az alkotásban az alkotó? Nemcsak a fizikus vélekedett erről, de vele egy időben a költők is szükségesnek tartják rákérdezni erre. Schrödingernek, az ember helyét kereső gondolatmenete mellé idézhetem például a Schrödinger-kortárs magyar költő, József Attila sorait, amint a *Téli éjszaka* című körképében az alkotásban elhelyezi magát az alkotót is (a vers dátuma: 1932. december).

*Hol a homályból előhajol
egy rozsdalevelű fa,
mérem a téli éjszakát.
Mint birtokát
a tulajdonosa.*

Ugyanő eljut a maga poétikai fejlődésében az „objektivitásból eredő hézag” érzékeléséhez, a kauzalitással végiggondolt objektiválás határesetéhez az *Eszmélet* címmel összefogott gondolati költeményében (a vers dátuma: 1934 eleje). Benne az esztétikai alkotás mint az embernek a világban léte mikéntjére való rákérdezés alkalma jelenik meg. Ahogy a tudós a maga területéről, hasonlóképp a költő is – egymástól függetlenül – elérkezik az európai gondolkozás határesetéhez:

*Én fölnéztem az est alól
az eget fogaskerekére –
csilló véletlen szálaiból
törvényt szótt a mult szövőszéke
és megint fölnéztem az égre
álmaim gőzei alól
s láttam, a törvény szövedéke
mindíg fölfeslik valahol.*

Az egyik fajta válasz erre a kihívásra a tudat egységesítéséhez vezet, ahol a sokszoros-
ság megidézése csak látszat. A metafizikus egyesülés misztikus élménye szabályszerűen
ehhez a felfogáshoz vezet olyankor, amikor erős előítélet nem állja útját. Ez annyit jelent,
hogy Keleten könnyebben, mint Nyugaton. Schrödinger e misztikus metafizikára jellemző
szöveggént egy 13. századi perzsa-izlám misztikustól, Aziz Nasafitól idéz: „Az élőlények
halálakor a lélek a lélekvilágba, a test a testvilágba kerül vissza. De közben csak a testek változnak.
A lélekvilág egyetlen lélek, amely fényként áll a testvilág mögött, s minden egyes létrejött lényen,
mint ablakon átcsillan. Az ablak minőségétől és nagyságától függően több-kevesebb fény hatol a
világba. A fény maga azonban változatlan marad”. Szinte ennek a szövegnek az illusztrációja
is lehetne egy másik magyar költő, Weöres Sándor *Grádicsok éneke* című versciklusának
záródarabja. Szövege a „testvilág”-ot éppúgy érzékeli:

*Vagy azért kell-e élnem,
hogy haldokolva, kedvét
messziről sóvárogjam kiszakadtan,
örvényben ingva nézzem,
mily diadalmenetként
vonúl, nem nőve-fogyva, mozdulatlan!*

mint a „lélekvilág”-ot:

*A változó világon
átnyúlva szakadatlan,
fürdöm oly végtelen harmóniában,
mit a művészi álom
nem rögzíthet szavakban,
belőle a versben szilánk van.*

*Ez a szünetlen élmény
eltávolít a földtől,
fejemet kéken-túli égbe ásom,
többé már nem remélvén
táplálékot göröngytől,
zord idegen lett boldog vallomásom.*

*Nem gyarapodni többre,
nem élni, oda vágyom,
honnan hűségesen kísér szerelmem,
izzón olvadni benne,
legyen szabadulásom
attól, mi én, s nem az ő tükre bennem.*

Ez esetben a poétika által felszabadított sokféleség nemcsak az individuális szabad akarat teherpróbája, hanem a személyes létezés elrendezettségének, biztonságérzetének megnyilvánulása.

Ha mindezt kiterjesztem – mint javasolta maga Schrödinger is – a poétikában is megjelenő „hézagokra”, ezzel tudatosíthatom mindazt, amelyet Goethe már a maga gyakorlatában, és az általa „világírodalomnak” nevezett mezőben valaha megfigyelt. Ugyanakkor olyan tendenciákkal is szembesülhetek, amelyek a huszadik század folyamán a vallási ökumenének is alkotóelemei.

A magam részéről Schrödinger ötlete mentén figyeltem fel olyan poétikai megoldásokra, amelyek összeolvashatóak a tudós fizikus kérdésfeltevésével, egyben pedig a magam poétikai rendjében határesetet jeleznek, a modernség dialogikus jellegének felmutatásával tendálnak a szintetizáló jelleg megformáltsága felé. Megjegyezve természetesen, hogy korok és nézőpontok bármikor átrendezhetik a viszonyítási szempontokat, új kérdező horizontokat nyithatnak, ennek megfelelően másfajta olvasási – és ebből következően: összeolvasási – trendeket kanonizálhatnak. Ugyanakkor Szabó Lőrinc szavával én is elmondhatom: „*ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!*” Szabó Lőrincnél ennek a versnek a kezdő felütésétől („*Törvényszék? En is az vagyok!*”) számíthatjuk költészetében a *Kritik der praktischen Vernunft*-beli kanti kategorikus imperatívusz közismert szállóigéjének („*Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*”) tudatos felülírását, a morál és az igazság kérdésének relativizálását. Nem véletlen, hogy az 1932-es *Te meg a világ* kötetében éppen az 1931-es keletkezéssű *Tao Te King* és a *Rigvéda* című versek után következik.

Feltételezésem szerint az ok-okozati felfogásmódnak drasztikus opponálását József Attila egyik utolsó verse, a „*Költőnk és Kora*” jeleníti meg legkarakteresebben (megjelent a költő által szerkesztett folyóirat 1937. októberi számában). József Attila az 1934 nyarán publikált *Eszmélet* című versében még tudatosan a kauzális gondolkozás határhelyzetének megélését vezeti fel, jelölve a külső és belső világ egyszerre megélésének útját: „*Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent*”; de egyben ugyanennek poétikai érvényét még meg is kérdőjelezve: „*ügyeskedhet, nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret*”.

Ennek következtében azzal az antinómiával találkozok, amellyel Schrödinger gondolatmenetét követve is találkozhatok: „*Hérakleitosz tudja, hogy az álomban és éber állapotban tett érzékelések között önmagukban nincs különbség. A valóság egyetlen kritériuma a közösség. Ennek alapján konstruáljuk meg a reális külső világot. Minden tudatszféra részben átfedi egymást – nem éppen ennek tulajdonképpeni értelmében, ez lehetetlen, hanem olyan testi reakciók és közlések révén, amelyek megértését kölcsönösen megtanultuk. A tudatok közös része alkotja a valamennyiünk számára közös világot [...] Aki az utóbbit nem ismeri el [...] bolond; vagy úgy cselekszik és beszél, mint egy alvó; mert az álomban elfordul az ébren levők közös világától a saját álomvilága felé.*”

Ebből következően felvetődhet a kérdés: ha Énünk maga a világkép, azonos az egésszel, és ezért nem lehet annak része, akkor hogyan magyarázható, hogy a tudat-Ének száma nagy, a világ viszont csak egyetlen. A „*tudatok közös része*” hogyan alkotja a „*valamennyiünk számára közös világot*”? Hogyan lehet, hogy a részleges tudattartományok tartalmi részben fedik egymást, és aki hallucinációit vagy álomképeit összetéveszti a valósággal, örültnek nevezzük?

Ez az a pont, ahol természettudós gondolkozás és poétikai cselekvés keresztezi egymást: az egymást fedő tudattartományok kommunikációja nyelvi eszközzel történik. A kérdés a nyelvi meghatározottság kérdését is felveti: „*a tudatszférák kérlelhetetlen elkülönültsége, egymástól való teljes és kifürkészhetetlen kizártsága következtében pillanatnyi ketyelyünket fejeztük ki, vajon egyáltalában képesek leszünk-e valaha határozottan állítani, hogy tapasztalataink*

különböző áramainak egy része (az a rész, amelyet »külsőnek« nevezünk) hasonló, sőt csaknem azonos. De mihelyt rájövünk, hogy e pont tekintetében megvan a megértés lehetősége, s hogy a rendelkezésünkre álló nyelvekben szerencsére megvannak a megértéshez szükséges eszközeink is, rögtön hajlamosak vagyunk a megértés pontosságai fokának túlbecsülésére és az elkerülhetetlen korlátokról való elfeledkezésre". A kauzális gondolkodás elfeledkezik a korlátokról, és csak a „külső” tapasztalatok „hasonló, sőt csaknem azonos” mezőiről vesz tudomást, és kirekeszti „az egymástól való teljes és kifürkészhetetlen kizártság” következményeit, azokat a hallucináció vagy álomkép világába utalja, az azt nyelvileg megfogalmazni akarót örültnek minősítve. A természettudós ezen a ponton csak kételyét jelzi, korlátokról beszél, csakhogy e hézag a költő számára az alkotás során megoldandó feladatként jelentkezik. Szabó Lőrincnek az 1935. február 24-én a *Pesti Napló*-ban megjelent híres verse, a *Dsuang Dszi álma* lesz ennek keleti mesévé alakított megjelenítése. Ez a vers ahogy tematizálja a problémát, az közismert, elmondásának módja közérthetővé teszi.

Az már kevésbé ismert, ahogy József Attila a „*Költőnk és Kora*” című versben jut el e komplex problematika – öntudatos vagy sejtelemszerű – csomósodásához, a nyelvi meghatározottság megkérdőjeleződésének átélése következtében.

Megszűnik a kettőzött világ, az objektiváltság: „*Nem való ez, nem is álom*”. Ezt a határhelyzetet még egyszer, ironikusan, ok-okozati jelleggel akarja megnevezni, de csak képletes idézőjelre futja („*ugy nevezik, szublimálom ösztönöm*”); erősebb az oldás: a nyelvtől elszabaduló kép („*mint oszol*”). Ez a pont, amelyben a korábbi verseiben leírt, és az *Eszmélet* című versciklusban dialogikus helyzetbe helyezett „*vas világ a rend*” megszűnik poétikai ihlető lenni; „*Most homályként száll tagjaimban álmom s a vas világ a rend*”. Ebből a kettősségből poétikailag kell valahogyan kilépnie. Korrekcióra van szüksége. A jelentéstől eloldott szavak vizsgálatát választja, amely elvezeti verse végén valami dalszerűen dúdolható pszeudokép megformálásához.

Leírhatom ezt a poétikai alakulást a kortársi európai költészet eseményeivel összhangban: összeolvashatom ezt a poétikai stációt Yeats kései verseivel, Rilke elégiáival. De – éppen a vers 'megajándékozottja', a keleti gondolkodás tudósának esetleges sajátos közvetítésére figyelve – még a *Tao te king* világában való elhelyezkedést sem zárhatom ki, oda kell figyelnem Huxley és Schrödinger már jelzett felvetésére: „*De éppen ez az a hely, ahol véleményem szerint a görög természettudományos gondolkodás valóban helyesbítésre, a »Kelettel való keveredésre« szorul.*” Végül is a vers létrejöttének ezt az olvasatát sem hagyhatom figyelmen kívül.

„Költőnk és Kora”

Hatvany Bertalannak

Ime, itt a költeményem.

Ez a második sora.

K betűvel szól keményen

címe: „Költőnk és Kora”.

Ugy szállong a semmi benne,

mintha valaminek lenne

a pora...

Ugy szállong a semmi benne,

mint valami: a világ

a táguló úrben lengve

*jövőjének nekivág;
ahogy zúg a lomb, a tenger,
ahogy vonítanak éjjel
a kutyák...*

*Én a széken, az a földön
és a Föld a Nap alatt,
a naprendszer meg a börtön
csillagzatokkal halad –
mindenség a semmiségbe',
mint fordítva, bennem épp e
gondolat...*

*Úr a lelkem. Az anyához,
a nagy Úrhoz szállna, fönn.
Mint léggömböt kosarához,
a testemhez kötözöm.
Nem való ez, nem is álom,
ugy nevezik, szublimálom
Ösztönöm...*

*Jöjj barátom, jöjj és nézz szét.
E világban dolgozol
s benned dolgozik a részvét.
Hiába hazudozol.
Hadd most azt el, hadd most ezt el.
Nézd ez esti fényt az esttel
mint oszol...*

*Piros vérben áll a tarló
s ameddig a lanka nyúl,
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és lekonyúl.
Lágyan ülnek ki a boldog
Halmokon a hullafoltok.
Alkonyúl.*

Két tárgyilagos leírását ismerjük a vers keletkezésének, amely egymást kiegészíti és mégis lényegileg ellentétes interpretációt tesz lehetővé. A filológus Tverdota György professzor az életrajzhoz kötve tragikusan logikus keletkezéstörténetet mutat be: az idegileg ekkor már súlyosan beteg, depressziós költő orvosai-barátai unszolására a témátlanságot, az ihlethiányt teszi meg versalakító és szervező – ha nem is erővé és nem is ihletté, de legalább – tematikává. Hiszen József Attila életműve építkezése során éppen a legnehezebb életrajzi pillanatban találkozik poétikája megújításának költészete egészéből következő problémájával. Barátainak aggódó vélekedése, orvosainak szakvéleménye, de magának a költőnek is önmagával tudatosított arcképe egyként a bolondlét biológiai tényével fenyegetik. És ez az állapot egybeesik azzal a poétikai gondolkozásában elkövetkező változással, ami alkotói eszközének, a nyelvnek az alkalmazásában ahhoz a pozícióhoz jut el, amelyet a filozófiai közgondolkodás Hérakleitosz óta éppen a szocializációs konszenzus

alapján boldognak minősít. József Attila Tverdota által számba vett alkotói önértékváltsága szerintem ebből, az egymást felerősítő életrajzi-biológiai helyzetből és poétikai megoldáskeresésből eredeztethető.

Ezzel szemben a kortárs költő, Vas István a vers dalolhatóságát (egy konkrét nótához kötöttségét) és a verset záró kép felől visszafelé haladó szerkesztettség boldog alkotói hangoltságát hangsúlyozza. Megérzi a mélypontban összesúlyozódó kiindulási lehetőséget, a Semmi ellentett horizontját, a dallá formált Valamit. Én pedig éppen ebben a viszonyított-ságban figyelem a *Tao te king* szuggesztióját éppen ebben a versben.

Akár a vers kezdetétől eredeztetjük a költemény genezisést (Tverdota), akár a záróképp megalkotottságának utólagos értelmezéseként fogjuk fel a vers elejét (Vas István): mindkét magyarázat szerint éppen a nyelvi konvenciókból való kioldás az alkotás kimondott célja, a vers belső történetének témája. Előlről: a hangok újrakomponálása a fogalommal szemben; hátulról: a jelző és jelzett közötti logikai egyezség felmondása egy pszeudokép megalkotása során. Mindkét leírás bizonyító erejű, egyik sem megy túl a tárgyszerűen köthető – életrajzi és poétikai – eseményekkel való kapcsolódáson. Kérdésem: elvben kizáró ellentétek-e a tragikus és a boldog; és József Attila verse esetében a két leírás kioltja vagy éppen felerősíti egymást?

Az 1992. június 18–19-én Pécsen József Attila költészetéről tartott tanácskozás különböző indíttatású és témájú előadói egy dologban egybehangzóan arra a következtetésre jutottak (jutottunk), hogy a *Nagyon fáj* kötet (1935) utáni, életrajzilag tragikusan – feltehetően öngyilkossággal – megszakadó pályaszakasz egyfajta poétikailag leírható derű megfogalmazására törekszik (főként Beney Zsuzsa költő és esszéista, Horváth Iván filológus és Szőke György pszichológus előadásaira és hozzászólásaikra gondolok; magam ott éppen a *Tao te king* poétikai hozadékára utaltam éppen ebben a vonatkozásban). A megnevezésben konszenzusra ugyan nem jutottunk. Nekem is csak utólag, az előadásokat reflektálva hívtam fel a figyelmemet Kurdi Mária professzor, az ír irodalom szakértője a megemlegetett József Attila-versekkel egyidős kései Yeats-versek (az 1936–39-es *Last Poems* kötet darabjainak) visszatérő kifejezésére, a biográfiai és a poétikai események dialogikus ellentétét hangsúlyozó „*tragic joy*” formulára. Példaként: „*Hector is dead and there's a light in Troy; / We that look on but laugh in tragic joy*” (The Gyres – „Hektór halott és Trója lángot vet; / Aki látja, gyászos örömmel nevet.” – Kúpok); „*All things fall and are built again, / And those that build them again are gay*” (Lapis Lazuli – Kálnoky László fordításában: „*ledől s felépül valamennyi mű, / s ki felépíti újra, mind vidám*”).

De ne csak a magunk olvasatára hivatkozzam, az ír költő egyik monográfusa, Louis Mac Neice éppen emiatt a hangnemi megoldás miatt hasonlítja már 1941-ben Rilkéhez Yeatset: „*Mind Yeats, mind Rilke, az általuk megismert szenvedés, zavar és reményvesztettség ellenére ragaszkodik ahhoz, hogy a Művészet, s mi több, az Élet fő hajtóereje az öröm. A tizedik Duinói Elégiában alapvető paradoxonként a megszemélyesített Panasz vezet a nemrég meghalt ifjút az Öröm forrásához, és azt mondja neki: »Emberi körben megtartó folyam-áram« [Tandori Dezső fordítása]. Yeats is azt tartja, hogy a Panasz el tud vezetni az Öröm forrásához, és egyik kései versében leírja ezt a nagyon is igaz paradoxont: »Hamlet és Lear vidám« [Kálnoky László fordítása] – Kleopátra öngyilkossága végül is az élet értékének és az életörömmel is érvényesítése. Ahogy Rilkének, a maga elhagyatottsága ellenére fel kellett tételeznie, hogy az Ittlét gyönyörű, Yeats a csalódások során eljutott ehhez a következtetéshez: »A Barlang megremege, / Egyetlen szót zúg: 'örvendeztetek!'« [Szele Bálint fordítása]”*

És ha már Yeats monográfusa Rilke felé fordítja figyelmemet, én is idézhetem a *Duinoi elégiák* tizedik darabjának zárását, ahol a Glück-kifejezés hangsúlyos jelenléte éppen ezt a kettősséget vonzza; a „*steigendes*” és a „*fällt*”, a növekvő és a lehulló ellentétét fogja egybe: „*Und wir, die an steigendes Glück / denken, empfinden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, /*

wenn ein Glückliches fällt” (Szabó Ede fordításában: „És mi, az egyre növő boldogság / álmodói, mi úgy hatódnánk / meg, már szinte a döbbenetig, / mint, ha lehull, ami boldog”, Tellér Gyulánál: „a főlészálló öröm” és „hogya lehull, ami boldog”, Tandori Dezsónél: „a boldogság fokozását vélők” és „ha lehull, aki boldog”).

Ez az ittélét boldogságát a mulandósággal egybeérzékelő szemlélet az, ami oppozícióra késztetli az európai lírában megképződött ok-okozati egymásutániságot (például József Attila már említett *Eszmélet* című versében: „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra”).

A Rilkei „*Hiersein*” és „*Dasein*” megjelenése ez a versben, amely egyszerre jelenti a tett nélküli képek és a képek nélküli tettek jelenlétét. Mind a kilencedik, mind a tizedik Rilke-elégia az embernek a nyelvvel való viszonyát is felveti, mint a világban való létezés „miként”-jének meghatározóját.

Idézek a kilencedikből: „*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, – / höchstens: Säule, Turm... – aber zu sagen, verstehs, / oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / irrmig meinten zu sein*”. És a tizedikből: „*Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leilands. / Langsam nennt sie die Klage: Hier, / siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nerulen sie: Fruchtkranz. Dann, weiter, dem Pol zu: / Wiege, Weg, das brennende Buch, Puppe, Fenster. / Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern / einer gesegneten Hand, das klaren glänzende M, / das die Mütter bedeutet...*” (Tandori Dezső fordításában a kilencedik: „*Talán azért vagyunk itt, hogy azt mondjuk: ház, híd, / kút, kapu, korszó, gyümölcsfa, ablak legföljebb: / oszlop, torony... de tényleg mondani, értsd meg, / ó, úgy mondani, ahogyan a dolgok, mélyeiken sem, / nem, nem gondolták volna, hogy így vannak*”. A tizedik: „*S följebb: csillagok. Újak. A fájdalomföld csillagai. Lassan / nevezi meg őket a panasza: – Lásd, ott: / a Lovas, az a Bot, amaz meg, a teljesebb csillagkép, / ime: Gyümölcskoszorú. De tovább, a pólusig, így jön: / Bölcső; Út; Égő Könyv; Bábu; Ablak. A déli / égen pedig, oly tisztán, mint egy áldott / kéz tenyerében, a tündöklettel csillámló M, / a nagy Mindenség közelítése: az Anyáké...*”)

És ha eddig Yeatset és Rilket összeolvasták, hadd csatlakoztassam ebbe a társaságba a magyar József Attilát is. Hiszen a harmincas évekbéli legjobb barátainak egyike, Fejtő Ferenc utolsó éveiben hívta fel figyelmemet arra, hogy „*József Attila olvasta Rilket, nekem is felolvasta, tőle ismertem meg, addig nem ismertem a Duinói elégiákat. Rokonának érezte, próbálta fordítani is, csak már nem volt rá ideje*” (beszélgetésünket feleségem a véletlenül nála lévő magnetofonjára is felvette, dátuma: 2004. augusztus 18. Kérdésemre – tudott-e annyira németül? – azt válaszolta még: „*Annaira tudott. Különbén is először szótárral olvasta*”). Az idézett szövegek folytatásaként tehát joggal olvashatom a „*Költők és Kora*” című vers indítását, a dolgokat megnevezni akaró, a hangokig lebontó analízist, amely ebben az összeolvasásban éppen a megnevezés cselekvése:

*Ime, itt a költeményem.
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költők és Kora”.*

Ez még hangsúlyosabban jelent meg a harmadik sor egyik fogalmazványában: „*Szabály szerint költi kényem.*”

Másrészt megjelenik a cselekvés nélküli kép, a természet, a hasonlat, a fausti Gleichnis, amely a huszadik században is a tragikus léthelyzet feloldásának poétikai megjelenési formája. A Tizedik duinói elégiában: „*Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis, / siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren / Hasel, die hängenden, oder / meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr*” (Tandori Dezső fordításában: „*Am ha a vég-*

telenül holtaktól kelne szívünkben / valami hasonlat, lásd, ez esetleg a csupaszon álló /mogyoró csüngő barkáira mutatna, vagy éppen / az esőt gondolná, mely a sötét földekre zuhan le tavasszal”).

Emellé pedig idézhetem a József Attila-vers záró négy sorát az egyszerű növekvő és lehulló boldogságról:

*Nézd ez esti fényt az esttel
mint oszol...*

*Piros vérben áll a tarló
s ameddig a lanka nyúl,
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és lekonyúl.
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.
Alkonyúl.*

Az emberi történetet ellenpontoszó poétikai pozíció dialogikus jellegét tudatosító és felülíró szintetizáló jelleget alakító versszerkesztés éppen ekkor, József Attila legutolsó verseinek keletkezése idején jelenik meg a világlírásban. Ha pedig ezt figyelembe vesszük, Tverdota György filológusi keletkezésrekonstrukciója és Vas István érzékeny befogadó poétikai megfigyelései nemhogy kioltanák egymást, de éppen hogy együttesen a vers leírásának új horizontjára hívják fel a figyelmet.

* * *

A Juhász-életmű logikája: a lényeg keresése. Vélté ezt feltalálni a történelmi változás leírásában, a külsődleges történet költői utánamondásában. Hasadt utóbb ez a történelem, nagy rianással, osztódott babonás pokolra és az eszme fensőbb ideávilágára. Lehetett minta Dante, és közvetlen példa a beteljesüléstől poklokra égő Ady Endre. Ha pedig a történelmi megdicsőülés önnön poklára utalt vissza, kíváncsi lett – Ady példájára – az egyes ember hogyan viseli ezt a megpróbáltatást: a világ végezetén vagy feladata, királymaga ellehetetlenülésekor. Önkéntes halottak, önpusztító életek erdejéből igyekezett kivágni magát. Vitakozott reménytelenül, reményt szimulálva. A személyiség útja a derűhöz csak úgy vezethetett, ha felfedezi azt az állapotot, amelyben – Szabó Lőrinc szavával – „*a világnak ellentéte vagy*”. A történelemmel, a személyes pokljárással szemben a különbözős varázsát. A másik világot kezdte kidalolni, amelybe a valóság elemei csak kísérténi járnak. Vendégségét a derű szigetén, ahova az egyes ember beköltözhet a világ pokla ellenében.

De hozhat-e feloldozást az egyszemélyes derű mámoros kimondása? A személyes létezés mindennapi derűjét kiküzdhetette, csak a lényeg meghatározása csúszott ki a kezéből. Véletlen ez, csak személyes teljesítmény (érték vagy zsákutca), – vagy ebben a feloldatlanságban olyan feloldhatatlanság ölt testet, amelyet fel lehet mutatni valamely esztétikailag megoldható alkotásban? A költő elindul egyfajta belső végtelenbe létezése meghatározottságának keresésére. A belső mag, a lényeg megfogalmazására. Mindez hagyományos feladat maradna. Ámde ha a külvilágban megtalálta a pokollal szembeni ideális különbségtévest, önmagában ennek épp ellentétével találkozik: a pokoli mássággal. A meghatározhatatlansággal, az anyagot azonnal felbontó ellenanyaggal, a létezést megsemmisítő ellenléttel, a kimondható emberi cselekvést, a küzdelmet (a hagyományos cselekményt) megkötő kimondhatatlan ellenerővel. A leírható emberi léttel szemben a kimondhatatlan bomlással.

A Juhász-pálya korábbi eszménye, az épülés itt ellentétével szembesül, amely mindent lehetetlenít. Az ellenléttel. Az értékek megsemmisülésével. Amely benne munkál a világ-egyetemben éppúgy, mint az emberi történelemben és a személyes sorsban. Találkozott egy közeggel, amely megnevezhetetlen, kifejezhetetlen, felmutathatatlan: mégis létezik, van, hat, ereje minden valóságos vonatkoztatási pontot befolyásol. Mégis lokalizálható helye, sem a fizikai világban, sem a történelemben, sem a személyiség alkotásában. A nyelv által befogható dimenziók között meghatározhatatlan.

Mit tehet a nyelv művésze, ha ilyen ellenerővel találkozik? Magába fogja és tömör, néma hallgatásba gombolyodik (mint tették halálba hullott társai), – vagy kivágja magát: teremt egy pszeudomitoszt, amelynek segítségével formát ad a formátlannak, keres egy erős-kötött szerkezetet, amelyben elzengi a szembesülés alakatlan léttényét, és kiválaszt egy költői hangnemet, amelyen előadja a valójában kimondhatatlant.

Sikerülhet ez? Ha egyensúlyt tud teremteni a létező világ, történelme és személyisége hagyományos formái és a feltalált alakatlan, nevezhetetlen, megragadhatatlan ellenvilág között. Juhász ennek esztétikai formáltságát teremtette meg. Azt a kifejezési pillanatot találta el, amelyet az imádkozó európai ember ebben az ellentmondásos dramaturgiai-grammatikai formulában él át évezredek óta: et ne nos inducas intentatione, sed libera nos a malo. Mert miért kell megszabadítani a gonosztól, ha előzőleg már kísértük, hogy ne vigyenek a kísértésbe? Mert állandó egyidejűség van bennük: a kísértés és a gonosz léte egyazon közeg, amely önmaga elszabadítására vonz benne az emberben és történelmében egyaránt. A megfogalmazhatatlan különbség: amely állandóan megbontja az embert. Belülről. Nem része az embernek, mégis benne él. És egyben ellene van. A személyes létezés esélye: ha ellenében nyilvánulhat meg. Imádkozhat ellene, és örvendhet, ha valaki, költő, ihletett pillanatában ráérez az ember veszélyeztetettségének ily lényegi állapotára, és egyben talál olyan áthidaló keretet (pszeudomitoszt, cselekményt, nyelvezetet, hangnemet, versformát), mellyel formába önti találatát. Formát ad a formálhatatlannak.

Az is nagy teljesítmény, ha klasszikus nagyságrendű költő tartani tudja irodalmi rangját, pályája ívét sajátos logikájával folytatja tovább. Nagyobb bátorságot feltételez úgy tovább alakítani a pályáívet, hogy még volt híveinek jó része is megkérdőjelezi az újabb műveket. Az pedig meglepetésszámba mehet, ha látszólag vesztes helyzetben olyan mű születik, amely a világirodalom legújabb törekvéseinek szintjén teremt egyedi jellegű remekművet, egyben modellértékű művészi megnyilvánulást. Juhász Ferenc a *Fekete Saskirály* című eposzával olyan művet hozott létre konok következetességgel, amelynek alakuló motívumai szinte „a levegőben voltak”. Prózai, költői és elméleti művek jósolták, keresték, várták. Az első posztmodern költői műremek mégis ott született meg, ahol nem is remélték. A maga egyediségében is korszakos jelentőségűen, évtizedekkel keletkezése után máig is szinte figyelemre alig méltatottan.

A világ látta meghasadni az emberléte – és alkalmazkodni próbált hozzá. A történelmi jelenetek során egy-egy szörnyszüleménnyel szembe is fordultak, közben a másikkal megalkudtak. A „haladás” nevében megalkudtak, költőként koszorúval koronáztattak időnként az emberiség alkalmi előnyeire várva. Nem első eset a történelemben a kollektív megalkuvás. Majd letisztul a vérgőzös jelen, és talán a jövőendő egyfajta jóléti világgal lehet terhes cserében. Az időben feltárul a Sartre és környezete, sőt Picasso contra Raymond Aron és Camus vitája. Az árulás lélektana. (Olvasd: Tony Judt amerikai történész *A francia értelmiség 1944 – 1956* című, a XX. Század Intézet által 2008-ban megjelentetett, a magyar kiadás számára átdolgozott könyvét, – a napokban lett Európában az „év könyve” – és mellette Ferenczi László, szerintem, az eredeti könyvnel is gondolatgazdagabb utószavát!). Juhász Ferenc a nagy európai rendszerváltás előtti pillanatban nem publicisztikusan, hanem egy belülről régóta, hosszan előkészített műalkotásban mondja

ki azt, amire a század nagyjai képtelenek voltak. Amit esztéták poétikailag anakronizmusnak vélték költészetében, a vates-hangú énköltészet megtevesztő beszédmódját arra alkalmazza, hogy kimondja az alkotásban: a bűn bennem van. Az én metafizikailag alkalmas olyan célképzetes vállalásra, amely a bűn fedezetéül szolgálhat. Teleki Illyés felfedezte drámáját éli át Juhász Ferenc, a „kegyenc”-séget keresi meg az emberben, hogy ettől a bűntől megszabadíthassa az egyes embert. Mindenki számára „külön-külön” felkínálja ezt az utat. Egy életet szán a modell kidolgozására. Addig megy a „kegyenc”-i úton műveiben, amíg a korábbi művek zsákutcájára rá nem döbben. Reménykedés és ellenállás össze nem egyeztethető. A *Fekete Saskirály*ban eljut annak kimondásához: én bűnös vagyok. És amíg mindenki meg nem keresi önmagában is a „kegyenc”-ség „cinkosság”-ának esélyét, addig a század egybeszerkesztett bűnösségéből nincs kilépés. A posztmodern éppen ennek az egybeszerkesztett labirintusnak a felmutatása. A sokféleségnek a monológot konzerváló szerkezetét mutatta fel. Így szerkesztett tudattal nem élhet az ellenállás. A „nem ellenállás” gandhista eszménye tárja fel – utólag – a század történelmi kiszolgáltatottságának a mechanizmusát. Juhász Ferenc túlélte a kiszolgáltatottságban ellenálló barátait, – hát kimondja a kiszolgáltatottságnak az egyes emberekbe kódolt mechanizmusát.

„Ilyen érvényes és létező irodalmi szemléletformák összjátékaként azután igen összetett textuális »valóságok« hozhatók létre, melyek az irodalmi világteremtés (történeti) szabályai szerint formálódnak meg, s így alkotnak immár csak az irodalmiság jelközegében értelmezhető jelentéseket. Nem valóságanalóg módon, hanem a jelrendszer kialakította nyelvi jelentéstér megsokszorozásával: nem valamiféle szövegformában megjelenített »látványt« vagy »világszeletet« közvetít ilyenkor a szöveg, hanem olyan poétikai útmutatásokat ad, amelyek az olvasói tapasztalatban felhalmozott (társítható) képzetek egy nem-integratív, középpontmentes, a külvilág rendezőelveitől független logika szerint rendezik újra. Nem a valószerűség paradigmaticája, hanem az esztétikai jelentésvilág eddig nem tapasztalt módon szabad és egyéni kiterjeszhetősége teszi lehetővé a tapasztalatiság határainak posztmodern túllépését. Mindenekelőtt azzal, hogy a posztmodernség a nyelvi megformáltság módját minden más poétikai tényezőhöz képest feltétlen és elsődleges jelentőséggel ruhazza fel” – ismerteti a *Fekete Saskirály* megjelenési évében az akkoriban bayreuthi egyetemi oktatói helyéről hazatérő Kulcsár Szabó Ernő az akkor legkorszerűbbnek feltűnő irodalmi irányzatot. Kell-e ennél látványosabban összhangban lenni a világirodalommal?

Juhász Ferenc sajátos költői útján nem lehet véletlen, hogy egy majd’ három évtizedes verscsíra éppen egy megadott időben szökken szárba, méghozzá egyszeri megformáltságát (1983) ismételten meghaladva. Mondjam azt: a *Fekete Saskirály*nak 1988-ban így és akkor kellett megszületnie. Pontosabban: ebben a formában és abban a pillanatban a legserencésebb csillagállás alatt ölthetett testet.

Mikor kezdődik új korszak egy költői pályán? A kortárs rendszerint utólag figyel fel rá. Amikor 1984-ben megjelent *A boldogság* című kötet, szinte alig vette észre a kritika. Pedig micsoda jósló fájásokkal volt telítet!

Előző évben szemlélt tartott eddigi költészetén Juhász Ferenc, a válogatás címe: *Remény a halálig*. Benne és általa élete infernóját úgy élte újra, hogy az már új költői világ felé mutasson: a halottak országából kilátást nyisson. „*A csontváznak a földben már nincs reménye... Az ember nélküli természet a betöltődő törvény. A remény egyedül az emberé. Mert a remény: erkölcs. Mert erkölce csak az embernek lehet. Döntése is az életre, halálra... Mert szolgálat a költészet is, mi lenne más: az ember felnőtt bizalma a megmaradásban*”. Csakhogy addig: mindez remény volt, a halálvilág ellenében kimondott akarat. A költő a „*halottak királya*” volt még, de bizakodó *hit-szavai* már ellenpontozták költészetének elementáris *halál-vízióit*. Pontosán fogalmazott a válogatáskor: etikai teljesítmény lehetett csak mindaddig a hit szavainak megfogalmazá-

sa. Ezt az etikai jellegű bizakodást esztétikailag is hitelesítette a művek kompozíciójában, csakhogy a poézis ereje másutt tartotta fogva. Amit poétikailag hitelesen bontott ki: az a „tékozló ország” és a „szívárványszínű cethal”. Történelemben is, létbölcslemben is: a tékozlás és halál. Ennek a küzdelemnek záróverse a hosszú című Latinovits-sirató, amely majd évtizedig a Juhász-költészet záróversének is látszott. Benne magát az etikai küzdelmet éli át poétikailag: a meghalás, az elnémulás, „a többi néma csend” költői-művészi pillanatában, amelyet oly halálok reprezentáltak, mint Pilinszkyé, Nagy Lászlóé, Jékely Zoltáné, Kormos Istváné, Kondor Béláé, Latinovitsé, Huszáriké, és olyan költői hallgatások, más műfajra váltások, mint Vas Istváné, Nemes Nagy Ágnesé. Juhász Ferenc vállalta a halottvívó szerepét, az akár hallgatva is élni nehezebb sors kimondását.

Hárman kezdtek akkor vitát a csenddel: izgatott fájdalmas, szinte hisztérikus élni akarással Ágh István; a csend ijesztő világának megidézésével kiáltó versciklusával, a *Leszállás az éjszakába* cíművel Lakatos István, és egyetlen, klasszikusok költői képeire emlékeztető értékű és fenségességű búcsúztató képpel Juhász Ferenc, a Latinovits-sirató zárásában.

Ebből a Fortinbras-szerepből kellett kitépnie magát a költőnek. De lehetséges-e a történelem ellenére alakítani nagy költészetet? Lehetséges-e a boldogságot megélni, amikor a társak elhulltanak, amikor a közösség, amelyben él a költő, egyre inkább csúszik a megoldatlanságok szövevényébe? De hiszen Dante is ugyanabban a száműzetésben írta a *Paradísót* mint az *Infernót*.

Juhász Ferenc nem elhagyja azt a történelmi párhuzamot, amelyet a Latinovits-siratóig kritikusai már oly pontosan megrajzoltak/megrajzoltunk. Csak túl ezen egy – ezt is magában foglaló – másfajta esztétikai vállalkozásba kezd. A hangsúly eddig az ember és történelmi csapdáinak szembesítésén volt, a baloldaliság tragikus meghasonlásának felmutatásán és átélésén. Ekkortól: az embert személyes sorsában a boldogság esélyével méri. Nem kivonja felelőssége alól, de a felelősségvállalásra alkalmasabbá nemesíti. Az aszkézis helyett az öröm elve alapján élő embert fogalmazza. És ez nem lefokozza, de felemeli, ellenállóbbá teszi költészetét.

A téma kezdetben szinte még nem is változik, de az attitűd (Babits kedvelt szava a poézisről beszélvén!) máris lényegében más. Elképzelhető lett volna ez a *Miklós-mise* korábbi kötetben?

Verset írok. Eddig már 80 oldal. Gondoltam, iszunk egy pohár whiskyt. Nem hívtalak, nem mentem. Ültél az öreg bőrfotelben szétvetett lábakkal, szinte fekiüdtél, mint egy keresztre feszített bohóc – zöld imádkozó sáska, nyitott szád odvas halotti szoba, égő gyertyák fényrács-ravatalháza, égő gyertyafogsorú ravatalszoba-szádban százezer koporsó, és minden koporsót felnyitottam, és én feküdtem a piros koporsókban kürtökbe-öltözötten, haláltűzbizonyítottan, százezer bajszos aranykürt hörgött tűzpárdúc-ásítózással...

...Igyunk egy pohár whiskyt, ne a halált igyuk, a létezést igyuk, a létezés megtisztít, örjögve habzó fényanyag-fényalak, Hit: megáldalak, áldalak fényemben, gögdacos hitemben, most és mindörökkön örökké. Amen.

És emellett a Szentkuthy-idéző mellett a *Téli napban* Schéner Mihály játékaik tűnnek elő, éppen a legjellemzőbb Juhász Ferenc-i versnapszakban: a hajnalban.

Kakaskukorékolás. Kint kakasok a hóban. Schéner Mihály hatalmas piros, fehér pettyes rongykakasai, a kitömött Ébredések, a piros posztó-szakállú, piros posztótárájú Hajnali Őrzők, Hajnali Árulók kékosztó tollsarló fark-páfránybokorral!

Eközben készül a nagy terjedelmű eposz, a *Halott feketerigó*. A Szentkuthy-vers idején 80 oldal, 1983. november 19-én, *A boldogság* előszavának írásakor 251 „kéziratoldaldal” van készen. És ekkor adja közre költészete leendő csodájának, a *Fekete Saskirálynak* első részletét. Berne van tehát *A boldogság* című kötetben minden, ami meghatározza Juhász költészetének kiteljesedését.

„Még nem befejezett” – írja az előszóban. „Mégis azt hiszem, új verseskötönyvem: sorsegész”. Majd hozzát teszi: „Hadd higgyem én legalább.” Amit a kortárs nem lát, az alkotónak magának tudnia kell. Vagy legalábbis reménykednie, éreznie a belső húzást. Amiben 1984-ben csak Juhász Ferenc bízott, 1988-ban, a *Fekete Saskirály* megjelenésével bizonyítatik.

A *Fekete Saskirály* aztán egyszerre teljesíti be az alkotó eddigi útjának logikáját s teremt merőben mást. Megdöbentőt és elámitót. Nem lehet közelíteni az eddig róla írott szövegekkel, poétikai fogalmazással. Valami új született, amelyről szólva alkotója sem „magyarázni” akarja már mint tette eddigi kötetének fülszövegében, hanem tárgyias szavakkal beszél: foganása pillanatáról, formájáról. Mint a legfontosabb művek esetében. Ahol a létezésből valami eddig nem volt születik: nem magyarázni kell – hanem regisztrálni.

„1960 késő-nyarán, a Lánchíd pesti elő-vályújában, egy kávéház előtt a téren érte agyamat az elektromos szikra-ütés: hogy íme a vers, amit kitalált velem a gyötrelmem és a történelem... A népmese-nemzette eposz. A sors-szobák, lélekállapotszobák gyűjteménye sors-kastély, aminek legtítkosabb kastélybelső csúcs-szobája a Tizenkettedik, ahová halandó be ne lépjen! Mert ott a Bűn, az Ellen-Jézus, a Gyűlölet-Mágnes, a Rejtelem-Isten. Ott a Csábító Halál. A Mindig-győzni-akaró. Dehát le kell győzni a félelmet is, meg a halált is. Vállalni kell az utat, mert önmagam, hisz én vagyok az út is, s a titok is, ahová az út vezet. Az út, utam. S ott is én vagyok, ahová magammal odaérek.”

„Aztán más művek robbanva és ragyogva egymás után. És 1983-ban régi jegyzeteimet átbojlongva, huszonhárom évvel a tűzpillanat után megírtam a *Fekete Saskirály* első fejezetét, azt, amelyik *A Boldogság* című könyvemben megjelent. S végül a teljes eposzt 1985-1986-ban.”

„A *Fekete Saskirály* húsz fejezetből épült vers, nyolcsoros páros-rímű hangsúlyos magyar tizenkettesekben írva. Hogy miért e zárt, konok versforma? Mert a magyar tizenkettesnek ez a módja azzal titokzatos és gyönyörű, hogy zárt, tömény tömbjeibe kell zárnia jelentésével, jelenségeivel és természettudományos ismereteivel azt a jelenidőt, amely szinte már a XXI. század. Hogy miért választottam ezt a megvalósító akaratot? Éppen ezért! Mert tudni akartam: ki lesz a győztes? E versmódot győz le engem, vagy én győzök e vers-módszerrel a megfogalmazás és kimondás szigorában?”

Ami lényeges az információban: a vers fogantatása és létrejötte egymástól több mint két évtizedre van. Nem történelmi vagy életrajzi meghatározók ihletik létrejöttét: tiszta költészet. Amely nem a verspróza öntörvényű kötöttségét követi, hanem egy nagyon is konkrét és meghatározott nemzeti versformában testesül meg. Egyetemes érvényű kérdésfeltevés és válaszvárás a legkonkrétabb hagyományos formában és tematikában. Mint teszi – vele szinte egy időben – Umberto Eco, visszanyúlva szintén a hagyományhoz *A rózsza neve* című regényében: „Az ember kösse meg a kezét, csakis így eresztheti szabadjára a képzeletét.” Juhász Ferenc saját útját járta, életművének életrajzi és történelmi logikáját követve jutott el a legaktuálisabb korszerűséghez. Egyazon pályán belül következik ez a váltás, mégis a magyar irodalom egésze szempontjából kell fogadnunk azt. A *Fekete Saskirály* a posztmodern költészet magyar mintadarabja is lehet. Értelmezése a Juhász-életművön belül is megoldható, de értéke az életművön kívül, önmagában is nyilvánvaló.

A motívumok, a hasonló szerkezeti és grammatikai megoldások éppen a tőle különböző (kezdő és érett) életművekben szinte „a levegőben vannak”. Ami azokról elmondható, még inkább alkalmazható Juhász művére. Utaljak csak Márton László *Menedék* című regényére, melynek hőse saját szívében téved el és fullad a tehetetlenségbe. Vagy Esterházy *A szív*

segédigéi című művére, mely hasonlóképpen az értelem és érzelem próbáját teremti meg, különböző életrajzi jelenetekre utalva, az életbelítől különböző építve műalkotással.

Ez az a pillanat Juhász költészetében, amikor „az ismeretlen mássággal folytatott kommunikáció nyelve itt előbb fölébe kerül a számára addigi ismert szavak 'nyelvének' – majd a másság általi önmegismerésben megszerzett identitás át is rendezi a konvención nyugvó jelek jelentését; [...] a szavak referenciális vonatkozhatósága nem a létező dolgoknak, hanem a mássággal, az idegenséggel létesített viszonyoknak a függvénye”. Kulcsár Szabó Ernő ezt az Eco-regény egyik jelenetére vonatkoztatja, de ez a szöveg lényegében a Juhász-mű alapszemléletét, alkotói magatartását is jellemezhetné. És hasonlóképpen idézhetjük a szerző Esterházyra épített megfigyelését: „Dolog és tükörkép egybeolvadása [...], képmás és tárgy, jel és jelentett azonosulása az alkotás teremtő pillanata, mert minden művészi létrehozás végső értelme az értékékként megragadott és felmutatott identitásban van. Nem arról van tehát szó, mintha a posztmodern feladta volna az ilyen alapértékek képoiseletét. Sokkal inkább arról, hogy olyan helyzetben kell erre vállalkoznia, amelyben 'a lényegek s az ontológiai központok hiányában az ember magát és világát a nyelven keresztül, tehát posztstrukturálisán, a tárgyak világától különváltan' (Hans Bartsens) kényszerül megalkotni”. Belső logikáját követve alkotta meg ezáltal Juhász a maga, az akkori világirodalmi törekvésekkel szinkronba kerülő költői modelljét, melyben a „korhoz való viszony egészét érintő, azt újragondoló válaszokat” fogalmaz.

Juhász ezáltal minden történetnél veszélyesebb egyensúlyozó mutatványra is vállalkozik. Megvan ugyan nála is a történet: a népmese tizenkettedik szobát kereső cselekménye. Efelé rág, úszik, repül, hatol a főhős. De a végponthoz már az elején is eljut (azaz máris ott is van): szemben van a Fekete Saskirályal. Ő maga szegezi fel a kínzócölöpre a rémet, melyet aztán mindig újra és újra legyőz. A húsz ének és minden egyes versszak egyazon küzdelem állandó magasfeszültsége. A mű egésze: az emberben élő Bűnök állandó vonzása, elszabadulási kísérlete – és megfegyvelmezésük.

Mint a világirodalomban a szonett, úgy Juhász Ferenc számára a nyolcsoros páros rímű tizenkettős e küzdelem színtere. Ahogy mondjuk *A huszonhatodik év* szonettjeiben benne él a versforma világtörténete, úgy a *Fekete Saskirály* legszabadultabb versszakjaiban is a *Toldi* legszebb strófáinak hangszerelését is hallani, benne zeng a nemzeti versidom egész gazdagsága. Micsoda szürreális ellentételezés: hangsúlyai, mondatintonációja Arany Jánost idézik – nyelve, leírásai Bosch fantáziájára emlékeztető pornójeleneteket alakítanak (amelyek, ma már tudjuk, Arany Jánostól sem lehettek idegenek). A másság magasfeszültsége: hangnem és fantázia összeszikkasztása. Szinte metanyelven. Kálnoky-hanghatású Shakespeare-újraátélésére, a *XIX. Henrikre* emlékezem: szinte blöffnyelven alakul, szónokol, pereg a versszak. A magyar nyelv olyan lehetőségei szabadulnak el így, amelyben a kötött és a hagyomány megszentelte forma a szavakat új, a grammatikától és jelentésüktől független életre kényszeríti. A kommunikáció új lehetősége születik ezáltal: a versbeszéd újfajta értelmezési teret teremt, a belső történet, a hallgatást szólaltatja meg. A közvetlenül elmondhatatlant átélni segíti, világra érleli. Mint a *Háború és béke*ben az idegen nyelvi közegre való áttérés, vagy Hans Castorp esetében a másik nyelv: Juhász addigi költői világát (mint metanyelvi közeget) belesúríti ezekbe a versszakokba. Azt hiszem, merész-ségben és fegyelemben (mert a kettő ebben a műben összetartozik, egymást meghatározó erő) legmesszebb ez a költemény megy el a magyar irodalomban.

De így vagyunk magával az alapesével és az ellen-Jézus Fekete Saskirályal is: mítosz helyett pszeudomítoszt teremt, és úgy építi fel az egész művet, mintha egy hagyományteli archetípusra lenne vonatkoztható. Ahogy a forma-hangnem és nyelv-történet ellenpontozzák egymást, úgy itt a valódi vallásos hagyomány (Jézus-képzet) és annak ellentéte, az egyéni-egyszeri ötletre épülő mítoszeremtő gesztus adja a mű alapfeszültségét. Jézus ellenében ugyanis nem az ördögöt, vagy valamilyen Antikrisztust formál,

hanem egy negatív képmást gondol el, amely a megváltás helyett éppen halálba vonzana. A „megkísértés” evangéliumi jelenete sejlik fel az egész mű mögött, az Istenfia próbatétele a böjt utáni káprázatokkal – csakhogy nem az ősképp felelevenítésével, hanem az egyéni jelenetezés másságával. Önmaga költői nyelvével alakítja a mesét – amely mégis köthető a világ alapvető mítoszi átéléséhez.

Mi is tulajdonképpen a *Fekete Saskirály*? Mondhatná róla, a benne zajló küzdelemlről Juhász Ferenc is: „az élet, vagy a költészet”. Csakhogy itt a „szereposztás” a fordítottja az Ady versének. Az ő Kaján figurája bizonyos pozitív töltést hordoz, a Saskirály ellenben éppen az ember negatív léte: az ellentét az emberben, az ellen-ember. És ezzel szétválik az élet és a költészet. Az élet a Saskirály-képzet ellenében győzhet, a költészet éppen a Saskirály megképzése, életre keltése a műben, és legyőzése ugyanott. Az élet nevében. Bárha a két vers szemléleti szerkezete mégis megegyező. Ha kívülről nézzük: tartama egyetlen metafizikus pillanat: amikor az ember önmagában találkozik halálösztöneivel, a „*lelkem alatt egy nagy mocsár: a fürtelem*”-mel. És ahelyett, hogy engedne a csábításnak, legyőzi azt, felszögezi a fára, és nem engedi szabadon garázdálkodni. Egyszerre szögezi fel önmagában, és áll ellen a felszögezett szuggesztiónak, amely elszabadítására szólít fel. Mert az élet: hogy ne szabadítsuk el magunkban a halált. Évtizedek önmagát az emberbe hazugul beleélő, benne kifejlesztő építményét, „*mely zsarnokin életik*”.

De folyamat is ez az eposz (és ennyiben az addigi Juhász-eposzok társa is): ha belülről, az emberi élet oldaláról nézzük. Meg-megújuló küzdelem (mint Adynál: „*piros hajnalok hosszú sorban suhannak el*”), az élet leélése: a halál megfékezése, míg végül megérünk – a halált mégis percenként legyőzve – az elmúlásra. Mint az angol barokk metafizikus költők esetében: filozófiai magasfeszültség és egyben a legrafináltabb költői eszközökkel tudatosított küzdelem, amely az életcsapdák át- és túlélésének esélyét érzékíti meg.

Az ismert Juhász-motívumokból épül ez a vers is. Csakhogy itt a kötött versszak, majd a komponált fejezet és az évtizedekig érlelt vers egész hármas kényszere nem engedi, hogy kényelmesen kiteljesedjen az elképzelt kompozíció. Itt minden egyes versszakban meg kell alapozni a mű egészének sikerét. Épp ezért ez az első olyan Juhász-eposz, amelynek részei külön-külön is olvashatók-ízlelhetők. Persze, ha már az egész mű állandóan érvényesülő kompozíciója nyilvánvalóvá vált az olvasó számára. Ha már benne él a mű egészében.

Nem véletlen, hogy Juhász pályája annyiszor kapcsolódik-kötődik Bartók életművéhez. Esmélkedése: *A szarvassá változott fiú* volt, a *Fekete Saskirályt* követő műve ismét Bartókot idézi: *A hazatérő halott* (1988). Benne a rész és egész problémája izgatja: formailag-kompozícionálisan is, de még inkább egzisztenciálisan. A visszaépülés. A szétszakadt emberség egészségének öntudata. „*S visszafolyva összenő ami szétesett*”. Az ő Bartók-példázata: a „*minden egész széttörött*” sors ellenében összeálló újfajta teljesség. Vagy legalább ennek igénye. Ezt teljesíti be a „*hazatérő halott*” metaforája: az életre föltámadó teljességigény. Szemben az emberben lakó Bűnnel és halállal Bartók az egészség szimbóluma. Juhász mintha kétféle bartóki szerkezeti sajátosságot építene egybe eposzában: a *Mikrokozmosz* sorozat miniatúráit és *A Kékszakállú herceg várának* filozófiai-népmesei szerkezetét éli eggyé.

Emlékezzünk: valaha a *Diárium* című folyóiratban szonettekkel lépett fel a költő, az egyik igazán nagy verse, a *Rezi bordal* is kötött klasszikus formában íródott. Ez a formai kötöttség tér vissza a *Fekete Saskirály* esetében. A különböző poklokat-kalandokat megjárt költő ezáltal tudja most belső küzdelmét, történet szemléletét és metafizikáját a legpontosabban kifejezni.

Többször beszéltem Juhász Ferenc szűkszavúságáról, valahol ezt le is írtam, és emlékszem, Vas István jót derült ezen. Pedig ezt most is megismétlem. Ugyanis Juhász szinte tömondatosan mondta ki műveinek a szerkezetet meghatározó alapelemeit. A válság,

a tudathasadás alapmondadatai benne vannak a legburjánzóbb művekben is. Kimondta a kimondhatatlant, csak mindig visszahőkölt annak következményeitől. Az általa villantott fény igazságaitól. Igazságtartalmait körüljárta, vizsgálgatta, mondta, mondogatta – mondjam ki: nemegyszer dekorálta – mellette félelmeit. Olyan volt az a kor, így lehetett beszélni, így félt a költő a beszédétől is. A *Fekete Saskirály*ban ez alól a kényszerképzetes védekező kimondástól is felszabadult. Beidegzett beszédmódjától ha nem is szakad el, de most már a kimondás, a továbbmondás a dekorációba is belehelyeztetik. Nem a tómondatok láttatják az egyes mű gondolati vázát, hanem – mint pályája elején, a *Fekete páva* esetében – a teljes műben végig él a vívódás, a harc az emberben alapozódó rossz ellen.

Költészetét nehéz megközelíteni filozófiailag, képei nem nagyon válnak szimbolikusan egyedi tartalmak hordozóivá. Tele van szövege olyan szavakkal, melyekben a gondolat csak homályosan fejeződik ki. Adódik a kérdés, miképpen is értsem ezeket a szavakat, mint 'remény', 'erkölcs', 'megmaradás', más helyütt a 'hit' szó szerepel többször. Mondatban: „Mert a remény: erkölcs.” Vagy: „Mert szolgálat a költészet is, mi lenne más: az ember felnőtt bízalma a megmaradásban.” Vannak kiemelt szavai, melyek megnövekednek, s amilyen mértékben növekednek, úgy válnak jelentésükben egyre homályosabbá, tétova leszek, már nem tudom, hogyan is értsem őket. Költészete akkor szép, amikor ábrázol, gyönyörű metaforákat talál konkrét dolgok megjelenítésére, de amikor gondolatilag próbál megragadni valamit, akkor nem felemeli a verset, hanem ellaposítja. Ha így olvasom: a kor lehúzó erejével találkozom. A filozófiailag definiálendő szavak elveszítették a kimondás lehetőségét. A költő metaforáival járta körül a kimondandót. Ez a beidegzettség megmarad a *Saskirály* esetében is. Csakhogy itt már – éppen a „*kegyenc-szindróma*” okán – éppen a metaforavilág rákényszeríti a költőt a személyes felelősségvállalás kimondására. A szembenézésre nemcsak a korral, hanem az egyes ember önnön felelősségével is. Ezáltal válhat modellértékűvé. Egyedülállóvá.

Kollégám, akinek – versről lévén szó – véleménye meghatározó jelentőségű számomra, röviden és tömören ezt mondja: azt hiszem, Juhász költészete megmarad. Én még hozzáteszem, aki elmulasztja ennek a kései remeknek az olvasását, annak valami kimarad az életéből, eszmélkedéséből. Esztétikai gyönyörködéséből.

* * *

A huszadik századi irodalom – mint korábban is annyiszor – modernnek nevezte magát. Mára talán már túlléptünk ezen a legutóbbi „*modernségen*” is. Talán kellő távlatból pillanthatunk vissza rá. Úgy tűnik fel a számomra most és itt, hogy az a „*modernség*”, amelyet a posztmodern a huszadik század utolsó harmadában önmaga legitimitásának megszervezésére visszamenőlegesen definiált, magával a kiváltójával együtt – amely lassan zárómozzanatként válik szemünk láttára történelmivé – múlttá alakul. Mít hagyományoz utókorára?

Magam részéről a mélység és magasság összeszövését Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében*, vagy Pound *Énekek* című eszmélkedésében fogadom magamévá. De most búcsúzásul Szabó Lőrinc két fordításával gondolom összefoglalhatni mindezt. „*T. S. Eliot. Utóbbi csakugyan olyan nagy volna?*” – kérdezi *Naplójában* a világlomlás pillanatában, úgyszintén a tücsökzenés vigasztaló éjszakában. És válaszként lefordítja *The Hollow Men* című ciklusát, benne a létezés szélsőségeit összefogva és az univerzum törekenységét is érzékeltetve. Beleszöve az imádkozó ember szavait. Benne formálva a „*tragic joy*” elégiai hangnemét:

*Ez a végső találkahely
egymáshoz tapogatózunk
s kerüljük a szót
gyülekezve a dagadt folyó innenső partján.*

Vakon, hacsak
fel nem ragyognak újra a szemek,
mint az alkonyi halálország
örök csillaga
és százlevelű rózsája
egyedüli reménye
az üreseknek.

(In this last meeting places
We grope together
And avoid speech
Gathered on this beach of the tumid river

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.)

És melléteszi az Ariel-dalok egyik legvalóságosabb, egyben legmisztikusabb versét, a mágusok utazásáról (*The Journey of the Magi – Mágusok utazása*):

Mindez nagyon rég volt, emlékszem,
és akár másodszor is megtenném, de mondjátok meg,
mondjátok meg azt,
azt, hogy: mihez vezettek bennünket azon a nagy úton,
Születéshez vagy Halálhoz? Volt ott születés, határozottan,
meggyőződünk róla, és semmi kétség. Láttam én már születést és halált,
de azt hittem, hogy különböznek; ez a Születés
kemény és keserű haldoklás volt számunkra, amilyen a Halál, a halálunk.
Visszatértünk a helyeinkre, ezekben a Királyságokba,
de többé nem igen férünk össze, a régi rendben,
az idegen néppel, amely két kézzel kapaszkodik az isteneibe.
Másik halált szeretnék.

Ha én választhatnék egy huszadik századi költői antológiához mottót, ezt az Eliot-
mondatot választanám: „I should be glad of another death”. És mellé Szabó Lőrincnek a „ver-
gődő magány” ellenében fogalmazott, az emmausi jelenetre figyelő mondatát tenném mellé
a magyar költészetből: „Maradj velem, mert beesteledett!”

Belepillantottam a – ma már – múlt század költői szövegeibe, én rájuk kérdeztem, és
most továbbadom:

hány szál szövődött és mennyi szakadt,
s ami pezsdült, hogy ült nyomtalan el,
s búvópatakként hogy tört újra fel?
A szín forog, és amit elhagyok,
egészítse ki a ti álmotok.