

## Esztétikai szöveggyűjtemény

(Vissza a tartalomjegyzékhez: [..\Tartalomjegyzék.doc - Esztétikai szöveggyűjtemény](#))

**GYÖRGY PÉTER**

# ENIGMA

"A világ: működőképes rendetlenség. A világ: elvan.  
Kifordítom-befordítom: mégis világ a világ. De akkor miért muszáj  
folyton "lépnünk"?

Petri György

Mire vezet, és milyen következményekkel jár az az elképzelés, amely a műalkotást rejtvénynek - enigmának - tekinti? Az a műértelmező, aki ezt az elképzelést vallja, interpretációs technikáit úgy választja meg, hogy azok megfeleljenek a rejtvényfejtés szabályainak. Mindez a műértőt nyomozóvá változtatja, kutatóvá, aki azt feltételezi, hogy a műalkotás önmagába rejt valami mást, mint ami a felszínen látható. Eszerint a vélt lényeg a mélyben rejlik, és annak igazsága a kutatás és nyomozás, tehát az értelmezés munkája révén tárulhat csak fel. Mindez végső soron azt feltételezi, hogy létezik egy - az interpretáció nyomán feltáruló, mélyebb és szélesebb

összefüggésrendszer, tehát egy elrejtőzött világrend, amelynek működési szabályai benne rejlenek a műben, mint cseppben a tenger. (A sakkozó automatában vagy valaki, vagy az Isten rejtőzött el. De a külső formából bizonyosan visszakövetkeztethetünk a belső lényegre.)

A műértelmezést a rejtvényfejtés útján megoldó interpretátor számára bizonyosan rendelkezésre áll egy világrend, amelynek léte megfellebbezhetetlen és érvényes eljárásá teszi lépéseit, hiszen abból indul ki, hogy a megoldandó rejtély mindössze egy esete e vélt rendnek.

Ha tehát ragaszkodunk a műalkotás rejtvénytyszerű műalkotáson keresztül föltáruló világrend megértésének folyamatát mechanikus és kizárólagos ok-okozati összefüggések szerint végbemenő lépések 'sorozataként érthetjük meg, ahogyan az a játékokban is történik. Így pl. a sakkban, ahol lépésről lépésre jön létre' és tárul fel ezáltal az alkotás, ' amely maga a rend. Az interpretációs munka során ' ugyanúgy feltárulhatnak a műalkotás rejtvényének

egy-egy jelentésszintjei, mint például egy játszmában, ahol megközelítően pontos választ adhatunk arra a kérdésre, hogy milyen következményekkel jár, ha az adott helyzetben a futó új mezőre lép. (Jól az sakkozik, aki minél több

következmény-függvény lehetőségét feltételezi, az tehát, akinek interpretációs technikája a leggazdagabb.)

Viszont a művészekben is felmerült a gyanú, hogy tevékenységük esetleg nem más, mint a gyalog ' lépésének jelölése osztatlan mezőn (Tandori).

Aki a sakkjáték szabályai szerint lépi meg az interpretáció egyes lépéseit, az óhatatlanul azt feltételezi, hogy a megtett lépései szabályosak, tehát léteznek. Adott szabályok betartásának esetén a magyarázat nem más, mint a helyes megoldás irányába tett lépések sorozata. Túl mindennek a problematikuságán, ebben az esetben még azzal is szembe kell néznünk, hogy milyen következményekkel jár az, ha egy értelmező a játék szabályainak megfelelően ellenfélnek tekinti a művet. Egyébként is gyakran szoktunk élni olyan kifejezésekkel, amelyek a műalkotás titkának "feltörésére" utalnak, vagy épp "felfejteni" igyeksenek a talányt. Mindebben az értelmező számára az a végtelenül vonzó, hogy sem a műalkotás léte, sem a megfejtés egyes szintjeinek megfelelő lépések sem szorulnak bizonyításra. Annak, aki sakkozik, nem kell megindokolnia, hogy mit ért játékon.

A bizonyítás kényszere alóli felmentés annyit jelent, hogy a rejtvénytől megértett műalkotás értelmezésekor a lehetőség és szükségszerűség ideálisan egybeesik, ahogyan ezt egy nyertes játszma is igazolhatja. A műértelmező tehát épp olyan bizonyos lehet feladatának igazságában, mint annak a titkosírásnak a megfejtője, aki tudásával hozzájárul a győzelem kivívásához. Így használták fel a németek Enigma gépét az angol

titkosírásának megfejtésében. Ám kérdés, hogy miféle háború is az, amely a műalkotás körül folyik. Hiszen ebben az esetben az a legképzettebb műértelmező, aki a legtöbb titkosírást olvassa, s nem is kell feltételeznie, hogy azokon kívül is van világ, amelyből esetleg azért nem olvasható ki a titok, mert arra nem az olvasás a legmegfelelőbb eszköz.

Ilyen műértelmezési eszköz az ikonográfia, illetve a Morelli és Sherlock Holmes nevével megjelölhető módszer. Talán nem véletlen, hogy az elmúlt években nem kevés kritika illette e tanokat, hiszen azoknak követője anélkül, hogy az esetleg szándékában állott volna, mélységes

konzervativizmusról tehet tanúbizonyságot. Eljárása óhatatlanul azt feltételezi, hogy a műalkotás megértésének útja minden esetben azonos, a fenti stratégiákkal és technikákkal, az pedig, amit e módszer által nem lehet megérteni, vélhetően nem is műalkotás.

Holott az igazi kérdés az, hogy okkal fordultunk-e a műalkotáshoz, mint rejtvényhez. Nem pusztán az a kérdés, hogy miként érthető meg egy műalkotás, hanem az, hogy miként bizonyosodhatunk meg afelől: vajon műalkotással állunk-e szemben, s ez mit jelent. Valóban a megfelelő kulcsot illesztettük-e a megfelelő zárba?

Ezt a technikát a kétség akkor kezdi ki, ha elveszítjük bizonyosságunkat abban, hogy mi is a rejtvény eleve

nem tudjuk, hogy mi egy műalkotás, s ennek megfelelően lemondunk a szintetikus ítéletekről, általánosítható tanulságokról, inkább analitikus, korlátozott érvényű kijelentéseket teszünk, amelyek ekkor már nem a rejtvény megfejtésére, hanem mibenlétének kérdésére irányulnak. Milyen módon jutottunk arra a meggyőződésre, hogy egyes jelenségek műalkotásként értelmezhetőek, míg másoktól megtagadjuk ezt a minősítést? Honnan ismerjük föl a rejtvény tárgyát, milyen előfeltevésekkel rendelkezünk akkor, amikor valamit elrejtettnek

tekintünk? Mert, tegyük fel, hogy nincsen bizonyosságot sugalló, ok-okozati összefüggés az értelmező egyes lépései között, s immáron nem adott az a mindent átható összefüggésrendszer, amelyből kiolvashatónak véljük a jeleket és okokat. Az ikonográfia elkötelezettje ekkor már nem lépkedhet közelebb a lényeghez, azon az úton, amely bizonyosan a rejtély nyitjához vezet. A kérdés többé nem az, hogy egy műalkotás mit üzen, hanem az; hogy mit jelent annak fogalma, s miért is kellene annak üzennie bármit is. Miért evidens az a vélekedés, hogy ami látható, az valójában nem önmagát jelenti, hanem valami mást s a lényeg feltétlen elrejtett. Miért nem elképzelhető, hogy egy műtárgy azonos

önmagával, s a jelentés olyannyira evidens, hogy szinte "kiszúrja a szemünk"? Ekkor tehát már nem mondhatjuk, hogy a műalkotás rejtvény, amelynek megfejtése lehet hibás vagy épp hibátlan. Az értelmezői munka sem azonos Sherlock Holmes feladatával, aki tévedhetetlenül egy bizonyos megoldás felé tart. Ebben az esetben bizalmatlanságot érezhetünk a klasszifikációk és korszakolások rendszere iránt, amelyek egyébként eligazítanak minden egyes műalkotás státusát illetően.

Elképzelhető, hogy műalkotás akkor és ott is van, ahol az értelmező semmit sem lát, s még azt sem tudom, hogy egy ilyen vakság tényéből miféle következtetéseket vonhatunk le.

Úgy vélem tehát, a műértelmező nem rejtvényfejtő és nem geológus, aki a néma követ úgy vallatja, hogy azt elhelyezi rendszertanában, mely a kőzetek kialakulásának ok-okozati összefüggéseit figyelembe véve épül fel, s ahol a kő lényege korának és eredetének meghatározása által tárul fel. A geológus úgy vallatja a követ, hogy megválaszolja a maga által feltett kérdéseket, *miközben* a kő néma és kikezdehetetlen marad.

A geológus tudásának területe korlátozott, hiszen a rendszertanra és keletkezéstörténetre vonatkozó kérdéseket nem lehet föltenni úgy, hogy értelmezhetetlenek, ám mégis léteznek legyenek. Ha lemondanánk a geológus metaforájáról, akkor lemondanánk arról, hogy saját művészettudományunkat erőszakoljuk rá a tőlünk idegen jelenségekre.

Vegyük észre, hogy az alkímista másként nyúl a kőhöz, s olyan dolgokat feltételez róla, melyek a geológus számára legalábbis meghökkentőek. Az aranyat és az ezüstöt többnek tekinti önmagánál, más kérdés, hogy az egyébként a geológusok módszereivel élő műértelmezők is ezt teszik, amikor azt feltételezik, hogy egy tárgy azért több önmagánál, mert műalkotás.

Egyáltalán nem áltatom magamat azzal, hogy egyébként, amikor nem a műalkotással kapcsolatos nézeteim alakulásának kérdéséről írok, hanem magukról a műalkotásokról ne viselkednék épp a fentiek szerint. Szorgos geológusként meghatározom egy tárgy korát, hogy aztán alkímistaként vonjak le következtetéseket annak szimbolikus jellegéből, majd a szimbolikus értéket egy újabb, nagyobb, ikonográfiai játékszabály keretei között azonosítsam. Ez az eljárás azonban könnyűszerrel meghaladható, hiszen olyan tudományos elképzelésre épül, amely többek között a hatékonyságot, a módszerességet és a célorientáltságot kizárólagos értéknek tekinti. Mindez azonban azt sem jelenti, hogy fel kellene hagynunk ezzel a játékkal, csupán azt, hogy tisztában kell lennünk annak a műalkotásokéhoz hasonló történeti érvényességével. (Ha a koncept art legmegfelelőbb kritikája a strukturalizmusé volt, akkor a posztmodern a dekonstrukcionalizmus lesz, és így tovább.)

A műértelmező számára igazi egzisztenciális problémát az jelent, ha a műalkotás rejtvényével szemben minden lépés megléphető, ha tehát felmerül az az elképzelés, hogy a művészet már régesrég nem üzenet, s csupán a rejtvényfejtők játéka folyik. Az Enigmából, mely valaha harci eszköz volt, múzeumi tárgy lett, az életre-halálra szóló harc végével a kultúrtörténet egyik újabb rejtvényeket teremtő dokumentuma.

Hölgyfutár1989/4.

## **ERDÉLY MIKLÓS**

### **A TITOKRÓL**

A titok eredeti jelentése szerint olyan információ, melynek kevesen vannak birtokában, azt nem adják tovább, hanem megőrzik. Elképzelhető olyan zárolt információ is, melynek senki sincs birtokában, írásos vagy dekódolt formában valahol létezik, csak nem hozzáférhető helyen. A titok harmadik típusa inkább metaforikus használatban alakult ki, jelentése az ismeretlenre vonatkozik, melynek csak "Isten a megmondhatója", vagy olyan dolog, ami "őrzi saját titkát".

A titok az emberiséggel egyidős fogalom és kezdetektől a tilossal függött össze. A tiltott gyümölcs megízlelése az ember eredendő bűne.

Ha a titok eredetét kutatva, ennek az ősi legendának mai agyunk számára hozzáférhető értelmet akarunk tulajdonítani, el kell gondolkoznunk azon, hogy a tudás almája vajon milyen információt tartalmazhatott. Elképzelhető az, hogy az alma valamilyen hallucinogén vegyület formájában, kémiai úton juttatta az ember szervezetébe a jó és rossz tudását? Ez elképzelhető, de nem visz közelebb a legenda valódi értelmének

megismeréséhez. Inkább úgy kell elgondolnunk, hogy nem az alma tartalmazta az információt, hanem a harapás, mégpedig olyan értelemben, hogy az ember ezáltal ráébredt: a tilalmat megszegni módjában áll. A lehetetlen ebben a pillanatban szétesett tiltásra és szabadságra, más oldalról bűnre és büntetésre.

A tiltás már eleve jelezte, hogy az ember szabad, hiszen a lehetetlent fölösleges megtiltani; az ember azonban nem hitte ezt el, kipróbálta, és ezáltal a bizalmatlanság bűnébe esett. A szót, az ígét fosztotta meg ezáltal abszolút érvényétől, ezzel a Világ szellemi lényegét roncsolta. Így elindította szabadon a következményeknek azt a láncolatát, amely magában hordja a büntetést, és amit befolyásolni már nincs módja.

A zárolt információt - a titok ősi modelljét - a történelem hatalmi intézményei azóta is másolják, azzal a különbséggel, hogy nem teszik titkukat olyan hívogatóan hozzáférhetővé, mint az Úristen tette az Éden almájával. Hanem igenis "hét lakat" alatt őrzik és őrizték is mindig, ha volt mit.

Ha nem volt, akkor is úgy tettek, mintha lenne. A "hét lakat" minden esetben jelezte, hogy a titok kiváltság. A bűnbeesés legendájában minden az embertől függ, a titkot semmilyen biztonsági intézkedés nem óvja, egyik alma olyan, mint a másik, se kerítés, se riasztójel, semmi más nem különíti el a többitől, csak egy szóbeli intelem; nem kristályhegy mögött lapuló, barlang fenekén elásott arany csoda-almáról van szó, hanem közönséges, nyíltszíni gyümölcsről. Ez a különbség azonban mást is jelez: míg a paradicsomi titok az embernek a szabad akaratot ajándékozta, későbbi változatát - elsősorban az államtitok - ezt a szabadságot voltak hivatottak visszavonni, illetve egy szűk körre privilegizálni. Az Úristen a valódi szabadságot azért tette mindenki számára egyformán és könnyen elérhetővé, mert nem akarta, hogy a szabadsághoz a kiváltság fogalma társuljon. Az emberiség intézményei a későbbiek folyamán gondoskodtak arról, hogy a szabadságnak és a titok tudásának megvonása által a tömegek a bűnbeesés előtti ártatlanság állapotába kerüljenek vissza. A történelem folyamán ez volt egyik kegyes jogcíme az elnyomásnak, ha nem is egyetlen. A tudás kiváltságosai jogosan foszthatták meg a tömeget szabadságától, hiszen aki nincs tudatában mindannak, ami tudható, tehát a titoknak is, az nyilvánvalóan döntésképtelen. Más szóval, ha a tájékozatlan vagy alulinformált ember beleavatkozik olyasmibe, amihez nem ért, csak bajt csinál, ez mindenki számára hétköznapi tapasztalat. Ezért jó a tömegekkel éreztetni, hogy alulinformáltak, hogy döntési ambíciójuk megcsappanjon, választási önbizalmuk legyöngüljön. Ez a helyzet kimondhatatlanul is azt az általános közérzetet sugallja, hogy a titok birtokosai annyival magasabb rendűek, hogy olyan titkok tudásának súlyát képesek elviselni, ami alatt a közönséges halandó összeroppanna. Így a kiváltságosok elvárhatják önmaguk számára a bizalmat: a titok végül is azokat kíméli és oltalmazza, akik nincsenek annak birtokában.

Hogy az intézményesedés mennyire összefonódott a történelem folyamán a titokkal és a titoktartással, ahhoz elég emlékeztetni a rangokban és elnevezésekben máig fennmaradt jelenségre, a régebbi titkos tanácsosok, majd az államtitkárok után oly általánossá vált a titkári státus, hogy még a mai pártok jó részének is főtitkára van. Minden intézményesedés előfeltétele, összetartó cementje a titkok léte és azok bizalmas ügykezelése. Az államkincstár legbecsesebb darabjai - a koronaékszerekhez hasonlóan - az államtitkok, holott a koronaékszereket nem lehetne szétszítani, mert azok valódi ritkaságok, az információ azonban semmit sem csorbul, ha mindenkinek a birtokába kerül, mindenkinek egész juthat belőle, mert a titok mesterséges ritkaság.

Ha a titok nem is demokratizálható, hiszen az a lényegétől fosztaná meg, titkár, bizalmas ügykezelő bárki lehet, mint azt az ötvenes években fölfedezték, és "éberség" jelszavával meghirdették. Az ellenség viszonylatában bármely információ értékes lehet, így mindenki élvezheti a titokőrző kiváltságát. Erre jó az ellenség, de nemcsak erre.

A demokratikus forradalmak sorra felfeszegették az államiság titkos bázisát alkotó széfet, és a szélbe szórták a titkokat. Hogy az államok furcsamód mégis fennmaradtak, azt egymásnak köszönhetik, egymás oppozíciójában létezhetnek addig, amíg gondoskodnak ellenségre. Ellenség viszont mindig akad, hiszen a másik államnak sincs semmire nagyobb szüksége, mint szintén ellenségre. E tekintetben az államok szívesen sietnek egymás segítségére. Azonban, ha van ellenség, újra megjelenhet az információs kiváltság, az államot összetartó erő, a titok; korunkban minden képzeletet meghaladó mértékben hadititok. A szuperhatalmak szuperellenségek és így szuperhadititkot indukált az információk világában (voltaképpen a szellemi világban) a hadititok korunkban egyre átfogókérvényre jut, már az emberi megismerés egészére rányomja bélyegét. Az információzárlat legváltozatosabb formái alakulnak ki és észrevétlenül, áttételesen az élet legkülönbözőbb területei terjednek szét. A percepcióképesség rombolásán keresztül, a megkevert, értelmezhetetlen információ kiszivárogtatását valódi, ám összezavart közlemények idegenítik embereket már nem is egymástól, hanem fokozatosan önmaguktól.

Ezáltal a bizalmatlanságnak olyan foka alakult ki, hogy már nem lehetünk biztosak abban sem, hogy bárki is birtokában van ezeknek a fontos információknak, hanem mint azt a titkok kettős típusaként jellemeztem dekódolva, összeilleszthetetlenül, széttördelev, ellenőrizhetetlenül és irányíthatatlanul: önmozgása szerint már vakon működik. Az állami tisztségviselők, miközben komoly erőfeszítéseket

tesznek, hogy beleavatkozzanak az események menetébe, mégsem tehetnek mást, minthogy adminisztrálják a megváltoztathatatlant, mégha úgy is tesznek, mintha mérlegelnének és döntenének; a tehetetlenséget eltakarja, hogy a felelősséget úgyis mindig az ellentábor viseli.

A gondolkodó emberek, miközben a szembenállóktól szinte szóról szóra ugyanazokat a megfogalmazásokat hallják, el sem tudják képzelni, végül is kinek áll érdekében, hogy minden úgy alakuljon, ahogy alakul. Ilyen mértéktelen észszerűségnek csak valami hasonló méretű titok lehet a nyitja, melynek irányába azonban mozdulni nem szabad, ami előtt elnémul a száj és megbénul a gondolat. Az ember végül is belátja, hogy az egyetlen, amit tehet: beszüntet minden gondolkodást, ami a vegetatív létén túlmutat; a még egészen be nem fejezett harapás nyomát elegyengeti és az almát óvatosan visszaakasztja a fára.

(Új Symposion, 1985/1-2) Hölgyfutár, 1989/4.

*Heller Ágnes*

*A Reneszánsz ember (részlet)*

*A moralista és a politikus*

E két típus sokszor feltűnik - nem utolsósorban Machiavellinél. Sajátságukat két Shakespeare-i alakon szeretném elemezni; ezek Iunius Brutus és Caius Cassius. Mivel itt művészi típusokról van szó, az egyedi psziché és morál sokkal nagyobb hangsúlyt kap, mint a hasonló tudományos opusoknál. De úgy hisszük, hogy ez inkább könnyíti, mint nehezíti a kor embereszményeibe való bepillantást.

Mindenekelőtt: Shakespeare típusgalériájában már régen nincs egyértelmű választóvonal sztoikus és epikureus magatartás között. Brutusról tudjuk, hogy sztoikus, Cassius magamagáról mondja, hogy Epikurosz tanaihoz húzott; ez. mégsem teremt jelentős különbséget közöttük - a gyakran ellentétte szakadó különbség a moralista, illetve politikusi magatartás között feszül. Így pl. Cassiust korántsem jellemzi az epikureizmust karakterizáló életöröm. Caesar joggal mondja róla

Játéknak nem barátja, mint te vagy,  
Antonius; nem hallgat muzsikát.  
Ritkán mosolyg s mintegy magát csúfolva  
S eszét gyalázva akkor is, hogy azt  
Akármilyen tárgy mosolyra bírható...<sup>1</sup>

- De nemcsak sztoicizmus és epikureizmus között nincs merev határ - nem merev a választóvonal a sztoikus-epikureus, illetve nem sztoikus-epikureus magatartás között sem. A halállal szemben pl. Caesart *ugyanaz* a sztoicizmus jellemzi, mint Brutust:

---

<sup>1</sup> Shakespeare, *Julius Caesar*. I/2.

A gyáva többször hal meg sír előtt,  
A bátor egyszer ízli a halált.  
Minden csodák közt, melyeket tudok  
Legrendkívülbbnek találom azt,  
Hogy ember félni tud.  
Holott a kényszerű vég, a halál  
Eljő, ha jönie kell:"<sup>2</sup>

Ugyanakkor: a sztoicizmus-epikureizmus nem *statikus magatartás*. Az önuralom, önfegyelem, az affektusok legyőzése nem a nyugalom szobrait szüli nincs olyan ember, legyen bár a "legsztóikusabb", akin ne lennének úrrá élete bizonyos pontjain - a szenvedélyei. Zseniálisan ábrázolja ezt Shakespeare a IV. felvonás 3. színében: a két önfeláldozó barát majdnem szakításig menő heves szópárbajában. Mindkettőből kitör az indulat, s vaktában vágják a súlyos sértéseket egymás fejéhez - *ettől* még nem szűnnek meg sztoikusok lenni. Megrázó a jelenet lezárása is: igazi "amit tettem, megtettem" attitűd az elmúltakhoz. Nem bocsánatkérés, önmarcangolás, hanem a konfliktus "letörlése".

De Shakespeare itt is jelzi a két barát filozofikus magatartásának *különböző mélységeit*. Brutusból a szenvedélyt rendkívüli szenvedése váltja ki: felesége, Portia öngyilkossága. Cassius haragjának nincs ilyen jogos kiváltó oka - úgy látja, hogy Brutus nem érti meg politikáját, s ez indokolja vádjait. Az "anyjáról rá szállott hirtelen szeszély" - tehát természete tulajdonságai teszik hirtelen haragúvá. De Brutus és Cassius sztoicizmusának, illetve epikureizmusának különböző fajsúlyú megalapozottsága mégsem ebben, hanem *a félelemhez való viszonyban* tükröződik.

Cassius és Brutus *különböző* halálára, öngyilkosságaik *eltérő értéktartalmára* gondolunk. Shakespeare zseniálisan jelzi ezt előre mindenütt; ahol a bukás, pusztulás, halál alternatívája felmerül. Mindenekelőtt március idusán. Emlékezzünk az összeesküvők haladnak a Capitolium felé. Popilius - aki kívül áll az összeesküvésen - nyíltan céloz a merényletre: "óhajtom, hogy ma célt érjen merénytek" - s utána Caesarhoz megy beszélgetni. Cassiust ebben a pillanatban elfogja a félelem: fantáziája már előreveti az elárultatás rémét:

Most mit tegyünk, Brutus? Ha ez kisül,  
Cassius vagy Caesar nem tér vissza többé;

---

<sup>2</sup> I. m. II/2.

Kivégzem magamat.<sup>3</sup>

De Brutust éppen nem jellemzi a félelem fantáziája. Így válaszol:

Légy nyugodt; Cassius,

Pophius nem dolgainkról beszél.

Mert nézd, mosolyg, s Caesar nem változik.<sup>4</sup>

Ugyanez ismétlődik - magasabb síkon - a philippi csata előtt. Cassius megint csak szemben áll a halállal. S most - ha csak egy pillanatra - kételkedni kezd filozófiájában is:

Tudod, Epicurus oktatásaihoz

Szítottam eddig; most megváltozott

Gondolkodásom s részint hinni kezdek

A jósjeleknek . . .<sup>5</sup>

s azt kérdi Brutustól - megint maga elé vetítve a véget -, hogy mit óhajt tenni vereség esetén. De Brutus megint így válaszol:

...Nem tudom, mint,

De gyávaságnak tartom, életet

Kétes jövő miatti félelemből

Így szegni meg. Tűréssel fegyverezve

Bevárom a hatalmak végzetét,

Kik minket itt alant kormányzanak . . .<sup>6</sup>

Majd ezekkel a szavakkal indul csatába:

Most rajta, menjünk! Ó, ha e napi

Dolgoknak végét tudná emberész!

De elég, hogy a nap véget ér s a vég

Majd akkor tudva lesz. Keljünk tova.<sup>7</sup>

S most már motiválva van a két különböző halál. Cassius *tévedése* áldozata lesz; barátját, Titiniust fürkészni küldi, hogy vajon győztes vagy vesztes-e Brutus csapata: s midőn Brutus emberei körülveszik: ezt elfogatásnak véli. Ahogy Messala mondja:

Nem vára jó sikert, s az tette ezt.

Ó, mélabú fia, gyűlölt tévedés,

Mért képzelsz dolgokat, mik nincsenek,

Az éber ész elé?<sup>8</sup>

Brutus azonban valóban végigharcolja harcát és kivárja a halálát. S ez a halál számára nem vereség, hanem győzelem: egy értelmes élet betetőzése:

Örül szívem, hogy teljes életemben

Nem leltem embert, hozzám' hűtelent.

Engem nagyobb dicsér e rossz napon,

Mint Marcus Antonius s Octavius

Ez aljas győzelemmel nyerni fognak.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> I. m. III/1.

<sup>4</sup> Uo.

I. m. V/1.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Uo.

<sup>6</sup> I. m. V/3. (Kiemelés tőlem - H. Á.)

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup>

<sup>9</sup> I. m. V/5.

Brutus tehát egyértelműen úgy élt és halt, mint sztoikus - míg Cassius csak törekedett epikureussá lenni: természete megakadályozta benne, hogy egyéniségét egységes, harmonikus egészé alakítsa.

Shakespeare többszörösen jelzi Brutus sztoicizmusának elméleti alapjait. Mikor Cassius szervezi az összeesküvést, így motiválja őt a cselekvésre:

Nem csillagainkban, Brutus, a hiba,  
Hanem magunkban, kik megbókolunk.<sup>10</sup>

Cassius rendkívüli politikai érzéssel rántja meg azt a fonalat; mellyel felfejtheti Brutus ellenállását. Ugyanő különben Casca megnyerésénél a vészjelekre hivatkozik

meg kell vallanod,  
Hogy ég adá e szellemet beléjük,  
Intő s ijesztő jellé téve őket  
A dolgok szörnyű állása miatt...<sup>11</sup>

A babonás Casca lelkét a jóslatok fordítják Cassius terve felé; a sztoikus Brutusét az ember autonómiájára való apellálás.

Ugyanebből az ontológiai bázisból fakad Brutus tirádája az esküvés ellen, Kétszeresen is hangsúlyozza cselekvésük immanenciáját. Először: a társadalmi viszonyok, úgy ahogy vannak, s nem égi sugallat vagy rendeltetés motiválja őket; másrészt frigyükhöz nincs szükségük túlvilági-isteni garanciára: ez csak a gyávák szükséglete. (Emlékezzünk vissza Pomponatius elemzésére arról, hogy csak a leggyengébbeknek és legsilányabbaknak van szükségük az erény gyakorlásához túlvilágra.)

Nem, semmi esküvés! Ha ember arca,  
Ha lelki gyötrelmünk s a kor hibái  
Csekély ok, akkor menjünk szét s ki-ki  
Keresse lomha ágyát jó korán . . .  
*Mi inger kell még, mint saját ügyünk,*  
Mely jobbításra unszoljon? Mi frigy, mint  
Hallgató rómaiak, kik szavokat  
Adák s azt vissza nem veszik? mi eskü,  
*mint emberségnek emberség lekötve,*  
Hogy ez legyen, vagy érte elesünk.  
*Esküdjenek pap, gyáva s a ravasz,*  
*Gyarló öreg s oly tűrő lelkek, akik*  
*Bántalmat megköszönnek...<sup>12</sup>*

Az eddig elmondottakból egyelőre csak az derül ki, *hogy* Brutus és Cassius sztoicizmus-epikureizmusuk különböző intenzitással gyökeredzett egyéniségükben; Brutus temperamentuma és karaktere megtestesítette a harmóniát, az önmagával való egyetértést, míg Cassius tépettebb, ellentmondásosabb lelkű egyéniség: elvei állandó harcban állnak természetével. Természetesen nem is csak a hirtelen haragúság értendő. Cassius valóban tele van olyan affektusokkal, mint irigység, féltékenység; Antonius joggal mondja a drámát lezáró beszédében, hogy egyedül Brutusnál volt a közügy szeretete a kizárólagos motívum. De durva egyszerűsítés lenne Cassiust egyenesen irigynek, féltékenynek nevezni: a közügy szeretete, Róma szabadságának féltése nemcsak affektusainak önigazolása, de őszinte, benső indítéka. *Nem véletlen az az ügy, melyben Cassius utat enged irigységnek és féltékenységnek.* Gondoljunk csak arra: Brutusra, bár tudja, hogy jobban szeretik nála, hogy különb ember nála, *sosem* irigy vagy féltékeny. Őszintén csodálja, szereti, tiszteli.

---

<sup>10</sup> I. m. I/2.  
I.m. I/3

<sup>12</sup> I.m. II/1. Kiemelés tőlem - H. Á. )

A típuspluralitás abban mutatkozik meg, hogy Brutus a sztoikus moralista, Cassius a sztoikus-epikureus politikus. Brutust tiszta erkölcsi indíték viszi az összeesküvők soraiba, s nem tűr el egyetlen olyan tettet sem, mely foltot ejthetne a tiszta erkölcsiségen. Cassius a politikai szervező: sosem azt nézi elsősorban, hogy mit érényes tenni, hanem hogy mit helyes, célszerű tenni a győzelem és a győzelem biztosítása érdekében. Ebből az ellentétből ered Brutus és Cassius minden összetűzése. Már az összeesküvés éjszakáján szó kerül arra, mi történjék Antoniusszal. Brutus a tett tisztasága kedvéért óhajtja Antonius sérthetlenségét Cassius el akarja távolítani az útból, mert előre látja, hogy veszélyezteti az ügy sikerét. Caesar holtteste mellett az előtt a kérdés előtt állnak: engedjék-e Antoniust sírbeszédet tartani. Brutus ismét moralista módjára dánt: nem lehet megtagadni a baráttól, hogy megadja barátjának a végtisztességét. Cassius megint tudja, hogy ezt nem szabadna megengedni: Antonius fel fogja ingerelni a népet ellenük. Végül: kétszer ismétlődik meg ugyanaz az ellentét a táborban. Brutus szemére veti Cassiusnak, hogy híveket vásárol - de Cassius jól tudja, hogy a győzelemhez szükség van vásárolt hívekre is. Végül: Cassius be akarja várni az ellenség támadását biztos fedezékben; de Brutus elébük akar menni Philippéhez - bátran, nyíltan vállalni az ütközetet.

Nem kétséges, hogy az összes vitás kérdésekben politikailag Cassiusnak van igaza. A tiszta lelkű Brutus mindenütt megakadályozza a sikert. *De az ő számára ez a konzekvens, ez az igaz.* Nem véletlenül jelenik meg Caesar szelleme Brutus sátrában a Cassiusszal való haragos szóváltás után. Ez a szóváltás ébreszti arra Brutust, hogy aki Caesar helyén van, annak Caesarnak kell lennie. Hogy megölt valakit érényes indítékból, *aki helyett - azon a helyen - jobbak nem ülhetnek.* Brutus látja, hogy rossz körbe jutott:

Emlékezz Marttusnak idusára.  
Nem jog miatt vérzett nagy Julius?  
Ki a gazember, aki döfni hajlott,  
Ha nem jogért? És minmagunk, kik a  
Világnak első emberét ledöftük,  
Csupán mivel rablók védője volt,  
Mi most kezünket fertőztessük-e  
Rút, szerzeménnyel, s dús tisztségeink  
Nagy terjedelmét egy marok szeméért  
Elvesztegessük? Inkább eb legyek  
S ugassak holdat, mint ily római 13

---

<sup>13</sup> I. m. IV/3.



De Brutus igazán következetes - hű "természetéhez"; egy lépést sem tesz, mely ellentmondana moráljának. Ezzel ügye vesztét okozza, mely - szerinte - ha nem megy *tiszta erkölccsel, akkor ne menjen sehogy, mert akkor már nem az az ügy többé, melyért ő "döfni hajlott"*. Cassius azonban, ez a zseniális politikus, aki - midőn egyedül cselekszik - szemünk előtt hoz össze rövid idő alatt bámulatos céltudatossággal egy jól szervezett akciót, sosem félve - az ügy érdekében a nem egészen "tiszta" lépésektől sem (gondoljunk csak a Brutus szobájába szándékkal bedobott levelekre), nem marad hű elveihez és természetéhez. Ő, aki tudja, hogy -, Csernisevszkij kifejezésével élve - a politika nem a Nyevszkij Proszpekt sima járdája, s hogy ott az embernek néha sáros lesz a csizmája is, mégis mindig *aláveti magát Brutus döntéseinek*. S az a motívum, amiért aláveti magát, amiért lemond saját céljairól, iniciatíváiról, a legszebb sztoikus-epikureus attitűd: *a barátság*. Brutus barátságát nem akarja elveszíteni, ezért hajlik meg minden esetben azok előtt a döntések előtt, melyek téves voltában bizonyos. Ez a barátság, melyben Brutus morális elveinek és egész egyéniségének tisztelete foglaltatik, valaminő emberi felsőbbrendűség elismerése, okozza Cassius pusztulást. I~s soha egy szó szemrehányás, soha egy "ügye nekem volt igazam" ókkor, midőn Brutus tetteinek végzetessége napfényre kerül: *állandó újra és újra- vállalása a másik, a barát tévedéseinek* - ez teszi Cassiust *sztoikus - epikureus politikussá* s nem általában vett "politikus-típussá", még kevésbé machiavellistává. Sokan csodálkoztak azon, hogy Petőfi miért szerette Cassiust; pedig Shakespeare. Cassiusát nem lehet nem szeretni.

# Fogarassy Miklós: Vermeer a festőművészet<sup>14</sup>

## Bevezetés



Tekintetünk égboltján és peremvidékén ezernyi a jelenés, szüntelen sok-sok benyomás közt választunk. Mai civilizációnk kiváltképpen erőszakos, makacs és bódító; akadályozza az elmélyülést. A lélek tompul; az odaadó figyelem csendje ritka madár. Pedig remekművek invitálnak, csak gyakran nem jelenünk meg azon a vendégségen, amely az érzékelés örömét és a szellem fényét nyújtja; ahol a mű és a szívesen látott vendég között finom és bensőséges a társalkodás; amelyen - halk szóval - néha a meghívottak is eszmét cserélnek...

Szerencsés kivételnek mondható az az eset, amikor bonyolult szépségének teljességével, részleteinek minden gazdagságával egy igazi kép ragyog ránk. Ha megnyílunk előtte, ha a mű csodájára teljes csodálkozás fakad bennünk. Ilyenkor - mert titkai meggyőznek, és

mintegy birtokba veszik személyünket -, szinte észre sem vesszük, milyen bonyolult összetételű, módszeresen és vehemensen kidolgozott, egységes jelenéssel van dolgunk.

Könyvünk ilyen szellemi vállalkozásra hív. Konok eltökéltséggel, módszeres vizsgálódással, de némileg személyes beszámolóként is megpróbálja Jan Vermeer delfti festőnek azt a híres és gyönyörű művét bemutatni, elemezve magyarázni, amelyet *Festő a műteremben* címmel a bécsi Kunsthistorisches Museum őriz. Ez nemcsak művészettörténeti stúdium, hanem hasonlít egy olyan utazáshoz, amelyet a képben és a képpel együtt teszünk meg. Ez a kép éveken át marasztalta és kísérté e sorok íróját, aki hosszasan nézte, elszántan vallatta azt, abban bízva, hogy ragyogó világosságának, finom szépségének titkát a kutató értelem és az érző érzékelés fel tudja fejteti.

Mint minden festményretek, ez a Vermeer-kép is megállítja nézőjét az időben, mintegy kiemeli őt az élet folyamatosságából. Ám az elemzés merő egymásra következés, egy szellemi törekvés története is. Így hát magához az eredeti élményhez nem hasonlíthatja magát. Sőt, az értelemnek azzal is számolnia kell, hogy végül szárnyaszegett lesz, és le is hullik. Hiszen természetéből következően a szavak, fogalmak dimenziójába vonva másként mutatja a művet; kimozdítja nyugalmából azt, amihez hozzányúl. A vizsgálódó intellektus szinte széthasogatja a vászon egységes szín-fény-lélek világát, felrezzenti a művet természetes csendjéből, s bár kitérít, de egyszersmind el is lankasztja annak a mély benyomásnak az erejét, melyet a mű érzékletes egysége őriz és sugároz.

Mégis: az a mozdulatlan, vissza nem fordítható szépség, mely Vermeer vásznán megjelenik, az idő folyamatában született meg. Egy műterem egykori jelenében, mintegy önnön múltjának élén rögzült véglegessé. Így tartalmazza mindazt, ami születését determinálta, de magába foglalja a már kész mű utótörténetét is. Olyan epika ez utóbbi, mely a létrejötté óta eltelt több mint három évszázadban a vele történekről beszél: hányódott, eltűnt, felbukkant, míg méltó helyet nem vívott ki magának. Most már ott ékeskedik Európa közepén, közszemlére téve, hogy tudós vagy laikus szemmel vizsgálják és csodálják.

A kép előtörténetében szétágaznak az útvonalak: a kép mögött ott rejlenek a festői hagyományok, a motívumkészlet, amely korokon, izlés- és országhatárokon át öröklődve változott, míg Vermeerhez eljutott. Ez a kollektív tradíció is megnyilatkozik a képben, a művész személyes mondanivalójának alapanyagába szövődve.

E könyv kommentárja csak egy a számos lehetséges közül, és más szerzők által már papírra vetett magyarázatokat elegyít, vezet tovább, és gazdagít új meglátásokkal.

Ebbéli igyekezetünk akkor is jogos, ha néha azt érezzük, hogy az ismeretek csak ködös porfelhőt vernek egy evidens ragyogás, egy önmagát önmaga által megnyilatkoztató jelenség fölé. Ám a tudás pora nem lepi be a Műterem-kép szépséges felszínét, színei, fényei meg nem homályosodnak. A kép nélkülünk, magában is ellenre a bécsi múzeum falán. Útjaink találkozhatnak és szétszaladhatnak.

Így hát, ha vonzalmunkba talán belső ösztöneink, tudattalan világunk, álmunk is belejátszanak, nincs okunk szégyellni ezt: a művészet befogadása és személyes birtoklása voltaképpen semmit sem

<sup>14</sup> Corvina, 1987

tör meg, a Vermeer-kép és nézőjének kapcsolata teljesen elvont birtokviszony, általa nem történhet sérelem. Csak gazdagodás és teljesedés.

Ha az ember hosszasan tanulmányoz egy képet - eredetiben, majd másolatok segítségével -, és végigbúvárkodik a mű szakirodalmát, megismerkedik a termékeny közvetítő torzítások természetével is. A műalkotás eredetije persze torzítatlan marad, ám a színes reprodukciók többsége igen esendő és viszonylagos. Nemcsak az eredetitől eltérő méreteik miatt, részletnagyítások esetében pedig a művi kiemelések okán, hanem a kolorit, a tónusok különböző irányú "elhajlásai" miatt is. Valami ilyesméről van szó a szellemi közvetítésben is: a "mélység-élességre", ideológiai-esztétikai kulcsmozzanatokra beállított kommentárok gyakorta csupaszítják szellemi konst rukcióvá a minden négyzetmilliméterén valóban anyagszerű", érzékletes képet. Mégis azt akarjuk javasolni, nyugodjunk bele, és igenis próbáljuk megszeretni a közvetítések torzításait, ezeket az "elhajlásokat", a képre irányított szellem és lencserendszer esendősegeit. Mert mindegyikben van valami figyelemre méltó. Az interpretációk esetlegességei is utalnak valami rejtettre, ami a műben is túl van a megfogalmazáson.

Ha a színes reprodukciók esetében a felvevő apparátus lencserendszere, a fényérzékeny anyag és a nyomdatechnika sajátos értelmezésnek tekinthetők, melyek az eredetit áttételesen vetítik elénk, mennyivel inkább azok a tényleges kommentárok, melyek a gazdag Vermeer-irodalomban erről a képről olvashatók. Könyvünkben szó lesz arról az igen érdekes kutatási folyamatról is, mely jeles művészettörténészek, műértők egész sorát ösztökélte arra, hogy egymásnak is válaszolva, koherens, szellemileg megalapozott értelmezését adják ennek a Vermeer-életművön belül is különösen enigmatikusnak számító festménynek.

Ma már igen nagy a Vermeer-szakirodalom, és az életmű elemzői szinte mind-mind foglalkoznak ennek a képnek a leírásával, magyarázatával is. Ezenkívül a képnek önálló szakirodalma is van. Csak a legfontosabb külföldön publikált írások szerzőit említve: K. G. *Hultén*, *Tolnay* Károly, J. G. van *Gelder*, Hans *Sedlmayr*, Kurt *Badt*, H. *Miedema* önálló tanulmányokban foglalkoztak a bécsi Vermeer-képpel.' Van már némi hazai irodalma is a témának - esztétikai okfejtésbe ágyazva - *Timár* Árpád, és - egy festőművész naplózó elemzésében kibontva - *Mácsai* Istváni tollából, aki egyik saját festményén ennek a műnek a modern "parafrázisát" is elkészítette.

Ám e tekintélyes, tiszteletre méltó és okulásunkra szolgáló előzmények nyomában járva is elfoghat az a szerénytelennek látszó ambíció, hogy felkutassuk a kép értelmezésének újabb, eddig ki nem merített lehetőségeit. Mintegy biztossággal támaszkodva az eddigi megközelítések szolid eredményeire, nem titkolva azonban azt, hogy az ikonográfia, az allegória értelmezésének tudományos eredményeit mégis csak "ancilla sapientiae"-nek, a szépséggel átítatott szemlélődő bölcsesség szolgálóleányának tekintjük. A szakmai eredmények, a filológiai adalékok nem arra való, hogy megkössék a kezünket, szellemünket. Nézőként ritkán érdekelnek a tiszta, normatív tudományos eredmények korrekt igazságai. Szemléletünkben szeretnénk - és ennél nagyobb ambícióknak voltaképpen nincs is - a Múterem-kép tanulmányozása során olyan szellemi és lelkiállapot birtokába jutni, amely Vermeer festői kontemplációjának nyelvi analógiáját megteremti, azaz: felnőtt szemlélként, bizonyos önállósággal megismerni a múltat, azt az örökséget, aminek - hullám élén felcsapó hab, majd újra hab - továbblendítésére hivatottak vagyunk. Tenni a saját dolgunkat. Ebben a képben sem válik külön tárgyyszerű tudás, technika, finom okosság és érzékletes szépség... a vászon fény és árny, rajta komoly büszkeség és érzékeny szelídség egyazon dolog két vetülete - és nem külön kvalitások, nem külön erények.

Ezt a könyvet kellően magas igény vezeti e cél felé, még akkor is, ha csak újabb "közvetítő torzítás" lehet: kísérlet, esszé, igyekvő minta csupán - minta esetleg más képek másként való nézéséhez.

## Ismerkedési gyakorlatok

Akár hivatásszerűen, akár csak saját épülésünkre foglalkozunk szép művészi alkotásokkal, akadáhatnak életünkben kivételes alkalmak: egy-egy nagy mű - vers, epika, festmény, szobor, épület, zene -, heurisztikus felfedezésének emlékezetes eseményei, órái. Ezeknek a találkozásoknak általában nem magyarázhatóak kellően az indítékai, és nem is egészen beláthatók a mélységei. Annyi általánosságot talán merészkedhetünk kimondani, hogy ilyenkor mindaz az iskolázás, melyet

az adott műfajban korábban nyertünk, hirtelen lefoszlani, eltűnni látszanak: a mű maga "jelenti ki" a művészet egyszerre egyetemes és csak rá érvényes törvényeit. Egy festmény a festészetét: a kép a műfaj egyik géniuszaként nyilatkozik meg ilyenkor.

Mélyebben belegondolva azonban rájövünk, hogy ez az eruptív esztétikai benyomásunk - hogy épp ott és akkor születik meg élményünk - voltaképpen kissé csalóka érzés. Az előzmények, szellemi-művészeti pallérozódásaink nem voltak hiábavalóak, hiszen ők készítették elő bennünk a talajt a beavatáshoz hasonlítható eseményre. Kultúra, kulturáltság nélkül - minthogy a szó eredeti, még képszerű latin jelentése is a föld megművelését jelenti - nem lehetséges a kultúra személyes, kreatív újratereztése sem. Minél több festményt, képet nézünk, annál nagyobb annak az esélye is, hogy vehemens és nagyszabású élmény kíséretében részesülünk majd egyegy igazán nagy kép zsenialitásának csodájában... S akkor aztán újra kezdetjük bejárni a már ismert utakat - most már nagyobb alázattal - a tudomány, az ízlés, a műértés megszerzésének - nem is oly rossz! - jármába hajtván szellemünket, hogy az avatott tudás, a felvértezett hozzáérés nemes szellemi anyagával is próbáljunk tisztelni ama géniusz előtt.

Mielőtt első ízben beléptem volna a bécsi Kunsthistorisches Museumba, magamban dohogva szemlélődtem a volt császári paloták mögötti városi parkok gögös emlékművei körül, néztem a teátrális, klasszicizáló pompát, a diadalmas jelképeket, melyeknek lábainál az egykori provinciák - köztük hazám - jelvényei is ott heverték. A múzeum monumentálisan ünnepléses, ám tartózkodóan rideg kiállítótermeiben először csak körbesétáltam, szemügyre véve, hová lesz majd érdemes hosszabb időre visszatérnem, mire számíthatok. Így, mindjárt az első séta alkalmával eljutottam az ún. kisgalériákhoz, a múzeumépületek eme jellegzetes teremsorához, ahol általában a kisebb, de finomabb munkákat teszik közszemlére. A németalföldi élet- és tájképeknek is általában ilyen termekben van a helye.

Itt kaptam el tekintetemet a kép. Hátráltam néhány lépést, hogy jobban szemügyre vehessem a rézsutos falon, a szemközti ablakból rávetülő fény miatt bántóan csillogó felületet. Mindjárt tudtam: reprodukciókról jól ismerem ezt a híres festményt. A dűsan aranyozott barokk keret alá oda volt illesztve a címtábla: *Jan Vermeer Van Delft (1632-1675): Der Maler in seinem Atelier (Allegorie der Materiei)*.

Órákat töltöttem a kép előtt. Valószínű, addig még nem néztem meg ennyire és ennyi ideig képet, és tán soha még így kép nem nézett vissza rám. Titokzatos és mégis vonzó fényárad róla- mosolygott és szomorgott, mint egy mulandó és mégis örökkévaló örömmű.

## MI VAN A KÉPEN?

Ha a festményre pillantva olyan érzésünk támad, mintha a látható jelenet fölött sejtelem lebegne, és mintha varázsa több lenne tárgyi önmagánál, ekkor helyénvaló, ha egyelőre megfékezzük érzéseinket, visszafogjuk sejtéseinket. Mert a tárgyilagosságra - hisz a kép roppant tárgyilagosa! - a tiszta és kellően elfogulatlan szemléletre itt igencsak szükség van.

Ha a képre nézünk, vagy a reprodukciójára, azt hihetjük, mindent látunk ott. Csakhogy ez tévedés. A mégoly koncentrált figyelem is képes elsiklani egyszerű tárgyi részletek felett. Ezért kell lelassítani, és kissé vontatottá fékezni a képszemlélet, hogy a mű valamennyi fontos, fogalmilag még megnevezhető összetevőjét tárgyról tárgyra, színről színre, szereplőről szereplőre haladva az értelmes látás fényébe vonjuk. Mintha egy nyomozás első, helyszínelő szakában lennénk.

Az interpretációk sora, az "intellektuális ráfogások" - melyek természetesen alakítják egész kultúránkat és kulturális viselkedésünket - a műalkotásokra, de kiváltképp a szimbolikus, allegorikus művekre, több rétegben is rárakódnak. Híres művek esetében sokszor szinte már nem is azt látjuk, ami előttünk van: szemünk, szellemünk sugara - csak mások értelmezésének kódján át képes ráhatolni az előttünk lévő eredetire. Ezért is fontos, hogy mielőtt nekivágnánk, hogy egész szellemi szerkezetében újrakonstruáljuk a kép jeleit, azok összefüggéseit, feltegyük a kérdést: mi van a festményen?

A festészet a való transzfigurációja - több értelemben is. A sík vásznon jelenik meg valami, ami maga nem síkbeli. Továbbmenve: a zseniális festők ezzel a transzponáló áthasonítással elmélyítik és úgy nyilatkoztatják meg a dolgokat, a színeket, a lényeket és a helyzeteket, ahogy azt köznapi módon nem is látjuk. Talán igazabb, mélyebb és rejtettebb lényegüket mutatva be. Ez a folyamat

azonban a realista korszakokban mélységesen valósághoz kötött, minden arra épül és ahhoz kell viszonyítani, amit a festő átformálva felel. Vermeernél különösen fontos és pontosan megragadott ez a valóság, még akkor is, ha festményeinek apró részletei is azt sugallják, hogy mindez egyben a valóság elvontabb, "égi mása" is.

A vászonra festett olajfestmény 130 cm magas és 110 cm széles. A festő szignatúrája (I Ver-Meer) a térkép belső szegélyének alsó részén látható, a lány kék palástjának nyakhajlatától jobbra: A festmény nincs datálva, a szakértők többsége a stílusjegyek alapján az 1660-as évek közepére teszi megfestésének idejét. A kép állapotát illetően a tüzetes vizsgálódás korábbi retusálásokat észrevételezett, a lány arcán (szájánál, szeménél) és egyes árnyékos részeken. Lehet, hogy a lány hajában lévő koszorúnak - Vermeer néhány másik festményénél (például *Delft látképe* 8. kép) tapasztalhatókhöz hasonlóan - eredetileg zöld volt a színe, csak az idők során változott kékre, és feltehetően hasonló a helyzet az azonos festékkeveréssel felrakott, a festőállványon látható babérlevelekkel is. (*Az elemzéshez a színes képet lásd a könyv végén.*)

Mintha a csend színpadát, az immár örökkévaló hallgatás terét tették volna itt láthatóvá. A mennyezetre függesztett dús kárpitot végleg elhúzták és oldalt fel is erősítették. Teátrumban vagyunk, ahol az előadásnak nincs sem kezdete sem vége, mindent egyazon helyzetből kell megértenünk.

A függönykárpit nehéz esése, súlyos lendülete természetesnek tűnik, mégis érezni rajta a beállítást, az elrendezettséget. A textilanyag íves redői balról nyílnak, majd a kép terének közepe, mélye felé suhannak, végül fent összesimulnak. A leveles, virágos mintázatú kárpit egy nem látható fényforrásból, balról kap külön megvilágítást; mély színei itt-ott felragyognak a rájuk eső enyhe fénytől.

A súlyos leplet, amely imígyen takarja is, de le is leplezi a mögötte nyíló színpadszerű termet, egy előtte álló szék is megtámasztja - keresetlenül hangsúlyosan, szinte durván, mintha odalökték volna. Ez a szék, melynek csak a lapja és a támlája látható, van a nézőponthoz legközelebb, premier planban. E bútordarab támláját és lapját bordó bársony fedi, fényes szegecsekkel felerősítve. A szék párján, mely részút átellenben, a terem szemközti fala előtt áll, erőteljes, faragott lábazata és az azt merevítő két pár barna léckeret is látható.

A proszscénium-függöny meg az első bársony borítású szék el is háritja, de kalauzolja is a tekintetet befelé, a fényes terembe. Kérdéses marad azonban ennek fő iránya, az, hogy elsősorban hová kalauzol. A festménynek ugyanis kettős, aszimmetrikusan elosztott és majdnem egyenrangúnak látszó centruma van, két szereplő van a színen: a festő és modellje.

A látvány elemi vizuális logikája, az egymásra torlódo tárgyak, anyagok és a fekete-fehér padlóköcskák párhuzamosainak erős összetartása döntően a terem mélyére vonják a tekintetet: a lány alakjához, aki teljes fényben a bal térfélen áll. A helyiség belseje felé fordul, de az előfüggöny által eltakart ablak felé fordított testhelyzetben áll. Kék palást borítja, bal kezében könyv, jobbában harsona, fejét babérkoszorú övezi.

Alakja majdnem a képtér közepében helyezkedik el: a festmény átlóinak metszéspontja a vállára boruló palást felső hajlatára esik, függőleges felezőegyenes pedig a test súlypontjától nem messze fut. Ez a képzeletbeli vonal vezet le a modell sötéttel szegélyezett, földig érő szoknyájához, amely árnyékosan ráncos és harangszerűen fedi a lány lábait. A modell elfordított testhelyzetéből, ha természetesen állna, arcának profilja következne, ő azonban felénk fordul, bár nem néz sem ránk, sem a festőre. Ez a kép egyetlen igazi, teljes valójában ábrázolt emberarca - tiszta, derűs, egy fiatal lányé.

A lány titokzatos, de titkai teljesen nyíltszíniek. Nemcsak díszes öltözte meg a kezében, mondhatni, keccsel, de némi merev ügyetlenséggel tartott tárgyak - a melléhez szorított könyv, a minden biztonnyal a vállára támasztott rézfúvós hangszer - rejtélyesek, hanem személyének egész sugallata is: fényben fürdik ugyan az arca, de, mivel szemhéjai félig zártak, nem tudjuk, hogy tekintete merre irányul, egyáltalán irányul-e valahová, vagy csak magában mereng. Telt, csillogó ajkán mosoly bujkál, vagy finom melankólia? E felöltöztetettsége ellenére is kedves természetességet sugárzó - csúnycska? szép? bájos? - lányalak arckifejezése és alakja csupa sejtetem. Ruházata mindenképpen ünnepélyes, fejéke, a babérkoszorú, melynek levelei között valami csillog is, dicső és magasztos jelkép.

Ha a lány a kép alanyának tekinthető, akkor a festő a jelenet másik középpontja. A kép nem kevésbé titokzatos állítmánya ő: a függöny nyitotta tér közepén, a vászon mértani centrumától jobbra, a nézőnek háttal ül, pompás fekete ruhában. Sávosan szabott, sötét mellénye a hátán és a könyökénél csikokra szabdalt, így kilátszik alóla villogóan fehér inge. A bársonyöltözet térdnadrágja buggyos. A férfi alacsony, támla nélküli zsámolyon, enyhén szétvetett térdekkel ül - lábán piros harisnyát, afölött gyűrt, világos, valószínűleg vékony bőrből készült lábszárvédő-félét és fekete cipőt hord. Hosszú, rozsdabarna haja puhán omlik a vállára, nyakába. Fejfedője, a fekete sapka - afféle barett - enyhén félrecsapva, de férfiasan, komoly módon elegáns. Ő is ünnepélyes. Kényelembe helyezkedve és mégis feszültséget sejtetve dolgozik; jobbában látható az ecset is, kezét gombos végű festőbotjára támasztja. Ecsetje épp hogy érinti a vásznat. Fejtartásából, haja eséséből lehet arra következtetni, hogy éppen modelljét nézi. Az odapillantás, az összpontosító figyelem tartása ez. Tekintetének feltételezett iránya visszavezet a másik centrumhoz, a lány fényes alakjához. A festő néz, a lány nézetik: összpontosító aktivitás és megengedő passzivitás kapcsolódik össze.

A szobát szemben lezáró világos falon nagy pergamen térkép függ.

A hatalmas, aranyló színű dekoratív geográfiai ábra - a festmény egységesítő síkjában - a festő és a modell fejének közös hátere. A falra szegezett térkép, melyből a rézsútos fény a hajlásokat, töréseket is kiemeli, részletezően, címerekkel ékesítve szárazföldet és tengert ábrázol. Vízszintesen elhelyezve: a németalföldi tartományokat, fent a partvonal fölött pedig az Északi-tengert. Kétoldalt, a szegélyen apró városképek láthatóak elmosódottan, sarkain lekerekített mezőkbe, medallionokba foglalva. A térképen lent lapszerű keretekben olvashatatlan szövegek vannak, fent viszont a sötét alapon aranyló antikva betűkből töredékesen ki lehet olvasni az ábra címfeliratát.

Töredékesen, mert a kép és a szoba terének magasában a térképlapot helyenként eltakarja az a díszes rézcillár, melyet a fagerendás mennyezetre függesztettek - ugyanoda, ahová a kárpitot is felerősítették. Jól láthatók fent a lámpa díszes "szárnyai", csillogó, központi gömbös testét pedig nyolc gyertyatartó kar veszi körül 1. Inkább dísztárgynak, mintsem tényleges fényforrásnak látszik, hiszen a karok üresek, hiányzanak belőlük a gyertyák.

A függöny a tér egy részét, a festőállvány a hátsó széleket, a lámpa a térképet takarja, a lány fényben állva, a festő pedig hátat fordítva rejti kivoltát. A megmutatkozások és elrejtőzések ismétlődő rendszerébe illeszkedik a balra levő asztal és a lapján heverő tárgyi világ is. Az asztalon erősen megvilágított maszk, vagy gipszből készült arcöntvény hever, mögötte élére állított vaskos könyv, jobbra kis papírdarab meg egy kihajtott füzet látszik, és kétféle, zöld és sárga selyemkendő is oda van vetve. Ezek a drapériák le is omlanak, és ezáltal az asztal erőteljes lábazatát alig lehet látni.

A műtermi tárgyakkal ez az elrendezett rendetlensége a szabályos alakzatokból rakott kockás padlózat, a szintérnek különlegesen hangsúlyos geometrikus mintázatú alapzata fölött nyugszik. A padlat fehér lapjain ki lehet venni a szeszélyes márványszerű érzést. A fekete kockák görögkereszt alakban elhelyezett foltjai homogén sötét felületűek. Ez a padlat mutatja meg leginkább, hogy mindent gyors rövidülésben látunk, már-már túlzó perspektívában.

A jelenet cselekménye világos: a terem ünnepélyes csendjében kép készül. Az állványra helyezett vásznon már bontakozik valami - a festő ecsetje alól már kikerültek a babérkoszorú kékes-zöldes foltjai, könyöke alatt pedig ott derengenek a lány karjának, hátának ívét követő fehér vázlatvonalak, amelyeket mintegy támpontul, a művész odaskiccelt a barnás-sárgás vászonfelületre.

A termet fény árasztja el; erős, balról betűző napfény.

## A KÉP CÍME ÉS ÉRTELMEZÉSE

A Vermeer-képek többségének csak utókori, ún. ragadvány címe van, a témák autorizált megnevezésére a töredékes források alapján csak több-kevesebb valószínűséggel lehet következtetni. Ezt a festményt meg kiváltképpen változatos címeken tartják számon. A Kunsthistorisches Museum katalógusa maga is két címváltozatot tartalmaz: *Festő a műtermében* és *A festészet allegóriája*'. A francia szakirodalomban *A műterem* elnevezés terjedt el. Akad olyan cím is, amelyik elég határozottan konkretizál: *Vermeer a műteremben*; és ismeretesek egyéb alkalmi változatok, mint például *Festő és modellje*, *A festőművészet dicsérete*.

A Vermeer-festmények leggazdagabb XVII. századi leltárában, műveinek 1696-os amszterdami árverési katalógusában egyetlen tétellel sem lehet ezt a festményt biztonsággal azonosítani. A delfti városi archívumból azonban előkerült egy iratcsomó, amely Johannes Vermeer halála után készült, és a hagyatékával, árváira, özvegyére szálló örökségével, fennmaradt adósságainak vagyoni jogi rendezésével kapcsolatos jegyzőkönyveket tartalmazza. Ezek között szerepel egy irat, melyet özvegye készíttetett - még a városi hatóság hivatalos eljárása előtt, valószínűleg annak érdekében, hogy biztosítsa: a szóban forgó mű a család birtokában maradjon -, és ebben a *De Schilderkonst* (*A festőművészet*) című festményt anyjának, Vermeer anyósának adja, egy korábbi, férje által felvett 1000 guldenes adósság fejében. A festő képeinek korabeli - az átlagos képárhoz viszonyítva korántsem alacsony - árait messze meghaladó összeg, az árulkodó vagyoni jogi cselvetés alapján arra a véleményre helyezkednek a kutatók, hogy ebben a jogi iratban e kivételes remekről van szó, és hogy a képnek ez, a festő özvegye által használt elnevezése tekinthető a leghitelesebbnek. Mivel a szóbanforgó forrásra csak néhány évtizede bukkantak rá, az elnevezés nem vált általánossá, hanem fennmaradtak a fent említett hagyományos címváltozatok is.

Ezen a ponton érdemes utalni arra, hogy a cím, a címadás, a civilizációs, kulturális tárgyak, dolgok, valamint a személyek megcímzésének módja nagyon érdekes problémákat vet fel. A szellemi értékörzés, hagyományátadás, feldolgozás folyamatának adatbázisai a címek, melyek egyértelmű és stabil volta az ilyen természetű racionális technológiák gyors fejlődése következtében egyre nagyobb jelentőséget kap. A dolog jelentőségét érzékeltető utalásként említjük meg a számítógépes adathordozókat, melyeknél megcímzésnek nevezik az adatok visszahívását lehetővé tevő tárolás módját. Régi korok kulturális, művészi alkotásainak címmel történő azonosítása sokszor nehéz, hiszen hajdan a stabil megcímzést, a "fogalmi analogon" és a tárgy - különösen a nem nyelvi tárgy: kép, zene stb. kapcsolatának - egyértelmű rögzítését nem tartották olyan fontosnak. Még a személyneveknek is volt egyfajta elaszticitása, könnyen lehetett a családnevet is módosítani. Vermeer apjának is számos neve volt, és hol az egyiket, hol a másikat használta.

Képünk esetében a festő műveinek későbbi balsorsán túlmenően a bizonytalankodó tárgyi megnevezés miatt sarjadt ki az elnevezéseknek egy, ha nem is dzsungelhez, de kisdud ligethez joggal hasonlítható sokfélesége. Ezek már maguk is kommentárok, értelmezések, szerzői változat hiányában kitalált pótlások. A már említett "közvetítő-torzítások" sajátos - a reprodukciós technikából eredő eltérésekkel rokon - esetei ezek. Sorra véve őket, szinte mindegyik egyfajta gyengeségről, a "ráfogás" bizonytalanságáról árulkodik. *Festő a műtermében*: egyáltalán műterem-e ez a helyszín, ha a festőműhelyt korabeli éhelemben fogjuk is fel? - kérdezhetjük. Ismerünk sok németalföldi képet, melyeken megjelenik a *studio*, a korántsem ünnepélyes, sokszor rendetlen műterem; ez inkább egy fényes, alkalmilag berendezett lakószoba, ünnepélyes lakás-terem, ahol épp festményt készít egy mester. Még kétségesebb a nyelvi alakzat birtokviszonya - milyen joggal lehet beszélni az ő, a festő terméről, műterméről? A bécsi katalógus másik címe *A festészet allegóriája* értelmezést kínálja. Ám ha összevetjük ezt a címváltozatot az 1670-es évek közepén, közvetlenül Vermeer halála után papírra vetett *A festőművészet* képcímmel, előtűnik, hogy az előbbi miként "beszéli túl" a témát, hogyan okoskodik a sommás tárgyi megnevezés helyett. *A Vermeer a műtermében* címet viszont más irányú jelentésbeli szűkítés jellemzi. Sok érv szól ugyan amellett, hogy a művész itt önmagát ábrázolja, de a dolog bizonytalansága és a festő "részlegesen centrális" szerepe a művön - roppant fontos tényezők, melyek alapján ez a cím is elvethető. *A Festő* és modellje-változatnak az az erénye, ami a gyengéje is: ez a legszükszavúbb a címek között, de talán ez utal a legtárgyilagossabban a kép kettős középpontjára, szereplőjére; a festmény azonban több pusztá életképnél. A korabeli változat - *A festőművészet* - sejteti az allegorikus, szimbolikus irányt, az "ars pictoria"-t, a "festőművészet" ábrázolását.

A képek címének bizonytalansága, illetve egyértelműsége nemcsak a művészeti korpuszok, oeuvre-katalógusok, szakirodalmi utalások tudományos technológiai ügye, hanem egy kép címére a nézőnek is szüksége van. A kis táblácskák a múzeumok képkeretei alatt célszerű segédletek, támpontok, hiszen segítik a nézőt, tájékoztatják a mű intellektuális, kulturális körülményeiről és tartalmi intencióiról, azaz a keretszerűen megadott alkotói sugallatról. Megtakarítják a tárgyi azonosítás fáradságát, hogy aztán a figyelem erről az első hullámról szabadon és alkotó módon visszasodródjon a kép (nem nyelvi) csendjébe, ahonnan nézve a címke talán már csak kis veszendő

papírhajónak látszik...

A műalkotást értelmező kommentár sem tehet voltaképpen *egyebet*, mint ezt a tömör nyelvi megjelölést, a cím-kommentár kisedd papírcsónakját "nagyobb modellre" veszi, és igazában akkor éri el célját, ha ezáltal a festmények csendjébe teendő önálló felfedező utakra gyakoroltatja olvasóját.

A Vermeer-oeuvre egyik főművének, festményünknek az értekező elemzői ugyan sok mindenben nem értenek egyet, mégis össze lehet foglalni az eddigi kutatások "középarányosát", fő tanulságait. Ha ezt meg tesszük, akkor voltaképpen a különböző címek mögött lapuló értelmezéseket bontjuk ki burkaikból. Ezzel az eddigi elemzések összefoglalását adhatjuk meg.

A XVII. századi németalföldi festészet - sőt, ennél tágabban: a köznapi szellemi élet, de azt is mondhatjuk, hogy a mindennapi világszemlélet is -, mélységesen realista volt. Ezt a józan, már-már gyermeken friss racionalitást lelki emelkedettség, vallásosság, spirituális szellem járta át. A korszak avatott kutatói egyre jobban tartózkodnak a sommás megállapításoktól, a későbbi kultúrák fogalmainak esetleges visszavetítésétől. (A holland életkép- és csendéletfestészet döntő újrafelfedezése ugyanis a XIX. századra esett, és ekkor a biedermeier polgári mentalitás a saját életérzését vetítette a németalföldi aranykor csendes életképeinek, harmonikus enteriőrjeinek világára.) A források bővülésével és a XVII. századi németalföldi festészet kivételes aranykorára vonatkozó alapos művészettörténeti vizsgálódások szaporodásával a szakemberek nemcsak a festői központok (Amsterdam, Leyden, Utrecht, Delft stb.) stílusjegyei között tettek különbségeket, hanem feltárták e festői korszak műhelyeinek és műfajainak nagyobb összefüggéseit is.

Hadd vázoljuk fel ennek néhány igen lényeges, a Vermeer-művek megfelelő értékelésével és értelmezésével is összefüggő vonását. Az egyik lényeges dolog az, hogy a festők nemcsak illetőség és céh szerint szerveződtek iskolákba, műveiken határozott kölcsönzéseket és stílus

összefüggéseket mutatva, hanem volt egy másik strukturálódás is a szakmában: az enteriőrök, a tengeri tájképek, a templomok, a csendéletek, a portrék, a nemesebb-polgáribb és a rusztikusabb népi életképek és egyéb témaváltozatokra specializálódtak szintén sajátos módon tanoztak *össze*. A különböző városokban, de rokon témákkal foglalkozó festők informatív és személyes kapcsolatban is álltak egymással. (Az ország kicsiny méretéből következően is.) A piaci igények kihívásai által is ösztönzött szellemi, művészi demokrácia érdekes körvonalai kezdenek kirajzolódni a legfrissebben feltárt forrásokból és az elemzések lapjain.<sup>o</sup> A céhek, melyek a festőkön kívül különféle iparosok és műkereskedők változatos rétegeit is képviselték, és az egyéb szakmai csoportosulások, a személyes, sokszor családi kapcsolatok és vonzalmak bonyolult viszonylatrendszer alkottak a kollektív biztonság, a mesterség hagyományainak, a kvalifikációnak a védelmében, és ugyanakkor a személyes boldogulás lehetőségeit is kinyitva.

A képek magánvásárlói piaca a XVII. századi Nyugat-Európában, az 1670-es évek elejéig, különösen Flandriában és a Németalföldön, nemcsak a gyarapodó jómód, a pénz befektetésének igénye miatt virágzott. Elevenen élt ugyanis ezekben a társadalmakban a magasabbrendű kultúra, a szellem, a kellem és a lelki dolgok iránti igény. Így aztán becses, egyszerre racionális és poétikus dolgokként kerültek a kor polgár- és pórházaiba festmények, térképek, iparművészeti alkotások. Hozzá tartozott a módhoz. Nemcsak a szobák, hanem még sokszor a konyhák falán is függtek festmények.

Bármennyire is sokfélekezetűvé és javarészt protestáns vallásúvá váltak s nemzeté formálódtak ekkoriban a Németalföld északi részén frissen függetlenné lett Egyesült Tartományok, ez az ország nemhogy nem tagadja meg az előző (spanyol uralmi, katolikus hitű) századok hatalmas festői örökségét, de korrekt módon, a művészi megújhodás szellemében, átalakítva menti át azt. A dísztelenné, az új hit igényének megfelelően puritáná csupasztított gótikus templomokból és a feudális arisztokrácia kastélyaiból szinte átvonult a művészet a köztetrekre, közintézményekbe és a magánházakba. A korábbi századok spiritualitása úgy őrződött meg, hogy egy józan kor szemléletének rejtett, finom oltványa lett belőle. A Vermeerképek sejtelmes, áhítatos fényei nem érthetők e vonatkozások nélkül. Sőt a Múterem-kép - az életműben szinte kivételes módomb - a historizáló, allegorizáló, spirituális egyetemes barokk szellem és az ebben a stílusban tovább is virágzó helyi festői tendenciákkal függ össze.

További tüzetesebb vizsgálódásokra vár a reneszánsz antikizáló hagyományával való kapcsolat



kérdése. Bár eddigi ismereteink alapján ki lehet zárni, hogy Vermeer valaha is járt volna hazája határain túl, a festők gyakori vándorútjai szene Európába és kiváltképpen Itáliába, mind a késő reneszánsz, mind a korabeli itáliai művészet erős hatását kétségtelenül biztosították. Tény az is, hogy a kor Nyugat-Európája szinte kulturális anyanyelveként beszélte az antik mitológiai szimbolikát. Allegorizáló antik jelképekkel volt átszőve nemcsak a művészek, hanem a műveltebb polgárok és a közélet világa is. Festményünkön a lányalak és az előtte lévő asztalon heverő tárgyak is allegorikus értelműek, illetve az eredeti *De Schilderkonst* cím szerint a kép maga is egy művészeti ág jelképe.

A korabeli tendenciákból, hagyományokból kivételes remeklésként felszökkenő Vermeer-festmény alapértelmét - a korábbi kommentárok anyagára támaszkodva öt "jelentéstani" mezőben lehet megragadni. Ezek az alább megrajzolendő jelentés-síkok részben fedik is egymást, és - amit hangsúlyozni kívánunk - semmiképpen sem adnak kimerítő magyarázatot az alkotás esztétikai szépségére.

Az első - mondhatnánk durva - megközelítésben egy XVII. századi holland alakos enteriőr: csendélet, bútorok, berendezési tárgyak, jól azonosítható, sejtelmes és békés ragyogásba fogott világa látható rajta. Az esemény könnyen áttekinthető: egy pompázatos, különleges ruhába öltözött festő mellképet készít egy modellnek állított fiatal lánykáról. Vermeer és delfti, illetve más illetőségű festő kortársai épp ezt az intim, realista dimenziót ábrázolva alkottak nagyszámú, remek minőségű festményt. Ez a valóságra való ráismerés, a szemmel látható világ tükrözésének friss élményét, örömét nyújtja a nézőnek a képszerkesztési eljárások és pontos részletfinomságok révén akkor is, most is a ráismertetés ártatlanságával.

A második szintre, mint leírásunkból is kitetszik, a felhúzott függöny utal leghatározottabban: *teatrum mundi* ez, a világ színháza. Köznapi, de kivételes fénybe vont színpad, ahol jelmez, díszlet, maszk és smink van. Így már nemcsak szobát látunk: színpadszerű termet inkább, ahol a "rendező" sejtetett jelentésű helyzetet teremt - az előtér kárpitfüggőnye mellett a széket meg az asztali dolgokat észleljük, de ahol a háttérben függő térkép révén, igen nagy dimenziókra látunk. Tartományok sorára, tengerre, városokra, melyek felett nap jár, és az ábra magas szellemi dimenzióiban a heraldikus jelvényeket mágikus, mitologikus alakok veszik körül. Ezáltal a mű a profán színjátékok, allegorizáló színpadi jelenetek korabeli világára is utal. Mivel festményről van szó, ez az asszociatív vonatkozás a németalföldi színjátékok műfajával csak közvetett. Hiszen a jelenés véglegesített, mozdulatlan pillanat, nincs utalás előzményekre és következő történésekre. A festmény-színpad mint allegória csak rávonatkoztatás, így az értelmezésnek ezen az útján nem is hajszolódhatunk tovább.

Am ha a színpadi emelkedettség és titokzatosság is felsőbb régióba emeli a polgári lakás intim, reális világát, akkor a lány mitologikus, allegorikus jelmeze és beállítása, attribútumai, továbbá a modell pillantásának irányába eső asztali *tárgyak* még inkább erősítik ezt a hatást. A lány: Klió múzsa alakjában áll elénk, és ez a kép jelentéstartalmának harmadik szintje. "A történelem komolyszavú Musája" - írja erről a mitológiai alakról *Bajza* József. Több olasz, francia és német kiadás után 1644-ben jelent meg holland nyelvű kiadásban *Cesare Ripa Iconológiája*, a XVI-XVII. század legelterjedtebb, allegorikus ábrázolási szabályokat tartalmazó műve. A múzsákról szóló passzusának a Vermeer-képpel történt összevetése óta "meglehetősen egyöntetű a vélemény, hogy a lány a hírnévnek, a "derék, dicső tetteket" világgá kürtölő hangszer-szimbólumát tartja a jobb kezében, baljában pedig a történelem múzsájaként Thuküdidész könyvét szorítja magához. A történelmi hírnév, dicsőség jelképeit a babérkoszorú teszi teljessé.

Miért épp a történelem, a hírnév múzsáját szerepelteti Vermeer? A festő egyik legalaposabb modern monográfiusa igen meggyőzően bizonyítja be, hogy Vermeer ezzel az ún. történelmi festészet és a delfti festészet hírnevére utal itt, arra, hogy a festő híre, neve "fennmaradjon - századokon által".<sup>9</sup> Az asztalra helyezett és a lánykához hasonlóan a legerősebben megvilágított tárgyak magyarázatának számos változata olvasható a szakirodalomban. Több kutató az allegorikus staffázs részének tekintve különböző múzsák jelképeit sejtí bennük: Thalia maszkját, Polühümnia vaskos könyvét, a fuvolázó Euterpé kottáját. Kétségtelen, hogy a festmény színpadának ez az egyik legfényesebb és legemelkedettebb részlete. Világos, hogy itt az e világi, földi dolgok, tárgyak és ruhák transzcendens, mitológiai, mennyei lényekre és tettekre utalnak; és e transzcendens dimenziót

a festői eszközökkel is hangsúlyozzák. A lány földi lény, de ezúttal mégis az égiek rendjéből való, és nincsen eldöntve, hogy hová sorolható inkább.

A reneszánsz Európa "megkeresztelte" a pogány antikvitást, így az Olümposzi héroszok és istenek meg a bibliai alakok, valamint a szentek között a korabeli, késő-reneszánsz tudat sokszor nem érzett különbséget. Ez az antikizáló, historizáló festmény is belopja a képi struktúrába a keresztény tradíció egyik apokrif motívumát. A már Bizáncban is ábrázolt legenda szerint Szent Lukács evangélista lefestette Máriát, Jézus anyját. (2. kép) Nos, ha ennek az ikonográfiailag elég pontosan nyomon követhető téma-mintának a legfontosabb elemeit- a szemérmes szüzet a képtér mélyén, a kék palástot, a jelenet átszellemültségét, misztikus fényeit, az előtérben alacsony zsámolyon ülő, csak közvetítő szerepű festőt - rávetítjük erre a képre, e keresztény ábrázolási hagyomány tudatos belejátszását, mint a kép gazdag jelentéskörének újabb, negyedik szféráját, okkal feltételezhetjük. Sőt, a mitológiai és keresztény képzetkör kapcsolódásával már a XVI. században azonosítják néha Lukács evangélista és Apolló alakját. A legtöbb művészcéh - így a delfti is - Szent Lukács nevét viselte, őt tekintették védőszentjüknek, és ünnepe a céh ünnepe volt. Nem kell tehát művészettörténeti spekulációt sejtetni abban, hogy Vermeer, aki a kép készültének évtizedében nemcsak egyszerű céhtag, de a testület egyik vezetője is volt, szándékosan utal erre a tradicionális motívumra a kép bonyolult kifejező eszközeinek egyikével. Hisz a festőművészetet ábrázolja a kép - tényszerű, mitologikus és szakrális értelmezéseket egyaránt magába foglalva.

A festőállvány, a festőbot, az ecset, a figyelmes, elmélyült munka tartása, a már a XVII. század közepén is antikizálónak, historizálónak ható ünnepélyes ruházat egyaránt a festészet rangjáról és a festő személyének jelentőségéről szól. Az értelmezés további, végső dimenziója ez, melyre a *De Schilderkonst cím* is utal, a művész vallomása és reflexiója munkájáról, művészetéről. Ünnepélyes, emelkedett ez a vallomás is, amely mintegy magába foglalja és mégis szabadon lebegve hagyja a jelentéstartományon többi tényezőjét. Ez az enigmatikusságában is állító jellegű, szerénységében, rejtekezésében is büszke megnyilatkozás kapcsolatba hozható *Leonardo da Vincinek* a festészettről szóló traktátusával: "Nagy kényelemben, szép ruhában ül műve előtt a festő - olvasható a *De pictura* lapjain- és gyönyörű színeket fest fel könnyű ecsetjével, öltözete kedvére való és díszes, ragyogóan tiszta műterme tele van derűs festményekkel, gyakran van nála társaság, munkáját muzsikaszó kíséri".! Ez a leírás a Vermeer-képnél közel másfél évszázaddal korábban készült, és a kellem, a gazdagság, a művészi öntudat reneszánsz, festőfejedelmi szelleme nincs is már meg festményünkön. (A korban talán egyedül *Rubens* műhelyére, világára illenének még ezek a szavak.) De ha a gazdagságtól és pompától eltekintünk, a leonardói jellemzés és helyzetleírás mégiscsak illik erre a jelenetre.

Nagyon valós, és nagyon ihletett szellemmel átítatott, a komolyság és derű jegyében fogant a műterem helyzetképe, melyben épp "megtörténik" a piktúra nemes, hírnévre érdemes eseménye: a mű elkészítése. Ennek jegyében más értelmet nyerhetnek az asztalon lévő tárgyak is. Akadt magyarázat, mely szerint azok inkább a festőhöz, mint a lányhoz tartoznak: a maszk a természet utánzásának jelképe; a papírrajzolásra, vázlatkészítésre való; a könyv, mely csillogva áll az ablakfényben, talán a *buona regola*, a festészet szabályainak könyve.

A kép legfontosabb szereplője, legrejtelmesebb aktora mégiscsak maga a fény, melynek világító, színeket, tárgyakat felébresztő hatása a festmény minden négyzetcentiméterén jelen van. Lehetne persze ezt az időtlen fényt egyfajta misztikus ragyogásként is értelmezni, lehetne a Mária-képek transzcendens fényét látni benne, ám annak dacára, hogy a fényforrás, az ablak nem látható, a beszüródó napsütés gyengéd és nagyszerűsége ragadó áhítata van itt jelen. És csend van, nagy-nagy csendesség, a munka, a figyelem, a koncentráció néma szellemtartományát látjuk itt.

Ha azt mondhatjuk, hogy Vermeer remeke egy hagyomány talajából született, de mintegy összefoglalva és meghaladva azt, e varázsos ragyogás, e "megállt idő" sem érthető a háttér zajlása nélkül. Lépjünk messze a képtől, s nézzünk körül e kép terén kívül! Figyeljük a mozgalmat, mindenféle indulatok- és érdekekszabdalt Delft közéletének zajlását!

# Kiborg vagy Isten nő?

*Digitális testek - kanadai-magyar-szlovén kiállítás*

BORDÁCS ANDREA - KOLLÁR JÓZSEF

Tereza teste segítségével igyekezett látni önmagát. Ezért álldogált oly gyakran a tükör előtt. Nem a hiúság vonzotta oda, hanem az ámulat, hogy a tükörben tulajdon énjét látja. Megfeledkezett róla, hogy teste élettani működésének műszerfalát nézi. Úgy érezte, a lelkét lájja, mely arcvonásaiban mutatkozott meg előtte.

(KUNDERA: A LÉT ELVISELHETETLEN KÖNNYŰSÉGE)

Október végén *Digitális testek* címmel nemzetközi rendezvénnyel várta látogatóit a Ludwig Múzeum, mely magába foglalt: egy kiállítást e témában készült alkotásokból, videóvetítés-sorozatot, performanszokat, szimpóziumot, CD-ROM-ot stb.

A téma nagyon adekvát és izgalmas, de egyben veszélyeket is rejt magában: a határokat feszegető interdisciplinárítás vibráló légkörében könnyű a dilettantizmus birodalmába tévedni. A divatos tudományos problémák valódi kontextusukból kiragadva könnyen misztifikálhatók, kiváló lehetőséget biztosítanak a gyanútlan vagy az újra áhító befogadó elkápráztatására, letaglására. A tudományos és a művészi reprezentációt nem elsősorban eszközeik, hanem indítékaik különböztetik meg egymástól, vagyis hiába használ a művész például orvosi berendezéseket az alkotása során (*lack eutler: A lélegzet eredete*), műve a művészettörténeti kontextusban konstituálódik és nem a tudománytörténetiben.

Korunk művészeinek a kibernetikus korszakban kell megfogalmaznia kérdéseit, nem tekinthetünk el a számítógép-metafora kiterjesztése által implikált helyzettől, a mesterséges intelligencia problémáitól, a biológia hallatlanul izgalmas fejleményeitől, a komputer-művészet által generált virtuális terek "erotikus ontológiájától".

*Nell Tenhaaf tDNS (t mint táncoló)* című videóművében a genetikai kód és az ember egyik legősibb szimbólumrendszere, a tánc révén ragadja meg művészi eszközökkel a bio- és infoszféra feszültségében élő 21. századi ember helyzetét. A gének táncának koreográfiáját megváltoztathatja a memeké, vagyis a kulturális géneké: az ember nem úgy táncol, ahogy DNS-ei fütyülnek neki, hiszen képes belenyúlni a természetes szelekció által tervezett biológiai programba. "*Géngépeknek építettek bennünket és mémgépekként nevelkedünk, de megvan a hatalmunk ahhoz, hogy szembeforduljunk a teremtőinkkel. Mi egyedül a Földön, fellázadhatunk az önző replikátorok zsarnoksága ellen.*" (Dawkins: Az önző gén)

Margulis úgy véli, hogy az evolúció alkotóerejét leginkább a szimbiózisnak köszönheti. "*Mi, mint barokk építmény; hozzávetőleg két évtizedenként újjáépülünk összeolvadó és mutálódó szimbiotikus; baktériumokból.*" *Lakner Antal Dermohërba - emberi szimbiotikus növény* című műve a fent vázolt kontextusba illeszkedik. A Dermohërba új, mesterségesen létrehozott (képzeletbeli) növényfaj, mely képes arra, hogy az emberi bőrön tenyesszen, olyan szimbióta, mely révén a növény és az ember túlélési képessége egyaránt növekszik. Arisztotelész szerint az emberben három "lélek" lakik egyszerre: a növényi, az állati és az emberi. Lakner a növényi lélek rész megtestesítésével az embert mint két lábon járó, tollatlan, gondolkodó állatot fotoszintetizáló kiborggá, vagyis az oxigén és széndioxid cseréjét önállóan szabályozó túlélőgéppé "nemesíti".

Az általunk a természet befolyásolására kifejlesztett technikai eszközök nem természetes emberi lényegünk megszenteltetői, hanem elménk és testünk célszerű meghosszabbításai. Ebből a nézőpontból kiborgok (kibernetikus organizmusok) vagyunk, és az a feladatunk, hogy a technika (Lakner szerint bizonyos növények), valamint az ember szimbiózisának összehangolása révén növeljük a hosszú és fájdalommentes, ugyanakkor autonóm és kreatív életre való törekény esélyünket. *Eric Fong: Határ* című alkotása egy fekete, ember nagyságú hasáb testébe ékelődő, felnagyított, megvilágított seb: az én és a külvilág határa, a fájdalom, a szenvedés látható bi-

zonyítéka. A test művészi reprezentációjának jellemző fajtája a szenvedésábrázolás, ezen belül elsősorban Krisztus szenvedésének megjelenítése. A középkori kereszténység számára a test olyan "nyitott könyv" volt, melyből a sebeken keresztül lehetett olvasni (pl.: stigma: Jézus keresztáldozata; körülmetélés: Isten és Ábrahám népe közötti szövetség jele), ezért is ellenezték a testbe való illetéktelen behatolást, a boncolást. A test felszínének megbontása, és a felszín alatti belső világ működésének kifürkészése a modernizmus új emberfelfogásához illeszkedő gyakorlat. Fong műve rávilágít arra, hogy a transzcendenciáját veszített, megtestesült lélek számára a legfontosabb határ a fájdalom. Az evolúciós perspektívából az ember fájdalma ugyanis nem tekinthető beavatásnak, szenvedéstörténetnek, hanem csupán egy védtelen, a biológia törvényeinek és az emberi hatalomnak kiszolgáltatott, a mindenkori veszélytől menekülő élőlény kínjának. Ugyanebbe a tematikába illeszkednek *Hajdú József* röntgenhanglemez-képei, *Kerekes Gábor* és *Barta Zsolt* Péter bőr alá hatoló fotói, és mindenekelőtt Gyenis *Tibor* szintén oszlopokon látható torzított testrészlet-képei.

A fent bemutatott művekben az örök visszatérés szükségszerűsége helyett a lét elviselhetetlen könnyűségének esetlegessége szolgál alapul arra, hogy testünkre úgy tekintünk, mint a tudomány és a vele időnként összefonódó hatalom által történelmileg konstruált, az elme elsődleges reprezentációját lehetővé tévő médiumra. A 19. században az energia különböző formáit átala kító gépek változtatták meg életünket, ma pedig információ-átalakító mechanizmusok festik (rózsaszínűre vagy feketére) a világról és önmagunkról alkotott képünket. Úgy gondolunk magunkra, mint olyan testekre, amelyekeken digitális információfolyam áramlik keresztül. *Tanja Ostojic Digitalizálnád a lelked?* című performansza az embergépben lakozó szellem digitalizálhatóságának kérdését veti fel. A lélek digitalizálásának sikere a természettudomány felsőbbrendűségének, a fizikalizmus győzelmének emlékműve lenne: az utolsó műalkotás. Szerencsére, bár a természettudományok kifinomultabb jelenkori képviselői fontos szerepet szánnak az elmét reprezentáló testnek, nem gondolják, hogy a lélek redukálható a fizikai világra. Ennek nem mond ellent, hogy az elsődleges reprezentációs eszköz tehát a test, melynek metaforikus projekciója révén jutunk el a modern lélekfogalmához. *Jon Baturin A végek mítoszai* című fotóján látható torzított, kövér, leláncolt, taszító teste látszólag rokonságot mutat a 16. századig - különösen a népi kultúrában - uralkodó "groteszk" testekkel. Ám ezek a formátlan, a test nyílásait és kidudorodásait felnagyító, táplálkozást, emésztést, nemiséget bemutató ábrázolások olyan világ megtestesülései, melyben a test része a világegésznek, nyitott a külvilág felé. Ezen alkotások főszereplője a test termékenység és kapcsolata az általa tükrözött és az őt tükröző világgal. A 18. század végére egyes testi megnyilvánulások nem kívánatosak, illetve "láthatatlanná" váltak, a láthatókat pedig szalonképessé tették. A test felszíne demarkációs vonallá lett. A világ centrumába a szellemiséget megtestesítő arc került, a testi szükségleteket az intimszférába száműzték. A meztelen test (akt) megjelenítése ezt követően esztétikai céllal történik, az ábrázolás tárgya többnyire a nő, a mű főszereplője (a férfi) néző. *Baturin* művén -fej nélkül, nélkülözve minden szellemi és individuális a romló húsban is az anyagi-testi elv érvényesül, de megfosztva az univerzummal való magasabb rendű kapcsolattól. A magánszférába száműzött rúd, tökéletlen test önmagába zártságát, ugyanakkor a hatalom által történő rendszabályozására, a normához való igazítására irányuló kegyetlen igyekezetet jelzik a testet átölelő karok és a bilincsek. A testet "enyésztetik" *Göbolyös Luca* fotói is, bár a plexilapokon egymásra fotózott fiatal és öreg akt metamorfózisa méltóságot is ad az öregségnek.

*Donna Haraway* szerint, ha kiborgnak tekintjük magunkat, akkor egyrészt megszabadulunk a valóság egészét lineárisan elbeszélni akaró, egy nézőpontú, hatalmi nyelven írt nagy narratívától, mely radikálisan elválasztja a természetet a mesterségestől; másrészt visszautasíthatjuk azt az antitudományos metafizikát, ami amellet, hogy démonizálja a technikát, az esetlegesség és ironia fölé emelve örök időkre szentesíti az osztályt, a társadalmi nemet (gender) és a világban eljátszható szerepeket. A kiborgnézőpont révén egyszerre rombolhatók és építhetők a gépek, az identitások, a kategóriák, a viszonyrendszerek, a helyek, valamint a történetek. *Haraway* következőképpen fejezi be a *Kiborg manifesztum* című írását: "*Inkább szeretnék kiborg lenni, mint istennő*". *Haraway* a kiberfeministák hősnője, akik szerint fontos összefüggés van az információtechnika és a nők felszabadítása között. A *VNS Matrix* nevű ausztrál művészeti csoport szerint a klitorisz eszköz, melynek révén lehetővé válik egy magasabb rendű kibernetikus térbe történő csatlakozás. A fenti tematikához illeszkedik *Rajkoeizjak* (természetes) virágokról készített digitalizált fotósorozata, melyen a virágok a női nemi szervek (természetes) illúzióját keltik mesterségesen. A klitorisz, melynek jelentőségét az utóbbi 250 évben a szexualitásban háttérbe szorították, korunk kiberfeministái számára a gyönyörök mesterséges kertjébe vezető természetes eszközzé vált. A test

lubickolása az elektromos gyönyör hullámaiban, azaz a test digitalizálása az érzékelő és motoros berendezéseinknek a számítógépes interfészben való alámerülése révén valósítható meg. Valódi teste, valamint a kibernetikus térben megjelenő szimulációja között repkedő lélek, az identitását ciklikusan elvesztő, majd megtaláló személy. Az objektív és a virtuális test, valamint a használó önmagáról alkotott testsémája közötti interakcióban születik meg korunk személyisége és művészete. *Atau Tanak Corporeal* című interdiszciplináris performansa a gép, az ember és az interface fent bemutatott kapcsolatára, valamint az ázsiai és nyugati kultúra én- és testképének viszonyára reflektált.

Az embernek mint kiborgnak a teste az elme reprezentációjának elsődleges médiuma, prototípusa a kiborgok által gyártott egyéb reprezentációs rendszereknek. A stílusnak (mint a lelket reprezentáló test képének) a révén láthatóvá válik a virtuális és a valóságos test között repkedő, önmaga szárnyalására eredeti módon reflektáló lélek. A *Digitális testek* című kiállítás legsikerültebb alkotásai azok, melyek a művészi reprezentáció eredetisége révén az embernek mint kiborgnak a lelkét legjobban reprezentáló testet képesek voltak meglepő stílusuk révén hitelesen ábrázolni.

Az *ECLIPSE* néven futó szlovén női páros objekjén (egy hatalmas cserépbe állított tábla két oldalán) egy-egy erotikus kép látható, melyet (mű)futónövény ölel körbe. Az alkotás elsősorban a mesterséges-természetes dichotómiáját vizsgálja. Hol a természetes-mesterséges határa? Az egyik

oldalon Az ősök *hatása* alatt címmel a temetői éjszakában egy hölgy élvezi hátulról valamely csontváz ősenek testi közelségét. A másik oldalon, a *Méznél* édesebb a vér címűn, egy fekvő női akt látható, aki a Vénusz-ábrázolások (*Giorgione: Alvó Vénusz, Tiziano: Alvó Vénusz, Éduard Manet: Olimpia*) művészettörténeti reminiscenciáit viseli magán, de a világhoz való viszonya mégis lényegesen más, mint elődeié. Míg Giorgionénál az álmában meglesett Vénusszal szembesülhet a néző, addig Tiziano és Manet aktja kihívóan szembenéz a befogadóval, kacéran vállalva meztelen szépségét. *ECLIPSE* aktja

tudatosan nem néz a néző szemébe, az arca profilból látszik, közönyösen tekint a világra, tekintete nem keresi a befogadót, mely hagyományosan a férfié. A műben keveredik a bazáriság, az olcsóság (rozsdás ág, csiricsaré virágok stb.) és a kifinomultság (művészettörténeti utalások, díszes, aranyozott hímzésű párna). A giccses háttér mesterségesen, a tájba nem illő virágokkal létrehozott természet. Az akt a művészettörténetben majd mindig valamilyen szépségeszmény, idea megtestesítője. A tökéletes szépség keresése évszázadokon át a művészet elméleti problémáihoz is tartozott. Zeuxisz Aphroditéját öt szép krotóni szüzből szerkesztette egybe, s Alberti is hasonló tanáccsal - tökéletes részekből még tökéletesebb egész - látta el a szépség szubsztanciáját keresőket. *ECLIPSE* aktjára tekintve első pillanatra azt hihetnénk, mintha szintén ezt az elvet követné, de a 11 részre osztott test leginkább a hentesüzletek azon tábláihoz hasonlít, amelyek a sertés, illetve a szarvasmarha részeit reprezentálják nem éppen művészi módon. Látszólag kapcsolatban van egy olyan világgal, ahol az ember és a makrokozmosz egymás tükörképei, pedig itt a test már nem médiuma a világ és az Isten eszméjének. A test nem közvetít valami önmagán túlit, romló, darabjaira hulló anyag. A fekvő akt nem különböző nők ideális részeiből összeállított tökéletes egész, hanem 11, a nőiséghez, a testiséghez különféle módon viszonyuló művészt reprezentáló testalkatrész. Az arca Jeff Koonst, a nemi szerve Annie Sprinkle-t, a poszt (pornó) modern sztárt és performanszművészt reprezentálja. A test különböző részein felbukkan még a romantikus érzelmek nyálás zongorafutamgyőztese, a (szív)billentyűs Clayderman, a nőkről készült fotóiról híres H. Newton, J. Saudek, a Chapman fivérek művészete, a saját testét művészete tárgyául használó Abramovicz, a sajátos női világú filmjeivel befutott P. Almadovar, a médiában új női eszményt teremtő Madonna és nem utolsósorban az embert mint kiborgot manifesztáló Cronenberg. *ECLIPSE* aktja istennői póza ellenére inkább egy különböző részekre osztott vagy részekből összeállított kiborgnő? Esetleg az ezredévek alatt vénuszi pózba merevedett itt felejtett Istennő? Kivel távozik a látogató, a kiállítások tétova idegenje: egy kiborgnővel vagy egy zárójelbe tett Istennővel? Az örök visszatérés terhével vagy a *létfelviselhetetlen könnyűségével*? Muss es sein?

(KMM - LM, 2001. X. 25 - XI. 25.)



Jon Baturin: *A vége Mítoszai, Jenn III., 2000*



*ECLIPSE: Méznél édesebb a vér, 2001*

Nem lehet, nem érdemes már odamenni.

Dunaalmás sincs már,  
ahol oly sokat ültünk  
Mayával a "Zúgónál"  
- ez egy hajdanvolt  
vízi malom környéke -, ahol  
(ésszerű mértékben!)  
duzzasztották a vizet.  
Dölyfös weekend-falu lett.  
Újgazdagok lepték el. Úri rablók.  
Csupán a temető! Az még  
olyan, amilyen volt.  
És még mindig ott van  
Csokonai Lillájának a sírja.\*

\* (Hacsak el nem lopták  
temető-fosztogatók.  
A sírkőrablás mára ún.  
húzóágazat lett.)  
A múlt századi szép álmok:  
Duna-konföderáció! Értelmesek voltak.  
Éppen ezért elvetendőek. Térségünkben  
soha nem tengett túl a racionalitás.  
Ésszerű megbékélésre semmi remény.  
Hosszú távon fognak vegetálni, növekvő  
nyomor közepette, a nemzeti tébolydák.  
De azért...! Én azt mondom, hogy NEM.  
Hagyjunk már végre föl a reménnyel.



*Eric Fong: Határ, 1999. Fotók: Berényi Zsuzs*

Lehet élni hit és perspektíva nélkül.  
Már Horatius is megmondta: "Carpe diem!"  
Vagyis éljünk egyik napról a másikra.  
Jövő nincs.

*Hagyjunk már végre föl a reménnyel. Lehet élni hit és perspektíva nélkül.  
Már Horatius is megmondta: "Carpe diem.~" nagyis éljünk egyik napról a másikra. ~jövő nincs.*

(Petri György: *A Dunánál*)

**Sajó András**

## "JÖVŐ NINCS"

Jövő! (Mennyire középosztálybeli ez a probléma! Még csak nem is értelmiségi.)

De ettől még tényleg nincs jövő. Nem mintha a nemzet elbaltázta, meg a történelem cserbenhagyta volna a balsors sújtottét. Nem is azért, merthogy a jövő elkezdete legmagasb helyről bejelentetett. Véget ért a jövő, szegény, méghozzá minden kezdet nélkül. Minden jövőkép zavaró: zavarja a ma meghosszabbítását, a természetes átmenetet a holnapba, a napról napra élést. Megvagyunk e nélkül a hipotézis nélkül, köszönjük szépen.

A nyelv tudja ezt. Kikopott belőle a jövő idő, ahogy a feltételes mód is. A szabadidő-ruhásoknak az igeidők és módok bonyolultak. Tegeződjünk az idővel! Akad azért, aki használja a jövő időt. Ez a füllentés és ígéretes nyelvi formulája. Lásd "Ot év múlva az Európai Unióban".

Azt hisszük talán, a jövő nélkül fiatalok maradunk. A jelen fitness-szalón (akinek futja rá). Elég volt az utópiából. A ráncos bőrűek látták a filozófia ígéretét valóra váltva. Elég hát a falózásból! A jövő feszültséggel jár, infarktushozó. Ha mégis izgalom kell, gondold el magadnak a múltat.

"A szar úszik" - írja a költő, hivatásbeli szabadsággal élve. Holott nem úsztatja el azt semmi. Ott büzlik a járdán, kihívón. Akinek nem tetszik, felszedheti. A kutyám azt csinál, amit akar!

...

Tanulság: oda szartatok vagy szarok, ahová kedvem tartja. A jövőnek volt valami szabadság-stichje. A másság ígérete, a másé, ami akár jobb is lehet. De miféle jövőt ígér az "oda szarok" szabadsága? Szabadság van, a szabálytalanság uralma. Húsz parkoló autóból háromnak van parkolójegye. Ma kétszer nem ütött el gépkocsi a zebrán - a piros nem nekik szól. (A jövő feleslegességének tagadása is mennyire hétköznapi!)

Mit számít a jövő annak az embernek, aki azzal sem törődik, becsapódik-e mögötte az ajtó? Sose csukd be magad után, csak azzal törődj, bejutottál-e. Miféle viszonya lehet a jövőhöz, aki csak heherészni tud az erkölcs lehetőségét hallva?

Nincs szó felelőtlenségről. Ezek a *zsebNicsék* mindössze nem ismerik a felelősség lehetőségét. A felelősséghez a jövőöeli megítélést kell magunk elé vetíteni. A miénk azonban nem a mozigépészek nemzedéke. Nincs vetítés. Ily módon a jövő nem létezik. 24 óra múlva (nem holnap!) események esnek meg. A maiak. Nincs viszonyítás. A múltban sincs. Azért se vállalunk felelősséget. (Lásd antiszemitizmus Magyarországon vagy Ausztriában. Fizetni meg végképp nem fogunk.) Mi nem csináltunk semmit. Nem is fogunk. Az események megtörténtek. Mások másokkal csinálják az eseményeket. (Amelyek persze sajnálatosak - vagy nem is). Ezután is így lesz. Történések vannak, lesznek. Semmi közünk hozzá. Mi csak kiszakítjuk, ami minket illet. Minket minden megillet. Nem a birtoklás rabjai ezek - a szerzésé.

Mint a nyulak- szaporán, kapkodva hágják meg az időt. Jövő nincs. Ezeknek nem kell. A jövő az észvallás korába tartozott. Hit az észben! Általános mozgósítás a haladásra!

"Mozgósítás!?" Ne csesztessenek minket! Békén hagyva lenni - ez maradt a történelemből. Repetíció lehet. A nyomorultak és a jóllakottak repetát kérnek. Megújulás kizárva. Az *instant* megváltás is jelen idejű. (Mágneses csodadoktor, tele-evangélium, csöpögős malaszt, állami utalványra.) Nincs kihívás - csak a meglevőé, az egyidejűé.

**Halmai Gábor**

## JÖVŐ NINCS?

Egy jogász, kivált, ha természete szerint optimista, hisz a jog uralmában, vagyis abban, hogy dolgainkat és ezen keresztül végső fokon sorsunkat nem gyarló emberek, illetve kormányok, hanem a meggyökeresedett

jogszokások, a kialakított normák és az általuk létrehozott intézmények irányítják. Különösen, ha mindez konszenzus eredménye, ahogy az történt az 1989-90-es alkotmányos "refolúció" során. Mert ne feledjük: rendszerváltásunk a legfontosabb erők megegyezésén alapult. Nyilván a keletkezés tárgyalásos jellege is magyarázza, hogy az elkészült régi-új alkotmány is leginkább a kontinentális Európában honos konszenzuális parlamenti demokrácia modelljét követi. Ráadásul a kialakított döntéshozatali rendszernek a nyugat-európaihoz képest is sajátossága, hogy nem pusztán a koalíciós partnerek konszenzusára épül, hanem olykor megkívánja az ellenzék bevonását is a döntésekbe, illetve jelentősen megerősíti a kormányzati hatalom ellensúlyait. Az előbbire példa a kétharmados törvények intézménye, az utóbbira a köztársasági elnök, az Alkotmánybíróság és az ombudsmanok alkotmányos jogállása. De az 1990-es Antall-Tölgyessy-paktum is annak a konszenzusos döntéshozatali mechanizmusnak a terméke, amit éppen a kerekasztal-tárgyalások honosítottak meg a magyar politikai kultúrában.

Az Orbán-kormány - megvalósítva a "több mint kormányváltás" választási programját - rögtön hozzákezdett a konszenzusos kormányzati hatalomgyakorlás leépítéséhez, mindenekelőtt a kormány parlament általi ellenőrzésének kiiktatásához. Tette mindezt az alkotmány, a hatályos törvények, az alkotmányos jogszokások, alkotmánybírósági és rendes bírósági ítéletek, ombudsmani ajánlások figyelmen kívül hagyásával. Vagyis most, tizenkét évvel a rendszerváltás elindulása után elveszni látszik az átalakulás két fontos vívmánya: a szembenálló hatalmi tényezők közötti konszenzus lehetőség és a jog uralmába vetett hit. E számomra fontos két hiátus tekintetében úgy tűnik, "jövő nincs". Vagyis indokolt a horatiusi pesszimizmus: "holnapokat Leuconoe, ne várj!". Ugyanakkor a Petri által idézett "carpe diem" egyszersmind biztatás is: "élvezd, míg teheted!" - ez a *Holt költők társaságának* olvasata. A joguralom és a konszenzusos kormányzás alkotmányos intézményei egyelőre még léteznek. Elvileg bármikor vissza lehet térni hozzájuk.

Heller Ágnes

## MIÉRT IS NE?

"Az ember azért mászik meg egy hegyet, mert az ott van, a költő azért ír egy verset, mert az nincs ott." Ezzel a parafrázissal szeretnék helyettesíteni egy hosszú elemzést arról, hogy miért nem tudok Petri versével sem egyetérteni, sem vitába szállni: mert vers, mert szép vers, és nem valaminek a megverselése: csak azért létezik, mert papírra vetették, s úgy létezik, ahogy papírra vetették. Nem a Duna-menti népek nyomorúságáról "szól", nem a reménytelenségre panaszkodik, és nem azt tanácsolja, hogy "carpe diem". Kétségbeesetten ironikus és önironikus írás ez, rezignációval fűszerezve, vagy inkább mérgezve. Kierkegaard valamikor azt mondta, hogy az irónia, a kétségbeesés, a rezignáció már külön-külön is a vallásos szférába, a hitbe való "ugrás" trambulinjai. Petri versében a hit - ha a szövegnek hiszünk - a múlté, de ha a zenének hiszünk, akkor a jelené. Ha nem hiszünk erősen, akkor nem tudunk kétségbe se esni, akkor értelmetlen mind az önirónia mind a rezignáció. Kell hinni - egy másik magyar költővel szólva - abban, hogy lesz még egyszer ünnep a világon, prózaiban szólva kell hinni a józan értelemben, a köztársaság gyógyító szellemében, tehát a jövőben, hogy azt írhatta valaki, hogy "jövő nincs".

Azért tartjuk a költőt, azért szeretjük és etetjük a tenyerünkéből, hogy valamit, amit mi banálisán mondanánk el, ő ismételtelenül mondja ki helyettünk. Ezért is ismétéljük, ezért is helyettesítjük saját dadogó prózáinkat olyan gyakran költői idézetekkel, reprezentáljuk saját gondolatainkat és hangulatainkat súlyos vagy - és - játékos verssorokkal.

Ha idézünk, magunk helyett valaki mást beszéltetünk. Petri verse, s különösen a vers utolsó szakasza - úgy érzem különösen alkalmas arra, hogy egy magyar értelmiségi generáció gondolatai és hangulatai helyett "beszéljen". Petri generációjáról van szó, amely valóban ellenzéki vagy legalábbis marginális volt a Kádár-korszak utolsó évtizedében, amelyik feltétlenül hitt abban, hogy a totális rendszertől való megszabadulás csodát fog tenni. Mikor ez nem így történt, s még rosszabbul is történt, mint ahogy reálisan történhetett volna, csalódott a világban, kortársaiban, s talán a "valóságosan kusan" elveszteni. Mint a vallásos ember, aki azt mondja kétségbeesésében, hogy "Isten nincs", mondja azt kétségbeesésében, hogy "jövő nincs". Aki tényleg ezt hiszi, sosem fogja Petrinek ezt a versszakaszát idézni. A vers létre is hozza azt a hangulatot, melyet megidéz. Így idézett meg engem is, aki - ha lefordítottam volna a vers nyelvét a próza nyelvére - azonnal elkövettem volna azt a butaságot, hogy vitába szálljak vele. Így azonban csak saját természetemre meg generációm tapasztalatára tudok hivatkozni. Természetemtől idegen a kétségbeesés és a rezignáció. Ez persze lehet karakterhiba is. Ugyanakkor olyan generációhoz tartozom, melynek valaha nagy, hosszú távú hitei voltak, s miután ezek drámaian betemetődtek vagy lassan elpárologtak, hosszú távú apró hitekkel helyettesítődtek. Ezzel együtt jár a székszezés, de nem a kétségbeesés. Fájjalom, hogy sosem fogok többé Pesten a Dunában úszni, mint tizennégy éves koromban, de azt is tudom, hogy a piszkos Duna sokkal, de sokkal jobb Duna, mint az a jeges, tiszta Duna, melybe - tizenöt éves koromban - majdnem belelöttek. Hogy nem rendeztük közös dolgainkat, hogy a Duna-menti népek kicsinyesen szerencsétlenkednek



rossz történelmi hagyományaik foglyaiként? Hogy nem nőttek fel lehetőségeikhez? Igaz, igaz. De, gondoljuk csak meg: a Duna-menti népek kicsinyessége, irracionálisága önmagában véve nem hozott volna a XX. századra két világháborút, Auschwitzról és a gulágról nem is beszélve. Ma pedig az ősi ellenségek, a régi és a közelmúlt legvéresebb háborúinak mesterei az Európai Közösségben közös otthon építenek. Miért ne történhetne ez így a Duna-menti népekkel is? A német történelem utóvégre semmivel sem ragyogóbb a miénknél. (Nemzeti elfoglaltságomnál fogva azt mondanám, hogy a dolog inkább fordítva áll.) De azért a "carpe diem" sem szomorít el. Miért is ne használnánk ki a napot? Miért is ne művelnénk kertjeinket? Csak akkor van jövő, ha jelen is van. És mégis: Petri verse megszólít. Nem én beszélek, de ő hozzám beszél.

**Kende Péter**

# IGAZA VAN - E PETRI GYURINAK?

P. K. VIII. OSZT. TANULÓ DOLGOZATA A költő e versében nagy elődjét aktualizálja és korrigálja. Főbb helyesbítései: 1. a Dunát megbecstelenítették; 2. a Duna "elúszott"; 3. dinnyehéj sincs rajta. Ez a látomás visszavonja, s mintegy érvényteleníti a nagy előd által ránk hagyományozott nyugodt, békés és - végső kicsengésében - bizakodó öröme hangoló Duna-képet. A folyó örök állandóságának szelétől megcsapva ama másik költő úgy érezte, egybeforr a világgal s annak egyetemes törvényeivel. Petri viszont úgy látja, hogy nincs állandóság, ennél fogva öröklét sincs. Jellegetesen mai költő sajátja ez az érzés, habár a versnek az az állítása, hogy "elúszott a Duna", nyilvánvaló költői túlzás. (A napokban voltam a Margitszigeten: igaz, hogy feltűnően alacsony a vízállás, de még uszályt is láttam felfelé igekezni.)

Túlzás nélkül mondható, hogy egészben véve, sőt részleteiben is, a halál és a reménytelenség hangulata lebeg Petrinek ezen költeménye felett. A jelen, amennyiben még van, öklendeztetően ronda és csupa ijedelem. Ennek egyik csattanós bizonyítéka (amit margitszigeti sétám után, az ottani megcsonkított szobrok sorsán elmerengve, magam is alátámaszthatok), hogy a temetőfosztogatás jövedelmező üzletág lett. Tekintettel azonban József Attila vonatkozó versének már-már közhellyé lett fő üzenetére, Petri a maga részéről arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy ésszerű megbékélésre Európának ebben a régiójában *semmi remény* nincsen. Ehhez a végtelenül borúlátó megállapításhoz a költő - a vers utolsó sorában - még hozzáfűzi, hogy jövő sincs. Ebből következik az utolsó strófa végső gyakorlati útmutatása, amely Horatius filozófiai nézeteivel is összecseng: "carpe diem", avagy szabadon fordítva: élvezd a pillanatot.

A két verset egymással összevetve az a benyomás keletkezik, hogy minap elhunyt nagy költőnk, miközben szerette és tisztelte nagy elődjét, a Dunát illetően egészen más véleményen volt. Versének úgyszólván minden sora cáfol és ellentmond. Holott nem is veszi sorra József Attila minden állítását. Így például kimaradt az a gondolat, hogy "az összejtig vagyok minden ő" (ennek korszerű interpretálását költőnk úgy látszik átengedte a *Harmonia Caelestis* írójának), de sajnálatosan elkerülte költőnk figyelmét az az optimista, s manapság talán száz százalékig mégsem igazolható előjósítás, miszerint "a harcot, amelyet őseink vívtak, békévé oldja az emlékezés".

Míg József Attilánál az univerzummal való azonosulás képessége nyugtázza le az olvasót, addig Petri esetében az illúzió minden csábításának ellenálló realizmus. Ha szabad azonban kritikát is megfogalmazni, Petri realizmusa nem mindenben felel meg a tényeknek. Így például, noha igaza van a költőnek abban, hogy folyót duzzasztani csak okosan és szépen ("ésszerű mértékben") volna szabad, az a kijelentése, hogy Bős-Nagymarossal elúszott a Duna, nem helytálló. Elvégre is lehet rajta evezni, van hajóforgalom, s még ivóvizünk nagy részét is a Dunából merítjük. Másodsor: történelmi tanulmányaim során kiténő tanáraink mind a mai napig nem győztek meg arról, hogy a Duna-konföderációra vonatkozó számos tervek bármelyike is reális volt. Ahogy egyik tanárom nagyon helyesen megjegyezte: a tetszetős nem föltétlenül ésszerű, és a racionális nem mindig megvalósítható. Kisállamok Európának nemcsak abban a keleti-délkeleti sarkában vannak, s attól, hogy aprócskák - mint mondjuk, Dánia vagy Portugália -, még nem szükségszerűen "nemzeti tébolydák".

Ennél is nagyobb gondom van Petrinek azzal a - már-már végrendeletszerűen hangzó - kijelentésével, hogy "lehet élni hit és perspektíva nélkül". Tényleg lehet? Történelmi és irodalmi olvasmányaim nem ezt látszanak alátámasztani, hanem inkább az ellenkezőjét. Minden illúzió nélkül talpon maradni (feltéve, hogy ez gondolatilag egyáltalán megvalósítható) még az egyénnek is nehéz, hát még egy nagyobb emberhalmaznak. Meglehet, hogy minden, amit az emberi hivatásról gondolunk, merő önáltatás, csalóka remény, enélkül azonban - s ezt József Attila is így mondta - csak a félelem fog igazgatni minket! Ami, tudjuk, még a csalóka reménynél is fortélyosabb.

Van egy tétel, amivel nem tudok mit kezdeni; ez pedig a versnek az a sora, hogy "jövő nincs". (A tanár *beszúrása*: persze, hogy nem tudsz mit kezdeni vele, hiszen ez filozófiailag önellentmondó. A tétel igazsága

csak akkor ellenőrizhető, ha *van* jövő.)

Legvégül pedig azzal volna vitám, hogy az emberiség dolgai egyre komiszabbul alakulnak. Ezt költőnk nem direkt mondja, hanem olyan állításain keresztül közvetve, mint "Duna nincs már" vagy "A múlt századi szép álmok" (értsd: hol vagyunk már ettől). Szép álmai ma is vannak az emberiségnek, sőt talán még az is megkockáztatható, hogy *haladás - úgy*, ahogyan azt eleink a múlt századokban értették - talán leginkább az álmok, azaz az egyéni és kollektív várankozások síkján, illetve a társas életet meghatározó normák és érzékenységek vonatkozásában van. Ami pedig *in concreto* a konföderációkat illeti, szeretném Petri Gyuri költő urunktól megkérdezni, hogy az Európai Unió álma miért és miben is maradna alatta a Kossuthék vagy Jászfék Duna-vidéki álmainak?

Ludassy Mária

## PRÓZAI VÁLASZ

A XVII. századi racionalista filozófusok számára evidencia volt az értelem, a józan ész egyenlő eloszlása az emberek között. Érvük ennek bizonyítására az, hogy míg a gazdasági egyenlőtlenséget gyakran felpanaszolják az emberek, az értelmi képességek kapcsán ritkán sérelmezik a számukra igazságtalan elosztást: "A józan ész az a dolog, amely legjobban oszlik meg az emberek között, mert mindenki azt hiszi: annyit kapott belőle, hogy még azok sem szoktak maguknak többet kívánni, mint amennyiük van, akiket minden más dologban igen nehéz kielégíteni" - így Descartes. "A természet egyenlő testi és szellemi képességekkel ruházott fel minket" - írja angol vitapartner, Hobbes - "ami a szellemi képességeket illeti, úgy vélem, hogy az emberek közötti egyenlőség még nyilvánvalóbb, mint a testi erő terén, hiszen a dolgok egyenlő elosztásának általában nincs biztosabb jele annál, mint hogy mindenki elégedett a maga osztályrészével."

Ha igaz a költő keserű diagnózisa - "Térségünkben / soha sem tengett túl a racionalitás", akkor Kelet-Közép- és Közép-Kelet-Európa népei túltesznek a XVII. század angol és francia racionalitás-elégedettségi normákon: nem egyszerűen elégedettek a nekik jutó (egyenlő emberi) normatívával, hanem túlzónak találják osztályrészüket, s nemzeti jellegük-jellemük *differentia spec-cájaként* büszkén vállalják az irráció istenítését, a racionális reflexió képességének nemzetidegen metelyként való el- és megvetését. "Magyar ember nem filozófál" - mondotta volt (állítólag) Bocskai fejedelem, s hirdeti máig a róla elnevezett szabadegetem. De - legalábbis e téren - nem vagyunk egyedül.

Kleist, a német romantika kiváló költője írta, igaz nem költői munkássága részeként, hanem *Politikai töredékekben*: "Sokan sokra tartják a tett előtti gondolkodást. Ha angol vagy francia volnék, én is így gondolkodnék, de mivel német vagyok és katona kívánok lenni, úgy vélem, hogy elő'bb a tett, azután a gondolkodás - ha még egyáltalán szükség van rá." Nos valóban jobb, ha lemondunk a *clare et dzrtinde ideák* (a világosan és megkülönböztetve felfogott fogalmak) használatának karteziánus módszeréről, ha meg akarjuk érteni a *bellum omnium contra omnes* (mindenki harca mindenki ellen) Hobbes szerint természetes állapotának balkáni variánsát, hogy alig töröltük le krajnák lakosságának horvátok általi kiűzetését, egészen addig, amíg Koszovó rémképei, a sárban szülő albán asszonyok és a mellettük haldokló öregek látványa nem törlik ki vagy írják felül az eddigi szörnyűségeket. Manapság még az albán revanspolitika szépségeiben gyönyörködhetünk Macedóniában és másutt.

Továbbhaladva "nemzeti tébolydáink" meg nem értésének útján, próbálkozzunk Locke-nak, a liberalizmus ősenek egy tézisével. "*Szabadnak születünk* tehát, minthogy eszesnek születünk" - írja. Majd a negatív korrelációt is kifejti: "aki nem jutott el eszének használatáig", arra nem érvényes a szabadság törvénye. Igaz ezt a kiskorúakról mondja, de talán ki kell terjesztenünk a szellemi kiskorúságban maradt népekre is. Kanttól tudjuk, hogy "kiskorúnak lenni kényelmes" - a "magunk választotta kiskorúság", az előítéletek és irracionális gyűlöletek infantilis világa vonzóbb lehet, mint a felvilágosodás *sapere audéja* (merj a magad értelmére támaszkodni parancsolata), a nagykorúvá vált lények és népek autonóm felelősségtudata, morális méltósága. Az ember (persze a karteziánus kétely és a *cogito* embere) úgy gondolná, hogy a fálb téboly talán kigyógyít a nemzeti és vallási fundamentalizmusok kelet-európai fertőzéséből. *Au contraire*: most találtak csak igazi lepd társra, szellemi támaszra magyar tálibjaink. Egy hölgy végigtelefonálja az összes rádiót a Pannontól az Infőig, hogy ha 50 000 ember dolgozik a WTC-ben, akkor miért nem nyomozzák ki, hogy hol volt az a 45 000, aki mert nem meghalni...

Istenem, régi szép idők, midőn a Rettegett Iván-film hírhedt jelenete - rokonai kivégzése után az imádkozó cár az ég felé fordított ikonfejjel felkiált: MALO! (kevés) - jelképezte a vérrel való kielégítetlenség *non plus ultráját!* Avagy lassan visszasírjuk az emberséges Auschwitz-lügét, mert az legalább a szörnyűségek letagadásával elismerte, hogy a dolog maga (ha megtörtént volna) tényleg szörnyűség. Ma szinte "minden hullámhosszon" hallhatunk olyan szövegeket, hogy "wenig", kevés volt a kiirtott zsidó, mivelhogy nem sikerült egészen a kérdés végső megoldása, melyen melleleg legmagasabb szinten is elmélkednek, többek közt e nemes lap hasábjain. Persze John Stuart Milltől tudom, hogy - amennyiben nem tekintem a pápai csal-

hatatlanság letéteményesének magam, ami nem jellemző -, akkor racionális vitában meg kell cáfolnom a nekem nem tetsző nézet képviselőit. Azaz: hölgyem és uram, elég az a hatezer vagy hatmillió, különben is "Minden ember testvér léssen", legalábbis addig, amíg vissza nem vonják a IX. szimfóniát. Ami időnként (és helyenként) megeshet. Tetszettünk volna a kalandozások korában Antwerpenben maradni, ahol eutanázia van, és népirtás nincs. Persze jövő az van - olyan 33-as vagy 44-es fordulatszámú-, s mint tudjuk, már elkezdődött.

Barna Imre

# FLACCUS, ÖREG CSONT

"Carpe diem!" - idézi a haldokló Petri a máris "múlt" huszadik század legvégén Horatiust. A biztatás, hogy "éljünk egyik napról a másikra", keserűen csúfondáros, persze. Nemcsak azért, mert haldokló mondja. Igyekszik ő nem haldokolni (éldekelni), "amíg lehet". "Mint ingyenc a húsos cubákokat / - csontig lerágom végnapjaimat" - írja ugyanő utolsó kötetében néhány lappal, verssel, végnappal később. Hanem azért is, mert Petri egy keserves Duna-parafraíz végén lyukad ki ide, és ezzel zárja: "Jövő nincs". Ha nincs, akkor tényleg nincs miben hinni és remélni; akkor a költő olyasmire biztat, aminek nincs alternatívája.

Nem kérdez, hanem kijelent: "Lehet élni hit és perspektíva nélkül." A kérdés nyilván az, hogy igaza van-e. Hogy lehet-e... egyetérteni egy haldoklóval. Vagy nem egyetérteni. Hogy szerintem van-e jövő mégis, vagy szerintem sincs. De nem ilyen egyszerű ez szerintem.

Mert milyen jövő? Saját? Kollektív? És ki vagyok én, hogy beleképzeljem magam?

"Holnap aztán majd! De ki nem szarik rá?" - legyintett jó harminc éve a régi költőbarát, Várady Szabolcs is. "Most a most van csak, az üveg kitart még. / Isten éltesse, ez a vodka nem rossz, / Flaccus, öreg csont!" - emelte poharát a Horác című versben első kötetének 56. oldalán (*Ha már itt vagy*, Kozmosz könyvek, 1981) a "Két költő a hídon, fejükön székekkel" című régi zsánerkép másik szereplője. Ő mintha már akkor ugyanazt mondta volna, amit Petri tavalyelőtt.

Pedig nem. Nem egészen. Szébb jövőben kételkedni harminc éve nem belső döntés ("én azt mondom"), nem annyira az ideálok, mint inkább valamiféle "geopolitikai" realitásérzék kérdése volt óhatatlanul. Persze esetleg ugyanez a realitásérzék csodálkozott rá az embert az oldalszámra is. Hogy nini, a költő épp az 56. oldalon koccint!... Vagy hogy az ötvenhatediken meg ilyen sorok következnek: "Hó és újra hó, / és ki tudja, mi van alatta, bezzeg / ha lucsokká romlik, majd, majd - csak csínján. J... De az idő kimetszett szívvel ujjong,

/ vak sugárzásban, a holtpontra derűje: / áll, megáll, maradjunk ennyiben most". Akkor tél volt, csend és hó, és megállt az idő, ki ne tudta volna. Slágerből lett korszakfilm-cím. Közéből magán- és magánból közérdek. Felnagyították a részletek.

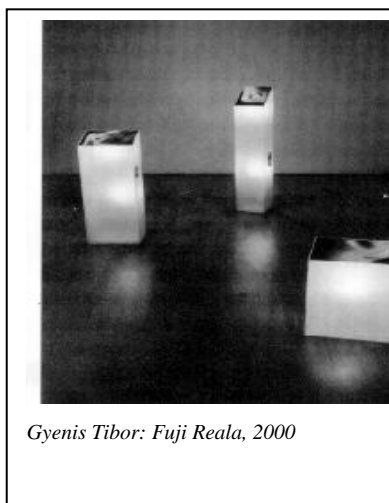
Ötvenhatodik oldal!... ";Múlt századi szép álmok" helyett ilyen viccek is adódhattak akár. Ki lehetett bírni, plusz vodka.

Hogy közben mi volt a hó alatt? Hogy jövő-e, vagy "nemzeti tébolydák"? Biztosnak csak annyi látszott, hogy ami van, az nem normális - és ezért nemcsak felháborító, hanem hál' istennek nevetséges is -, ami pedig vele szemben lehetne (ahogy ötvenhat őszén látszott is lenni egy kivételes pillanatig), az természetes, ésszerű és komoly, sőt talán horribile dictu - magasztos is ugyan, de nem lesz, a mi életünkben legalábbis aligha. Van remény, de nem nekem; a léhaságom tehát méltánylandó, bölcs realizmus is egyben. Másrészt és mindazonáltal dönthettem úgy is, hogy fűtülök a geopolitikára, és hülyének tettem magamat. Mintha volnának jogaim. Mintha valahol másutt, egy normális világban élnek... a manák.

Furcsa fordulat, hogy egyszer csak, ha egészen váratlanul nem is, de viszonylag mégis hirtelen, vidám recsegés-ropogással összedől a "rendszer". Egypár pillanatig úgy tetszhetett: máshol vagyok. Pedig csak a hó romlott lucsokká. Mára az is kiderült, mi van alatta. Lett, ami van, és ami van, az a normális. "Geopolitikai realitás" helyett megint valamilyen történelem. Folytatódhat a múlt.

"Aki bármiben is hisz: az hülye... Tíz napig éltem. /Azóta? Semmi. / Kádár Apró Dögei. 1 Apró változások. / Az egyik hülyét felváltja / a másik" - írta Petri másutt is (Októberi capriccio). Aztán meghalt, másfél éve már. "Nem lehet, nem érdemes már odamenni" - írta a Dunáról, de Dunaalmáson van eltemetve. Egyelőre ő volt az utolsó politikusi költő.

Nincs jövő? Nincs, csak lesz. Most a most - ez a "nincs" van csak. Lehet élni. Ez is remény.



Gyenis Tibor: *Fuji Reala*, 2000