

Az objektív fizikai időviszonyokban, hanghullámokban és hasonlókban – vagy a hallgató fejében? Nos, ez kétségtelül olyan alternatíva, melytől olyat a maga nyereségében azonnal meg tudunk érteni. Hisz az a helyzet, hogy a ritmust kihalljuk és ugyanakkor belehalljuk. A monoton hangjornak ez a példája persze nem példa a művészetre – de megmutatja, hogy még a formába belehelyezett ritmust is csak akkor halljuk, ha saját bensőnkben eredően ritmizálunk, azaz valóban saját tevékenységet fejtünk ki azért, hogy kihalljuk a ritmust.

Tehát minden műalkotásnak van valamilyen saját idője, melyet úgy szólván fánk kénszerít. Ez nemcsak a tranzitorikus művészekre, a zenére, a táncra és a nyelvre érvényes, hanem a statikus művészekre is: emlékezzünk vissza, hogy a képeket is felépítjük és olvassuk, vagy az építményt is „bejártuk”. Ezék is idő-menelek. Az egyik kép gyorsabban vagy lassabban közellérel meg, mint a másik. Különösen így van ez az építményeknél. A mai sokszorosított művészet egyik nagy hamisítása, hogy bizonyos csatlódást érzünk, amikor az emberi kultúra nagy építményeit először látjuk eredetiben. A valóságban sohasem olyan festőiek, mint az általunk ismert fényképek. Ez a családosság valószínűleg azt jelenti, hogy a fénykép alapján egyáltalán nem jutunk túl az építészeti műpuzsán festői látványán, nem jutunk el hozzá mint építményhez, mint művészelhez. Ha ez a célunk, akkor oda kell mennünk az építményhez és be kell mennünk ki kell lépünk és körbe kell járnunk lépésről lépésre meg kell vele ismerkednünk s meg kell szerezniünk azt, amit az építmény saját életteltségünk számára tartogat, s amivel életteltségünket fokozni tudja. Tehát a következtetést, melytől rövid gondolatmenetből levonható, így foglalhatjuk össze: a művészet tapasztalatában az történik, hogy a műalkotáson megismerjük az elidőzésnek egy

sajátos faját. Ennek az elidőzésnek nyilvánvalóan az a jellemzője, hogy nem válik unalmassá. Minél inkább átadjuk magunkat neki, annál beszédesebbnek, változatosabbnak, gazdagabbnak látszik. A művészet időtapasztalatának az a lényege, hogy megtanulunk elidőzni. Talán ez a számunkra kiszabott véges megfélelője annak, amit örökkévalóságnak neveznek.

S most foglaljuk össze gondolatmenetünket. Mint minden visszatérő kérdésben, itt is tudatosítanunk kell, hogy a gondolatmenet egészében mi volt az, ami előbbre vitt bennünket. A kérdésben, melyet ma a művészet ad fel nekünk, eleve benne van, hogy egymástól távolodó, egymással feszülten szembenálló tényezőket kell közlelőbb hozni egymáshoz: egyfelől a történelmi látszatot, másfelől pedig a progresszív látszatot. A történelmi látszatot a műveltség, a képzés elvakultságának nevezhetjük, mely csak azt tartja jelentősnek, amit a kulturális hagyományból megszoktunk. A progresszív látszat épp ellenkezőleg, egyfajta ideológiai-kritikai elvakultságban leledzik, amikor is a kritikus azt hiszi, hogy az időnek a mával és a holnappal újra kell kezdődnie, s a hagyományt, amelyben állunk, keresztül-kasul ismeri és maga mögött hagyja. Ámde a művészet témájának igazán rejtélye épp a múltbelinek és a jelenleginek az egyidejűsége. Semmi sem csupán alsóbb lépcsőfok és semmi sem csupán elfajzás, ellenkezőleg: azt kell kérdeznünk, hogy mi az, ami az ilyen művészetet önmagával egyesíti, s a művészet miképp győzi le az időt. Erre a kérdésre három lépésben próbáltunk válaszolni. Az első lépés a jelleltetés, jelenségében keresett antropológiai alapvetést. Az emberi élet legmélyebb meghatározó tulajdonsága, hogy az ember a maga ösztönsszegénységében, a viselkedését rögzítő ösztönfunkciók hiányában szabadnak tudja magát, s ugyanakkor tudatában van a szabadság

veszélyeinek, s pontosan a szabadság az, ami az embert emberre teszi. Itt a Nietzsche által inspirált filozófiai antropológia felismerését követtem, melyet Scheler, Plessner és Czechen dolgozott ki. Megpróbáltam kimutatni, hogy innen ered az emberi lét voltaképpeni emberi minősége, a múlt és a jelen egyesítése, a korok a stílusok, a fajok és az osztályok egyidejűsége. Mindez emberi. Az ember megkülönböztető jegye, ahogy azt bevezetőben mondtam, Minemoszúnéknak az emlékezeltség, tartás és a megőrzés műzsjának sugárzó tekintete. Feljegyeztem egyik alapmótvumát az volt, hogy tudatosítsam: a világhoz való viszonyulásunkban és alakítói igyekezetünkben – formadóként vagy a formajáték részvevőjeként – a mulandók megtartásáért akarjuk élni.

Ennyiben nem véletlen, hanem a szellem-bélyege a játék belső transzcendenciáján, ezen a teliszólegesen és szabadon választottba telerendező feltelesen, hogy a tevékenységben az emberi létezés végsőségének tapasztalata csapódik le sajátos módon. Hisz azaz, hogy az ember tudatában van a halálnak, gondolkodása túllép véges létének korlátain. A sírokban elhelyezett tárgyak, a halottkultusz és a temetkezési művészet, áldozati ajándékokra fordított roppant pénzek a mulandónak és elillanónak a megőrzését jelentik új saját tartósságot kölcsönözve neki. Úgy látom, hogy ez az a lépés, mellyel gondolatmenetünk egészet tekintve előbbre jutunk, ha nem csak azt állapítjuk meg, hogy ajáték felesleg-jellege az a voltaképpeni alap, amelyen alkotva formálva felemelkedünk, hanem mögötte rejlik mélyebb antropológiai mótvumként azt is felismerjük, ami az emberi játékok, s különösen a művészet játéka a természet valamennyi játékformájától megkülönbözteti: azt, hogy tartósságot kölcsönöz.

Ez volt az első lépés, melyet megtettünk. Ehhez kapcsos-

2.) Jódott azután a kérdés, hogy tulajdonképpen mi az, ami ebben a természetjátékban és alakka-változásban, kezdőd-ményre „megjelenésben” jelentős számunkra, megszólít ben-nünk. Ezen a ponton a szimbólum régi fogalmához kapcsolódunk. Most itt is szeretnék továbblépni. Azt mondotuk: a szimbólum az, amiről valami újra felismerünk – ahogy a vendéglátó a tessera hospitális-ról újra felismeri a vendéget. De mi az újrafelismerés? Nem az, hogy valamit ismét látunk. Az újrafelismerés sora nem találkozások sorozata: az újrafelismerés azt jelenti, hogy valamilyenakként ismerünk fel, amiként már ismertük. Az emberi „Einhau-sung” [a környező világ otthonunkká válását] – a szót Hegeltől kölcsönzöm – voltaképpeni folyamata abban áll, hogy az újrafelismerés már elszakadt az első megismerkedés esélyességétől, és az ideális szintjére emelkedett. Ezt mindannyian ismerjük. Az újrafelismerésben mindig benne rejlik, hogy most már valódi ismeretünk van annál, amelyre az első találkozás pillanatnyi elfogultságában képesek voltunk. Az újrafelismerés megálítja a mulandóban a maradandót. A szimbólumnak és a művészi nyelvek szimbólumtartalmának az az igazi funkciója, hogy véghezvigye ez a folyamat. Persze a kérdés, melyre a választ keressük, épp az volt, hogy tulajdonképpen mit lehet még újrafelis-merni, amikor olyan művészetről van szó, amelynek nyel-ve, szókészlete, szintaxisa és stílusa oly sajátosan üres és számunkra oly idegennek vagy kultúránk nagy klasszikus hagyományaitól oly távol állónak látszik? Nem épp az jellemzi-e a modern művészetet, hogy mélységes szimbólumszerűsége a műszaki, a gazdasági és a társadalmi haladás minden rohanó progresszizmusa mellett is meg-foszta bennünket az újrafelismerés lehetőségeitől?

Megpróbáltam kimutatni, hogy itten lehet egyszerűen a szimbólumbőség gazdag korszakairól és a szimbólumki-

ürsedés szegény korszakairól beszélni, mintha az elmúlt korok kedvező és a jelenkor kedvezőtlen volta egyszerű adottságok lennének. A szimbólum valójában a felépítés feladata. Az újrafelismerés lehetőségeit kell biztosítani, mégpedig a feladatok nagyon szűk körében, s a találkozás igen különféle kínálataival szemben. Így bizonyára nem mindegy, hogy történeti képzettségünk alapján és a polgári kultúra üzemhez szokva egy olyan szórárt tanulunk-e meg, aménár történetileg eljáratva, amely korábbi korok szán és meg na a beszéd magától érteődő szókészlete volt, úgy hogy a művészettel való találkozásunknál a történeti műveltség körébe tartozó megtanult szóár is hallja a hangját, vagy pedig új, éddig ismeretlen szóárakat próbálunk kibetűzni, s feladatunk az, hogy megtanuljuk olvasni őket.

Hisz tudjuk, hogy mi jelent az olvasni tudás. Azt jelenti, hogy a betűk színtelenné, már észre sem vesszük őket, s egyedül a beszéd értelme épül fel. Csak ha már minden összehangban van, s ezzel végbemege az értelemkonstitúció, akkor szólunk így: „Megtérttem, amit itt mondanak.” Csak ez teszi teljessé a formák nyelvével, a művészet nyelvével való találkozásunkat. Így most már remélhetőleg világos, hogy kölcsönös viszonyról van szó. Elvakult, aki azt hiszi, hogy az egyik az övé lehet, a másikat pedig félrelökheti. Nem lehet eléggé hangsúlyozni: aki azt hiszi, hogy a modern művészet elfajzott, az a régebbi korok nagy művészetét sem tudja igazán megérteni. Lássuk be, hogy a műalkotásokat előbb meg kell tanulnunk betűzgetni majd olvasni, s csak aztán kezdünk beszélni. A modern művészet arra figyelmeztet, hogy a betűzgetés és az olvasás elcsajátítása nélkül a régi művészet nyelvét sem hallanánk.

Persze ez a feladat nem egyszerűen előfeltétel vagy ajánldékként kapja a kommunikáció közös világát, hanem épp ez a kommunikatív közösség az, amit fél kell építeni.

A „képzőlethei múzeum”, André Malraux-nak az a híres megfogalmazása, mely azt is jelenti, hogy valamennyi művészei korszak és teljesítményeik egyidejűleg vannak jelen tudatunkban, úgy szólván e feladat önkéntelen elismeréséigaz, nem szerencsés formában. Ugyanis képzeletünkben mi magunk hozzuk össze ezt a „gyűjteményt”, s a példánnp az, hogy soha sincs bitókunkban és nem készen találjuk mint a múzeumban a mások gyűjteményét. Vagy másképp szólva: mint véges lények, hagyományok talaján állunk, akár ismerjük őket, akár nem, s függetlenül attól, hogy tudatosítjuk őket vagy az újakezdés illúziójában élünk – mindez nem érinti a tradíciók hatalmát felettünk. Viszont nagyon nem mindegy belátásunk számára, hogy szembenézünk-e a hagyományokkal, melyeknek talaján állunk, s a lehetőségekkel, melyeket a jövőt illetően biztosítanak számunkra, vagy azt képzeljük, hogy el tudunk fordulni a jövőől, melybe életünk vezet, s képségek vagyunk újatrogamozni és újalkotni magunkat. A hagyomány persze nem pusztá konzerválást jelent, hanem átültetést. Az átültetésben pedig az is benne van, hogy semmit sem hagyunk meg változatlanul és pusztán konzerválva, hanem valami régebbit megtanulunk új módon mondani és megérteni. Például a fordítást is szoktuk „átültetésnek” nevezni.

A fordítás jelensége csakugyan modeliszertűen mutatja meg, hogy valójában mi a tradíció. A megmerevedett irodalmi nyelvnek saját nyelvünkkel kell válnia. Az irodalom csak akkor lesz művészet. Ez ugyanúgy érvényes a képzőművészetre és az építészetre is. Gondoljunk arra, hogy mekkora feladat az elmúlt korok nagy építményeit termékeny és szakszerűen összeegyeztetni a modern élettel és annak közlekedési formáival, látási szokásaival, világítási lehetőségeivel és hasonlókkal. Példaként hadd mesélgem el, hogy mennyire meghatódtam, amikor az Ibériai-félszig-

ten utazva végre egy olyan dőmba jutottam, ahol Spanyolország és Portugália régi katedrálisainak igazi nyelvét nem árnyékolta be elektromos lámpák fénye. Az abla-knyílások, melyeken át mintegy a világosságba tekintünk ki, s a nyitott kapu, melyen át a fény Isten házába árad – nyilvánvaló, hogy Isten eme hatalmas várainak ez volt az igazi megközelítési módja. Persze ez nem azt jelenti, hogy látási szokásainkat egyszerűen ki tudhánk iltatni. Erre ugyanúgy nem vagyunk képesek, mint élelmódunk, közlekedési szokásaink és hasonlók kikapcsolását. De a feladat, a mának és a múlt eme köből való maradványainak az összeegyeztetése jól szemlélteti, hogy mi a hagyomány. Nem műemléképótlás a pusztá megóvás értelmében, hanem állandó kölcsönviszony jelenünk és annak céljai, valamint ama múltak között, melyek mi magunk is vagyunk.

Tehát ez a lényeg: azt, ami van, lenni hagyni. A lenni-hagyás azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük amit már tudunk. Nem valami ismétléselemény formájában, hanem magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak a számára, aki vagyunk.

Végül a harmadik pont: az ünnep. Nem kívánom elismertetni, hogy az idő és a művészet saját idője hogyan viszonyul az ünnep saját időjéhez, hanem arra a pontra szeretném irányítani a figyelmet, hogy az ünnep az, ami mindenkit egyesít. Szerintem az ünnepi életről, hogy csakis annak számára valami, aki részt vesz benne. Ezt olyan sajátosságnak tartom, melynek teljesen tudatában kell lennünk. Ha erre visszaemlékezünk, kritikusan kell viszonyulnunk mai kulturális életünkhöz, a műélvezetre kijelölt helyekhez azokhoz az epizódokhoz, amikor a műveltség tapasztalat formájában mentesülünk a hétköznapi lét szorongásaitól. Hisz a szépség fogalmához az is hozzátartozik, hogy nyilvánosságot, tekinteteket és tekintélyt igényel. Ez

viszont azt jelenti, hogy itt egy életentől van szó, mely többek közt a művészi alakítás formái is. A fogja: a dekorációt, életünk építészeti formálását, az életet díszítését a művészet valamennyi lehetséges formájával. Ha a művészetnek világban van valami köze az ünnephez, akkor az csak az lehet, hogy egyfelől túl kell lépnie a fentebb leírt rendeltetés határain, s így a műveltségi előjogok határain is, másfelől pedig társadalmi életünk kommersziális struktúráival szemben is immunisnak kell maradnia. Ezzel nem akarom kétségbe vonni, hogy a művészettel üzlethelni is lehet, s hogy a művészek esetleg műveik kommercializálásának is áldozatul eshetnek. Ez azonban nem a művészet igazi funkciója, és soha nem is volt az. Legyen szabad emlékeztetnem néhány tényre. Itt van például a nagy görög tragédia – ma már a legjobban képzett és legélelményebb olvasónak is komoly feladat. Szepholész vagy Aischylosz némelyik kardala szinte hermetikusan hat himnikus mondatainak tömörségével és kihagyhatatlanságával. S mégis az attikai színház mindenkit egyesített. Sikere, aza roppant népszerűség, melyre a játékok kultikus integrációja az alkai színházban szert tett, arról tanúskodik, hogy nem egy felső réteg reprezentációja volt vagy nem egy zsűri megelégedését szolgálta, mely aztán kiosztotta volna a díjakat a legjobb darabok között.

Ehhez hasonló művészet az európai polifónia nagy története, mely a gregorián egyházi zenéből ered. Egy harmadik tapasztalat pedig olyan, amelyben még ma is valamennyien részesei lehetünk csakúgy, mint a görögök és pedig ugyanannak a tárgynak, az antik tragédiának a kapcsán. A moszkvai Művész Színház első vezetőjét 1918-ban vagy 1919-ben, a forradalom után megkérdezték, hogy milyen forradalmi darabbal akarja megnyitni a forradalmi színházat – s ő hatalmas sikerrel vitte színpadra az *Oidipuszt*.

király-t. Az antik tragédia minden időben és minden társadalom számára! Ennek keresztény ellenpárja a gregorián kori és művészi kibontakozása, de ugyanígy Bach passió zeneje is. Mindenkinél látnia kell: itt már nem pusztán hangversenylátogatásról van szó; itt valami más történik. Hangversenylátogatóként világosan felismerjük, hogy ott nem olyan közösségformáról van szó, mint amely a templomban gyűlik össze egy passiózene előadása alkalmából. Ez utóbbinál hasonló a helyzet, mint az antik tragédia esetében. Az ilyen művészi, zenei, történelmi műveltség legmagasabb igényeinek ugyanúgy megfelel, mint az emberi szívtől egyenesen szűkebb jelének és hajlamlának.

Tehát egészen komolyan állítom: a Koldusopera vagy azok a hangjegyek, melyekről a mai fiatalok által oly kedvelt modern dalok hangzanak fel, ugyanilyen legitimiek. Ezeknek is megvan a megszólals és a közösséglelésítés olyan lehetőségei, melyek fellette állnak az osztályoknak és a műveltségi előfelteteleknek. Ezzel nem a tömeglélektani járvány kábulatára gondolok, mely szintén létezik és kétségkívül mindig is létezett a valódi közösségtapasztalat mellett. Nem vitás, hogy mai világunkban, amikor erős ingerek árasztanak el bennünket, s a kommerciálisan irányított kisértelmezés gyakran már feleletlenségig válik, sok minden van, amiről nem tudjuk megmondani, hogy valóban közösséget teremte-e. A kábulat mint olyan nem maradandó kommunikáció. De nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy gyermekünk a zenében való feloldódást vagy az absztrakt művészet sokszor igen kopár, letűzött formáit mily magától értelődően érzik könnyű és közvetlen kifejeződésüknek.

Bizonyára mindenki tanúja volt már, ahogy idősebbek és fiatalok azon civakodtak, hogy melyik rádióműsört hallgassanak vagy melyik hangplemet tegyék fel. Világosan kell

látnunk, hogy amit itt a nemzedékek viszályában vagy jobban mondva a nemzedékek közti folytonosságban tapasztalunk – mert hisz mi idősebbek tanultunk –, az magában a társadalomban is végbemegy. Hatalmasat téved, aki azt hiszi, hogy művésztünk csupán a felsőbb réteg művésze. Aki így gondolkodik, az elfelejti, hogy a stadionok, a gépcarnokok, az autópályák, a közlekvirányok és a szakszolgák gyakran fényűzőbben vannak felszerelve, mint klubné régi humanista gimnáziumaink, melyekben az iskola pora szinte a képzés egyik eleme volt – s melyekért én szintén bántódom. Végül elfeledkezünk a tömegművészmokról és arról a diffúziós hatásról is, melyet társadalmunk egészére gyakorolnak. Fel kell ismernünk, hogy az ilyen dolgokat mindig lehet értelmesen használni. Késztelen, hogy az emberi civilizációra ropant veszélyt jelent az a passzívítás, melyhez a kultúra túl kényelmes sokszorosító eljárásainak az alkalmazása vezet. Ez főleg a tömegművészmokra érvényes. De épp itt találkozik mindenki – az idősebbek, akik vonzzák és nevelik a fiatalokat, csakúgy mint a fiatalok, akiket vonzzanak és nevelnek – az az emberi követelménnyel, hogy saját tevékenységük révén tanítsanak és tanuljanak. Ugyanis a követelmény, mely előttünk áll, pontosan ez: aktivizálnunk kell saját tudásszágunkat és választási képességünket a művészet és minden egyébről, amit a tömegműveltség úján terjeszt nekünk. Csak akkor tapasztalunk művészetet. A forma és a tartalom elválaszthatatlansága ama meg-nem-különböztetéstől való, sül meg, melynek révén a művészet tud nekünk mondani valamit és képes kifejezni bennünket.

Ennek belátásához elég tisztáznunk azokat az ellenfogalmakat, melyekben ez a tapasztalat úgyszólván lecsapódik. Két szélsőséget szeretnék bemutatni. Az egyik az ismeretlenség élvezetének a formája. Meggyőződésem szerint ebből

ered a giccs és az antiművészet. Ilyenkor azt halljuk ki, amit csak tudunk. Semmi más nem akarunk hallani, s az ilyen találgatásain az élvezzük, hogy nem felforgat, hanem a maga helyén marad. Igazán igazol bennünket. Ez azt jelenti, hogy a művészet nyelvére felkészült befogadó az ilyen hatásnak épp a szándékoltságát érzi. Észreveszi, hogy itt alarnak vele valamit. Minden giccsben van valami abból a gyökeren nagyon jóhiszemű, nagyon jószándékú és jóindulatú igyekezetből – s mégis épp ez az, amivel megsemmisíti a művészetet. Mert művészet csak akkor lehet valami, ha nekünk magunknak kell feléltetnünk a képződményt a szólt, a formák és a tartalmak elcsajátításával, hogy valóban végbenemjen a kommunikáció.

A második forma a giccs ellenpárja: az esztétikai nyenyesség. Ezt különösen az eladóművészekhez való viszonytában lehet lelteti érti. Operába mennék, mert a Callas énekel, nem pedig azért, mert ezt a bizonyos operát adják elő. Megérttem, hogy ezt teszik. De állítom, hogy ez nem fogja közvetíteni a művészet tapasztalatát. Nyilvánvalóan másodlagos reflexió, ha a színészt vagy az énekest és egyáltalán a művészt közvetítő funkciójában tudatosítjuk: a műalkotás tökéletes tapasztalata olyan, hogy épp az eladók diszkrétcióját csodáljuk: azt, hogy nem önmagukat mutatják meg, hanem a művet, annak kompozícióját és belső koherenciáját úgy szólaltatják meg, hogy az akaratlanul is magától értelődővé válik. Itt két szélsőségssel találkozunk: az egyik a meghatározott manipulálható célok iránti „művészelakadás”, mely a giccsben jelenik meg, a másik pedig az az eset, amikor a műalkotás hozzánk szóló igazi mondanóját teljesen figyelmen kívül hagyják, s csak az esztétikai minőségek másodlagos gyönyörözt élvezzik.

Az igazi feladat szerintem e két szélsőség között található. Abban áll, hogy elfogadjuk és betartjuk, amit a valódi mű-

vészet formacereje és színvonala közvetít számunkra. Végül is egyfajta áprobléma vagy másodlagos kérdés, hogy miközben egyáltalán mennyit mozgósítunk abból a tudásból, mely a történeti képzettségünknek közönhelel. A képzőművészetben a művészet csak az idő és az elevenen megérett, elevenen változó hagyomány szűrtén jut el hozzánk. A modern nonfiguratív művészetnek ugyanilyen feszés és tömör lehet a szerkezete, s ugyanilyen lehetőségei vannak arra, hogy közvetlenül szőltsen meg bennünket – persze csak a legjobb alkotásaiban, melyek ma még aligha tudunk megkülönböztetni az utánzatoktól. A műalkotásban maradandó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem továbbra is, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe beleövtünk, egyben túlnövünk önmagunkon. „A élőva időben van egy s más, mi tartható” – ez ma a művészet, az volt tegnap és ez volt mindig.

Fordította Bonyhai Gábor

JEGYZETEK

1. Most in: H.-G. Gadamer, *Ges. Werke* Bd. 5. 187–211.
2. Vö. ehhez két Hegel-tanulmányomat ebben a kötetben [*Ges. Werke* Bd. 8. – Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Ver-gangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von Heute (1985) és *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakter der Kunst* (1986)], s főleg Dieter Henrich, *Kunst und Kunstphilo-sophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf He-*

in der zaudern den Weile einiges Halbare sei” – Gadamer alludálja a födörtlin Kant és bor c. versére, a második versszak soraira – a szerk.