

Falusi Márton

Értekezés a költői és festői képzeletközösségről

1.

■ A költői és a festői képzeletközösség a művészet történetében egymásra van utalva, az emberiség történelme pedig mindkettőre.

A szellemi ember kezdettől fogva térben horgonyozza le személyes élményeit, amelyek a – Jan Assmann-i értelemben vett – kulturális emlékezet „mnemotoposzai”.¹ A költői és festői képzeletközösség mibenlétéről szóló értekezésem nem törekszik teljességre, rendszeralkotásra, bevallottan saját eszmélkedésem, ha tetszik, inaséveim térségeit barangolja be. Felmagasodik a somlói tanúhegy, megelevenedik „forró emlékezete”,² a kortársaktól benépesülő iszkázi Nagy László Emlékház, tárgyi relikviával, háromszor csavarodott körtefájával.³ Majd átúszik a mozivásznon Pesterzsébet, a névadó hagyatékából alapított, Kossuth Lajos utcai Gaál Imre Galéria, ahol Kárpáti Kamilt üljük körül sokadmagammal, leskelődve Rátkay Endre Arany Ikonosztázára⁴ – az egyetemes történelmet, művészettörténetet és mitológiát élénk táró *Calendariumra* –, amelybe a mester a zárórak leple alatt folyamatosan bele-belejavítgat. Költészet és festészet műzsai testvériségére, formanyelveik átültethetőségére vagy éppen fordíthatatlanságára ugyanis nem találni mutatósabb példát a képzőművészeknek induló „piktorpoéta” Nagy László és a „poétapiktor” Kondor Béla emberi, esztétikai rokonságánál. De rögvést melljük kell rendelnünk a „pesterzsébeti reneszánsz” vezéregyéniségét, Kárpáti Kamilt, ahogyan tollát az elherdált génuszú, korán kiégett Gaál Imre és a nemrég arkangyali tisztséget vállaló,⁵ monumentalista törekvésű Rátkay Endre ecsetvonásaihoz igazítja. Egészen különböző művészi attitűdökre ismerhetünk a modernizmus bartóki modelljét követő Nagy László és Kondor Béla, valamint az itáliai quattrocento, cinquecento és a preraffaeliták törekvéseit avantgárd eszközökkel újragondoló erzsébetiek vizsgálatakor. Szó sincsen merev szembenállásról, horribile dictu, „két iskoláról”, hiszen – mint kifejtjük – filozófiai, po-

étikai alapjaikban is több köti össze őket, mint amennyi elválasztja; lévén sajátjuk a kor és kék; élvezik örömmel, szenvedik fájdalommal, s ez különösen szimbólumhasználatuk és a tárgyi világ szemiotizációja során ütközik ki.

Nem szándékozom sem a költői, sem a festői életműveket bemutatni, részint, mert ezt a munkát elvégezték mások, részint bölcséleti mozgatórugóim okán: határozottan az érdekel, hogy az alkotás lélek- és módszertanának kiművelésében a költőt miként segíti a festő – és vice versa – kifejezőereje, retorikája, stílusa (Arthur C. Danto fogalomkészletét igénybe véve).⁶ Ez azonban felettébb bonyolult viszonyrendszer tár föl, amiért a költő Nagy László vizuális műalkotásokat is készít, amelyek – kifejezőerejüket tekintve – természetesen nem egyenrangúak a verseivel, ám retorikájuk és stílusuk segíti a szerző ábrázolástechnikájának értelmezését. Kárpáti Kamil számára a vizualitás mint „intencionális kontextus”⁷ – hiszen költészete szintén több ponton érinti a képzőművészetet –, *másként* összetett. Verseinek kifejezőereje, retorikája és stílusa nemcsak esztétikai rokonságot mutat a festő pályatársakéval, hanem azoknak mintegy korrelátumaként is felfogható. Kárpáti több költeménye pontosan azonosítható, olykor általa idézett festményekből származik; s e *származás* mibenlétének firtatása nyújt lehetőséget egy – a Nagy Lászlóétól eltérő – másik módszertan leírására. Addig, amíg Nagy Lászlónál a bölcséleti kihívást az adja, hogy a portréverseken kívül, a par excellence „Nagy László-i versvilágban” milyen módon nyilvánul meg a kondori festészet, Kárpáti Kamil életművében azt a tételt igyekszem bizonyítani, hogy a képzőművészet versbe emelése nem pusztán a műveltségelemek „hideg emlékezete”, eruditív éreztet, ám nem is egy-egy festmény textuális reprezentációja, szavakkal való újraírása. Kárpáti nagy lélegzetű hommage-versei ugyanis – a látszat ellenére – nem a konkrét festményeket „teszik szóvá”, verbalizálják, hanem egyedülálló kísérletek bizonyos festői eljárások költői átültetésére, vagyis

a képzőművészeti és a költészeti formanyelvek átjárhatóságának demonstrálására. E gyakorlati megközelítés mit sem ér, ha nem állítható magasrendű cél szolgálatába. Nem elégszem meg éppen ezért az attitűdök elhatárolásával, hiszen folytonosan szemünk előtt lebeg a *miért szép?* klasszikus kérdése. Végső soron valamennyi elemzés létjogosultságát az teremti meg, hogy a műalkotások újabb jelentésmezőire enged kijárást. Értekezéssel azt kívánom megmutatni, hogy Nagy László költészetéhez közelebb kerülünk, ha „hazzánézzük” Kondor Béla festészetét, Kárpáti Kamilé pedig alig-alig avat be bennünket a Gaál Imre és Rátkay Endre nyújtotta intencionális kontextus nélkül.

Ha kiindulópontot keresünk e témához, nem hagyhatjuk figyelmen kívül egyik első alapos boncolását, Lessingét. A *Laokoón avagy a festészet és a költészet határaitól*⁸ című híres traktátusában vetődik fel Szimónidész gondolata is, aki még úgy fogalmazott, hogy „a festészet néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet”; mert a polisznak példát mutató hősök és olimpikonok eszménye magától értetődően „szép” volt, akár szobrokban, akár epigrammákban örökítették meg. „Ki akarna megfesteni, ha látni sem akar senki?” – folytatja Lessing az epigrammaköltő szavaival; és egy Peiraikosz nevű művészre tér ki, aki kiérdemelte a „szennyfestő” (rhüparographosz) melléknevet, amiért „egy németalföldi festő buzgalomával festett borbélyüzleteket, piszkos műhelyeket, szamarakat és zöltségféléket, mintha az ilyesfajta dolgok a természetben oly vonzóak és ritkán láthatók lennének”. Ezt az antik hajlíthatatlanságot már a barokk és a felvilágosodás megtöri. Későbbi okfejtéseiben a klasszicizmus ítése számol avval, hogy a nem tetszetős jelenségek, amelyek félelmetesek, avagy rútak, más törvényeknek vannak alávetve az irodalomban és másoknak a képzőművészetben. Egyik művészeti ág sem mondhat le a csúfság, az árnyoldalak, a szeplők ábrázolásáról. Ezen a nyomvonalon jutott el odáig a német gondolkodó, hogy „a költészet tágasabb körű művészet, olyan szépségek is rendelkezésére állnak, amelyeket a festészet nem tud elérni”, és ragadtatta magát afféle kijelentésekre, hogy a képzőművész a szépségre, a költő a jelentésre koncentrált: „A [képző]művésznél nehezebbnek tűnik a kidolgozás, mint a lelemény; a költőnél viszont fordítva áll a dolog [...]” Lessing távolságot tart, ám nem igazán tud elszakadni attól az elképzeléstől, hogy a képzőművész (az antikvitásban elsősorban a szobrász) inkább mesterember, mintsem invenciózus alkotó; tagadhatatlan erénye viszont, hogy aprólékos elemzésekkel cáfolja a két művészeti ágat összemosisni

szándékozó „álkritikákat”, amelyek „a költészetben a leíró kórt, a festészetben az allegorizálgatást eredményezték”. Itt is érdemes kiemelni, hogy Rátkay festészetét mennyire áthatja az efféle „allegorizálgatás”, az anekdotikuság, az epikus elemek vászonra vitele, amit a műkritikusok nem átnéznek felhánytorgatni neki; ugyanakkor a mozgalmas pannók természetesen vonzalmat ébresztenek a hosszúversek iránti költői ösztönben, amely a „leíró kór” tünete (vö.: „Szó van a világ leírásáról, kifejezéséről.”⁹).

A lessingi képzőművész a „megszemélyesített elvontságok”, a költő „a valóságos cselekvő lények” ábrázolásában teljesít jól, vagyis előbbi az absztrahálásban, az örökérvényű szépség felmutatásában, utóbbi a szituáltság változatosságának érzékeltetésében. Előbbi feladatául szabja Lessing a tárgy kidolgozását, hatóköréül a pillanatot, utóbbi kiterjeszkedik az előzményre és a következményre annak érdekében, hogy „ne csak azt mutassa be nekünk, amit a [képző]művész megmutat, hanem azt is, amit amaz csak kitalálni tud velünk [...]”; az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé”. Ez az aufklérista hozzáállás rávilágít a kritikai nyelv hézagaira, hiszen ma is gyakorta dicsérünk egy tetszetős költeményt „festői-sége” miatt, a zsigerien velőig ható festményt pedig „köl-

tőiségéért”; holott valójában nem teszünk egyebet ilyenkor, mint a vers plasztikusságát (stílusát) és a festmény tartalmasságát (kifejezőerejét) méltatjuk. De mitől válik érzékileg megragadhatóvá egy költemény, és mitől gondolatgazdaggá egy képzőművészeti alkotás? Mai ízlés-képességünket mintha ebben érhetnénk tetten: annál többre értékeli a verset, minél inkább elrugaskodik az elsődleges, antik verseszménytől, és annál szebbnek tartunk egy festményt, minél komplexebb érzéki és értelmi tartalmakat sűrít magába. Egyszerre ábrázolja a rútat és a szépet, az alantast és a felemelőt, az előzményt és a következményt, a létezőt és a lehetséget. Lessing kárhóztatja Tizianót anekdotikussága miatt, amiért a tékozló fiú egész történetét ugyanabban a festményben ábrázolja: „ez a festő behatolása a költő területére; a jó ízlés ezt soha nem fogja helybenhagyni”. Ámde elmarasztalja azt a költőt is, aki a képiségre akkor sem fordít elég gondot, amikor a szöveg azt megkívánná: „az értelem kép nélkül a legelevenebb költőt is unalmas fecsegővé teszi”.

A szigorú lessingi teória, amely merev határt von a két társművészet közé, nem kedvezett a határsértésre hajlamos, szárnyaló fantáziának. Költészet és festészet ak-

kor kezdte igazán megtermékenyíteni egymást, amikor a klasszicizmus és megalapozó doktrínája, a racionalizmus csillaga leáldozott. Az impresszionizmus is merített a „gondolati lírából”, amennyire e szintagmának bármi-féle jelentést tulajdoníthatunk, de ha igen, úgy éppen festészet és költészet konfigurációjában. Amikor a vers fogalmi nyelven szól, nem kevésbé gondolati, mint amikor azt érzéki eszközökkel (szóképekkel) teszi, amiként – hogy a példánál maradjunk – a Laokoón-szoborcsoport sem kevésbé gondolati, mint – mondjuk – Rodin *Danaidája* avagy Miró primitív szoboralakjai. A „gondolatiság” a költészetben a műfaji és formai kötöttségek fel-lazítását és összekeverését jelenti, amikor a dalszerűség, az epikuság vagy a drámaian cserélődő beszélők *együttes* érvényesülése révén a textus afféle polifonikus szerkesztési elvnek engedelmeskedik. A festészet pedig kilép az arisztotelészi mimézis bűvköréből, ha eluralkodik rajta a „gondolatiság”, ami által „költőivé” lesz; vagyis tükrözött látvány révén a közvetített kifejezőerőt felváltja a látványon túli, transzcendáló tartalmakat is felszínre hozó vizualitás: a látvány egyszerre több és kevesebb, mint amit látunk, mert a magasztos mögött fölsejlik az alacsonyrendű, a szép mögött a rút, a következmény mögött az előzmény. Könnyű ebben afféle platóni visszacsapást szemügyre venni, hiszen Platón éppen amiatt idegenkedett a költészettől, hogy a mimetikus lejárás folyamatában az ideák elillannak. Lényeges, hogy ez nem a mimézis, hanem csupán a mechanikus mimézis tagadása. A naiv és a szimbolista festészet szintűgy ivedvő példák: Gauguin tahiti szintetizmusa avagy Henri Rousseau perspektíváról lemondó dzsungeli fel-lármázták a költőt és korát, amiként Cézanne, Matisse és Van Gogh, a posztimpresszionizmus és a fauvizmus. Gauguin fekete sertései és a pillanatnyisággal dacoló *Honnan jövünk?, Kik vagyunk?, Hová megyünk?* című képe – lessingi értelemben – költészet volt a javából, akárcsak Rousseau *Egzotikus tájképének* orangutánjai. Hogy témánk szempontjából még egy eklatáns példát hozzak: ilyen csoportosulás a preraffaelitáké is. Egyik legismertebb teoretikusuk, John Ruskin kedvelt hivatkozási pontja Kárpátnak is. Nem véletlen, hogy Dante Gabriel Rossetti költő és festő egyszerre, John Keats-szel egyenértékű hatást gyakorol rá a másik Dante, Alighieri – akinek műveit illusztrálja is –, valamint Dürer, a nürnbergi Ajtósi: kicsit az ő nevének kialakulására utal az a gesztus, ahogyan Kárpáti „Átlóscainak” hívja verseiben az odavalósi Rátkayt. A költészet is a polifónia és a diszsonancia alapelveinek érvényesítésével indult el a festészet felé, kipottyantva a goethei „östojs” sokfé-

le idomú héjazatát. A német költő – mint ismeretes – a műnemek eredetét vezette vissza a balladáig, mint ami még az ontológiai differenciálódást megelőző tudásforma volt. Ezen a szelvényen – csak éppen ellentétes irányban – fut össze piktúra és poézis márványereze, hiszen a modern életérzést, a József Attila-i „világhiányt” a „klasszikánál” (ahogy a kifejezést Assmann használja¹⁰) jobban reprezentálja az a kifejezőerő, amelyet a művész az archaikus stílusesszók és retorika eszközeivel ér el. Ekként cselekedtek a magyar költészetben – sokak mellett – a népballadák struktúráját újrászervező Sinka István vagy az eposzokat revitalizáló, a mondókákba bájolókat oltó Weöres Sándor. Nem vitás, hogy ehhez az áttöréshez a lökést a közösségi elidegenedés élménye és a kulturális idegenség megtapasztalása adta.

2.

Az egyik legelső magyar forradalmi tisztelgés, mely ebből a szellemi áramlatból táplálkozott, Juhász Gyula főhajtása volt a preraffaelita ihletettséggű festő, Gulácsy Lajos előtt. A *Gulácsy Lajosnak* című episztola Gauguin és Giotto emeli piedesztálra, és az „értelmet” teszi felelőssé azért, hogy a „siker”, a „kalmár, börsés, kalóz, betyár” pejoratív „okossága” hajtja a történelmet, s e fölé emeli az „elveszett Éden” Nakonxipánját a művészi „lázalom”. „A sárga fényben a kövér banánok, / S a sárga tájon barna emberek” sorai a gauguini szintetizmust bármilyen elméleti megközelítésnél pontosabban adják vissza, de Czöbel Béla brutális festékfoltjai is megkomponálhatók belőlük. Juhász líráját nem hatja át mindenestül a piktúra, és az idézett szöveghely is túlságosan közvetlen rekonstrukciója egy festő képzeletének. Ám előlegezi azt a romantikus hevületet, retorikai felszabadultságot, amely – maradva Nakonxipán mágikus menedékhelyén – később Kormos István *Nakonxipánban hull a hó* című himnikus kollázsában hág tetőfokára: „ez az én úszó szigetem / forog gyöngyöző tengeren / halért csigáért osztrigáért / csak lenyúlok s kiemelem [...] ide civilizáció / lábát be nem teszi / korallsövény a keritésem / kutyám egy szelidített bálna”. E versstruktúra kifejlesztése nehezen képzelhető el Gauguin, Henri Rousseau és Gulácsy ópiumszívó álomlátásai nélkül, mégsem reprezentál semmiféle festményt, hanem a képzőművész vízióját, sőt színrendszerét („mondhatnám legyen meteor / lábam elé letoccsanó”) a költői logikára „alkalmazza”. A *Ház Normandiában* expresszív, rejtett metaforája a – későbbiekben említendő – Gaál Imre-i lebegő, mégis kubista módon tömör figurativitást evokálja: „biciklis pék dombkötéltáncra kenyér kenyér kenyér / nap tenger kiröccsenő

vére fehér fehér fehér”. Merész asszociációmát ugyan életrajzi adattal nem tudom alátámasztani, de annyi tény, hogy – Kárpáti Kamil visszaemlékezése szerint¹¹ – a 60-as évek elején Kárpáti, Csillag Tibor és Kormos Gaálnál vendégeskedtek Dunaharaszton, ahol „folyt a lakoma”; Imre „talán épp Polükleitosznak állt modellt abban a fűvellő réten túli, utcavégi házban”. S a multság víg kedélye egyaránt vall a festő és a költők temperamentumára: „Pista heccelődött Imrével, hogy nem csirkét hozott Pestről, csak galambot [...]”. Netán csigát, vagy osztrigát.

Nakonxipán, a civilizációból kihaló mesebeli táj mellett a magyar líra másik nagy festői vándormotívuma Csontváry libanoni cédrusa. Szinte nincs magyar költő, akinek a *Magányos cédrus* mint a humánus, az egekbe törő emberi teljesség megjelenítője, ne épülne be valamely alkotásába. Nagy László több opusában is szerephez jut. „Ő: a bábeli magasba emelt fej, gigászi / Vörös szemgolyó a kételyek fölött, / világnagy vásznon ecset és üstökös-egység, / Ágyúzzák lenről a köznapi méretek [...] Itt áll, mennydörgő teteje a csillagoknak hinta, / Termi magának a kint örökre, fejünknek a szédületet” (*Csontváry*). A *Seb a cédruson* pedig képvers, bibliai uralkodó-alakot formáznak sorai, sumer lugalt vagy éppen egy fejékes fáraót – az emberiség történelmi emlékezetének rétegei rakódnak ekként egymásra felépítményben. Ars poetica, embléma a költő számára Csontváry mágikus fája, törzse pedig az egyiptomi királylistákhoz és az ószövetségi nemzetségtáblákhoz hasonló felsorolás, melynek nevei a kulturális emlékezet – assmanni – „monumentális diskurzusának”¹² főbb személyiségeit jelölik, ezáltal mintegy kanonizálva őket. Nagy Lászlóra különben is jellemző, hogy – vö.: „költői erővel, kemény metaforákkal menni az alság falai ellen” – hatalmi igénybejelentéseket tesz a szellemi világban, „az önelképzelést alakító és cselekvésvezérlő emlékezési alakzatokat” (Assmann) autonóm „mithomotorika”¹³ működtetésével jelképezi. Mindez képileg is szuggesztív e versben, az egyistenhit kultuszának rövid életű bevezetéséről híres Ekhnaton fáraótól Prométheuszon és Dózsa Györgyön át Petőfiig és Dylan Thomasig a mitológia, a politika és a művészet azon figuráit „vési” a – sztélének, törvényoszlopnak is felfogható – fatörzs kérgébe, akik a költő identitását meghatározzák, „értelmi energiává alakítják” (Assmann). Kitétetett helyet kap köztük „a kerub Kondor orkánhuzatú sebe”, és ebből is kiviláglik, hogy a barát és festőzseni poézisének fundamentumában nyugszik.

Nagy Lászlót és Kondor Bélát tehát nem csupán a – *Temetés után* című nekrológban megvallott – barátságuk és világnézetük köti össze, hanem valamiféle közös for-

manylev, mely a mítoszalkotáson, a kultúra bartókinak hívott modelljén kívül a sok párhuzamosságot mutató motívumhasználatban és művészi megnyilvánulásaiak feltűnően egyező – heideggeri értelemben vett – „hangoltságában” is kitűnik. Ágh István – Kondor haláláról emlékező – esszéje is tanúskodik a „barátság példátlan tragédiájáról”. A *lő és az angyal jegyében*¹⁴ című írásában olvassuk, hogyan gyászolt a költő testvérbáty: „Mert ha a hír után egész éjjel zokogás rázta az erős tartású embert, s leroskadva, négykézláb húzva magát a szőnyegen, fogával tépte anyagát, s nappal meg annyira félt az elyengüléstől, rosszullettől, hogy nem mert egyedül járni az utcán, valami nagyon nagy tragédiától szenvedett.” A *Temetés után* is valamiképpen mitizálja Kondor halálát, ellökve a poharat, szétosztva a szeszgőzt mint „fölmutatni-való, ostoba érvet”, s az elmúlást helyrehozhatatlan minőségvesztésként értékelve.

De miben is állt kettejük szellemi egymásra utaltsága? *Szárny és piramis* – ötlük föl bennünk rögtön az embléma, ikon, mely afféle mentális kép, felidézi a költői és a festői életművet egyszerre. Számátalan asszociációját tárhatja fel a szemantikai régészkedés, de most szorítkozunk csak arra, hogy a piramis az egyiptomi kultúra közkeletű „egyöntetűségét”, „invarianciáját”¹⁵ hivatott szimbolizálni, melyben a hieroglif írás is „hű marad eredeti képszerűségéhez”. Lám, e tömörített artefaktum is szóvá teszi írás és kép kölcsönhatását. A piramis állandósága fölé szárnyak nőnek, a talányos szfinx kötollazatából vétetve: a kultúra haladásának, az identitás folytonos megújításának, dinamizmusának alkatrészei. Így a szárny és a piramis ars poetica, költő és festő közös confessiója, mely az írásra és a képiségre egyaránt vonatkozik. Rögtön ezután kell megneveznünk Nagy László és Kondor korszellemmel dacoló, ezáltal azt meg is változtató, „kontraprezentikus”¹⁶ művészi alapállását; a küzdelmet, amit az emberi létezés tiszta lehetőségeit roncsoló hatalmi gépezetekkel vívnak, az ideológiák és masinériák jogával szembeni antropológiai engedetlenséget. (Kondor rézkarcainak különös szerkezetei mint csörlős kínoz-szerszámok, szadista instrumentumok Rátkay képein is felbukkannak.) Mindkettőjük „mozdulatlan mozgatója” a romantikus megindultsággá nemesített indulat, amely a formanyelvet teljesen kisajátította, tökéletesen birtokba vette, nem szolgáltatva ki magát az eszközök természetének. Korántsem véletlen, hogy a képzőművész Kondor verset is írt, a költő Nagy László pedig rajzolt és festett – nemcsak a kéziratok margójára, lakóköznyezetének autentikussá tétele végett, de ars poeticájának szimbólumait térben elhelyezve a két művészeti ágat

– Susan Sontag kifejezésével – „radikálisan mellérendelte”.¹⁷ Amikor Ady kalapos portréját festette ecsettel a költő, saját Ady-képét, Ady-felfogását vázolta, amit *A föltámadás szomorúságában* dolgozott ki, s később a Szervátiusz Tibor andezit Ady-szobráról írott versben (*Ady Endre andezitből*) árnyalt tovább. Íme, egy példa, hogy portréfestmény, portrévers és szoborról mintázott vers hogyan összegződnek, hogyan interferálnak. Nagy László elárvult ostorú Adyja kemény tekintetű, könnyörtelen, sziklaszilárd erkölcsű és tekintélyű demiurgosz, aki valóságosan „az utolsó magyar”, ha szerepét nem veszik át, vagy hitvány statiszták játsszák. Mintha Nagy László a retorikából ismert *ekphraszisz* alakzatát használná kéziratain, az odapingált, vázlatolt figurák szövegszerű olvasatai a versek, melyek minduntalan képeket csalogatnak elő. A lovon ülő, dárdás Szent György glóriás alakja, amint ledöfi a sárkányt, s időnként a költő valóságos arcát ölti magára maszk gyanánt, felmintázódik a szekrényajtóra – mint afféle megszentelő motívum –, és odakerül a szigligeti alkotóház falának mélyedésébe is. A Nagy László festményeit, grafikáit verseivel elegyes kötetbe rendező *Szárny és piramis* előszavában így fogalmaz Csoóri Sándor: „Egy-egy kéz, egy-egy szárnyas férfialak megrajzolása tagadhatatlanul Kondor Bélá-s. [...] A szimbólumteremtés ugyanúgy egymás mellé sodorja őket, mint a groteszk ellenpontozás.”¹⁸ Csoóri is felhívja a figyelmet arra, hogy Kondor *Darázskirálya* Nagy László-i logikát követ, Nagy László *Gitároló* című tusrája pedig egyszerre a sárkányölő Szent György emblémáját parodizálja – önironikusan –, ugyanakkor Kondor *Gitáros* nőjének is allúziója.

Írtam, hogy ha a költészetről próbálunk érvényesen fogalmazni, gyakorta használjuk – bár legtöbbször üres szóvirágként – a „festői” jelzőt, s nem éppen elmarasztalóan, míg ha valamely festmény mély gondolatiságát fejtegetjük, nem ritkán „poétikusságát” emeljük ki. A Nagy László-i poétika és a kondori piktúra hasonlóan alkalmazza a metaforát mint retorikai alakzatot (ahogyan azt Arthur C. Danto érti). „Ha *a* metaforikusan *b*, akkor kell lennie valamilyen *t*-nek, amire igaz, hogy *a* *t*-hez viszonyítva ugyanaz, mint *t* *b*-hez viszonyítva. A metafora tehát egyfajta elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel.”¹⁹ Tehát a metafora „csonka szillogizmus”, amelynek hiányzik valamely eleme. Nagy László költészetének és Kondor Béla festészetének viszonya akként is körülírható, mint amelyek – összenézve, illetőleg összeolvasva – kölcsönösen kitöltik az enthümémikus űrt. Lessing klasszicizmusa abból indulhatott ki, hogy a

festő ismert témát dolgoz ki, egy „kristallizálódott”²⁰ mitológiai hagyománykincs képezi alapját; ezért is becsülte alá a „lelemény” funkcióját. Ennél a költőnek ugyan nagyobb autonómia jut osztályrészül, hiszen nemcsak a tematikát mozgósítja, az elemek között szükségszerű kapcsolóelveket iktat be, magyaráz és következtet, hanem a – Luhmann és Assmann által forgalomba hozott – hüpolépszisz²¹ folyamata is szükre szabja mozgásterét. Az elődök és tetteik előre meghatározott értelmezési keretbe ágyazódnak. Ez a korlátozott egyértelműség veszett el, amikor a felvilágosult ész aspirációi zátonyra futottak.²²

Festő és költő saját kánonja jobban rászorol arra, hogy támasztékot keressen, viszonyítási és nyugvópontot. A Nagy László-vers kondori koloritot és térélményt idéz. A konkrétat és az absztrakttal, a reálisat és a fantasztikust, a dekoratívot és a szimbolikust, a jelenvalót és a történelmit nem egymás mellé, alá vagy fölé állítja, hanem egymásra rétegezi a kimondás helyzete, akár csak Gauguin szintetizmus. Kultúránk hüpoleptikus fonalfelvétele, a „kiterjesztett szituáció” a hosszúversekben ugyanúgy mutatkozik meg – előzményeivel és következményeivel együtt –, mint Kondor több szintű freskóiban, rafinált rézkarcaiban. A festői szimultánizmus pedig a versformák, hangulatok és nyelvi regiszterek összetettségében is tetten érhető. Éppígy Kondorról sem csupán annyit jeyezhetünk meg, amennyit minden nagy festőről, hogy „intellektuális”, és nem attól válik a költőbarát eszmei rokonává, hogy azonos motívumokkal dolgozik – még ha van is hasonlóság –, hanem attól, hogy az egymásnak megfeleltethető, rokonítható eljárásokon túl is *egy nyelvet beszél vele*. Kondor költő barátjának szóló, szöveges rézkarc-ajánlása – amit Ágh István esszéjéből idézek – úgy utal erre a koinéra, mint egy nemzeti ünnep dátuma a ceremóniák mögöttes jelentésére: „Női Ló, egy barátomnak ajándékul Lacinak ajándékul Samu.” A ló és az angyal feltétlenül olyan jelenségek, amelyeket szinte közösen szemiotizálnak. Közös origójuk lehet William Blake: „Rendszert kell alkotnom, különben más rendszere igaz le, / Nem okoskodni és hasonlítani fogok, / az én dolgom a teremtés!”²³ Erről a fűtöttségről tanúskodik Kondor verse, a *Mr. Blake* című, és Nagy László Kondorról írott portréverse, *A Mindenség mutogatója*: „Ott bent, ott fent a legmagasabb falakon szárnyas inasai közt Kondor mester, óceán-erővel ontja a formát, a szint. Hát mire való a gyász! Nem hagyta abba, de istenigazából működik tovább. Teheti, mert Dürer, Bosch és Blake úr a mennyei zsűri.” Ugyanebben a versben magasrendűen élteti a művészi kreacionizmust: „Ilyenkor, ha velem van, másképpen látok. Hatalmának természetét elemez-

ném, hogy tudjam, a százszorszépet csavarta-e meg ujja, vagy szemem iriszen igazított? Mert olyan kondori ma a világ.” Léven mindketten mítosz- és rendszeralkotók, programjuk volt az állandó jelenlét a világ dolgaiban, azok katalogizálása, s a nekik tulajdonított hivatalos, ekként hazug értelmezések helyreigazítása. Hatalomátvétel a gondolkodás és az érzékelés fölött. A *Menyegző* – később, Kondor halála után a szövegbe applikált betéte – szavakban citálja, magyarázza, egyben ki is egészíti a kondori vizualitást:

„arccal a tengernek itt állunk gyönyörű párban,
búvólva mozdulatlaná és megörökítnek
kamerákkal a propeller-fejű fotósok
lebegve a halak fölött, féltérden a zöld levegőben,
nem a kivégző szakasz, ó nem, csak megörökítnek,
csöves üveglencse-szemükből kiüt a hideg sugár,
kattognak, zengnek, acélszita-szárnyuk zenél,
kék darázs-gépek, precízek, csupa gombok, rugók,
motorizált rémek Kondor Béla baljós rézkarcairól,
s megörökítnek minket, megsokasítva arcunk
röpítik rotációsok: IFJÚSÁG, SÓLYOMMADÁR,
TIÉD A VILÁG ÉS TEÉRTED VAN A VILÁG”

De a *Menyegző* tengernek bemutatott házassági tekintenek ránk Kondor *Emberpár* című képéről, alakjaira nem tudunk úgy pillantani, hogy ne játszódjék le emlékeztünkben ama dévaj, pokoli lagzi, ahogyan Nagy László versének olvasásakor elképzeltük. S a „szellemi exkavátor” pusztító találmánya is olyasféle szerkezet, mint a Kondor-féle *Rakétakilövő állvány*.

A züllő, lefokozott humánnummal szemben az emberiség ősi nagyszerűségét képviseli a Nagy László-i poézis – jelentésében is ördögösre nevelt – szimbóluma, a ló. Figurája a versekből a piszkozatpapírra szökken, benépesítve a tisztulás forrás- és határvidékét. Egyszerre az édesapa, Nagy Béla kamarai aranyoklevéllel kitüntetett angol félvér kan csikaja, haszonállat és „bársony-kiscsikó”. „Legelői arabs kanca” és lova „tündérkertes, ordító Báthori Gábornak”, Sárkányölő Szent György vitéz paripája, szárnyas Pegazus és búcsúzó lovacska, kibén „nyihog, tipródva nyög ménese a halálnak”. A gépesítés ellentpontja, az emberibb ember, amint a *Búcsúzik a lovacska* című poéma zengi: „Én ember akartam lenni / az lesz hirtelen a gép”. De legalább ennyire hadimén, amelynek húsával túl lehet élni a sarcoló nincstelenséget, ha vágatni, röpíteni többé nem képes.

A kondori *Darázskirály* kezében egy alantas rendszer-tani besorolású élőlény e logikából fakadóan testesíti meg a pusztulást, miként a furfangos ujjain műtűcsköt babráló hadúr is ki tudja, miféle ármánnyal szövetkezik. *A műtűcsök felbocsátása* a Szputnyikot világűrbe juttató szovjet mitológia gúnyrajza, persziflázsa is lehet – aho-

gyan Németh Lajos tanulmányában megjegyzi –, de képzetársításunk fénykörébe vonhatjuk Korniss Dezső *Tűcsöklakodalmát* is. Annál is inkább, mert Nagy László a – szellemekben vele rokon szentendrei piktornak – szintén szentel egy rendhagyó tipográfiájú verset, a *Pásztor Rablók* címűt. A költő ebben nyelviileg a következőképp érzékelteti a Korniss népművészetből töltekező, de a non-figurativitásig elvonatkoztatató szürrealizmusát: „a húr csak fagyos horizont / elásta magát a nap / csak a puli maradt / pici gyász-daganat / a csengetyüs aranyos bábos / tünemény-sorozatok / végire fekete pont / a kór meg a kár / meg a nincs / ugye sok”. Ahogyan Juhász Gyula Gauguin ecsetkezelését, úgy verbalizálja Nagy László a Kornissét, afféle mentális Korniss-képet festve le élményszerűen az ekphraszisz retorikai alakzatát használva. A *Késes embert*, Kondor híres festményének témáját Nagy László képversként is formába önti: „szívem fölé vonzod kezem, virág helyett, Késem – kés”. A szárny, akár lóé, akár angyalé, fölemelkedésünk, föl-magasodásunk attribútuma, szemben a darázs, a propeller, a rotáció, a fémcsövek és csapágyak emberi természetet lealacsonyító mozgásirányával. Hasonló módokon csúsztatják egybe a szentet és a profánt Nagy László és Kondor. *Savonarola, a nők bálványa; Szent Péter és egy nő; A szentek bevonulása a városba* – hogy csak néhány Kondor-kép címét elevenítsük föl, amelyek az egyénben és közösségben, a Szentben és Városban őrzött szakralitás megromlását sugallják, és a természeti rendet fölborító *Zöld Angyalt* avagy a meggyalázott menyegzőt Nagy

Lászlónál. Olyan rendszereket alkottak meddő valóságból és sokasodó látomásból mindketten, amelyek az eszmei hajszalcsövesség elve szerint átáramlanak egymásba – a tollat és az ecsetet ugyanaz a jelképteremtő, egyetemes igazságkeresés vitte. „Társalkodva az emlékemberrel, aki hol angyal-, hol démonarcot ölt, itt sétálok a zöldben” – latolgatjuk mi is, a mindenség mutogatójával együtt, emberi arcunk visszazserzésének esélyeit. Mert olyan kondori ma a világ és olyan Nagy László-i. A nagy művészek nagy gondolkodók is, a befogadó nyelvét csinosítják, tekintetét tisztítják, amiként azokat a toposzokat, figurákat interpretálják, amelyek mindnyájunk önismeretét kialakították. Nagy László nyelve a kondori látvány komplementere, életművük felfogható egymás parafrázisaként is. Szándékosan nem a Kondor festményeinek illusztrálására készült versciklust állítottam az elemzés középpontjába – lévén szokványos és sematikus költői fogás, még ha Nagy László bravúrosan hajtja is végre a feladatot. A *Fiatal menyasszony* idős völegényét vén kéjencként írja le. Ő csíkos Picasso-trikóban mímeli a művészféleséget, korántsem a Balassi Bálint-i szent költő-vitéz, „akit sebein át gyalázott, piszkolt, gyilkolt az arany Kamarilla”; verséből nem kél Pelikán, hogy valakihez pirosa áttörjön időn s ködön. A *Gitáros nő* kezében „a húr is csupa mész lesz”, mintha önnön „mészközületét” nyúzná, dögönyözné. E figura szintén az elaggó, elpuhuló művész vagy múzsa archetípusa lehet; a költő metaforái kibontják, magyarázzák a festőét, s ez hiteles, lévén bajtársak. Nagy László prózában a következőket veti papírra (*Kondor Béla három verse*):²⁴ „Költő és festő: egy. [...] Mert Kondor működése kép- és költeményalkotásban valóban azonos ihletettségű, azonos erejű is. Régóta látom, hogy benne a festő és költő nem kiegészíti, hanem föltételezi egymást.” E mondatokban mintha magáról is vallana a költőtárs, ráébredvén, hogy ők ketten mennyire a közönségesség fölé növekedő társak.

3.

Kondor Béla 1956-ban végzett a Képzőművészeti Főiskolán, Kárpáti Kamilt – hét és fél esztendő alatt a kommunizmus minden börtönét megjárva az Andrássy út 60-tól Recskén át Vácig és Márianosztraig – az év októberében szabadította ki a forradalom.²⁵ Kárpáti költőként bűnhődött, de korántsem cenzurális kihágás miatt, hanem tiltott határátlépés kísérletéért: társaival Itáliába akartak volna szökni, de egy besúgó feldobta őket. Csöppet sem túlzás úgy értékelnünk ezt az eseményt – az Itáliába vágyó művészlélek elfogását, csaknem elveszejtését –, mint a költészetért való performatív szavatolást. Már

az élettények is arra engednek következtetni, hogy – a Nagy László-i „remitologizációhoz” hasonlóan – Kárpáti is spirituális rendszeralkotással szegül ellen a hatalom nyikorgó csigasorának. A váci fegyházban – a könyvtáros segítségével – költői iskolát, műhelyt hívott életre, mely a kápolna melletti tisztáson tartotta találkozóit, s a rabtárs-lírikusok – Béri Géza, Tóth Bálint, Tollas Tibor, Szathmáry György, Gérecz Attila – börtönének alatt összeállított műveiből később *Füveskert*²⁶ címmel antológia is napvilágot látott. A belső emigráció akkor teljessé vált ki, amikor Gaál Imre és Rátkay Endre festői, Kárpáti Kamil és Csillag Tibor költői programjuk közösségét az *Átlók* művészcsoporthoz 1960-ban történő megalakításával bizonyították. Az elnevezés többszörösen szimbolikus volt: Rátkay Átlós utcai lakásán szervezték összejöveteleiket, de arra is gondoltak, hogy „minden átló máshonnan indul, máshova érkezik, de egy közös pontban valamennyi metszi egymást” (Rátkay Endre). Ekkor már Kondor Béla igazodási pont volt a munkában résztvevők számára (Czétényi Vimos, Juhász Sándor, Morvay László és Zsombok Tímár György neveit soroljuk fel a pontosság kedvéért), sőt Nagy László is, ám erősebben kapaszkodtak az itáliai reneszánszba, s nem a „népi szürrealizmus” határozta meg gondolkodásmódjukat. Magától értetődő, hogy a kulturális emlékezet mnemotoposzait a hatalmi erőszakkal szemben a pesterzsébeti helyszínnek és alkotókörök mitizálásával teremtették meg – e település, mára fővárosi kerület, akkor falusias jellegénél fogva is különbözött Budapeستől –; Firenzét és Rómát, Giottót, Donatellót, Piero della Francescát, Fra Angelicót, Mantegnát, Uccellót kanonizálva és interpretálva. Magatartásuk, hitvallásuk princípiuma ugyanúgy a kontraprezentikus emlékezés, az ellenállás kimódolása, az „ellentörténet” folyamatos megírása volt, mint Nagy László (és Juhász Ferenc) lírai forradalmának, ám kifejezőerejük, stílusuk, retorikájuk eltérő irányt vett. Nem a folklór eredetéhez nyúltak vissza ugyanis az erzsébeti művészek – amint Nagy László merített szülővidéke tájegységének regös-énekeiből, az édesanyjától hallott népballadákából, a bolgár népköltészet ritmusképleteiből –, hanem Itáliában szálltak partra, vonták le vitorlájukat. Ettől pedig hagyományfelfogásuk súlypontja is áttevődött. Nem Balassira, Csokonaira, Vörösmartyra, Adyra, Krúdyra, avagy olyan romantikus és extravagáns – mert az örület dáliáiból szakító – költőkre vetették vigyázó szemüket elsősorban, mint Hölderlin, William Blake vagy Dylan Thomas. Kárpáti életművének fókuszában Babits áll, de nem a csirkeház mellől kitekintő, az esztergomi elégiákat szerző, hanem az Írisz koszorújáról leveleket tépő és az *Isteni*

Színjátékot fordító Babits. Mintául nem annyira a népballadák avagy Villon, Novalis, Baudelaire felfogását választották, hanem Dantéét és Miltonét. Nagy László úgy fordította Federico García Lorca varázslatos románcait, hogy éppolyan magyar alkatú balladák lettek, mint Arany János skót ballada-átírata; Kárpáti pedig felstilizálta az erzsébeti helyszíneken, utcákon zajló versvilágát itáliai műalkotásokkal, hogy bizonyítsa: az egyetemes „szépség” nem csorbul, nem romlik. Kárpáti poézisében a kanonizált képzőművészet nem komplementer hatású, sokkal inkább a *mérték*, amelyhez igazodhat, s beáramlik a szövegbe: a versek egyik gyűjtőpontja a költő festészethez való viszonya. Bár versesköteteiben is kitüntetett, a pusztai illusztrációnál jelentőségtelesebb szerepet kapnak a színes reprodukciók, *A menyasszony vetkőztetése* című regény – melynek címe is azonos a belga szürrealista Paul Delvaux olajfestményével – bizonyos szöveghelyei lábjegyzettel is hivatkoznak a könyv szemelvényeiként publikált képzőművészeti alkotásokra.

Másféle „hüpoleptikus kötelékek” mozgatják a Kárpáti Kamil-i mithomotorikát, mint Nagy Lászlóét, s emiatt tér el elsősorban kettejük vizualitáshoz fűződő esztétikai hozzáállása. A hüpolépszisz folyamatának lényege, hogy „a szöveg háromszoros viszonyban áll: az első korábbi szövegekhez fűzi, a második a tárgyi tartalomhoz, a harmadik pedig olyan kritériumokhoz, amelyek alapján mind a szöveg igazságigénye, mind pedig közlés és információ különbsége ellenőrizhető”. Nagy László a népi kultúra alkotásainál, Kárpáti Kamil az itáliai reneszánsznál veszi föl a fonatot: mindketten másutt fedezik föl az eredet „tisztá forrását”, de mindkettejük esetében találó a mithomotorika fogalomhasználata, mert megszakadt hagyományt kell befoltozniuk, újraszöniük. „Hüpolépszisz” írok, mert nem egyszerűen intertextualitásról kell számot adnunk abban a kiterjesztett értelemben, hogy az életvilág jelöltjei csak textualizált jelekké transzformálva kommunikálnak egymással. A tények és közlések igazságigényét ugyanúgy mérlegre teszik a narrációt folytató modern rapszódoszok, mint a formai tökélyre törekvő elokvens kívánalmait. A hagyományszakadás mint kulturális jelenség, sőt trauma két mozzanat erővonalából összegződik: a klasszika – pozitivistá és racionalista – életeszményének bukása a nyugati civilizációban és a diktatúrák barbarizmusa, amely Kelet-Európában tovább tombolt. Tézisem lényege, hogy ez a folyamat radikális rendszeralkotásra és a fennállóval szembeszegülő attitűdre készíti a művészeket, a közpolitikából és a hivatalos életmódból való szecesszióra, ami a művészeti ágak szorosabb együttműködését, kölcsön-

hatását, kölcsönös függését eredményezi. Módszeres kritikával kell illetni a hagyományt, hogy mi fogadható el igazságként, mi nem; ki kell dolgozni az új életvitel lehetőségeit, hasonlóképpen, ahogy a számítógépes vírusirtó végzi a tárhelyek ellenőrzését.

A ciklust, melyben festő pályatársainak hódol, Kárpáti Kamil Kondor-kép címével illeti: *A szentek bevonulása a városba*. A „város” az Ószövetség óta a hagyomány, a monumentális diskurzus szimbolikus térsége is, a Templom Jeruzsáleme, a fogság Babilonja egyszersmind, sőt a leomló falú Jerikó – ez utóbbira utal Nagy László is a *Seb a cédrusonban* – és természetesen Pesterzsébet, az új alapítás helyszíne. Assmann írja, hogy a zsidó hagyomány alakulástörténetét döntően befolyásolta egyfajta földrajzi veszteség, tájhiátus: az Exodus, a megalapozó történet helyszínei a Szentföldön kívülre estek, ezért az emlékezés parancsát szigorúbban kellett venni, és nehezebben lehetett végrehajtani. A mnemotoposzok geopolitikai uralmából, tényleges birtoklásából való kiesés a közösségi emlékezet elsorvadásával fenyegetett. Kárpáti Pesterzsébeten emlékszik Itáliára, a „Kakastó” partján, mintegy elhurcolva, száműzve. „Gaál Imre! Szilvák zakódat kitisztogattam. / Ez a vörös anyag nemcsak besároz, fest is, ha látod. / Lesz mit takargatni foltos könyöködön” – kezdi Kárpáti az *Egy pesterzsébeti európairól (Hódolat Gaál Imrének)* című verset, melyben – akárcsak számos más művében – szülőhelyét egyszerűen csak „P”-ként aposztrofálja. A hagyomány tisztításának felelősége a költőnél is térbeli dimenziót kap, emlékezni nem is lehet máshogyan; s ha már topográfia, színkezelése, tónusa, figurativitása Gaál Imrééhez hasonló. Gaál Décei Géza prelátus megbízásából üvegablakokat festett a Szent Erzsébet-templomba,²⁷ Nagy Sándor festőművész korábbi munkáját folytatva. Décei – a Gaál Imréről szóló Kárpáti-esszé tanúsága szerint – az erzsébeti mester „II. Gyula pápája”; s a Kárpáti-versben kelme- és vászonkönyveden lebegve megkondul az „Ércorkú, Ércuszályú Angyal”, a „Dicsőség kicsinyített mása”. A versbéli Gaál Imre mitikusan felnövesztett alakja harangozni kezd; a harang pedig – „ércorkú Angyalunk forgott / vérvörös szoknyában a szemünk előtt!” – karneváli látomásra serkenti a költőt, amelyben a szoknya-metaphora – József Attilát és Utassy Józsefet is megihlető – asszonyi és erotikus jelentéstartalmakat hordoz. Kavargó-összetorló, nehéz tömegek oldódnak el földtől és síkról, járnak át a létezés pokoli és mennyei szintjeibe a Gaál-képeken – ekként a *Cirkusz* című művön, mely a clown- és cirkusz-motívumnak nagyszabású feldolgozása, Toulouse-Lautrec, Gulácsy és Aba-Novák vásznára, sőt Fellini

celluloidjára illő. A cirkusz a világból kivonuló, számkivetett, parádésan komikus művész élettere, aki a perifériáról, a provinciából magasabbra tör, mint a hétköznapi nyárspolgárok a siker csillagóráin. Az *Átlók* fölemelkedésének röppályáját Gaál Imre korai halála törte meg. Kárpáti verse, *Az Átlók 1964-ben* számot vet az ígéretes négy esztendővel, mikor is „Endre Danténál s Gimignano vakolatlan tornyai előtt”, és „az sem biztos, / hogy volt Márianosztrán szigorított börtön”. Bizonyosságot csakis a képzelt univerzum szolgáltat, tanúságot pedig az elmúlás tesz: „Mért hallgattak Róla, ki a legdöntőbb lépést / tette? Mit szól a változáshoz Imre, aki meghalt?” „P” nem lenne belakható otthon Kárpátinak, ha – s e gesztus

megfeleltethető Nagy László szekrényajtó-piktúrájának – a festő pályatársak ornamensei és szimbólumai nem hagynának monogramszerű nyomot. „Első házasságom szobafalára itt meszelt lilát Rátkay. / Itt tömte síró szájába öklét Gaál Imre ároklé-, / árokgaz-foltos zakóban” – réved vissza a költő egykori lakóhelyére a *Hortenziákban*. Gaál összepiszkolt lila zakója, amelyben az üvegablak festésért kapott járandóságot eldorbézoló éjjeli mulatságból hazatér, a piktör metonimikus vezérmotívumává válik. De Kárpáti legizgalmasabb portréverse Gaálról mégis a *Leányország*: „Ildikónak keble közé / bevetek, Gaál, temető-földet”. A testiség, az erotikus képsorok gyakori alkalmazása révén a költői én a reneszánsz pajzánságának

és a női akt egyetemes szépségeszményének, test és lélek hülmorfikus összhangjának szerez érvényt.

Gauguin útirajzából²⁸ ismerjük a „noah-noah” kifejezést, amely első jelentésrétegében a tahiti asszonyok „félíg állati, félíg növényi származékú”, a vérükből és a hajukban viselt virágfüzérből párolgó, buja egzotikus illatára vonatkozik; másodsorban pedig az autenticitását vesztő civilizáció előli bujdosásra. „Európa-sebhelyes, Európa-fekélyes, / párizsos folyású kiütés-korpuszával” szögezi szembe a költő a „noah-noah életet”, a természetesen megélt erotikus vágy kielégítéseként: mindvégig vizuális konnotációkkal, művészettörténeti apparátussal. A korpusz, a haladáselvű passió, a krisztusi szenvedéstörténet a Nyugat szimbóluma, rá „négyyszer teker-cselt priznic Teha’amana-Otahi tapadó bőre, / zuhogó haja, mellre szivárgó hónalj-izzadása, / mosdótál-fényű ömlése a férfi borostái alatt, / a comb hosszán végig, combok alá az ágyon, / s az önfeláldozó szorításban négy réteg lópokróc / a feketeribizke szagú has és emlő, / a bazsalikomzagú szeméremajak-fodor, / a citromhéj-keserű hosszú hát. (A lecke)” Gauguin vérbő színei és „a griffnyakú cédrus, a zsiráfnyakú madárfa” ellenpontozzák az eljárásait túlhaltó reneszánsz perspektivizmust. Kárpáti tablói – akárcsak Rátkay Endre freskói – úgy

elevenítik föl a klasszika hagyományát, hogy egyúttal kritizálják: a női combok szökellő ívei, a tomporok vonulatai hímek és nőtények zsigeri erőszakosságát is kendőzetlenül mutatják, a megcsúfolt szemérem kegyetlenül feltárulkozik. Rátkay groteszk fallikus szimbólumai nemcsak a természeti népek faragványait imitálják, a felszabadult ösztönvilágot, hanem a gyalázatot, az obszcenitást is, szentek és kurtizánok szélsőségesen elfojtott és eksztatikus, megkísértett és féktelen érzékiségét, amit a történelmi danse macabre gyorsuló ritmusban fokoz az összecsuklásig. Michelangelo *Szent Antal kínszenvedésétől* sorakoznak a mintául vett képek a kondori Savonarola-ábrázolásig és Rátkay *Antal prépost megkísértéséig*. Savonarola alakja magába sűríti a vallásos dogmatizmus és a művészet szabadgondolkodása között feszülő ellentmondást, amely azonban átültethető a klasszikus szabálykövetés és az avantgárd öntörvényűség esztétikai antinómiájára is. Savonarola az askézis jegyében hajította a hiúság máglyájára a humanizmus kulcsínjeit: a maszkokat, kosztümöket, műalkotásokat és szövegeket – egyúttal rombolva a művészet igehirdető, az isteni transzcendenciát magasztaló erejét, mely a vallásos kultúra kötőszövetét alkotta. Kárpáti és Rátkay úgy fogadja el a humanista kánon evidenciáját, hogy apológiájuk mögött folyton ott a tagadás, a szabályok tökéletlenségének novelláris helyreigazítása, korlátozó hatalmuk áthágása. VI. Sándor pápát minden bizonnyal eretnekekkel nyilváníthaták volna, ha állt volna fölötte magasabb instancia, mert a művészileg pazar fölötti ováció elnyomta a hézagmentes evangéliumi exegézist. Rátkay Endre éppígy lazítja fel az antik és a keresztény mitológia szisztematikusságát, valamint vizsgálja felül az európai művészettörténet és historiográfia közléseit.

A *lecke*ben is alkalmazza Kárpáti azt a módszert, hogy lábjegyzettel siet az olvasó segítségére a képi allúziók azonosításakor: Michelangelo *Pietája*, *Dávidja*, *Medici-sír-émléke*, Vittorio Colonnához írt szonettjei approximatív merülnek föl Gauguin, Csontváry, Henri Rousseau és „a galambszakállú gödöllői piktor”, Nagy Sándor mellett, „aki freskójának csali fonalával / beírta lassan az *erzsébeti* templomfalat”. *Toronyzene* című verse a költői én római útját meséli el, mely az *Ulysses*hez hasonló mitizáló barangolás, csaknem másfél oldalas jegyzetapparátussal, s elrejtve magában a szentenciát: „Róma nem volt sehol. Róma Erzsébet lett”. Sajátos pegazus-interpretációját állítja elének Kárpáti a *Ha a lónak szárnya van* c. poemában, s itt érhető tetten legtömörebben képzőművészethez való viszonyának jellege: „Versemre keleti szőnyeget vettem régen, / mint Piero della Francesca lovain látod, / fejüket én is fölleszke-

reztem, hogy a tenger / titokzatos, tördelt fénye vibráljon majd róluk”. Efféle hasonlatokkal is szívesen él a mester: „A fürdő zugában rádtalálva / a félig lehúzott halványli-la harisnyaszár / lágy tekergőzéssel úszik utánad, / mint szövegek az ikonokon” (*A noah-noah „Vénusz születése”*). Másutt (*Noah-noah jegyzet egy régi vers alá*) recski börtön-köteményéhez fűz párbeszédés kommentárt. Bár a vers struktúrája egy esztétikai vita platóni dialógusát juttatja eszünkbe, e kommentárt is tovább glosszázza, lábjegyzeteli Kárpáti. Mózes ábrázolását idézve írja: „Ne Michelangelót képzelj! [...] Nevelson rekeszeit (a / kedvenc első kritikára / hivatkoznék színed előtt; / »goethei életgyónásom« / ott fért össze békésen a / nevelsoni guberánssal), / a bearanyozott faroncs / szeméttelép-sűrűségét / képzeld magad elé, hogy láss”. Louise Nevelson konceptuális művészetét – kivált arannyal lefújt faberakásos ikonosztázát – belső emblémaként használva, Kárpáti a képzőművészetben keresztül vall ars poeticájáról. Illeszt azonban egy posztglosszát is e belső emblémához, melyben Angyal Endre recenzióját²⁹ citálja. Angyal Rauschenberg és Nevelson kollázs-jellegű, a „mindennapi élet” használati eszközeit – talált tárgyként – kompozícióikba tevő objektművészetére ismer a Kárpáti-oeuvre-ben, Kárpáti pedig ezt az invenciót emeli versébe ready-made gyanánt.

Azon kívül, hogy Kárpáti hagyomány-fogalmát is körvonalazhatjuk e három fenti idézet alapján, s azt a módot, ahogyan klasszikát és avantgárdot egybejatsztatja, fel kell tennünk a témánkba vágó kulcskérdést. Jogos-e beszélnünk ebben az esetben a képzőművészeti alkotások reprodukcióján túli „művészi reprezentációról”? A versek ab ovo többek, mint pusztán *idézetek*: formájuk, hangzásviláguk, ritmikájuk, retorikájuk egyedivé teszi őket, ám Kárpáti a vizuális utalásokat olyannyira központi, „konnektív strukturális” elvé avatja, hogy nélkülük aligha jelentené a vers ugyanazt, sőt – megkockáztatom – komoly szemantikai adósságot halmozna föl. Kárpáti ugyanis kevesebbet bíz az érzéki ábrázolástechnikára, és többet a konkrét utalás-rendszerekre. Piero della Francesca lópokrócainak, az ikonok szövegező gyakorlatának avagy Michelangelo és Nevelson képzőművészetének ismerete nélkül vajon – engedtessek meg e köznapi fordulat – „*megállnának-e a versek saját lábukon*”? Ha nem, az nem pusztán amiatt lehet így, amivel Nagy László felelt a verseinek bizonyultságát felpanaszoló riporternek; hogy tudniillik sem az írást, sem az olvasást nem lehet előlről kezdeni, az elődöktől függetlenül.³⁰ A múlt ismerete elsősorban fogalomkészletet, látásmódot, eidoszokat, képzeteket kölcsönöz számunkra – Németh László szavával élve:

„hajlamosít” –, melyek szemiotizálása a folyamatos jelen időben történik. Piero della Francesca szőnyegének – még ha magunk elé képzeljük is egyik festményét – *perse* nincs informatív értéke, a közlés szintjén marad. Kárpáti evidenciaként kezeli Piero della Francesca túlszárnyalhatatlan tökéletességét, még akkor is, ha a történeti korszerűség arra ösztökéli, hogy ugyanazt a szőnyeget ne egy itáliai katona lovára, hanem egy magyar rendőrére terítse. E problémát illusztrálhatja – hogy további posztglosszációval éljek – Danto analízise³¹ a Cézanne feleségét ábrázoló portré diagramjairól. Az egyiket Erle Loran műkritikus készítette monografikus könyvében, s valójában egy ábra, mely „a mester festményeinek mélyebb formális struktúráit mutatta meg”. Ezután azonban Roy Lichtenstein festett egy vásznat, azzal a céllal, hogy műalkotást hozzon létre, *Madame Cézanne portréja* címmel, „mely méretében és anyagában ugyan eltért Loran diagramjától, de az optikai megkülönböztethetőség kritériuma szerint annyira hasonlított rá, amennyire a diagram két fényképe hasonlít egymásra”. Loran plágiummal vádolta Lichtensteint, s Danto azon az alapon védi a művészt a műkritikussal szemben, hogy előbbi valódi alkotással lép színre, amely bemutatja, hogy Cézanne mennyire geometrikusan észlelte a világot – a kubisták látásmódját megelőlegezve –, vagyis a cézanne-i gondolkodás *lényegére* tapint, utóbbi azonban „végső soron egy festmény diagramja”. Kárpáti Kamil sem illusztratíve nyúl bizonyos képzőművészeti hagyománykincshez, vagy veszi igénybe technikáit, hanem a vizuális monu-

mentumokat felhasználva újszerű poézist teremt, amely nem műszaki rajzszerűen emlékeztet az alapul vett alkotásra, inkább a lírai gondolkodás logikáját követi. Ezáltal pedig semmiképpen sem törekszik az azonos tartalmak kifejezésére: Piero della Francesca szőnyegei poétikusan megragadva egészen más mintázatúak, mint a képeken. Ugyanígy Rátkay sem egyszerűen hódol a megformált történelmi személyiségeknek – *Calendarium* és *Demonologia* című sorozataiban –, még ha többnyire azonosul is hitvallásukkal, életművükkel, hanem vizuálisan megjelenítve sajátos konnektív struktúrákat alakít ki a múlttal. Kárpáti talált tárgyai Firenze és Róma műemlékei, artefaktumai; lírája – többek között – azért meghökkentő, mert grafémátikus objekt-művészete különmemű formanyelvűből gyűjti tárgykombinációit. Itáliában úgy jár-kelel a költő képzelőereje, mintha peregrinus, régész, valamely utópia Gullivere, pikareszk kalandora és utazási iroda üdülővendége volna egyszerre; Pesterzsébeten ő a dunántúli *Mandulafa* Janus Pannoniusa, akit remeteségre kárhóztat a kültelkiség. Rátkay ehhez hasonlóan szakítja ki környezetéből a reneszánsz fiziognómiát, kontextusából a térszerkesztési fogásokat, hogy nyilvánvalóan felbontsa arányait, kiterjessze térbeli és időbeli rögzítettségét, deformálja a kiválóság ethoszát; s evvel a hagyományvállalás memorandumához közvetlenül fenntartásokat fűz.

Gaal csak áttételesen, nem ritkán amorf foltokkal, ám Rátkay nagyon is plasztikusan értelmezi át ekként a klasszika műalkotásait és a közösség eseményeit. Gaál pantomim-témájú sorozata (*Zöld, Fekete, Vörös Pantomim*) folytatja a történelmi és ábrázoló perspektívából kihullott, jeltelen tömegsírok és arctalanná zúzott tömegek összetoborzását, felvonultatását. A *Zöld bárka* és az „1957-es Múcsarnok-beli Tavaszi Tárlatról kihajított és összetépett” *Csónakavatás* éppúgy, mint a *Faültetés* vagy a *Gyerekkjátékok*, a szakrális rítusokat, beavatás-történeteket imitálja – keresve az antropomorf világban az eredendően értékest, vissza-visszarévedve Vaszary János *Aranykorába*. De a *Csónakavatás* olyan, mintha Géricault Medúza-tutaját röntgenre hajtogatnánk, majd a felvételt írsvetítőre feszítenénk. A hajótöröttek kannibalizmusa a huszadik századi horrorisztikus történelem parabolája éppúgy lehet, mint az antiroyalisták téziseinek konverziója a francia festő képén. Mindenesetre Kárpáti Leonardo és Ruskin – „akinek fekete köpönyege alatt a kor legfényesebb nevei vacogtak” – eszmei tágasságát látja meg a kompozíciókban: Gaál művei azért különösen értékesek számára, mert bennük a valódi hagyomány éled újjá. Rátkay alakjai – Gaáléval ellentétben – „valóságűiek”,

a mitológia és a történelem hőeszai, híres és hírhedt notabilitásai: rájuk ismerni akkor is, ha Sir Percival aszimmetrikus, szögletesre és domborúra csiszolt szemüveglencséje oxfordi diákos modorban mereng a Szent Grál fölött, ha Doktor Faustus Helénájának márványszobrát együtt dekapitálja gyilkos óriásrák és mechanikus bitófa s ha Ozirisz körül pedig pesti kukák búzölögnek. A Rátkay-képek erotikus túlfűtöttsége a noah-noah költőjére licitál, és viszont; a *Don Juan*-sorozat pozitívái, a kecsesen vagy robusztusan hullámzó női domborulatok testpoétikája a nemiség kiérlelt, illúziómentes, de makulátlanságra áhító felfogását hirdetik. Misztikus keveréklények, démonok az emberekkel egyenrangú szereplőkként kapnak helyet a Rátkay-piktúrában, sem lezárt szegélyű horizont, sem hierarchikus alá- s fölérendeltség nem tagolja az univerzumot.

„Tíz, húsz, harminc év elrohant – a Feltámadásnak híre sincs. / Az üvegtetón át két holtra lát. / Kondor s Gaál szidják, persze, hogy itt ragadt.” A *Három hódolat Rátkay Endrének* felütése egyértelműen megjelöli Rátkay két, korán – 1972-ben, illetőleg 1964-ben – elhunyt szellemi testvérét. A „báránybundájú szék” és a trónban vonagló bárány konkrét Rátkay-képre utal, a *Beatrice királynőre*, aki ültében fogja a fotelnek támasztott gitárt: a Nagytusrajzon és Kondor-festményen is felbukkanó szimbólumot, a modern lantot, „tücsök-hegedűt”. Rátkay Endre *Darázskirálynő* címmel festett parafrázisában játszik Kondor motívumával; a darázskirálynőt a háttérbe utasítja, míg az előtérben ijesztő, maszkos balerina pörög a Heisenberg-féle határozatlansági reláció egyenletéhez csatolva, hulahopp karikája egy decens, színházi látcsöves házaspár páholyához köti. Ugyanó Nagy Lászlónak külön táblát szán a *Binominalis*-sorozatban, Gaál Imrénének az Arany Ikonosztázban. S amiképpen Nagy László Kondor-nekrológiájában firtatja az alkohol felelősségét, Rátkay az üdvözülés felé tartó, idealizált Gaál-alakot tört szárnyú angyallal a hóna alatt és himbált demizonnal a kezében ábrázolja a *Calendarium* ikonjában. Nagy László híres vallomását Rátkay is mondhatta volna: „Heisenberg világegyenlete attól szép, hogy alóla rámmagyognak a tűzcsiholók, bronzöntők, tengerjárók, csillagfigyelők, de a véres tollazatú ikaruszok, szén-ajkú eretnekek, szájbavert énekesek is”.³² Heisenberg a betokosodott pozitivista világgép illuzórikus mivoltát éppúgy bizonyította, mint a modern költészet az Arisztotelész-féle művészi illuzionizmus elégtelenségét; az életvilág működését éppoly nehezen éri tetten a tudat, ha részecskére vagy hullámokra bontja, mint amikor délceg istenekre és szenvedő madonnákra. A kvantumfizika is afféle enthümémikus űrt tölt

ki: a királynő, Mária, nem az új embert vagy az új életet öleli karjaiban, mint Botticelli vagy Tiziano madonnái, hanem darazsat billegtet ujjpercein, a szemlélő pedig – akárcsak tudós a mikroszkópján – színházi gukkerén keresztül figyel függvénygörbére perdülő balett-táncost és festményt, ám ő maga sem több, mint műalkotás, észlelésének kiszolgáltatott kreatúra. Ahhoz viszont, hogy mindez felülemelkedjék a totális elbizonytalanításon, szükség van Botticellire és Tizianóra, valóság-konstrukciójuk azonban nem tartható fenn. Lenyűgöző, hogy ilyen és ehhez fogható összefüggések miként értelmezik egymást és a kort a hagyományáramlás hüpolettikus rendjében.

Kondor és a „kosfejű” Gaál a Kárpáti-versben „a delírium hómezőin”, „Arkangyal komáik” társaságából közelítenek Rátkayhoz – akit az „Átlósutcai” epitheton constans jelöl –, „verik az ablaktáblák pléhlemezeit, és hajba kapnak, / hogy melyikük eszelte ki alábbi csínytevésük [...]”. Mintha freskó, fríz vagy pannó gigászai, heroszai, kerubjai lennének, „betelepednek a bundás trónusokba Kondor és Gaál, Kormos és Nagy, / s félig a terembe belógatva lábát / Csontváry Kosztka Tivadar libanoni cédrus képében / ég-lombját kiterjeszteni fejük fölé”. A kultúra európai léptékű konnektív kapcsolódását emeli ki a költemény zárata: ahogy Giorgio Vasari, az „Arezzo-beli”, soha mást nem festett, csak Arezzót, Rátkay is csak „P”-t, olyanak, amilyenek „akarta”, s nem ilyenek, amilyen. Kárpáti számos episztolát, sőt epítáfiumot, panegirikust ír festők-höz és az ő tiszteletükre – őket szólítva, hívva segítségül himnikus odafordulással, s ebben is hamisítatlan reneszánsz gesztusra ismerünk. *Reggel* címmel is verset szentel Gaálnak, afféle Tóth Árpád-os körúti hajnalon eszmélve, „Imre” szerepébe bújva csodálkozik rá, a gyár és az „egérszürke falak” miként kápráznak csacsitól, kagylózúgástól és „fecskecsippektől”. „A percet hosszában kisöpörni kész vagy, csend. / Most Firenze sem több Erzsébetnél. / Imre rajzol. S egy lány körvonalából, *Reggel*, / visszavonhatatlan megszületéssel.” Sem a világ rendje, sem a költő szeme nem nélkülözheti a festői látásmódot; előbbi nem készül el, utóbbi nem fejlődik ki máskülönben. Kárpáti ezen kívül vers-esszéikben is hajlamos megfogalmazni, hogy az európai kultúrtörténet átlói mely pontokon metszik egymást. Padovában, Mantegna *Cristoforóját* szemlélve „egyetlen párhuzamra bukkant: / Gaálra” (*Mellénk ül Gaál Imre, negyediknek*). Mantegna huszadik századi észjárásáról, Gaál mantegnai megelőzőttségéről elmélkedik a költő, „Gaál földet sem érő, / a súly törvényének fittyet hányó, / delíriumos táncosai” lendítik végtagjaikat emlékezetében. Különbséget csupán a hóhérlegények „utcai eleganciájában” vél felfedezni Kárpáti; s a képzőművészet mellé odarendeli a *Bibliát*, Nietzsche *Zarathustráját* és Voltaire *Candide*-jét, harminc évvel korábban elkobzott könyveit, valamint Goethe Mantegna-esszéjét, melynek néhány oldala többet árul el az itáliai festőről, mint a „szószaporító” tanulmányírók.

A *Hódolat Kondor Bélának* című vers – e képzeletbeli szárnyas oltár harmadik táblája – *Aszterek bevonulását* ábrázolja grafémákkal; a szentek pedig a Kárpáti-féle legendák, profán hagiográfiák személyiségei: a „szentmiklósi” (Kormos), az „iszkázi” (Nagy), a „lőrinci” (Szécsi Margit) és „sokak meglepetésére köztük egy pesterzsébeti európai”, Rátkay. E költeménynek az orgiasztikus tobzó-

dást és a magasztosságra való törekvést, a dionüsiát és az apollóni, éteri finomságot vegyítő kavalkádja, karneválja, eposzi seregszámhája párverse lehet Nagy László: *A város címerének*: „végzetes vízszintesekkel / elkészül a város címere újra, / cirkalma lesz a füst és fohász, / mert eljön a fekete katona”, valamint az iszkázi mottójának: „tisztának a tisztát őrizzük meg”. Kárpáti a *Hat durva vázlat Michelangelo alakja köré* verséhez odailleszti Rátkay Michelangelo-portróját az ikonosztázból. Egyik legmegrendítőbb börtönverseként összefoglalja, formulázza benne a vézskorszak idején a klasszika szirtfokára menekülő személyiség Thomas Mann-i szerepfelfogását: „Ő, kell freskó a falnak, / és kell mítosz a népek. / De mind be vagyunk zárva, / idő béklyója éget.” A „Végtelen” tér és az „Örök” határ egyszerre szűk ketrec és széles mozgástér – ahogy a freskó a börtönfal kilátástalansága és a Sixtus-kápolna mennyeiket megfoghatóvá arányosító reménye, a mítosz a népet közösséggé szervező emlékezetpolitika intézménye és a diktatúrák hazugsággépezete. A képzőművészet nemcsak az értéktelített régió, a szférikus harmónia a Kárpáti-lírában, de a transzcendencia is ezen keresztül nyilatkozik meg.

Nagy László és Kárpáti Kamil igazságigényű, rendszerteremtő költészete szükségszerű dinasztikus házasságra lépett a képzőművészetrel, amiért a belső, szellemi emigráció önfenntartó – autopoietikus – jellegét valósította meg. „A szó nélkül nem történhet semmi. Állítólag a gondolat, a képi és képleti tevékenység nyelvi eredetű az agyvelőben”, ekként Nagy a képet nem választja el a szótól, hanem sorrendiséget állapít meg, s megvallott azonossága a szóval a teljes világmagyarázat követelményét állítja fel. Kárpáti Kamil ellenkezőképpen, mert a kép ontológiai elsőbbségét feltételezve, de lényegileg ugyanazzal az eredménnyel számol, az abszolútumot szó és kép összejátszásától reméli: „s ki eljut Rómába, a boldog, érzi, / hogy szemének lassú, kövér bogárkái, / mintegy a fől szálló telehold közepére araszolva, / onnan egyenesen öt veszik szemre. [...] S Rómától csupán egy tartománynyi távolságban / dermedek szoborrá, én szegény, / falvak közt töltve kóbor időmet”. Műtárggyá merevül a költő alteregója, s amit addig szoborként a vers posztamensére helyezett az imagináció, egyszerre kiemeli a poézisből, és szobortalapzatra teszi. A talált tárgyat megtisztítva, megigazítva az utókornak „visszaadja”, hogy őrizze közösségi emlékezetét.

A tapintható a kimondott, a kimondott a tapintható tükrében csodálkozik rá önmagára.

JEGYZETEK

- 1 Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013, 60.
- 2 Assmann Lévi-Strauss fogalmait veszi kölcsön. In: i. m. 69–70. A „forró társadalmak” a történelmet lényegileg folytonosan újraértelmezik, felülvizsgálják, míg a „hideg társadalmak” emlékezési alakzataikat „befagyasztották”.
- 3 Nagy László: *Adok nektek arany vesszőt*. Budapest, Holnap Kiadó, 2011, 25. „Egyenes a törzse, de közelről látni, háromszor megcsavarta az északi szél. Ezt a fát én neveltem, először más helyen. [...] Tán életemet is jelképezi.”
- 4 Az ikonosztáz 3,5 méter magas, 15 méter hosszú, 415 képmézöböl áll.
- 5 Rátkay Endre 2011-ben hunyt el.
- 6 Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003, 74.
- 7 Jan Assmann szóhasználatában
- 8 In: Gotthold Ephraim Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 191–321.
- 9 Nagy László: *Megismerés, nyelv és vers*. In: *Versek és versfordítások*. Budapest, Holnap Kiadó, 2004, 573.
- 10 Assmann: i. m, 120.
- 11 Kárpáti Kamil: *Gaál Imre világa*. Budapest, Stádium Kiadó, 2010, 67.
- 12 Assmann: i. m, 173. „Így alakul ki a »monumentális diskurzus« közege, amelyben az állam saját magával együtt egyfajta örök rendet is láthatóvá tesz.” Assmann-nak az ókori egyiptomi civilizációra használt kifejezése kiterjeszhető az általában vett közösség állami és azzal szemben kialakított emlékezési alakzataira.
- 13 Assmann: i. m, 80.
- 14 In: *Forrás folyóirat*. 2001. 3. szám, 68–73.
- 15 Assmann szóhasználatában.
- 16 Assmann szóhasználatában.
- 17 Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest. Európa Könyvkiadó, 1971.
- 18 Nagy László: *Szárny és piramis*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 7.
- 19 Danto: i. m, 138. „Az enthüméma csonka szillogizmus, hiányzó premisszával vagy hiányzó konklúzióval, és érvényes szillogizmust akkor eredményez, ha – azon túl, hogy teljesülnek a szillogisztikus érvényesség általános feltételei – a hiányzó sor egy magától értetődő igazság, vagy valami, amit annak szokás tekinteni, amit tehát feltételezhetően mindenki elfogad: egy banalitás.”
- 20 Arnold Gehlen szóhasználatában
- 21 Assmann: i. m, 280.
- 22 Adorno és Horkheimer értelmezése szerint.
- 23 Vö.: Németh Lajos: *Kondor Béla*. Budapest, Corvina Kiadó, 1976.
- 24 In: Nagy László: *Adok nektek arany vesszőt*.
- 25 Vö.: Kárpáti Kamil: *Relief egy fegyházzól* (Válogatott börtönversek), Budapest, Stádium Kiadó, 1993.
- 26 Füveskert 1954–1995, Stádium Kiadó, Budapest 1995.
- 27 Vö.: Kárpáti Kamil: *Gaál Imre világa*.
- 28 Paul Gauguin: *Noa Noa*, Berlin, Henschelverlag, 1967.
- 29 Vö.: Kárpáti Kamil: *Az ibolyántúli ember*. Budapest, Cserépfalvi és Stádium Kiadók, 1995, 148.
- 30 In: Nagy László: *Versek és versfordítások*. 575. „Nem kezdetjük újra az ábécénél a költészetet.”
- 31 Danto: i. m, 133.
- 32 Nagy László: *Megismerés, nyelv, vers*