

# A hétköznapok természetrajza

*Szentgyörgyi József rajzaihoz*

Sokféleképpen juthatunk hiteles vallomásokhoz kis hazánk utóbbi évtizedeinek mikéntjéről, ha úgy tetszik, hétköznapjaink természetrajzáról. Ki-ki táblázatokba, lexikonokba, celluloidra vagy immár digitális pixelekbe, szóval igen különböző anyagokba gyúrja, mások levélbe-naplóba, lírába vagy lantba terelik, avagy konyha- és kocsmasztaloknál osztják meg, öntik ki élményeiket, tapasztalataikat. A krónikások egyik legfontosabbika a képíró – ahogy szláv és indián nyelvek némelyike mondja szó szerint is. *Szentgyörgyi József* is ilyen mániákus jegyzetelő. Klasszikus indíttatású, de folyton megújulni tudó és akaró, expresszív festő, és ilyen grafikus is.

A grafikus olyan, mint a vándormuzsikus: mindig úton van, ha máshogy nem, akkor önmagában. Megélni, át gondolni, megjegyezni csak jegyzetelve, jelekbe öntve, vonalakba-foltokba öltve lehet. Miként a vándorzenész, a grafikus is csak a kezei meghosszabbításaként leledző instrumentumaival működik, a kis hangszer, a ceruza, a toll, a papírdarab elválaszthatatlan társak, útítársak tehát. *Szentgyörgyi* vázlatait, rajzos jegyzeteit, illusztrációit nézve az összes elképzelhető élet-rezdülés tanúivá lehetünk, pedig többnyire csupán tenyéryni skiccek ezek. Bizony, *Szentgyörgyi József* jegyzetlapjai az emberi frekvenciák minden hullámhosszából őriznek és hordoznak, fizikai kiterjedésüknél ezért sokkal nagyobb a lelki-szellemi, miként *Radnóti* kis sáros-véres *bori notesze* is nagy súlyú spirituális-morális örökség. *Szentgyörgyi* kis rajzaiban a gazdag grafikai eszköztárral letisztultan társuló festői gesztusok vannak. Szikár fekete-fehér mivoltuk, vagy visszafogott koloritjuk ellenére tüzesen parázsló emocionális kis tartományok ezek, drámai tartalmak hordozói, közvetítői.

A grafikusok költők is, nemcsak krónikások, különösen az olyan olvasztótégelyekben öntudatra ébredtek, mint amilyen a Kárpát-medence volt. Annyi sebzett szárnyú, karikás szemű angyal kevés helyen született, mint erre felé, igen, itt másként cseng és többretegű *Ikarosz* története, és az egész angyal-lét. Így adalékok ezek a rajzok egy spirituális anatómia-atlaszhoz, egy Kárpát-medencei szárnytörténethez. Miként a legtöbb szakma művelője, *Szentgyörgyi* is tagja mestersége családjának, így kitapintható, vonalaiban, foltjaiban tetten érhető a rokonsága kép-krónikás elődeivel. *Rembrandt* rajzainak, rézkarcainak világa idéződik fel talán leginkább *József* képes noteszlapjain, miközben a *düreri* hagyomány, a rajzos útinapló műfajának kései rokonát is felfedezhetjük e lapokon. Mai rajzművészetünkbe az iménti tradíciót új tartalmakkal *Kondor Béla* plántálta át, az ő szellemi örököse is *Szentgyörgyi József*.

Kis lapjai röpke, de cizellált sóhajok a teremtettségről, esendőségről – ittlétünkről. Ha beengedjük magunkat maroknyi méretű, de időben, térben mérföldnyi távlatú, kút-mélyiségű erőterekbe, sokakkal, akár önmagunkkal is találkozzhatunk. „*Őn itt áll*” – látjuk a legkülönbözőbb léptékű települések útbaigazító térképein a kis jelzés mezsgyéjén. Művészeti-szellemi értelemben efféle helyzetjelzések, helyzetjelentések a *Szentgyörgyi-kartográfia* (tér)képecskéi. Útikalauzok nekünk, úton levőknek, önmagunkhoz.



## „az öröklét feszeng a pillanatban”

(Bertók László: Pénteken vasárnap)

„Sokáig, hét évig írtam ezt a könyvet, pedig a pillanatról szól. Arról, amit nem lehet kikerülni, de mintha örökké tartana, meg arról, amelyik föl villan és eltűnik, hiába kapaszkodsz bele.”

Bertók László új kötetének címe olyan nyelvi jelként állhat előttünk, mely – a fülszövegben olvasható utalásokkal együtt – a versgyűjtemény meghatározó kérdéskörét, a poétikai artikuláció jellegét és ritmusát, valamint az alkotói pozíciót is magyarázza.

Az elegáns, a költői formanyelv iránti tiszteletet különösen hangsúlyozó új versgyűjtemény meglehetősen hosszú (a 2002 és 2009 közötti) időszak termését fogja át, és – a 2007-es *Hangyák vonulnak* című kötethez hasonlóan – igazán egyetlen poétikai témát, a visszavonhatatlanul eltűnő idő, a csalókan föl villanó pillanat és az öregedés kérdéskörét járja körül.

A szigorú kompozíciós elvek szerint három ciklusba rendezett háromszor huszonöt vers mindegyike rímes, három négy soros strófából építkező egység. A szövegek fészes sorokba, a költő beszédmódjára korábban is jellemző hiányos mondatokba sűrített szakaszokba rendeződnek, s egy-egy markáns – gazdag asszociációs rétegeket képviselő – képet bontanak ki. A hetvenöt vers koherenciáját így egyrészt formai karakter, jellegzetes szövegkompozíciós elv teremti meg. A tizenkét soros költemények klasszikus értelemben ugyan nem szonettek, ám leginkább ehhez a – költő életművében oly meghatározó – lírai formához állnak közel. A Bertók László által alkalmazott, poétikai ritmust meghatározó sajátos szonettforma a gondolatiság, a talány és a fegyelmeltség artikulációs lehetőségeként állhat előttünk. A versgyűjtemény a szubjektum „sűrített önkifejezésének” nagyvonalú összegzése, a poétikai hang és a versek mögött rejtőző én szellemi-egzisztenciális tengelye közti útkeresés. Bertók László lírai alapélményeiből eredeztethető motívumai kiszámú poétikai eszköz alkalmazásával képesek a polifón, egymással is feleselő költői léttapasztalatok rögzítésére. Bár a 20. századi alkotók egy részére jellemző tónusváltások, az ambivalens hangnem alkalmazásának lenyomatai fellelhetők a versek világában, a szövegalakzatokra a világos artikuláció és az eredetiség kultuszától való idegenkedés jellemző. A tiszta csengésű sorok finom távolságtartásról, a gondolati tartalom „szikár pontossággal” rögzített jellegéről tanúskodnak.

„törött óralap, csupasz ág, / magára rímelő világ.  
Csak a fölötte néma rés, / a hiány lüktet, mint a kéz,  
a messi mag, a csonka ég / fűti a világ tetejét.”

(Sorról sorra röppen a táj)

„a gondolatban, mozdulatban, / mikor a kő befelécsobban  
[a hullámba vesző mosolyban, / a pillanatban  
[ott maradtam.”  
(A lélegzetvételnél csöndben)

A kötet meghatározó kérdéseként bukkan fel az értelemmel bíró történetek keresése, illetve különösen az én, az élet és a halál határán egyensúlyozó szubjektum önértelmezésének kísérlete.

Bertók László poétikai világa, „hiátusos szövegépítkezése” az életmű egészen korai szakaszától sajátos olvasói magatartást, jellegzetes, koherenciakeresésre irányuló alapbeállítottságot feltételez. A költő szövegvilágában bizonyos jelölők (az új kötetben elsősorban a kétely, a bizonytalanság, a statikusság fogalomkörébe tartozó utalások) megkülönböztetett szerepet kapnak, s ebben az olvasó, az értelmező által kijelölt konfigurációban a textus retorikai lehetőségei is felszínre bukkannak. A szövegalakzatok koherenciáját az egyetlen pillanatot rögzítő, ám rejtett narratívákat tartalmazó, a kötet három egységének kapcsolatát is biztosító jelsorok teremti meg.

Bertók László sok-sok finom jelzést (ám olykor csak talányos utalást) tartalmazó szövegegységei így a „koherenciakeresés textusaivá” válnak, melyekben az alkotó és befogadó kölcsönös erőfeszítése nyomán rajzolódik ki „a szavak összeillesztésének drámája”. A szöveg, (a sajátosan értelmezett ikonicitást alkalmazó, újraértelmező) szerző és az olvasó is kifejezésre juttatja a (szöveg)világot egységgé formáló elvárásait, s ebből az egymásrahatásból új műfaji látomás bontakozik ki. A hiányos mondatok és szóalakok egymásra vetülése, egymásutánisága „intencionális korrelátumaként” teremti meg Bertók László szövegvilágát. Az egymás mellé látszólag csupán lazán kapcsolódó mondatok, kijelentések, a zárt egységek utáni indokolatlan váltások, töresek az elbeszélő éntől óvatos eltávolodást, majd visszalépést reprezentáló disztingvált igehasználattal válnak szinte észrevétlenül a szövegkohéziót megteremtő jelsorokká.

„Mindig közelebb. / Igazít kicsit.

(...) Mindig távolabb. / Már nem is jelez.

(...) Mindig ugyanaz. / Tengelye oda, ostora körül /  
[billeg a csiga.”  
(Mindig közelebb)

„Meg-meglódulni, mintha síneken? /

(...) Hintalovon érkezni meg? Hova?

Várni? Kifogni a menő szelet?”

(Hintalovon érkezni meg? Hova?)

Az igazi poétikai leleménnyel megalkotott kompozíciók egységét az egyes strófák kezdő- (ritkábban második, harmadik) sorában megjelölő változatos alakzatok, a hasonló jelentésű vagy alakú szóelemek, ismétlések biztosítják.

„Ahogy az arc, a bőr, az agy / lötyögésre nyúlása,  
[rögösödése,  
(...) Ahogy a szó, a tett, a vágy / csorbulása, vérzése,  
[varasodása,”  
(Ahogy az arc, a bőr, az agy)

„Az orrában, az orra felső / bugyrában (padlásán?),  
[mikor / megakad,  
(...) a szemében, a szeme vérző / mélyében  
(tükrében?), ahol / föl-le száll  
(...) a szájában, a nyelve izzó / patkóján (fészkeben?),  
[ahogy / elbotlik,”  
(A részletekre, arra nincs szó)

A versekben megszólaló szubjektum bizonytalanságát, a labilitást kifejező artikulációt csak erősítik a (fél)

mondatok modalitását meghatározó kérdőjelek. A *Hintalovon érkezni meg? Hova?* a címmel együtt 18, a *Gályapad? Fogorvosi szék?* tizenkét sora 14 kérdőjelet alkalmaz, és ugyanez (az olykor játékos-ironikus, olykor fájdalmas-groteszk) nyelvi – retorikai játék érezhető a *Motor röpteti-e, vagy csak a képzelet?*, a *Valamit a tető alá*, illetve a *Mintha szappanért futnál vissza* soraiban. Az önmagának és a befogadónak minduntalan kérdéseket feltevő, ugyanakkor (látszat)biztonságot kereső attitűd a teljes kötetre jellemző.

Az első ciklus (*Dróttal, spárgával, rafiával*) groteszk világa a mozaikszerűség eszközeivel, olykor fájdalmasan banális (tehát a drámaiságot elutasító) képhasználat alkalmazásával kínál fel jellegzetes poétikai önreprezentációt.

A költő konvencionális szövegelőzményekre, szófordulatokra, intertextuális jelekre utaló lingvisztikai térben rejti el narrátorát. Az én jelenlétének és elrejtőzésének finom lebegése, a labilitás nyelvi artikulációja az interioritás – tárgyiasság egymásba fonódását eredményezi. Az én keresése, az elviselhetetlen létélménytől való menekülési kísérlet, a haragtól való megszabadulás narratívája mindmind ott rejtőzik Bertók László képsoraiban. A két további ciklus (*Az arcodra, ha nem vigyázol, Ahogy önmagát körbeássa*) hasonló élményanyagból építkezik, míg a poétikai beszédmód a szigorúnak tűnő formai keretek ellenére nagyfokú változatosságot mutat. Az eltérő szótagszámok, illetve különböző rímszerkezetű szakaszok (*a a b b, a b a b, a b b a, olykor a a a a vagy x a x a*) sokféle tónust, tartalmat hordoznak. A jelölők közti sajátos retorikai–textuális kapcsolat, a verssorokat egészé szervező szavak (a mozdulat, a pillanat, a test) egymásra vonatkozásának lehetősége tranzaktív interpretációs pontokat jelöl ki. A költő szó- és nyelverteremtő tette a nyelvi elemek ikonikus jellegében, illetve a rímhasználatban nyilvánul meg. Bertók László a rímet e kötetben is olyan kitüntetett pozícióként kezeli, melyben nincs kötelező érvénye a grammatikai törvénynek, a rím és a kompozíció kedvéért elmaradhatnak (vagy hiányos formában jelenhetnek meg) szavak vagy ragok.

„Semmi, csak ő a győztes embert, / te meg a  
[vesztést, szomorút.  
Ő nem fél napozni a sírkert, / te sírva még a gyalogút.  
(...) Ő ki-be jár az éden hátsó, / s almával tömve a zsebe.  
Te meg, a kapu előtt álló, / örökké, hogy sehol, sose.”  
(Semmi, csak ő a győztes embert)

A versek markáns fonetikai (és a létezés minőségét jelentésánál is rögzítő) elemei a textus nyelvi szintjén rendezik az én állapotának jeleit. A szavak közti fonetikai és jelentéstani kapcsolatok, a szójátékok és a különböző vagy kétértelmű asszociációk, amelyek egyetlen szóhoz (*perc, centi, por*) kötődnek, a *Pénteken vasárnap* világában elsősorban strukturális alapelveknek tűnnek. A banális képsorokban váratlanul bukkannak fel nyers poétikai képek: „Nyavalyogni a közös gennyes?”, „Ömlik a szívekből az ól. / Rőfög a sírkert”, „Kopasztott csirke... Micsoda? / Lükettő vándling az agya.” olykor az egzisztenciális csömör és keserű düh tárgyi regisztereiként. Bár a versek látóköre kilép az egyén sorsát reprezentáló zárt terek világából, a személyes sors általánosabb képletként áll előttünk, megmarad azonban a világot birtokba venni próbáló ember esendő tragikuma, a másikhoz tartozás po-

ziciójának bizonytalansága. A lassan megsemmisülő valóságokat, a széthulló tárgyakat figyelő én elsősorban a felületek eltávolodását reprezentáló szavak erőteljes használatával jelzi létélményét.

„Ahogy az ég, a föld, az ág / (...) s zizeg a hangyaboly  
[tovább”  
„Világgá mennek a hegyek,”  
„ez az állók, mégis megyek / valami, ami akkor,  
[hogya”  
„a mindenség pora, sava / testből, lélekből kimozog?”

Bár a költő verseinek térkoordinátáit tudatosan redukálja a személyesség, az intimitás keretei közé, a szétforgácsoló világ létélményét mindvégig magunkénak érezhetjük. A költő olyan kötetet tarthatjuk ismét a kezünkben, amely – azon túl, hogy a banalitás, a kisszerűség világának ironikus reprezentációját képviseli – a megtisztulás felé vezető utat csak a lét kibogozhatatlannak tűnő enigmáival való szembenézésben tudja elképzelni.

„Ahogy szökik és bekerít a messze, / s az öröklét  
[feszeng a pillanatban,  
ahogy egy csillag önmagába esve / utoljára a  
[végtelenbe villan.”  
(Ahogy a percek is meghosszabbodnak)

Bertók László életművének nevezetes évfordulói szép és fontos versgyűjtemények megszületését eredményezték. A költő ötven évesen a *Hóból a lányom* című válogatott és új verseket tartalmazó kötetrel, hatvan évesen a 243 szonettből álló *Három az ötödiken* című gyűjteménnyel, majd tíz évvel később a *Platón benéz az ablakon* (*Versék 1954–2004*) címmel megjelenő, az életmű keresztmetszetét nyújtó kötetrel egy kivételes (és számtalan leágazást rejtő) poétikai világ lenyomatát rögzíti. Az idő erejével, a test száználmas törekenységével, a lét határhelyzetei felé közeledő ember dilemmáival komolyan számot vető új kötet a hetvenöt éves költő végtelen felé tartó lépéseinek üzenetét is hordozza.

(Magvető Kiadó, 2010)  
Horváth Imre

## „Próba-halálok, próba-létek”

(Tózsér Árpád: A vers ablakán kihajolva.  
Válogatott versek)

(*A költészet mint bábeli könyvtár*) A vers ablakán kihajolva kötet cím Tózsér egész költészetének szimbolikus összefoglalása, hiszen egyszerre foglalja magába kint és bent, fent és lent világát, s veti fel múlt és jelen, látszat és valóság, élet és irodalom problémáját: „S ahogy a tekintet ki-kirepes: / a vers ablakán kihajolva / fölnyújtózkodsz egy égi sorba, / kikattan halkan a földi retesz.” (*Sebastinus mondja*) „Áll sötétlő sziklák közt lesben: / istennőkre vár; mióta lehel, / mindig a voltban, s délibáb-leszben, / mennyég és föld között, se alá, se fel.” (*Parisz*) A között sajátos világa ez, melyben „csak lebegés van, / és nincsen hová.” Ám e tér nem csupán a világból kiszakított, az istenektől

távol került modern ember kényszerű pozíciója, hanem tudatosan vállalt filozófiai perspektíva is: „*Képes vagy lát-körödet, a szubjektum ívét / túlról is nézni, / a nádirodát fentről látni? / El tudja gondolni a nyelvünk az ént?*” (A *hütteldorfi kertész*) Vers és valóság világa hol eggyé fonódik, hol élesen szétválik, hol egymással felcserélhető.

Hermetikusan zárt és látszólag szűkre szabott világ ez, s hiányérzete támadhat annak az olvasónak, aki a hétköznapi értelemben vett valóságot kéri számon e versektől. Esztétikai nézőpontból azonban nagyon is tág ez a költészet, hiszen a kollektív emlékezet révén egy olyan kultúrhistoriai utalásokkal átszőtt intertextuális hálózatot hoz létre, mely képes átlépni téren és időn, többféle módon is megidézve a hagyományt. Az evokáció módja lehet mítoszátirat (*Csapda Odüsszeusznak*), versátirat, illetve allúzió (a vörösmartys *Ezredvégi sorok a könyvről* és a *Nem lesz új csontvetemény*, a Radnótit idéző *Téli levél a kedveshez*, a József Attilára utaló *Globális árva*, a Whitmant, Ginsberget és Kassákot is felelevenítő *Madarak*). Kettős átírat a *V. N. mester testamentuma*, mely egyszerre idézi meg Vitezslav Nezvalt és Villont. Továbbírt történet, illetve kiegészítés a Joyce-ra utaló *Finnegan halála* és a Madách Tragédiájához kapcsolódó *Adalék a nyolcadik színhöz*. Stílus-, illetve szerepjátéknak tekinthető a *Tanulmányok költőportrékhoz* című ciklus, melyben a kortárs magyar líra nagyjainak hangján szólal meg (pl. Petri György, Kukorelly Endre, Orbán Ottó, Tóth Krisztina). Gyakoriak a motívumokra épülő művek (Borges, Valéry), az eliotti versmodellre utaló beépített vendégszövegek (*Mittelszolipszizmus*, *Ivan Mestrovic Jób-szobrához*, *Finnegan halála*). A felidézés történhet címadással (*A skarlát betű*, *Nietzsche*), mottóval, ajánlással vagy valakinek az emlékére írott verssel (A Hrabalt is idéző *Capriccio – Petri Györgynek, megkésve*), hommage-okkal (az Illyés Gyulának valamint Szabó Lőrincnek adózó *Ez a kocsmá és a Vezér-monológok*), de történhet forma és műfaj által is. Tózsér gazdag formaművészeti tárházában egyaránt helye van a kötött (triolet, szonett, glossza, ballada) és szabad versformáknak, találunk példát a klasszikus (ekloga, episztola) és modern műfajokra („lábjegyzet”, „jelentés”, „kísértet-makett”), kép- és szövegversre, archaizáló és interpunkció nélküli műre.

Egy Tóth Lászlóval folytatott beszélgetésben Tózsér azt vallotta, hogy „az irodalomhoz valószínűleg sohasem a közvetlen élmények adják az ihletet, hanem maga az irodalom, az irodalmi élmény. S ehhez az elsődleges élményhez csak járulékosan kapcsolódnak az úgynevezett valóságos élmények.” Tózsér Árpád költészete egy olyan bábeli könyvtárat épít fel, amelynek falai között a kultúrára fogékony olvasó szabadon járhat-kelhet, egy-egy csöndes zugban elmélkedhet, s esetenként akár el is tévedhet. Mélyen ontológiai ihletettségű, intellektuális líra ez, melynek bonyolult, labirintusszerű járataiban türelmes Thészeusként találhatjuk meg Ariadné fonalát.

(*A költészet mint élő múzeum*) Tózsér Árpád költészetének tengelyét az idő (jelképei mindenféle órák, ú. m. vekkeróra, ingaóra, homokóra) és az emlékezés alkotja, mely szoros viszonyban van az identitás és a hagyományfolytonosság kérdésével. Ez utóbbi kettő szintén nem választható szét egymástól, hiszen önazonosságunk csak a személyes és a tradíció által közvetített múlt felteképezése révén manifesztálódhat. Az emlékezés több-

féle formája is fellelhető Tózsér költészetében. A személyes emlékezés lehet monológ jellegű autobiografikus, mely vagy villanásszerű epizódként (*Barbarossa-terv*, *Egy iskolai évkönyvre*, *Gőz a víz fölött*, *Sötétítszta*), vagy montázszerűen (*Mittelszolipszizmus*) idézi fel az ősoket, gyerekkort, ifjúságot. Lehet kommunikatív-nemzedéki, melyben egy „outsider” a befejezés dialogikus kiszólásával a múlt példáján keresztül a jelenhez is szól (*Jalousionisták*). A *Csatavirág* című utolsó kötet „létdalaiban” az emlékezés vagy kényszerű–kényszerítő létállapottá („*Emlékből nincs kiút, keríti a nemlét, / gúzsprésként nyomja ki belőle a színbor*.” – *Színbor*), vagy világgépalkotó erővé válik („*úgy látja: egyetlen emlék a világ*.” – *Korunk hőse*). A személyes emlékezésnél azonban hangsúlyosabb Tózsér Árpád költészetében a kollektív és/vagy kulturális emlékezet, mely képes felidézni az elveszett édent, hogy annál élesebbé váljon korunk transzcendenciahiánya, mítosztalansága. E költészet alapállása a nietzschei világgépet tükrözi: „...mítosz híján odalesz minden kultúra természetes alkotóereje: mert csak a mítoszok övezte horizont zár szoros egységgé valamely kultúrát, tereli ugyanazon mederbe egész folyamatát, minden mozgalmát. (...) És előttünk a mítosztól vesztett ember, aki minden múltak közepette múlttalanul és múltra éhesen, örökké kielégítetlenül kapar és kurkász, hogy valami gyökeret leljen.” E költészet is tisztában van azzal, hogy a legfennköltebb kulturális értékekről is lefoszlott már az abszolútum aurája, mégis hisz abban, hogy archaikus és klasszikus mítoszainknak identitásképző szerepük van, mértékadók a modern ember számára is, hőseik történeteiben személyes sorsunkra ismerhetünk. Tózsér a folytonos mesélhetőség hitével és az olvasó dialógus-léte állításának szándékával újrain, átír, felülír, egymásra ír régi (és új) történeteket, mítoszokat (*Panem et circenses*, *Efebosz a téren*, *Danton*, *Vezér-monológok*, *Palimpszesztus*).

A hagyomány az emlékezet révén képes a bennünk visszhangzó értelmes megtapasztalására s annak felfedésére, hogy a világ elemei nem lineárisan, inkább holografikusan elrendezettek, s a transzcendens világ tipikus időviszonya az egyidejűtlenségek egyidejűsége, a földi pedig az örök körforgás: „*A sors nem múltból jövőbe, / inkább csak körbe léptet, / arcodon sírások körme / mutatja időben-léted. // A miocénben időzől, / ijesztnek jégár-dagályok, / hűlt földön magányod gőzöl, / grenz-erfahrungodat várod.*” (*Határtapasztalat*) A hagyomány tehát képzeletbeli múzeum, azonban Gadamer szerint „nem szubjektív gyűjteménye a múlt darabjainak, és pusztán nem azért van szükségünk tradícióra, hogy konzerváljuk a múltat, hanem átültessük a jelenbe. (...) Az átültetésben pedig az is benne van, hogy valami régebbit megtanulunk új módon mondani és megérteni.” A tózséri (és minden valamire való) líra egzisztenciális tétje pedig nem más, mint önmagunk és a világ megértése. Ezt látszik igazolni még Tózsér Árpád tudatos versátírói és újrendezői gyakorlatja, hiszen az egyes művek kötettről kötetre való újrafelvétele, átírása (vagy kihagyása) a verseket nem csupán önmagukban álló zárt egységként, hanem a visszatekintő önértelmezés alakzataként is olvashatóvá teszi, de arra is ráébredhet, hogy nincs végleges forma, az örök lezáratlanság vágya és kínja életünk nagy paradoxona.

(*A költészet mint theatrum mundi*) Az emlékezés mellett Tózsér lírájának másik feltűnő sajátossága a szerep-

játszás, azaz nem csupán újairja, hanem maszkokba bújva újra is játssza a hagyományt, tisztában lévén azzal, hogy ha nincs átélés, a tradíció konvencióvá válik, historizmussá fakul. Musil szerint az irodalom célja „nem önabrázolás, mindig behelyezkedés, önmagunkat nem megismerő, hanem átélő, elszenvető, furcsán érző és akaró objektumnak ábrázolni”. Az én-azonosság problémájáról Tózsér Tóth Lászlónak így nyilatkozik: „Az én magánember-létem csupán egyetlen lét valakinek a számos létezmódja közül. Az a Valaki pedig megnevezhetetlen, egy megnevezhetetlen egzisztencia, egy metafizikai görcs a világmindenségben. Azzal van adva, hogy minden megteremtett arcától, helyzetétől igyekeznek különbözni.” Számára tehát „nem az egyéniség a döntő, hanem az állandóan új egyéniségbe menekülés szabadsága.”

Tózsér költészetében olyan egyszemélyes színházat teremt, melynek forgatókönyvírója, rendezője, összes szereplője és nézője, sőt sűgője is egyaránt ő. A színpadon egyszerre zajlik egyén és világ drámája, melyben néha a tragikum, néha a komikum, de legtöbbször a tragikomikum a meghatározó. A nézőpont lehet emberi, a benne-lét, de egyszermind a kint-lét pozíciója is: „nem tudom elviselni / hogy köröttem minden olyan, mintha / ripacsok játszanának / egy dilettáns komédiában.” (*Euphorbosz monológja*) De lehet egy Madáchot idéző tisztán kívülálló, luciferi: „Meg kell mondanom, a szememet / e látványos darab fölöttébb szórakoztatta, / de a lelkem, a lelkem az érintetlen / maradt tőle.” (*A forradalmakról és a lélekről faggatják*) A fenti, égi nézőpont szintén ironikus: „Innen, az égi zsinórpadlásról nézve a Föld csak sülyesztett / színpad, amelyen nem akar véget érni a Huszadik század című / frivol dráma.” (*Adieu, Föld!*)

A virtuális színház drámaírója és egyik színésze a hanyatló, ezüstkori Rómában élő „költői lelkületű filozófus”, *Euphorbosz* lehetne, akiről Tózsér egy Németh Zoltánnal folytatott interjúban ezt vallja: „Az *Euphorbosz* monológja című kompozícióban *Euphorbosz* tulajdonképpen virtuális drámaíró, aki abban éli ki drámaírói hajlamait, hogy drámaként éli meg és adja elő – saját magának – a saját sorsát és környezete eseményeit.”

További színészi szerepekként („felnőtt mimikri”) a lírai én maszkok sokaságát magára öltve, száz alakban életre kelve sokszorozódik meg, s hozzá létre én-konstrukcióit és alteregóit. Két komikus-ironikus írói alakmása „a lét nélküli tudatú”, „mittelszolipszista” *Mittel Ármin*, közép-európai költő, aki hol a bazini, hol az n-i elmegyógyintézet lakójaként tűnik fel, s „feltalálja a vers nélküli verset” és *Franz Xaver Kappus* kapitány, Rilke dilettáns költőtársa, aki „hiszi, hogy Rilke, bár – Kappus”, s akinek hol „aranyerét (meg) operálják”, hol „önmagába mélyed, s megvizsgálja a mélységeket, ahonnet élete fakad.” Tragikus szerepfigurája *Szent Sebestyén* vértanú, aki „agyonynyilatztatását túlélte és börtönbe zárták.” (*Sebastinus mondja*) Az ókori római szatíraíró, *Juvenalis* figurája révén a rezonőr szerepében jogot formál kor- és erkölcskritikára, s teszi mindezt nyers, vitriolos, indulatos stílusban. (*Juvenalis I., II.*) Eltűzött groteszk-dramai szerepkör *Vrba úré*, a kiöregedett ripacsé, akinek „ágytálért és ibuprofenért” való látványos üvöltése, sírása, jajveszékélése még sokáig borzolhatja a nézők idegeit. (*Vrba úr*) Közvetett szerepekként foghatók fel a nyelvben feloldódott szubjektum *Tanulmányok költőportrékhoz* című ciklusbeli „hangjai”, mely megszólalásmódok azt a József Attila-i gondolatot tükrözhetik, hogy „hiába fűröszöd önmagad-

ban, csak másban moshatód meg arcodat”. A pálya végéhez közeledő virtuális színész *V. N. mester* bőrébe bújva elkészíti számvetését: „Nehéz szerepeim ha voltak, / megküzdöttem velük hiven. Rossz (s jó) vagyok, akár e korszak, / embernek gyarló, bábu nem.” (*V. N. mester testamentuma*)

Végül színészként, nézőként, sűgőként s rendezőként is eljön az pillanat, mikor tisztában kell lennie, hogy a függöny ohatatlanul legördül. Mint író, „nézi az ég merev lapját, s érzi, nem lesz több könyve.” (*Historia Arcana*) Mint sűgő, tudja, „a 'kijár' itt olyan végszó, / amelynek hiteles folytatását csak innen, e kerti verem / sűgőlyukából mondhatom be.” (*Euphorbosz monológja*) „Az utolsó jelenet” rendezőjeként „felfut / a színpadra, s csak áll. / (...) Nem jut / eszébe semmi, csak ez: Finita...” (*Finita la Commedia*) Nézőként maga is az előadás részévé válva – immár felfüggesztve a kívülálló nézőpontját – a személyesség okán rádöbben a darab tragikus mivoltára: „S én, jaj, ott vagyok fizetett néző, hol véres szemekből / végleg kipatazkik a nézés, s a sorsom eldől.” (*Historia Arcana*) Színészként az utolsó szerepben *Hamlet* álarcát magára öltve – mint egy modern performance-ban – saját teste is színpaddá válik („a bőr; a test, a mell: színpad), s rituális áldozatként halálát kétszer is eljátssza. Egyszer *Hamletként* („Másra sújt, ön-szívére céloz” – *Hamlet*), egyszer pedig egy József Attilát idéző modern kori végzet-dráma tragikus, névtelen hőseként („Kaptál egy álszent világot, / hol már az isten is álnok, / s lettél globális árva – / Hajtsd le fejed a sárba.” [*Globális árva*])

Láthatjuk, a szereplehetőségek tárháza a tőzséri színházban szinte kimeríthetetlen, a maszkok sokasága egyszerre nyújt lehetőséget a rituális rejtőzködésre és a vallomásszerű önfeltáráásra. Nem a posztmodern arc-talan szerepjátszó hajlama, inkább a klasszikus és későmodernség magatartása ez, hiszen Oscar Wilde szavai szerint „Egy szép maszk sokkal többet árul el gazdájáról, mint maga az arca.” Tózsér maszkjai közül már többen kiemelték *Mittel Árminét*, aki a szűkebb haza, Közép-Európa groteszk-ironikus figurája. Tózsér szakítani kíván a közép-európaiság illúziójával, ezért *Ármin* lakhelye nem valószínű földrajzi táj, inkább fiktív, metaforikus: „Az ismert formákon túl van e kör; / túl és innen: örökké az uton. (...) Egyik parttól a másikig botol, / s érzi: ő a körök közt a Között.” (*Mittelszolipszizmus*)

(*A költészet mint katarzisz és/vagy kultúrsoikk*) A kötetet végigolvasva egyre nyilvánvalóbbá válik Tózsér lírájának az a modernségben gyökerező életérzése, amit *Karl Jaspers* így fogalmaz meg: „Egy olyan világban, amely csak mint külső rend létezik – szimbolikus jelentés és transzcendencia nélkül – , üresen hagyja a lelket, és nem felel meg az embernek, aki, ha a lélek magára hagyja, visszaszorul saját elemei közé: kívánságaiba, unalmába, rettegésébe, közömbösségébe. Ebben a világban az egyén magára hagyatva, egyedül él. S ha filozofikusan akar élni, saját fáradságával kell felépítenie azt, amit a világ nem ad meg neki.” Tózsér *Árpád* poeta doctusként teremt maga köré egy bonyolult utalásrendszerekkel átszőtt, kultúrhistoriai vonatkozásokkal terhelt filozófiai alapozású versvilágot, ám a *Csatavirág* című utolsó kötetben – a forma- és eszköztár imponáló gazdagságának megtartása mellett – érezhetően egy letisztultabb, sűrítettebb ábrázolás- és kifejezőmód felé halad e líra („a csöndbe térnek a dalok”).

(*Palatinus Kiadó, 2010*)  
*Ujlaki Csilla*

# Negyven felett az ég

(Jász Attila: *Alvó szalmakutyák*  
avagy áldozati ének)

„egészen a szívig lehet látni”

Nagyon szép kivitelezésű könyve hátsó fülszövegén a következőket olvashatjuk a szerzőről: „Jász Attila költő, esszéíró. Apa, férj, kutyagazda. Jazz- és képzőművészetfüggő. Kultúrmisszionárius”. Ez a kötet motívumhálózata által is megerősített azonosítássorozat azért válik rendkívül figyelemfelkeltővé, mert Jász Attila előző kötetei (*Aszókés gyakorlása*, *Fékezés*, *XANTUSiana*) az ún. lírai én metonimikus-metaforikus helyettesítésének az alakzataiként formálódtak. A korábbi versek rögzítetlen énje nem pusztán én-alteregők sorát hozta létre, hiszen egy nagyon érdekes strukturális következménnyel is járt. A tapasztalat közvetítettsége által a szó nem a beszélő én helyettesítésében nyerte el végső funkcióját, hanem a hasonló elemekkel (mások szavaival, szószerveződéseivel) való közvetlenségi viszonyában. E poétikai felismerésnek strukturális következménye egy sajátos önfelreflexív intonáltság lett, a líra egy olyanfajta tükrör-stádiuma, melyben a tükrök – a szövegek – nem a külvilágra, hanem önmaguk másikára nyíltak. A líra így értett episztemológiája a szerzőt informálisan kirekesztette a maga által teremtett vonatkozásrendszerből, s egy az íróniára alapozott poétika jelenlétét tette lehetővé. Az *Alvó szalmakutyák* című kötet visszatérés egy olyan vonatkozásrendszerbe, melyben a szerzői én, a lírai én és a hozzájuk kötődő mondás egy tengelyen helyezkedik el – poétikusabban: egy ritmusra dobog a szívük. A visszanyert centrális lírai hang azonban megtartja, sőt bővíti korábbi széles körű legitimitását.

Ez a ritmikus bővülés Jász Attila költészetét egyfajta territoriális szerkezetbe rendezi. Kötetei, ciklusai egy-egy konkrét vagy metaforikus tér megszállásai, visszaszerzései, amiknek során egy korábban ismeretlenségében vonzónak tetsző világ-valóság működése tárul fel a költészet terében. A szerző, természetesen nem conquistador, aki a leigázás szándékával, és a megszálló fölényével néz körül az új földön partot érve, sokkal inkább az a misszionárius ő, aki az idegen földre elsődlegesen saját magát hozza mint eszmét. Miközben térít, megtérül benne is az idegen, mert világossá válik, hogy az idegen tér szellemi valósága valójában mennyire nem idegen. A *Miért Szicília?* Égei-tengerének mitológiája, a *Xantusiana* Észak-Amerikájának indiánjai, az *Alvó szalmakutyák* Távol-Keletének tradíciói a kulturális és területi távolság különböző fokozatait jelenítik meg, s úgy válnak a költői szemlélet érdeklődésének tárgyává, hogy idegenségük a poétikai értelemképzés hajtóereje lesz. Az elődök a messzeségek vándorai: Csontváry Kosztka Tivadar, Xantus János, Körösi Csoma Sándor. Amikor Jász Attila *e nyomok* szellemében ír, valójában *e szellemek* nyomait őrizi. Az invenció és az imitáció kettősségében formálódó szellemi-poétikai tér egyrészt extenzív, kiteljesedő formává válik, másrészt a szellemi intenzitás révén koncentrált tartalmakban realizálódik. A szellemi expanzió során minden irodalomná válik, terek, korok, tárgyak, hangok, képek, szobrok, bábuk sűrű közegében/ből megteremtődő irodalmi tér egzotikuma szinte elnyeli az olvasót. Az *Alvó szalmakutyák* című kötetben organikusan vannak jelen a korábban már meghódított te-

rületek formái, alakzatai, melyek átnőnek, beívódnak az új kötet szövegterébe. Ebből a szempontból a könyv a szintézis tere, melyben az új elem magától értetődő természetességgel idomul a már korábban kialakult tér erővonalaihoz. A kötet négy ciklusának formális összetartását formálisan a paratextusok biztosítják. A ciklusok elé helyezett mottók Lao ce Tao te king című tankölteményének egy szövegrészletét négy különböző fordításban adják meg (Ágner Lajos, Hatvany Bertalan, Weöres Sándor, Karátson Gábor): „*se Ég se Föld nem emberi / a tízezer dolgot olybá veszik mint a szalmakutyákat / a szentekben sincs semmi emberi / olybá veszik a sokaságot mint a szalmakutyákat*” (Karátson Gábor). Ez a négy sor mint a kötetben végigfutó vörös fonal teremt összetartozást az egyes részek között, mégis valami lényegi elválasztottságra mutat rá. Nem tudjuk, mennyire szándékos a mottó és a versvilág, az elválasztottság és az átjárhatóság poétikája közti szemléleti feszültség fenntartása, de úgy érezzük, hogy ez a disszonancia izgalmas ritmust ad a kötet extenzív komplexitásának „*A szalmakutyákat halotti áldozatoknál használják. Egy szekrényben használják ezeket az összekötözgetett fűnyalábokat, és himzett ruhákkal öltöztetik fel, míg a halott képviselője és az áldozópap bőjtelt tisztítják meg magukat. Majd felajánlják őket. Az áldozat után azonban eldobják, és a járókelők lábbal tiporják szét a szalmakutyákat. Végül valaki összeszedi és elégeti maradványait.*” A kötet fülszövegének magyarázata szerint a szalmakutya az emberi sors kettősségét szimbolizálja, melyben lényegiség és esetlegesség, fontosság és jelentéktelenség egymást kölcsönösen érvénytelenítő ritmusa valósul meg. A fenség és a tragikum esztétikájának feszültsége Jász Attila költészetében (már régebbtől fogva) az ironia távolságtérítő beékelődéseinek köszönhetően rendeződik. A szalmakutya-lét ironiája a Friedrich Schlegel-i definícióban ragadható meg: az ironia folyamatos parabasis. Az azonosban megnyíló és fenntartott távolság, megszakítás (parabasis) Schlegelnél az önteremtő embere szabadságkifejeződésének távlatra. A felfüggesztésben koncentráldott, és a távolságban szétosztott végtelen erő nem semlegesíthető, nem tüntethető el, hiszen az maga az eltűnés. A szalmakutya-lét immans tartalma a pusztulás – a felfüggesztett halál, ami megszakított, felfüggesztett, ám az élet felől maga is megszakít és felfüggeszt. Retorikai szempontból a szalmakutya mint áldozati tárgy az értelmes pusztulás allegóriája. Léte az ember életéhez kötődik, pusztulása az ember halálához – ennyiben sorsallegória. Ebben a kontextusban maga a mű is lehet áldozati tárgy, ami egy beszélőhöz köthető életéről leválva az „utcára kerül”. Főleg, ha gyászének, ha a fájdalom artikulált formájaként létével, születésével mintegy leveszi a terhet a beszélőről, és élni engedti azt. „*sőtét templom mélyén üvegkoporsóba zárt cári szív / szeretnék lenni, / és nem az / aki itt most verset ír.*” (iii. mostitt)

Az *Alvó szalmakutyák* kötetben kibontakozó költői tér fontos sajátossága az az elsősorban ajánlásokból megteremtődő sűrű szövesi hálózatrendszer, mely az elsődleges funkcion, a vonatkozási rendszer, az igazodási pontok kijelölésén túl a kötet belső törvényeinek is fontos meghatározója lesz. A szövegek kb. kétharmada ajánlás, forrásmegjelölés formájában a tulajdonnéven keresztül egy-egy személyhez kötődik. Jász Attila korábbi kötetei is éltek a személyesség megteremtésének ezzel

az eszközével, ám korábban ez a gesztus az én hangjának a disszeminációjaként vált értelmezhetővé. A szerzőszubjektum heterogenitása, mindig-mássága nyert benne poétikai formát az intertextusokon keresztül. Az én-alteregók (Pessoa, Paul Auster, Weöres Sándor) tulajdonképpen egy beszéd- és szemléletforma modulációiként jelentek meg. Az új kötetben az ajánlások többsége kortárs képzőművészekhez, költőkhöz szól, de nem módosítja a költői beszéd alapkarakterét. Ezek a mottók sokkal inkább *tematikus meghatározóként* értelmezhetők. A tulajdonnév itt egy-egy ars poetica és értelmezésmód metonimikus helyettesítője, s mint ilyen, nem mindig válik szövegformálás belső elvévé. Ez a sajátosság leginkább a képzőművészeti tárgyú szövegekben válik nyilvánvalóvá, ahol is a helyettesítés hordozója gyakran az aposztrófált személy egy festménye, s a helyettesítő funkció a kép verbális megragadása, valami láthatóság szavakkal történő újraláttatása. Véleményünk szerint azok a legjobban sikerült szóképek (szóvá tett képek) a kötetben, ahol a színek, tónusok, terek, faktúrák impresszionista-asszociatív leírásán túl a vers képként kezd gondolkodni, s elsősorban önmagára mutat és nem a képre.

A kötet recenzió úgy látja, hogy a versek hol jelölt, hol látens (mindenképpen nagyon érdekes) alakzattömbökbe rendezőnek. Az alakzattömbök általunk történt önkényes megnevezése igyekszik idomulni a kötet tematikus implikációihoz, s talán segítségünkre lesz a költői tér belső összefüggéseinek a vizsgálatában.

## I. festőversek (szóképek)

A kötet első és második ciklusa tartalmaz festőverseket. A festőversekben egy költő beszél képről (szoborról, textiliáról), tehát egy olyan hang szólal meg bennük, amely számára a képben és látványban megszilárduló artikuláció elsődleges rögzítettsége egy másodlagos, verbális rögzítés potenciálját tartalmazza. E versekben tehát látens alaptéma a reprezentáció, a megjelenítés, a művészi objektíváció két különböző formájának izgalmas, de nem problémamentes játékba hozatala. A költői nyelv és a képi nyelv egymásra fordíthatóságának problematikus-sága Platóntól kezdve jelen van az európai esztétikai tradícióban. Szerinte a festőnek a festék és vászon külsőleges anyagában való mimetikus leképezési tevékenysége csupán a látvány pusztá látszására irányul, s ezzel a kijelentéssel tulajdonképpen a képpel szemben a költői kifejezés elsődlegességének ad hangot. A képnek az idea igazságával és annak tiszta láthatóságával szembeni kétszeres eltávolítottságához képest a nyelvi kifejezés a lényeghez közelebb kerülhet. Platón tehát a reprezentáció két, nem egyenrangú szintjét látja a festészetben és a költészetben.

A kép és szó közötti identitás – a megértés képi nyelve és verbális nyelve közötti egyszerre konvergáló és ellentétes a viszony. Hermeneutikai síkon a kérdés akkor kikerülhetetlen, amikor a szem képi élménye az interpretáció során nyelvi közegbe megy át, azaz egy látványstruktúra megértése verbális apparátust hoz mozgásba. A kép hermeneutikájában tehát a nyelvi kód mint szükségszerű közvetítő idegenség jelentkezik, hiszen a nyelv mindig önmagáról beszél.

(mindenképpen)

## Sulyok Gabriella emlékfoszlányai

*Először csak ágak, majd az apróbb részletek is*  
*[kivetkőznek a felhőfoszlányokból, egy tócsa lány hullámzásaiból,*  
*lassan bontakozik ki a fa lombkoronája is, levelek és sejtelmes*  
*üres közök költöznek a fénylő ágacsok közé, tökéletes*  
*[megfelelőjeként egy temetőkeri fának, mégis biztosan tudod, nem, nem az,*  
*[ez a fa sötét, tócsaszerű lombkoronájával csak papíron él, ke-*  
*retben, hiába piszkálsz bele, akár az eső, újbegyvel a tócsatü*  
*körbe, nem tűnik el, csak árnyalódik az újrarajzolódások nyomán,*  
*[sötét, súlyos árnyéka ott marad, kicsit fölszívódik, beleivódik*  
*ugyan lassan a földbe, de csak azért, hogy ott, onnan*  
*bontakozzon, növekedjen tovább a gyökérszerű lomb, immár*  
*láthatatlanul, lefelé, bennünk, minden képen egy kicsit másképpen.*

Ez a nagyon szép szöveg képleírás, tehát benne egy képtárgy válik verstárggyá. Szinte megjelennek az olvasó szeme előtt Sulyok Gabriella individuális fái. A lombzat és az ágak finom rendszeréből sugárzó látványerő azért tud megőrződni a versben, mert a nyelvi egységek rafinált, finom hálózatának szintaxisa a kép konstrukciós elvét érvényesíti: az ismétlődések, beékelések, sokszorozódások szeriális rendjének elvét. Mintha a szavak mozgása a fát ábrázoló grafikus finom kézmozdulatait képeznék le. A látvány tehát nem pusztán inspiratív felület a vers számára, hanem belső formaelv. A vers nem a fa leírása, hanem magának a burjánzásnak a megjelenítője.

## II. testversek

A kötet verseinek egyik érdekes típusa az olyan szöveg, amely egy potenciális (meg nem festett) kép kibontásával születtek. Érdekes, hogy ez a megoldás leginkább a testversekre jellemző. A test Jász Attila verseiben többnyire megbontott *corpus*, nem zárul önmagára, hanem valamilyen szegmentálódáson megy keresztül, s a szegmentált részek a világra nyitják a testet. A test kórbonctana bizonyára összefügg a szalmakutya figurájával, az el/felhasznált test, amely tűzre vettetik, valójában az ember teste. (Ennek a képi értelemnek lehetnek a reprezentánsai a meg-rázó hontalan-versek, amelyekben az otthontalanság leginkább a test hontalanságában ábrázolódik. A hontalan test kizárólag tárgytestekhez kapcsolódik.) A test zártságának a megszűnése invenciózus szürrealista képek sorát teremt meg ezekben a versekben. Az alászállás a test rejtelmibe az extenzív külső tér oppozíciójaként az önmagaság birtokbavételének a poétikai formája. A megbontott corpus szürrealista tere nagyon szép képi szerkezetekben rögzíti a költői fantázia vizuális potenciálját:

## Ablaknyílás a mellemen, kitárom

*szárnyait, hadd szellőzzenek a szobák,  
repülje át minden rejtett sarkát a friss levegő,*

*hordja csak tele homokkal,  
növényi, állati meg emberi nyomokkal az idő,  
csontjaimnak majd egykoron puha homokágya legyen,  
egy-kettő elsárgulva a felszínen,*

## III. tengerversek

A tengerversek nem alkotnak tematikus tömböt a kötetben, de jelenlétük meghatározó, hiszen minden ciklusban találkozhatunk velük. A tenger több szempontból is végső referencia Jász Attila számára. A költői szemlélet szintjén a tenger a mozgó végtelen, olyan eszköz, amelyen keresztül „Isten szépen lecsupaszít mindent, alkot”, azaz olyan közeg, amely meg/átformálja az ember tárgyi valóságát, lerombolja és újrateremtí a formákat. A tenger ugyanakkor „takonyszínű”, s az emberről leváló hulladék mauzóleuma, az idő tárháza, időtlenség, amibe tárgyakként ékelődik az emberi idő. A tenger acheron típusos jelentése tehát a rajta és benne fennakadt emberi kacatkatalógus révén demitizálódik és depoétizálódik, mégis megőrzi az forma eredeti szerkesztését. A tenger abból a szempontból is referencia, hogy abszolút háttér: fehér vagy festett vászon, üres vagy teleírt lap, artikulálatlan vagy értelmes morajlás – de felület. Olyan alap, ami önmaga létén keresztül lehetőséget ad valami másnak a megjelenésére, megjelenítésére. Jász Attilánál a tenger – Thalassa-arché. A legszebb tengerversek pontosan fogalmazza meg az alapnak az ember-előttiségét.

Nemakar  
duinói paradoxon

*Szárnyas hajóról nézi a halk, halódó partot,  
ahogy Isten szépen lecsupaszít mindent,  
alkot,*

*egy angyal meg a szikláról nézi a tengert,  
vizet köveket, szemetet,*

*nem akar,  
nem akar látni embert.*

Végül a tenger természetesen kép, látvány, vizualitás, aminek invenciózus megjelenítésében nagyon gazdag a kötet. A már említett „takonyszín tenger” meghökkentő képe rendkívül plasztikus (szinte Rimbaud tengerét idéző), s éppen naturalizmusának köszönhetően nagy megjelenítő erővel bír. A tengerversek jelentik az *Alvó szalmakutyák* kötetben a habarcst, az összekötő masszát, s ily módon maguk is *közeggé* válnak. Hullámszerű ismétlődésük jól reprezentálja mind az alapszerkezet ritmikáját mind a költői szemléletmód pulzáló jellegét. A tengerversek mellett nagyon fontos témaaspektus a kötetben a *folyó, víz, Le folyó* motívumok köré szerveződő sorozata is.

## IV. férfivers (szívvers)

A szerzői én Jász Attila korábbi köteteihez képest – mint már fentebb említettük – hangsúlyosan íródik bele a szövegtérbe. Az önreflexió kiinduló pozíciója a „negyven fölötti lét” könnyűsége és terhe. Véleményünk szerint ezek az alapvetően önironikus versek a kötet üzenetének a legfőbb hitelesítői, hiszen bennük a beszélőn érvényesül a kötet világképi-poétikai szemléletének az igazságigénye. A beszélői pozíció legfőbb meghatározója e tekintetben az elhasználdás-élmény, ám a múlandósággal, az idővel való szembenézés nem teremt nosztalgikus perspektívát, s nem váltja ki a rezignált bölcselkedő, kopottas hangját sem. Helyettük az önironia (ami Jász Attila költészetének egyik fundamentális eleme) hangja uralja a verseket, aminek köszönhetően a szövegek szerencsésen egyensúlyoznak a komoly játék – az élet – pengeélen. A férfiverssek szorosán kapcsolódnak a testversekhez (néha átfedik egymást), mindkettőben a szalmakutyasors személyes allegóriáit látjuk. A sorssal való ironikus szembenézésben többnyire megteremtődnek az ellenállás formái, azok az emberi tartalmak, életkötelékek, amelyek lehetővé teszik a másikhoz fordulás gesztusát: „*azért talán mégse / temessétek el magatokat élve.*” Valójában a versbeszédben megképződő tapasztalatok eleve feltételezik az idő olyan erős jelenlétét, mely révén az idő a szívbe ér. Jász Attila kora az összerendeződés kora. Az az idő-állapot, melyben a csöpögő vízcsap látványa felszólítás a tetre, a hiba látható – tehát kezelhető. Az értelmezésnek (önértelmezésnek) ez az ironikus alakzata különböző variációkban tér vissza ezekben a szövegekben.

Nemjönkibelőle  
avagy negyven fölött az ég

*Akár egy túl régóta használt csap, csöpögött,  
ha kellett,  
ha nem*

*aztán már azt sem,  
elvízkövesedett,  
mostanra meg nem jön ki belőle lassan  
egyetlen csepp valami sem*

*(pl. szeretet vagy mi  
ami az élethez feltétlenül kell  
eni szokott, ami nélkül  
– állítólag – nem érdemes),*

A nem-romantikus érzelmesség nagyon fontos eleme Jász Attila költészetének. Mintha az intellektuális és érzelmi kötődés egymás szűrőjén engedné át a másikat. Talán a személyesség fogalma ragadja meg jól ezt az attitűdöt, amennyiben a személyesség elsősorban nem személyekhez kötöttséget jelent, sokkal inkább a léttel szembeni személyesség konkrétcióit, identikus alakzatait. Valószínűleg a Jász Attila-i önironia is ebben gyökerezik. A testversek centruma a szív – több vers „belépés a szívbe” vagy szív történekek reprezentációja. A férfiverseken belül meg kell említeni azokat a nagyon szép apaverseket, melyek a gyász munka szövegeiként értelmezhetők, ám nagyon intenzíven íródnak rá az én-ről szóló szövegekre, fenntartva egy soha véget nem érő elemi kapcsolatot.



## V. taovers (útvers)

A kötet talán legszebb szövegcsoportja a *belső császár: Kőrösi Csoma Sándor noteszlapjaiból (Su-la-ce nyomában)*. A területfoglalás, a szellemi expanzió fiktív dokumentumai nagyon pontos képet adnak arról az útról, ami, véleményünk szerint, Jász Attila költői útja is. Ugyanis Kőrösi Csoma személyes útjára olyan sokszorozódások rakódnak, melyekről maga az utas eredetileg mit sem tudott. Az út nem tervezhető éppen azért, mert a nyitott jövő felől találkozások, interferenciák telepednek rá, az út azonban mégis mindig oda ér.

(halálugyanaz)

*Sose gondoltam volna, a Szatledzs-völgyben, útban*  
[Kanam felé,  
hogy egyazon cél vezérel minket, csak épp az  
[ellenkező irányba,  
a bőrszakos tibeti kereskedőkkel, a pasmina kecske  
[szőre, vagyis  
tudományos ambícióim mögött valójában egy angol  
[állatorvos  
gazdasági ötlete húzódtott....

Úgy véljük, Jász Attila kötetében Kőrösi Csoma útjának szellemi rajza képződik le Sulyok Gabriella fáinak, ágrajzainak kanyargó vonalaiban, találkozási és elválási pontjaiban, de a tengerversek tengerhullámaiban is. Az így értett út-motívum tematikus kitüntetettsége tehát valójában poétikai elv érvényesülése, miszerint az alkotás olyan tér, amely ismert és ismeretlen utak csomópontjait teremti és tartja fenn, azaz lehetetlen bármiféle térképre történő felrajzolása, hiszen az sohasem az utat jelöli – csak az út nyomát. Az *Alvó szalmakutyák* a külső és belső utak könyve. Térhódítás és egyszerre térteremtés is. A költő térnek fontos komponense a verstér mint forma.

## VI. formavers

A kötet formák gazdag repertoárja, ám e tekintetben is hangsúlyos a ritmikus ismétlődés szerepe. Az alapformák közé tartozik a prózavershez közelítő sorkizárásos forma, melyben a külső egyszerűség összetett, sokszor szinte útkereső szintaxist zaboláz meg. A kereső szándék ellenére nagyon pontos mondategységek az úton lét módusát reprezentálják. A másik póluson a „szellős szabadvers” formája áll, amely változatos képletekben nyílik és zárul. A kötet egyik sajátos formáját, jobb híján, „hosszú haikunak” nevezhetjük. Ezek olyan rövid szövegek, melyek grammatikájukban, tematikájukban és hangulatilag is idézik az ősi keleti formát, s a kötetegész is szinte implikálja ennek a formának látens jelenlétét. A kötet szerkezetében is érvényesül a formakombinációs logika. A szinte taxonomikusan elrendezett szerkezet világosan áttekinthető tematikus – és formahálózatot teremt. A kötet záró verse – keretvers párja az (aliglátszik) – ötletes kilépés a szövegtérből, a „megszállt” területek átadása az olvasónak, hiszen a versben véget ér a költő.

Fáradtangyal

*Egy fáradt angyal nyugós maszkját  
mossa le rólam a reggel*

*nézem csak, nézem,  
ahogy a Le folyó elviszi,  
elviszi  
fogkrémmel kevert borostával  
az arcom.*

(Kalligram Kiadó, 2010)  
Komálovics Zoltán

## Futóhomok

(Csehy Zoltán: Homokvihar)

A Dunaszerdahelyen élő Csehy Zoltán kétségtelenül a magyar irodalom poeta doctusainak számát gyarapítja –, ezt a megállapítást a 2010-ben megjelent *Homokvihar* című kötet is egyértelműen alátámasztja. Bár a műfordítóként és irodalomtörténészként is elismert és termékeny szerző nem túl gyakran jelentet meg verseskötetet (a legutóbbi a 2006-ban megjelent *Hecatelegium* című könyv volt), eddigi munkáiból a fent megfogalmazott állítás minden szempontból védhetőnek tűnik. A szerző roppant nagy irodalmi és művészettörténeti műveltséggel rendelkezik, melyek a verseknek nem csak tartalmában, témájában, de formai megoldásaiban is tetten érhetőek. Ez a hatalmas tudásanyag akár meg is rémítheti olvasóját, aki a kötet(ek)et olvasva magát könnyen aprónak, törekénynek, a vele szemben álló műveltséganyagot pedig monumentálisnak érezheti. De ha nem is fogja el kisebbségi érzés, nagyon kitartónak és öntudatosnak kell lennie ahhoz, hogy követni tudja a nyilvánvaló és rejtett kultúrtörténeti, irodalmi, művészeti utalások tömkelegét, a más korok műveivel folytatott párbeszédet, s képes legyen feltárni e költői világ – ha nem is minden, de legalább egy koherens értelmezéshez szükséges – rétegeit, sokszínűségét.

A *Homokvihar* egyrészt továbbviszi a *Hecatelegium*ban már középpontba állított antikvitás témáját, másrészt színre lépteti a komolyzenét, mint újabb, az irodalom és a költészet számára új távlatokat nyitó lehetséges „beszélgetőpartnert”. Olvasójától tehát elvár némi ismeretet az antik görög és római irodalomról, szerzőkről, mitológiáról, valamint nem kevés tudást a zenéről. Csehy Zoltán természetesen mindkét terepen otthonosan mozog, hiszen az ókori irodalmat fordítóként és irodalomtörténészként is jól ismeri, s a nevét ismerők előtt talán az sem titok, hogy irodalmi munkássága mellett rendszeresen és értő módon ír zenéről, elsősorban kortárs komolyzenéről kritikákat. A *Homokvihar* című kötetben mintha ez a két szenvedélye fonódna össze, s kelne életre egy harmadik fontos szenvedély, a költészet, a versírás segítségével, azt játékba invitálva.

A rendkívül szép kiállítású, kisalakú könyv borítóján egy meztelen férfitest látható, amely kiszolgáltatottan zuhan egy kottával, hangjegyekkel kibélelt kútba/örvénybe. Ebben a figyelemfelkeltően szimbolikus (és ezért az értelmezés számára nehezen megkerülhető) képben megjelenik egyrészt a zene sodrása, hatalma, mely akár még a testre, érzékekre is felforgató hatással lehet, másrészt az érzékiség, testiség problémája, amely az eddigi kötetekben egyformán domináns kérdéskör. A borító sugallta len-

dület a címben is érzékelhető, méghozzá a vihar átrendező, felforgató erejében. Ennek interpretálásához talán a kötetzáró *Homokvihar* című vers segíthet hozzá leginkább. A szöveg címe alatt olvasható (a verstesthez még közvetlenül nem tartozó) dőlt betűs megjegyzés szerint: „...sivatagi szél árad a szövegből, mely minden pillanatban kész átrendezni a tájat”. Vagy sokat segíthet az alábbi részlet is: „Mivé lesz a homok? Ez a száz testtel megáldott/ örökös kivetkőzés...” Mindkét részlet arra hívja fel a figyelmet, hogy a homokvihar, azon túl, hogy megvan benne a vihar ereje, egy speciális helyzet: vihar egy olyan közegben, ahol az állandóság, a fix pontok nem léteznek. A homokdűnék helye akár óránként változhat a sivatagban, és a táj állandósága nem létezik, percről percre módosítja azt a szél hatalma. A természeti erő egy rendkívül képlékeny anyaggal találkozik itt. Ez a találkozás pedig több mindennek lehet a metaforája. Vonatkozhat egyrészt a művészet (és jelen esetben elsősorban a zenére és a költészetre kell, hogy gondoljunk) és a befogadó találkozására, ahol a zenét hallgató, verset olvasó szubjektum lenne a homok (akit akár gyökeresen is megváltoztathat a lehangoló hatású művészet); de vonatkozhat akár az értelmezés működésére is. Ez utóbbi esetben az interpretáció lenne a szél, mely újra és újra képes átrendezni egykori alkotását, megváltoztatva a masszívnak és kikezdehetetlennek tűnő korábbi formákat. Mindkét esetre jellemző az állandó változás, a folyamatos megújulás lehetősége és az ezzel együtt járó szabadság. Szabadság az egyik oldalról, kiszolgáltatottság és tehetetlenség a másiktól. A befogadó sokszor tehetetlen, szinte csak hagyja, hogy magával sodorja az áradat, vagy beszipantsa az örvény (és itt ismét érdemes felidézni a borítón található képet), ugyanakkor értelmezéseivel ő maga is alkotóvá, (át)rendező erővé válhat. Így rendezi át a mű az őt befogadó szubjektumot, és a szubjektum a művet, kölcsönös oda-vissza ható játékként.

A befogadó és a műalkotás kettőssége mellett hagyományosan egy harmadik vizsgálendő tényező is felkínálja magát: érdemes pár szót ejteni az alkotó oldaláról is. A kötet hátsó borítójára kitett idézet (kiemelt helyzete miatt is) szinte kínálja magát, ráadásul nehezen lehet másképp értelmezni, mint valamiféle „költői önvallomást”: „És én már nem bírok többet ölni, / nem fér már belém több halott, / átnőnek bőrön, izmokon, / helyettem zengik el tőlem nyert sorsukat, / s olyan vagyok, mint egy többször levakart tekerics.” Ebben a néhány sorban megjelenik az irodalom, mint szüntelen palimpszesztus, újírás és kombináció, ugyanakkor az irodalmi apa-gyilkosságok problémája is. A versbeszélő helyzete kettős és paradox, hiszen halottakat őriz magában (a nagy irodalmi, költészeti elődöket), akik egyrészt rajta keresztül szólalnak meg, de ő sem képes másképp megszólalni, csak az említett elődökön keresztül („helyettem zengik el tőlem nyert sorsukat”). A múlt irodalma csak a jelen közvetítésével válhat elérhetővé, ugyanakkor a jelen sem képes függetleníteni magát a múlttól, minden egyes hangjában, még a legeredetibbnek tűnő megszólalásban is ott „kísértenek” a múlt nagyjai.

A kötet két nagy egységre tagolódik, az első könyv a *Nottetempo*, a második a *Homokvihar* címet viseli. Az elsőben egyértelműen a komolyzené, míg a másodikban az antik mítoszoké a főszerep. A *Nottetempo* versei között Webern, a francia Milhaud és Messiaen, az amerikai avantgárd zeneszerző, Antheil, Philip Glass, Puccini és még sok más zeneszerző is megidéződik, hol közvetlenebb,

hol közvetettebb módon. Puccinivel szabályosan párbeszédet folytat a ciklusban, másoknak a zenéjére fókuszál, sőt, verssé tesz két operarecenziót is. A komolyzenében járatan olvasó megrémülhet ezektől a szövegektől, és helyenként tényleg zavarosnak, kaotikusnak tűnnek a zenetörténeti szempontból iskolázatlan befogadónak. Az írások nagy része azt próbálja a legkülönbözőbb formákban és hangnemekben körüljárni, mi is, milyen is a zene hatása az emberre. A zené, mely a legkevésbé racionalizálható, s így legnehezebben interpretálható művészet, mely nagy részt nem is intellektusunkra, hanem érzékeinkre, testünkre hat: „A sokszorosan üreges testű isten / (régii regék mondják) / végül átszelte az erdőt, / átkelt az Amazonason, / s hagyta, játsszon a szél a testén, / s míg ki-be bújócskázott / a zene, minden mozdulata, bár komikus volt picit, / tiszteletet parancsolt. // Mintha nem lehetne szélből az ember / tüdeje, mája, epéje, veleje is, (...)” (*A Philip Glass-konstans I.*) Külön érdekesség, hogy míg ezen esztétikai kérdést járja körül, s már említett, kivételes műveltségét is csillogtatja, a szöveg finomságát obszcén kifejezések, megjegyzések tarkítják: „Vegye a kabátját, és végre menjen. / Ekkora részletezés már szégyenteljes, / untat, hányok magától, / és csöppet sem érdekel, bűdös-e a lába, / s miért nem élvez el, hányszor, hová dugja szaros ujját, / s mért zokog vasárnaponként, / ha újra lát egy apránként széteső nőt, / s hogy mért nem ír szabályos dallamot.” (*A Milhaud – változó IV.*) „Ó, nem, nem pokol ez, az ellenkezője, Henriette, / a sivárságra ugyan példa, bár... / Itt próbálta visszafogni a szellentést, / mely épp a legszebb mondatnál / kíváncsított belőle ki. (...)” (*A Milhaud – változó III.*) Szinte minden versben találunk ehhez hasonló, a testre, a test kevésbé finom funkcióira, működésére utaló sorokat, melyek kilógnak a szofisztikált szövegekből, ez a regiszterkeverés ugyanakkor sokat elárul a testről mint olyanról, annak létmódjáról, s nem engednek megfélekedezni arról, hogy a befogadó, műélvező sohasem pusztán szellemi lény.

A második könyvben a zene helyett az antikvitás mítoszai, szerzői, a görög és római világ válnak meghatározóvá. Kitérített eljárás, hogy egy-egy antik történet részletét dolgozza fel újra, eltolva a hangsúlyokat, esetleg új kontextusba helyezve a történetdarabkát. Ahogyan az előző könyv avatott zeneértőt, ez a ciklus szinte klasszika-filológust követel, ha minden apró utalást, parafrázist meg akarunk érteni, fel akarunk dolgozni. Az a kötet összes versére igaz, hogy talán túlságosan sokat követel, s néhol cserben is hagyja olvasóját. Sokszor támad az az érzésünk, hogy kevesek vagyunk ehhez a szövegvilághoz. Vannak versek, amelyek a háttérudás nélkül is jelenthetnek valamit (hiszen a cél sohasem az eredeti koncepció rekonstrukciója, a szerzői szándék megtalálása), vannak azonban olyanok is, melyekkel szinte lehetetlen bármit is kezdeni azon kívül, hogy igyekezhetünk felgöngyöltetni és megtalálni az utalások háttérkonotációit. Az intertextualitás, a palimpszeszt játéka nagyon sokat adhat egy szövegnek, ugyanakkor talán akkor nevezhetjük igazán erősnek, ha „műveletlen” olvasójának is nyújt valamit, több réteggel is rendelkezik. A József Attila-díjas Csehy Zoltán verseire ez nem mindig igaz, így nem kizárt, hogy sokan visszatáncolnak majd e kötet verseit olvasva, ami különösen azért kár, mert a *Homokvihar* a formákkal magabiztosan bánó, invenciózus költő kifejezetten jó verseit, sorait is elrejtí majd.

(Kalligram Kiadó, 2010)  
Kolozi Orsolya

## „...csak felmutat”?

(Zalán Tibor: Göncölszekér)

Tenyérnyi könyv, nagy intenzitású kispromóakkal. Értegyors és jelentős szakmai elismerés: Mészöly Miklós-díj. Gyors és számottevő recenzió, recepció: szubjektív reflexiók régi Zalán-hívóktól, -értőktől; felemás méltatás felemásnak mondott írásnívó miatt; fikció és valóságirodalom arányainak latolgatása, műfajmegjelölési bizonytalanságok; a realizmus zaláni változatainak kritikai elmaszatólása – mindezek azt mutatják, hogy szerzőnk legutóbbi kötete is érdemi figyelmet vonzott, de sokirányú tehetségének legújabb lenyomatai az életmű egészét tekintve még eléggé társtalanok ahhoz, hogy biztonsággal találjon meg rajtuk minden érdemi fogást a szakmai és szakmán kívüli olvasóközönség. Nem mintha nem lennének hangsúlyos és jól viszonyítható előzményei e gyűjtemény darabjainak Zalán eddigi munkásságában. Első verseskötetével egy időben már novellája és lírai publicisztikája egyaránt megjelent (l.: *Blue Dolphin* – in: *Mozgó Világ* 1980/5., *Kék cserepek – Üzbegisztán* – in: *Palócföld*, 1980/5.), publikált már jóval ezelőtt tárcasorozatot (l.: *A kor falára* – in: *Jászkunság*, 1991–1992, *Lapvég* – in: *Iskolakultúra*, 1992–1998), korábbi epikus műveiben szintén feldolgozott sok innen is ismerhető élményanyagot (pl.: *Amerika, munkapad, körülírások; Papírváros*), kedvelt témái, motívumai (halál, vér, szexus, gyermekkor) rendre ott voltak már versesköteteiben is. Valahogy mégis indokolható mindemellett az a lappangó, részbeni kivárási és ráhagyatkozás, mely szerint – szerzőnk hűtlen és eklektikát kedvelő írói alkatát ismerve – arra számíthatunk, hogy a kispromóknak nem lesz folyamatos és konzekvensen épülő felütésük az életműben; s ha lesz is még belőlük, azok lesznek annyira függetlenek e mostani írásoktól, amennyire függetlenek ezek a korábbiaktól. Annyi biztos azonban: Zalán ismét olyan művet alkotott, amely túlmutat a pályaképi jelentőségen, és méltóképpen demonstrálja újra azt az elemi, mondhatni: őserőt, melynek közvetlen hatása mindig is jelen volt műveiben, s amely talán munkásságának legfőbb védjegye, legyen szó bármely műnembeli alkotásairól.

„fut vele egy ... szekér”

Amiként Zalán első verseskönyve, a *Földfogyatkozás* egy függetlenített opussal kezdődött, úgy az első kispromóakötet is önállósított nyitódarabként szerepelt egy írást. Mindkettőre jellemző, hogy sok mindent előrevetítenek az utánuk olvasható művekkel összefüggésben, habár az epikus szövegek négy ciklusa több váratlan megoldást is felsorakoztat a karakteres kezdés után műfaji, tematikai, stílusi értelemben és a narrációs technikában egyaránt.

Ha még fel tudjuk idézni Ady és Kosztolányi éjszaka-látomásait (*Kocsiút az éjszakában, Hajnali részegség*), vagy éppen Tolsztoj Andrej hercegének olmtüzi belefedeledkezését a holdas-csillagos égbolt ihlethozó látványába, valami hasonlóan euforikus állapotot képzelhetünk el, mint amelyet szerzőnk alteregója, Pál élhet át a kötet címadó írás aktuális élethelyzetében. Zalán, aki sosem volt híres arról, hogy boldogság-irodalmat művelne,

most egy alakmás számára adja meg a teljes önfeledtségnek, a boldogságvágy beteljesülésének élményét, melynek még az sem kölcsönöz sötét tónust, hogy a szereplő a történet befejezésében már saját életének végpillanatait vizionálja. Ennek az extatikus állapotnak romantikus, pátozközeli vagánysága szinte felszabadítólag is hat az olvasóra, és ez azért fontos, mert a későbbiekben nyers és komor árnyalatok sokaságával jeleníti meg a szerző az elmúlást, a pusztulást, és még akkor is csak látszólagos felszabadultságot szemléltet – a megrendültséget kompenzálva talán –, amikor az utolsó fejezet címadó írásában könnyed humornak tetsző hangvétellel ad sajátos színezetet a balesete utáni túlélés-pillanatoknak, érzések és gondolatok groteszk hangvételű felidőzésének.

Hogy a szerző miért nevezi alteregóját éppen Pálnak, annak családi, magánmitológiai kötődései vannak. Az apától és a bátyjától kölcsön vett név itt olyasvalakit jelöl, aki jól felismerhetően személyes zaláni vonásokat mutat, de mégsem ugyanaz a figura, aki a harmadik fejezet történeteinek már sokkal inkább önállósított-függetlenített alakja, címszereplője. Az ég és föld között suhanó, elvágódó hontalanságában, több értelemben vett kívül-létezésében is zalánian lírikus alkatú alakmás csak a későbbi kisciklus darabjaiban tűnik fel művészemberként, most a családtagok mellett csupán barát-művészeket idéz meg az égi seregszemle során, s még az is hangsúlyt kap ekkor, hogy ő „semmiképpen sem próféta”. Nem is esik szó semmiféle küldetésről, ars poeticáról – a csillagkocsi-kázás pergőképei inkább egyféle kvázi-számvetést, életfilm-visszanézést jelképeznek, melyben a boldogságérzet forrása talán elsősorban az a ritka teljességérzet, amely bizonyosfajta világértés, mindenértés kinagyított pillanatában válik szemlélhetővé és szemléltethetővé.

„kicsit érteni kezdtem”

Ha a nyitó novella az értő beteljesedés pillanatából származtatja alapélményét, akkor az első ciklus darabjairól elmondhatjuk, hogy azok pedig az értés-élmények korai származtatására alapoznak, amikor megidézik a gyerekkor anekdotákban gazdag világát. Szinte mindegyik történet hozzátesz valamit az értőbbé válás naivságvesztő momentumainak kiemelésével a felnőtt világlátás és értékrend kialakulásának előzményfeltáráshoz. Talán nem véletlen, hogy itt is kiemelt szerep jut egy alkalmi, intuitív égből bámulásnak: „Hirtelen csönd támadt. Feküdtem a gang forró kövén, és tudtam, most tényleg nagy baj van. Kínomban nézni kezdtem az eget, és kicsit érteni kezdtem a nagyapámat, aki egész nap a semmibe bámult” (*A rendőr vére*). A korabeli hozzáállás körvonalazásában viszont az is hangsúlyt kap – nyilván ironikus hangsúlyt, hiszen hősünk, „Tibi” végül tanári diplomát és gyakorlatot is szerzett –, hogy a gyermek-beszélő már se tanulni, se tanítani nem akarna többé (*Emlékirataim*), és ez a gesztus Zalánra, az irodalmárra is jellemző, azaz: ő általánosságban és e kötetben is távol tartja magát a didaktikus bölcselkedéstől, a példázatoságtól. Egyik legutóbbi nyilatkozatában erről ekképpen beszél: „A jó történet soha nem tanít, csak felmutat, választásra kényszerít, döntéshozatalra sarkall” (Magyar Szó).

A Téglagyári történetek beavatásmeséi szinte mindvégig teljes hitelességgel a gyermeki nézőpontból, a gyer-

meki megélttség reflexióival ábrázolják az egykori kisvilágot és szereplőit, amit sajátosan ellenpontoz az utolsó fejezet három szövege (*Húsleves, régi fénykép...*, *Negro, E-TÉ-TE*), hiszen azokban már a felnőtt tudata vetíti egymásra a két életkor eseményeit, az alanyi reakciókat. És fontosnak tűnik a gnosztikus vonulat szempontjából az is, hogy a záró ciklus címadó története (*Villanások tágra nyílt pupillában*) az érzékek és az értelem visszanyerésének folyamatában szintén a fokozatos, szembesülő tudásra-értésre helyezi az igazi hangsúlyt.

Az első ciklus tizenkét darabja szinte egy laza fűzésű, a koherens folyamatrajztól távol álló kisregénnyé áll össze. Hasonlít ez egy kicsit a mikszáthi palócnovellák sorozatára, amely szintén egy kisebb közösség belső világába vezet be, ahol néhány társzereplő újra és újra felbukkan, de történeteik nem egymás folytatásai; a szövegek olvasmányosak, és mindegyikükbe beépül több anekdotikus szál is, valamint a narrációban általánosan jellemző a redukált írásjelhasználattal is megtámogatott szabad függő beszéd. És azt hiszem, nem kerülhető meg a csáthi gyermeklélektanvaló rokonság említése sem, mivel a kiskamasz közösség tagjaira éppen azok a gesztusok, cselekvésformák és motívációk jellemzőek, mint az ottani gyermektörténetek pszichésen túlfűtött és kegyetlen közegében. Zalán ezen felül is avatott lélekábrázolóknak mutatkozik itt, különösen a behaviorista figyelem és ábrázolásmód terén.

A gyermekcsapat, és benne a kis főhős mindennapjai szolgáltatják a történetek magját. Ebben a közegben épül „téglánként” a még nem konkrétan formatervezett építmény, zajlik legerőteljesebben a személyiségformálódás: a kisebb gyerek meglesi, kihallgatja a nagyobbakat, hozzájuk csapódik, átveszi gesztusaikat, beszédmódjukat, fel akar zárkózni, s közben durva forgácsolással-sorjázással alakítják őt a különböző élethelyzetek (erő)próbái. A ténytudás, a keresetlen naturalizmus, a nyelvi brutalitás és a karakterfüggő stílnyelviség csak hitelesebbé teszi a megélttség felidézését, de mellé szürreális és romantikus, illetve groteszk elemek is csatlakoznak, ahogy az már a „véres valóság” nemiségre és halálközelségre fogékony zaláni-gyermeki világában természetesen. Zalán azonban nemcsak a stíluseszközök összetettségével ér el hatást, hanem azzal is, hogy szinte minimális, erősen redukált jelzésekkel tud beavatni az összetett érzésvilág rejtelmeibe. Líraiság és balladás drámaiság egyaránt képes érdemben hozzájárulni a nagy erejű ábrázolás sikeréhez.

Mint a korábbi hivatkozás alapján is sejthető, a legtöbb fontos gondolat, az igazi bölcséleti hatás a kevés beszédű nagyapától érkezik. Az ő mindenlátása mágikus-misztikus színezetet is kap, ahogy az már csak lenni szokott egy kisgyerek látásmódjában, illetve ahogy a legintenzívebb ismeretszerző időszakát élő egyetemista fiatalember emlékezetében ő újra megjelenik (l. a második ciklus *Hagyaték* című írását). Emellett Petőfit és József Attilát egyaránt eszünkbe juttathatja, ahogy a zokogva büntető anya teljes ónatadó szeretetgesztusait látva érzékeljük a gyermek áhítatát érzelmi-etikai érének kulcspillanataiban és az elbeszélő jelenben.

Vajon működnek-e még manapság a bensőséges kapcsolatok, az efféle – jelzés értékiségében is hallhatlanul intenzív – közvetlenség a közeli hozzátartozók kisvilágában? Vajon tudunk-e még a legegyszerűbb kismemberek nagyságára úgy feltekinteni, ahogy a zaláni gyermek- vagy felnőtt alakmások idézi fel az apa alakját? Azt hi-

szem, ezek a kimondatlan hiányérzetek is ott lappanganak a felvezető írásban és a novellákban egyaránt.

## „csúnya és rideg világban”

Az illúzióvesztések ellenére is értékfelmutató gyermeki emlékezet történeteit a már beavatott felnőtt kortársi életképekben szemléltetett tapasztalatai egészítik ki, illetve ellenpontozzák. A második és negyedik rész szövegeinek túlnyomó többsége, vagyis az egész kötetnek mintegy a harmada már redukált szimbólumhasználattal, de stilizáltsága és fikcionált volta ellenére is éles kontúrokkal rajzolt, aktuális korfestéssel járul hozzá az alkotói világkép árnyalt megjelenítéséhez. Az önfeledtebbnek (néhol tán kissé öncélúnak is) tűnő humor, az alkalmi, burleszkzerű, fonák abszurdítás sem arra szolgál azonban, hogy feledtesse, feloldja a lényegi kiábrándultságot, a keserűséget. Itt már ritka a könnyed anekdotázás, nem jellemző a valóságosság sem; a harmadik személyű narráció kívülről viszonyulást sejtet. A szemlélő tekintet itt nem a magast kutatja, hanem a lent-lét, a mélység, az eltorzultság világa készíti azt döbbséget befeleledkezésre, „pupillatágulásra”. E történetek fele alapvetően a testi-lelki agressziót, néhol a perverzítást és ezek lélektani, illetve szociológiai motiváltságát teszi szemléltetővé, szinte dokumentációs értékkel. A *Téglagyári történetek*ben is láthatunk példát a döbbséget és riadt gyermeki csalódásra, a családon belüli krízishelyzetekre, a nélkülözés, a hiányérzetek dühödte gesztusaira, de itt már a gyermeklélek élethosszra kiható, tragikus törésével szembesülhetünk a Galamb című írás által, a családi kötelékek átváltozását szélsőséges és alpári elidegenedettségbe a *Telitalát* felkavaró életképe tükrözi, de a válságkorszak végleteit a (lelki) nyomor modern agressziójának reflexív demonstrálása szolgáltatja látomásos felnagyításban, l.: *Az úton* végig. A megdöbbenést a szelidebb történetekben a humoros-anekdotikus poentírozás váltja fel, illetve – jelentősen kis arányban ugyan – arra is látunk példát, hogy nem feltétlenül kell kivesznie e világban az emberből a tartásnak, az éthosznak (*Hagyaték, Vízagy és porcelán-csésze, A tanítvány*).

## „Pál egyszerre átlát”

A kötet harmadik része kizárólagos főszerepben, személyiségére fókuszáltan, mégis sajátos hangsúlyviszonyú, töredékes jellemábrázolással visszahozza a nyitó novellában megjelenített alteregót, ha ugyan nem egy azonos nevű újabb alakmást. A kötetkezdő darab alányának sok életrajzi tartozéka jól felismerhetően önletrajzi eredetű is egyben, ehhez a mostani Pálhoz azonban a szerzőnek biografikusan elég kevés köze van – vagyis az újfént harmadik személyű elbeszélésmód talán újra csak távolító gesztus Zalántól. Hősének fiktív genealógiája ténytudású is ellentétben áll az „első Pál”-éval, ugyanakkor a szerzőhöz való hasonlóság nyomokban e nyolc írás esetében is felismerhető (világjáró művész, ex Ady-rajongó, a művészet váteszi küldetését viszont már kételylyel szemléli, és sok válsághelyzetet él meg). Az Új Forrás márciusi számában egy szerkesztői kérdés nyomán Zalán fölveti annak bizonyos mértékű valószínűségét, hogy

egyfajta belefáradás, kiüresedés stádiumába került alkotóként – nos, az is lehet, hogy már ennek előérzete jelenik meg a pár évvel korábbi keletkezésű írásokban (*Párizsban jár, A kanna, Hírek a mobilon, a Negro* című írásokban pedig a „kiüresedő szívére” is hivatkozik), ugyanis a művek felében felbukkan a sűrű hideg, a semmi nyomasztó közelsége, s a szövegek többsége megint csak családáshelyzetekre épül, két alkalommal pedig érzékelhető az ironikus szkepszis a művészet jövőjéről, az iránta való közönségigény(telenség)ről szóló felvetésekben. (Lehet, hogy mégsem csupán felületi, nyomokban meglévő egyezésről beszélhetünk akkor?) Pál kiábrándultsága már a sokat – a talán túl sokat – megélt felnőtté, aki viszont képes az önironikus szemléletre is. Többnyire anekdotikus történetei szerkezetileg homogénebbek a többinél, és a groteszk elemek mellett olykor megtűrjük a könnyed (*Strandolunk*) és a filozofikusabb humort (*Sárga láng, A légy délutánja*).

„legyen hősünk író”

A távolított alanyú, korrajzos írások mellett az utolsó ciklus nagyrészt szubjektíven személyes, ezen belül is többnyire reflexív szövegeket tartalmaz, melyek a hagyományos szépirodalmi műfaj-kategóriákból már kilógnak, publicisztikai karakterűek: karcolatok, tárcák. A világ dolgairól határozott véleménnyel rendelkező, stabil értékrenddel bíró szerző a kötetzáró opusban éppen közírói-írói öntudatának ad hangot ironikus, sőt gúnyosan parodisztikus formában (*Tárca-bárca*), s nem mellesleg feltárja ezzel együtt a kortárs irodalmi közélet napi visszasságait is. Nem igazán szívderítő e szövegben az általánosító érvényű, evokatív végző („Nincsen remény, nincsen remény”), melyhez személyes vonatkozásban még az az önironikus dokumentáció is hozzájárul (I. *Negro*), hogy a világhálás keresőben saját nevére mindössze kétszer annyi találat érhető el, mint az értelmetlennek tűnő, a számára szimbolikusan a „valami-ami-létezik-de-meg-nem-mutatkozik” (másként „a hajdani semmi”) jelentésű KOGA hangsorra.

Mindezek ellenére az egész kötetben leginkább ezeket az írásokat jellemzi könnyedség, felszabadultság. Ez néhol a szlenges stílusban, illetve a lazább, asszociatívabb, „villanásos” szövegszerkesztésben is felismerhető. Különös színfoltja ennek az oldottabb dikciónak a nyelvi játékoságra is alapozó szellemes humor, melynek legeredtebb változatait az egész ciklusnak is címét kölcsönző *Villanások tágra nyílt pupillában* soraiban fedezhetjük fel. Kulcsfontosságúnak tűnik még ez az írás olyan szempontból, hogy a kezdetektől jelenlévő világértés-problematika a legközvetlenebb módon itt tematizálódik, éppen annak kapcsán, ahogy egy baleset utóélete során a tudat és az érzékek újra működni kezdenek, s a beszélő mintegy újratulja a világot, a valóságot („Lehet, hogy tényleg most születtem meg...?”). Sok halál- és halálközelség-motívum felbukkant már a kötetbeli művekben, sokféleképpen kötődtek hozzá érzelmek, gondolatok, de talán itt lelhetjük fel a zaláni groteszk legszebb, leghatásosabb megnyilvánulásait is.

E művekben a már említetteken kívül fontos tényezője a felszabadultságnak, hogy az érték- és szépségfelmutásra még akkor is találunk példát (*Ervin és az őserdő*,

*Negro, E-TÉ-TE*), ha a már említett reményvesztő végző mindezt alaposan megkontrázza. Ez utóbbinak a negativitása komoly ellensúlyokat kap egyébként azáltal is, hogy míg a többi szövegcsoport darabjaiban hangsúlyosnak érződik az „ütős”, frappáns felütések alkalmazása, addig az utóbb említett írásokra a feloldást-megnyugvást hozó lezárás gesztusa jellemző.

Amikor a már említett interjúban Zalán a terveiről beszél, abban elsősorban versek és színházi munka szerepel, s elvben az epikus folytatás lehetősége is szóba kerül a *Papírváros* és egy mesekönyv kapcsán. Hogy publicisztikai indíttatása alábbhagyott, az a *Tárca-bárca* alapján indokolt és érthető, de azt gondolom, aki a *Göncöl-szekér* által ismerkedett meg az epikai ihleteteket is avatottan megmunkáló Zalánnal, az szívesen olvasna tőle a későbbiekben is a jóféle kisprózákban.

(Palatinus Kiadó, 2010)

Juhász Attila

## Mindenség és szümpatheia

(Szoboszlai-Kiss Katalin: Poszeidóniosz – Töredékek és kommentár)

A hellenizmus filozófiai irányzatai iránt mutatkozó érdeklődés nem csupán a korszak bölcséletére vonatkozó, a források kevés számából adódó korlátozott tudásunknak, és az ebből fakadó megismerési vágyunk köszönhető, hanem annak is, hogy a kései ókorban forgalomban lévő tanokat életre hívó társadalmi-kulturális-politikai viszonyok hasonlóságokat mutatnak napjainkkal. A szkeptizmus, az epikureizmus, a neoplatonizmus, a cinizmus vagy éppen a sztoicizmus mind-mind egyfajta válasz volt arra a klasszikus kor utáni időszakra. A gyors változások, a görög poliszok válsága, a római terjeszkedés nyomán jelentkező sajátos problémákra a filozófiai iskolák eltérő válaszokat kínáltak a kor emberének, és jórészt etikai kérdésekkel foglalkoztak. Természetesen nem mondtak le teljesen a természetfilozófiáról, metafizikáról, illetve a logikáról sem, azonban az e területekkel való foglalkozást is erőteljesen motiválták az etikai problémák. A hellenizmus filozófiája a társadalom átalakulása következtében az elbizonytalanodó, kapaszkodót kereső egyén boldogulását, boldogságát tartotta szem előtt, az iskolákba csoportosuló gondolkodók tanításai lényegében világértelmezési, életvezetési stratégiákat kínáltak. Az ily módon jelentkező értékpluralizmus többféle utat kínált a válsághelyzetben való megmaradásra, és korunk értékválsága közepette talán éppen ezért irányul a figyelem erre az időszakra. Bár napjaink filozófiai leginkább a természettudományos és technikai fejlődés nyomán felmerülő tudományfilozófiai kérdések megválaszolására törekednek, ezzel összefüggésben számos (bio- és öko-)etikai probléma is előtérbe kerül, élénk vitákat váltva ki. A globalizáció következtében jelentkező társadalmi változások is a megfelelő válaszok kidolgozását követelik meg. Így tehát, tisztán történeti érdekessége, relevanciája mellett, illetve amiatt, hogy a késő-antik bölcsélet nyilvánvalóan meghatározta, meg-

határozza az európai gondolkodást, hiszen számos, korunkban is releváns kérdést vetettek fel, azért is érdemes közelebbről foglalkozni a hellenisztikus korról, hogy elgondolkodjunk az általuk kínált válaszok és stratégiák aktualizálhatóságán, saját korunkban való alkalmazásának lehetőségén.

Szoboszlai–Kiss Katalin könyve azért különösen izgalmas, mert egy még a korszakkal foglalkozó filozófiatörténészek által is kevésbé ismert, és éppen ezért ambivalens megítélésű gondolkodó életművének bemutatását és értelmezését tűzi ki célul. A sztoicizmus irányzatának leginkább a kései, harmadik, Seneca, Epiktétosz és Marcus Aurelius nevével fémjelzett korszaka közismert, hiszen teljes művek csak ebből az időszakból maradtak fent. A régi és a középső sztoa időszakából, amelyhez Poszeidóniosz is tartozik, csak töredékek és másodlagos források állnak rendelkezésre, amelyek hiányosságuk mellett kérdéses megbízhatóságuk, egymásnak ellentmondó tartalmuk miatt alapos vizsgálatot követelnek meg a kutatótól.

A szerző célja, hogy a ránk maradt fragmentumok és testimóniumok magyar nyelvű (néhány kivétellel saját) fordításainak, és a hozzájuk fűzött magyarázatok révén képet adjon Poszeidónioszról. Ismerteti a vele kapcsolatos eddigi kutatások eredményeit, hivatkozik a filozófussal foglalkozó szakirodalom tekintélyeire, ugyanakkor vitába is száll némelyikükkel, és amellett érvel, hogy Poszeidóniosz eredeti módon fejleszti tovább a sztoikus tanítást. A rendelkezésre álló források eltérő értelmezéseket és értékeléseket eredményeztek, vannak, akik eklektikusnak vagy éppen platonistának bélyegezték Poszeidónioszt, de Szoboszlai–Kiss Katalin szerint annak ellenére mégiscsak sztoikusnak kell tartanunk, hogy több helyütt kritizálja, vagy éppen eltér a régi Sztoa hagyományától.

A könyv bevezetésében előbb Poszeidóniosz antik, majd modern recepciójával foglalkozik. Megemlíti azokat a szerzőket, akiknek a munkáiból rekonstruálható filozófiája; Galénosz, Sztrabón, Athénaiosz, Diogenész Laertiosz, Cicero, Seneca, Proklosz és Plutarkhosz műveiben maradtak fenn terjedelmesebb szövegrészletek. A modern kori szövegkiadások közül kiemelendő a Ludwig Edelstein elkezdett, majd I. G. Kidd által befejezett, a töredékeket, azok fordításait és a hozzájuk fűzött kommentárokat tartalmazó munka. Az elemző művek közül Reinhardt kétkötetes monográfiája volt az első, amely a huszadik század elején elsőként értékelte a görög filozófust, emellett leginkább Jacoby, Pohlenz és Laffranque írt elemzéseire támaszkodhat, vagy éppen szállhat velük vitába. A Poszeidónioszsal kapcsolatos bizonytalanságokat jól jelzi, hogy A. A. Long magyarul is olvasható *Hellenisztikus filozófia* (Hellenistic Philosophy, 1974) című művében hajlamos ugyan nem eredeti gondolkodónak nevezni Poszeidónioszt, de véleményét felfüggeszti, amíg nem ismeri Kidd kutatásának eredményét. Miatán ez megtörtént, revidálta korábbi álláspontját, azt viszont már korábban is elismerte, hogy ha eredetisége miatt nem is, hatása miatt mindenképpen fontos szerzőről van szó.

Poszeidóniosz a mai Szíria területén, Apameiában született Kr. e. 135-ben és Kr. e. 51-ben halt meg Rómában. Fiatalon Athénban tanult filozófiát, a sztoikus iskola akkori vezetője Panaitiosz volt a mestere, akinek halála után bejárta Észak-Afrikát, Hispániát, Itáliát és Észak-Euró-

pát. Iskolát alapított Rhodoszon, ezenkívül fontos állami tisztséget töltött be, prütanisszá választották. Marius consulsága idején a rhodosziak választott követe volt.

Érdeklődése széles körű volt, munkássága több tudományágra is kiterjedt. Szoboszlai–Kiss Katalin Poszeidónioszt a legnagyobb filozófusok, Szókratész, Plátón és Arisztotelész osztályába sorolja, és úgy gondolja, hogy tematikai gazdagsága, professzionális színvonala fölébe emeli akár Plótinoszhoz, vagy a régi Sztoa harmadik vezetőjének, Khrüszipposznak.

Eredetisége abban áll, hogy megújítja a hagyományt, felülvizsgálja, kritizálja, kiegészíti az ortodox sztoikus tanokat, és megpróbálja kiküszöbölni az ellentmondásokat, miközben rendszeréből megérthetővé válnak a sztoikus filozófia problémái. Felkészültsége, sokoldalúsága kiemeli őt más sztoikusok közül, hiszen a filozófia és az egyes szaktudományok összekapcsolására, egybenlátására törekedett.

Szoboszlai–Kiss Katalin elsősorban a hagyományos sztoikus filozófiai tudományokkal, a fizikával, etikával, valamint a logikával kapcsolatos problémákat elemzi, de a Poszeidóniosz által művelt szaktudományok, mint a matematika, földrajz és történetírás is helyet kapott a filozófus életművét így mégis nagyjából egyben bemutató kötetben. A töredékekből az említett szempontok szerint válogatott, tehát nem egy Poszeidóniosz összest vehetünk a kezünkbe, ugyanakkor mégsem lehet hiányérzetünk, hiszen a kommentárokkal egy gazdag és egységes rendszert sikerült rekonstruálnia.

Poszeidóniosz fizikájának tárgyalásakor kiemeli, hogy egyetemesnek tekinti a filozófiát. „A filozófus célja az univerzum működési elveinek feltárása, a természeti törvények, az általános emberi magatartásformák vagy akár a mesterségek alapszabályainak feltárása is. (...) A filozófia területeinek egyenértékűségét a mindenség dolgai közti egyenlőség is szavatolja, a filozófus célja így nem is lehet más, mint az univerzum dolgai közti összhang törvényeinek feltárása.” (56. o.) Korunk láthatatlanná differenciálódott, sokszor egymástól teljesen elszigetelt szaktudományá által felhalmozott ismeretanyag miatt nyilván lehetetlen mindenhez „szakérteni”, ugyanakkor szükség mutatkozik az alapelvek tisztázására és összehangolására, multidiszciplináris szemléletmódra, amely érvényes világkép megalkotását tenné lehetővé.

Poszeidóniosz monista metafizikája miatt tér el a korábbi sztoicizmustól, amely dualizmust állít. Véleménye szerint az univerzum két princípiuma, a passzív anyag és az azt megformáló aktív erő, a logosz csak fogalmilag különbözik egymástól. A mindenségben azonosak, egymástól elkülöníthetetlenül alkotják az értelmes anyagát, amely kormányozza a világot, és megteremti a partikuláris létezők létrejövését, amelyekben egyfelől megmarad ez az azonosság, ugyanakkor differenciáltan is megjelenik, mint természet és racionalitás. Poszeidóniosz szerint „az értelmes anyag felvehet bármilyen egyedi formát és minőséget”, ez jelenti a mindenség fizikai aspektusát. Csak az egyedi létezők keletkeznek és pusztulnak, a mindenség metafizikai aspektusából ezek csak módosulásként, változásként értendők. A mindenség harmadik aspektusa, a fatum, a racionális erő felől tekintve azonban minden harmóniában van, gondviselésszerűen és nem véletlenszerűen történik. A kozmikus szümptatheia tana Szoboszlai–Kiss Katalin szerint a kozmosz raci-

onális működésének elmélete, amely a mindenség részei közti ok-okozati összefüggéseket tárja fel. Metafizikai nézőpontból minden létező szabad, a fizikaiból tekintve viszont determinált, mert mindent a fatum irányít. Poszeidóniosznál a fatum az ok-okozati összefüggések törvényszerűsége, amely az értelemmel felfogható. Éppen ezért nem utasítja el a jóslást sem, hiszen a kauzális viszonyok ismeretében feltárhatóak a természetben történő folyamatok, még a jövőben bekövetkező események is. Elsősorban a tudományos jóslást, az oknyomozást, de az álomfejtést, az asztronómiát, a belső szervekből, testi adottságokból való jóslást is elfogadja. Poszeidóniosz apodiktikus logikáját, az ok-okozati összefüggések feltárását a fizikában, de az etikában és minden, általa művelt tudományterületen alkalmazza, a bölcstől az okok megértését és megállapítását követeli meg.

A lélekről vallott nézeteit az különbözteti meg elődeitől, hogy a racionális mellett elismeri a lélek irracionális képességét, ellentétben Khrüszipposzsal, akinek nézeteit komoly kritikával illeti, és helyesbíteni igyekszik. A lélek irracionális minőségeinek etikájában van meghatározó jelensége, különösen a szenvedélytan esetében. Khrüszipposz szerint a szenvedélyek oka a tudatlanság, a túlradó készítés és a téves ítélet, de Poszeidóniosz szerint ezek másodlagos okok. Valójában az emotív mozgások mint természetes, de irracionális törekvések eredményezik a szenvedélyeket oly módon, hogy emotív lökés éri őket. Ezt a lökést a téves vélemény, vagy túlradó készítés, de természetes emotív mozgások, mint győzelemre, vagy gyönyörre való törekvés is kiválthatja

A szenvedélytan kitér a szenvedélyek megszüntetésének módszereire is, itt Platón, Arisztotelész, másfelől a sztoikus gondolkodók tanításait veszi át. Külön tárgyalja a gyermekek és a felnőttek terápiáját, hiszen a gyermekeknél, amíg nincs kifejlődött értelem, csak a zene és a testgyakorlás alkalmazható, míg a felnőtteknél az értelem művelése révén is csillapíthatók a szenvedélyek.

Poszeidóniosz élenként érdeklődött az emberi viselkedés okai iránt, valószínűleg ez indíthatta arra, hogy ún. erkölcsrajzokat készítsen. Neves történelmi személyiségekről, népcsoportokról készített karakterológiai leírásokat, mivel úgy gondolta, hogy az éghajlat, a születés, a neveltetés, a fizikai megnyilvánulások rögzítése segítséget nyújthat az erkölcsi nevelésben. Ezt a tudományt etológiának nevezte, és az erények kifformálásában vélte hasznosnak, a szabályadás, a tanácsadás, a buzdítás és az oknyomozás mellett. Poszeidóniosz szerint a legfőbb erény a tudás, de a lélek irracionális képességeinek is vannak erényei, mégpedig a gyönyör, illetve a jó erőnlét. Háromféle kötelességtípust különböztet meg:

az erkölcsös, a hasznos, illetve a kettő közötti feszültséget tartalmazó kötelességet, amely mérlegelésre készíti a bölcset. Szoboszlai-Kiss Katalin hangsúlyozza ennek a nézetnek a hagyománytól való különbözőségét: „a sztoa a kötelesség alatt olyan tettet ért, amelynek megtételét az ész javasolja.” (189. o.) A legfőbb erény gyakorlása nem elégséges a boldog élet eléréséhez, ehhez az irracionális képességek erényei is szükségesek. Arisztotelészhez csatlakozik, amikor a vagyont és az egészséget is a boldogság feltételének tekinti. Úgy véli, a vagyon önmagában nem rossz, de könnyen okot adhat a sóvárgásra, illetve a kevélységre, fősvénységre. A jó és a rossz, illetve az erkölcsi értelemben közömbös cselekedetek megkülönböztetése tekintetében Poszeidóniosz osztja a hagyományos felfogást, azonban a rossz eredetét a lélek irracionális minőségeiből vezeti le. A rossz abból fakad, hogy az értelem nem képes befolyásolni döntéseinket, választásainkat, így „túlzásba esünk bizonyos körülmények közrejátszása következtében.” (197. o.)

A sztoikus etika és Poszeidóniosz szerint is a legfőbb jó a boldogság, az ember végső célja pedig a természettel harmóniában való élet. A kontempláció, a szemlélődő állapot elérése, a világban a kozmikus szümpatheia szerint végbemenő események elfogadása mellett azonban szükség van a lélek irracionális képességeiből származó erények gyakorlására is.

Szoboszlai-Kiss Katalin könyve nemcsak Poszeidóniosz és a sztoicizmus által felvetett problémákat és az ezekre adott válaszokat ismerteti, hanem a ránk maradt kevés forrásból válogatva saját fordításában tolmácsolja a hellenizmus egyik legmeghatározóbb, az utókor számára viszont csaknem teljesen ismeretlen gondolkodó nézeteit, amelyeket kiváló, pontos elemzéseivel, logikus érveléseivel még a filozófiában kevésbé jártas olvasó számára is érthetővé tesz. Mindezt persze tudományos igényességgel, a szakirodalom tekintélyeire támaszkodva vagy velük vitatkozva teszi. Meggyőzően védi saját álláspontját. Véleményem szerint sikerült bebizonyítania, hogy Poszeidóniosz filozófiája tartalmaz eredeti gondolatokat, úgy módosította, fejlesztette tovább a sztoikus tanításokat, hogy közben megmaradt az iskola keretein belül. A könyvet olvasva a mai olvasó is elgondolkodhat a tudományok egységén, a kozmikus szümpatheian, a szenvedélyek okain és legyőzésük módszerein, beleakadhat olyan erkölcsi problémákba, amelyek (minden-)napjainkban is töprengésre, az emberi viselkedés okainak megértésére készítenek bennünket.

*(ELTE BTK Filozófiai Intézet – L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2009)*  
**Szalai Zsolt**