

HOLMI

XIX. évfolyam 3. szám

2007. március

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),
Fodor Géza, Szalai Júlia, Voszka Éva

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Domokos Mátyás,
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László,
Ludassy Mária, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Fischer Mária:* A varázslat elmarad • 267
Lázálom októberben • 267
Eljön a karácsony • 268
Nagy kerek erdőben • 268
Nem látok hidakat • 269
- Csengery Kristóf:* Amulett • 269
Idegenség varázsigéi • 270
- Horváth Elemér:* hitetlenül • 271
rendületlenül • 272
kiegyezés után • 272
megalit • 273
- Mesterházi Mónika:* Alice Munróról és a „Vétkek”-ről • 273
Alice Munro: Vétkek (*Mesterházi Mónika fordítása*) • 274
- Rába György:* Hommage • 294
Kávéházban • 295
- Perneczky Géza:* Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek
kérdésében • 296
- Forgács Éva:* Vadak vagy koloristák? • 310
- Sármány-Parsons Ilona:* Marginalizált magyar festők, avagy
egy közép-európai festészeti
kánon kérdései • 315
- Lackfi János:* A bárány imádása
(Jan van Eyck festménye) • 327
- Orosz István:* „...nothing but confusion” • 330
- Ullmann Tamás:* Kant és a hattyú • 341

- Kiss Judit Ágnes:* Mimikri • 354
UV • 354
A halál milongát táncol • 355
- Miklya Luzsányi Mónika:* Diznilend • 356
- Miklya Zsolt:* Világ bozontján • 362
Arcát mosná • 362
- G. István László:* Útszéli alba • 363
Fáradt Thészeusz • 364
Közös ebéd • 364
- Koltai M. Gábor:* Kietlen barokk (Jegyzetek Füst Milán
„Catullus”-ához) • 365

FIGYELŐ

- Lengyel András:* József Attila verseinek új kritikai
kiadása • 379
- Dunajcsik Mátyás:* Egy forradalom dokumentumai (Balassa
Péter: Segédigék – Esterházy Péter
prózájáról) • 382
- Bazsányi Sándor:* Leltárkedv és határiszony (Szabó Gábor:
„...te, ez iszkol”. Esterházy Péter
Bevezetés a szépirodalomba című műve
nyomában) • 388
- Vörös István:* A lift világszemléletéről (Halasi
Zoltán: Így ér el) • 393
- Gelencsér Gábor:* BG, avagy egy szerző keresi a várost
(Bikácsy Gergely: Saját Róma) • 397
- Gyenge Zoltán:* Az eleven, az a szép (Bacsó Béla:
„Az eleven szép”) • 401

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné
A HOLMI honlapja: www.holmi.org

Fischer Mária

A VARÁZSLAT ELMARAD

Mágusok állnak a téren, hússal kenyeret
 falnak – háttal a falnak. Korcs, kóbor ebek
 nyála csorog, szemük átlát a fogyó falaton,
 csak nyelnek nagyokat, mennének közelebb –
 Rájuk csusszan a fény, és tiltott övezet
 lesz mától ez a város. Már búzlik a hír.
 Tudnak róla a kétlábú városiak.

Mind fenn hordja az orrát, magasan, magasan –
 Halk, döcögős zene szól; izzad a vén hegedűs,
 szidja a kánikulát. Nem lesz jobb a világ.
 Hókuszpókuszokat mormolok én is, utált
 szólamokat sorolok rendre, sietve, akár
 egy rossz gépezet. Erjedt, kásás a homály,
 megbuggyanhat az éj. Máshol fürdik a hold.

LÁZÁLOM OKTÓBERBEN

Megszaporodnak a zűrök, viharos galibák.
 Lángot okádnak a kéretlen cirkuszosok.
 Hibbant néne csikorgatja fogát, s a zsiráf
 messzire nyújtja nyakát lottyadt teste fölött.
 Látni a holdat a tócsák tetején, a szemek
 mélyéből fakadó ködben füst kavargó;
 berregnek nevenincs harcosok. – Új elefánt
 kellene, szárnyat eresztett az a régi, szegény.
 Hajlék nélküli szájában a szaftos ebéd
 újra idézi az otthont; – és hazakészül a sztár,
 húzza a melle – a hátát. Vonuló vonulók
 talpa alatt a szülőföld szűköl, s didereg
 szívem az ősz közepén, hull, hull rám a harag.
 Tárom még karomat. Mégsem zár ölelés.

ELJÖN A KARÁCSONY

Zárva maradt az idők háza, befedte a hó.
Csak sejtem, hogy a tél hosszú lesz, s odabenn
vénséges szülikém főzi a hársfateát.
Fát rak a tűzre, kalácsot szel. Még hazavár,
gondolom. Éjszaka majd surrog a rokkakerék,
serceg a lámpaolaj, zörren az ablaküveg,
nyikkan a kulcs meg a zár – cirpel a téli tücsök.
Kisjézus születik, s egy piros ágytakarón
angyalok ülnek – egész éjjel – tág, karikás
szemmel. Pont ahogyan régen, pont ugyanúgy.
Mert odabenn sohasem fájhat már a magány.
Kintről ezt hihetem. Már rég ezt hihetem.
Most elakadt, kiapadt emberek állnak az út
szélén hangtalanul, szétfagy bennük a szó.

NAGY KEREK ERDŐBEN

Most megyek át a határon. Sárgult avaron
táncol az ószeres, órámat megveszi – és
elviszi vissza; amott még számít az idő.
Tiszta csapások ereszkednek alább, közelebb
jönnek a fák, erejét adja a föld nekem is.
Nagy levegőt veszek. Áldott ez a nap – ragyogó;
céltalan és üres, és szól a kolomp valahol,
hallom a hangot. Akár egy halk, árva harang.
Lassan múlik az áhítat, az itt meg az ott
összemosódik, élém állnak a kerge banyák.
Mondják, csak mese ez, cifra komédia ez
– próba, szerencse, miegymás. Egy furcsa kaland
már az utam, sehová sem vezet, ég a bolond
erdő. Most mi legyen? Búnak adjam fejemet?

NEM LÁTOK HIDAKAT

Nem látok hidakat. Kőpaloták, madaras képek – mint operettdíszletek – úsznak a völgy felszínén apadó ködben. Nincs horizont sem; nincs távoli táj, messze vidék, suhogó, északi szélbe üvöltött, csípős üzenet. Sárga ruhás, kalapos kínai hajladozik. Csak tudnám, mit akar, csak tudnám, mi közöm hozzá! Hányadik álomba zuhantam az éj bugyraiban, mikor érhet lábam valahol földet? – Már levegő nélkül nyúlik időm – Innen visszaviszel, felrázol, nevemet mondd. Tollpihe száll, száll le közénk, laza kis tollpihe. Most megijedtél, kávéval itatsz. Roppan a kockacukor. Látod, semmi bajom –

Csengery Kristóf

AMULETT

A bizalom a Teremtés iránt
kezdetben megvolt, úgy emlékszem. Jó lesz
ott, ahová tesz. Jó lesz úgy és akkor.
Aztán ez elveszett. A múltó évek
ledarálták, megették, nem tudom
fölidézni a folyamatot. Annyit
tudok csak: egyszer bennem valami
arra eszmélt, hogy nincs többé. A gyermek
biztonságára vágyom – vagy ha nem lehet,
a könnyűsége legalább, amellyel
a pénzdarab gurul, a falevél
lehull. Egy fényes mondatot szeretnék
amulettként hordani mellemen,
hogy védelmezzem: „átadom magam”.

IDEGENSÉG VARÁZSIGÉI

*„...s ha bátrabb volnék,
értelmetlen szavakat szólnék”*

Gyerekkoromban a nagymamám szobájában állt a tévé, ott néztem esténként a filmeket. Végigdőlve a Nagyi hepehupás díványán, soká figyeltem a fekete-fehér alakok mozgását, de aztán rendszerint elsodort az álom, úsztam vízében hosszan, mélyen, édesen. Mikor a szüleim megpróbáltak fölkelteni, mindig ugyanaz ismétlődött: hiába ráztak, szólongattak, semmivel sem lehetett visszacsalogatni erre a világra. Valahogy mégis ágyba kellett jutnia az ernyedt bábunak – édesapám nem tehetett mást, fölnyalábolt s keresztülcipelt a nagy lakáson. Ekkor következett a második felvonás: megszólalt az alvó, beszélni kezdett lázasan, megállíthatatlanul, egy sosem hallott nyelven. Különös ízű hangsorok hagyták el öntudatlan ajkát, érthetetlen volt, amit mondott, a többiek mégis úgy találták, rejtélyes szándék munkál benne: a mondatokat izgalom fűtötte, lejtésük méltatlankodást árult el, mintha a mozgó száj bizonygatna valamit, vitázna, perlekedne. Ködfüggönyön át, félig ájult, félig éber ámulatban magam is hallottam, valaki szól. Ki lehetett, s vajon mi szakadt ki ott belőle zaklatottan, mégis tagoltan? Mit akart fölkiabálni a kútból; mi volt, amit másképp el nem mondhatott? Talán élt még benne bátorság, lelke titkos szegletében lakott még akkor egy lázadó lény, aki nem akar igazodni, nem akar a többiek nyelvén beszélni? Vagy csak a túloldal vonzása bizonyult erősnek, s a dezertőr hottentottája arról ágált:

hagyjatok, engedjetelek maradnom odaát?
Lehet, hogy a születés előtti békéből
adott vissza egy darabkát a gyerekkori álom,
és fájt, nehéz volt felszínre bukni? Nincs
válasz kérdéseimre. Felnőttem, értem
az embereket, s engem is értenek ők.
Szomjazom mégis az álombéli szavak
zamatára, s néha titokban megpróbálom
felidézni az idegenség varázsigeit, hátha
elrepítenek innen más tájra – de csak torz
bugyborékolás tör föl a torkomon.
Megtérek hát életem betanult
nyelvéhez, nyelvtanához. Azt gyakorlom
tovább ébren, gyáván, józanul.

Horváth Elemér

HITETLENÜL

időnként úgy tűnik ez a világ
– háború éhínség járvány dacára is –
a lehetségesek legjobbika
és a voltaire-i pangloss-logika
amire épül nem csak nem hamis
tudományosabb mint a haladás
déliabája vagyunk ami vagyunk
javíthatatlan hobbesi szörnyeteg
természetesen korrump elvakult
ha éppen akarod bűnbe esett
per definitionem emberek
s úgy szabadok hogy nem szükségesek
megpróbálom elhíttetni veled
és ha nem megy levágom a fejed

RENDÜLETLENÜL

*„shall I be slain or utter the formula
of islam? utter the formula and live”
(majmonidesz)*

sehonnai bitang ember
kinek drágább rongy élete
mint a haza becsülete

nem éppen rongy de hogyha mégis az
drágább mivel egyetlenegy

ezt akkor is nyugodtan mondanám
ha éppenséggel akadna hazám
vagy az ami annak neveztetik
vergíliustól komrád leninig
de nincs csak ez a nagy odisszea
ember aki csak vándorol haza
és szüntelenül onnan menekül
s nem érkezik meg soha sehova
de azt hűen és rendületlenül

KIEGYEZÉS UTÁN

a kommunizmus véget ért
s minden maradt a régiben
kapitalista szocdemek
uralnak földet és eget
a nép szavaz s nyugatra megy
munka után nesze neked
munkásfiú munkásleány
dühöng a plutokrácia
az írhatnám értelmiségiek
burke-öt olvasnak marx helyett
falu és város népe fogy
nem átmeneti állapot
ezeréves és megszokott
élt amíg élt s ahogy tudott
s meghalt nyugatra távozott

MEGALIT

ex turcia non est redemptio
amerikából sem
kivéve azoknak akik
megtalálták amerikájukat
született odüsszeuszok
reggel a rábaköz este fényes andrássy út
pista párisban pilinszky-ittasan
gézuka ahogy megfordult a nők után
jóska reverdyvel laci a whitneyben
befejezte budapest ostromát
most már mindörökre tartani fog
mint a hiábavalóság kórusai
ezen a tündér tündér földtekén
áldott fiúk hol ténferegtek huncutok?

Mesterházi Mónika

ALICE MUNRÓRÓL ÉS A „VÉTKEK”-RŐL

Noha Alice Munró nálunk kevesen ismerik, ő Kanada egyik legismertebb novellistája, számos hazai és nemzetközi díj birtokosa. (Legújabb műve, a *RUNAWAY* 2004-ben felkerült a *New York Times* tíz legjobb könyvének listájára.) Munro egy regényt (novellafüzért) és tíz novelláskötetet írt. Változatos, hosszú életútja során sokféle élt, és sokféle foglalkozást űzött, személyes élménye a hol gyönyörű, hol félelmetes kanadai táj is. A lélektani realizmus híve, női intuícióval, empátiával teremt meg a kapcsolatok légkörét, ki nem mondott feszültségeit.

Novellái gyakran egy-egy regényt sűrítnek magukba, prizmásan mondják el a történetet, amely időben egymástól távol eső (sorsfordító) epizódokból, a novella különböző szereplőinek nézőpontjából, a napló-

vagy levélforma és a narráció változtatásából rajzolódik ki. Gyakran a hiány hat a leg erősebben. Munro egy brit regényíró, Alan Hollinghurst által „*üdítően szikár*”-nak nevezett stílusa, amely a párbeszédekben nagyon is élő, jól ellenpontozza a történetek súlyát. Többnyire határterületen játszódnak ezek az írások: a lázadás és a biztonság, a szabadság és a boldogság, a józan unalom és az életveszélyes szenvedély, a bizalom és a naiv hiszékenység, az igazság és a hazugság, a sors és a véletlen, a lehúzó környezet és a személyes döntés, a jelen és a múlt, a racionalizmus és a fanatizmus, a természetfeletti képességek és az olcsó csalások határán. A valóságban pedig valamilyen kisvárosban, ahol hőseiket a kitörés vágya, a lázadás vagy visszatekintve a megérteni vágyás motiválja.

Néha nem is tudjuk, melyik szereplőre figyeljünk, ki a hőse az írásnak, de az igazi főszereplő általában az, akinek a tudatában, lelkében összeáll a mások vagy akár a maga sorsa. A főhős – a VÉTKEK kivételével – egy-egy idős asszony (egykori késsőn érő, a környezetéből kiemelkedni vágyó lány), aki valamilyen véletlen hatására vagy tudatosan tér vissza a múltjához – gyakran a konkrét földrajzi térbe is –, hogy felidézze, megértse, feldolgozza, ami vele vagy a körülötte élőkkel történt. (Ez a visszatekintés soha nem szentimentális.)

A VÉTKEK főhőse viszont egy tízéves kislány, Lauren, a történet távlata sem sokkal több az ő életkoránál. Ha nálunk játszódna, Weöres Sándorral így foglalthat-

nánk össze: „*Hun házasodunk hun meg elválunk / különb féle jerekkel kísérletezünk*”. Munro nem ítélkezik. Az olvasóra bízta, kivel érez együtt, kit miben tart áldozatnak vagy felelősnek – könnyen lehet, hogy más-más olvasó más-más véleményre jut –, nem mintha olyan enigmatikus volna a szöveg, hanem mert a befogadójától is azt várja, hogy ne ítéljen rögtön, ne az előítéleteit olvassa a történetbe.

Munro két utolsó könyvéből a Park Kidó gondozásában tavaly jelent meg a SZERET, NEM SZERET... (Borbás Mária fordítása, eredeti címe: HATESHIP, FRIENDSHIP, COURTSHIP, LOVESHIP, MARRIAGE, 2001), az idei könyvfesztiválra készül el a CSEND, VÉTKEK SZENVEDÉLY (eredeti címe: RUNAWAY, 2004).

Alice Munro

VÉTKEK

Mesterházi Mónika fordítása

Éjfél körül hajtottak ki a városból – Harry és Delphine elöl, Eileen és Lauren a hátsó ülésen. Az ég tiszta volt, a hó már lecsúszott a fákról, de alattuk még nem olvadt el, sem az út fölé kiugró sziklákon. Harry egy hídnál leállította a kocsit.

– Na, akkor itt.

– Valaki még meglát minket, hogy megálltunk – mondta Eileen. – Mondjuk lefékez, és megnézi, hogy mit keresünk itt.

Harry továbbhajtott. Ráfordultak az első földútra, ott mindannyian kiszálltak, és óvatosan elindultak a part mentén, nem túl messzire, a fekete cédrusok közt. A hó enyhén csikorgott, bár alatta a föld puha volt és mocskos. Lauren most is pizsamát viselt a kabátja alatt, de Eileen adott rá csizmát.

– Itt jó lesz?

Harry azt felelte: – Nincs valami messze az úttól.

– Elég messze van.

Ez egy évvel azután történt, hogy Harry otthagya a munkát a lapnál, mert kiégett. Annak idején megvette a hetilapot ebben a kisvárosban, amelyre gyerekkorából emlékezett. A családjának volt egy nyaralója itt a környéken, az egyik kis tó mellett, és Harry emlékezett, hogy az első sört ebben a szállodában itta, a főutcán. Eileennel és Laurennel az első vasárnap este, amit a városban töltöttek, be is ültek vacsorázni.

A bár zárva volt. Harry és Eileen kénytelen volt vizet inni.

– Hogyhogy? – kérdezte Eileen.

Harry a szemöldökével a szálloda tulajdonosa felé bökött, aki egyben a pincér is volt.

– A vasárnap miatt? – kérdezte.

– Nincs engedélyem. – A tulajdonos vaskos és, úgy tűnt, megvető akcentussal beszélt. Inget, nyakkendőt, kardigánt és nadrágot viselt, és mintha az egész összenőtt volna – mindene puha, gyűrött és bolyhos volt, mint valami külső bőr, pikkelyes és szürke, amilyen az igazi bőre lehetett alatta.

– Változnak az idők – mondta Harry, de a férfi nem válaszolt, ezért gyorsan rendelt mindenkinek marhasültet.

– Barátságos – mondta Eileen.

– Európai – mondta Harry. – Kultúra kérdése. Nem érzik kötelességüknek, hogy folyton mosolyogjanak. – Az ebédlőben megmutatott néhány dolgot, ami változatlan maradt – a magas mennyezet, a lassan forgó ventilátor, sőt még a sötét olajfestmény is, amely egy vadászkiutját ábrázolt, szájában rozsdás tollú madárral.

Újabb vendégek érkeztek. Családi ünnepség. Kislánykák lakkcipőben és zizegő fodrocskákban, egy totyogó baba, egy kínjában halálra vált kamasz, öltönyben, különféle szülők és a szülők szülei – vézna, hibbant öregember, a tolokocsijában oldalra rogygiant öregasszony, melcsokorral. A virágos ruhás nők bármelyikéből kitelt volna négy Eileen.

– Házassági évforduló – suttogetta Harry.

Kifelé menet megállt, és bemutatkozott, bemutatta a családját, elmondta, hogy ő most az új ember a lapnál, és gratulált. Reméli, nem bánják, ha fölírja a nevüket. Harrynek kerek képe volt, fiús külseje, a bőre barna, világosbarna haja csillogott. Sugárzott róla a jólét és az életigenlés, hamar átterjedt az asztaltársaságra – bár a kamaszra meg az öreg házaspárra talán nem annyira. Megkérdezte, mióta házások az érintettek, és megtudta, hogy hatvanöt éve.

– Hatvanöt éve – kiáltotta Harry, beleszédülve a gondolatba. Megkérdezte, hogy megcsókolhatja-e az ifiasszonyt, és úgy is tett, az ajkával épp a hosszú fülcimpát érte, ahogy a hölgy elfordította a fejét.

– És most neked kell megcsókolnod a férjet – mondta Eileennek, aki feszegetve mosolygott, és egy pusztit nyomott az öregúr feje búbjára.

Harry megtudakolta a boldog házasság receptjét.

– A Mama nem tud beszélni – mondta az egyik kövér nő. – De hadd kérdezzem meg a Papát. – Az öregember fülébe ordított: – Szerinted mi a boldog házasság titka?

Az öreg fickósan hunyorított a ráncai közül.

– Mindég tartsd a lábadat a nyakán.

A felnőttek mind nevettek, Harry meg azt mondta: – Jó, majd azt írom a lapba, hogy mindig kívánva a felesége egyetértését.

Odakint Eileen azt kérdezte:

– Hogy tudnak így elhízni? Nem is értem. Az embernek éjjel-nappal ennie kell, hogy ilyen kövér legyen.

– Fura – mondta Harry.

– És az a konzerv zöldbab – mondta Eileen. – Augusztusban. Hát nem ilyenkor terem a zöldbab? Rádásul itt, vidéken, ahol elvileg mindenfélét termesztnek?

– Még annál is furcsább – mondta Harry vidáman.

A szálloda szinte azonnal változásnak indult. Az egykori étterembe álmennyezetet raktak – fémhuzalok tartották a négyzet alakú papírlemezeket. A nagy, kerek asztalokat négyszögletes asztalokká váltották fel, a súlyos faszékeket meg könnyű fémszékek, barna műanyag üléssel. Az alacsonyabb mennyezet miatt az ablakokat tömzsi négyzetekre kellett szűkíteni. Az egyikben neonfény hirdette: GYERE BE KÁVÉZÓ.

A tulajdonos, akit Mr. Palagiannak neveztek, soha nem mosolyodott el, és ha tehet-e, a legszükségesebbnél több szót nem vesztegetett senkire.

Ettől függetlenül a kávézó délre vagy késő délutánra megtelt vendégekkel. A vendégek középiskolások voltak, leginkább kilencediktől tizenegyedikesekig. Meg az általános iskola pár idősebb diákja. A hely nagy vonzereje az volt, hogy itt mindenki dohányozhatott. Nem mintha az, aki tizenhat évesnél fiatalabbnak látszott, vehetett volna cigarettát. Ebben Mr. Palagian nem engedett. *Te nem*, mondta vastag, barátságatlan hangján. *Te nem*.

Addigra már felvett egy alkalmazottat, és ha bárki cigarettát akart vásárolni, aki fiatalabb volt, a nő csak nevetett.

– Na ne hülyéskedj, kispofám.

De aki már megvolt tizenhat éves, vagy el is múlt, az összeszedhette a pénzt a többiekől, és vehetett akár egy tucat dobozzal is.

A törvény betűje, mondta Harry.

Harry már nem itt ebédelt – nagyon hangos volt a hely –, de reggelizni még bejárt. Remélte, hogy egy nap Mr. Palagian felenged, és elmeséli az élete történetét. Harrynek volt egy dossziéja tele mindenféle regényötlettel, és folyton lesben állt az élettörténetekre. Egy Mr. Palagian-féle ember – vagy akár az a kövér, durva beszédű pincérnő – nyugodtan rejtegethet valami modern tragédiát vagy kalandregényt is, amiből sikerkönyv lehet.

Az élet titka, magyarázta Harry Laurennek, hogy az ember érdeklődve éljen a világban. Tartsa nyitva a szemét, és lássa meg a lehetőségeket – lássa meg az emberit – mindenkiben, akivel találkozik. Legyen tudatos. Ha tanítani akarná bármire is, akkor erre. *Legyen tudatos*.

Lauren maga készítette a reggelijét, általában müzlit, tej helyett juharsziruppal. Eileen a kávéját visszavitte az ágyba, és lassan itta meg. Nem akart beszélgetni. Formába kellett lendülnie, hogy készen álljon az egész napos munkára a lapnál. Mikor eléggé lendületbe jött – nem sokkal azután, hogy Lauren elment az iskolába –, kimászott az ágyból, lezuhanyozott, és felöltötte valamelyik lazán provokatív szerelését. Ahogy az ősz haladt, általában bő pulóvert és rövid bőrszoknyát meg színes harisnyát. Mr. Palagianhoz hasonlóan Eileennek is könnyedén sikerült mindenki mástól különböznie a városban, de vele ellentétben szép volt a rövidre nyírt fekete hajával, a felkiáltójelhez hasonló, vékony arany fülbevalójával meg a halvány mályvaszín szemhéjával. A szerkesztőségben csípős stílust vett föl, arckifejezése távolságtartó volt, ezt azonban előkészített, ragyogó mosolyok törték meg.

A város szélén béreltek házat. Közvetlenül a kertjük mögött lakatlan üdülőterület kezdődött, rajta sziklacsúcsok, gránitlejtők, cédrusláp, apró tavak meg egy nyárfából, cukorjuharból, vörös- és lucfenyőből álló vegyes erdő. Harry imádta. Azt mondta, egy nap még arra ébrednek, hogy egy rénszarvas néz be a hátsó kertből. Lauren olyankor jött haza az iskolából, amikor már alacsonyan járt a nap, és az őszi nappal tűrhető melege lassan hazugságnak bizonyult. A ház hideg volt, az előző esti vacsora szagával telt meg, az állott kávézacc és a szemét szagával, amit neki kellett kivinnie. Harry kom-

poszthalmot csinált, egy év múlva veteményest szeretett volna. Lauren a héjakat, az almacsutkákat, a kávézaccot meg a maradékokat az erdő széléhez vitte, ahonnan bármikor előbukkanhatott egy rénszarvas vagy egy medve. A nyárfa már sárgult, a vörösfenyő szőrös, narancssárga tüskéket meresztett a sötét örökzöldek elé. Lauren kifordította a vödrot, és földet meg fűvet szórt a halomra, ahogy Harry mutatta.

Az élete nagyon megváltozott ahhoz képest, amilyen akár csak néhány hete volt, amikor Harryvel meg Eileenel elmentek az egyik tóhoz, és a forró délután örömeire megfürödtek. Aztán esténként ő meg Harry felfedezőútra indult a városba, Eileen pedig felcsiszolta, kifestette és tapétázta a házat, mivel azt mondta, egyedül gyorsabban és jobban meg tudja csinálni. Harrytől csak annyit várt, hogy a papírral teli dobozait, az iratszekrényét meg az íróasztalát vigye le egy nyamvadt kis helyiségbe a pincébe, hogy ne is lássa. Lauren segített Harrynek.

Az egyik kartondoboz, amit felemelt, meglepően könnyűnek hatott, és mintha valami puha lett volna benne, nem papír, inkább kelme vagy fonál. Épp mikor megkérdezte: – Ez mi? – akkor látta meg Harry is a kezében, és rákiáltott: – Hé – aztán azt mondta: – Jaj, istenem.

Kivette a dobozt Lauren kezéből, betette az iratszekrénybe, aztán rávágta a fiókot. – Jaj, istenem – mondta újra.

Még nemigen beszélt Laurennel ilyen nyers és kétségbeesett hangon. Körülnézett, nem látja-e őket valaki, aztán a nadrágjára csapott.

– Sajnálom – mondta. – Nem gondoltam, hogy épp azt veszed a kezébe. – Rákönyökölt az iratszekrényre, a homlokát a tenyerébe hajtotta.

– Na – mondta. – Figyelj, Lauren. Most hazudhatnék neked valamit, de inkább elmondom az igazságot. Mert hiszek benne, hogy a gyerekeknek el kell mondani az igazságot. Legalábbis amikor már a te korodban vannak, akkor biztos. De ennek most köztünk kell maradnia. Jó?

Lauren azt felelte: – Jó. – Valami miatt máris szerette volna, ha Harry abbahagyná.

– Hamvak vannak benne – mondta Harry. A hangja valami furcsa módon elhalkult, ahogy kimondta, hogy *hamvak*. – Nem közönséges hamvak. Egy kisbaba hamvasztásának a maradéka. Ez a baba még a te születésed előtt halt meg. Érted? Úlj le!

Lauren leült egy halom kemény fedelű jegyzetfüzetre, amelyekben Harry írásai voltak. Harry felemelte a fejét, és ránézett.

– Tudod: amit most elmondok neked, nagyon felkavarná Eileent, és ezért kell köztünk maradnia. Ezért nem beszéltünk neked erről soha, mert Eileen nem bírja elviselni, ha emlékeztetik rá. Érted most már?

Lauren azt mondta, amit mondania kellett. – Igen.

– Na jó: szóval az történt, hogy megvolt ez a baba, mielőtt te a világra jöttél volna. Kislány volt, és még nagyon kicsi, amikor Eileen teherbe esett. És ez rettenetes megrázkódtatás volt neki, mert épp akkor kezdte fölfogni, milyen rengeteg munkával jár egy új baba, és akkor tessék, nem tud semmit aludni, és még hánynia is kell, mert minden reggel rosszul van. De nemcsak reggel, hanem reggel, délben és *éjjel* is, és fogalma sincs, hogyan birkózzon meg vele. Mármint a terhességgel. Úgyhogy egyik éjjel, amikor teljesen kiborult, valahogy a fejébe vette, hogy ki kell szállnia. Beült a kocsiba, a gyerek vele volt a kosarában, és már sötét volt, esett, ő meg nagyon gyorsan vezetett, és elvett egy kanyart. Igen. A baba nem volt rendesen bekötve, és kiesett a kosárból. És Eileennek eltört pár bordája, és agyrázkódotást kapott, és egy darabig úgy nézett ki, hogy mindkét babát elveszítjük.

Mély lélegzetet vett.

– Mert az egyiket már elvesztettük akkor. Amikor kiesett a kosárból, meghalt. De azt a babát, akivel Eileen akkor volt várandós, nem vesztettük el. Mivel az te voltál. Érted? Te. Lauren alig észrevehetően bólintott.

– És ezt azért nem mondtuk el neked – Eileen érzelmi állapotát leszámítva –, mert talán úgy éreznéd, hogy nem nagyon akartunk téged. Az akkori helyzetben. De el kell nekem hinned, hogy akkor is nagyon akartunk. Jaj, Lauren. Akkor is. Most is.

A karját leemelte az iratszekrényről, odajött, és átölelte Laurent. Izzadságszaga volt, meg a bor érződött rajta, amit vacsorára ittak Eileennel, úgyhogy Lauren nagyon kellemetlenül és kínosan érezte magát. A történet nem kavarta föl, bár a hamvakat egy kissé kísértetiesnek találta. De azt elhitte Harrynek, hogy Eileent felkavarja.

– És emiatt szoktatok ordítózni? – kérdezte csak úgy mellékesen, erre Harry elengedte.

– Ordítózni – mondta szomorúan. – Gondolom, a mélyén valami ilyesmi lehet. A hisztériája mélyén. Tudod, én nagyon szégyellem ezt az egészet. Tényleg.

A sétáik során Harry időnként megkérdezte, nem aggódik-e vagy nem szomorú-e amiatt, amit akkor elmondott neki. Lauren határozottan, szinte türelmetlenül azt felelte: – Nem. – Harry meg azt mondta: – Helyes.

Minden utcának volt valami különlegessége – egy viktoriánus épület (ma szanatórium), egy seprűüzem egyetlen maradványa: egy kőtorony, egy 1842-ből származó temető. És pár napra még őszi vásárt is rendeztek. Harry és Lauren végignézte, ahogy a kamionok egymás után szántják a sarat, cementtömbökkel megrakott utánfutót vontatnak, és mikor ezek előrecsúsznak, a kamion kifarol, aztán megáll, és végül lemérik a távolságot. Harry és Lauren kiválasztott egy-egy kamiont, és szurkolt neki.

Lauren most úgy látta, annak az egész időnek volt valami hamis ragyogása, valami felelőtlen, buta rajongás, amely nem számolt a hétköznapi dolgok súlyával, a valósággal, amit neki magával kell cipelnie, amióta elkezdődött a tanítás, megjelent a lap, és megváltozott az idő. Egy rénszarvas vagy egy medve igazi vadállat, amely a maga szűkségeitein töpreng: nem pedig szenzáció. És most már ő sem ugrált volna sikongatva föl-le, mint kint a vásárban, amikor a kamionnak szurkolt. Valaki esetleg meglátja az iskolából, és azt gondolja, kis hülye.

Amikor amúgy is nagyjából ezt gondolják.

Az iskolában a tudása és a tapasztalata szigetelte el, ami – ezt félig-meddig tudta is – ártatlanságnak és naivitásnak is látszhat. Ami másoknak gonosz misztérium, neki nem volt az, és nem tudta, hogyan játszhatná meg magát. Ettől vált magányossá, meg amiért ki tudta ejteni, hogy L'Anse aux Meadows, és olvasta a *Gyűrűk Urát*. Lauren öt-éves korában megivott fél üveg sört, hatévesen elszívott egy füves cigit, bár egyik sem ízlett neki. Vacsorára néha kapott egy kis bort, azt viszont szerette. Tudta, mi az az órális szex, ismerte a fogamzásgátlás módszereit, meg hogy a homoszexuálisok mit csinálnak. Rendszeresen látta Harryt és Eileent meztelenül, sőt még a barátaikat is látta meztelenül egy erdei tábortűz körül. Ugyanazon a nyaraláson a többi gyerekkel együtt orvul kilesték, ahogy az apák ravasz egyezség szerint besliszólnak olyan anyák sátorába, aki nem a feleségük. Az egyik fiú ki akarta próbálni vele a szexet, és Lauren bele is egyezett, de a srác nem ment semmire, ezért megharagudtak egymásra, és ő később rá sem bírt nézni.

Itt mindez nagy teher volt neki: kínos és különös szomorúságot jelentett, sőt hiányérzetet. És Lauren nem sokat tehetett ellene, legfeljebb hogy az iskolában vigyázott,

hogy Harryt meg Eileent Papa és Mama néven emlegesse. Ettől valahogy nagyobbak lettek, de nem olyan élesek. Feszés körvonalaik kissé elhomályosultak, mikor így kerültek szóba, a személyiségükön át lehetett siklani. Szemtől szembe soha nem volt erre megfelelő módszere. Még azt sem tudta igazán elismerni, hogy könnyebbség volna.

Lauren osztályából néhány lány ellenállhatatlanul vonzónak találta a kávézót, bár nem mertek benyitni, ezért a szálloda előcsarnokába mentek be, és onnan a női mosdóba. Itt aztán eltöltöttek negyed- vagy félórát, különféle frizurákba rendezgették egymás haját, kifestették a szájukat mondjuk a Stedmansból lopott rúzzsal, beleszimatoltak egymás nyakába és csuklójába, ahol az illatszerboltban kapható összes ingyenes mintával befújták magukat.

Mikor Laurent is hívták, hogy jöjjön velük, valami rosszat sejtett, de azért beleegyezett, részben mert annyira nem szeretett egyedül hazamenni az erdő szélén álló házba az egyre rövidülő délutánokon.

Amint az előcsarnokba léptek, néhány lány megragadta és odalökdöste a fogadópulthoz, ahol egy bárszéken ott ült az a nő az étteremből, és valamit összedott a számológépén.

A nőt – Lauren már tudta Harrytől – Delphine-nek hívták. Hosszú, szép haja vagy őszesszőke volt, vagy valóban ősz, mert már nem volt fiatal. Valószínűleg sokszor rázta hátra az arcából, ahogy most is. A sötét keretű szemüveg alatt a szemét bíborszínű szemhéj takarta. Az arca széles volt, akárcsak a teste, sápadt és puha. De nem volt benne semmi tunyaság. Ahogy most felemelte a tekintetét, halvány, fénytelenül kék szeme úgy vándorolt egyik lányról a másikra, mint akit semmilyen hitvány viselkedéssel nem tudnának meglepni.

– Ő az – mondták a lányok.

A nő – Delphine – most Laurenre nézett. – Lauren? Biztos?

Lauren döbbsen azt mondta, igen.

– Megkérdeztem tőlük, hogy van-e itt az iskolában egy Lauren nevű lány – mondta Delphine, mintha a többi lány már valahol a távolban lenne, és ki lenne zárva a Laurennel közös társalgásból. – Azért kérdeztem meg, mert találtam itt valamit. Biztos leejtette valaki a kávézóban.

Delphine kinyitotta a fiókot, és egy aranyláncot emelt ki belőle. A láncon betűk függtek, és együtt kiadták a nevét: LAUREN.

Lauren a fejét rázta.

– Nem a tiéd? – kérdezte Delphine. – Az baj. A középiskolában már végigkérdeztem a gyerekeket. Úgyhogy azt hiszem, itt kell tartanom. Valaki talán keresni fogja.

Lauren azt mondta: – Feladhatna egy hirdetést a papám lapjában. – Nem fogta föl, hogy egyszerűen „a lapban”-t kellett volna mondania, csak másnap, amikor az iskola aulájában elment egy csoport lány mellett, és hallotta, hogy affektálva utánozzák: *a papám lapjában*.

– Fel – mondta Delphine. – De akkor az lenne, hogy mindenféle ember bejönne nekem, és azt mondaná, hogy az övé. Akár még a nevüket is lehazudnák. Mert aranyból van.

– De hordani úgysem tudnák – mutatott rá Lauren –, hiszen nem az igazi nevük volna.

– Lehet. Én meg úgysem hagynám, hogy elvigyék.

A többi lány elindult a mosdó felé.

– Hé, ti ottan – kiáltott utánuk Delphine. – Ez tilos terület.

Meglepetten fordultak meg.

– Hogyhogy?

– Mert tilos terület, azért. Mehettek máshova szórakozni.

– Eddig sosem tiltotta meg, hogy bemenjünk.

– Eddig az eddig volt, most meg most van.

– De ez akkor is nyilvános hely.

– Nem az – mondta Delphine. – A városházán lévő, az a nyilvános. Úgyhogy húzzatok el!

– Rád nem vonatkozik – mondta Delphine Laurennek, aki már indult a többiek után. – Sajnálom, hogy nem a tiéd a lánc. Nézz be egy-két nap múlva. Ha senki nem jelentkezik érte, hát akkor gondolom, a fenébe, mégiscsak a te neved van rajta.

Lauren másnap visszajött. A lánc egyáltalán nem izgatta, el se tudta képzelni, hogy az ember úgy járkál, hogy a nyakában lóg a neve. Csak akart magának valami feladatot, hogy mehessen valahova. Bemehetett volna a szerkesztőségbe is, de miután halotta, ahogy a *papám lapját* emlegették, inkább mégsem ment.

Úgy döntött, ha nem Delphine, hanem Mr. Palagian lesz a fogadópultnál, akkor nem megy be. De Delphine nagyon is ott volt, egy rémes növényt locsolt az ablakban.

– Á, remek – mondta Delphine. – Eddig senki nem jött érte. Várjunk a hét végéig, de az az érzésem, hogy a tiéd lesz. Ilyenkor egyébként mindig bejöhetsz. Délután nem dolgozom a kávézóban. Ha nem vagyok az előcsarnokban, akkor csak nyomd meg a csengőt, valahol itt leszek.

Lauren azt mondta: – Jó – és már indult volna.

– Nincs kedved leülni egy kicsit? Épp akartam csinálni egy csésze teát. Szoktál teázni? Megengedik otthon? Vagy inkább valami gyümölcslet kérsz?

– Limonádét – mondta Lauren. – Kérek szépen.

– Pohárban? Kérsz hozzá poharat? Jeget?

– Jó nekem úgy, ahogy van – mondta Lauren. – Köszönöm.

Delphine azért hozott egy poharat jéggel. – Úgy éreztem, nincs eléggé lehülve – mondta. Megkérdezte Laurent, hova üljenek, inkább a kopott, régi bőrszékekbe, az ablakhoz, vagy a pult melletti bárskékre. Lauren a bárskét választotta, Delphine meg odaült a másikra.

– Na, elmondod, mit tanultál ma az iskolában?

Lauren elkezdte: – Hát...

Erre Delphine széles arca elvigyorodott.

– Csak vicceltem. Én mindig utáltam, amikor ilyeneket kérdeztek. Egyrészt sosem emlékeztem semmire, amit aznap tanultam. Másrészt meg semmi kedvem nem volt az iskoláról beszélni, ha nem voltam épp benne. Úgyhogy ezt átugorhatjuk.

Laurent nem lepte meg, hogy ez a nő ennyire akar barátkozni. Úgy nevelték, hogy elhiggye, a gyerekek és a felnőttek lehetnek egyenrangúak, bár észrevette, hogy ezt sok felnőtt nem érti meg, és akkor nem is kell tovább erőltetni. Látta, hogy Delphine kicsit ideges. Ezért is beszél megszakítás nélkül, és ezért nevet váratlan pillanatokban, és ezért folyamodik ahhoz a cselhez, hogy a fiókból egy tábla csokoládét vesz elő.

– Csak egy kis nass az italodhoz. Már csak ezért is érdemes volt benézned hozzám, mi?

Lauren kínosan érezte magát a nő helyett, bár boldogan elfogadta a csokoládét. Ott-hon sosem kapott édességet.

– Nem kell megvesztegetned, hogy benézzek – mondta. – Amúgy is van kedvem.

- Aha! Szóval nem kell, igaz? Jó kis firma vagy. Helyes, akkor add vissza.
 Odanyúlt a csokoládéért, és Lauren elhúzódott, hogy megvédje. Most már ő is nevetett.
- Úgy értettem, legközelebb. Legközelebb nem kell megvesztegetned.
 – Egy vesztegetés azért elmegy. Igaz?
 – Szeretem, ha van valami dolgom – mondta Lauren. – És nem kell csak úgy rögtön hazamenni.
- Nem szoktál följárni a barátaidhoz?
 – Igazából nincsenek igazi barátaim. Én csak szeptemberben kezdtem ezt az iskolát.
 – Aha. Hát ha a kínálatot ez a banda képviseli, aki ide bejárt, akkor szerintem jobban jársz magadban. Hogy tetszik a város?
 – Kicsi. Azért vannak benne szép dolgok.
 – Trágyadomb. Mind trágyadomb. Én már annyi trágyadombot megismertem életemben, hogy azt hinnéd, mostanra a patkányok lerágták az orromat. – Az ujjával végigtapogatta az orrát. A körme ugyanolyan színű volt, mint a szemhéja. – Még megvan – mondta kétkedve.

Trágyadomb. Delphine ilyeneket mondott. Lendületesen beszélt: nem vitatkozott, hanem kijelentette a dolgokat, az ítélete szigorú volt és szeszélyes. Úgy beszélt magáról is – az ízléséről, a fizikai munkáiról –, mint valami monumentális rejtélyről, valami egyediről és véglegesről.

Allergiás a céklára. Ha csak egy csepp céklalé lejutna a torkán, a szövetei megdagadnának, és kórházba kéne mennie, életmentő műtétre volna szükség, hogy levegőt kapjon.

– És te hogy vagy ezzel? Van allergiád? Nincs? Helyes.

Úgy vélte, egy nő tartsa rendben a kezét, bármilyen munkát végez is. Ő az indigó- és a szilvaszínű körömlakkot szereti. És a fülbevalókat is, a nagy, zörgő fülbevalót, még munka közben is. A kis gombszerű fajtával nem tud mit kezdeni.

Nem fél a kigyóktól, de a macskáktól valami rossz érzés fogja el. Arra gondol, hogy biztos ráfeküdt egy macska, amikor kisbaba volt, mondjuk odacsalta a tej szaga.

– Hát te? – kérdezte Laurent. – Te mitől félsz? És mi a kedvenc színed? Előfordult már, hogy alva jártál? Le szoktál barnulni vagy leégsz? A hajad gyorsan nő vagy lassan?

Nem mintha Lauren számára szokatlan lett volna, hogy valaki érdeklődik iránta. Harryt és Eileen is érdekelték – különösen Harryt – a gondolatai, a véleménye, meg hogy mit érez a dolgokról. Ez az érdeklődés néha az agyára ment. De sosem fogta föl, hogy ennyi minden más is van, tetszőleges dolgok, amelyek ilyen boldogítóan fontosak tudnak lenni. És nem volt az az érzése – mint otthon –, hogy Delphine kérdései mögött valami más kérdés is rejtőzne, nem érezte, hogy ha nem ügyel, akkor esetleg mindenéből kikutatják.

Delphine viccekre is tanította. Rengeteg viccet ismer, mondta, de csak azt meséli el neki, ami illendő. Harry nem fogadta volna el, hogy az újfundlandiakról (az újfíkról) illendő ilyen vicceket mesélni, de Lauren udvariasan nevetett.

Harrynek és Eileennek azt mondta, egy barátjához megy át iskola után. Ez nem is volt teljesen hazugság. Örültek neki. De miattuk nem vitte el az aranyláncot a nevével, amikor Delphine már megengedte. Megjátszotta, attól fél, hogy aki elvesztette, esetleg keresheti.

Delphine ismerte Harryt, a kávézóban ő hozta ki a reggelijét, és ő is beszélhetett volna Lauren látogatásairól, de úgy látszik, nem beszélt róla.

Időnként kitett egy táblát – *Kérjük, csöngessen* –, és magával vitte Laurent a szálloda belsőbb részeibe. Időről időre szállóvendégek is érkeztek, meg kellett vetni az ágyukat, a vécét meg a mosdót kisúrolni, a padlót felporszívózni. Laurennek nem volt szabad segítenie. – Csak ülj ott, és mesélj valamit – mondta Delphine. – Ez magányos munka.

Ehelyett ő mesélt. Mesélt az életéről, de minden rendszer nélkül. Szereplők tűntek fel és léptek le, és Laurennek kérdés nélkül is tudnia kellett, kikről van szó. Akit Delphine Mr.-nek és Mrs.-nek hívott, azok jó főnökök voltak. A többi főnök Vén Kocaháj meg Vén Lósegg volt (*Ne beszélj úgy, mint én*), és mind rémes. Delphine kórházban is dolgozott (*Nővérként? Ez komoly?*), meg dohányültetvényen, OKÉ éttermekben, lebu-jokban meg egy fatelepen, ahol főzött, egy buszállomáson, ahol takarított, és olyan durva dolgokat látott, hogy nem is beszél róluk, meg egy éjjel-nappali kisboltban is, ahol kirabolták, és akkor kilépett.

Hol Lorraine-nel volt jóban, hol Phyllel. Phylnek az volt a szokása, hogy kérés nélkül vette kölcsön az ember holmiját – fogta Delphine blúzát, egy este felvette táncolni, és úgy beleizzadt, hogy hónaljban teljesen szétrohasztotta. Lorraine érettségizett, de nagy hibát követett el, amikor hozzámert ahhoz az agyatlanhoz, és most már bánhatja.

Delphine is férjhez tudott volna menni. Néhány férfi, akivel járt, azóta meggazdagodott, mások eltahósodtak, és van, akiről fogalma sincs. Tetszett neki egy Tommy Kilbride nevű fiú is, csak hát ő katolikus.

– Te biztos nem tudod, mit jelent az egy nőnek.

– Azt jelenti, hogy nem védekezhetsz – mondta Lauren. – Eileen is katolikus volt, de otthagya őket, mert nem értett egyet velük. Eileen, a mamám.

– A mamádnak a jelek szerint nem kellett volna aggódnia.

Lauren nem értette. Aztán úgy gondolta, Delphine biztos arra céloz, hogy ő – Lauren – egyke. Biztos azt hiszi, hogy Harry és Eileen szeretett volna még gyereket öutána is, csak Eileennek nem lehetett több. Már amennyire Lauren tudta, nem erről volt szó.

Azt mondta: – Lehetett volna több gyerekük is, ha akarták volna. Miután én megszülettem.

– Szóval te úgy gondolod, mi? – kérdezte Delphine tréfásan. – Talán nem is lehetett volna. Lehet, hogy téged is örökre fogadtak.

– Nem. Dehogy. Tudom, hogy nem. – Lauren majdnem elmondta, mi történt, amikor Eileen terhes lett, de aztán visszafogta magát, mert Harry akkora ügyet csinált belőle, hogy maradjon köztük. Babonásan félt megszegni egy ígéretet, bár észrevette, hogy a felnőtteknek gyakran nem okoz gondot, ha megszegik a magukét.

– Ne nézz olyan komolyan – mondta Delphine. A kezébe fogta Lauren arcát, és szerszínű körmeivel megkopogtatta kétfelől. – Csak vicceltem.

A szálloda mosófülkéjében elromlott a szárító, Delphine-nek ki kellett teregetnie a nedves lepedőket és törülközőket, és mivel kint esett, a legjobb helynek a régi bérisztálló látszott. Lauren segített a fehér vászonnal megrakott kosarakat a kicsi, kavicsos udvaron át a szálló mögé cipelni, az üres épületbe. Az istállót lebetonozták, de így is felszivárgott alóla a talajból valami szag, bár lehet, hogy a terméskő falakból jött. Nedves agyag, lóbőr, némi lóhúgy és cserzett bőr szaga. Az üres hodályban nem volt más, csak a szárítókötél meg néhány törött szék és íróasztal. A lépteik visszhangoztak.

– Kiáltsd el a nevedet – mondta Delphine.

Lauren elkialtotta magát: – Del-phí-ín.

– A te nevedet. Mit hülyéskedsz?

– A tiéd jobban visszhangzik – mondta Lauren, és újra elkialtotta magát: – Del-phí-ín.

– Nem szeretem a nevedet – mondta Delphine. – Senki nem szereti a maga nevét.

– Én *nem* nem-szeretem az enyémet.

– A Lauren az szép. Szép név. Szép nevet választottak neked.

Delphine eltűnt egy lepedő mögött, amit épp felcsipeszelt a kötélre. Lauren ment utána, és füttyült.

– Itt igazán az ének hangzik jól – mondta Delphine. – Énekelj el a kedvenc dalodat.

Laurennek nem jutott eszébe semmilyen kedvenc dal. Delphine ettől egészen elképedt, ahogy az is elképesztette, hogy Lauren nem ismer egyetlen viccet sem.

– Nekem egy csomó van – mondta. És már kezdte is.

– *Hold Folyó, mérföld széles...*

Ezt a dalt néha Harry is szokta énekelni, de mindig gúnyolódott rajta vagy önmagán. Delphine egészen máshogy énekelte. Lauren úgy érezte, Delphine hangjának nyugodt bánata magához húzza a hullámzó fehér lepedők közé. Sőt mintha a lepedők is feloldódtak volna körülötte – nem: körülötte és Delphine körül –, és valami fájó, édes érzést hagynának maguk után. Delphine éneke olyan volt, mint egy ölelés, kitárt karok, amelyekbe bele kell rohanni. Ugyanakkor a szabadjára engedett érzelemtől Lauren gyomra megremegett, tompán émelyegni kezdett.

*A kanyarban várna rám
Áfonyás cimborám...*

Lauren azzal szakította meg, hogy egy ülés nélküli székkal karistolni kezdte a padlót.

– Valamit meg akartam kérdezni – mondta Lauren határozottan Harrynek és Eileennek a vacsoránál. – Lehet, hogy engem valahogy örökbe fogadtatok?

– Ezt meg honnan veszed? – kérdezte Eileen.

Harry abbahagyta az evést, a szemöldökét figyelmeztetően Laurenre emelte, aztán tréfálni kezdett. – Szerinted ha örökbe akartunk volna fogadni egy gyereket – mondta –, éppen ilyet választottunk volna, aki ennyit kíváncsiskodik?

Eileen fölállt, és a szoknyája cipzárját kezdte húzgálni. A szoknya leesett, Eileen legyűrte a harisnyáját és a bugyiját.

– Nézz ide – mondta. – Ebből látnod kell.

A hasa, bár felöltözve laposnak tűnt, így egy kissé telt volt és petyhüdt. A felületén, ahol egy kicsit még látszott a bikinivonal fölött a nap színe, holtfehér sávok futottak végig, amelyek megvillantak a konyhai lámpa fényében. Lauren korábban is látta ezeket, de semmit nem gondolt róluk – Eileen sajátos testéhez tartoztak, akárcsak a kulcsontja fölött a kettős anyajegy.

– Ez a bőr feszülésétől van – mondta Eileen. – Itt hordtalak magam előtt. – A kezét képtelenül messze eltartotta a teste elé. – Most már elhiszed?

Harry Eileennek döntötte a fejét, orrával belefűrt a pucér hasába. Aztán elhúzódott, és Laurenhez fordult.

– Ha esetleg az érdekelne, hogy miért nem lett több gyerekünk, a válasz az, hogy te vagy az egyetlen gyerek, akire szükségünk van. Értelmes és csinos vagy, és van humorérzéked. Mi a garancia, hogy még egyszer ilyen jól sikerülne? És nem is vagyunk az a

bizonyos átlagos család. Szeretünk költözködni. Kipróbálni mindenfélét, rugalmasan élni. Van egy gyerekünk, aki tökéletes, és tud alkalmazkodni. Mi értelme volna tovább feszegetni a szerencsét?

Az arca most, hogy Eileen nem látta, jóval komolyabb kifejezést sugárzott Laurenre, mint a szavai. Folyamatos figyelmeztetést, amelyben keveredett a csalódottság és a meglepetés.

Ha nincs ott Eileen, Lauren biztosan kérdőre vonta volna Harryt. Mi van, ha mindkét babát elvesztették, nem csak az egyiket? Mi van, ha ő maga sosem volt Eileen testében, és nem is tehet azokról a csíkokról a hasán? Honnan tudja, hogy őt nem valaki más helyett szerezték-e be? Ha egy nagy titok van, amiről nem tudott, miért ne lenne több is?

Ez a gondolat nyugtalanította ugyan, de volt valami távoli varázsa is.

Amikor Lauren legközelebb az iskolából jövet benyitott a szálló csarnokába, köhögött. – Gyere fel velem – mondta Delphine. – Van nekem erre valami jó szerem.

Épp mikor kitette a *Kérjük, csöngessen* táblát, akkor lépett a kávézóból az előcsarnokba Mr. Palagian. Az egyik lábán cipő volt, a másikon papucs, amelyet felhasított, hogy beférjen a bekötözött lába. A nagylábujja tájékán alvadt vérfolt látszott.

Lauren azt hitte, Delphine elteszi a táblát, amikor meglátja Mr. Palagiant, de nem tette el. Csak annyit mondott: – Ki kéne azt a kötést cserélnie, ha ráér.

Mr. Palagian bólintott, de nem nézett rá.

– Hamarosan visszajövök – mondta Delphine.

A szobája a harmadik emeleten volt, az eresz alatt. Lauren, miközben köhögve fölfelé kaptatott, megkérdezte: – Mi történt a lábával?

– Kinek a lábával? – kérdezte Delphine. – Ja? Gondolom, rálépett valaki. Mondjuk túsarkú cipőben?

Delphine szobájának a mennyezete a manzárdablak két oldalán erősen lejtett. Egyetlen ágy volt benne, egy mosdó, egy szék, egy íróasztal. A széken villanyrezsó állt, rajta vízforraló. Az íróasztalon tömött sorban kozmetikumok, fésűk, pirulák, egy teafilteres meg egy instant forró csokiporos doboz. Az ágyat rozsdavörös-fehér csíkos kreppanyag borította, akárcsak a vendégszobákban.

– Nem valami elégán, ugye? – kérdezte Delphine. – Nem sokat vagyok itt. – A csapnál megtöltötte a forralót, bedugta a rezsót, aztán felrántotta az ágytakarót, hogy ki vegyen egy pokrócot. – Vedd le azt a dzsekit – mondta. – Ebbe bugyoláld be magad jó melegen. – Megtapogatta a radiátort. – Már este van, mire feljut ide valami meleg.

Lauren úgy tett, ahogy mondták neki. A felső fiókból előkerült két csésze és két kanál, Delphine a dobozból kimérte a csokiport. Aztán azt mondta: – Én csak forró vízzel csinálom. Gondolom, te tejjel szoktad. Én a teába se teszek tejet, se semmibe. Ha felhozom ide, megsavanyodik. Nincs hűtőm.

– Vízzel is jó lesz – mondta Lauren, bár még sosem itta így a forró csokit. Hirtelen azt kívánta, bárcsak otthon lehetne jól betakarózva a kanapén, és nézhetné a tévét.

– Na ne álldigálj ott – mondta Delphine enyhén bosszankodó, ideges hangon. – Ül le, helyezd magad kényelembe. Mindjárt felforr.

Lauren leült az ágy szélére. Delphine hirtelen megfordult, megragadta a hóna alatt – amitől újra köhögnie kellett –, és úgy rakta le, hogy a háta a falnak dőlt, és a lába kilógott a padló fölé. A csizmáját is lehúzta, és gyorsan megnyomkodta a talpát, nem vizes-e a zoknijja.

Nem.

– Na. Hát akartam neked adni valamit a köhögésedre. Hol is van a szirupom?

Ugyanabból a felső fiókból előkerült egy fél üveg borostyánszínű folyadék. Delphine kitöltött belőle egy kanállal. – Nyisd ki – mondta. – Nincs is olyan rémes íze.

Lauren lenyelte, aztán megkérdezte: – Ebben viszki van?

Delphine az üvegre sandított, amelyen nem volt felirat.

– Nem látom, hol írják. Te látod? Vagy a mamád meg a papád kiborul, ha adok neked egy kanál viszkit a köhögésedre?

– Néha a papám szokott nekem puncsot csinálni.

– Tényleg?

A víz felforrt, és Delphine kitöltötte a csészékbe. Sietve keverte el, szétnyomkodta a csomókat, még beszélt is hozzájuk.

– Na gyerünk, szarháziak. Gyerünk már. – Mint aki tréfálgozik.

Valahogy baj volt Delphine-nel. Nagyon zavartnak és izgatottnak látszott, talán dühösnek is. És valahogy túl nagy volt, túl pattogós és édeskés ehhez a szobához.

– Tudom, mire gondolsz, ha körül nézel – mondta. – Arra gondolsz: hú, de szegény lehet. Miért nincs több cucca? De én nem gyűjtöm a cuccokat. És erre jó okom van, mivel túl sokszor átéltem, hogy fel kell pakolnom, és gyerünk tovább. Az ember letelepszik, aztán egyszer csak azt veszi észre, hogy történt valami, és már állhat is tovább. Bár pénzem az van. Az emberek meg lennének lepve, ha tudnák, mim van a bankban.

Átnyújtotta Laurennek a csészét, óvatosan letelepedett az ágy végébe, a hátát egy párnával támasztotta meg, harisnyás lábát a kitekart lepedőre tette. Lauren valami különös módon undorodott a nejlonharisnyás lábaktól. A meztelen lábtól nem, sem a zoknistól, sem a cipőstől, sem a nejlonharisnyás-cipős lábtól, kizárólag a nyílt színre kitett nejlonharisnyás lábtól. Ez csak amolyan magánundor volt – olyasmi, mint amit a gomba vagy a tejben ázó müzli láttán érzett.

– Amikor jöttél, épp szomorkodtam – mondta Delphine. – Egy lányra gondoltam, egy régi ismerősömre, arra gondoltam, írnom kéne neki, ha tudnám, merre jár. Joyce-nak hívták. Azon gondolkodtam, mi lett vele azóta az életben.

Delphine súlya alatt besüppedt a matrac, Laurennek erőlködni kellett, hogy ne csússzon felé. Kínosan érezte magát, hogy itt küszködik, nehogy rádőljön erre a testre – ettől különösen udvarias lett.

– És mikor ismerted meg? – kérdezte. – Mikor fiatal voltál?

Delphine felnevetett. – Ja. Mikor fiatal voltam. Ő is fiatal volt, és el kellett jönnie otthonról, és akkor egy sráccal kezdett lógni, és úgy maradt. Tudod, hogy mire gondolok?

Lauren azt mondta: – Terhes lett.

– Igen. Hát csak sodródott tovább, arra gondolt, hátha elmúlik valahogy. Haha. Mint az influenza. A srác, akivel járt, már csinált két gyereket egy másik nőnek, akivel nem voltak összeházasodva, de mégis többé-kevésbé a felesége volt, és akkoriban már épp vissza akart menni hozzá. De mire megtehetette volna, lefogták. És őt is – Joyce-ot is –, mert volt nála anyag, amit a srácnak őrzött. Tamponos dobozokba tette, tudod, hogy néz ki? Tudod, milyen anyagról beszélék?

– Igen – mondta Lauren mindkét kérdésre. – Persze. Kábítószerről.

Delphine gyöngyöző nevetést hallatott, ahogy kortyolta az italát. – Ez mind államtitok, megértetted?

A csokipor nem olvadt el egészen, Lauren viszont nem akarta azzal a kanállal szétnyomkodni, amelyiken még most is érződött az úgynevezett szirup íze.

– Az ő ítéletét aztán felfüggesztették, úgyhogy végül nem volt olyan nagy baj, hogy terhes, mert ezért engedték el. Aztán az lett, hogy kapcsolatba került valami keresztényekkel, akik ismertek egy orvost meg a feleségét, akik segítettek a lányoknak a szülés után, és a gyereket azonnal örökbe adták. Persze nem volt teljesen törvényes a dolog, kerestek a gyerekeken, de mindegy, neki mindenesetre nem kellett szociális munkásokkal vesződni. Úgyhogy megszülte a gyerekét, aztán többet nem is látta.

Lauren egy órát keresett. De sehol nem látott. Delphine órája a hosszú fekete pulóver ujjá alatt volt.

– Úgyhogy kikerült onnan, aztán történt vele egy s más, és nem gondolt többet a gyerekekre. Azt gondolta, úgymint férjhez megy, és lesz még pár gyereke. Hát, aztán nem úgy alakult. Nem mintha nagyon bánta volna azok után, hogy milyen emberektől nem jött össze. Még néhány műtétje is volt, úgyhogy nem lehetett. Tudod, milyen műtétről beszélünk?

– Abortuszról – mondta Lauren. – Hány óra?

– Te aztán tájékozott gyerek vagy – mondta Delphine. – Ja, igen. Abortusz. – Felhúzza a pulóver ujját, és az órájára nézett. – Még öt sincs. Na, csak azt akartam mondani, hogy akkor eszébe jutott az a kislány, és eltűnődött, mi lett vele, ezért nyomozni kezdett, hogy kiderítse. És úgy alakult, hogy szerencséje volt, és megtalálta azokat az embereket. A keresztényeket. Egy kicsit undoknak kellett velük lennie, de valamit megtudott tőlük. Megtudta annak a házaspárnak a nevét, akik elvitték a kislányt.

Lauren felhúzódkodott az ágyról. Majdnem megbotlott a pokrócban, de letette a csészét az asztalra.

– Mennem kell – mondta. Kinézett a kis ablakon. – Havazik.

– Tényleg? És még mi újság? Nem akarod hallani, mi lett a vége?

Lauren már a csizmáját húzta, próbálta közönyösen csinálni, nehogy Delphine észrevegyen valamit.

– A férfi valami újságnál dolgozott állítólag, úgyhogy először ő is odament, és azt mondták, már nincs ott, de azt is megmondták, hogy hová ment. Azt nem tudta, milyen nevet adtak a gyerekének, de aztán ezt is ki tudta deríteni. Sosem tudja az ember, mi mindent ki nem derít, ha nem próbálja meg. El akarsz tőlem szökni?

– Mennem kell. Fáj a gyomrom. Meg vagyok fázva.

Lauren megrántotta a dzsekijét, amit Delphine arra a magas kampóra akasztott az ajtó hátára. Nem sikerült azonnal leszednie, erre könnybe lábadt a szeme.

– Nem is ismerem ezt a Joyce nevű nőt – mondta elkeseredetten.

Delphine a földre billentette a lábát, lassan fölkel az ágyról, és az asztalra tette a csészéjét.

– Ha fáj a gyomrod, le kéne feküdnöd. Biztos túl gyorsan hajtottad fel.

– Csak a dzsekimet akarom leszedni.

Delphine leakasztotta a dzsekit, de magasra tartotta. Mikor Lauren megragadta, nem engedte el.

– Mi van? – kérdezte. – Csak nem sírsz? Nem gondoltam, hogy ilyen bőgőmasina vagy. Jól van. Jól van. Tessék. Csak vicceltem.

Lauren belebújt a kabát ujjába, de tudta, hogy a cipzárt nem tudja behúzni. Zsebre tette a kezét.

– Jól vagy? – kérdezte Delphine. – Most már jól vagy? És még a barátom vagy?

– Köszönöm a forró csokit.

– Ne siess nagyon, a gyomrodnak le kell ülepednie.

Delphine odahajolt fölé. Lauren hátrált, félt, hogy a végén az az ősz haj, az a selymesen szálló, függönyszerű haj még a szájába megy.

Ha az ember olyan öreg, hogy megöszül a haja, akkor ne növecsse meg.

– Tudom, hogy tudsz titkot tartani, tudom, hogy a találkozásainkat meg amit beszélünk meg mindent titokban tartasz. Később majd megérted. Fantasztikus kis lány vagy. Na.

Megcsókolta Lauren fejét.

– Te csak ne aggódj semmiért – mondta.

Nagy pelyhekben hullott a hó, a járdán puha réteget hagyott, fekete nyomokká olvadt, ahol jártak rajta, aztán újra betemetődött. Az autók óvatosan haladtak, tompa, sárga fénnel világítottak. Lauren időről időre hátranézett, nem követi-e valaki. Nem látott nagyon jól a sűrűsödő havazásban és a fogyó fényben, de úgy érezte, nem.

A gyomrában egyszerre érzett gombócot és ürességet. Úgy tűnt, az egész elmúlik, ha valami rendes ételt eszik, így hát amikor hazaért, egyenesen a konyhaszekrényhez lépett, és kiszórt magának egy adagot a megszokott reggeli müzlijéből. Juharszirup már nem maradt, de talált kukoricaszirupot. Ott állt a hideg konyhában, még a csizmáját és a dzsekijét sem vette le, evett, közben kinézett a frissen kiféheredett udvarra. A hó megmutatja a dolgokat, még így is, hogy ég a konyhában a villany. Látta a tükörképét a havas táj és a hősapkás sziklák meg a fehér teher alatt máris lekonyuló örökzöldek háttérében.

De alig vette a szájába az utolsó kanál müzlit, amikor ki kellett rohannia a vécébe, hogy az egészséget kihányja – az alig változott pelyheket, a nyálkás szirupot, a halvány csokoládészínű, fényes csíkokat.

Mikor a szülei hazaértek, már a kanapén feküdt, még mindig csizmában és dzsekiben, és a tévét nézte.

Eileen lehűzgálta róla a téli holmikat, hozott egy takarót, megmérte a lázát – nem volt –, aztán megtapogatta a gyomrát, hogy nem kemény-e, mondta, húzza a jobb térdét a melléig, hogy nem nyilall-e fájdalom a jobb oldalába. Eileen mindig vakbélgyulladásból tartott, mert egyszer elment egy bulira – egy napokig tartó bulira –, és ott egy lány meghalt perforált vakbélgyulladásban, mert olyan részeg volt mindenki, hogy nem vették észre, milyen komoly baja van. Aztán mikor eldöntötte, hogy Lauren vakbélnek nincs köze a dologhoz, kiment vacsorázni, és Harry maradt Lauren mellett.

– Azt hiszem, iskolázod van – mondta. – Nekem is volt valaha. Csak amikor én gyerek voltam, még nem találták fel a kúrát. Tudod, mi az? Ágyban heverni és tévézni.

Lauren másnap reggel azt mondta, még mindig rosszul érzi magát, bár ez már nem volt igaz. Nem kért reggelit, de ahogy Harry és Eileen kitette a lábát a házból, fogott egy jókora fahéjas kuglófot, és melegítés nélkül megette, miközben a tévét nézte. Ragacsos ujjait beletörölte a takaróba, és megpróbálta elképzelni a jövőt. Itt akarta tölteni, a házban, a kanapén, bár ha nem tud valami valódi betegséget produkálni, nem valószínű, hogy erre módja lesz.

A tévében véget ért a híradó, és elkezdődött az egyik nappali sorozat. Lauren tavasszal, amikor hörghurutja volt, megismerte ezt a világot, de azóta teljesen meg is feledkezett róla. Hiába pártolt el tőle, nem sok minden változott. Többnyire ugyanazok

a szereplők tértek vissza – persze új helyzetekben –, és ugyanúgy is viselkedtek (nemen, könyörtelenül, szexisen, szomorúan), és ugyanazzal a távolba révedő tekintettel és ugyanazokkal a félbehagyott mondatokkal utaltak mindenféle szerencsétlenségre és titokra. Lauren egy darabig élvezettel figyelte őket, aztán eszébe jutott valami, és nyugtalanítani kezdte. Ezekben a történetekben a gyerekekről és a felnőttekről is gyakran kiderült, hogy teljesen más családba tartoznak, mint amit egész életükben a magukénak tekintettek. Derült égből mindenféle idegen bukkant fel, néha örültek és veszélyesek, és katasztrófális követeléseikkel és érzelmeikkel gyökerestül felforgatták mások életét.

Lauren ezt régebben vonzó lehetőségnek találta volna, de most már nem.

Harry és Eileen soha nem zárta az ajtókat. Képzelték csak el, mondogatta Harry, olyan helyen élünk, ahol az ember elmegy hazulról, és be sem zárja az ajtót. Lauren fölkel, és elől is, hátul is bezárta. Aztán minden ablakon behúzta a függönyt. Odakint nem havazott, de nem is olvadt. A friss hónap szürke árnyalata lett, mintha az éjszaka megöregedett volna.

Az utcai ajtón sehogy nem lehetett eltakarni a kisablakokat. Három is volt belőlük, könnycsepp alakúak, átlósan. Eileen utálta őket. A tapétát rögtön letépte, az olcsó ház falait szokatlan színűre festette – rigótojáskékre, áfonyaszínűre, citromsárgára –, felszedte az ocsmány szőnyeget, felcsiszolta a padlót, de ezekkel a takaros kis ablakokkal nem tudott mit kezdeni.

Harry azt mondta, nem is olyan vészesek, és mindenkinek jut egy, még hozzá megfelelő magasságban, hogy mindhárman kinézhessenek. Elnevezte őket Medvepapának, Medvemamának és Medvegyereknek.

Mikor a sorozat véget ért, és egy férfi meg egy nő a szobanövényekről kezdett beszélgetni, Lauren könnyű álomba merült, nem is igen tudta, hogy alszik. Akkor jött rá, hogy aludt, amikor arra ébredt, hogy álmában valami állat, egy téli szürke bundás menyét vagy egy girhes róka – nem tudta, melyik – fényes nappal benézett a házba a kertből. Álmában valaki elmondta neki, hogy az állat veszett, mert nem fél az embertől, sem a háztól, ahol laknak.

Megcsörrent a telefon. Lauren a fejére húzta a takarót, hogy ne is hallja. Biztos volt benne, hogy Delphine az. Delphine akarja tudni, hogy van, miért bujkál, mit gondol arról a történetről, amit elmesélt neki, és mikor néz be megint a szállóba.

Valójában Eileen volt, meg akarta tudni, hogy van Lauren, és hogy van a vakbele. Eileen tízszer-tizenötyszer hagyta kicsöngeni a telefont, aztán kabát nélkül kirohant a szerkesztőségéből, és hazahajtott. Mikor látta, hogy zárva az ajtó, ököllel kezdte verni, és a kilincsgombot rángatta. Odanyomta az arcát a Medvemama ablakhoz, és Lauren nevét kiabálta. Hallotta a tévét. Körberohant a hátsó ajtóhoz, újra dörömbölt és kiáltozott.

Lauren persze az egészet hallotta a fejére húzott takaró alatt, de beletelt némi idő, mire felfogta, hogy Eileen az, nem Delphine. Mikor rájött, kilopózott a konyhába, magával húzva a takarót, és félig még mindig azt hitte, hogy a hang csak félre akarja vezetni.

– Jézusom, mi bajod van? – kérdezte Eileen, és átölelte. – Miért volt bezárva az ajtó, miért nem vetted föl a telefont, miféle játék ez?

Lauren nagyjából tizenöt percig bírta, miközben Eileen hol ölegette, hol kiabált vele. Aztán összeomlott, és mindent elmesélt. Nagy megkönnyebbülés volt, de már ahogy ott remegett és sírt, akkor is érezte, hogy valami nagyon személyes és bonyolult dol-

got ad el a biztonságért és a kényelemért. A teljes igazságot nem lehetett elmondani, mert ő maga sem látta át. Nem tudta elmagyarázni, hogy mit akart – és végül már egyáltalán nem is akarta.

Eileen felhívta Harryt, és közölte vele, hogy haza kell jönnie. Méghozzá gyalog, mert ő nem tud érte menni, nem hagyhatja egyedül Laurent.

Mikor ki akarta nyitni az utcai ajtót, talált egy borítékot, amit a levélnyíláson dobtak be, de nem volt rajta bélyeg, és nem is írtak rá mást, csak azt, hogy LAUREN.

– Hallottad, amikor ez beesett a nyíláson? – kérdezte. – Hallottál valakit a tornácon? Hogy a francba történt?

Feltépte a borítékot, és egy aranyláncot húzott ki belőle Lauren nevével.

– Ezt a részt elfelejtettem elmondani – mondta Lauren.

– Levél is van.

– Ne olvasd fel! – kiáltotta Lauren. – *Fel ne olvasd! Nem akarom hallani!*

– Ne hülyéskedj. Nem harap. Csak azt írja, hogy betelefonált az iskolába, és nem voltál bent, ezért arra gondolt, biztos beteg vagy, és itt egy ajándék, hogy felvidítson. Azt mondja, amúgy is neked vette, nem vesztette el senki. Ez meg mit jelent? Születésnap ajándék lett volna, márciusban, amikor tizenegy éves leszel, de már most oda akarja adni. Honnan vette, hogy márciusban van a születésnapod? Mikor a te születésnapod júniusban van.

– Tudom – mondta Lauren azon a kimerült, gyerekes, durcás hangon, amelybe visszazökkent.

– Látod? – kérdezte Eileen. – Mindent összekavar. Tiszta örült.

– A neveteket azért tudta. Tudta, hogy hol talál meg. Honnan tudná, ha nem fogadtatok örökbe?

– Nem tudom, honnan a francból tudta, de téved. Az egészét összekavarta. Figyelj. Elővesszük a születési anyakönyvi kivonatodat. Torontóban születted, a Wellesley Kórházban. Elviszlek oda, megmutatom a kórtermet is... – Eileen a levélre nézett, és összegyűrte az öklében.

– Az a kurva. Betelefonál az iskolába – mondta. – Idejön a házukhoz. Az örült kurva.

– Tedd el azt az izét – mondta Lauren a láncra. – Tedd el! Vidd innét! Azonnal!

Harry nem volt olyan dühös, mint Eileen.

– Teljesen normálisnak látszott, ahányszor beszéltem vele – mondta. – Nekem soha nem mondott semmi ilyesmit.

– Hát nem is – mondta Eileen. – Laurenre akart rászállni. El kell menned, és beszélned kell vele. Vagy én megyek. Komolyan. Még ma.

Harry azt mondta, elmegy. – Majd én beszélek vele – mondta. – Az biztos. Nem lesz több gond veled. Ez gyalázat.

Eileen korai ebédet készített. Hamburgert majonézzal és mustárral, ahogy Harry és Lauren is szereti. Lauren már megette a magáét, mire felfogta, hogy talán hiba volt ilyen étvágyat mutatnia.

– Jobban vagy? – kérdezte Harry. – Már ma délután mész iskolába?

– Még mindig meg vagyok fázva.

Eileen azt mondta: – Nem. Nem megy iskolába. És én is itthon maradok veled.

– Nem teljesen értem, hogy erre mi szükség van – mondta Harry.

– És ezt is add oda annak a nőnek – mondta Eileen, és a borítékot Harry zsebébe gyűrte. – Nem érdekes, ne is nézd meg, csak a hülye ajándéka. És mondd meg neki, hogy ilyet soha többé ne csináljon, különben bajba kerül. Ilyet soha többé. Soha többé.

Laurennek nem kellett már visszamennie az iskolába, ebben a városban nem.

Eileen délután felhívta Harry nővérét – akivel Harry nem állt szóba, mert a férje kritizálta az életstílusát, mármint Harryét –, és arról az iskoláról beszélgettek, ahová a nővére járt, egy torontói magánlányiskoláról. További hívások következtek, kaptak egy időpontot is.

– Nem pénz kérdése – mondta Eileen. – Harrynek van elég pénze. Vagy tud szerezni.

– És nem is csak amiatt, hogy ez történt – mondta. – Nem érdemled meg, hogy egy ilyen szaros kisvárosban nőjél föl. Nem érdemled meg, hogy a végén úgy beszélj, mint egy paraszt. Már régóta gondolkozom ezen. Csak várni akartam, amíg egy kicsit idősebb leszel.

Mikor Harry hazajött, azt mondta, hogy természetesen az egész attól függ, mit akar Lauren.

– El akarsz menni otthonról, Lauren? Azt hittem, jól érzed itt magad. Azt hittem, vannak barátaid.

– Barátai? – kérdezte Eileen. – Ez a nő volt. Del-*phine*. Tényleg sikerült a fejébe verned? Felfogta?

– Sikerült – mondta Harry. – És felfogta.

– Visszaadtad neki, amivel meg akarta vesztegetni?

– Ha így akarod nevezni. Vissza.

– Nem lesz több gond? Megértette? Nem lesz több gond?

Harry felcsavarta a rádiót, és vacsora alatt a híreket hallgatták. Eileen egy üveg bort is felnyitott.

– Ez meg mi? – kérdezte Harry enyhén fenyegető hangon. – Ünnepeünk?

Lauren már megtanulta a jeleket, és úgy érezte, tudja, min kell még keresztülmennie, milyen árat kell fizetnie a csodás megmenekülésért – hogy soha nem kell visszamennie az iskolába, se a szálló közelébe, hogy talán még az utcákon se kell végigmennie, ki se kell lépnie a házból ebben a két hétben, ami a karácsonyi szünetig még hátravan.

A bor az egyik lehetséges jel. Néha. Néha meg nem. De amikor Harry előveszi a gines üveget, és tölt magának fél vizespohárral, és semmit nem tesz bele, csak jeget – és hamarosan jeget se –, akkor már eldőlt a dolgok menete. Egy darabig még minden vidám marad, de az a vidámság vág, mint a kés. Harry Laurenhez fog beszélni, aztán Eileen is Laurenhez fog beszélni, és mindketten többet, mint különben szoktak. Időnként egymáshoz is szólnak, szinte normálisan. De a szobában valami nemtörődomség is lesz, amely szavakban egyelőre nem nyilvánul meg. Lauren meg reméli, vagy próbálja remélni – pontosabban, valamikor még próbálta remélni –, hogy valahogy nem hagyják, hogy kitörjön a veszekedés. És mindig úgy érezte – sőt még most is –, hogy nem ő az egyetlen, aki ebben reménykedik. Ők is reménykednek. Részben. Részben meg möhön várják, ami történni fog. Ezt a mohóságot sosem tudják legyőzni magukban. Még sosem fordult elő, ha egyszer megvolt a szobában ez az érzés, a megváltozott levegő, a megdöbbenő fényesség, amelytől minden forma, minden bútor és tárgy élesebb, ugyanakkor tömörebb lett – sosem fordult elő, hogy ne a legrosszabb következett volna.

Lauren régen soha nem bírta a szobájában maradni, mindig ott kellett lennie, ahol ők, kénytelen volt rájuk vetni magát, tiltakozni, sírni, amíg az egyik vagy a másik fel nem kapta és vissza nem vitte az ágyba, és rá nem szólt: – Jól van, jól van, ne nyaggass minket, tényleg ne nyaggass minket, ez a mi életünk, nekünk most beszélünk kell egymással. „Beszélünk” – ami azt jelentette, hogy föl-alá járnak a házban, valóságos vádbeszédeket tartanak, cáfolatokat sikoltoznak, míg végül el nem kezdenek hamutar-

tókat, üvegeket, tányérokat vágni egymáshoz. Eileen egyszer kirohant, és levetette magát a fűbe, gyökerestül tépdeste a fűcsomókat, Harry meg az ajtóból sziszegte: – Nagyszerű, csináld csak a másort, hadd lássák. – Máskor meg Harry rontott be a fürdőszobába, és azt kiabálta: – Ebből a kínszenvedésből csak egyféleképpen lehet kijutni. – Már mindketten fenyegetőztek gyógyszerrel is, borotvával is.

– Jaj, istenem, ne csináljuk ezt – mondta egyszer Eileen. – Légy szíves, légy szíves, hagyjuk abba. – És Harry magas, nyafogó hangon, kegyetlenül utánozta: – Te csinálod: *te* hagyd abba.

Lauren már rég lemondott róla, hogy kitalálja, mi az oka a veszekedéseknek. Mindig valami más volt (ma a sötétben feküdt, és arra gondolt, biztos az, hogy ő elutazik, hogy Eileen egymaga döntött erről), és mindig ugyanaz: valami, ami csak az övék, amit nem tudnak feladni.

Arról az elképzeléséről is lemondott, hogy mindkettőjüknek van valami érzékeny pontja – hogy Harry azért tréfálkozik állandóan, mert szomorú, és Eileen azért olyan energikus és elutasító, mert Harryben van valami, ami kirekeszti őt –, és ha ő, Lauren, el tudná őket magyarázni egymásnak, akkor minden jobbra fordulna.

Másnapra majd elcsöndesednek, összetörnek, szégyenkeznek, és furcsán fel is villanyozódnak. – Az embereknek szükségük van erre, nem jó, ha elfojtjuk az érzéseinket – magyarázta egyszer Eileen Laurennek. – Még egy elmélet is van erről, hogy az elfojtott érzések rákot okoznak.

Harry a veszekedéseket csak kiabálásként emlegette. – Ne haragudj, hogy kiabáltunk – szokta mondani. – Eileen nagyon heves asszony. Csak annyit mondhatok, szívem – jaj, istenem, csak annyit mondhatok: ezek a dolgok előfordulnak.

Aznap este azonban Lauren hamarabb elaludt, mint hogy igazán elkezdtek volna kárt tenni egymásban. Még mielőtt biztos lehetett volna, hogy elkezdik. A gines üveg még meg sem jelent, amikor ő már lefeküdt.

Harry ébresztette föl.

– Ne haragudj – mondta. – Sajnálom, drágám. Fel tudnál kelni, és le tudnál jönni a földszintre?

– Már reggel van?

– Nem. Késő éjjel van. Eileen meg én beszélni akarunk veled. Van valami, amiről beszélünk kell veled. Nagyjából arról, amit már úgyis tudsz. Na gyere. Kéred a papucsodat?

– Utálom a papucsot – emlékeztette Lauren. Elindult Harry előtt a lépcsőn. Harry még fel volt öltözve, Eileen is fel volt öltözve, a hallban vártak. – Van itt még valaki, akit ismersz – mondta Eileen.

Delphine volt az. Delphine ült a kanapén, a szokásos fekete nadrágja és pulóvere fölött sárga viselt. Lauren még sosem látta utcai ruhában. Delphine arca beesett, a bőre táskás volt, az egész teste valami szörnyű vereséget szenvedett.

– Nem mehetnék a konyhába? – kérdezte Lauren. Nem tudta, miért, de a konyha biztonságosabbnak látszott. Valahogy nem olyan különleges hely, és ott van az asztal is, amibe meg lehet kapaszkodni, ha mindannyian körülülnek.

– Ha Lauren a konyhába akar menni, akkor a konyhába megyünk – mondta Harry.

– Lauren – kezdte, miután leültek. – Már elmondtam, hogy meséltem neked a kisbabáról. Arról a babáról, aki előtted volt nekünk, és hogy mi történt vele.

Megvárta, amíg Lauren azt mondja: – Igen.

– Én is mondhatok valamit? – kérdezte Eileen. – Mondhatok valamit Laurennek?

Harry azt mondta: – Persze, természetesen.

– Harry hallani sem akart egy újabb gyerekről – mondta Eileen, és az asztal lapja alatt összekulcsolódott kezére nézett. – Hallani sem akart róla, hogy káosz legyen itt-hon. Neki ott volt az írása. Mindenfélt el akart érni, úgyhogy nem élhetett káoszban. Azt akarta, hogy vetessem el a gyereket, és én azt mondtam, jó, aztán azt mondtam, nem, aztán azt mondtam, jó, de nem tudtam megtenni, és veszekedtünk, és én fogtam a babát, beültem a kocsiba, egy barátnőmhöz akartam menni. Nem hajtottam gyorsan, és egyáltalán nem voltam részeg. Csak a világítás volt rossz az úton, és az idő volt pocskék.

– Meg nem volt bekötve a mózeskosár – mondta Harry.

– De az most már mindegy – tette hozzá. – Én nem ragaszkodtam az abortuszhoz. Talán szóba hoztam, hogy vetesd el, de nem tudtalak volna rákényszeríteni. Erről nem beszéltem Laurennek, mert csak felkavarta volna. Biztos, hogy felkavaró.

– Igen, de igaz – mondta Eileen. – Lauren el tudja viselni, tudja, hogy ez nem olyan, mintha *őröla* lett volna szó.

Laurent magát is meglepte a hangja, amikor megszólalt.

– Rólam volt szó – mondta. – Ki másról lett volna, ha nem rólam?

– Igen, de nem én akartam megcsinálni – mondta Eileen.

– *Nem* megcsinálni sem akartad igazán – mondta Harry.

– Elég – mondta Lauren.

– Épp azt fogadtuk meg, hogy ezt nem csináljuk – mondta Harry. – Nem azt ígértük, hogy ezt nem csináljuk? És Delphine-től is elnézést kell kérnünk.

Delphine az egész beszélgetés alatt nem nézett föl senkire. A székét sem húzta oda az asztalhoz. Mintha meg sem hallotta volna, hogy Harry kimondja a nevét. Nem csak a vereségtől nem beszélt. Ott volt még a konokság súlya, sőt az undor is, amit Harry és Eileen nem vett észre.

– Délután találkoztam Delphine-nel, Lauren. Beszéltem neki a babáról. Az ő gyereke volt. Neked nem mondtam el, hogy a babát örökbe fogadtuk, mert attól még rosszabbnak látszott volna minden – nem mondtam el sem azt, hogy azt a babát örökbe fogadtuk, sem azt, ahogyan utána elcsesztük. Öt évig próbálkoztunk, azt hittük, sosem esünk teherbe, ezért döntöttünk az örökbefogadás mellett. Eredetileg viszont Delphine volt az édesanyja. Laurennek neveztük, aztán téged is Laurennek neveztünk: talán mert ez a kedvenc nevünk, és megadta azt az érzést, hogy még újrakezdhetjük. Delphine meg kíváncsi lett a gyereke sorsára, kiderítette, hogy mi hoztuk el, és természetesen abba a tévedésbe esett, hogy azt hitte, te vagy az. Idejött, hogy megkeressen. Az egész nagyon szomorú. Mikor közöltem vele az igazságot, érthető módon bizonyítékot akart, ezért idehívtam ma estére, hogy megmutassam a papírokat. Eszébe sem jutott elrabolni, semmi ilyesmi, csak össze akart barátkozni veled. Magányos volt és zavart.

Delphine lerántotta a dzsekije cipzárját, mintha levegőhöz akarna jutni.

– És elmondtam neki, hogy még mindig... hogy nem jutottunk el odáig, vagy valahogy sosem volt rá alkalmas az időpont... – A kartondoboz felé intett, amely a konyhapulton várt. – Úgyhogy ezt is megmutattam neki.

– Úgyhogy ma este, amúgy családilag... – mondta –, ma este, miután mindent napvilágra tártunk, elmegyünk együtt, és megteesszük. És megszabadulunk ettől az egész... gyötrelemtől és szégyentől. Delphine meg Eileen meg én, és azt akarjuk, hogy te is gyere velünk: rendben van? Jól vagy?

– Már aludtam. Meg vagyok fázva – mondta Lauren.

– Csak csináld, amit Harry mond – szólta Eileen.

Delphine még mindig nem nézett föl. Harry felvette a pultról a dobozt, és átnyújtotta neki. – Ezt talán neked kellene hoznod – mondta. – Jól vagy?

– Mindenki jól van – mondta Eileen. – Menjünk már.

Delphine csak állt a hóban, kezében a doboz, úgyhogy Eileen megkérdezte: – Kezdem én? – és tisztelettudóan átvette tőle. Kinyitotta, és Harrynek akarta kínálni, de meggondolta magát, és inkább Delphine-nek tartotta oda. Delphine kimarkolt valamit a hamvakból, de nem vette át a dobozt, hogy továbbadja. Eileen is kivett egy marékkaal, aztán a dobozt Harry kezébe nyomta. Miután ő is belemarkolt, Laurennek akarta átadni, de Eileen rászólt: – Nem. Neki nem muszáj.

Lauren már zsebre tette mindkét kezét.

Nem fúj a szél, a hamvak oda hullottak, ahova Harry, Eileen és Delphine szórta őket, a hóba.

Eileen olyan hangon szólalt meg, mintha fájna a toroka. – Miatyánk, ki vagy a menyekben...

Harry tiszta hangon mondta: – Ez itt Lauren, a mi első gyerekünk, akit mindannyian szeretünk... mondjuk el együtt. – Delphine-re nézett, aztán Eileenre, aztán együtt mondani kezdték: – Ez itt Lauren – Delphine hangja nagyon halk volt, szinte motyogott, Eileené tele erőltetett őszinteséggel, Harryé meg zengő, uralkodó, mély és súlyos.

– Búcsúzunk most tőle, és átadjuk a hónak...

Végül Eileen sietve elhadarta: – Bocsásd meg a mi bűneinket. A mi vétkeinket. Bocsásd meg a mi vétkeinket.

A hazafelé vezető úton Delphine hátraült Lauren mellé. Harry kitérte előtte az ajtót, hogy odaüljön az első ülésre, de ő elbukdácsolt mellette, hátra. Most, hogy már nem volt a doboz hordozója, lemondott a fontosabb helyről. Benyúlt a sídsekije zsebébe papír zsebkendőért, és közben kirántott belőle valamit, ami leesett a kocsijára. Akaratlanul is felmordult, tapogatózva lenyúlt, hogy megkeresse, de Lauren gyorsabb volt nála. Egy fülbevalót talált, amelyet gyakran látott Delphine-en – vällig érő, szivárványszínű gyöngyökből font fülbevaló, amely kiragyogott a hajából. Ma este is biztosan rajta volt, de aztán jobbnak látta zsebre tenni. És a fülbevaló tapintásától, ahogy a hideg, fényes gyöngyök átsiklottak az ujjai közt, Lauren hirtelen arra vágyott, hogy tűnjön el egy csomó minden, hogy Delphine újra az az ember legyen, aki kezdetben volt, olyan bátor és mulatságos, mint amikor a szálló pultjánál ült.

Delphine egy szót se szólt. Úgy vette át a fülbevalót, hogy az ujjuk sem ért össze. De ma este először egymás szemébe néztek, Lauren meg ő. Delphine szeme kicsit kitégult, és egy pillanatra felvillant benne valami ismerős kifejezés, valami gunyorosság, cinkosság. Vállat vont, és a fülbevalót visszasüllyesztette a zsebébe. Ennyi volt: ettől kezdve csak Harry tarkóját nézte.

Harry lassított, hogy a szálló előtt kitegye, és hátraszólt: – Jó volna, ha egyszer eljönnél hozzánk vacsorára, egyik este, amikor nem dolgozol.

– Többé-kevésbé mindig dolgozom – felelte Delphine. Kiszállt a kocsiból. – Viszlát – mondta, de csak úgy maga elé, aztán a latyakos járdán a szálló felé baktatott.

Hazafelé Eileen megjegyezte: – Tudtam, hogy nem lesz kedve hozzá.

– Igen – felelte Harry. – De talán jólesett neki, hogy megkérdeztük.

– Fűtül ránk. Csak Lauren érdekelte, amíg azt hitte, hogy az övé. Most már ő sem érdekli.

– Hát minket érdekel – mondta Harry emelt hangon. – Mert ő a miénk.

– Szeretünk, Lauren – tette hozzá. – Csak újra el akartam mondani.

Az övé. A miénk.

Valami szurkálta Lauren csupasz bokáját. Odanyúlt, és kiderült, hogy a pizsamanadrágja telement bogánccsal, egész bogáncsfürdővel.

– Tiszta bogáncs lettem a hó alatt. Tele vagyok bogánccsal.

– Majd leszedelem, ha hazaértünk – mondta Eileen. – Most nem tudok vele mit csinálni.

Lauren dühösen tépkedni kezdte a bogánccsal a pizsamájáról. És ahogy onnan leszede, észrevette, hogy most már az ujjához tapad. Megpróbálta a másik kezével leszede, erre egy pillanat alatt minden ujjá telement vele. Annyira rosszul lett ettől a bogánccsal, hogy legszívesebben a földhöz csapkodta volna a kezét, és hangosan felordított volna, de tudta, nem tehet mást, mint hogy ül és vár.

Rába György

HOMMAGE

Tiszteltem minthogy mindig benne volt
lelkemben csontjaimban izmaimban
többletsúlyú évek alatt s utánuk
süvegelnem őt életfogytomiglan
pedig tapasztalhattam olykor-olykor
hibázik hiszen esendő csak ember
s eszembe járt nem lehetek különb
nincsen jogom ránézni görbe szemmel
csüggttem rajta mert mondataiban
föl-fölizzó avartüzek lobogtak
forradalmak s jussként sírmécsesek
órlángul éltető zsarátnokoknak
s elmetornája útvesztőiben
a szófűző ezernyi lelemények
a balszerencsésnek az eszmetársnak
hajlékot ágyaztak meg menedéket
még zöld lényemben a próbálkozót
értette becsülte s határkísértő
tettemért a fölbujtó ifjúságot
okolva védelmébe vett az ősz fő
kérdem hány apja van egy férfinak
fogyatkozóban már a példa mára
ha most deres fejére gondolok
elfátyolozza szememet a hála

KÁVÉHÁZBAN

Itt jól ismernek engem
belépek a telt pincérnő rám köszön
régen láttuk nem is tudom mikor
szóhoz sem jutok meghalt már egy éve
vasárnapi beszélgetőtársam barátom
kéretlen máris asztalomra téve
a forró fekete tej kísérete nélkül
egy percem se marad meditálnom
hajdani kollégám nyomban betoppan
miről csevegjünk gondoltam titokban
témánk egy sincs lelkes javaslatára
nem bökhettem ki rátérhetünk akár
időjárásra s ami rosszabb politikára
s a szomszéd székről a jelenlevő
eltűnik és megképzik régi-régi
pályatársam újra hallom dicsérni
Stefan Georgét kit sose szerettem
ungorkodnék is szívem szerint vele menten
amikor elködlök téren túli alakja
s gyomrom forgatja a sok vezércikkszöveg
inkább a költőt azt a nemszeretem németet
magasztalná az aki csak volt órahosszat
a cigarettafüst is torkomat kaparja
terjeng az együttlét antikalandja
megidézném az elenyészett cimborát
bizony idegesített szplínje hébe-hóba
jólesnék most zokszava legalább
eszembe ötlik hogy irigykedtem a díva
erdei tó mellé horgászni költözött
de mintha fülemben ma halak raja rína
csak zörög rám az eleven vezércikk
szellemi haspók közhellyel nem elégszik
és nem lehet ripsz-ropsz fölkerednem
a kávézóban jól ismernek engem

Perneczky Géza

REVÍZIÓ A MAGYAR AVANTGÁRD KEZDETEINEK KÉRDÉSÉBEN

Egészen elemi szinten, a terminológia kérdéseivel kezdem. A Magyar Nemzeti Galériában rendezett *MAGYAR VADAK* című kiállítás a 2006-os esztendő legjelentősebb magyar vonatkozású tárlata volt. És miután bezárt, ha nem is új szóként, de új hangsúlyokkal és némileg új jelentéstartalommal kell ezután használnunk a magyar művészetre vonatkoztatott „vadak” kifejezést.

Eddig ugyanis hallgatólagos egyetértés uralkodott azon a téren, hogy ez a szó a „fauvisme”-mal kapcsolatba hozható francia művészek munkásságára vonatkozik, és egyszerűen annak magyar fordítása. A szóban forgó *MAGYAR VADAK*-tárlat katalógusa is megemlíti viszont, hogy e vonatkozásban az utóbbi időben, különösen az 1999-es párizsi *LE FAUVISME OU „L'ÉPREUVE DE FEU”* (A FAUVIZMUS ÉS A „TŰZPRÓBA”) kiállítás óta megváltozott a helyzet, mert azon számos skandináv és német, illetve néhány más nemzetiségű művész is szerepelt, és ezek nem simulnak bele töretlenül a francia művészek adta összképbe, hanem azon belül kisebb zárványokat, többé-kevésbé egyéni színezetű csoportosulásokat alkottak.

A nemrég lezajlott budapesti *VADAK*-kiállítás továbbment ezen az úton, és meggyőző művek tucatjaival tudta igazolni, hogy nem csak skandináv vagy német fauvizmusról lehet beszélni az 1905-öt követő néhány esztendőben, hanem igenis, a Párizsban dolgozó magyar festőket is komolyan kell vennünk, mint kisebb, de jelentős csoportot. Biztos, hogy ezek a magyarok annak idején egyáltalán nem voltak abban a helyzetben, hogy a francia fővárosban magukra vonhassák a figyelmet, vagy hogy elkülöníthető etnikai és stílári jellegzetességet képviseljenek – nyilvánvaló, hogy ilyesmire soha nem is törekedtek. Száz év távlatából visszatekintve azonban a most összegyűjtendő művek mégis kirajzolnak egy önálló színezetű és többé-kevésbé egységesen kezelhető képet.

Vagyis voltak magyar vadak is – noha talán erről ők maguk sem tudtak. Ha pedig ezt a felismerést elfogadjuk, akkor annak megszívlelendő tanulságai vannak. Ha például egy új művészeti lexikon címszavait állítjuk majd össze, akkor abban már nem kezelhetjük a „vadak” szót úgy, ahogy azt az 1968-ban megjelent Zádor–Genthon-féle *MŰVÉSZETI LEXIKON IV.* kötete tette. Akkor ugyanis még elég volt, ha csupán egy nyíllal utalt a kötet a szó francia megfelelőjére (*Vadak:* → *Fauves*). Ezután viszont a *Vadak* terminust, így magyarul leírva, már önálló címszóvá kell tennünk.

I

Sokkal nagyobb súlyt kell adnunk ezt követően az 1904 után Párizsba ellátogatott és néha hosszabb ideig is ott maradt, a fauvizmussal ismerkedő fiatal magyar művészeknek. De a hazai szereplésüket illetően sem maradhatunk annál, hogy csupán a nagybányai művésztelepen, illetve a *MIÉNK* körében elindult erjedés képviselőit lássuk

bennük, akiket a kollégáik – évtizedeken át tartó érvénnyel – neósoknak (neoimpreszionistáknak) neveztek el. Többre lesz szükség. Noha a korabeli sajtóban többször is elhangzott velük kapcsolatban a „keresők” szó (ez visszhangzott aztán Kernstok „Kutató művészet” kifejezésében is), ők megtalálták és pár esztendeig képviseltek valamit, amit a későbbiekben legfeljebb már csak elrontani lehetett. Ha pedig elfogadjuk ezt, akkor valahol másutt, egy korábbi dátum mentén kell meghúznunk azt a törésvonalat is, ami elválasztja a plein air festészet (konkrétabban: a nagybányai iskola) közvetlen hatástörténetét és az azzal majdnem párhuzamosan futó hazai szecessziós törekvéseket a kezdődő, az ajtón kopogtató avantgárdtól. Néhány évvel korábbra kerül a magyar avantgárd kezdete.

És még ez a korrekció sem fejezi ki teljesen az új felismerések teljes volumenét. Mert nem csak arról van szó, hogy úgy tűnik most, hogy a Nyolcak 1910 körüli jelentkezése *nem* az első avantgárd megmozdulás volt a magyar képzőművészet történetében, hanem az a benyomásunk is felerősödhet, hogy a Nyolcak tulajdonképpen már csak egy klasszicizáló, az innováció tekintetében is inkább visszalépő, mint előrehaladó ága volt annak a nekilödulésnek, ami öt-hat évvel korábban kezdődött. Ez a lebiggadás pedig vitathatatlanul befolyásolta a művek közvetlenül ható ütőerejét és minőségét is. Ha beletekintünk a MAGYAR VADAK katalógusába, akkor több helyen is találkozhatunk az erre a visszalépésre utaló célzásokkal. Legnyíltabban Barki Gergely ír róla az aktképek szerepéről szóló tanulmányának zárószóiban: „A Nyolcak egyre inkább múltba forduló, a klasszikus értékeket – elsősorban a reneszánsz hagyományait – szem előtt tartó művészete fokozatosan távolodott el a fauvizmus problémáktól súlytalanított, témák nélküli világtól, hogy egy sokkal kevésbé »spontán«, nagyon is megszerkesztett, ideálisan megtervezett Árkádia-világot teremtsen magának.”¹

Nyersebben fogalmazva: a most látott VADAK-kiállításon nemcsak közvetlenebb vagy „ösztönösebb”, hanem jobb és frissebb festményeket láttunk, és egységesebb irányba mutattak ezek a képek, mint amilyen művekkel a Nyolcakat bemutató kiállításokon hozzászoktunk. Lehet persze, hogy csak rosszul emlékszünk arra, hogy a Nyolcak tulajdonképpen mit is festettek, vagy csupán a Nemzeti Galéria XX. századi állandó kiállításának a megunt és megkopott összképe az oka annak, hogy a Nyolcokról alkotott impresszióink nem állnak össze olyan érdekes és annyira meggyőző képpé, mint ahogy azt tulajdonképpen szeretnénk. Amiben egész biztosan az is szerepet játszik, hogy sok olyan munka van magángyűjteményekben, amelyek nélkül nem mutathatók be a Nyolcak igazán méltón. És nem lehet elhallgatni azt sem, hogy a Vadak tárlatán meg éppen a magángyűjteményekből érkező színvonalas művek nagy száma segítette hozzá a rendezőket, hogy olyan összképet alakítsanak ki, ami mindenkit meglepett, és ami most revízióra készítet minket. De akárhogy próbáljuk is menteni a helyzetet, annyi biztos, hogy földcsuszamlás történt.

Ugy tűnik, hogy 1907 és 1910 között a hosszabb-rövidebb időre Párizsba látogató magyar művészek között létrejött valamilyen kapcsolat, ami közös program vagy csoportos kiállítások nélkül is gondoskodott az egységes összképről és a töretlen fejlődési irányról – legalábbis így tűnik most ez száz év távlatából. Valószínű, hogy nem érdekes ennek a titkosan működő kapcsolatnak a mechanizmusában nagyon elmélyedni, mert az is biztos, hogy a Párizsba látogató magyarok külső életvitele eléggé egyenlőtlen és rapszodikus lehetett, nem mondható el például még az sem, hogy mind ugyanabba az akadémiába vagy magániskolába jártak volna. Valószínű, hogy egyszerűen csak azoknak az esztendőknek a felszabadító hatású atmoszférája, egyfajta friss léghuzat,

problémamentes léggör volt az, ami ilyen szerencsés módon befolyásolta a munkásságukat. Legkésőbb 1910-re azonban magában Párizsban is összetettebbé, bonyolultabbá vált a modern művészek helyzete.

De ha ezt a Párizsban is érezhető változást egyszerűen a magyar Vadak és az őket követő Nyolcak két különböző periódusára vetítjük vissza, és ennyire hangsúlyozzuk a köztük lévő különbségeket is, akkor valami olyasmit teszünk, ami esetleg nem egészen korrekt. Hiszen elég, ha csak a két tábor névsorát vetjük össze. A Vadak és a későbbi Nyolcak listája tulajdonképpen két egymáshoz nagyon hasonló névsor, természetesen azzal a lényeges különbséggel, hogy a Vadak – a most rendezett tárlatot alapul véve – még körülbelül háromszor annyian voltak, mint amekkora csoportba később a Nyolcak szerveződtek. Mi történt közben?

A művészek néhány esztendővel öregebbek lettek, de ettől függetlenül is mintha megváltozott volna körülöttük az itthoni levegő. Úgy tűnik, hogy a Nyolcak csoporttal alakulását már nem egy, az előbb jellemzett, felszabadult és friss atmoszféra tette időszerűvé, hanem intellektuálisabb és normatívabb elvárásokra adott válasz volt ez a szerveződés. Hogy zárt csoportként léptek fel, azt talán nem is annyira személyes igényeik diktálták, mint inkább az imponáló külföldi példák és az itthoni irodalmi életben kialakult tendenciák. Azok az egyenlenségek és stílári vagy tartalmi különbségek pedig, amelyek a neósok, illetve Vadak szervezetlen táborában még nem tűnhetek fel, vagy még nem kaptak manifeszt formát, a Nyolcak szűkebb mezőnyében és a méreteikben is nagyobb, a tartalmilag is többet markolni igyekvő feladatok során már szembeötlővé váltak, és ma is jobban zavarnak. A Vadak kiállítását látva többször is fölmerült bennem a kétely, vajon nem lett volna szerencsésebb, ha annak idején a Nyolcak névsorát a kezdeményezőkhöz néhány más művész (például Perlrott-Csaba, Ziffer stb.) bevonásával állították volna össze – de természetesen az ilyen spekulációk nagyon történelmietlenek.² Mindent összevéve és az ilyen reflexiókat is félretéve egy fontos kérdés marad végül a színen: mi az oka annak, hogy most így dekázzuk a kvalitásokat, és válogatni szeretnénk a virtuálisan kitágult mezőnyben?

Lehet, hogy a Nyolcak nimbusza a most feltűnt Vadak nélkül is megfakult volna. Hiszen lehet, hogy a nekik juttatott előkelő hely (az első igazán modern mestereknek kijáró rang és tisztelet) csak olyan zászlóhajítás volt, amelyre nem az igazolható tények, hanem inkább az a reflex készített bennünket, hogy a modern törekvéseket általában egy-egy jól körvonalazható művészcsoport működéséhez szoktuk kötni. De eltorzították az arányokat az elmúlt csaknem száz év kritikusabb periódusai és kényszerűen született vagy egyszóval túlhangsúlyozott történelmi konstrukciói is.

Sokszor megírták már, hogy a Nyolcak csoportosulása – igényes programjuk ellenére – igen laza, nagyon heterogén társulás volt. Lehet, hogy az intellektuálisan oly erős Kernstok nélkül, az ő programmatikus Galilei-körbeli előadása nélkül, ami felért egy manifesztummal (A KUTATÓ MŰVÉSZET),³ illetve Lukács György nagy hatású AZ UTAK ELVÁLTAK⁴ című írása nélkül sor sem került volna arra, hogy az először csak ÚJ KÉPEK címmel kiállító művészek a következő években is együtt maradjanak még. Tudjuk, hogy csak az 1911-es nagy, nemzeti szalonbeli tárlatuk kapcsán vették fel a Nyolcak nevet, és ez a kiállítás hozta meg számukra a legszélesebb visszhangot is. A következő, 1912-es évben rendezett közös tárlatukon azonban már négyre fogyott a ténylegesen kiállító művészek száma. Távol maradt Czóbel, Czigány, Márffy és a csoport tulajdonképpeni vezéralakja, Kernstok is. A katalógus egyéb irányú elfoglaltságaikkal mentette ki őket, úgy látszik, a közös ügy már veszített a vonzerejéből. Igaz, Bartók is felbukkant akkor a látogatók között, és mindenütt olvasható, hogy itt ismerkedett meg

Ady Endrével. Ám ez volt egyúttal a csoport feloszlásának a pillanata is. Ezután már csak más művészek közé elegyedve szerepeltek a Művészház tárlatain.

Vagyis a csoport előtörténete majdnem jelentősebb, mint Nyolcakként való fellépése. 1909 nyarán Bölöni toborzott össze a MIÉNK köréből (főleg neós művészekből) egy erdélyi vándorkiállításra induló gárdát, és ezek között voltak a későbbi Nyolcak is. A csoport Kolozsvárott és Nagyváradon mutatkozott be, és ez utóbbi kiállítás kapcsán történt, hogy a tárlatot olyan irodalmi matinéval kapcsolták össze, amelyen az Ady körül kialakult *Holnap*-antológia költőinek a verseit olvasták föl. Ez az ügyes társítás lehetett az előzménye annak, hogy nem sokkal később, amikor 1909–1910 fordulóján a szerveződő Nyolcak ÚJ KÉPEK címmel Budapesten állítottak ki, a Holnaposoktól most már egyenesen a Nyugatosokhoz vezethetett az útjuk. Az ÚJ KÉPEK kiállítás címe Ady ÚJ VERSEK (1906) kötetének volt a parafrázisa. És a *Nyugat* szerkesztői és munkatársai, így Ignóty, Felek György, Bárdos Artúr és megint csak Bölöni, valóban magukévá tették az ügyet, és néhány hónapra szinte pergőtűz alá vették az olvasóikat, hogy a magyar képzőművészetnek ezt a progresszív csoportját úgy mutassák be, mint az új magyar irodalom fontos szövetségesét. Hadd tegyem még hozzá, hogy az 1911-es kiállítást is irodalmi matinék kísérték, és az utolsó, 1912-es, redukált névsorú tárlat kapcsán egyenesen Jászi Oszkár tartott előadást a Nyolcokról. Ez az összefogás örvendetes volt, de ha nagyon belemélyedünk a részletekbe, akkor egy-egy pillanatra az lehet a benyomásunk, hogy a Nyolcak nem is annyira a magyar művészettörténelem részét képezték, mint inkább egy, a *Nyugat* folyóirat fényudvarához tartozó és eközben az új magyar zenéhez is felzárkózni igyekvő, sőt a radikális beállítottságú szellemtudományokkal is szoros rokonságot vállaló csoportot alkottak – külső jele volt ennek, hogy a velük kapcsolatos viták és előadások is a Galilei-körben zajlottak. Ami azonban a képzőművészeti radikalizmus kérdését illeti, e téren hiába keresnénk olyan hazai fórumot, amelynek a súlya és jelentősége mérhető lett volna ezekhez a segítséghez.

Igen, mintha a Nyolcoknak tényleg valahol másutt volna a helyük, mint ahová különben az 1910–1912 körüli évek európai művészeti mozgalmait tesszük. És ehhez jött most az a hideg zuhany, hogy a Nyolcak mintha elmaradnának attól a primer erejű sugárzástól, amely a VADAK című tárlat anyagából (sokszor ugyanezen művészeknek korábbi alkotásaiból) ragyogott most fel. Nyugtalanító eredmény ez. Ide érkezve magam is úgy éreztem, hogy nem ártana átlapozni a Nyolcak későbbi recepcióját. Hogyan alakult ki és miként rögzült a magyar avantgárd kezdeteiről alkotott kép a későbbi évtizedek művészeti irodalmában?

*

Talán furcsa, de a Nyolcak fellépését hosszú ideig egyszerűen nem követte semmilyen kép kialakulása. Miért nem?

Már 1910-ben szerepelt a Művészház kiállításán – a magyar magángyűjtemények anyagából kölcsönözve – Matisse és Picasso néhány képe. 1911-től kezdve pedig gyűlni kezdtek – például a *Nyugat* vagy a *Huszedik Század* oldalain – a nyugat-európai avantgárdról szóló további hírek, lassacskán terjedelmesebb beszámolók is.⁵ 1912 végén pedig nagyobb számban maguk a művek is eljutottak Budapestre, a Nemzeti Szalonban például a francia modernnek és olasz futuristák egy csoportját állították ki.⁶ Az 1913-as évben az új épületbe költöző Művészház is lépett egyet, mert most már egy nemzetközi mezőnyből gyűjtött posztimpreszionista kiállítást szervezett, amely azonban csak nevében volt posztimpreszionista, hiszen többek közt Matisse, Picasso, Delaunay, Marc és Goncsarova is szerepelt e tárlaton. Ezt követően pedig egy futurista és exp-

resszionista anyagból válogatott kiállítás nyílt meg ugyanitt, az olaszok mellett ekkor Kandinszkij, Kokoschka és a cseh Kubišta képei vendégeskedtek. Különösen a futuristák ismételt szereplései kavartak vihart Budapesten, és nem lehet csodálkozni azon, ha a Nyolcak másfél-két évvel korábbi kiállításai sokat veszítettek az érdekességükből ezeknek az újabb eseményeknek a tükrében.

Az 1914-ben kitörő világháborúval aztán mintha az egész művészeti progresszió összeomlott volna, legalábbis ami a liberális polgárság fórumait és intézményeit illeti. Friss hangú életjelek csak Kassák *Tett*, illetve *Ma* című lapjainak a köréből érkeztek. A *Nyugat* csak később, Fülep Lajos állandó munkatársként való megnyerésével, különösen pedig a magyar művészetről írt összefoglaló tanulmányainak a közlésével nyitott újra komolyabb igényű művészeti rovatot. De Fülep áttekintéséből tökéletesen hiányoztak a Nyolcak, és nem ejtett szót Fülep természetesen a neósokról sem, a tanulmányosorozat utolsó szereplője Rippl-Rónai volt.⁷ Sőt Fülep – és a *Nyugat!* – 1918-ban leköszölt egy Tihanyi ellen forduló epés cikket is – ennyi maradt volna meg az egykori fegyverbarátságából?⁸ És milyen képet kapott a Nyolcak csoportja a Károlyi-kormány vagy az 1919-es Tanácsköztársaság idején? Adataink vannak róla, hogy a Nyolcak a Nemzeti Szalonban háromszor is terveztek közös kiállítást, és talán egy külföldi bemutatóról is szó esett, de ezek a tervek nem valósulhattak meg. Fontos mozzanat volt a Tanácsköztársaság idején készített plakátok kollektívja, a Nyolcak részéről azonban csak Pór és Berény vett ebben részt. Ez az epizód évtizedekkel később alaposan felértékelődött, de azokban a nyugtalan hónapokban biztos, hogy nem befolyásolhatta jelentősen a Nyolcokról, mint művészcsoporthoz kialakult képet.⁹

Azt hihetnénk, hogy Kállai Ernő 1926-ban megjelent *ÚJ MAGYAR PIKTÚRÁ*-ja volt az a könyv, amelyben végre letisztultabb elemzés alakulhatott ki az első világháború előtti avantgárd kezdetekről, és ennek kapcsán valamilyen kiformált képet adhatott Kállai a Nyolcokról is – mi több, talán az esetleges fauves előzményekről is.¹⁰ Kállait azonban más szempontok vezették a könyve megírásakor. A kézirat elsősorban német olvasókhoz szólva fogalmazódott meg, és ezért abban nagy súllyal szerepelt a magyar festészet sajátos történelmi-etnikai alkata és temperamentuma. Az anyag háttérébe pedig az éppen diadalát ülő konstruktivizmus és a magyar kedélyvilágot tükröző expresszív naturalizmus ellentétpárját állította Kállai. Kronológiai sorrendre vagy az izmusok és a művészeti mozgalmak adatszerű felsorolására általában nem ügyelt. Nem csoda, ha ilyen belső szerkezettel a neósok, illetve a belőlük toborzott Nyolcak csoportja említésre sem kerülhettek. Ha a Nyolcokhoz tartozó művészek neveit keressük a könyvben, akkor közülük többen (elgondolkodtató besorolás!) A SZERKEZETES NATURALIZMUS című fejezetben találkozhatunk, mások pedig a legkülönbözőbb előjelű gondolatmenetekbe fölve szerepelnek. Tudjuk, Kállai Kassák neveltje volt, és 1920–1921 körül lelkes aktivista is, de még az aktivizmus szót is legfeljebb csak Bortnyik kapcsán írta le egy alkalommal ebben az egyébként nagyon fontos kötetben.

Na de akkor maga Kassák volna az, aki érdekelne minket. Mi volt az ő véleménye a Nyolcokról vagy – ha szót ejtett egyáltalán ilyesmiről a magyar művészet kapcsán – a fauves hatásokról? Forrásként a posztumusz kiadású 1972-es *AZ IZMUSOK TÖRTÉNETÉ*-t vettem a kezembe. Biztosak lehetünk ugyanis abban, hogy amit Kassák e kötetben az első világháború előtti mozgalmakról írt, az száz százalékgig megfelelt annak, amit már a húszas-harmincas években is gondolt róluk. Nos, ő is Rippl-Rónait tartotta az izmusok magyar előfutárának, és, ahogy írja: „*Utána nemsokára, mintha a föld alól bújtak volna elő, jelentkeztek a Nyolcak. Nem egyenként, hanem csoportban törték át a gátakat, olyan al-*

katásokkal, amelyek ma szintén nagy kultúrártéket képviselnek. És nem csak festettek, [hanem] demonstráltak is, úttörői, serkentői voltak a következő nemzedéknek.” És hozzátesszi még Kassák: „A Nyolcak mögött Ady állt, mint ahogyan a modern csoportok, mozgalmak és irányok mögött mindig ott állt legalább egy költő, szerepével hangsúlyozva a szó és kép közötti bensőséges és a mi századunkban megújított kapcsolatot.”¹¹

Biztos, hogy Apollinaire és a kubisták kapcsolatainak a képe lebegett Kassák szeme előtt eközben. De azt is érezzük, hogy e sorokban egy rejtett önarckép körvonalai is földerengenek, hiszen a vezér szerepét vállaló nagy költő, valamint a köréje sereglő kisebb művészek „bensőséges kapcsolata” Kassák számára már csak személyes okokból is érdekes téma lehetett. És azt is érezzük, hogy milyen markáns szerepet játszott Kassák gondolatvilágában az a meggyőződés is, hogy a Nyolcak és egyáltalán az avantgárd művészet nem közvetlenül a képzőművészet immanens lehetőségeiből, iskoláinak vagy izmusainak a sajátos fegyvertárából meríti a működéséhez szükséges erőt és ismereteket, hanem a globális helyzettől kölcsönzi a dinamikáját. És hogy mi a globális helyzet, azt pedig a korszak szellemi életének vagy irodalmának a legjobbjai közvetítik a számára. Ma már tudjuk, hogy ez a modell ebben a kiélezett formájában még a különben intellektuális körökkel közeli kapcsolatot tartó Nyolcakra vonatkoztatva sem lehetett érvényes, és Adynak a Nyolcak fölé magasodó alakja, a Holnaposok segítségével, illetve a *Nyugati* intenzív Nyolcak-kampánya ellenére is tulajdonképpen csak fikció volt. Ne feledjük, a Nyolcak megalakulásuk idején már a középnemzedékhez tartoztak, és a csoport legjobbjai – ahogy ezt a Vadaknak szentelt mostani tárlat is igazolta – nagyon jelentős és ugyanakkor teljesen magától értetődő módon kialakult neós és fauves kezdetek fölül érkeztek.

Ha egyszer Kállainál nem találtunk megfelelő fogódzót, kinél nézhetnénk utána a Fauve-ok és a Nyolcak későbbi recepcióját illetően? Rabinovszky Máriusz és Körner Éva írásainak a bibliográfiáját kerestem elő, de amit e bibliográfiák nélkül is sejtettem, nevezetesen, hogy egyikük sem írt kritikát vagy tanulmányt a Nyolcokról, az rögtön be is igazolódott (hogy a magyarországi fauves hatásokról ők ketten nem írtak semmit, abban pedig bibliográfia nélkül is biztos voltam). Körner csak más összefüggésben írt le egyszer egy frappáns véleményt a Nyolcokról, mégpedig a Bori Imrével együtt publikált Kassák-kötet oldalain, és azért ezt idézem: „A Nyolcak festészete és a Kernstok által megfogalmazott elmélet sajátos vegyülete volt az európai művészetben aktuális antiimpresszionista, a forma lényegét kutató irányzatnak és a magyar történelmi helyzetből következő, forradalmi-társadalmi szerepkörre való vállalkozásnak. Egy atomatikus, minden tárgyat formai jelentőségre redukáló festői irányzatot egyesítettek a magyarok a heroikus »nagy«-szűzsével, a kora kubisztikus cézanne-i vívmányokat a reneszánsz monumentális kompozíciójával. A háború azonban egy csapásra lehervasztotta a hősi lendületet. A harcos Nyolcak akadémikussá vagy a naturalizmusnak is sok tért engedő romantikusokká csöndesedtek.”¹²

A Nyolcak körüli évtizedekig tartó csönd persze nagyon egyszerű okokkal is magyarázható: 1912 és 1961 között, vagyis fél évszázadon át nem került sor a Nyolcakat bemutató kiállításra Magyarországon. Csak 1961-ben tört meg a jég, mégpedig azzal, hogy Pataky Dénes a Nemzeti Galériában egy grafikai kiállítást válogatott össze a Nyolcak és Aktivisták műveiből. Ezt a kisebb bemutatót követte aztán a székesfehérvári István Király Múzeum 1965 októberében megnyílt NYOLCÁK–AKTIVISTÁK-tárlata, amelyet – gondolom – joggal tekinthetünk nemcsak áttörésnek, hanem egyúttal a magyar avantgárd kialakulására vonatkozó és a legutolsó hónapokig érvényesnek számító kánon posztulálásának is. És újabb negyven évnek kellett eltelnie a székesfehérvári kiál-

lítás után ahhoz, hogy elég anyag gyűljön össze egy következő módosításra, annak felismerésére, hogy a Nyolcak előtt volt egy nem kevésbé érdekes fauves hullám is.

Amikor megkérdeztem most Kovalovszky Mártát, hogy milyen irodalomra támaszkodva készítették elő annak idején a NYOLCAK–AKTIVISTÁK című kiállításukat, akkor ő Passuth Krisztina nevét említette, aki akkor már javában dolgozott a két évvel később megjelent Nyolcak-monográfiáján, és adatokkal és tippel segítette őket.¹³ Jómagam 1961–1962-ben találkoztam először a Nyolcak körül kialakult primer irodalommal, mert a szakdolgozatom a magyar képzőművészeti kritika első világháború előtti történetéről szólt, és ennek kapcsán nem volt nehéz felfedeznem Kernstok vagy Lukács György már említett, tanulmány formátumú cikkeit, illetve azt, hogy ezekre az írókora támaszkodva a Nyolcak művészete a vulgármarxista fenntartásokkal szemben sikeresen védhető. Szakdolgozatom anyaga azonban – kiegészítve ezeknek az egykori cikkeknek az újraközlésével – könyv formájában csak 1967-ben jelent meg,¹⁴ de mint kritikus, igyekeztem a tanulságait a napi munka során addig is érvényesíteni. Ez persze egyfajta sulykolás volt, a Nyolcak–Aktivisták–Derkovits–Egry–Szentendre vonal hangsúlyozása, unos-untalan ismétlése, mégpedig azért, hogy tanulják meg e neveket végre a hivatalosak is, meg a közönség is.

Ha a fauves hatásokról már akkor többet tudok, mert a kiállításokon vagy a közgyűjteményekben már akkor több Matisse-, Derain-, Vlaminck- stb. hatást tükröző magyar festménnyel találkozom, a Vadak felvétele ebbe a fejlődésvonalba akkor is nehéz lett volna. Mégpedig azért, mert a fauves mozgalommal rokonítható művészek képeikkel a szubjektum függetlenségét és elsőbbségét hangsúlyozták, egyfajta impresszionizmust képviseltek tehát a normatívabb szellemű Cézanne-tradíciókkal szemben. Legalábbis így tűnhetett ez első megközelítésben. Ezt a szubjektívebb felfogást felkarolni pedig azt jelentette volna, hogy a hivatalos művészetpolitika racionális értékrendet hangsúlyozó érvelésmódjával került volna szembe az ember. Nem hivatkozhattam volna többé a Galilei-körre, mint háttérre, de Lukács György tekintélyére sem.

Ezért aztán azt kell mondanom, hogy szerencsés körülmény volt, hogy nem mutatkozott számottevő fauves rokonság akkoriban a felszínen. Csak annyi történt, hogy Passuth Krisztina, aki mégis sokkal alaposabban kutatott utána a képeknek, már akkor beillesztett a NYOLCAK-monográfiába egy A CSOPORT MEGALKULÁSÁNAK ELŐZMÉNYEI című fejezetet, amelyben nagy súllyal szerepeltette például Perlrótt-Csaba Vilmost, Ziffer Sándort, sőt Iványi-Grünwald Bélát is, maguktól a Nyolcaktól pedig (az egész könyvben elszórva) igen sok 1909 előtti képet vett fel. Körner Éva volt akkoriban a Corvina művészeti kiadványainak a vezetője, és lehet, hogy ő is belesegített abba, hogy a kép kerekesebb legyen, vagy hogy egyáltalán a kötet ezzel a máig is nagyon informatív tartalmával egyáltalán megjelenhessen. Mert ha a magyar fauvizmusnak volt valami nyoma vagy recepciója ezekben az években (értve ez alatt nem a mozgalmat, hanem a képeket!), akkor az Passuth NYOLCAK-kötetének a lapjain kapott hangot. Lényegében így mentődött át, ezzel szívódott fel a Nyolcak művészetébe a korábbi fauves hullám. Azon a címen kapta meg ezt a segítséget, hogy útkeresés volt vagy egyszerűen kezdetek. Tényleg így is hittük. A NYOLCAK-monográfiában felrajzolt képet ismételte meg aztán kis módosításokkal Németh Lajos a MODERN MAGYAR MŰVÉSZET című kötetében,¹⁵ illetve két évtizeddel később és néhány új mozzanattal gazdagítva ezt variálta a négy szerző jegyezte MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A 20. SZÁZADBAN című munka is.¹⁶

Mindenesetre Passuth Krisztina NYOLCAK-kötetétől vezet az egyetlen jól nyomon követhető szál a közelmúlt VADAK-kiállításáig. És ezt azzal kommentálnám, hogy ritka

eset, hogy negyven év távlatából egy kutató revideálja, illetve hogy ilyen alaposan fejlessze tovább a véleményét, és hogy végül éppen ő legyen az, aki meglepi a kollégáit egy olyan új összképpel, amely alaposan megingatja a korábbi koncepciókat, köztük saját egykori monográfiájának néhány tézisét is. De Passuth Krisztina a VADAK kiállításának az ötletével és megfelelő munkatársak összetoborzásával, majd pedig a tárlat közös erővel történt realizálásával most mégis ezt tette, és hozzásegített ezzel mindnyájunkat ahhoz, hogy az eddig csak egyenként felbukkanó új művek és a nyomukban járó töredékes felismerések végre közös teret kapjanak, és együttes súllyal változtassák meg a magyar avantgárd kezdeteiről alkotott képünket.

II

Egy olyan kérdéskörre szeretnék még kitérni, amit a MAGYAR VADAK-kiállítás katalógusában Jack Flame fejtett ki bővebben.¹⁷ Azért kell ezt a kiegészítést megtennem, mert mindannak a háttérében, amit dolgozatom első részében elmondtam, ott állt az a szemrehányás is, hogy miután a magyar neósok java, például Berény, Perlrott-Csaba, Tihanyi, Ziffer stb. (Czöbelt csak azért nem említem, mert ő eleve fauves művészként látogatott vissza Budapestre) szép csendben magyar Vadakká vált, és ezzel sikerült adaptálniuk az akkori európai modernizmus éppen aktuális fejezetét, nos, hogy ugyanezek a művészek a soron következő lépést már nem tették meg, nem adaptálták például ugyanígy a kubizmust. Noha találni az oeuvre-jükben egy-egy kubisztikus felfogású képet, Nyolcak néven már inkább az expresszionizmus irányába kerestek óvatos továbbfejlődési lehetőségeket – vagy még ez elől is kitértek. De ha úgy belefeledkezünk az ítékezésbe, ahogy azt oldalakon át most én is tettem, akkor meg kell tudnunk mondani azt is, hogy mi lett volna az, amit a Nyolcoknak optimálisabb körülmények között csinálniuk kellett volna.

Segítségért ehhez azonban tényleg Jack Flame gondolatmenetéhez kell fordulnom. Flame azzal lepi meg az olvasóit, hogy bizonyítani igyekszik, hogy a fauvizmus és a kubizmus között egyáltalán nincs olyan nagy különbség, mint ahogy azt hinnénk. Nem bolygatja meg túlságosan régről kialakult beidegzéseinket, nevezetesen, hogy jelentős eltérés van a spontán, improvizatív festésmód és az inkább logikusnak látszó komponálásmód között. De mégis mélyebbre tekint a felszínél, elsősorban azzal, hogy különbséget tesz a festészet szintaxisa (azaz nyelvi eszközeinek az összefüggésrendszere) és tisztán absztrakt tulajdonságai között (amelyeket meg egyfajta hallucinációnak, absztrakt zenei aspektusnak nevez).

Világosabb, hogy mire gondol, ha a példáit nézzük. Matisse egy olyan művét választotta demonstratív példának, amilyen oldott – de maradjunk a Flame által választott terminusnál: – amennyire zenei hatású képet maga Matisse is csak ritkán festett (a katalógusban ez az a bizonyos NŐ JAPÁN RUHÁBAN A TENGERPARTON című, 1905-ös datálású, arabeszk ecsetvonásokkal telehintett festmény, amely még így, az egymástól jól elváló színek ellenére is – a nő ruhája kék, és ez a szín segít a formák felismerésében – első pillantásra teljesen absztrakt képnek tűnhet). Még több hasonló művet gyűjthetnénk össze, melyek – ha nem is ilyen bravúros fokon – hasonló felépítésűek. Hasonlók egymáshoz abban, hogy a színek nem a megszokott funkciójukban, a látványról is leolvasható elosztásukban és értékeikkel vannak jelen, hanem önkényesnek tetsző átértékelésen estek át, és domináló, néha egyenesen kizárólagos szerepet kaptak. Eközben átvették a formák jelentését is, azaz tulajdonképpen a formák metaforájaként szerepel-

nek. Hasonló dolgokat vett észre a kiállítás anyagához hozzászólvá Kemény Gyula is, ő a magyar Vadak „jolly joker színéről” írt, egyfajta pirosról, a ciklámenszínnek tónusairól, melyeket a festők a legkülönbözőbb helyzetben és funkcióban, gyakran a plasztikus formák szintaxisa ellenében használtak.¹⁸ Flame hangsúlyozza, hogy ez a fajta komponálásmód nagyon spontánnak tűnhet, de valójában nem az, hiszen Matisse és társainak módszere komoly elmélyülést és odafigyelést igényelt.

A továbbiakban pedig arra figyelmeztet, hogy a képek motívumait átfonó kölcsönhatás, az eszközök metaforikus csereberéje, ez a motívumok szintaxisa ellen forduló magasabb rendű muzikalitás a kubistákra is ugyanúgy jellemző, legfeljebb azzal a módosítással, hogy ők nem törekedtek a spontaneitás hatására, és nem a színeket használták jolly jokernek, hanem a formák és alakzatok kölcsönhatásaival, egymásba átható, egymást helyettesítő játékaival érték el ugyanezt. A néző ezért a kép előtt állva nem egy felismerésre váró látvánnyal, hanem egy megértésére apelláló festészeti magatartással konfrontálódik, és eközben esetleg eldöntetlen marad a számára, hogy például konvex formákat lát-e, vagy éppen ellenkezőleg, konkáv alakzatokat, hogy vajon egy fának a törzse az, amin megakadt a tekintete, vagy pedig egy álló emberi alaknak a tájkép formáiban feloldódó alakzatai tűnnek csak fatörzsnek. A formáknak ez a titkos rokonsága és kölcsönhatása, a kép absztrakt elemeivel való szuverén játék a magyarázata annak is, hogy miért változhatott át a fauves Braque olyan gyorsan és könnyedén kubista Braque-ká. Hiszen csak az eszközeit változtatta meg, nem a mentalitását. És ugyanígy az is érthetőbb lesz, hogy miért váltak egyre könnyedebbé, levegősebbé, mármár anyagtalan zenévé a kubista képek, ahogy előrehaladtak az analitikus kubizmus felé. Flame konklúziója így hangzik: Braque és társainak geometriája nem kevésbé szubjektív (vagy költői), mint Matisse és társainak a fauves festésmódja – a különbség inkább az, hogy a kubisták a geometria használatának a módjával „az objektivitás retorikáját” tudták sugallni, miközben persze eszük ágában sem volt lemondani arról, hogy teljes szabadsággal kezeljék a képeket.¹⁹

Kiemelném ezt a fordulatot, különösen a retorika szót, mert nagyon közel juthatunk vele a korai magyar avantgárd problémáihoz is. Hiszen rögtön érezzük, hogy a háttérben egy etikai probléma is ott feszül (és hadd mondjam ki hangosan is, hogy mi lehetne ez): „rendes” dolog-e így becsapni a nézőt? Szinte reflexszerűen kívánczik ajkunkra a válasz: nem rendes – de azonnal hozzátesszük azt is: legfeljebb zseniális. Mert ez az a szaltó mortále, amit a kisebb művészek vagy a provinciálisabb területek, mint tulajdonképpen művészeti feladatot, rendszerint nem ismernek fel, vagy ha esetleg felismerik is, hogy van ilyen, habozni kezdenek, hogy meg merjék-e tenni. Igen, a művészet cseptűragás, a nagyok ezt mindig is tudták, álcákkal, fregolikkal való bűvészkedés, amely lehetővé teszi az aktoroknak, hogy kipróbálják a lehetetlen, a szárnyak nélküli repülést. Mert ha sikerül, akkor előbb-utóbb – hiába kapálódzik ellene – a közönség is velük repül majd.

A MAGYAR VADAK-katalógus több tanulmányában is olvasható, hogy a magyarok sajátos vonása volt a matéria és a formák hangsúlyozása, a zsírosabb, a nehezkesebb vagy nevezzük így, a transzcendens harmóniák sorsával kevésbé törődő festésmód. Kemény Gyula frappánsan tudta igazolni ennek az érvényességét azzal, hogy a színes reprókon még oly oldott, olyan önkényesnek tűnő kolorittal megfestett képeket fekete-fehérben is leköszölte, és – lám! – azonnal konvencionálisabb rendbe zökkentek a formák, győzött a normálisnak ismert háromdimenziós világ. A színek tónusértéke, úgy látszik, elmaradt a színértékük radikalizmusához képest. A fregolitechnika alkalmazása, a köl-

csönhatások muzikalitása nem volt elég merész vagy könnyed, úgyhogy a kép ahelyett, hogy továbbra is költői lebegésben maradt volna, a monokrómia szűrőjén át nézve már (a naturalizmus irányába!) süllyedni kezdett.

Hozzátenném, sok francia fauves stílusú vagy kubisztikus képpel (Gleizes, Metzinger, Fauconnier stb.) is sikerrel el lehetne végezni ezt a kísérletet, hiszen igazán nem mondható el, hogy mindegyik remekmű volna. Matisse-szal, Braque legjobb korszakával vagy Picassónak ez időben festett képeivel, illetve Kandinszkij Münchenben festett félabsztrakt vagy teljesen nonfiguratív festményeivel azonban csak ritkán sikerülne a kísérlet. Ők ismerték a művészi retorika igazi funkcióját, és tudták, pontosan érezték azt is, hogy e retorika mögött nem az úgynevezett valóság áll, hanem csak annak valamilyen emberi interpretációja. És, amennyire csak lehetett, azon voltak, hogy hátrább húzzák ezt a síkot, a lehetséges interpretációk kulisszáit, és újabb fregolik, metaforák közbeiktatásával arra kényszerítsék a nézőt, hogy ne elégedjen meg az első kínálkozó benyomással, hanem lépjen tovább, még több függőnyt próbáljon fellebbenteni, és próbálja bejárni az egész színpadot. Miközben persze az is visszavonhatatlanná vált, hogy a művész úgy mellékesen jól el is szórakoztatta a közönségét.

Hogy a magyarok fauves jellegű képei nem annyira könnyedek, hogy a színek nem közelítik meg a legjobb francia képek transzparenciáját, és hogy az ecsetvonásaik is távol maradnak Matisse arabeszk ritmust követő duktusától és a képet diszkrét metaforákkal gazdagító ötletességétől is, nos, mindezt persze sokkal egyszerűbb okokkal is magyarázhatjuk. Míg ugyanis a francia fauves művészek a neoimpresszionizmus és a pointillizmus komplexebb fejezetei felől érkeztek ehhez a transzparens és virtuóz sokértelműséggel lebegtetett festésmódhoz, addig a magyaroknál kimaradt ez az előzmény.

Ha eltanulták is, hogy érdemes a nagyobb sínfelületeket lazán odaszórt ecsetvonásokkal mozgalmassabbá tenni (ilyen képek például Ziffer Sándornak a Baross térről festett vásznai), ez a technika többnyire inkább csak „fizikailag” mozgatta meg a felületeket. (Hozzátenném: Ripplnél ez a csak fizikai eszközökkel történt felületmozgatás szinte karikatúraszerűen leegyszerűsítette az úgynevezett kukoricás korszakának néhány képét – barátai, a nabik sokkal inkább megmaradtak a valeurőknél vagy a tömör színekkel festett felületeknél.) Egy szó, mint száz, a magyar gárda csak kerülő utakon juthatott hozzá a kép mélyebb összefüggéseiből ötleteket merítő metaforatechnikához, ahhoz a rafináltabb harmóniához, amelyet a franciák, különösen Matisse azért művelhettek, mert a kései pointillizmus képviselői (a legjobb példa erre Seurat) nemcsak kromatikusan kezelt pontokat, színfoltokat használtak, ahogy azt esetleg a naiv néző látja, hanem nagyon odafigyelve az egész kép ökonómiájára és kompozíciójára, minden felületbe belecsempészték a festmény többi elemének, valamennyi részletének a karakterét és színvilágát is, és ez a sokértelmű, komplex festésmód gondoskodott arról, hogy a képeknek (látszólagos egyszerűségük ellenére is) többretű tere, sokatmondó atmoszférája legyen – nemcsak fizikai, hanem szemléleti és szellemi értelemben is.

Az egykori neósok iskolájából azonban kimaradt ez az elemző munkát is tartalmazó pointillizmus. Ha túl akartak lépni Nagybányán, alapfokon Cézanne-ra támaszkodva tehették ezt, és csak erre az alapozásra kerülhettek aztán rá az újabb párizsi hatások. Ami önmagában természetes útvonala lett volna a fejlődésnek, de később mégis problémaként jelentkezett, hogy a magyar mezőny (a neósok és köztük természetesen a későbbi Nyolcak is) megálltak Cézanne középső korszakánál. Csak addig követték Cézanne-t, amíg az impresszionizmust meghaladva újra a formák volumenjét és a kom-

pozíció szilárdságát állította vissza a régi jogaiba. Nem látjuk nyomát viszont annak, hogy Cézanne későbbi festésmódját is ugyanígy adaptálni tudták volna. Vagyis hogy észrevették volna azt, hogy Cézanne – működésének utolsó évtizedében – újra fellazította az egyes tárgyak körvonalait és szilárd autonómiáját, mégpedig az egész kép terének és egységesebb szerkezetének a javára, és hogy ezt elérje, ő is cserélgetni kezdte, kölcsönhatásba hozta a motívumok szín- és formaértékeit (különösen a kései tájképeken szembetűnő ez). A levegő ekkor ugyanúgy „lombossá” válik, színesen szeldelt hasábokká lényegül át, mint amilyen hasábokra bomlott fel a fák koronája, és a felhők is ugyanolyan kristályos tömegként jelennek meg a képen, mint amilyen kristályos felülettel a Montagne Sainte-Victoire tekint ránk a felénk forduló sziklás oldalával.

Vagyis Cézanne kései korszakában a valeurökre bontott formák kaleidoszkópszerű mozgalmassága már a kép valamennyi részén ott van, homogén rácsot alkot. Az a benyomásunk, hogy a festészet technikai elemei átlendültek a szüzsé motívumain, és mintegy a szemlélet, a látvány mögött megpillantott élmény egyetlen nagy metaforájává emelkedtek. Az eredmény az induló izmusok felfogását előlegezi: a kései Cézanne-képek nem objektív igényű újrafogalmazásai, hanem hologramszerű átírásai a világnak, minden részletükben ott van immanens módon a szüzsé teljes volumene, egész közölni való világa. És a képeknek nincsenek már a szó régi értelmében vett motívumai sem, hiszen maga a kép vált megoldásra váró egyetlen motívummá. Ezzel a holisztikus komponálásmóddal magyarázható egyébként az is, hogy a befejezetlenül maradt Cézanne-festmények (a csak éppen elkezdett vásznak is!) miért képesek rá, hogy felidézzék az egyébként nem realizálódott, „üresen maradt” részleteket is. Az első ecsetvonások után ugyanis már megjelenik és ott áll a kép mögötti kozmosz, a cézanne-i látásmód a maga teljes, lenyűgöző habitusával.

Flame azt írja, hogy 1907 körül már be is fejeződött a Fauve-ok korszaka. Ha ezt a periodizálást talán túl szorosnak érezzük is, annyi biztos, hogy 1908-tól kezdve Európa-szerte mindenütt már a kései Cézanne által teremtett holisztikus komponálásmód adaptálásával foglalkoztak azok, akiből hamarosan az izmusok vezető alakjai lettek. Integrálni igyekeztek az öreg Cézanne látásmódját, azt a szemléletet, amely a képeket egyetlen komplex objektumként, részekre nem bontható, de annál intenzívebb belső életet élő entitásként kezelte. A Cézanne középső korszakát jellemző szolid objektivitás pedig művészettörténeté nem esedett. Akik megmaradtak nála, azok egy szép és etikus tradíciót folytattak, de a tulajdonképpeni forradalmi tett, az objektivitás demonstrálása helyett már csak annak retorikus fordulatait ismételhették – „Cézanne modorában” festettek.

No de vissza a magyarokhoz! Ha a Nyolcak közül többen neós vagy fauves korszakukban eljutottak is már egyszer a holisztikus festésmód küszöbéig, fejlődésük későbbi korszakában mégis egyre nagyobb szerepet kapott náluk a reneszánsz értelemben vett rend, a szimplán objektív hang keresése. Vagyis nem jutottak túl a küszöbön. Természetesen nem csak a magyar festők élmezőnye maradt meg ilyen konzervatívabb tartománynak. Szinte valamennyi európai országban megtörtént ekkor a jobbik táborának újabb kettéválása (egyfajta második „szecesszió” volt ez) – egyrészt azokra, akik meg merték tenni azt, hogy átlépjék a határt egy látszólagos anarchia irányában (hiszen Cézanne kései képei vagy a korai kubizmus kísérletei ilyen anarchiának, eleve vesztett csatának ígértek), másrészt pedig azokra (és ezekhez tartozott az igényesebb felfogású művészek többsége!), akik ezt az utolsó lépést nem tették már meg. Ettől az újabb szétválástól számíthatjuk a tulajdonképpen mindmáig tartó skizmát: vol-

tak, akik képeket posztuláltak (legjobb példa erre a vezető kubista mesterek mellett a tézisképeket festő Málevics vagy a minden tézis nélkül újra meg újra bámulatatosan fel-frisülő Matisse), és így vagy úgy, de ezzel mindig egy-egy kozmoszt teremtettek, aztán vannak művészek (és általában ezeket is moderneknek nevezzük), akik meg inkább csak képeket festenek.

Emlékeztetnem kell rá, hogy jóval a Nyolcak előtt Fülep Lajos volt az, aki már lefektette nálunk azokat a síneket, amelyek Cézanne-ig vezettek, de aztán onnan vissza is kanyarodtak. Fülep korai, zseniálisan érzékeny kritikái segítették hozzá a vajt fülűket ahhoz, hogy megértsék, miért kell túllépni az impresszionizmus felfogásán. De a későbbiekben Fülepnél sem találunk egyetlen sort sem arra nézve, hogy meglátta, megértette volna Cézanne újabb teljesítményét is, azt, hogy az ábrázolt világ objektívebb megfogalmazásától tovább lehet lépni a festmény magasabb rendű integritásáig, a képfelület ideális értelemben vett objektummá szervezéséig. A természetelvűségtől való búcsú utolsó pillanata volt ez, és ennek az utolsó lépésnek a jelentőségét nem ismerhették fel azok, akik igen erős szálakkal kötődtek a korábbi korszak, a századforduló értékvilágához – ezek közé tartozott Fülep is. Hirtelen ráköszönő vakság lepte meg, valahányszor olyan teljesítményekkel találkozott, amelyek Cézanne utolsó képeinek a felfedezéseit vették át és vitték tovább. Ez a megtorpanás vezethette őt ahhoz az eklektikus álmegoldáshoz is, hogy – a korszerű művészet lehetséges feladatait elemezve – már ne csak a reneszánszig, hanem egyenesen a görögökig kezdjen visszalátni (lásd a MAGYAR MŰVÉSZET-ben is felrajzolt maximákat). Még szerencse, hogy a Nyolcak ebben nem követték őt.²⁰

Látjuk, hogy a magyar modernnek kezdeteit taglaló kutatásaink még most, egy évszázad eltelte után is mennyi kiegészítésre szorulnak, és hogy elég volt az, hogy egy olyan kiemelkedően érdekes kiállítás nyíljon, mint amilyen a MAGYAR VADAK volt, vagyis hogy maguk a művek jussanak végre szóhoz, és máris kapkodva kezdjük revideálni a nézeteinket. Hogy valóban deficitjeink vannak, arra az eddig elmondottakkal én is csak utalásokat tehettem, egyébként pedig jobban teszem, ha visszatérek Flame cikkéhez, illetve a Vadak magyar mezőnyéhez és ahhoz a kérdéshez, hogy miként kezeljük a fauvizmus tágabb mezőnyétől elkülönítő sajátos helyi vonásokat – de ezt is csak érinteném most. Biztos, hogy a magyarok közül Czöbel jutott legközelebb fauves korszakában ahhoz a könnyedén lebegtetett, de mégis nagy odafigyelést igénylő kvázi-pointillista technikához, amelyről Flame is bebizonyította, hogy valójában igen komplex festésmód volt (lásd FESTŐK A SZABADBAN, 1906, vagy SZALMAKALAPOS FÉRFI, 1909). Egyébként azonban a fauves kéreg alatt ott dobogott a nagybányai szív, az a tömör színekkel dolgozó technika, amelyet például Ferenczy Károly napsütésben érlelt, tömör zománcú olajképeiről ismerünk. Ezeket a festményeket át pedig Münchenig lehet visszakövetni a szálakat. A neósok nagy problémája lehetett, hogy ők viszont Párizsba vágytak, és noha sok esetben el is jutottak oda, fejlődésükből mégis kimaradt egy fejezet, mégpedig az, hogy anyanyelvi szinten ismerhessék meg a pointillizmus, illetve a seurat-i komponálásmód rejtett bonyolultságát, a színes látvány mögött megbúvó elemzések és diszkrét kölcsönhatások metaforikus játékát.

Hadd jegyezzem meg: ha elfogadjuk Jack Flame tanulmányának a tanulságait, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy e hiányosság miatt nemcsak Matisse költői merészségének az adaptálása vált nehezebbé a magyarok számára, hanem meglehetősen fejletlen maradt az a készségük is, hogy felismerjék és elsajátíthassák a kubizmus tulajdonképpeni belső tartalmának, a formák kölcsönhatásainak és egymásba fonódó já-

tékának a technikáját, illetve efféle merészségre inspiráló költői szabadságot. Ez a hiányosság az, amit durva általánosítással München örökségének tarthatunk. Nyilvánvaló persze, hogy a magyarok tarsolyában ezeken a problémákon túlmenően is ott volt még egy és más, például egy sor általánosabb kulturális és mentalitásbeli sajátosság, melyeket nagyon prózaian az akkori Osztrák–Magyar Monarchia szellemi horizontjával vagy politikai-társadalmi problémáival hozhatunk összefüggésbe, és természetesen ezek is kihatottak a képek alakulására. De mégis abban foglalnám össze az eddig elmondottakat, hogy ami a mesterség kérdéseit illeti, arra vonatkozólag (a most zárult VADAK-kiállítás tanulságain is okulva!) azt mondhatjuk, hogy a magyar művészek élmezőnyére is jellemző volt az, hogy általában csak a retorika szintjéig követték a művészek a francia példákat (nem számítom természetesen közéjük azokat, akiket a párizsi miliő teljesen asszimilált, például Czöbel Bélát vagy Réth Alfrédot).

Volt egy korszakuk, amelyben a szubjektív retorika szellemében festettek, és ezt hoztuk kapcsolatba most – joggal – a több szabadságot és egyéni szint megengedő fauvizmussal is (és ez az, ami talán különben jobban is tetszik most nekünk). Valamint volt egy kevésbé meggyőző későbbi korszakuk, amelyben – mint Nyolcak – inkább az objektív retorika nyelvén próbálták közölni a közben sokkal bonyolultabbá vált mondanivalóikat (és ez az, amit most félsikerű próbálkozásnak, sőt sok esetben egyenesen visszafordulásnak érzünk). A katalógusban nem találtam olyan gondolatmenetre, amely az itt vázolt hiányos tapasztalatok természetével és következményeivel foglalkozott volna – ezért tértem ki részletesebben rájuk.

*

Hát ennyit még hozzászólásként a Vadak ügyéhez és ahhoz a felismeréshez, hogy lám, nem a Nyolcakkal, hanem ezekkel a Vadakkal kezdődött a magyar avantgárd története. Látható, hogy a legtöbb részletkérdés nem válaszolható meg azonnal, vagy nem meríthető ki végleges érvennyel – sehol sincsenek elvarrva még a szálak. A tények színvonalán is van mit kutatni, a történet végső tanulságait pedig nyilván még évtizedekig fogják újra és újra fogalmazni az utánunk következők. Megvallom, az volt a szándékom, hogy ide érkezve az ő szerepüket hangsúlyozom, és visszalépve nekik adom át a színteret. De azt is érzem, hogy nem olyan egyszerű most egy udvariasan tessékéző mozdulattal a nyitott ajtóra rámutatni. A magyar Vadak kiállításával ugyanis a kurátorok inkább egy forgóajtó szárnyait hozták mozgásba.

Jegyzetek

1. Barki Gergely: PÁRIZSTÓL A PARADICSOMIG. UTAZÁS A MAGYAR VADAK AKTJAI KÖRÜL. In: A MAGYAR VADAK PÁRIZSTÓL NAGYBÁNYÁIG 1904–1914. Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 145–157.

2. Való igaz, hogy néhány esetben csak véletlenszerűen kiobbant személyes konfliktusok döntöttek arról, hogy a Nyolcak tagja lett-e valaki vagy nem – ilyen eset volt az, hogy Ziffer

Sándor azért nem csatlakozott a Nyolcokhoz, mert összeszólalkozott Czöbel Bélával. Lásd erről Rum Attila: KUTATÓÁROK A MAGYAR VADAK KERESÉSÉHEZ. In: MAGYAR VADAK... 61–68. (65–66.) A Nyolcak tagjai voltak: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czöbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan és Tihanyi Lajos. Az 1911-es kiállításukra meg-

hívták vendégnek a hímezéseit bemutató Lesznai Anna költőnőt és Femes Beck Vilmos, valamint Vedres Márk szobrászművészeket.

3. Kernstok Károly: A KUTATÓ MŰVÉSZET. A Könyves Kálmán Szalon helyiségeiben rendezett kiállítás alkalmából a Galilei-körben 1910. január 9-én tartott fölolvasás. Közölve: *Nyugat*, 1910. I. 95–99.

4. Lukács György: AZ UTAK ELVÁLTAK. Előadás a Galilei-körben 1910. január 16-án. Közölve: *Nyugat*, 1910. I. 190–193.

5. Példák: Feleky Géza: SALON DES INDÉPENDANTS. *Nyugat*, 1911. III. 291–292., 295. Balázs Béla: FUTURISTÁK. *Nyugat*, 1912. II. 645–647.

6. Lásd: Berény Róbert: A NEMZETI SZALONBELI KÉPEKRŐL. *Nyugat*, 1913. I. 197–198. Kernstok Károly: A FUTURIZMUSRÓL. *Huszedik Század*, 1913. I. 221–223.

7. Fülep Lajos 1917–18-ban a *Nyugat* munkatársaként ismételtelen is publikált képzőművészeti kritikákat, írt többek közt Ferenczy, Rippl-Rónai és Kernstok kiállításairól. 1918 márciusától májusig közölte a *Nyugat* a magyar művészetről írt összefoglaló igényű tanulmányainak első három fejezetét. Ezek az írások kibővívte és könyv alakban néhány évvel később (1923-ban) MAGYAR MŰVÉSZET címen jelentek meg az Athenaeum Kiadónál.

8. Fülep Lajos: TIHANYI LAJOS. AZ ARCKÉP A FESTŐJÉRŐL. *Nyugat*, 1918. nov. 692–696. Tihanyi ekkor a Ma Váci utcai kiállítóhelyiségében állított ki, és Fülep sértően karikatúraszzerűnek érezte Tihanyinak róla festett, expresszionista stílusjegyeket felmutató portréját.

9. Lásd erről Passuth Krisztina: A NYOLCAK FESTÉSZETE. Corvina, 1967. 123.

10. Kállai Ernő: ÚJ MAGYAR PIKTÚRA 1900–1925. Amicus-Kiadás, 1926. A kötetnek volt egy német nyelvű változata is: NEUE MALEREI IN UNGARN. Leipzig, 1926.

11. Kassák Lajos: AZ IZMUSOK TÖRTÉNETE. Magvető, 1972. 162–163.

12. Bori Imre–Körner Éva: KASSÁK IRODALMA ÉS FESTÉSZETE. Magvető, 1967. 165–166.

13. Passuth Krisztina: A NYOLCAK FESTÉSZETE. Corvina, 1967.

14. Perneczky Géza: KORTÁRSÁK SZEMÉVEL. ÍRÁSOK A MAGYAR MŰVÉSZETRŐL 1896–1945. Corvina, 1967.

15. Németh Lajos: MODERN MAGYAR MŰVÉSZET. Corvina, 1968.

16. András Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A 20. SZÁZADBAN. Corvina, 1999.

17. Jack Flame: FAUVIZMUS, KUBIZMUS ÉS AZ EURÓPAI MODERNIZMUS. In: MAGYAR VADAK... 37–46.

18. Kemény Gyula: FRANCIA NYOMVONALAK A MAGYAR VADAK ÉS NEÓKOS FESTÉSZETÉBEN. EGY RESTAURÁTOR FELJEGYZÉSEI. In: MAGYAR VADAK... 185–200.

19. Flame: i. m. 43.

20. Fülep klasszicizáló megtorpanásában jelentős szerepet játszhattak a német festészetből és esztétikai irodalomból nagy késéssel Magyarországra érkező példák is, így Hans Marées reneszánsz egyensúlyt kereső festészete és a bevallottan görög előképeket követő Adolf Hildebrand szobrászművész akkoriban igen népszerűnek számító könyve, a DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST, mely Wilde János fordításában 1911-ben magyarul is megjelent. Kernstok egyre rajzosabbá váló kései képeiben Marées felfogásának a leegyszerűsítése köszönt vissza, Fülep pedig még külsőségekben is utánozni igyekezett e két német tekintélyt, a XIX. század utolsó harmadában Firenzében letelepedő Maréest és Hildebrandot, hiszen 1908-ban egy Dante-kutatásokra kapott ösztöndíjjal ő is Firenzébe utazott (ahogy később nosztalgikusan emlegette: „Firenzébe, a ciprusok alá”), ahonnan csak az első világháború kitörésekor tért vissza. Fülep „emigrációja” időben is egybeesik a magyar Vadak lehigadásával és Nyolcakká tömörülésével, illetve a cézanne-i és fauves hatások lezárulásával és az egész párizsi élményvilágnak egy annál sokkal spekulatívabb és ideologikusabb színezetű gondolatvilággal való behelyettesítésével. Érzésem szerint ez az összeesés – mivel messze túlmutat Kernstokék vagy Fülep személyes sorsán is – további vizsgálódásokra vár, és talán sokat megmagyarázhat abból, hogy a magyar Vadak spontánul kialakult serege miért és hogyan vált ketté 1910 körül. Mégpedig egy, az avantgárdal továbbra is lépést tartó kisebbségre (Czóbel, Réth, Tihanyi és az egy generációval fiatalabb Nemes Lampérth és Mátis Teutsch tartozhatnának ide, ez utóbbiak mestere lesz aztán a Párizsba elgyalogló Kassák), illetve az avantgárdtól egyszer s mindenkorra búcsút vevő szélesebb mezőnyre.

Forgács Éva

VADAK VAGY KOLORISTÁK?

Az, hogy a XX. század első két évtizedében sok olyan magyar festő működött, aki vagy inspirációt merített a fauve-októl, vagy követte őket, vagy önállóan hasonló eredményekre jutott, nem kétséges. Nemcsak a kiállítás volt meggyőző ebben a tekintetben, de már (mint Molnos Péter írja a kiállítás katalógusában) a néhai kritikus, Bárdos Artúr is magyar fauve-oknak és később Kassák Lajos is „magyar vadaknak”-nak nevezte ezeket a festőket 1926-ban.¹

A kérdés, amit most körüljárnék, inkább az, hogy ugyanazt jelenti-e egy és ugyanazon festői nyelv két különböző kultúrában (amiben benne foglaltatik annak a vizsgálata is, hogy valóban egy és ugyanazon festői nyelvről beszélünk-e).

Átvihető-e akár koncepció, akár művészi gyakorlat egyik kultúrából a másikba; megnyílna módosítja egy másik kulturális kontextus egy adott művészi, jelen esetben festői nyelv jelentését és funkcióját?

Mit jelentett a szín újfajta: nem deskriptív, hanem expresszív használata a XIX. századvégi francia festészetben, illetve kultúrában – Párizsban, „a XIX. század fővárosában”?

Hol tartott ekkor a modernitás, a felvilágosodás e gyümölcse és szellemi hagyatéka?

Nyugat-Európa, ha sok más dokumentum között Simmel 1903-ban írt könyvét, *A METROPOLIS ÉS A SZELLEMI ÉLET*-et a helyzet autentikus leírásának fogadjuk el, kulturális és intellektuális válságba jutott. A polgárság materialista, városi kultúrájával való elégedetlenséghez, illetve korrigálásának a szándékához.

Ez a válság a felvilágosodás válsága volt: a szekularizált racionalizmusé, amely elől vagy amivel szemben a romantikusok és leszármazottaik – akik közé a fauve-okat és a német expresszionistákat is sorolhatjuk – az élet teljességét, a primer kifejezés autentikusságát vagy magasabb eszmék érvényességét keresték. Elsősorban más kultúrákban keresték a választ azokra a kérdésekre, amelyeket Gauguin egy képcímbe tesz fel: HONNAN JÖVÜNK? MIK VAGYUNK? HOVÁ MEGYÜNK? Japán fametszetekben, kínai tusrajzokban, afrikai faragványokban és más, Európán kívüli törzsi folklórokban, valamint a gyerekek és a mentális betegek művészetében – mindezeket a primitivizmus kifejezésben összegezve – kerestek autentikus feleletet ezekre a kérdésekre, amelyekre a nyugati kultúrának nem volt többé válasza.

A posztimpreszionisták és a fauve-ok festészete egyrészt ennek a válságnak az összefüggésében értelmezhető: a művészetnek a szentesített kánonoktól és formáktól való fokozatos elszakadásában, a művész fokozódó izolációjában és autonómiájában, amely felhatalmazta arra, hogy mindinkább kizárólag a saját nevében szólaljon meg, és saját individuális nézeteit, szemléletét fogalmazza meg.

Másrészt a konkrét franciaországi diskurzuson belül kell látnunk, milyen jelentésekkel volt telített a kifejezés szubjektivitása, illetve kötetlensége és szabadsága: hogy mindez mennyi történelmi ballasztot hordozott abban a felvilágosodásból eredeztethető folyamatban, amelyben a kultúra egyfelől a gondolkodás és kifejezés szabályozottságát, törvényszerűségeknek való alárendelését keresi, másfelől az individuum ezzel szembehelyezkedő érdekeit, autonómiáját akarja védelmezni.

A francia felvilágosodás egyik legkorábbi vitája például, az 1752-ben kezdődött *Querelle des bouffons* a zene és a nyelv használatához kötődött, és szerves előzménye volt a művészi kifejezésmódokkal kapcsolatos későbbi konfliktusoknak. A vita magva az az ellentét volt, amit a kritikusok és filozófusok, köztük Voltaire, Diderot és Rousseau az olasz opera lágysága, természetessége és melodikussága, valamint a francia opera ünneplőessége, dagályossága és erőltetett fennköltége között láttak, természetesen az olasz opera egyszerűsége és kifejezésmódjának közvetlensége mellett érvelve.² Lully konzervatív védelmezői az olasz *opera buffa*ra szavazó filozófusokat német vagy svájci orientációjú renegátoknak tartották. Olyan indulatokkal, hogy a Párizsi Opera zenekara meggyújtott és elégetett egy Rousseau-t formázó bábut, és e vitától kezdve a konzervatívok a felvilágosodás filozófusait egyöntetűen a vallás, az erkölcs és a tekintély lerombolására törekvő pártütőknek tekintették. Olyannyira, hogy a későbbiekben a *köztársasági*, *buffonista*, *materialista* és *ateista* szavakat szinonimákként használták.³ A vita lényegét, ahol jól látható a fauve-ok kontinuitása azzal, amit ebben a konfliktusban az olasz opera jelentett, D’Alembert egy hét évvel későbbi cikkében olvashatjuk: mindössze be kell helyettesítenünk a „zene” szót a „szín”-nel: „*A zene szabadsága feltételezi az érzelmek szabadságát; az érzelmek szabadsága megköveteli a gondolat szabadságát; a gondolat szabadsága magában foglalja a cselekvés szabadságát; a cselekvés szabadsága pedig lerombolja az államot. Ezért ha konzerválni akarjuk az államot, konzerválnunk kell az operát is; ha pedig nem akarjuk a szólás szabadságát, akkor fékezzük meg a gondolat szabadságát.*”⁴

A fauve-ok is az érzelmek, sőt, bizonyos fokig az ösztönök – szabadságából indultak ki, amit a képi kifejezés szabályainak a rovására érvényesítettek. A XIX. század végi és XX. század eleji francia festészet jól tükrözi az intézményesített, kanonizált kultúra iránti bizalmatlanságot, és létre is hozta e kiábrándulás vizuális kifejezését, amennyiben áthelyezte a hangsúlyt a kép intellektuális összetevőiről a zsigeri, fiziológiai, tudatalatti komponensre, a színre.

A reneszánsz óta büszkén nemzedékről nemzedékre hagyományozott *disegno* a nyugati kultúra egyik vívmánya: az arányosság, a fő- és mellékes motívumok közötti disztinkció, a matematika és geometria segítségével a narratíva megtervezett, megszerkesztett előadása. A képalkotás másik eleme a rajztudással fejlesztett rajzkészség, amely ugyancsak akadémiákon tanított, intellektuális művelet, a lényeglátás, jellemzés, hangsúlyelosztás tudománya, amely ugyancsak generációról generációra hagyományozódott az európai művészetben. E hagyományok elvetése előbb az impresszionisták és Seurat optikai és színelméleti tanulmányokra alapozott tudományos precizításra törekvésében nyilvánkozott meg, majd mindaz, amit a festők a korruptnak érzékelt kultúrhagyomány részének tekintettek, végképp leértékelődött, és a kép legirracionalisabb, legkevésbé hagyománykövető, legsubjektívebb elemét, a színt helyezték előtérbe – sőt azt tették meg a kép első számú jelentéshordozójává.

A szín zsigeri, fiziológiai és nem az intellektussal, hanem a tudatalattival kommunikál. Ennyiben ez a festészet – már Gauguin sok képe és a fauve-ok festészete – a primitivizmus megjelenési formájának tekinthető. „*Tisztán technikai értelemben – írja a primitivizmusról szóló könyvében Robert Goldwater – a vonal megvastagítása, a színnek közvetlenül a tubusból való felvitele, a színelületek részletei iránti érdektelenség és a kép általános kidolgozásának az elnagyolása összhangban van a gyermekek művészetének és annak az egyszerű, primitív művészetnek a felértékelésével, amit a fauve-ok annyira csodáltak.*”⁵

Goldwater további jellemzése a fauve-ok esztétikáját közvetlenül a XVIII. században csodált olasz opera mellé helyezi: „*észrevehetjük antiintellektuális és antianalitikus törekvé-*

seiket, írja, hogy úgy ragadják meg a valóságot, hogy visszatérnek valami alapvető minőséghez az emberi lényben, valami egyszerű és eredendő dolognak a kedvéért félredobva azokat a már alaposan kiépített struktúrákat, amelyeket Matisse elsajátított, megtanult dolgoknak nevezett”.⁶

Ez a „nem elsajátított, nem megtanult” dolog, mint látjuk, a szín; és a szín szabad, a formától mindinkább elszakadó, expresszív használata, a *disegno* rendezettségétől a szubjektív kifejezés felé való elmozdulása egyúttal a francia kultúrán belül az engedetlenség hangja, a tekintéllyel, vallással, hagyománnyal való szembefordulása, amelyben a francia fül még az antiroyalista, republikánus hangot is hallja.

Természetesen a magyar festészetben is merészség volt letérni az akadémizmus útjáról.

A XX. század első évtizedének a progressziója azonban különbözött a francia kultúrában zajló folyamatoktól. Az a budapesti értelmiségi kör, amely a progresszió letéteményese volt, nem a magyar polgári szabadságtörekvések – mondjuk 1848 – eszméihez nyúlt vissza, hanem, éppenséggel liberális apáikkal szembehelyezkedve, a német filozófia eszméire támaszkodott, és új metafizikát akart megteremteni. Mint Lukács György, Balázs Béla vagy Fülep Lajos korai esszéi mutatják, a német idealizmus szellemében akartak új és nagyszabású magyar nemzeti kultúrát létrehozni, amihez Ady költészetéből, az ÚJ VERSEK új kort üdvözlő pátoszából is merítettek ihletet. Láadásuk elsősorban az impresszionizmus ellen irányult, amelyet, részben félreértve, a felületeség és szubjektivitás művészetének tartottak. Ideáljuk Cézanne volt, akinek strukturált képeiben, részben ugyancsak tévesen, a metafizika dicsőítését látták.

Ugyan modernitás és konzervativizmus ellentéte Magyarországon is világosan érzékelhető volt, ez az ellentét inkább politikai, illetve érdekellentét volt, semmint filozófiai. Nem a felvilágosodás és a romantika ellentétében gyökerezett, hanem a monarchia centralizált intézményrendszerét, adminisztratív módszereit, bürokratikus korlátoltságát kívánta meghaladni, amelynek a szemében már Szinyei is „*delirium colorans*”-ban szenvedett. Párizs vagy München Magyarországon a Monarchia szellemi horizontján való túllépést jelentette, a festői kifejezésnek a vadakénál, de még a francia posztimpresszionistákénál is óvatosabb szabadsága pedig a progresszió esztétikai meghonosítását. Mint Molnos Péter írja: „Az új festészet születésénél... tisztán festészeti problémák voltak fókuszban, függetlenül minden művészetén kívüli elemtől”, ráadásul „a szerkezet és a kompozíció tudatos hangsúlyozása alapvetően idegen volt a fauvizmus színpontú, dekomponáló spontaneitásától”.⁷

Valóban, míg a fauvizmus Franciaországban magatartás és szemlélet volt, amelynek esztétikai következményei is voltak, a kolorizmus a magyar festészetben elsősorban esztétikai kérdés volt, és ennyiben nem jelentette meg e festészet mindazon rétegeit, amelyek francia eredetijében jelen voltak. Az, ahogyan a magyar festők az élénk koloritot a franciáktól átvették és alkalmazták, az orosz konstruktivizmus és annak nyugat-európai változata közötti különbségre emlékeztet. A konstruktivizmus, úgy, ahogyan 1921 tavaszán Moszkvában létrehozták, komplex, esztétikumellenes, sőt művészetellenes irányzat volt, amelynek az alapvető programpontjai csak a forradalom utáni orosz társadalom, kultúra és politika kontextusában értelmezhetők. Nyugati változata, amely később megkülönböztető néven, „internacionális konstruktivizmus”-ként került be a művészettörténetbe, mint új, síkgeometrikus formákat használó képi nyelv, új stílus, új művészeti és esztétikai irányzat jelent meg Berlinben és Nyugat-Európa más színterein, tehát sok ponton éppen az eredeti elgondolással ellentétben, nem formaellenességként, hanem új formanyelvként.

Formakultúrák és képi nyelvek átvihetők egyik kultúrából a másikba. Semmi sem állt annak útjába, hogy a korszerűnek érzékelt geometrikus absztrakciót Nyugat-Európában és sok kelet-európai ország festészetében is meghonosítsák, vagy hogy a XX. század elejének a magyar festői a francia fauve-okhoz hasonlóan eleven színeket és egyszerűsített, kontúros formákat használjanak. Sőt mindezzel egy bizonyos síkon a francia művészethez és kultúrához csatlakoztak, és ennek Magyarországon is megvolt a kultúrpolitikai jelentése. Ami azonban nem átemelhető egyik kultúrából a másikba, az az egyes kifejezési módok történelemben ágyazottsága, ez esetben a francia felvilágosodás és forradalom által teremtett kontextus, amelynek a kereteiben a francia néző, ha közvetve is, a fauve-ok képeit látta, hiszen azok előzményei, mint Tamkó Sirtó Károly önéletrajzában megfogalmazta, „*tudat alatt eléjük asszociálódtak*”. Lényeges aláhúzni, hogy míg a „vadak”, illetve a „fauves” kifejezés a magyar nyelvbe – és általában a művészettörténetbe – metaforaként került be, olyasfajta jelentéssel, hogy „olyanok, mint a vadak”, a szó eredeti forgalomba hozója, feltehetően Louis Vauxcelles kritikus, az e festészetben megjelenő indulatokra pontosan reagálva a szó valódi értelmének megfelelően *vadállatokat* értett rajta, amikor a legenda szerint felkiáltott az 1905-ös Őszi Szalonnak a fauve-okat egybegyűjtő termében.

A MAGYAR VADAK-kiállítás nézője a helyi kulturális törekvések összefüggésében láthatta a kolorit újfajta szabadságával élő műveket és ezeknek a Párizs, München és Drezda (Die Brücke) felé nyitását, amelyek interpretálásában az óvatos egyensúlyra törekvés uralkodott, hiszen Szinyein kívül nem volt szabályt felrúgó, lázadó előzmény a magyar művészetben, ami „*tudat alatt e képek elé asszociálódhatott*” volna.

Ezért, valamint stratégiai okokból, nem tartom szerencsésnek e gazdag és különböző törekvéseket egybefogó festészetnek a „magyar fauve-ok” kifejezéssel való felcímkézését. A megkétszerezett modern magyar festészet egészét soha nem írjuk le más terminológiával, mint amelyeket a nyugati és az orosz narratívák megalkottak, ezzel mintegy az esélyét sem adva meg annak, hogy valami saját minőség, hang vagy felhang, valami eredeti is jelen lehet a magyar művészetben. Részben ezért is alakulhatott úgy, hogy, a legtöbb kelet-európai művészethez hasonlóan, a magyar festészet is eleve másodlagosként, másodvonalbeliként jelent meg a nemzetközi színtereken: ha a „neompresszionista”, „expresszionista”, „kubista” jelzőket használjuk, olyan művészek, mint Farkas István vagy Egry József értelmezhetetlenek. A századelő koloristái is, különösen Berény és Márffy, Nemes Lampérth és Tihanyi komplexebb művészetet hoztak létre, mint ami a *fauves* szóval leírható. Hogy a hasonlóságokon túl miben különböztek nyugati kortársaiktól, annak a vizsgálata messze túlvinne e hozzászólás keretein, hiszen a magyar művészettörténet-írás kollektív feladata lenne. Felveti a kérdést, hogy a kirobbanó erejű koloritban is jelen levő melankolikus, súlyos tónusok, a tájak gyakran transzcendentális látomásossága, a szorongásnak sokszor az élénk színeken is átütő jelenléte általánosabb értelemben is jellemzője a magyar festészetnek, vagy csak egy-egy festőről mondható el. Van-e bármilyen összefüggő történet, amelynek ezek a festők mind a szereplői? A szabad és erős színhasználat valóban a fauve-ok rokonai vá teszi őket? Nemes Lampérth zaklatottan megfestett, egy-egy motívumot drámaian, fényteli színekkel kiemelő képei például pusztán a színességük okán még nem rokonai Matisse provokatív magabiztossággal és fölényes nyugalommal festett, lényegesen kiegyensúlyozottabb faktúrájú színekkompozícióinak. Ha Nemes Lampérth valakivel távoli rokonságot tart, az Van Gogh és nem a Vadak – tehát az is kérdés, hol teszünk különbséget a francia posztimpresszionisták és a fauve-ok között.

Popper Leó azt írta Párizsból 1909-ben, jöllehet vitatkozva, Henri Matisse, a „*fővad-állat*” kapcsán, hogy ő és társai, „*akik az irodalmi festészet szégyenletes dualizmusát belátták, akik elismerik, hogy az alkotás tartalma semmi másban mint csak a formájában jelenhetik meg...*” esetleges (Popper feltételezése szerinti) jobb belátásuk ellenére száműzték a képből a tartalmat. Azok, akiket most „magyar vadak”-nak nevezett a kiállítás, ezt nem tették: a magyar festmények szilárdan tárgyhoz, tematikához kötöttek, még csak olyan félig absztrakt műveket sem látunk, mint Matisse arabeszkjei vagy arabeszkké átváltó táncoló figurái.

A „magyar fauves” címkében, akár a „cseh kubizmus”-ban, eleve ott a másodlagosság: ez valaminek, ami franciaországi eredetű, a magyar változata. Így kell látni, és nem kell további minőségeket keresni benne. Most, amikor a MAGYAR VADAK-kiállítás rendezőinek az erőfeszítései révén, kitűnő csapatmunka eredményeként erős, jelentős és korábban részben ismeretlen festészeti anyag állt össze, fényűzés mindezt teljes egészében *fauves* feliratú dobozba csomagolni, mert félő, hogy az ilyen régi és ától cet-tig ismertnek hitt holmit senki nem akarja majd közelebbről megnézni.

Jegyzetek

1. Kassák Lajos–Pán Imre: AZ IZMUSOK TÖRTÉNETE. Magvető, 1972. 178.
2. A vitát a Párizsi Opera egy előadása váltotta ki, amelyben egy műsorban szerepeltették Pergolesi LA SERVA PADRONÁ-ját és Lully ACIS ET GALATHÉE című operáját. Előbbi dallamos, lány, köznapi környezetben játszódó, utóbbi mitológiai témájú, zeneileg is túldíszített.
3. Robert Wokler: THE ENLIGHTENMENT: THE NATION-STATE AND THE PRIMAL PATRICIDE OF MODERNITY. Collegium Budapest Institute for Advanced Study, Discussion Paper Series No. 46, Budapest, 1999.
4. D’Alembert: DE LA LIBERTÉ DE LA MUSIQUE, 1759. In: LA QUERELLE DES BOUFFONS. 3. 2217. Idézi Robert Wokler, i. m. 13.
5. Robert Goldwater: PRIMITIVISM IN MODERN ART. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966. 95.
6. Uo. 98.
7. Molnos Péter: KELET PÁRIZSA A MAGYAR UGARON. MAGYAR VADAK-kiállításkatalógus, 118.

Sármány-Parsons Ilona

MARGINALIZÁLT MAGYAR FESTŐK, AVAGY EGY KÖZÉP-EURÓPAI FESTÉSZETI KÁNON KÉRDÉSEI

I. Egy kiállítás tanulságai

Valószínűleg sikerül a Magyar Nemzeti Galéria *MAGYAR VADAK PÁRIZSTÓL NAGYBÁNYÁIG 1904–1914* című kiállítását néhány franciaországi múzeumban bemutatni.¹ Az augusztusban bezárult, közel fél évig nyitva tartó nagy sikerű kiállítás rendezői, Passuth Krisztina, Szücs György és Barki Gergely, továbbá a katalógus szerzőgárdája nagy reményeket fűz ehhez a fellépéssorozathoz. Talán sikerül a segítségükkel elfogadtatni a szakma (és a korszak) nemzetközi szaktekintélyeivel azt a tényt, hogy a XX. század első évtizedében Párizsban a radikális avantgárd festészet első nemzedékéhez magyar festők is csatlakoztak, vagy legalábbis szinkronban kapcsolódtak. A fauves festők (Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet, Dufy stb.) csoportjának stílusával rokon szellemű, színvilágú vásznaikat egyazon kiállításokon belül mutatták be, a franciákhoz hasonlóan megbotránkoztatva a kortárs kritikusokat.

Miért olyan fontos, hogy „magyar fauves-ként” („magyar vadakként”) bekerüljön a nemzetközi szakmai köztudatba néhány régóta porladó magyar festő neve (Czóbel Béla, Berény Róbert, Perlrott-Csaba Vilmos, Márffy Ödön – hogy csak a legismertebbeket említsük)? Milyen problémákat vet fel szélesebb megközelítésben ez az erőfeszítés, és remélhető sikerüknek milyen tágabb konzekvenciái lehetnek?

A művészettörténész-szakma évek óta kettős feladattal birkózik. Egyrészt az elmúlt másfél évtizedben egyre élesebben vetődött fel (az irodalomtörténethez hasonlóan) a hazai festészeti kánon módosításának, sőt újraserkesztésének igénye, másrészt az 1989 utáni új kontextusban megkísérli a magyar művészet múltjának kiemelkedő korszakait és alkotóit a „nagyvilággal” (értsd ez alatt Nyugat-Európa és Amerika vezető múzeumait) megismertetni. Milyen a helyzet e téren 2006-ban?

Az elsőnek említett feladat egészen természetes, hiszen az 1989 utáni rendszerváltozás egyik eredménye az volt, hogy szabad teret adott a kultúrában a különböző szemléleteknek, nézeteknek és kultúrpolitikai koncepcióknak; ennek megfelelően nemcsak a kortárs művészet egyes tendenciái kaptak más akusztikát, de új fénybe kerültek a múlt nagy mesterei, különböző művészeti irányzatai is. Nemcsak a korábban ellenzékben lévő koncepciók nyilvánulhattak meg szabadon, de a kilencvenes évek derekától egy új, ifjú kutatónemzedék is szót kér magának, és e nemzedék – Szerb Antal szavaiival élve – „csak új terminológiában tudja elhinni a régi igazságokat”.²

Vannak-e azonban új igazságok is? Az újjászületett műkereskedelem által „kiásott és előcsalogatott”, csak igen kevesek által ismert vagy elveszettnek vélt festmények sokasága olyan mértékben módosította a magyar festészetről alkotott képet, hogy kikényszeríti egyes mesterek, sőt korszakok újragondolását és értelmezését. Ehhez járulnak a Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású kiállításai: az 1996-os centenáris Nagybánya-kiállítás óta sorozatban revelációt kiváltó életmű-kiállítások³ és az azokat újonnan feldolgozó tudományos katalógusok a festészeti kánon folyamatos átrajzolását eredmé-

nyezik, és lehetővé teszik, hogy végre a szélesebb magyar nyilvánosság is megismerhessen olyan életműveket vagy iskolákat, amelyek nagyon régen voltak (vagy korábban soha nem voltak) ilyen átfogó gazdagságban láthatók (Rippl-Rónai, 1998, Máttis Teutsch, 2001, ÁRKÁDIA FESTŐI, 2002, Mednyánszky, 2003/4, Munkácsy, 2005 és most a MAGYAR VADAK, 2006).

A MAGYAR VADAK-kiállítás szervezői és a katalógus szerzői Passuth Krisztina professzornak, a kiállítás iniciátorának és a koncepció megalkotójának a vezetésével az 1904 és 1914 közötti évek festői termésének arra a szegmensére koncentráltak, amely szerintük legközelebb áll a korabeli párizsi fauves mesterek műveivel. (A fő figyelem az 1904–1909 közötti esztendőkre esett, mivel hagyományosan a festészet autonómiáját a modernség egyik legfőbb értékének tekintő és a festői formakísérletekre összpontosító művészettörténet-írás egyik lényegi szempontja a kronologikus elsőbbség kérdése.) Az ide sorolható fiatal magyar festők nagy része ekkor még pályája elején állt: Nagybányán vagy Párizsban tanult, de friss kísérletezőkedvvel és óriási ambícióval festette rendszerint kisméretű képeit.

A rendezők három helyszín köré szervezték a képanyagot, Párizs, Nagybánya és Nyergesújfalu köré, ahol e festők többsége megfordult. Berény Róbert és Perlrott-Csaba Vilmos különböző párizsi magán-festőiskolákban (így például a Matisse vezetése alatt állóban) festett aktstúdiumai mellett friss szemléletű városi látképek (Tihanyi Lajos, Mikola András) és szokatlan kompozíciójú csendéletek (Bornemisza Géza) tanúsítják, hogy a fiatal magyar festők igen gyorsan a formai kísérletezés útjára léptek. Kollégáik, a Nagybányán „neósoknak” elkeresztelt Czöbel Béla, Ziffer Sándor, Boromiszsa Tibor merészen színes vedutái és természetelvűséggel szakító tájai, továbbá a feltehetőleg Nyergesújfalun, Kernstok Károly birtokán született képek, melyeket a házigazda mellett Czöbel és Márffy festett, először voltak most egymás mellett láthatók. Különösen érdekesek voltak a korai önarcképek, amelyek megannyi stílusban demonstrálták a művészi attitűdök, pózok gazdag skáláját.

Ezek mellett a súlypontok mellett több olyan festő képe is szerepelt a háromszázhat művet felvonultató kiállításon (például Rippl-Rónai vagy Vaszary néhány vászna), akinél hasonló színkompozíciós megoldás vagy éppen a cézanne-i ihletés (Márffy Dezső, Czigány Dezső, később Perlrott) tanúsította, hogy milyen érzékenyen és milyen egyénien, invenciózusan ötvözték új szintézisbe a különböző hatásokat ezek a festők.

Mit is akartak ezek a fiatal lázadók? Az, hogy lázadóknak nevezi őket a művészettörténet-írás, részben azzal indokolható, hogy közülük a „neósok” valóban elszántan és hevesen szakítottak a Ferenczy Károly által képviselt és tanított nagybányai festői látásmóddal. De már a kortárs magyar kritikusok szövetséges része (Bölöni György, Fekle Géza, Bárdos Artúr, Rózsa Miklós) is forradalmi jelentőségűnek érezte fellépésüket. Másrészt a szakma későbbi nagy elbeszéléseiben (a modern magyar festészet egészét áttekintő művekben) legkésőbb Pogány Ödön Gábor ritkán idézett jelentős könyve óta (A MAGYAR FESTÉSZET FORRADALMÁRAI)⁴ állandósult ez a szóhasználat. A radikális modernizmus első magyar képviselőit, a későbbi Nyolcak művészcsoporthoz tartozókat is szokás forradalmároknak nevezni, mivel néhányuk, így például Berény Róbert és Pór Bertalan valóban híve lett az 1919-es Kommünnek. A későbbi politikai szerep és a festészeti stílus így összeolvastva rögzült a kánonban. Azok a hasonlóan radikális formai kísérleteket teremtő festők, akik valamilyen okból (személyes szimpátia, rivalizálás, földrajzi távolság vagy egyszerű véletlen) kimaradtak a Nyolcak csoportjából, és egyé-

ni pályát futottak be (Perlrott-Csaba Vilmos, Ziffer Sándor vagy Bornemisza Géza), soha nem nyerték el ezt a megtisztelő rangot.

A kiállításon bemutatott képek jó része az utolsó másfél évtizedben bukkant elő magángyűjteményekből, mint „rejtett kincs”, és feltétlenül módosítja a korábbi hiányos összképet a korról,⁵ alátámasztja a korábban néha legendának vélt festői visszaemlékezéseket a párizsi tanulóévek hihetetlenül gyors stílusváltásairól.

II. A hazai modern festészeti kánon némely sajátossága

Mióta szakmailag igényes műkritikát művelnek Magyarországon, az egyes művek és mestereik értékelésében mindig is meghatározó szerepet játszott a francia és a hazai festészet egymáshoz való viszonya. (A korábbi korszakok festészetére vagy az építészetre ez az igazodás nem vonatkozik.) A magyar művészetkritikusok – tán még inkább, mint a festők – vigyázó szemüket minduntalan Párizsra vetették, hogy megállapítsák (az illető tollforgató temperamentumának vagy stílusának megfelelően), hány orrhosszal vagy fényévvvel vagyunk elmaradva a fény városának legfrissebb stílusirányzatai mögött. Legkésőbb az 1900 körüli századforduló óta a kvalitás, illetve a korszerűség, a modernség fokmérője a hazai művészettörténeti kis és nagy narratívák túlnyomó többségében a mindenkori francia mérce, annak is legfrissebb avantgárd eredményei voltak.⁶

A művészettörténész-szakma nagyjai mind ehhez viszonyítva ítékeztek a hazai festők felett, és ennek fényében igyekeztek még a másik állandó kulcsproblémát, nevezetesen a sajátnak, helyinek, magyarnak érzett művészi sajátságokat is megragadni. Munkácsy életművétől indítva a franciáság és/vagy magyarosság dialektikus ellentétpárja köré épült fel a modern magyar festészet kánonja jószerivel a teljes XX. századon keresztül.

Mennyire módosult vagy változott a hazai festészeti kánon az utóbbi másfél évtizedben? Vannak-e és ha vannak, melyek azok a változások, amelyek 1989 után bekövetkeztek a magyar festészet történeti értékrendjében, legalábbis az ún. „hosszú”, 1900 körüli századfordulót tekintve?

A modern magyar festészetnek hagyományosan a XIX. század első harmadától számított történetét a XX. század második évtizedének vége óta időről időre átfogó publikációk tekintették át, és értékelték az egyes alkotók életművét (Lyka Károly, Fülep Lajos, Kállai Ernő, Genthon István, Pogány Ö. Gábor, majd a kézikönyvek szerzőgárdája, Fülep–Zádor, Németh Lajos, Szabadi Judit stb., legújabbban Szücs György). Közülük a legnagyobb hatású szerzők gyakorló műkritikusként működtek maguk is, és nem feltétlenül törekedtek arra, hogy a napi kritikáikat átható, természetszerűleg meglévő, szubjektív ízlésítéleteiket mérsékeljék. Lyka, Fülep és Kállai írásaikkal maguk alapozták meg a festészeti élet állandóan mozgó, változó eseménytörténetéből leszűrt első narratívák értékrendjét, és visszamenőleg is ők szilárdították meg generációjuk jeles alkotóinak pozícióit koruk művészetének történetében.

Kevés, elsősorban esszéisztikus és tudományos apparátussal csak időnként felszerelt kortárs művészmonográfia biztosította a háttéranyagot, de még inkább a napi kritikák, a kiállítások sajtoreflexiói. A szűkebb értelemben vett művészettörténészek mellett írók, újságírók és ún. művészeti írók sokasága is serényen munkálkodott a művészeti élet feltérképezésén, maga is formálta, de egyben követte a kánon értékrendjét, és közvetítette azt a szélesebb publikumnak.

Az ún. létező szocializmuson belül az 1980-as évek jelentették a magyarországi képzőművészeti publikációk első fénykorát, amikor végre jobb minőségű színes illusztrációk tették ismertté a főleg múzeumokban őrzött anyagot.

A két legfontosabb (különböző, de egyaránt mérőföldkő jelentőségű) könyv, Szabadi Judit: *A MAGYAR SZECCESSZIÓ TÖRTÉNETE* című korszak-monográfiája, melyet a Corvina Kiadó magyar kontextusban páratlan mennyiségű illusztráció kíséretében adott ki, továbbá a Magyar Tudományos Akadémia ún. „kézikönyv” sorozatának művészettörténeti kötetein belül elsőnek megjelent kettős kötet volt. Ez utóbbi az 1890–1919 közötti korszakot tekintette át, és tudományos koncepciója, összefogása és részben megírása elsősorban a szerkesztő Németh Lajos érdeme volt.⁷ (Németh Lajos egyébként 1968-ban már írt egy jelentős összefoglalást a magyar festészetről,⁸ a kézikönyv ennek a munkának a horizontját tágította ki.)

E kézikönyv (mely minden képzőművészeti műfajt áttekintett) alapozta meg a következő két évtized kutatásait. Ezt variálták, bővítették, finomították vagy dekonstruálták az utána következő kisebb összefoglalások, illetve festőmonográfiák, a tudományos kiállítások szerzői, rendezői. Nemcsak a szecesszió akkori nemzetközi divatja csapódott le a kötetben, de a századvég egyéb művészeti mozgalmait is a Németh Lajos vezette szerzőgárda térképezte fel addig legalaposabban és a legfrissebb szellemben.⁹ Ennek köszönhetően fordult a fiatalabb generációk érdeklődése is a korszak kutatása felé. Az, hogy a kézikönyv új szellemben fogta át a korszakot, többek között azért volt lehetséges, mert a szerkesztő Németh Lajost és a szerzőket nagyban segítette, hogy a történészek – kissé korábban, de az előkészítő anyaggyűjtéssel és kutatásokkal párhuzamosan – felértékelték a Monarchiát és a dualizmus korát;¹⁰ ekkor vált a magyar polgárosodás kora történelmi aranykorra, és ebben az átértékelésben a jelennel szembeni kritika is benne rejtett. Ünnepezték benne a modernizációt, az iparosodást, az urbanizációt és az individuum kultuszát. Amint egyre több szempontját tárták fel a kornak, az indulásukkor többnyire még őszintén marxista kutatók maguk is metamorfózison mentek át, és egyre jobban átvették, mintegy interiorizálták a kutatott korszak értelmiségi elitjének értékrendjét.

Legkönnyebb persze a politikumtól távolabb eső jelenségek megírása volt, a polgári életmód minőségének újrafelfedezése, ahol már el lehetett hagyni az akkor még szinte kötelező marxista terminológiát. Történészek, irodalomtörténészek, néprajzosok és művészettörténészek élénk eszmecsereje közepette alakult ki az akadémiai kézikönyvekben az új múltkép és az a kánonrendszer, amely szükségképp módosította a két világháború közötti értékrendet, de már korántsem volt olyan mereven és bornírtan marxista, mint azt a legfiatalabb generáció néha véli. (Ha mégis ezt érzik, tegyék a szövegek mellé Kállai Ernő ideologikummal átítatott vagy Pogány Ödön Gábor, Oelmacher Anna nyíltan propagandisztikus textusait.)

Hol helyezkedtek el a szakirodalomban és a kánonban azok a fiatal festők, az ún. „neósok”, akiket a mostani kiállítás „magyar fauves” ranggal illetett, és akiknek a többsége Párizsból visszatérve a Nyolcak festőcsoport¹¹ tagja lett? (Emlékeztetőül álljon itt a Nyolcak névsora: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czöbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos.) A neósok a Németh Lajos szerkesztette kézikönyvben már teret kaptak: így Perlrott-Csaba Vilmos, Cziffer Sándor, Bornemisza Géza, Boromisza Tibor. A viszonylagos elfeledettség limbójából egyébként Mezei Ottó szabadította ki őket,¹² de az igazi revelációt és az újraértékelés kezdetét az a kiállítás jelentette (NAGYBÁNYA – NAGYBÁNYAI FESTÉSZET A NEÓSOK FELLÉPÉSÉTŐL

1944-ig), amelyet a Mission Art Galéria 1992-ben rendezett Miskolcon, a Miskolci Galériában. Két művészettörténész, Jurecskó László és Kishonthy Zsolt addig ismeretlen, izgalmasan friss képanyaggal lepte meg a szakmát, és indította el az átértékelési folyamatot, amely végül a mostani magyar fauves kiállításban csúcsonyosodott ki. Végre összeállt a radikális magyar modernizmus genezisének árnyalt kronológiája, újra kitágult az ide tartozó mesterek névsora, és a későbbi Nyolcak tagjain kívül a félig (vagy teljesen) elfelejtett Erdélyben rekedt mesterek is feltámadtak.¹³

Az, hogy az 1900 után festeni kezdő új generáció – amelyik elsősorban Nagybányán, a Szabadiskolában szívta magába a festészet alapjait – 1905 után lázadt az ottani vezető mesterek, Ferenczy és Réti művészetszemlélete ellen, elfordult a természethűség elvétől, és új művészi látásmódot és stílust kísérletezett ki magának, közismert volt, valójában feledésbe sem merült. A nagybányai ellenfelek által ironikusan „neósoknak” nevezett maroknyi fiatal festő legtöbbször Párizsba ment (többen állami ösztöndíjjal), hogy kitágítsa művészi horizontját. Többen hosszabban, esetenként éveken át ott tartózkodtak, tanultak a magániskolákban, kiállítottak a Salon d’Autumn-ban vagy kisebb galériákban, és együtt éltek a francia meg más külföldi művészekkel. (De mindez csak a verbális történeti elbeszélések szintjén volt közismert, sokszor a legendaképzés gyanúja övezte, vagy kis baráti körök féltve őrzött emlékkincseként élt tovább.)

Itthon kiállított szokatlan, ultramodern képeik igencsak megosztották a hazai közvéleményt. A tájékozott, művelt tárcáírók közül Bárdos Artúr a *Nyugatban* már *magyar fauves*-nak nevezte őket,¹⁴ és ez a meghatározás a Matisse-hatás felemlegetésével végigkísérte a jelentősebb összefoglalásokat (például Genthon István, Kernstok képeit elemezte),¹⁵ de mintegy mellékesen említve. A MAGYAR VADAK-kiállítás és -katalógus egyik igen fontos eredménye a meghatározás koncepciózus, elvi jelentőségű kinyilvánítása és az, hogy filológiai aprómunkával Passuth Krisztina és munkatársai (tanítványai), így Barki Gergely, Molnos Péter, Rum Attila és Rockenbauer Zoltán az egyes ide tartozó festők párizsi korszakát, itthoni tevékenységét, kapcsolatrendszerét feltárták, és az utóbbi másfél évtizedben előkerült egészen korai művekkel immár vizuálisan is demonstrálták.

A Nyolcokról az első önálló monográfiát e kiállítás kurátora és a katalógus főszerkesztője, Passuth Krisztina írta még 1967-ben.¹⁶ Ebben a korai munkában a szerző mint a sokféle őket ért hatás egyikét fejtette ki a fauvismussal való kapcsolatot.¹⁷ Az akadémiai kézikönyvben ugyancsak őreá hárult a Nyolcak történetének a megírása és értékelése¹⁸ (1981). Már ott hangsúlyt kapott a fauves kapcsolat: „*A Nyolcak csoport lényegében a magyar »Fauve«-ok, a neósok úttörésére támaszkodott. A neósok közvetlenül kapcsolódtak a fauves csoporthoz, Matisse iskolájához, együtt állítottak ki a fauves művészeivel Párizsban, ugyanabban az időben okoztak botrányt színes, hangos képeikkel a párizsi kiállítóterekben, mint Matisse. A Nyolcak tagjai viszont három évvel később, 1909-ben már nem ugyanazt az áramlatot képviselték, mint a neósok (Czöbel szerepelt mindkét körben), nem álltak közvetlen kapcsolatban a kortárs nyugat-európai irányokkal, sem a kubizmussal, sem az expresszionizmussal.*”¹⁹

Mára gyökeresen megváltoztak ismereteink a modern magyar festészetéről is. Az 1981-ben publikált kézikönyvszöveget maga a szerző írta fölül. Az a kutató- és feltárómunka, amelyet az ún. „kommerciális galériáknak” és aukciós házaknak a szakma köszönhet, felbecsülhetetlen. A MissionArt kiadói tevékenysége (Nagybánya-könyvek) volt az első példamutató nyitánya az új korszaknak. A nemzeti galériabeli Máttis Teutschkiállítás kezdeményezése is nagyrészt az ő érdemük. Őket követte a Mű-terem Galéria és Kieselbach Tamás Galériája (továbbá sok kisebb galéria), melyek szakemberei együtt-

tesen olyan nagy mennyiségű képet kutattak fel és tettek kiállításokon, publikációikban közkinccsé, ami végre arra ihlette a hivatalos szakmát, hogy ha óvatosan is, de elindítsa a kánon korrekcióját. A Nemzeti Galéria monografikus kiállításainak eredményeiben ezek a tények is szerepet játszanak. Rippl-Rónai József vagy Mednyánszky László életműve nemcsak kiterelbelyesedett, hanem árnyaltabbá, érthetőbbé is vált az újra felfedezett remekművek integrálása során. Azt, hogy a tudományos színvonalon működő műkereskedelem milyen fontos egy-egy helyi kánon alakításában, megteremtésében és folyamatos módosításában, azt a XIX. század második felének festészetét tanulmányozó minden kutató tudja. Durand-Ruel és Georges Petit nélkül másképp alakult volna a párizsi művészeti élet, az impresszionisták és posztimpresszionisták története, és talán a francia kánon se lenne ma olyan meghatározó a világon, mint amilyen.

Csak üdvözölni lehet, ha egy galéria művészettörténész szakembere vállalkozik könyvpublikálásra, és reprodukciókban közkinccsé teszi az újonnan megtalált műveket (A MAGYAR FESTÉSZET REJTETT KINCSEI I. Mű-terem Galéria, 2004, II. kötet, 2005); mi több, ha kiadja a modern magyar festészet minden jelentős képviselőjét a leggazdagabban reprezentáló két kötetét, mint Kieselbach Tamás tette (MODERN MAGYAR FESTÉSZET 1892–1919 és MODERN MAGYAR FESTÉSZET 1919–1964).

III. A magyar festészet és a „nagyvilág”.

Visszapillantás a modern festészeti kánon genezisére

A nemzetközi figyelemfölkeltés igen nehéz, még akkor is, ha a művek és a tények ékezen bizonyítják a magyar festők kvalitását és stíláriis autenticusságát. Van rá lehetőség, de csak akkor, ha a magyar festészet végre bekerül a nemzetközi kiállítási gyakorlat és a nemzetközi műkereskedelem vérkeringésébe. A gyűjtők azt az ízlést szokták követni, amit a szakemberek szankcionálnak, azaz érdemesnek tartanak, hogy írjanak róluk, kiállítsák őket. A múlt félig elfeledett nagyságai is csak így válhatnak ismertté, akár csak a ma élő művészek. Ha megvásárolhatók, akkor nagyobb az érdeklődés irántuk, nagyobb a nagyközönség figyeleme, vonzóbb befektetésnek látszanak, és könnyebb szponzorokat találni a publikációkhoz, a kiállításokhoz. Mindez nem teljesen csak pénz kérdése; presztízs, szakmai, társadalmi és regionális politikai szempontok éppúgy szerepet játszanak az összjátékban, mint a szűkebb szakmai elit lobbijainak egymás közti vetélkedése.

Miért hiányzik a magyar és általában a közép-európai művészet utolsó másfél száz évének termése az „atlanti államok” nagy hivatalos gyűjteményeiből, a nemzetközi összefoglaló könyvekből és a nemzetközi kiállításokról? Annyival rosszabbak volnának az ebből a régióból származó festők, mint a franciák, angolok vagy amerikaiak?

Talán nem szerénytelenség azt mondani, hogy nem erről van szó, korántsem a minőségben múlik (és múlt) a dolog.

A leglényegesebb meghatározó tényező a XX. századi festészet nemzetközi kánonrendszerében, annak francia-központúságában keresendő. Ez a francia-, azaz Párizscentrikusság visszanyúlik a XIX. századra, amikor is (legkésőbb a század második harmadától) Párizs lett az akkori Európa-központú világ vitathatatlan művészeti fővárosa. A kulturális szféra a Napkirály, XIV. Lajos óta királyi, majd később mindenkori kormány-, azaz állami támogatást élvezett. A nemzetközi kulturális propaganda szerepét a francia politika mindig is rendkívül fontosnak tartotta a világ vezető országainak „nemes versenyében”, melynek legfontosabb fórumai 1855-től fogva a rendszeresen megrendezett párizsi világkiállítások voltak.²⁰

Ezeknek a fókuszában szerepelt a festészet, és a házigazda, Franciaország mindig kétszer annyi kiállítási teret biztosított a maga államilag megszervezett művészeti felvonulásainak, mint amit az összes többi ország együttesen kapott. A világnak így sokkal inkább módjában volt aránylag alaposan megismerni a francia festészet legfrissebb termését, mint bárki másét. Ez egyben a legfejlettebb művészeti, illetve képpiacot és – mind terjedelmét, mind kvalitását tekintve – a legpezsgőbb és legdifferenciáltabb képzőművészeti sajtókritikát hívta életre, amit azután több-kevesebb késéssel a többi ország gyakorlata is követett. 1889-ben (amikor a párizsi világkiállítás szenzációja az Eiffel-torony volt) a képzőművészeti szenzáció az a képkiallítás lett, amelyet a francia kulturális minisztérium a nagy francia forradalom századik évfordulójára rendezett, mint kellően reprezentatív, de politikai szempontból veszélytelen show-t. Ez volt az első olyan nemzeti festészeti retrospektív, amely hatalmas nemzetközi publikumnak mutatta be száz év francia festészetének nagymestereit. (Mellette természetesen a kortárs francia festészet külön kiállításban volt megtekinthető.) A siker olyan óriási volt, hogy a százévnyi francia festészetet bemutató kiállítást 1900-ban újra megismételték, ezúttal 1800-tól indítva az időszámítást. (A hivatalos válogatásban egyébként mindkét alkalommal szerepeltek impresszionistának tartott festők is, Monet és Manet, akinek a stílusa még mindig heves vitákat váltott ki.)

Ezzel pár emberöltőre megalapozták a francia festészeti kronológia és a Párizsban (bár nem csak ott) kikísérletezett és elismertetett stílusok prioritását a világ összes többi helyi és/vagy nemzeti festőiskolája előtt. Francia nemzeti karakterisztikumként regisztrálta a kritikai világ (rengeteget merítve az irodalomból és irodalomkritikából) a stílustisztaságot, a szellemes megoldásokat, a könnyedséget, az érthetőséget, a logikus, racionális szerkesztést, és sorolni lehetne a rengeteg pozitív tulajdonságot, amelyet ha a „többiek” is bírtak, természetesen csakis a franciáktól tanulhattak.

Párizs, a legsztétikusabban modern metropolis, az urbanisztikai modernizációnak a XIX. század végére elkészült összművészeti csúcsteljesítménye lenyűgözte a külföldieket. A tudásszomj mellett a hírnévre jutás lehetőségének reménye is vonzotta a festőgenerációkat, hogy kipróbálják a párizsi bohém életet, és megkíséreljék az élgárdához való kapcsolódást a hírnév és gazdagság reményében. A zavarbaejtően gazdag képzőművészeti életben, ahol nemcsak stíluspluralizmus, de a klikkek rivalizálása (a hivatalos művészkörökben és a bohém világban egyaránt) nehezítette a franciául sokszor nem kellőképp tudó festőpalántának a tájékozódást, óriási segítséget jelenthetett egy ott élő „befutott” pályatárs, aki, mint például Munkácsy, szívesen segített. A magyar festők előtt Munkácsy példája egyébként szinte délibábként lebegett, hogy lám, a csoda lehetséges.²¹

A krónikások – mint köztudott – az események mögött kullognak vagy araszolnak; a nemzetközi anyagot is kiállító, 1890 óta megkettőzött Szalon²² hatalmas anyaga mellett a Luxembourg Múzeum modern francia gyűjteményére is támaszkodva a század utolsó évtizedének kezdetére mégis kirajzolódott a modern francia festészet százéves panorámája. A kritikusok többnyire folytatásos (10–35 részes) Szalon-ismertetőivel párhuzamban a század végén a művészettörténeti szakma nemzetközi viszonylatban is kezdte kiépíteni a XIX. századi európai festészet kánonját, amidőn megírta a század történetét. Talán nem meglepő, hogy nem francia szerző vállalkozott elsőnek erre a feladatra.

A legátfogóbb és legkiterjedtebb úttörő munka egy fiatal német művészettörténész, Richard Muther nevéhez fűződik, aki 1892–94 között három vaskos kötetben, renege-

teg illusztrációval dúsítva megírta A MODERN FESTÉSZET TÖRTÉNETÉ-t, amelyet szinte szinkronban lefordítottak angolra is.²³ Muther előkészítésképp beutazta egész Európát, megnézett minden megnézhető múzeumot és gyűjteményt, majd rengeteg sajtóanyagra, kiállítás-kritikára és a különböző országok festészeti eseményeit bemutató könyvekre, cikkekre támaszkodva elsőnek rendszerezte a hatalmas anyagot. Nagyon jó tollú, nagy műveltségű szerző volt, írói vénával megáldva, és éppen ez lett a veszte. A stílus meg a határidő fontosabb volt a számára, mint az idézetek pontossága. Sikere elsöprő volt, amit a kollégák nem tudtak megemészteni. A német művészettörténész-szakma egy része hecckampányt indított ellene, és tudományos karrierjét lehetetlenné tette. (Az egyik háttérben maradó riválisa Münchenben nem kisebb személyiség, mint az ugyanarra az állásra pályázó Wölfflin volt.)

A három kötet hatása végighullámozott Európán, és szinte mindegyik országban meghihlette a kritikusokat.²⁴ Richard Muther munkájának segítségével először „látták egyben” a modern európai festészetet, és ismerhették meg az egymást követő iskolákat, a stílári fejlődés fő áramát mindazok a kritikusok, művészeti írók, akik a modern festészeti törekvések útját segítették országokként.²⁵ Muther után már bárkinek könnyebb volt újabb összefoglaló könyvet írni, és ez így is történt. Hamarosan viszont eltolódtak a súlypontok. Bár Muther – épp a meglévő kiállítási gyakorlat értelmében – szintén a franciáknak szentelte a legnagyobb teret, nála még nem kizárólagos normatív mérce a francia fejlődés, és a többi nemzet „külön útjait” (például az angol, holland, spanyol vagy német festészetet), ha ott nagy mesterek kiemelkedő alkotásokat teremtettek, éppolyan lelkesen értékelte, mint a franciákéit.

A változás akkor történt, amikor egy másik német művészettörténész, egyben műkereskedő, Julius Meier-Graefe az agyonpolitizált és feszültségekkel terhes német-francia viszony és kulturális vetélkedés atmoszférájában megírta a maga összefoglalóját,²⁶ amely viszont már elsősorban a francia festészet fejlődésére koncentrált (német példákkal tarkítva), és publicisztikájában azt tette meg a mindenkori és mindenhol virágzó modern (értsd XIX. századi és kortárs, röviddel 1900 utáni) nemzeti festőiskolák mércéjének. Ezzel vagy száz évre iskolát teremtett. Nem pusztán a francia fejlődés, hanem a Manet-től és az impresszionistáktól számított mindenkori párizsi festészet stílusváltásai lettek a művészi modernitás, azaz a mindenkori korszerűség és minőség mércéi. Minden ettől való eltérés provinciális, marginális és az esetek túlnyomó részében politikailag is retrográd lett a kánonteremtő professzionista conaisseur gárda szemében.

Ha valaki 1900 után a festészetben modern akart lenni, Párizsba kellett mennie, és a legújabb kísérletekhez kapcsolódnia. Ez egyaránt érvényes volt az angolokra, az oroszokra, a spanyolokra, a németekre, a magyarokra.

Világosan látó és toleráns elmék ennek a tendenciának a furcsa kihatásait már 1900 után konstatálták. Így Hevesi Lajos, a bécsi Secession lelkes támasza ezt írta 1900-ban a Munkácsy-nekrológban. „*Sajnos, úgy tűnik, hogy manapság egyre fogy a szigorúan nemzeti festők száma. Túl erős lett ebben a nagyforgalmú (állandóan utazó) időben a szellemi csere, lepípál minden nemzeti keretet. Mennyire franciává tette az Academie Julian Párizsban a nemzeti festőket! Hány amerikai és skót tanult meg ott Julian-módon festeni, mi által elveszítette eredeti hangszínét! Egyesek utána visszamennek Helensburghba vagy Glasgow-ba vagy bárhová, és újra visszatálnak nemzeti sajátosságaihoz, mások azonban gyökértelenül sodródnak a művészeti piac általános áramában. Kár a sok egyedi, speciális színért, ami elvesz a művészeti produkció általánosságában. De ezek olyan sóhajok, melyeket elfúj a szél.*”²⁷

1900-ban a festészetben egyetlen legitím nagyhatalom létezett: Franciaország. Ez így volt 1939-ig, amikor is az avantgárd festészet „világcentruma” politikai és világtörténelmi okokból New Yorkba tevődött át, és Párizs többé soha nem heverte ki ezt a törést. Ettől fogva meg kellett osztania mind a kánonteremtésben, mind a műtárgypiacban betöltött fontos szerepét New Yorkkal és Londenal.

Nem volt elég azonban, hogy az ifjú zsenijelölt festők – a kortársi kifejezéssel élve – a legfrissebb párizsi művészi divatokat megismerjék és a magukévá tegyék. Az igazán intelligens festők már az 1880-as évek óta tudták, hogy ez önmagában még mindig kevés, az újdonság a legfontosabb, ha ki akarnak tűnni a tömegből. Rippl-Rónai már 1889-ben, tehát mielőtt első egyéni stíluskísérletei megszülettek, felismerte, hogy: *„Mai napság csak az tarthat igazán a nagy művész névre számot, akinek tehetsége oly irányban és felfogásban nyilvánul, a melyhez senkié sem hasonlít. Más szóval mindenkinek az eredetiségre kell szert tennie. Ez igen nehéz, úgyhogy a leggeniálisabb művészek is csak 40-50 éves korukban érik el.”*²⁸ Rippl-Rónai már 1889-ben tudatosan más, eredeti, senkihez sem hasonlítható akart lenni, és ez sikerült is neki.

Valójában mindvégig paradigmája maradt annak a tudatosan egyéni, hangsúlyosan individualista művésznek, aki nem csoportteremtő alkotó; legfeljebb lazán, ízlésbeli vagy igen elvont, áttételes szinten kapcsolódik egy-egy irányzathoz, hiszen éberén őrzi, védi önállóságát, egyszerűségét. Az 1904–1905 óta Párizsban tanuló ifjú magyar festőnemzedék (Czóbel, Perlrott, Márfy, Tihanyi vagy később Nemes Lampérth stb.) szintén tudatában volt annak, hogy meg kell ismernie a legújabb stíluskísérleteket, és ha sikert akar Párizsban elérni, kezdettől egyénit kell nyújtania. Ők már másképp szocializálódtak, mint Rippl-Rónai vagy Ferenczy nemzedéke, és a kamaszkorból alig ki lépve stúdiumaik közepette gyors sikerre törtek.

Szerintem az, hogy akár Matisse-től tanulva sem matisse-osak a képeik, azt bizonyítja, hogy nagyon is tudatában voltak az epigonizmus veszélyének és annak, hogy a nagy művésznek egyszeri és megismételhetetlen egyéniségnek kell lennie.

A festészet kísérletező potenciálja pedig erősen kötődik a műtárgypiac lehetőségeihez. Egy Európa perifériáján élő zseninek 1850 után alig voltak esélyei, hogy bekegyesüljön a centrum művészeti életébe, és „jegyezzék” Párizsban, hogy maguk közé fogadják a franciák, hacsak nem tudott ott letelepedni és felhívni magára a zsűri, a műkereskedők meg a sajtó figyelmét és jóindulatát. Bár látszólag az óriási pluralista párizsi művészeti életben volt hely több divatos vonulat és divatos egyéniség számára is, de a külföldieknek jóval nehezebb volt akár csak közepes pozícióhoz is jutni. (Ez többé-kevésbé sikerült Munkácsynak, később Muchának, még később Picassónak vagy Chagallnak, de a századelőn ott tanuló magyar festőknek nem.) Az ifjú művésznemzedékek nemzeti alapú csoportosulásai a tanulás éve alatt ugyan jelenthettek némi kapcsolati hálót, de a beérkezést csak az biztosíthatta, ha a párizsi művészeti és mecénás elit is befogadta az ifjú művészt, azaz vásárolni kezdte a képeit. Ideig-óráig lehetett bohém festőként nyomorogni, hosszú távon nem. A Salon d'Automne-ban kiállítani már siker volt, de csak az első lépés. A kortárs vezető francia kísérletező művészcsoporthoz kapcsolódni okos stratégia volt, de a legmerészebb cél, eredeti zseniális művésszé válni azt jelentette, hogy nem lehetett epigonként szorosán átvenni senkinek sem a stílusát: teljesen egyéni utat kell keresni akkor is, ha ennek az építőelemei a kortárs izmusok jellegzetes manírtjai. Ezért nem olyanok a magyar fauves festők, mint a franciák, még húszévesen az impulzív fauves modernség kikísérletezésének mámorában sem akartak epigonokká válni.

IV. Párizs és a magyar „periféria” identitása

A XIX. század végi globalizáció korában, amikor az európai kulturális elit elkezdett (már a középiskolás szinten is) „világirodalomban” gondolkodni (és ennek megfelelően egyetemes zenetörténetben, festésztörténetben), egy európai „kulturálművészet” elitje számára igencsak lényeges volt, hogy hol helyezkedik el az egyetemes (értsd európai) kultúra rangsorában a művészet minden területén. Egyetemes és nemzeti korrelációja izgatta a lelkeket (például Fülep Lajost, aki ekkor ösztöndíjjal Párizsban élt). Ez a dualista felfogás nem magyar sajátosság volt, úgyszólván minden nemzet vezető esztétáit, kritikusait, kulturális véleményformálóit megérintette, ha nem korábban, legkésőbb az 1880-as évektől fogva. Amikor kezdtek megszerkeszteni nemzetenként az évszázad helyi művészetének történeteit, egy virtuális egyetemes mérce lebegett az akkori köztudatban, a francia festészet útja mint egyetemes út.

Az amerikai festészet történetét is ehhez viszonyították, az olaszét²⁹ meg a magyarét is. Aki nem volt szegről-végről ehhez kapcsolható, az marginalizálódott, legfeljebb helyi értéket kaphatott, de nem egyetemeset (Mednyánszky, Csontváry vagy akár egész Nagybánya).

A „magyar vadak” katalógusának izgalmasan érdekes tanulmányait olvasva kiviláglik, hogy 2006-ban ugyanaz a tűz hevíti az ifjú magyar művésztörténész-lelkeket, mint 1906-ban. Annak a bizonyítása, hogy sikerült szinkronban kapcsolódni a francia formakísérletekhez, tehát modernnek voltunk, és nem maradtunk le a permanensen új vizuális megoldásokat követelő versenyben. A kevésbé megbízható egyéni és kollektív emlékezet foszlányai mellett most sikerült tudományosan dokumentálni, hogy ott voltunk. Azaz ott volt Czóbel, Berény, Perlrott stb. a Salon d’Automne-ban, Matisse mellett, Derain társaságában friss, egyedien új képekkel: Párizsban és az élvonalban! A kiállítás és a katalógus egyaránt bizonyítja, hogy a tények megfelelnek a legendáknak, a jelenlét valós volt. Czóbel képei ott függtek pár teremmel arrébb, mint Matisse-éi, és (elítélően, de) említette őket több kortárs francia kritikus.

De felfigyelt valaki is ránk? Nem illuzórikus-e azt remélni, hogy ezzel a „bizonyító anyaggal”, ha utólag is, de belépünk a „centrumba”, integrálódunk a festésztörténetének főáramlatába? Ki mindenki volt még ott? Ki kire figyelt, és a vezető kritikusok kire figyeltek úgy igazán? (Több száz külföldi, azaz nem francia, idegen tehetség nyüzsgött akkor a párizsi szabadiskolákban, és vagy hármezer tollforgató írt műkritikát róluk több száz francia lapba.) Ezek eretnek gondolatok, mert azt sugallhatják, hogy az idő kegyetlen rostája valóban működik, és bizonyos folyamatok irreverzibilisek.

A katalógus néhány tanulmánya azért igen fontos, mert ritkaságszámba megy, hogy felemlítse azokat a tényeket, amelyek meghatározóan befolyásolták a fiatal magyar festők indulásának igazi körülményeit és korai műveinek sorsát.

Két szempontot emelnék ki, mint a legfontosabbat. A francia művésztörténész Sophie Barthélémy, aki a magyar festőkről írt francia kritikákat dolgozta fel 1914-ig, megemlíti a francia kritika sovínisza és xenofób karakterét, ami nemcsak a németeket sújtotta, hanem kevesektől eltekintve mindenkit, aki nem volt francia. A kritikák tele vannak nem esztétikailag motivált negatív értékelésekkel és xenofób klisékkel, melyek közül a barbár jelző még igen udvarias. Ez a mélyebb kultúrtörténeti olvasat új megvilágításba helyezi a korabeli forrásokat. Idegennek, külföldinek lenni, még ha ifjú és szenvedélyesen frankofil művész volt is az illető, 1900 körül sem volt könnyű Párizsban. A „political correctness”-t még nem találták ki, és a nacionalizmus fénykorát

élte a gazdasági és kulturális aranykor közepette; az előítéletek gátjait igen nehéz volt áttörni még a bohémvilágban is.

A legszenzációsabb és legkvalitációsabb képpel is jóval nehezebb volt sikert aratni egy idegennek, mint egy franciának. (Ezért csodaszámba menő, hogy a Nabis befogadta körébe Rippl-Rónait!) Ez mindenütt így volt, de ha a világcentrum ilyen, akkor a kánonkonstruálás eleve torzult.

A másik igen fontos, több szerző által is hangsúlyozott (a művészpályák többségét meghatározó) sorsdöntő tény, hogy rengeteg mű kallódott, pusztult el az első világháború káoszában, amikor az idegengyűlölet valóban fellángolt. Mivel a magyarok hirtelen az ellenség oldalán találták magukat, hanyatt-homlok menekülve kellett távozniuk Franciaországból, és a hátramaradt műtermek, képek sorsa máig feltérképezetlen. Feltehetően igen sok kép megsemmisült, így mindig is töredékes marad az életművek rekonstrukciója. Nemcsak ezek pótolhatatlanok, de a kulturális kapcsolatok drámai megszakítása olyan helyzetet teremtett a későbbiekben is, hogy az összes folytatási kísérlet is szenvedett tőle. Nem segítettek ebben természetesen a trianoni békeszerződés konzekvenciái sem. Mindennek ellenére a francia festészet első világháború előtti teljesítményei a két világháború között is mércéül szolgáltak a legtöbb jelentős művészetkritikus és műtörténész számára.

Ezt folytatta az igen frankofil Németh Lajos is, és így gondolkozunk többségében ma is azok, akik a tanítványai voltunk.

De a modern magyar festészet XX. századi kánonjának megkötő hagyománya nagy belső tehertétel. Kissé az irodalmihoz hasonlóan a művészet autonómiájának jegyében a modernizmus festészeti kánonja teleologikus értéknövekedést feltételez az egymásra következő mesterek és generációk teljesítményét illetően. (Minél inkább elszakadt egy festő a mimetikus ábrázolási hagyománytól, annál haladóbb.) 1900 óta a magyar kulturális önigazolás kényszere érvényesül művészetkritikánk és az abból kinőtt művészettörténet-írás gondolkodásmódjában mind kultúrfilozófiai szempontból (Fülep Lajos), mind saját önértékelésének zavarából adódóan. Mindig valami külső értékrend, külföldi esztétikai teljesítmény ellenében definiálja önmagát (l. például Kállai Ernőnél).

Az első áttekintések óta nem esztétikai, de állandó és rendkívül fontos szempont volt (úgyszólván a 80-as évekig mind pozitív, mind negatív előjellel), hogy a magyar festészet mennyire fejezi ki a nemzeti jelleget.

Történetileg úgy alakult, hogy a francia normatíva kizárólagossá tétele az európai festésztörténet kánonján belül eleve kizárta a más ütemű stílári fejlődések megfelelő értékelésének lehetőségét, még erősebben rögzítve a helyi kisebbségi érzetet. (Ezért oly zavarbaejtő például Mednyánszky vagy Csontváry nagysága; a külföld egyszerűen nem tudja kontextualizálni.)

Ezért az lett igazán fontos a modern (XX. századi) magyar festészet nemzeti kánonjában annak genezise óta, ami a párizsi normához kötődik.

A magyar fauves-kiállítás természetszerűleg hű gyermeke ennek a hagyományos gondolkodásmódnak. A lényeg az, hogy örömtelien módosult a régi öszkép, a fiatal magyar festők nem 1908–1909 táján, hanem már 1905-ben elindultak a radikális avantgárd formakísérletek útján, és ami a leglényegesebb, festettek egy sor olyan friss, átütő erejű képet, amely mind stílárisan, mind kvalitását tekintve bátran párhuzamba állítható a kanonikussá vált francia kortársaik (Matisse, Vlaminck, Derain) festményeivel.

Talán egyszer a külföld is elismeri ezt.

Jegyzetek

1. Tervezett kiállítások: Musée Départemental – Le Cateau-Cambrésis; Musée d'Art Moderne, Céret, Musée des Beaux Arts Dijon.
2. Szerb Antal: *MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET*. 1934. (Reprint Magvető Kiadó.) 24.
3. Feltétlenül meg kell említeni az új szemléletű és módszertanilag is új olvasatokat nyújtó korszakokat átívelő kiállításokat, mint például az *ARANYÉRMEK, EZÜSTKOSZORÚK*, 1993, *TÖRTÉNELEM – KÉP*, 2000.
4. Pogány Ödön Gábor: *A MAGYAR FESTÉSZET FORRADALMÁRAI*. Officina, 1946. Az akkor még fiatal művészettörténész (1916–1998) könyve a megjelenésekor igen nagy sikert aratott, Baumgarten-díjat kapott érte a szerző, aki később, 1957–1980 között a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója volt.
5. Erről korábban már megjelentek írások a *Holmi* lapjain. Lásd Forgács Éva: *A MODERN MAGYAR FESTÉSZET ÚJ TÖRTÉNETE*. 2005. június. 739–745., majd Kieselnbach Tamás: *VILÁGSZÍNVONALÚ-E A MODERN MAGYAR FESTÉSZET? Holmi*, 2006. febr. 257–267. és Forgács Éva: *VÁLASZ KIESELBACH TAMÁS VÁLASZÁRA*. Uo. 267–268.
6. Ezzel persze mi magyarok nem állunk egyedül, Roger Fry óta például az angolok is kisebbségi érzésben szenvedtek, de volt mivel kompenzálniuk.
7. *MAGYAR MŰVÉSZET 1890–1919*. I–II. (Szerk. Németh Lajos.) Akadémiai, 1981.
8. Németh Lajos: *MODERN MAGYAR MŰVÉSZET*. Corvina, 1968.
9. Volt egy rejtett előképe is a kézikönyv művészetszociológiai érzékenységének, ez pedig Lyka Károly életműve volt, aki nemcsak forrásként volt nélkülözhetetlen, hanem a Corvina Kiadó által a 80-as évek elején újrakiadott, de a szakemberek által az első kiadásokból ismert könyvei miatt is, amelyek a szemtanú belső ismeretei mellett a legnagyobb fokú jóindulattal kezeltek minden törekvést. Az összes századfordulós szerző közül Lyka testesítette meg leginkább a tisztességes objektivitás eszményét. Lyka Károly: *FESTÉSZETI ÉLETÜNK A MILLENNIUMTÓL AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚIG*. 1953. Corvina, 1983.
10. *L. MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE 1890–1918*. (Főszerkesztő Hanák Péter.) Akadémiai, 1978. I–II.
11. A nyolc festő lényegében 1909 végén vált csoporttá, és három (változó létszámú) kiállítás után 1912-re gyakorlatilag szétesett, tagjai egyénileg folytatták pályájukat.
12. Mezei Ottó: *NAGYBÁNYA. A HAZAI SZABADISKOLÁK MŰLTJÁBÓL*. Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n.
13. Az erdélyi képanyag feltárásában elévülhetetlen érdeme van egy Kolozsvárott élő művészettörténésznek, Murádin Jenőnek, akinek a kutatásai új megvilágításba teszik a „vidék” 1900 körüli művészeti életét.
14. Bárdos Artúr: *KERNSTOK*. *Nyugat*, 1910. jan. 16. III. évf. 2. sz. 142–144.
15. Genthon István: *AZ ÚJ MAGYAR FESTŐMŰVÉSZET TÖRTÉNETE*. Magyar Szemle Társaság, 1935. 252.
16. Passuth Krisztina: *A NYOLCAK FESTÉSZETE*. Corvina, 1967.
17. „*a fauvizmust, a kubizmust, sőt valamelyest az expresszionizmus és a futurizmus eredményeit is felhasználják...*” „*...Forradalmi politikai nézeteikkel együtt egyidejűleg forradalmat jelentenek a magyar piktúrában – meghozza a legtöbb műfajban nemcsak magas igényeik, hanem megvalósult művészi eredményeik révén is.*” I. m. 165.
18. I. m. 552–573.
19. I. m. 558.
20. A XIX. századi párizsi világkiállítások kronológiája: 1855, 1867, 1878, 1889, 1900. A többi, így például az 1873-as bécsi világkiállítás nem tudta jelentőségben túlszárnyalni a párizsiakat. Az úttörő 1851-es londoni világkiállítás viszont a technikára koncentrált, és a művészeteket csupán „díszítőelemként” használta.
21. Egyébként más nemzeteknek is volt egy-egy híres párizsi képviselőjük, aki segítette az otthonról érkezetteket, így például Andreas Zorn a svédeket vagy Antokolszkij az oroszokat.
22. A hagyományos Salon (Salon du Champs-Élysées) mellé a Société nationale des Beaux-arts egyesülete megszervezte az ellenszalont, a Salon du Champs de Mars-t, amelyet a kortársak „szecessziós megnyilvánulásnak” tekintettek.
23. *GESCHICHTE DER MALEREI IM XIX. JAHRHUNDERT*. Georg Hirth's Kunstverlag, München, I–II. Bd. 1893, III. Bd. 1894.
24. Két éven belül megjelent angol fordításban is (1895), és úgyszólván minden szakmai fórumon részletesen recenzeálták.
25. Nálunk Lyka Károly volt első „tanítványa”, aki Münchenben bejárta Muther művészettör-

téneti előadásaira. Lyka: VÁNDORLÁSAIM A MŰVÉSZET KÖRÜL. Képzőművészeti Alap, 1970. 60.

26. Julius Meier-Graefe: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1904.

27. L. H-i: MICHAEL MUNKÁCSY NACHRUF. *Pester Lloyd*, May 3. 1900. Nr. 101. 2.

28. Genthon István: RIPPL-RÓNAI KIADATLAN LEVELEI. In: Képzőművészeti Almanach. I. 139.

29. Miközben a XVII. század közepéig az itáliai festészet töltötte be a centrum szerepét, addig a francia fejlődés is ehhez lett mérve. A regionális iskolák, például a németalföldi, majd később a holland festészet önálló útjait elismerő XVIII. század végi szemléletet váltotta fel a XIX. században megizmosodott franciaközpontú globalizáció.

Lackfi János

A BÁRÁNY IMÁDÁSA

Jan van Eyck festménye

1. A közelítés

Körben eleven hústra redőzve
rengeteg lepel:
akár ötször ennyi embert is elfedezne.
Ha valaki mindet legöngyölítené,
kihámozná a testeket,
halomra gyűlne az anyagában mintás,
bíbor, éjkék, smaragd, emberbőrszín szövet.
Lappogó színházi tengereket
fércelhetnének össze belőle,
cibálnák minden oldalról statiszták,
rengne a ponyvahullám.
A meztelen csontokról is
legöngyölődik minden hús,
kész hentesbolt,
sok mázsa eres, vörös márvány.
Kifordulnak csimbókos hajak-szakállak:
megannyi lucskos irhakucsma.
A napsugarak aranyló
bélhúrok gyanánt pengnek,
összeöltik a húsból kifejtett
csontokat, s már felszalad
az ég felé sok csontdarab,
akárha nyaklánc, szaruszilánkok
csőrömpölnek a szélben,
az ég xilofon-csontzene.
A sok szövetből
kifolyhatott a festék,
mert tocsogok a kékben, a pirosban:

talpamba ivódva
 artériás, vénás vér indigója.
 Beletúrok a Bárány nemezes szőrébe,
 kezemet elnyeli engedelmesen,
 könyékig kutakodom, keresem
 a forró, dobogó bőrt, de mindenütt
 gyapjú gyapjú hátán, derékig hajolok
 a Bárány testébe, nincs is teste,
 finoman bukom belé,
 mintha olajban úsznék,
 elnyel a gyapjúbála,
 orrom csiklándja, tüsszögni kell,
 fülem csiklándja, nevetni kell,
 mindenhol csiklánd, felparázslanak a sejtek,
 aztán a végtelenhosszú lebegésben
 a kunkori szálak puhán
 lekaristolják rólam a ruhát,
 a szőrt, a bőrt,
 csontjaim bumerángjai
 külön-külön repülnek be végül
 a gyapjas hómezőt.

2. A nyitott könyv

Nyitva tartom a könyvet,
 csipkeverőnők horgolták tele
 örökmozgó bogarakkal,
 azoknak percegése
 csap fel a lapokból.
 Mégis annyi minden hiányzik belőle,
 kevés a spácium
 sorok közé morzsolt zúzmarája,
 betűk közé darált napsütése.
 Kellene még pár tömény légbuborék
 az o-k, az a-k, az e-k hurkaiba.
 A Bárány körül reszket a levegő,
 láthatatlan lepkék kavarnak.
 Várom, amíg egy rászáll a lapokra,
 hogy akkor az Írást
 hirtelen összecsapjam.
 Ha sikerül csapdába ejtenem,
 a könyvnek nem lesz többé
 semmi híja.
 Ki se kell nyitnom
 zsarátnokizzással
 ég az agyamba
 az utolsó betűig.

3. Tömjénezők

Az illatot mint szikrázó kést
vágtuk bele az oltár asztalába.
Hiába feszegetjük,
nem jön ki sehogy sem.
Nyeléből tömjénbokor bodrosodik,
fürgén a tömeg felé kúszva
párhuzamos csermelyekre bomlik,
azok betöltik a páros orrlíkat,
a tüdőben kilombosodnak,
kristály gümöbogyókat növesztenek.
Ha majd mindenki hazamegy,
az ágak üvegroppanással
válnak le a törzsről, s ott maradnak
beletörve a hívek légútjaiba.
Nyelvükről sosem távozik
a szétfoszlott, friss mentalevél
hidegen perzselő tüze.

4. A szökőkút

Ilyen kemény és képlékeny anyagból
nagyon nehéz gyöngysort cizellálni.
A láncszemek gyakorta,
nyúlósan vékonyulnak,
szakadnak, mint a tészta.
Ezer jeges ujjbegy tapogatja végig
kezünk, csuklónk, könyökünk,
míg bőrünkről el nem illan.
Alakot így vált untalan:
ami folytonossági hiány volt,
majd kérges, göcsörtös fagöbbsé szilárdul,
mi most még szemcsés permeteg,
majd ringó, duzzadt anyamell,
sokkarátos, súlyos gyümölcs lesz.
Mégis, akár egyetlen emberi agynak
szűk keresztmetszetén az egész világot,
most a finom ezüsttölcséren
átfűzzük rögzös tengerek, harapós zuhatagok,
bálákkal dobálózó folyamok,
s a tavak, e fejjel lefelé fordult,
képlékeny szénakazlak sorát mindenestül.
A levegőt cifrára
kivarrjuk üvegzállal.

Orosz István

„...NOTHING BUT CONFUSION”¹

Elismerem, hogy a cím némi magyarázatra szorul, akár zavarosnak is nevezhető, és a magyar fordítás („...csak zűrzavar, semmi más”) sem igazán segít a dolgozat témájának megsejtésében. Az idézett szavak Shakespeare II. RICHÁRD című drámájából valók:

*„For sorrow’s eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects;
Like perspectives, which rightly gaz’d upon,
Show nothing but confusion, ey’d awry,
Distinguish form...”*

Perspektíva, sőt többes számban: perspektívák – írja Shakespeare. Akkoriban a többi új keletű, teret nyitogató festészeti eljárással együtt egyszerűen „perspektíváknak” nevezték az anamorfózisokat, vagyis azokat a képeket, amelyeket szokatlan módon kell szemügyre venni, mert különben értelmetlen, torz formációt mutatnak csupán. Az anamorfózis legjellemzőbb válfajai az úgynevezett optikai vagy más néven perspektivikus anamorfózisok, amelyeknél csak a megfelelő látószöveget kell megtalálni, a tükrös vagy katoptrikus anamorfózisok, amelyeknél általában egy tükörhenger, esetleg tükörgüla fed fel a kép titkát, és a dioptrikus anamorfózisok, amelyeknél egy speciális, sokszögűre csiszolt lencse vagy tükörtárgy hozza össze az elrejtett képet sok összefüggéstelennek tűnő részletből. Az anamorfózis kifejezést Shakespeare idejében még nem alkalmazták ezekre a jelenségekre; fél évszázaddal később, 1650-ben megjelent MAGIA UNIVERSALIS című könyvében egy Gaspar Schott nevű német jezsuita használta először a kifejezést.² A mai fordításban már félrevezető lenne a túl általános perspektíva szó, ezért az anamorf ábra kifejezést használtam.

*„A könnyben ázó bús szem az egész
részekre törten tükrözi, ahogy
anamorf ábra szemből nézve csak
zavaros kép, de ferdén s messziről
értelme lesz...”*

Shakespeare 1595 körül írta a darabot, és azt föltételezte, hogy a Globe Színház közönsége könnyebben megért majd egy bonyolult lelki jelenséget, az adott esetben a királyné képzelgő aggodalmát, ha hasonlatként az akkor már nyilván közismert „perspektívát”, vagyis az optikai anamorfózist hívja segítségül.

Egyébként a szemszöggel, a nézőponttal kapcsolatos kérdések s az optikai és a perspektivikus hatások sokszor és sokféle módon bukkannak fel Shakespeare drámáiban. Idézzük föl például a TROILUS ÉS CRESSIDÁ-ból a lelepleződési nagyjelenetet.³ A voyeur-konstrukció szcenikai megvalósítása is bravúros feladat lehetett: Cressida és Diomedes együttlétét nézi Troilus, Troilust Ulysses, Ulysses Thersites, őt pedig, illetve a mind-egyik szereplőt tartalmazó komplikált perspektívahálózatot figyeli a nézőtér – a né-

zők, akik ugyebár egymást is figyelik, s aligha szakadunk messze a shakespeare-i szándéktól, ha úgy folytatjuk a sort, hogy persze a nézők – mi mindenkori nézők is – tárgyai vagyunk valami nehezen ábrázolható, de könnyen megsejthető Big Brother-i megfigyelési szisztémának.

Vajon honnan ismerte Shakespeare az anamorfózist, és vajon miért hitte, hogy a londoni közönség is ismeri azt? 1533-ban, Londonban festette íj. Hans Holbein KÖVETEK című képét, amelyet máig a leghíresebb anamorfózist használó festményként tartunk számon. A kép két életnagyságú férfit ábrázol,⁴ illetve egy elnyújtott, amorf formát, amely látszólag értelmetlenül uralja a kép alsó negyedét. A különös részlet akkor válik értelmessé, ha nem a szokásos módon nézzük a képet, hanem lapos szög alól, vagyis ahogyan Shakespeare ajánlja: „*ferdén s messziről*”. Ekkor egy emberi koponya képét látjuk meg, amely szintén természetes méretben, azaz éppen „életnagyságban” tündököl. Bár a képet még ugyanabban az évben hazavitte a megrendelő, Jean de Dinteville egy vidéki francia városkában, Polisyben lévő kastélyába, mégis híressé vált a kép és a megoldás is, amit a német festő használt. Valószínűleg maga Holbein érdeke is az volt, hogy sokan megismerjék a művet, mert angliai áttelepülése óta ez volt a legfontosabb képe, amelyet talán referenciamunkának is szánt az oly hön áhított udvari festővé válás útján. A Holbein-utánzók terjesztették el a „*ferdén nézendő kép*” módszerét Angliaszerte, maga Holbein azonban már nem festett több anamorfózist.⁵ Ha az anamorfózis útját akarjuk követni Holbeintől Shakespeare-ig, az első állomás egy William Scrots nevű, Angliába települt flamand festő, aki Holbein halála után három évvel lett VIII. Henrik udvari festője. Henrik fiáról, VI. Edwardról festett portréja, amely most a National Gallery portrégalériájában függ, nemcsak az anamorfikus torzítás használatában utal Holbeinre, hanem a királyfi arcképét is egy Holbein-portré nyomán fogalmazta meg.⁶ A következő festőt már I. Erzsébet nevezte ki udvari miniátorává, ő Nicholas Hilliard (1537–1619), akinek bár anamorfózisa nem maradt fenn, egy korabeli leltárkönyvi leírásból mégis sejthető, hogy foglalkozott ilyesmivel: „*A table on the conyng perspective of death and a woman, done by Hilliarde*” („*Hilliard fortélyos perspektívájú táblaképe a halálról és egy nőről*”). A szövegből nem világos, hogy a perspektivikus torzítás mindkét szereplőre vonatkozott-e vagy csak a halálra; ha az utóbbi megoldást választjuk, akkor gyanítható, hogy a halál fortélyos perspektívával ábrázolt képe nem volt egyéb, mint a Holbein-féle koponyatorzítás átvétele.⁷ Nos, ez az anamorfózissal hírbe hozott érzékeny miniátor, Hilliard már kapcsolatban állt, talán barátságban is volt Shakespeare-rel, sőt egyik legszebb festményéről azt gyanítják, hogy magát az ifjú drámaköltőt ábrázolja.⁸ Valószínű, hogy a drámaköltő Hilliard révén ismerkedett meg az anamorfikus ábrázolással.

Az elveszett Hilliard-anamorfózis kapcsán úgy véltük, hogy csak az egyik figura, a halált jelképező koponya volt torzított, a másik szabályos, frontális nézetű alak maradt. Elképzelhető azonban olyan változat is, amely egy nőt ábrázol, ha az egyik irányból nézzük, és egy koponyát látunk, ha a másik oldalról vesszük azt szemügyre. Technikailag ez úgy oldható meg, hogy a két hagyományosan megfestett képet függőleges csíkokra szeljük, majd egy harmonikaszerű alaplapon fölváltva rögzítjük ezeket a csíkokat, úgy, hogy az egyik irányból csak az egyik, a másik irányból pedig csak a másik ábrázolat jelenjék meg.⁹ Van is egy ilyen kép Edinborough-ban Stuart Máriáról, aki halálfejjé változik, akár egy lassú filmbéli áttűnésen, ha elhaladunk a kép előtt.¹⁰ *Tabula scalata*, így nevezi a művészettörténet ezeket a különös, lépcsőzetes képeket, amelyeknél a néző mozgása fontos szerepet kap, vagy ha jobban tetszik, az idő dimenziója meg-

határozó szerepet játszik.¹¹ A művész, aki a skóciai képet festette – föltehetően nem sokkal Stuart Mária fővétele után –, ismeretlen, és kvalitásai nem mérhetők Hilliard-hoz és természetesen Holbeinhez sem, a téma és a technika azonban kétségtelenné teszi a KÖVETEK hatását, sőt azt is megkockáztatnám, a KÖVETEK politikumának értését is. Úgy vélem, ugyanez a hatás érződik egy különös, kétoldalas tükörhengeres anamorfózison is, amely ugyan egy emberöltővel később készült, mégis érdemes felidézni. Tulajdonképpen egyetlen fatábla két megfestett oldaláról van szó: egyik oldalán II. Károly angol király arcmása jelenik meg a tükörhengerben, ha azt a tábla közepére festett országalmára állítjuk, a másik oldalon viszont egy torzítatlan koponya van az amorf festmény középpontjában, erre kell állítani a tükröt, hogy abban megjelenjék – azaz mintegy föltámadjon a szintén Stuart származású király: a lecapott fejű I. Károly.¹²

Ahogy az Ernst Múzeumban rendezett kiállításon láthatták, Shakespeare és az anamorfikus ábrázolás kapcsolatára én is megpróbáltam utalni. Maga a tárlat címe¹³ egy plakát, amelyet eredetileg a Victoria és Albert Múzeum megbízására készítettem,¹⁴ egy grafika, amely együtt ábrázolja a Swan Színház Johannes de Witt által megörökített képét és az író arcását,¹⁵ illetve egy két nézőpontú hosszú kép tartozik ebbe a sorba. Ezzel az utóbbival tulajdonképpen a II. RICHÁRD-ból idézett mondatot akartam cáfolni: „*csak zűrzavar, semmi más*”; olyan képet próbáltam konstruálni, amely a hagyományos nézőpontból is értelmes, így a színház képe látszik, és egy nagyon meredek nézőpontból is működik (a kiállításon a padlóra ragasztott nyilak segítettek meglesni ezeket a szokatlan irányokat), ebből a szemszögből az író arcát ismerhetjük fel.¹⁶

Amikor az anamorfózisok érdekesebbé tételén töprengek, akkor általában éppen azt a kettős hatást akarom elérni, hogy az alapábra is értelmes legyen, és a különleges nézőpontból megjelenő kép is, sőt éppen e két kép jelentésének a kapcsolata, tartalmi összefüggése adjon tartalmat a munkáknak. Természetesen ezt a technikát nem csak a perspektivikus anamorfózisok esetében próbáltam ki. Kísérleteztem a kettős jelentésű tükrös anamorfózisokkal is. Ilyen például az a HATTERAS KAPTÁNY-hoz rajzolt illusztráció, amely sarkvidéki sziklás tájat és hajóroncsot ábrázol, de ha a kép egy kitüntetett pontjára, a középpontban lebukó napkorongra egy tükörhenger kerül, akkor az író Verne Gyula arcképe jelenik meg a tükrökben.¹⁷ Ilyen az ÖNARCKÉP ALBERTTEL című kép is, amelynek kétdimenziós körtükrére háromdimenziós tükörhengert téve (az első egy rajzolt tükrök, amely az asztalomat ábrázoló kép közepén áll, a második pedig egy valódi tükrötárgy), Einstein portréja jelenik meg, a tériség illúziója miatt azt is mondhatnánk, hogy szinte „két és fél dimenziós” hatást keltve.¹⁸

Vajon próbálkoztak-e mások is hasonlóval? Az, hogy az anamorfózisok, legalábbis a szög alól nézendő vagy perspektivikus anamorfózisok esetén mindkét nézetnek legyen értelme, nem volt ugyan gyakori, de nem is volt példa nélkül való. Holbein kortársa és honfitársa, egy nürnbergi fametsző, Erhard Schön¹⁹ több ilyen képet készített. (Mi magyarok onnan ismerhetjük Schönt, hogy az egyik első nagyjából hitelesnek tartott Buda-látkép az ő nevéhez fűződik: egy fametszet az 1541-es csatáról a török és a császári seregek közt, amely arról döntött – Arany János szavaival –, hogy „*Boldogasszony temploma keresztjén / török zászló lengjen, vagy keresztjén*”. Politikai nézőpont – vagy történelmi szemszög kérdése, melyik lesz vagy lett volna jobb; ha belegondolunk, igencsak anamorfikus szituáció.)

A történelem, illetve a politika adja a témáját Schön legismertebb anamorfózisának – vagy ahogyan nevezték, *vxierbildjének* – azaz találósképének is.²⁰ 1533 körül készült a meglehetősen nagy fametszet, amely négy egymás fölé helyezett elnyújtott trapéz-

ból áll. Különös, arabeszkszerű vonalak, értelmetlennek tetsző kalligráfiák között apró városképek, tájrészletek tűnnek elő, szelíden csatázgató lovas és gyalogos hadakkal, parthoz közelítő gályával, a háborúk aranykorának idilli, békés képeivel. Ha azonban a trapézok legrövidebb oldala felől, vagyis nézőpontunkat folyamatosan cserélgetve: balról, jobbról, megint balról és újra jobbról vesszük szemügyre a metszetet, akkor a négy rajzolatban a korszak nagy uralkodóit véljük felismerni. Legfelül Habsburg V. Károlyt, alatta öccsét, V. Ferdinándot, akit mi I. Ferdinánd magyar királyként, első Habsburgunkként tartunk inkább számon, aztán VII. Kelemen, az utolsó reneszánsz pápát és legalul a francia I. Ferenc királyt. Olyan, akár egy politikai plakát, vélhetnénk, sőt, ahogyan az egy plakáttól joggal várható el, hogy tudniillik „naprakésznek” illik lennie, arra Schön is ügyelt, és 1534-ben, amikor VII. Kelemen meghalt, a nyomódúcot szétszerelve gyorsan az új pápa, III. Pál képét illesztette Kelemen helyére.²¹

A fametszetes, tehát kereskedelmi forgalomra szánt vexierbild nyomatokat sokan ismerhették, még akár Londonba is elkerülhettek. Van azonban egy felfejthetőbb fonal, amellyel visszajuthatunk Holbeinhez és a KÖVETEK-hez: Erhard Schön Albrecht Dürernek²² volt tanítványa, majd munkatársa, Dürer levelezésben állt Nicolaus Kratzerrel, VIII. Henrik udvari csillagászával, Kratzer pedig Holbein jó barátja volt, sőt a KÖVETEK asztrológiai vonatkozásait minden bizonnyal ő dolgozta ki. John North asztronómus A KÖVETEK TITKA című könyve részletesen elemzi ezeket a csillagtani vonatkozásokat.²³ Kratzer mellett a másik két személy, akik Holbein munkáját segítették, nem mások, mint a kép főszereplői, Jean de Dinteville, a humanista megrendelő, I. Ferenc Londonba akkreditált diplomatája, és barátja, Georges de Selve, az ifjú püspök, aki szintén ellátott diplomáciai feladatokat, és 1533 tavaszát Londonban töltötte. Ők négyen dugták össze a fejüket, hogy kigondolják a XVI. század egyik legbonyolultabb szimbolikájú festményének rejtett üzenetét.²⁴

A kiállításon szereplő másik perspektivikus anamorfózisomat Jean de Dinteville emlékére rajzoltam. A kép alcíme egy idézet, amely egy Londonból írt leveléből való: „*En vagyok minden idők legmelankolikusabb, legfáradtabb és legunalmasabb követe.*” A képen a festményről idézetként átvett tárgyak keverednek a saját rajzasztalomról odakerült rendetlenséggel. Ha ezt a jelképes csendéletet egy kijelölt ponthoz tartozó meredek nézőpont alól vesszük szemügyre a látogató, akkor a francia követ arcát látja meg.²⁵

Ha az ember hosszú ideig foglalkozik egy képpel és a kép szereplőivel – beismerem, hogy elég lassan dolgozom, tehát hosszú időt töltöttem el Dinteville és Holbein spirituális társaságában –, akkor az eredeti képet is át- meg átértelmezi néhányszor. Engedjék meg, hogy az egyik ilyen értelmezési kísérletemet felidézsem. A KÖVETEK című kép anamorfózisát – legalábbis ha a szakértők ajánlását követjük – úgy kell nézni, hogy a kép jobb oldala mellé állva, ferdén lefelé tekintünk. John North szerint 27 fokos szög alatt láthatjuk meg a halálfej torzításmentes képét. Ha ugyanebből a nézőpontból szintén éppen 27 fokkal a horizont fölé emeljük a tekintetünket, akkor Jézus fejét látjuk a kép tulsó sarkán a függöny mögül éppen csak kilátszó kis ezüstszerűleten. A két fizikai nézőpont transzcendens összegzése, a koponya és a megváltó képének virtuális összekapcsolása a kép üzenete, a memento mori: emlékezz a halálra. Nagypénteki üzenet, fűzhetnénk hozzá, és ebben a festményen pontosan feltüntetett dátum is segít: április 11., amely abban az évben, 1533-ban nagypéntekre esett.²⁶ Az imént említett 27 fokra azért fontos figyelni, mert megfelel a Nap magasságának az adott napon, április 11-én, délután négykor. A festmény szekreterének felső polcán álló, North által „*összestett napműszer*”-ként aposztrofált komplikált szerkezeten ez az időpont van beál-

lítva, azaz éppen Jézus halála perce.²⁷ A National Galleryben is úgy állították ki a képet, hogy ebből az irányból, jobbról és felülről kereshető meg a legkevesebb kényelmetlenség árán a koponya látványa. Csakhogy van egy másik nézőpont is, ahonnan szintúgy élethű koponyának látszik az anamorfózis. Balról és alulról. Igen, ha a hosszúkára torzított forma tengelyére illeszkedik a szemsugár, onnan balról is, éppen az ellenkező oldalról, kifogástalan a kép. A festmény reprodukcióin könnyűszerrel ellenőrizhetjük, a valóságban körülményesebb lenne, hiszen a kiállítóterem padlójára fekvé, a látogatókat megrémítve és a teremőrök türelmével játszva sikerülne csak megtalálni a megfelelő helyet. (Persze azért így sem lehetetlen: kipróbáltam!)

Nem kell túl sok fantázia ahhoz, hogy olyan helyzetben képzeljük el a festményt, ahol ez a balról-alulról szemszög természetesnek hat. Egy lépcső melletti fal jöhet számításba, pontosabban az a fal, ahová a lépcső vezet. Egy kényelmes emelkedésű díslépcső dőlésszöge ráadásul éppen megegyezik a bizonyos 27 fokos szöggel, a John North által kiszámított tengellyel, ahonnan nézvést a legjobban láthatóvá válik az anamorfózis. Aki a lépcsőn halad, nem is nagyon tud másfelé nézni, mint fölfelé, a célja felé, vagyis a koponya irányába. Nem is kell neki elmagyarázni, hogy ott, azon a főnti képen van egy elrejtett ábra, mert eleve csak azt látja, a hagyományosan nézendő kép csak később, fokozatosan válik láthatóvá számára a lépcső tetejére érve. Ha el akarjuk dönteni, melyik az igazi nézőpont, az, amelyet a National Gallery kiállításrendezői ajánlanak, vagy amelyet az imént ismertettem, akkor elegendő a kép hatásmechanizmusát megvizsgálnunk. Az első esetben a kettős portrét látjuk meg először, a második esetben csakis a koponya látszik, és amikor „eltűnik”, vagyis a néző szembe találja magát a festménnyel, akkor már eleve a „memento mori” üzenetével néz szembe a két szereplővel, a követekkel. Aligha kell bizonygatnom, hogy ebben az esetben a kép megtekintésének pontosan végiggondolt, ha tetszik, másodpercekre vagy lépcsőfokokra átszámítható dramaturgiai rendje van, a hatás, az üzenet pedig összehasonlíthatatlanul erősebb, mint az általánosan elfogadott nézőpont esetében. Minthogy a festmény egy meghatározott helyre, Dinteville Polisyban álló kastélyába készült, biztosra vehetjük, hogy a követ pontos helyszínrajzot készített, amikor a kompozíciót, illetve a kép majdani elhelyezését kigondolták.²⁸

Figyelnek-e vajon a múzeumok arra, hogy a képek elhelyezése megfelelően a művészek szándékának? A KÖVETEK példájából kiindulva: nem. Pedig a perspektivikus ábrázolást komolyan vevő képek esetén fontos, hogy az enyészponttal szemben tudjon megállni a látogató. Az egymás fölé aggatott képraktárszerű múzeumokban ez lehetetlen.²⁹ Természetesen léteznek olyan képek is, amelyeket csak különleges nézőpontból lehet megnézni. Leghíresebb a Tzertész-anekdota, amely két görög szobrász versenyét idézi fel: Pheidiasz szobrát csúfnak látták egészen addig, amíg helyére nem került egy magas állvány tetején, a földön még szépnek hitt Alkamenész-szobor viszont elvesztette minden báját, amikor alulnézetből vették szemügyre. A Sixtina hatalmas ÚTOLSÓ ÍTÉLET-ét Michelangelo úgy tervezte meg, hogy ez a meredek alulnézet ne legyen bántó. A figurák szemből nézve torzak, és egymáshoz viszonyított méretük is változik, az ideális helyen megállva viszont hibátlannak látszanak az arányok. Veronese a KÁNAI MENYEGZŐ-n majd' egy tucat enyészpontot használt, tisztában volt ugyanis azzal, hogy a hatalmas képet a nézők közletről fogják nézni, sétálgatva a kép előtt, vagyis a nézőpontjuk folytonosan változni fog. Leonardo, aki AZ ANGLIARI CSATÁ-hoz készített kartonok, illetve az azokról megmaradt másolatok tanúsága szerint szintén figyelt az alulnézetből adódó torzulásra, egyszer azt ajánlotta, hogy egy falat kellene minden kép

elé állítani, azon egy lyukat fúrni, hogy a látogató nézőpontja pontosan megegyezzzék a művészével.³⁰ Bár ez nehezen volna megvalósítható, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításomra készített lyukas képek egyfajta utalások a leonardói gondolatra, illetve Brunelleschi legendás „lyukas képé”-re, az első perspektivikus festményre.³¹

Leonardo neve természetesen az anamorfózisok kapcsán is szóba kerülhet. Az anamorfózisokkal foglalkozó írások szerint, amelyek közt a litván–francia Jurgis Baltrušaitisnak ANAMORPHOSEN című könyve a legfontosabb,³² Leonardónak az a két vázlatrajza volt a műfaj legelső megjelenése, amely a milánói Ambrosiana könyvtárban őrzött CODEX ATLANTICUS-ban található.³³ Ha megfelelő látószög alól vesszük őket szemügyre, akkor az egyik egy csecsemőfejet, a másik egy szemet ábrázol. Az elnyújtott ábrák a torzítás geometriájának ismeretében könnyedén visszatorzíthatók, és nem túl nagy fáradsággal két „eredeti” Leonardo-rajzot állíthatunk elő. Leonardo vázlatai közt számos olyan rajz és írás is van, amelyek alapján joggal feltételezhető, hogy nemcsak a perspektivikus anamorfózisok készítése foglalkoztatta, hanem a tükrös anamorfózisok előállításához szükséges ismereteknek is a birtokában volt. Biztos vagyok benne, hogy csinált is ilyet, csak ezek nem maradtak meg. Az elsőség kérdése tekintetében azonban vétót emelek. Nem Leonardóé az elsőség. Úgy is mondhatnám, a tojás volt előbb.

Milánóban, ahol a Leonardo-vázlatok is láthatók, a Brerában lóg Piero della Francesca legutolsó ismert festménye. A címe kissé hosszadalmas: MADONNA A GYERMEKKEL, HAT SZENTTEL, NÉGY ANGYALLAL, VALAMINT FEDERICO DA MONTEFELTRO URBINÓI HERCEGGEL.³⁴ A kép legkülönösebb tárgya kétségtelenül az a nagy tojás, amely a szereplő személyek fölött egy kagylóhéjban függ, akár egy zsinórmérték nehezeke. A testet öltő enigma. Oly magától értetődő szabályossággal függ ott, és egyúttal oly ingerlően nem oda való, hogy foglalkoznunk kell vele. Ez a tojás, illetve a zsinórgyűrű jelöli ki a kép szimmetriatengelyét, ami nemcsak formailag, de tartalmilag is fontos, hiszen éppen e szimmetria meglepően hangsúlyos hiánya határozza meg a festmény tartalmát. A „legszimmetrikusabb oltárkép” megrendelője a reneszánsz legaszimmetrikusabb mecénása, Federico da Montefeltro urbinói herceg volt. Arcának bal felét bal szemével együtt odahagyta egy csatában, ezért csak olyan képek készültek róla, amelyeken jobb oldali profilból látszik. A kép a gyermekük szülésébe behalt feleség, Battista Sforza halála, vagyis 1472 után készült. Ott kellett volna térdelnie férjével szemben a bal oldalon. Az aszszony hiánya, vagyis az ünnepélyességet sugárzó tökéletes tükörszimmetria és a drámai szimmetriasértés kontrasztjából olvasható ki a kép üzenete. A forma és a tartalom ugyanarról beszél. Tartalmi elemként, vagyis termékenységi jelképként szokták magyarázni a tojás jelenlétét is. Az úgynevezett „*santa conversazione*” képtípusnak gyakori kísérő eleme, csakhogy azokon a képeken „szabályosan” függ, vagyis a szélesebb oldala van alul. A megfordított tojás sugallhat valami szomorú végzettségűséget, ami a jelen esetben nem is indokolatlan. Témánk szempontjából azonban fontosabb, hogy ez a negyedgömbben mérőónként függő és mértanleckereszerűen egzakt tojás jelöli ki, méghozzá mérnöki pontossággal a néző helyét a kép előtt. Egyszerűbben szólva, hogy hová kell állnunk. Könnyen belátható, hogy a nézőpontunknak az enyészponttal, azaz a Madonna arcával szemben kell lennie. De vajon tudjuk-e, milyen közel menjünk, honnan lesz olyan a látvány, amely Piero szándéka szerint való? Ahogyan közeledünk a festményhez, a tojást egyre meredekebb szög alól látjuk. Nézőpontunk torzulása miatt egyre kevésbé érezzük tojásnak, egyre inkább egy gömbhöz kezd hasonlítani. Nos, ha megállunk azon a ponton, ahonnan szemlélve tökéletes gömbnek érzékeljük, ak-

kor értünk be a kép „terébe”, akkor állunk ott, ahová Piero mester állított minket. Ha hibátlan gömbnek látjuk a tojást, akkor látjuk jól a képet – és ha ezt a szabályos gömböt gyöngynek látjuk, akkor értjük is jól. A vulvára hasonlító kagylóhéjak közt termő igazgyöngy, mint embrió az anyaméhben, a születésre, újjászületésre utaló jelkép. Ahogy a kagylót megnesemesíti a benne fejlődő gyöngy, úgy Szűz Mária tisztasága sem csorbult a benne növekvő Jézus által.³⁵ Az ehhez hasonló ikonográfiai fejtegetéseket megszokhattuk, de a hozzá vezető geometriai vagy „nézőponttani” okoskodást már talán túlságosan körmönfontnak találjuk. Pedig csak akkor meglepő, ha más korszakok festői szokásaival vetjük össze. Az első perspektivisták közt nem lehetek ritkák a hasonló gondolatok, Piero della Francescához meg különösen illő ez a precíz geometriai kimódoltság, vagy például Leonardóhoz, aki éppen a CODEX ATLANTICUS egyik jegyzetében ajánlotta azt a bizonyos lyukas falat a képek elé.

Természetesen én is érzem az ambivalenciát, hiszen mi már sokkal demokratikusabb képnézéshez és kiállításlátogatáshoz szoktunk. A kiállításomon előforduló lyukas képek és a parkettán kijelölt pontok, ahonnan nézni kell a munkák felé, tulajdonképpen mégis játékos, tudóskodó utalások a régi perspektivisták ajánlásaira. Bevallom, hogy amikor a tárlat anyagát összeválogattam, azokat a munkáimat részesítettem előnyben, amelyek illeszkednek ehhez a komolykodó attitűdhez. Idézetek, utalások, parafrázisok révén idéznek meg régi mestereket és eljárásokat. Olykor nem is csak a régieket.

Marcel Duchamp, akinek a köpönyegéből kibújta a modern művészet – a Gogol kapcsán elhíresült mondást használom inkább, mert mégis furcsa lenne, ha egy piszoárból bújta volna elő –, szóval Duchamp legfontosabb művei maguk is anamorfózisok vagy az anamorfikus ábrázolás parafrázisai. Fő művének, A NAGY ÜVEG-nek³⁶ a matériája egyértelmű utalás az első perspektivistákra, akik a képet a látógúla üveglappal történő elmeteszéseként interpretálták, utolsó műve, az ADVA VAN...³⁷ pedig a nevezetes hoogstraateni perspektívadobozoknak³⁸ életnagyságú peep-show-vá növelt változata. Nem ennyire nyilvánvaló, hogy a sokak szerint blöffnek tartott ready-made-jeit valójában egy-egy négydimenziós objektum három dimenzióban testet öltő anamorfikus vetületeként interpretálta Duchamp. Amikor az anamorfózisok szerkesztéséhez szükséges geometriai alapokat megtanultam, azt egy Jean François Nicéron nevű francia minorita szerzetes könyvéből lestem el. Ugyanebből a műből puskázott Marcel Duchamp is. A könyv címe THAUMATURGUS OPTICUS,³⁹ vagyis OPTIKAI CSODATÉVŐ. Nicéron könyve alapmű, és az atya, aki rövid életét az anamorfikus ábrázolásnak szentelte – tudós geometerként és gyakorló művészként is jelentős férfiú volt.⁴⁰ Rendtársai közt többen is mesterei voltak a geometriának,⁴¹ sőt náluk lakott egy ideig bizonyos Cartesias úr, azaz francia nevén René Descartes, az újkori filozófia atyja is. Ha felidézzük a híres viasz-hasonlatát: hogyan változik meg a tűz közelében a viasz alakja, vagy általánosabban: hogy veszti érvényét az érzékek útján szerzett megismerés, olyan problémához jutunk, amellyel Nicéron és társai az anamorfikus torzítás révén nap mint nap szembesültek. 1646-ban, vagyis éppen 360 éve halt meg a krisztusi korba ért tudós-festő. Még ugyanabban az évben tanára és pártfogója, Marin Mersenne megjelentette az életmű összefoglalásának szánt latin nyelvű könyvét, a THAUMATURGUS OPTICUS-t. Mivel a geometriában a 360-as szám a legkerekebb, bátran állíthatjuk, hogy fontosabb évfordulóhoz értünk, mintha centenáriumot vagy millenniumot ülnénk. Előadásom appendixét ezért Nicéron atya emlékének ajánlom.

A két jeles francia, Niceron és Duchamp meglepően hasonlított egymásra külsőleg is,⁴² ráadásul mindketten kedvelték a nyelvi játékokat, legfőképpen az anagrammákat, vagyis azokat a szövegeket, amelyeknek betűi más sorrendbe rakva más értelmű mondatokká rendeződnek. Duchamp lemásolta Niceron atya latin nevét: FRATER IOANNES FRANCISCUS NICERONUS, úgy, ahogy a THAUMATURGUS OPTICUS címlapján olvasható, majd a betűket „összekeverte”: RARUS FERIENS TURCAS, ANNON CONFICIES? Vagyis: *Mit raktál te össze ezekből a szétszórt törökökből?* A különös mondatot csak akkor érthetjük meg, ha a THAUMATURGUS OPTICUS francia nyelvű változatának, a LA PERSPECTIVE CURIEUSE-nek egyik ábráját, a 24. táblán található LXIX. számú rajzot is elővesszük. Tizenkét török basa turbános feje látszik a képen. Ha a rafináltan megszerkesztett rajzot egy speciális tükörprizmát tartalmazó csövön át nézzük, azon, amelyet a könyv előző lapja mutat meg, a ritka dioptrikus anamorfózisok szép példáját látjuk: a török basa szeletekből XIII. Lajos francia király arcmása áll össze. Természetesen én is megpróbáltam anagrammában megjeleníteni, kvázi tovább fordítani Niceronus atya nevét, és a következő mondatra jutottam: E RÁCSOS ARCÚ FÉRFIÚN NINCSEN RONTÁS! A rács természetesen az anamorfikus szerkesztés elengedhetetlen kelléke: a négyzetháló. Minden anamorfikus torzítás első lépcsőfoka, hogy a deformálni kívánt kép, az adott esetben az arckép fölé egy négyzetrácsot rajzol a tervező – a rontásnak pedig két értelme is lehet: maga az elrontott szerkesztés, amely – tapasztalatból mondom – az ilyen munkák gyakori velejárója, a másik a gonosz bűbáj, amelyet gyakran szoktak összefüggésbe hozni a varázsképekkel.

Az appendix post scriptjeként készítettem egy angol nyelvű anagrammát is Marcel Duchamp-t követve Niceron nevére, bár ez a mondat tartalmilag már inkább magára az anamorfózis műfajára vonatkozik: A FANCY TREASURE IN CIRCUS OF NON-SENS', vagyis témánk, az anamorfózis különleges kincs a képtelenségek cirkuszában.

Jegyzetek

1. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia székfoglaló előadásának jegyzetekkel kiegészített, ám képektől megfosztott változata. Elhangzott 2006. szeptember 17-én az Ernst Múzeumban.
2. A görög ana- (vissza-) és morphosis (változás) szavakból alkotott kifejezés.
3. 5. felvonás, 2. jelenet.
4. I. Ferenc francia király Londonba akkreditált követe, Jean de Dinteville a bal oldali alak, a jobb oldalon pedig barátja, Georges de Selve, Lavour püspöke áll, aki szintén ellátott diplomáciai feladatokat. A személyeket Mary F. S. Hervev azonosította HOLBEIN'S AMBASSADORS: THE PICTURE AND THE MEN című könyvében (London, 1900).
5. Tulajdonképpen Holbein korábbi művei közt sincs anamorfózis, bár szellemükben kö-

zel állhattak a KÖVETEK perspektívajátékához azok az 1520 táján épült festett homlokzatú emeletes házak Luzernben és Bázelen – előbbiben a „Hertensteinhaus”, utóbbiban a „Haus zum Tanz”, amelyeknek sík falfelületén, legalábbis egy bizonyos szögben nézve téri mélységet tudott elhitetni a festő. Sajnos már csak a tervekből és a rekonstrukciós vázlatokból lehet a látszatarchitektúrák által kiváltott hatásra következtetni.

6. Willem (Guillim, Guilhemus) Scrots (aktív 1537 és 1553 között) Magyarországi Máriának, Németalföld kormányzójának volt udvari festője, 1546-ban szegődött Londonba, VIII. Henrik szolgálatába. Az anamorfikus VI. Edward-portré 1546-ból való, a festésmód egyértelműen Holbein-epigont mutat, sőt a téma is, hisz maga Holbein is többször lefestette a

trónörökös – utójára éppen úgy, ahogy a ferdén nézett Scrots-képen látszik, medalionba foglaltan és profilból ábrázolva (1543 – New York, Metropolitan Múzeum). Alighanem a Scrots-kép háttere eredetileg sötét volt, később, talán a század vége felé, tájképet applikáltak a fej elnyújtott oválja köré, kielégítendő azokat a csekélyebb fantáziájú műélvezőket is, akik meg szoktak elégedni a képek szemből történő nézegetésével. A festmény a Whitehallban függött abban az időben, amikor Shakespeare társulata is játszott a palotában (1591–92).

7. A Lord Lumley Gyűjtemény 1590-ben készült leltárában tétetik említés a fortélyos perspektívával operáló tábláról. Holbein igen erős hatással volt Hilliard-ra, aki a *THE ARTE OF LIMNING* című írásában (1600 körül) így fogalmaz: „*Holbein's manner of limning I have ever imitated, and hold it for the best.*” („*Mindig Holbein festői módszerét utánoztam, azt tartottam a legjobbnak.*”)

8. Kalapos, csipkegalléros férfi egy felhőből kinyúló kezet fog. 1588. 5x6 cm, akvarellal pergamenre festve. Victoria és Albert Múzeum, London. A titokzatos, gazdátlanul lebegő kéz és a kép nehezen értelmezhető latin felirata (*Attici amoris ergo = Attikai szerelemért? Atticus iránti szerelemért? Atticus szerelméért?*) talán a „görög szerelemre” (férfiak közötti szerelem) utal.

9. Allan Shickman „TURNING PICTURES” IN SHAKESPEARE'S ENGLAND (*Art Bulletin*, Vol. 59, No. 1.) című tanulmányában azt állítja, hogy a II. RICHÁRD-ból vett idézet („*Divides one thing entire to many objects...*”) ezekre a harmonikaszzerűen összerakott képekre utal. Szerinte a Shakespeare-színművekben gyakran előforduló képi átfordulások mögött is ezt a fajta anamorfikus képtípust kell keresni. „*Compare her face with some that I shall show, / and I will make thee think thy swan a crow.*” („*Mérd csak hozzájuk az arcot s a fejet, / hogy hatyúdban a varjat észrevedd!*”) ROMEO ÉS JÚLIA, I. 2.), „*Though he be painted one way like a Gorgon, / The other way's a Mars.*” („*Egyfelől jöllehet, Gorgóként van festve, / másfelől Marsnak.*”) ANTONIUS ÉS KLEOPÁTRA, II. 5.)

10. Angol festő: MÁRIA, A SKÓTOK KIRÁLYNŐJE, 1587 után, Scottish National Portrait Gallery.

11. A Marcel Duchamp által a ZÖLD DOBOZ tervei, illetve magyarázatai közt említett „Wilson-Lincoln szisztéma” ugyancsak egy tabula scilicet látászertű képi áttűnés lett volna. Az amerikai elnökök arcmását használó játékszerből kiin-

dulva a negyedik dimenziót, az időt akarta megjeleníteni.

12. Ismeretlen angliai festő munkája, 410x500 mm, Stockholm, Nemzeti Múzeum. A tábla tülk felére festett, illetve a tükörhenger alatt elrejtett koponya nem volt ritkaság abban az időben. Sok XVI. és XVII. századi észak-európai festmény hátoldalán, a láthatatlan tartományban ott van titkos fenyegetésként egy-egy koponyaábrázolás; eszünkbe sem jut, miközben a képtárakban a festmény innenső oldalán gyönyörködünk. Például a Louvre-ban, Jan Gossaert 1517-es *CARONDELET-DIPTYCHON*-jának hátoldalán (azaz a „bezárt” képen), meg az otterlooi Rijksmuseumban, az idősebb Bartholomaeus Bruyn 1524-es *Jane-Loyse Tissier-t* ábrázoló kép másának tülfelén. Vagyis az egyik oldalról élet, a másik oldalról halál – gyakorlatilag ugyanígy működik a KÖVETEK is, ahonnan az „életre”, a szereplők világára látunk, onnan nem látszik a koponya, abból a nézőpontból pedig, ahonnan a „halál” jelenik meg, már nem érzékelhető az élők birodalma.

13. FELHŐK POLONIUSNAK, Orosz István retrospektív kiállítása, Budapest, Ernst Múzeum, 2006. augusztus 16.–szeptember 17.

14. *THE POWER OF THE POSTER*, London: Victoria and Albert Museum, 1998.

15. SHAKESPEARE SZÍNHÁZA, rézkarc, 1994.

16. SHAKESPEARE SZÍNHÁZA, akvarellal színezett tusrajz, 1998, 1000x360 mm. A rajz nyomán kisebb méretű heliogravure-t is készítettem.

17. VERNE GYULA ANAMORFÓZIS, 1983, ofszetnyomat és tükörhenger, 500x700x140 mm.

18. ÖNARCKÉP ALBERTTEL, 2002, rézkarc, tükörhenger, 585x458x120 mm.

19. Erhard Schön (1491–1542). A kor egyik legtermékenyebb grafikus volt, 200 önálló fametszet mellett 116 könyvhöz 1200 illusztrációt készített. Három nagyméretű anamorfózisáról tudunk. 1538-ban Nürnbergben jelent meg *UNTERWEISUNG DER PROPORTION* című könyve, amelyben a perspektíva furcsaságai szintén szóba kerültek.

20. Erhard Schön: REJTVÉNY-KÉP V. KÁROLY, AUSZTRIAI FERDINAND, VII. KELEMEN ÉS I. FERENC PORTRÉJÁVAL, 1535, fametszet, 440x750 mm.

21. Schön anamorfikus metszetei közt a pajzán, sőt az obszcén témák sem voltak ritkák, ami következett a műfaj játékos elrejtő-megmutató természetéből, de talán a jó barát susz-

ter-mesterdálnok Hans Sachs hatása is érződik. Grobianizmus – mondják a szabad szájú korra, amelyben alig-alig válogattak a durvánál durvább kifejezések közt. Még szerencse, hogy Schön ezek egy részét a „vexierbildek” homályába utalta. Leghírhedtebb anamorfózisának címe: AUS, DU ALTER TOR, vagyis KIFELE, VÉN BOLOND! A hosszan elnyúló fametszet bal oldali negyedét torzítás nélküli ábra foglalja el: szemérmesen egymáshoz simuló párt látunk egy baldachinos ágy szélén üldögélve, a további háromnegyed rész: vadászjelenet, szarvast üldöző kutyafalka, folyón átkelő ladik. Ezek a részletek változnak át a szerelmi légyott kendőzetlenül megmutatott végkifejletévé, ha a képet megdöntve, meredek látószög alól vesszük szemügyre.

22. A „nézőpontok”, sőt a képi rejtvények Dürert is gyakran foglalkoztatták. Nem is egy munkáján (pl. az Arco városkát ábrázoló akvarelljén) több rejtett arcképet találunk: tájból, hegyekből, sziklákból formálódó portrékat. A kiállításon szereplő egyik rézkarcommal éppen ezt a kevéssé ismert Dürert szerettem volna megidézni (DÜRER AZ ERDŐBEN, 1988). Egy másik Dürerrel kapcsolatos projektben a MELENCOLIA poliéderén felsejlő ábrával foglalkoztam: a tónusok elemzése során egy koponya rajzát sikerült kibontanom, tehát tartalmi kapcsolatot is találtam a KÖVETEK-hez.

23. John North: THE AMBASSADORS' SECRET: HOLBEIN AND THE WORLD OF THE RENAISSANCE, Hambledon and London, 2002. A könyv magyarul A KÖVETEK TITKA címmel a Typotext kiadónál jelent meg 2005-ben. A könyvről szóló recenzióban már érintettem a témát (O. I.: A KÖVETEK TITKA, *Új Művészet*, 2005. július).

24. A festmény üzenete megosztja az elemzőket. Legtöbbször a memento mori figyelmeztetést veszik észre. (Ez a latin mondat volt egyébként Dinteville jelmondata.) Vannak, akik moralizáló vanitas-képként a tudományok és művészetek e világi hiúsága és a hitbéli mélység közti ellentétet hangsúlyozzák. Mások a reneszánsz kultúrának, a felfedezések és feltalálások korának apoteózisát látják a festményben. Az alaposabb elemzők azonban az általánosságok mellett konkrétabb tartalmi megközelítésekkel is előállnak. Már Mary F. S. Hervey, az első elemző fölvetette, hogy az egyházszakadás allegóriájaként is értelmezhető a fest-

mény. John North még egyértelműbben fogalmaz: Holbein képének tárgya maga a vallás. Ugyanő a négyzet alakú kép és a horoszkóp-négyzet formai azonosságából asztrológiai következtetéseket von le. James Bissel-Thomas szerint viszont az Agrippa-féle számnégyzet, illetve az ebből következő számmissztikai összefüggések képezik a KÖVETEK kompozíciójának alapját. Derek Wilson, Susan Foister és Mark Calderwood aktuálpolitikai üzeneteket is meglát a festményen. Érdekes Jurgis Baltrušaitis fölvetése is, mely szerint az anamorfikus koponya a képen nem egyéb, mint a festő szignója. Üreges csont németül, Holbein anyanyelvén annyit tesz: *hohl Bein*. SZEMÜNK SZÖGE című írásomban magam is megkíséreltem új nézőpontból értelmezni a KÖVETEK-et. Összehasonlítotam más Dinteville-ábrázolásokkal, illetve egy szintén a Polisy-kastélyba készült, ám nyilvánvalóan hamis Holbein-képpel (ismeretlen németalföldi vagy francia festő: ÁRON ÉS MÓZES A FÁRAÓ ELŐTT, a Dinteville család allegóriája, 1537 [?], 1765x1927 mm, New York, Metropolitan Múzeum), és fölvettem azt a sejtésemet, hogy a KÖVETEK tulajdonképpen a házassági képek egy különös fajtája, Jean Dinteville és Georges de Selve homoszexuális kapcsolatának dokumentuma, amelyen a koponya a „holtodiglan-holtomiglan” képi megjelenítése.

25. A levelet, amelyből idéztem, fivéréhez, Auxerre püspökéhez írta Jean de Dinteville 1533 májusában: „JE SUIS LE PLUS MELANCOLIQUE FASCHE ET FASCHEUX AMBASSEADEUR QUE VISTEZ ONCQUES.” HOMMAGE À JEAN DE DINTEVILLE, 2005, színezett tusrajz, 700x1000 mm.

26. Április 11. éppen nagypéntekre esett abban az évben, 1533-ban, sőt nem is akármilyen nagypéntekre, hiszen Jézust 33 évesen feszítették meg, azaz kereken 1500 évvel vagyunk a kereszthalál után. Ebből a szempontból nézve a festmény rokonságban áll a középkor két legkomplexebb irodalmi alkotásával, Dante ISTENI SZÍNJÁTÉK-ával, amelynek cselekménye éppen 1300-ban, nagypéntek napján veszi kezdetét, és Chaucer művével, a CANTERBURY MESÉK-kel, amelyik viszont 1400 nagypéntekén zárul.

27. Ez lehetett az a nevezetes műszer, amely Katzer és Dürer 1524-es levélváltásában is felbukkant. A kép más időmérő eszközein tulajdonképpen több időpontot is beállított Hol-

bein és Kratzer: reggel nyolc, negyed kilenc, fél tíz, fél tizenegy, aztán háromnegyed négy és négy. Valószínű, hogy az órákon feltüntetett különböző idők ugyanazt a pillanatot, Jézus halálát jelölik, csak a festményen is megjelenített földgömb különböző helyeire vonatkoztatva. A négyórai időpont természetesen a glóbuszon kiemelten jelölt Jeruzsálemre vonatkozik, ekkor Londonban még csak fél tíz van, legalábbis Kratzer meglehetősen pontatlan számítása szerint. A pontatlanság egyébként abból adódott, hogy a valóságosnál kisebb glóbuszt képzeltek el, amelyen azonban Európa és a Közel-Kelet viszonylag nagy területet ölelt fel. A képen ábrázolt földgömb is kisebb a valóságosnál, sőt egy Kratzer és Holbein közös munkájának tartott világtérképet végigbogarászva a kis Föld-átmérő oka is kiderül: a térképen Amerika szélessége az Ibériai-félszigettel egyenlő, a Csendes-óceán pedig alig szélesebb, mint a Földközi-tenger.

28. A Dinteville család kastélyát a XVI. század óta többször átépítették, sőt nemrég az átépített épület is leégett, mielőtt odaértem volna: a helyszín már rekonstruálhatatlan. Annyi tudható csupán, hogy már az eredeti kastély is emeletes volt. Arról nincs adat, hogy Holbein valaha járt volna Polisyben. A korabeli anamorfózist használó festmények esetén a képkeretbe egy kis árkot véstek, vagy lyukat fúrtak azon a helyen, ahonnan a torzított ábrát szemlélni kell. Ilyen véset van a Scrots által festett VI. Edward-kép keretén is. A KÖVETEK-nek nincs meg az eredeti kerete, egy viszonylag egyszerű, díszítetlen fakeretben függ, amely a National Gallery műhelyében készült 1900 körül. Sajnos a keret pereme túlságosan kiemelkedik, így az ideális koponyalátvány csak megközelítően kereshető meg.

29. 2004-ben egy kiállításom kapcsán többször kellett Hágába utaznom. A Mauritshuisban fényképeztem le Paulus Potter FIATAL BIKA című képét, amely vagy háromméternyi magasságban lógott egy sor festmény fölött. Meggyőződésem, hogy a legszebb egyenes a természetben található horizontvonal, Potter képe tulajdonképpen a horizontról szól. Ha az nem a szemmagasságban van, az engem kedélybetegé tesz. Küldtem egy e-mailt a múzeumba, amelyben szóvá tettem a kép elhelyezését. Néhány hónappal később újra Hágában

jártam, ekkor már tökéletes volt a festmény pozíciója. Természetesen így is lefotóztam. Nem tudom, volt-e közöm a helycseréhez, ha igen, akkor azt nem kis büszkeséggel vállalom.

30. CODEX ATLANTICUS, 249.

31. IN MEMORIAM FILIPPO BRUNELLESCHI, installáció, 1999. Az installációval tulajdonképpen a Brunelleschi által készített, ám azóta elkallódott első perspektivikus festmény készítésének módját rekonstruáltam. A munkáról a stockholmi *Symmetry 2000* kongresszuson tartottam előadást: ARTISTIC EXPRESSION OF MIRROR, REFLECTION AND PERSPECTIVE, *Symmetry 2000*. Portland Press, London, 2002.

32. Jurgis Baltrušaitis (1903–1988), a híres litván–orosz szimbolista költő Franciaországba emigrált művészettörténész fia. Fő műve: ANAMORPHOSES OU THAUMATURGUS OPTICUS, Flammarion, 1984.

33. CODEX ATLANTICUS, fol. 35 verso a. 1485 körül. Biblioteca Ambrosiana, Milano.

34. MÁRIA GYERMEKÉVEL, HAT SZENTTEL, NÉGY ANGYALLAL ÉS FEDERICO DA MONTEFELTRÓVAL, Milánó, Brera, 1465, olaj, fatáblán, 2480x1700 mm.

35. A gyöngy Jézus szimbólumaként jelenik meg Jacobus de Boschius SYMBOLOGRAPHIA című emblémás könyvében (1702). A tengeri kagylóban látszó gyöngyöt ábrázoló embléma felirata: „*Intra uterum iam pura fuit*” („*Már az anyaméhben tiszta volt*”).

36. A menyasszonyt agglagényei vetkőztetik, sőt (A NAGY ÜVEG), 1915–23, 272,5x175,5 cm. Philadelphia, Museum of Art.

37. ADVA VAN (ÉTANT DONNÉS), 1946–1966. Philadelphia, Museum of Art.

38. Samuel van Hoogstraten: HOLLAND SZOBABELSŐ. Perspektíva kabinet, 1655 körül. 58x88x63 cm. London, National Gallery. A láda belső lapjainak találkozását úgy sikerült összehoznia a festőnek, hogy a kijelölt lyukon át fél szemmel nézve nem vehetők észre a tér dimenzióváltozásai, illetve az anamorfikusan eltorzított felületek. A lyukakon belesők érzése az, hogy folyamatos teret látnak.

39. Jean François Niceron: THAUMATURGUS OPTICUS. Paris, 1646. A négy kötetre tervezett mű első két része készült csak el, ezt jelentette meg Niceron halálának évében a szerző mentora, Marin Mersenne. A mű közvetlen előzménye volt a francia nyelvű LA PERSPECTIVE CURIEUSE, OU MAGIE ARTIFICIELLE DES EFFETS MERVEILLEUX című,

1638-ban publikált írás. Jean Clair MARCEL DUCHAMP ÉS A PERSPEKTIVISTÁK TRADÍCIÓJA című tanulmányában részletesen elemzi Duchamp anamorfikus munkáinak eredetét, illetve a Nicéron-könyvek hatását Duchamp-ra. (A TÉR A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN, Népművelési Propaganda Iroda, 1980.)

40. Fő művét, a SZENT JÁNOS PATMOSZ SZIGETÉN című nagy perspektivikus anamorfózisát készszer is megfestette, a római Trinita dei Monti kolostorában és Párizsban, a Palace Royale-ban lévő minorita rendházban. Sajnos mindkét freskó megsemmisült már. Rómában a Galleria Nazionale d'Arte Antica őrzi négy tükörhengeres anamorfózisát.

41. Nicéron rendtársa és munkatársa volt Emmanuel Maignan, akinek PERSPECTIVA HORARIA (1648, Párizs) című könyvében egyaránt szó

esik az anamorfózisok és a napórák szerkesztéséhez szükséges geometriai alapokról, amelyek nagyon hasonlóak voltak. Talán nem véletlen, hogy az anamorfikus ábrázolás akkor éri el fénykorát, amikor a napórákat kiszorítja a rugós óra; vagyis amikor a szegény napórákészítők éppen munka nélkül maradtak. Nicéron követője volt Jean DuBreuil atya is, aki LA PERSPECTIVE PRATIQUE (1649, Párizs) című könyvében a Nicéron által felvetett problémák gyakorlati hasznosítását kísérli meg.

42. Jean-François Nicéronról egyetlen kép maradt ránk, Michel Lasne 1642-es metszete, amely a THAUMATURGUS OPTICUS-ban jelent meg. Keskeny arcú, vékony orrú, rövid hajú férfiú, akinek távolba révedő tekintete ugyanazt a rezignált kívülállást sugározza, mint a Duchamp-ról készített fotók.

Ullmann Tamás

KANT ÉS A HATTYÚ

A Koan legénységének

„Jelképek erdején át visz az ember útja” – írja Baudelaire a KAPCSOLATOK című versében. A tapasztalatot át- meg átszövik a hasonlóságok és a szimbolikus utalások, a játékos megfelelések és a nem fogalmi összefüggések, és a művészet teremtő újdonsága talán éppen ennek az értelmi tapasztalat számára „láthatatlan” többletnek a megragadása. Kant vizsgálódásaiból ugyanakkor az olvasható ki, hogy ez a működés nem esetleges, nem teljesen véletlenszerű, hanem megvannak a transzcendentális alapjai. Minden analógiás és szimbolikus gondolkodásban, valamint minden esztétikai élményben, vagyis minden olyan tapasztalásban, amelynek során nemcsak a megismerés leegyszerűsítő érdekei hatnak, hanem a megismerésnél több lendül mozgásba, egy mindnyájunk elméjében jelen lévő, ám mélyen rejtőző képesség, a produktív képzelőerő sematizálása feltételezhető. Baudelaire fenti gondolatát a következőképpen formálhatnánk át Kant szellemében: sémák erdején át visz az ember útja.

Többletek és sematizálás viszonyáról lesz szó az alábbiakban. Többlet alatt azt a tapasztalás során előadódó pluszt értem, amit az elméleti megismerés a maga fogalmi azonosításaival nem képes lefedni. Ez a többlet azonban nem néma, még ha pontosan és fogalmilag azonosíthatatlan marad is. A többleteket ugyanis folyamatosan formába akarjuk önteni, és meg akarjuk ragadni, s a tapasztalás nyitott elevensége részben éppen annak köszönhető, hogy ez a fogalmi felfogás peremén zajló sematizálás sohasem marad abba.

Képzelnék el egy egyszerű helyzetet. Nyári alkonyat van a Balaton partján, vége a szeles, napos délutánnak, a kikötő lassan megtelik a hazatérő hajókkal, és a csendes, tiszta víztükrön egy hattyú siklik át sietség nélkül. Hogyan írhatjuk le ezt az önmagában nem túl bonyolult helyzetet a kanti megközelítés alapján? Az értelem fogalmak mentén ragadja meg az elé táruló látványt, a vízen lassan mozgó dolgot hattyúként ismeri fel, és ezáltal elhelyezi a fogalmak egy meghatározott hálózatában, ugyanezt teszi a kikötővel, a hajókkal, a kikötőben mozgó emberekkel és az egész tágabb tárgyi környezettel. Sokféle többlet marad azonban, amivel az értelem fogalmisága nem tud mit kezdeni. Ilyen például az, hogy a környezetet és a helyzetet *kellemesként* élem át, ilyen az is, hogy a lenyugvó nap vízen tükröződő fényét *szépnek* találok, és ilyen az is, hogy a hattyú mozgásában eleganciát, nyugalmat és *kecsességet* fedezek fel. Sőt, ilyen az is, ha hirtelen önmagamra eszmélve az egészet már-már gyanúsán tökéletesnek találok. E sokféle többlet élménye meghatározó részét képezi egy adott tapasztalati helyzetnek. A kellemesség, a szépség és a kecsesség pedig nem pusztán hasonlók, amennyiben egyformán megragadhatatlan mozzanatok az értelem számára, hanem egymástól is eltérő módon artikulálódnak: a többletek különböző típusait jelentik.

A transzcendentális filozófia szerint minden tapasztalat érzékiség és értelem kapcsolatából, vagyis az érzékek által szolgáltatott sokféle benyomás és valamely értelmi fogalom szintéziséből áll. Kant azonban világosan kimondja, hogy az érzékiség olyanmilyra különbözik az értelemtől, hogy közvetítésre van szükség a kettő között. A megismerés két forrása között egy különleges képesség, a transzcendentális képzelőerő biztosítja az átmenetet, egy konkrét tapasztalatban pedig az érzéki sokféle és a fogalmi forma között a képzelőerő rejtélyes tevékenysége, az úgynevezett sematizálás közvetít. A séma nem teljesen képi, de nem is fogalmi jellegű, hanem egy sajátos szabályt jelent egy alakzat „előrajzolására”, aminek az alapján megtörténhet a fogalmi azonosítás. Időnként olyan érzéki benyomások érnek, amelyeket egy hattyú mozgásaként azonosítok, vagyis a hattyú *fogalmával* szintetizálok. Az érzékeim azonban csak pusztán szín- és hangbenyomásokat szolgáltatnak (fehér, nagy, lassú), a fogalom viszont ezzel szemben az ismeretek általános hálózatát jelenti (madár, vízben élő, harcias, növényevő). Ahhoz, hogy e kettő egymáshoz kapcsolódhasson egy szintézisben, vagyis hogy létrejöhessen a „hattyú” tapasztalata, közvetítőre van szükség az ismeret két teljesen különmemű összetevője között.

A séma nem egy egyedi hattyú képmása, hanem egy olyan általános – nem feltétlenül képi természetű – alakzat vagy szabály, amelynek segítségével különböző típusú tapasztalati adottságokat (pl. egy valószínű állatot, egy lerajzolt vonalat, egy márványszobrot, egy irodalmi leírást, egy árnyékot, egy felhőrészletet, egy furcsa surrogást stb.) egyaránt hattyúként tudok felismerni. Nem alkalmazhatnám mindegyikre ugyanazt a fogalmat, ha ezt a különböző minőségű, különböző módon szerveződő és különféle utakon megjelenő alakzatok egy irányba mutató sematizálása nem készítené elő. A sematizálás a közös mozzanat előzetes megpillantása az egymástól alkalmasint teljesen eltérő érzéki adottságok sokaságában: nemcsak nélkülözhetetlen, de meglehetősen bonyolult eljárás is. Am most nem erről a fogalmisághoz vezető és már önmagában is elég rejtélyes folyamatról lesz szó. *A sematizálás ugyanis sohasem ér véget*, még akkor sem, amikor a fogalmi azonosítás már megtörtént. Ennek a fogalmiság határain túlra nyúló, a fogalom mögött és előtt zajló, a tapasztalat számára mégis oly lényeges sematizálásnak a különféle fajtáiról szeretnék elmélkedni a továbbiakban.

1. Fogalom nélküli sematizálás a szépben

A szép tapasztalatát – más egyéb mozzanatok mellett – úgy írja le Kant, mint a képzelető és az értelem összhangját. Az öröm, ami a szép tapasztalatát kíséri, nem az érzékiségünkre gyakorolt hatás, vagyis nem érzéki öröm (ez utóbbit Kant kellemesnek nevezi, és élesen szembeállítja a széppel), és nem is intellektuális öröm (vagyis nem egy fogalmi felismerésből fakad), hanem két képességünk szabad, játékos és harmonikus egymásra vonatkozásából ered. A szép tapasztalatának elemzése e négy sarkalatos állításra alapozódik: a szép (1) érdek nélkül és (2) fogalom nélkül általánosan tetszik, (3) cél nélkül célszerű és (4) szükségszerű tetszés tárgya. E négy mozzanat részletes elemzésétől eltekinthetünk, itt most elég arra koncentrálni, ami ezekből a mozzanatokból lényeges a tapasztalat *fenomenológiai* leírása szempontjából.

Mit jelent az, hogy a szép érdek nélkül tetszik? Elsősorban is azt, hogy sem érzéki, sem erkölcsi érdek nem kapcsolódik a szép dolog szemlélése felett érzett örömhöz. Más szóval semmifajta érdek nem befolyásolja és nem határozza meg a két képesség összjátékát. „Érdeknek – írja tömören Kant – *azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik.*”¹ (114.) Egyszerűbben fogalmazva, az érdek a tárgy létezéséhez kapcsolódik, a szép tapasztalatánál azonban teljesen közömbös vagyok a dolog létezésével szemben. A kellemes dologhoz nem érdekmentes a viszonyom, hiszen nemcsak most, hanem a jövőben is élvezni akarom, azt akarom, hogy létezése továbbra is fennálljon, sőt ezt a létezést alkalmasint birtokolni is akarom. Egy meleg nyári estén a behűtött italt nem szemlélni akarom, hanem meg akarom inni. A hideg ital nem szép, hanem kellemes, létezése iránt nem vagyok közömbös, hanem nagyon is akarom ezt a létezést.

A szépre vonatkozó ízlésítélet ennek megfelelően „*kontemplatív*” (119.), vagyis pusztán szemlélődő. A szép dolog szemlélésénél elszakadok a dolog létezésétől, amennyiben eltekintek attól, hogy a dolog bármilyen módon hasznos vagy szükséges lehet a számomra. A dolog megjelenése feletti öröm egyik forrása éppen ez az elszakadás, a függetlenedés a közvetlen érdektől és a dolog „*másként*” látása. Az öröm másik forrása a dolog fogalmától való elszakadás, hiszen az esztétikai szemléletben nem az foglalkoztat, hogy *mi* ez a dolog előttem, hanem az, hogy örömet szerez-e a szemlélete. A biológus például nem a szépséget látja a hatyúban, hanem a fajtát, a biológiai funkciót és a környezettel való kapcsolatot, vagyis értelmi megismerést végez. Az esztétikai felfogás esetében azonban minden konkrét érdektől elszakadva pusztán szemléljük a dolgot, Kant érzékletes kifejezésével „*elidőzünk*” (133.) a szép szemlélésénél. Ezt az elidőzést azonban semmiféle motiváció nem vezeti, szabad a tárgy létezéséhez és a belőle fakadó kellemesség érzéséhez tapadó érdektől. Az öröm, ami vele jár, a képzelető és az értelem szabad játékából fakad.

Az ízlésítélet második mozzanata, a fogalom nélküli, általános tetszés is ehhez az összjátékhoz kapcsolódik. Kantot itt elsősorban az a nyilvánvaló ellentmondás foglalkoztatja, hogy a szépnek talált dologról úgy vélekedünk, hogy az mindenki másnak is tetszenék, az ízlésítélet azonban semmifajta általános fogalomra nem támaszkodhat. Hogyan lehetséges ez? Lehetséges-e fogalom nélküli ítélet? Ez a kérdés már önmagában zavarbaejtő. Kant azonban úgy véli, hogy a szép tapasztalatában igenis ítélnünk,

¹ Immanuel Kant: *AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA*. Ford. Papp Zoltán. Osiris, 2003. A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom zárójelben.

ám nem egy általános és objektív értelmi fogalom alapján. Ha egy szép dolog szemlélésébe merülünk, akkor a tapasztalat nem néma: azonosítjuk magunkban ezt a jóleső érzést, és azt mondjuk, tetszik a dolog. A tetszés érzésének és a dolog szépségének felismerése pontosan azt jelenti, hogy ítéletet formálunk. Az ítélet állítmánya (hogy a dolog *szép*) azonban olyan fogalom, ami ugyan (1) rendelkezik általánossággal, viszont (2) nem értelmi és (3) nem objektív érvényű fogalom, vagyis nem a tárgyról állít valamit, hanem a tárgy bennem ébresztett hatásáról. Hogy a szép fogalma nem értelmi fogalom, azt talán leginkább abból érthetjük meg, hogy senkinek sem lehet megmondani, hogy valamit szépnek ítéljen. Nincs olyan szabály, amelyet követve eljuthatna valaki a szépség megpillantásához. Valaki vagy képes ugyanazt a dolgot szépnek látni, mint én, és akkor meg tudom osztani vele az élményemet, vagy nem képes erre, és akkor tulajdonképpen kommunikációs szakadék keletkezik. Nem tudom ugyanis fogalmi úton *rávezetni*, hogy a dolgot szépnek lássa, még kevésbé tudnám *megmutatni* neki a szépséget a dolgon. A szép tapasztalatának nincs szabálya.

Miből ered akkor a szép tapasztalatához kapcsolódó általánosság? A szép és a kellemes között nem csupán az a különbség, hogy a kellemeshez érdeklődés kapcsolódik, a másik és ennél fontosabb különbség abban áll, hogy *a kellemesnek kizárólag szubjektív érvénye van itt és most, ezzel szemben a szépet úgy ítéljük, mint ami minden megfelelő műveltséggel rendelkező ember számára is szép lenne hasonló helyzetben*. Kant ennek a problémának a tisztázása során jut el elemzéseinek talán legizgalmasabb részéhez, a képzelőerő és az értelem harmonikus összjátékának bemutatásához. Az esztétikai ítéletben megszólaló „általános hang” (126.) abból eredezteti általánosságát, hogy a képzelőerő és értelem mindenkiben hasonló módon kerülhet összhangba, vagyis az általánosságnak nem a tárgyban van az alapja, hanem az ítélő tudatok szubjektív érvényű ítéletében. A szép-re vonatkozó ízlésítéletben *„a megismerőerők, melyeket a megjelenítés játékba hoz, szabad játékban vannak, mivel semmilyen meghatározott fogalom nem korlátozza őket egy különös megismerési szabályra”*. (127.) A tetszés tehát nem egy külön képességhez tartozik Kant szerint, hanem a megismerésben amúgy is részt vevő képességek *másfajta* együttműködését jelenti. A képzelőerő kiszabadul az értelem hatalma alól, nem rugaszkodik ugyan el teljesen az értelemtől, vagyis nem téved az értelmetlen képzelődés területére, de újszerű és szabad játékba fog: fogalom nélküli, játékos és harmonikus sematizálás veszi kezdetét.

Az öröm alapja a két képesség szabad összjátékának érzete: a szép tárgy szemlélése egyrészt felszabadítja a fogalmi azonosítás kényszerétől, másrészt pedig a képzelőerő játékát idézi elő. Hogy pontosabban értsük, miről is van szó, érdemes felidézni Kant példáit: egyfelől szereti a természeti szép eseteit vizsgálni (pl. egy szép virág, szép állat vagy szép táj látványa), másfelől azonban különösen kedveli azokat az eseteket, amikor az értelemnek egyáltalán nincs fogódzója, vagyis amikor a szép nem egy meghatározott tárgy szépségeként jelenik meg, hanem úgyszólván *„forma nélkül”*. Elég csak néhányat megemlíteni a példái közül: *„virágok, szabad rajzok, a lombmintázat szándék nélkül egymásba fonódó vonalai”* (117.), *„az à la grecque rajzok, a képeket keretező vagy tapétákon látható lombmintázatok”*, *„a zenében a téma nélküli fantáziák”* (140.), *„a kandallóban lobogó láng vagy a csörgedező patak változó alakjai”* (155.). Ez utóbbiakkal kapcsolatban érdekes és megvilágító megjegyzést tesz: *„bár sem a tűz, sem a patak nem szépség, a képzelőerőt mégis vonzzák, mert fenntartják szabad játékát”*. (Uo.) Tulajdonképpen Kant összes többi példája is hasonló: a felismerhető forma nélküli mintázatok megkönnyítik a kép-

zelőerő működésbe lépését, hiszen egyáltalán nem kínálnak semmilyen rögzíthető formát a szemlélet számára. A képzelőerő szabad sematizálásba kezd, ami ezekben az esetekben azt jelenti, hogy elindul egy lehetséges forma felé, egy pillanatra felvillan egy lehetőséget, majd visszatér az eredeti alakzat nyitottságához, utána elindul egy másik alakzat kialakítása felé, és így tovább. Azért szeretjük a tüzet szemlélni, mert a képzelőerő szabad próbálkozásai örömet szereznek. Talán nincs is jobb példa a fogalom nélküli sematizálás működésére: itt érhető tetten leginkább, hogy a képzelőerő sohasem teljesen kötött, és sohasem teljesen szabad, még akkor sem, amikor megragadható forma nélküli jelenségbe ütközik (parázs, rohanó patak, gomolygó felhők stb.). A „tárgy” ugyan nem kínál fogódzót a fogalmi azonosítás számára, a képzelőerő azonban a meglévő sémái alapján próbálkozik „belelátni” valamit a jelenségbe.

Mit jelent az, hogy a szép szemlélésénél *elidőzünk*? A szép dolog szépségét nem úgy ismerjük fel, ahogy egy tárgyat fogalmilag azonosítunk az észlelésben. Ha a fogalmi felismerés megtörtént, akkor az érdeklődés azonnal új tárgy felé fordul. Egy pillantás elég, és felismerem, hogy ez egy ruhafogas, a felismerés után azonban a dolog már nem érdekes, illetve akkor érdekes, ha észreveszek rajta valami különlegeset, valami újszerűt és szokatlant, de *mint* ruhafogas már nem érdekes többé. A szép dolog megpillantásakor azonban egészen más történik. A szép dolog megragadja a figyelmünket, egyszerre nem is tudunk máshová nézni, hanem újra és újra át kell fogni pillantásunkkal a dolog egészét, majd az egyes részeket stb. Nem látjuk a szépséget magát, az ugyanis egy fogalmilag azonosíthatatlan aspektus, a gazdag és harmonikus látvány azonban újra és újra magához vonzza a tekintetet. A szép szemlélésénél mégsem a kimeríthetetlen részletek miatt időzünk el. A szép dolog *egésze* az, ami vonzza a tekintetet, az egészben van valami fogalmilag megragadhatatlan gazdagság, olyan harmónia, ami fenntartja a figyelmet. Ugyanakkor a figyelem is más értelemben szerepel itt, mint az intellektuális érdekű megismerés esetén. A szép dolog szemlélése nem aktív fókuszálást jelent, hanem inkább passzív szemlélődést. Az elméleti és a gyakorlati érdekek, valamint az érzéki vonzódás elengedését, olyan merengő álmodozást, amit a fogalom nélküli szép dolog szabad sematizálása vezet.

Az élmény ugyan nem a tárgyból ered, hanem belőlünk, megismerőerőink sajátos alkatából, az esztétikai örömet mégsem köthetjük szubjektív szándékokhoz. Nem lehet ugyanis *akarni* a tetszést, ugyanúgy, ahogy szabály alapján sem lehet senkinek elmagyarázni, hogy valamit szépnek lásson. Ebben áll a szép dolog célszerűtlen célszerűsége: képes előidézni az esztétikai örömet, anélkül, hogy ez bármilyen tárgyi mozzanathoz vagy szubjektív szándékhoz kötődne. A spontán, passzív jelleg fontos mozzanata a szép tapasztalatának: hiába próbálkozom akár hosszú időn keresztül is összpontosítani a figyelmemet és egy dolgot szépnek látni, ez nem fog sikerülni, illetve ha sikerül, akkor az váratlanul, úgyszólván az akarat megkerülésével történik meg.

2. Fogalom nélküli sematizálás az analógiákban

A szépség tapasztalata tehát az értelem fogalmi rögzítéseivel képest egy bizonyos többletet jelent, és ez a tapasztalat a sematizálás egy meghatározott mozgásával áll összefüggésben. Másfajta többletet jelent az, amikor a dologban nem a szépséget (vagy alkalmasint a csúnyaságot) látjuk, hanem utalások és analógiák sokaságát pillantjuk meg. Vegyük a dolgozat elején említett egyszerű példát: a kikötő vizén úszó hatyút. Eddig a hatyú szépsége foglalkoztatott, most mozgásának kecsességére irányítjuk a fi-

gyelmünket. Ha jól meggondoljuk, a hattyú lassú úszásában semmiféle báj vagy kecsesség nincs, a hattyú egyszerűen *így* úszik a vízen. Amúgy meglehetősen harcias, sőt agresszív állat, különösen, ha kicsinyei a közelben vannak. Ha kecsesnek látjuk a mozgását, akkor voltaképpen emberi jellegzetességeket látunk bele. Kecsesnek egy fiatal lány könnyed, önfeledt, légius mozdulatait nevezzük, a hattyú mozgásában pedig ennek valamiféle analogonját pillantjuk meg, ami talán a hosszú és hajlékony nyaknak köszönhető, talán a lassú úszó mozdulatoknak, esetleg a vízen való siklás elegáns egyenletességének. A hattyú azonban távol áll attól, hogy kecses legyen, a hattyú egy olyan vízimadár, amelynek egyszerűen alkatiilag ilyen a mozgása. A kecses mozgás megpillantása több, egymástól akár nagyon különböző dolog közös mozzanatának megjelenése az észlelésünkben. Tapasztalati horizontunkat tulajdonképpen teljesen behálozza ez az analógiás-metaforikus látásmód. Állatokba emberi karaktereket vetítünk bele: a buldog olyan, mint egy szigorú pedellus, a vizsla, mint egy hűséges hódoló, a foka kutyára emlékeztet, az őz nagy szeme szomorúságról árulkodik stb., emberekben pedig állati jellegzetességeket vélünk felfedezni: ismerőseink vonásait gyakran hasonlítjuk valóságos vagy mesebeli állatokhoz, valakinek az arcában halat vélünk felfedezni vagy egy rágcsálót, másvalakinek a gesztusai medvére emlékeztetnek stb. Gyakran megtörténik, hogy egy közeli ismerősünk szüleivel találkozva hirtelen meglátjuk az ő arcában is a szülei vonásait, vagyis a vonások olyan együttesét pillantjuk meg, amit eddig nem láttunk az egyébként jól ismert arcon. Nem egyszerűen a hasonlóság tűnik fel, hanem arcának egy új aspektusát pillantjuk meg, egy eddig nem észlelt alakzat sejlik fel a vonásaiban. Minden ugyanaz marad, és mégis másként látjuk mostantól. A hattyú kecsessége és a családi vonások megpillantása egy arcon természetesen meglehetősen különböző példák. Mégis közös bennük valami olyasminnek a meglátása, ami első ránézésre még láthatatlan volt, viszont anélkül jelent meg, hogy bármi is változott volna a dolgon magán.²

Mindebben a fogalmak által nem rögzített sematizálás újabb működését fedezhetjük fel. Bármilyen tapasztalati dolog analógiás utalások sokaságát fedi fel, mihelyt egy kicsit elidőzünk a szemlélésénél, vagyis analógiák erdejében járunk szünet nélkül. Minden dolog, esemény, gesztus egyfelől *éppen ez* a fogalmilag jól azonosítható dolog, esemény, gesztus, másfelől azonban egyszersmind olyan is, mint valami egészen más. A hattyú éppen ez a konkrét úszó madár, ugyanakkor olyan is, mint egy fiatal lány, az arc éppen ez az ismert arc, ugyanakkor láthatom annak a másik, eddig ismeretlen arcnak a változataként is. A tapasztalható dolgokat nemcsak a tudás (és a pragmatikus használat) szintjén köti egymáshoz egy bonyolult utalásrendszer, hanem az ismerethez ténylegesen hozzá nem tartozó analógiás utalások szintjén is. Egy dolog fogalmi felismerése után gyakran kezdetét veszi az a bonyolult játék, amely az analógiás-metaforikus utalások felidézésében és megpillantásában áll. A dolgok nem csupasz és elszigetelt dologszerűségükben állnak előttünk, hanem felvillanó aspektusok gazdag sokféleségében.

² Ezt a problémakört Wittgenstein vizsgálta először behatóan és nevezte el „*aspektuslátás*”-nak. Lásd: Ludwig Wittgenstein: FILOZÓFIAI VIZSGÁLÓDÁSOK. Ford. Neumer Katalin. Atlantisz, 1998. XI. rész.

Kant Az ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-ban a fogalom szemléleti ábrázolása felől írja le ezt az összefüggést, amikor különbséget tesz sematikus és szimbolikus megjelenítés között: Az első eset az, amikor egy fogalomhoz megadjuk a lehetséges szemléletet, például elképzeljük vagy valóságosan látjuk a fogalomnak megfelelő dolgot (a hatyú fogalmához hozzárendeljük a hatyú szemléleti képzetét), a második esetben azonban a fogalmat nem ténylegesen, hanem csak analógiásan szemléltetjük (a kecsesség absztrakt fogalmát a hatyú konkrét képével szemléltetjük). Minden ábrázolás – írja Kant – „*mint megérezkítés két fajtába sorolható: vagy sematikus – amikor egy értelem alkotta fogalomhoz megadatik a vele korrespondáló a priori szemlélet; vagy pedig szimbolikus – amikor egy fogalomhoz, amelyet csak az ész képes elgondolni, s amelynek semmilyen érzéki szemlélet nem felelhet meg, egy olyan szemlélet társul, amelynél az ítélőerő eljárása pusztán analóg a sematizálásban követett eljárásával*”. (269.) A szimbolikus megjelenítés rendszerint olyan fogalmak közvetett ábrázolása, amelyeknek nem felel meg semmilyen valóságosan észlelhető dolog, viszont vannak olyan létezők vagy olyan helyzetek a valóságos dolgok között, amelyek analógiásan jól jellemzik az egyébként elvont fogalmat. Ilyenkor, vagyis a szimbolikus ábrázolás alkalmával „*az ítélőerő kettős tevékenységet végez: a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodsor pedig az e szemléletről való reflexió pusztá szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra, melynek az első tárgy csupán szimbóluma*”. (270.)

A hasonlóságok és megfelelések lehetséges végtelen sokasága részben persze a nyelvben elraktározott ismereteknek és a kulturális környezet megszokott metaforáinak köszönhető. A viharfelhőket *fenyegetőnek* mondjuk, a villám rendszerint *cikázik*, a problémákon *rágódunk*, a csípő *ring*, a lövés *gellert kap* stb. A hatyú fogalma olyannyira összefonódott a kecsesség fogalmával, hogy ezt a nagy és atlétikus állatot szinte nem is tudjuk másnak észlelni. Nem tudjuk álmosnak, ravasznak vagy kegyetlennek látni, mert a nyelvünk olyan erővel kényszeríti ránk a megszokott klisé: a hatyú kecses. Ezeknek a hasonlatoknak és metaforáknak a java részét örököljük, úgy vesszük át, hogy eredetükről nem is tudunk, működésük azonban nem ártalmatlan: ha akarjuk, ha nem, az általuk előkészített minta szerint *látjuk* a dolgokat. Amikor a hasonlóságokat ezeknek a bevett metaforáknak és nyelvi kliséknek a vezetésével sematizáljuk, akkor a *reproduktív* képzelőerő tevékenységére támaszkodunk. Van azonban a sematizálásnak egy ennél érdekesebb válfaja is, amely a képzelőerő Kant által *produktív*nek nevezett tevékenysége révén jön létre.

Az új aspektus felvillanása és megpillantása sokféleképp megtörténhet: egyszerűen megláthatunk egy dologban valamit, amit addig még sohasem vettünk észre, egy arcban egy vonást, amit eddig még nem láttunk, egy gesztusban egy olyan tulajdonságot, amit nem társítottunk az illető személlyel stb. Egy vers jól sikerült metaforája olyan összefüggésre világíthat rá, amit eddig nem láttunk ebben a formában. Pilinszky ezt írja: „*És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma / és mint figyelő vadállat, oly nyugodt.*” (APOKRIF.) E vers elolvasása előtt nem tudtam a napot néma, tébolyult pupilának látni, azóta viszont tudom, hogy ezt az aspektust már azelőtt sejtettem, hogy Pilinszky metaforája megadta volna hozzá a kulcsot. A jó vers talán nem is más, mint a szokatlan összefüggések meghatározott, telített és intenzív felvillantása. Természetesen nemcsak a nyelvi természetű analógiák az érdekesek, hanem mindaz, amit a festészet, a szobrászat és bármilyen művészi vagy akár tudományos tevékenység felmutat. A művészet története – leegyszerűsítő általánosítással – nem más, mint a megszokott metaforakészlet szakadatlan lebontása és új metaforák bevezetése, vagyis a dol-

gok és összefüggések újfajta láttatása. Gyermekkorom óta egyszerűen zöldnek látom a fákat, Cézanne fái viszont megtanítottak arra, hogy a fák *nem* zöldek, Van Gogh szobabelsői arra, hogy a valóságos tér *nem* geometrikus, Klee képei arra, hogy a ritmus nem csak zenei természetű jelenség.

Kant az analógiás, metaforikus, szimbolikus ábrázolásban a sematizálás különleges működését látja, és ennek fontossága nem kerüli el a figyelmét. „Az ítéloerőnek ezzel a tevékenységével mindaddig keveset foglalkoztak, holott nagyon is megérdemelne egy mélyebb vizsgáldást.” (270.) A mélyebb vizsgálódás valódi tárgya tulajdonképpen a produktív képzelőerő sematizáló működése lenne, vagyis – olvashatjuk A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-ban – „az emberi lélek mélyén rejtőző művészet, melynek valódi fogásait aligha olvashatjuk ki a természetből”.³ A képet tovább bonyolítja, hogy nemcsak a felismert fogalmi forma utal olyan többletre, ami valamilyen analógiás-szimbolikus utalásban sematizálódhat, hanem egyszerűen az érzet anyaga maga is, Kant szerint – szemben a szaglás, tapintás és ízlelés artikulálatlanabb érzeteivel – különösen a színek és a hangok. „Mert egyedül ezek olyan érzetek, amelyek nem pusztán az érzéki érzést teszik lehetővé, hanem a reflexiót is az érzékek eme módosulásainak formájáról, s ekképp egy nyelvet alkotnak mintegy, amelyen a természet szól hozzánk, s amelynek úgy tűnik, magasabb értelme van.” Kant rögtön meg is adja ennek a nyelvnek az elemeit. „Így a lilium fehér színe az elmét az ártatlanság eszméjére látszik ráhangolni, a hét szín pedig, a vöröstől az ibolyáig terjedő rendjük szerint, 1. a fenségesség, 2. a merészség, 3. az őszinteség, 4. a barátságosság, 5. a szerénység, 6. a kitartás és 7. a gyengédség eszméjére.” (217.) Első pillantásra is látszik, hogy Kant ebben a megfeleltetésben korabeli meggyőződésre támaszkodott, melyet már aligha osztunk. Mindazonáltal érdekes, hogy olyan nyelvről tesz említést, „amelyen a természet szól hozzánk”, mintha az egyszerű, fizikai-észleleti megjelenések mögött beszélhetnénk még az analógiák sokkal gazdagabb és mélyebb nyelvéről. Azoknak a megfeleléseknek a nyelvéről, amelyek Baudelaire szerint a valóság igazi szövetét alkotják.

Nem egyszerűen közelebbi vagy távolabbi hasonlóságok felfedezéséről van szó, hanem inkább arról, *aminek az alapján* bármilyen hasonlóság vagy analógia észlelhetővé válik. Valakinek az arcában felfedezett hasonlóság egy másik archoz nem ennek vagy a másik arcnak a tulajdonsága, nem vehető észre sem az egyik, sem a másik arcon, csak a kettő viszonyában válik észlelhetővé, és csak egy bizonyos szempontból vagy beállítódásban. A megnyilvánuló forma mögött felsejlik egy másik rajzolat, egy olyan eddig nem észlelt alakzat, amely ott van, de nem ugyanazzal a nyilvánvalósággal, mint a felszíni forma. Látom az arcot, és utána felvillan az a másik rajzolat is, amelyben a hasonlóság válik láthatóvá. Ezeknek a nem rögzített és nem rögzíthető alakzatoknak az észlelése, helyesebben felvillanása vagy megsejtése csak olyan sematizálás alapján lehetséges, amelyet nem fogalmak irányítanak. Ez a sematizálás az a működés, amely a produktív képzelőerő eredménye, és ha belegondolunk, a reprodukív felidzés is csak ennek alapján válik lehetővé. Az a nagyon egyszerű mentális esemény, hogy valami emlékeztet valami másra, tulajdonképpen csak elemi analógiás sematizálás, a közös, „láthatatlan” alakzat – rendszerint nem tudatos – megsejtése *után* válik lehetségessé. Ezért van gyakran az az érzésünk egy hasonlóság konkrét felismerésekor, hogy ezt a

³ Immanuel Kant: A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA. Ford. Kis János. Atlantisz, 2004. 178.

hasonlóságot tulajdonképpen már mindig is sejtettük. Egy látszólag paradox megfogalmazással azt mondhatjuk, hogy a többlet már mindig is jelen volt, de még nem jelent meg: sajátos sematizálásra volt tehát szükség, hogy a többlet a tapasztalat részévé váljon.

3. Fogalom nélküli sematizálás a fenségesben

A fenséges tapasztalata leginkább kontrasztként érdekes a jelen összefüggésben, hiszen a fenséges élményében még kevesebb a fogalmi azonosíthatóság, mint a szépben vagy az analógiás észlelésben. A fenséges tapasztalata olyan látványt feltételez, amelyet semmiféle fogalommal nem tudunk kimeríteni, túl nagy és túl hatalmas ahhoz, hogy felfogható és azonosítható legyen. A természeti széppel szemben, amely mindig formát és határoeltságot feltételez, a fenséges tapasztalatában valami formátlan és háttartalan jelenik meg (hatalmas hegláncok, háborgó óceán, csillagos ég stb.). Kant többször hangsúlyozza, hogy a fenséges tapasztalatában az elme nem a nyugodt kontempláció állapotában található, hanem mozgásban van. „*A természeti fenséges megjelenítésében az elme mozgásban érzi magát, ellentétben a természeti szép esztétikai megítélésével, ahol az elme nyugodt kontemplációban van. Ez a mozgás (kiváltképp kezdetben) egy megrázó kódtatáshoz fogható, vagyis az ugyanazon objektum okozta gyorsan váltakozó vonzáshoz és taszításhoz.*” (171.) Az objektum váltakozó vonzása és taszítása az a mozgás, amely a képzelőerő működését megvilágítja. Egy semmilyen tekintetben sem határolt látvány ellenállhatatlan erővel vonzza magához a képzelőerőt, mely szinte beleszédül a látványba, és szédülten vonzódik egyre mélyebbre és messzebbre hatolni az elé táruló fenoménbe. A következő mozgás azonban a taszítás mozgása, a képzelőerő ugyanis egyszer csak nem tud továbbhaladni, megakad a törekvésében, nyilvánvalóvá válik önmaga számára az elégtelensége, és – ahogy Kant írja – „*visszarokad önmagába*”. (165.)

Mindez azonban kissé absztrakt marad tényleges példák bemutatása nélkül. Tudjuk, hogy Kant architektonikai elképzelései a fenséges elemzésében is elvezetnek egy meghatározó különbségtételhez, a matematikai és a dinamikai fenséges különbségéhez. Talán nem túlzás az erre vonatkozó bonyolult leírást egy kicsit leegyszerűsített megfogalmazásban visszaadni: a matematikai fenségesben egy statikusan elénk táruló és kimeríthetetlen sokasággal találkozunk, a dinamikai fenségesben ezzel szemben erők mozgását és egymásnak feszülését észleljük. Matematikai fenséges az óceán látványa, a nyugodt hegytömegek messzeségbe nyúló vonala, a fejünk fölé boruló csillagos ég fénypontjainak végtelen sokasága. Dinamikailag fenségesnek pedig azt nevezük, amikor a természet erőinek tombolását látjuk: „*az égen tornyosuló, mennydörgés és villámlás közepette tovavonuló viharfelhők, a vulkánok a maguk romboló hatalmaságában, a teljes pusztulást maguk után hagyó orkánok, a háttartalan háborgó óceán, a hatalmas folyam magasból lezúduló vízése és hasonlók*”. (174.)

Ha valóban a fenségest tapasztaljuk, és nem csak egy nagyszerű panorama tárul elénk, akkor észlelünk ugyan itt-ott fogalmilag azonosítható részleteket, de maga az egész fogalmilag teljesen befoghatatlannak bizonyul. A látványos panorama a szép egyik esete, tárgyként, érdekes és vonzó látványként, de pusztán látványként áll előttünk. A fenséges tapasztalata azonban sohasem tárgyi, nemcsak azért, mert tárgyi azonosításokkal kimeríthetetlen, hanem legfőként azért, mert a fenséges *mindig visszautal önmagamhoz*. A vonzó és szép panorámában semmi megrázó nincs, szép és nagyon nagy tárgyként áll előttem a táj, amelyet szeretek szemlélni, és amelynél szeretek elidőzni. A fenséges azonban megráz, megrendít, összezavar, felemel, lesújt stb. A fenséges talán éppen at-

tól élményszerű, hogy nemcsak a fogalmi azonosítás hiányzik belőle teljesen, hanem a megszokott és biztonságos alapzatok is megrendülnek általa: a megszokott élet, az én, a világ, a társ, a munka stb. bizonyos értelemben mind kérdéssé válik. Az élmény visszautal önmagamhoz és életem fundamentumaihoz. Azt hiszem, egy műalkotással való igazi – és éppen ezért ritka – találkozás is inkább a fenséges, semmint a szép hatókörébe utalható.

Olyan kifejezéseket alkalmazunk, mint a „semmi”, a „végtelen”, a „határtalan”, a „felfoghatatlan”, a „kimondhatatlan” és hasonlók. Egy-két részletet talán megnevezhetnénk, de az egész megnevezhetetlen marad. A fenséges élményével együtt jár az olyasfajta megrendülés, amelytől elakad a szavunk. Mégsem némulunk el teljesen, és mégsem veszünk bele teljesen az élménybe. Úgyszólván önmagától elindul a sajátos sematizálás, amelynek révén az elme – képletesen szólva – visszarántja magát a fenséges elnyeléssel fenyegető szakadékából. A fenséges valóban fenyegető élmény, hiszen megrendíti az alapokat, amelyeken az életem eddig nyugodott, és amelyek eddig a biztonságot jelentették. Ezzel a megrendüléssel szemben, ami káosszal és elnyeléssel fenyeget, az elme újra sematizálni kezd, ami ez esetben azt jelenti, hogy a formátlannal és felfoghatatlannal szemben igyekszik újra formát és támasztékot találni. Kettős sematizálás indul el: sematizáljuk egyrészt magát az élményt, vagyis igyekszünk értelmezést és magyarázatot találni arra a megrendülésre, amely egy rövid időre megszakította tapasztalati életünk normális menetét. Másrészt – és ezzel nyilvánvalóan szoros összefüggésben – bizonyos értelemben a megrendült fundamentumokat is újrasematizáljuk. Ebből eredeztethető a fenségessel együtt járó emelkedett öröm is, hiszen a képzelőerő kitágulásával és az alapok újrasematizálásával egyszersmind életem horizontja is tágasabbá válik.

Kant igazán gazdag elemzéseiből most csak egyetlen mozzanatra, az élménynek erre a kettős sematizálására irányítjuk a figyelmünket. A kanti leírásban alaptételként rajzolódik ki az az állítás, hogy a fenséges valódi tartalma tulajdonképpen nem lehet más, mint egy erkölcsi eszme felélesztése. Ebben a sajátos tapasztalatban tulajdonképpen önmagunk érzékfeletti természetét és ezen keresztül a bennünk rejlő morális törvényt, illetve ennek a természet minden erejétől való függetlenségét sejtjük meg. A csillagos ég fejem fölül boruló végtelenségébe való belepillantás és az ezzel járó megrendülés azt mutatja meg, hogy van bennem valami, ami nincs ugyanúgy határok közé szorítva, mint véges érzékiségem, valami, ami tehát túl van az érzékiségen. A dinamikai fenséges kapcsán a következő mély értelmű megfogalmazást olvashatjuk: *„esztétikai ítéletünkben a természetet nem annyiban ítéljük fenségesnek, amennyiben félelmet kelt, hanem mert feléleszti bennünk az erőt (mely nem természet) arra, hogy kicsiségnek tekintsük mindazt, ami iránt aggodalmas törődéssel viseltetünk: a javakat, az egészséget és az életet, s hogy a természet hatalmát, melynek ezek tekintetében alá vagyunk rendelve, önmagunkra és személyiségünkre nézve mégse tartjuk olyan hatalmasságnak, amely előtt meg kellene hajolnunk”*. (175.) Itt már nem nyugodt állapotról, hanem olyan hatalmas, egymásnak feszülő és tomboló erőkről van szó, melyeknek a látványa egy korábban nem érzett belső erő felébresztéséhez vezet. A fenséges tapasztalata így nem pusztán azt mutatja meg, hogy *van* bennünk valami érzékfeletti, hanem azt is, hogy *ez erőt* ad az érzékiség motívumaitól való megszabaduláshoz. Az öröm és örömtelenség furcsa, felkavaró élménye végső soron ahhoz a belátáshoz vezet, hogy erősebb és jobb vagyok annál, mint amit önmagamról hittem. Tisztelet önnön érzékfeletti természetem iránt és önbecsülés: ezek a fenséges tapasztalatának kísérő jelenségei.

Egyedül ilyenkor sejtem meg azt, hogy titokzatos fölény rejlik bennem a természet minden törvényével, rendszerével és hatásával szemben. Ebben a fölényben azonban semmiféle egoisztikus vonás nincs. A fenségesben ébredő fölény nem az *Én* megdicsőülése. Sőt a fölény természete éppen abban a felismerésben áll, hogy olyan lény vagyok, aki nincs minden tekintetben alávetve sem a világhoz, sem a testéhez, a pszichéjéhez, vagyis végső soron az *énjéhez* tartozó motivációknak. A fenségesben felébredő fölény a világgal és az e világhoz tapadó énnel szembeni fölény. Kant szépen és érzéketlenül jeleníti meg ezt az érzékfölötti fölényt: a hatalmas természet felismerteti ugyan velünk fizikai tehetetlenségünket és kiszolgáltatottságunkat, „*ám egyszermind felfedi azt a képességünket is, hogy magunkat mint a természettől függetlent itéljük meg, és felfedi egy olyan fölényünket a természettel szemben, amelyen egy egészen más fajtájú önfenntartás alapszik, mint az, amit a rajtunk kívüli természet megtámadhat és veszélyeztethet*”. (174–175.) *A természettől független önfenntartás* – ez az a formula, amit Kant egyértelműen az erkölcsi törvény és a személyünkben hordozott emberiség kontextusában értelmez. A természettől független önfenntartás azonban értelmezhető – fenomenológiai terminusokkal – *azszubjektív* létezés megsejtéseként is, vagyis annak megsejtéseként, hogy létezésem alapzata nem esik egybe énem, illetve tudatom szerkezetével.

Kant többször alkalmazza a szakadék metaforáját a fenségessel kapcsolatban. Az elmeerők nemcsak mozgásba lendülnek az öröm és örömtelenség furcsa keveréke révén, hanem újra és újra belevesznek a fenséges szemlélésébe. A képzelőerő számára valójában a végtelen a szakadék, a végtelen az, ahol elveszíti a kapaszkodót, mert nincs többé forma, alak és fogalom, amit sematizálhatna. A fenséges, illetve a szemléleti végtelen esetében a képzelőerő fogalom nélküli sematizálása túlfut minden lehetséges támasztékon, és irányát veszti. A szakadék metafora nem csak retorikai eszközként van jelen a szövegben: *valóban* szakadék fenyegeti elnyeléssel a képzelőerőt. A szakadék egyszerre vonz ellenállhatatlanul, és egyszerre okoz páni félelmet. A képzelőerő viszonya ugyanilyen a fenségeshez: vágyódik utána, hiszen az elme számára öröm a megjelenítőerők kibővülése, ugyanakkor riasztó az eddigi biztos formák, a megszokott kapaszkodók elvesztése, hiszen ezzel a képzelőerő mint olyan szűnne meg működni. Pontosabban fogalmazva: a végtelen abban az értelemben fenyegető szakadék, hogy ha túlságosan belemegyünk, akkor *a sematizálás nemcsak a fogalmakat veszíti el, hanem magukat a sémákat is*. A szakadék vonz, de a szakadékba való belezuhanás a képzelőerő, vagyis végső soron az elme halálát jelentené.

Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá az ész szerepe és az, amit az élmény önkéntelen sematizálásának nevezünk. Az ész úgyszólván visszarántja a képzelőerőt a szakadékba való beleszedüléstől, és a fogalom nélküli sematizálásnak újra támasztékot ad egy eszme formájában. Kant ezt a mozgást természetesen érzékfelettségünk, ezáltal pedig autonóm erkölcsiségünk tudatosulására futtatja ki. Arra a kérdésre kell tehát feleletet találnunk, hogy mit jelent a fenséges tapasztalatában az *eszme* megjelenése. Lásuk a Kant által kínált válaszokat: a) az elmeerők kitágulnak, különösen a képzelőerő bővül ki; b) a lélek erőssége a középster fölé fokozódik, és az elmében fölény ébred a természettel szemben; c) tudatosul érzékfeletti természetünk; d) tudatosul bennünk az erkölcsi törvény szabad autonómiája. A fenséges tapasztalatának e négy lehetséges módon megnyilvánuló hatása mind valamilyen vonatkozásban áll azzal, amit Kant eszmének nevez. Ezek mögött azonban felsejlik egy olyan alapmozgás, amely képzelőerő és ész szoros együttműködését mutatja, és fényt vet a fogalom nélküli sematizálás egy sajátos válfájára.

Röviden azt mondhatnánk, hogy az ész úgy menti meg a képzelőerőt a fenséges szakadékába való beleszedüléstől, hogy egy eszmét szolgáltat a számára, amely a képzelőerő iránytalanná vált sematizálását új iránnyal és formával látja el. Éppen azért ilyen sokértelmű ez az eszme – már magánál Kantnál is –, mert nem egy rögzített út kijelöléséről van szó, pusztán a képzelőerőnek a túlságosból való visszatereléséről. Induljunk ki Kant egyik megjegyzéséből. *„Hiszen az, hogy valami visszariasztó az érzékiség számára, ám ugyanakkor vonzó is, ez csak az eszmék előfeltétele mellett lehetséges, mivel nem másból adódik, mint a természetnek az eszmékkel való meg nem feleléséből és a képzelőerő arra irányuló erőfeszítéséből, hogy a természetet az eszmék sémájaként kezelje.”* (178.) Ez utóbbi kifejezést nem lehet másként értelmezni, mint hogy a képzelőerő – az ész vezetésével – olyan erőfeszítéseket tesz, amelyek révén a nyers természeti jelenségben, a még néma és formátlan tapasztalatban utalásokat és jeleket pillant meg az erkölcsi eszmére vonatkozóan. Ezek a jelek azonban nem olvashatók le magáról a tárgyról: a tomboló viharban semmiféle utalás nincs egy erkölcsi világra, roppant sziklatömbök végtelenbe nyúló látványa önmagában semmifajta eleven eszmeiséget nem fejez ki, a csillagos ég pedig semmi más, mint megszámlálhatatlan fénypont villódzó sokasága. Fenségessé ezek a tárgyak valóban csak akkor válnak, amikor szemléleti megjelenítésükben sajátos *sematizálás* indul be.

Ez a sematizálás nem történhet egyetlen értelmi fogalom vezetésével sem, hiszen a tárgy túl nagy és túl formátlan ehhez. A sematizálást az ész által kínált eszme vezeti. Az eszme fogalmilag nem definiált és az érzéki világban fel nem lelhető „forma”, ami általában valamilyen totalitásképpzettel áll összefüggésben – ez az eszme meghatározása A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-ban. A fenséges elemzésekor azonban mintha valami másról volna szó. A fenséges élményének két szakaszát különböztethetjük meg. Az első szakasz a néma elragadtatottság állapota, a döbbenet és a csodálkozás keveredik a tárgy iránti tisztelettel, s a létrejövő érzés – ahogy Kant írja – megrázkódtatáshoz hasonló: olyan közvetett öröm, amely *„az életerők pillanatnyi gátoltságának és ezt nyomban követő, annál erősebb kiáradásának érzése”* (157.) által jön létre. A második szakasznak ezzel szemben azt nevezhetjük, amikor a szemlélő bizonyos értelemben kiszakad a lenyűgözöttség állapotából, újra visszatalál önmagához, ám egy felismeréssel gazdagodva. Úgy is megfogalmazhatnánk, hogy az új felismerés révén, más szinten talál vissza a tapasztalat normális menetéhez.

Mit nevezhetünk felismerésnek a fenséges élményében? A kérdés nagyon is bonyolult, és éppen bonyolultsága miatt csábító a kantai válasz: az önmagunkban rejlő érzékfeletti és erkölcsi lényt ismerjük fel. Be kell azonban látnunk, hogy a fenomenológiai megközelítés feladásával itt metafizikai, de legalábbis architektonikai szempontot érvényesít Kant. Ez a szempont pedig azt követeli meg, hogy össze lehessen kötni az egyébként élesen elválasztott két szférát, az érzéki természet fizikai törvényeknek alávetett világát és az érzékfeletti világ erkölcsi törvényeknek alávetett valóságát. Pusztán fenomenológiai szempontból azonban ez a válasz nem kielégítő. Ha egyáltalán felismerésről vagy belátásról beszélhetünk itt, akkor az leginkább a negativitás terminusai-ban fogalmazható meg: felismerem, hogy a világ nem az, aminek hittem, és hogy én sem egészen az vagyok, akinek eddig hittem magam. A fenséges tapasztalatát túlságosan is könnyű rövidre zárni az eszme „konkretizálásával”. Így jutunk el a fenséges – meglehetősen gyakori – vallási értelmezéséhez (ami ellen Kant is tiltakozott) vagy a kantai típusú morális értelmezéséhez, amely ugyancsak többet vetít a jelenségbe, mint ami onnan biztosan kiolvasható.

A megrázkódtatást a fenséges tapasztalatában Kant többféleképpen jellemzi: összeütközés az elmeerők között, a képzelőerő képtelenségének felismerése a végtelenbe való tágulásra, az életerők pillanatnyi gátoltsága, majd hirtelen kiáradása stb. A megrázkódtatás azonban úgy is értelmezhető, hogy a fenséges felráz, felébreszt, magamhoz térít, kimozdít a megszokás mechanikus világából. Ez a kimozdulás pedig már önmagában felismerést jelent: nem csak a megszokott világ, a megszokott élet jelenti lehetőségeim szféráját, létezőm egy tágabb horizont felé is nyitott. Hallgassuk még egyszer Kant szép és tömör formuláját: a fenséges „*feléleszti bennünk az erőt arra, hogy kicsiségnek tekintsük mindazt, ami iránt aggodalmas törődéssel viseltetünk*”. A fenséges megrendít, de a lélekben erő ébred arra, hogy elengedje, de legalábbis némi távolságból szemlélje mindazt, amihez addig „*aggodalmas törődéssel*” ragaszkodott.

A fenséges tapasztalata olyan többletet szolgáltat, amivel *semmilyen fogalom, sőt semmilyen eszme sem adekvát*. Tapasztalati és tudati életünk biztosnak hitt pillérei rendülnek meg a fenségessel együtt járó megrázkódtatás során: az én, a világ, az akarat, a tudás, az erkölcs stb. mind érintettek ebben a megrázkódtatásban. Ha nem a fundamentumok újraszematizálása indul meg, akkor az elme önkéntelenül is *külső* támasztékot keres a sematizálás számára: így merül fel az élmény vallásos és morális értelmezése. A fenséges kanti leírásának középponti mozzanatával, vagyis az érzékfeletti-morális értelmezéssel nem kell okvetlenül egyetértünk. A kanti megközelítés viszont jó példát szolgáltat arra, hogy miként indul el szükségszerűen és úgyszólván magától az élmény értelmezése, illetve sematizálása.

Hova jutottunk a sematizálás különböző típusainak elemzésével? A fogalmak köre, vagyis a megérthető, rendszerezhető és felismerhető ismeretek köre, úgy tűnik, jóval szűkebb a lehetséges sematizálások körénél. Jó néhány tapasztalatunk fogalmi azonosítás nélkül történik meg, nem nagyon lehetséges azonban tudati működés valamilyen – legalábbis – alapszintű sematizálás, vagyis összefüggések, kapcsolatok, analógiák, elemi alakzatok keresése nélkül. A sematizálás tehát soha nem marad abba: a szép és a fenséges élménye nem némít el teljesen, hanem elindul bennünk a sematizálás fogalomtól független mozgása, az analógiás észlelésben pedig a produktív képzelőerő a hasonlóságok, analógiák és megfelelések végtelen sokaságát veti fel a fogalmi tapasztalás „peremén”. A sematizálás teljes megszűnése csak az elme halálaként gondolható el. A sematizálás sohasem áll le teljesen, de nem is merevül változatlan fogalmi szerkezetté. A valóság szövege és a tudat élete sokkal gazdagabb a mindenkor fogalmi hálónknál, ám a felismerés peremén mutatkozó többlet mindig arra törekszik, hogy valamilyen módon alakot öltson és a tapasztalás részévé váljon. A megragadhatatlan és megragadható között így szakadatlan ingamozgás zajlik: „sémák erdején át visz az ember útja”.

Kiss Judit Ágnes

MIMIKRI

Hová hívtál el, Istenem?
Miféle különös szeánszra,
mely szentebb, mint egy nászmise
és sötétebb, mint a sátán bálja?

Hová dobtál ki, Istenem,
mint egy ejtőernyős ügynököt?
Tudtad-e, amikor kilöktél,
hol szállunk, milyen föld fölött?

Most itt vagyok, nem kérdezek már
semmit, ami a múlttól szólna,
elvégeztem mindazt, amit rám bízta,
vagy szolgálaként, vagy uralkodva,

csak tudnám, mi az. Most jó volna
emlékezni, mit is kell tennem.
Hallgatok addig, és próbálok
túlélni rejtőszínekben.

UV

Megbuktam, Uram, mint már annyiszor,
és jogos volt, te sosem szadizol,
csak kérdezel, s én nem tudom a választ,
mert lusta voltam tanulni, és fáraszt
a sok olvasás, a korai kelés,
a gondolkodás, a jegyzetelés.

Megbuktam, Uram, amit tanítottál
tíz hónapig, egy árva szót sem értek,
hiábavaló volt az összes órád,
a legkönnyebb szabályok ellen vétek.

Látom rajtad, hogy csalódott vagy,
ahogy azt is, hogy bízta bennem,

és jobban fáj, hogy nem teszed már,
mint az a szó az indexemben,
hogy elégtelen voltam hozzád,
és elégtelen annyi máshoz,
a kitárt szárnyú repüléshez,
a sebzéshez, a gyógyuláshoz,
nem ismerem fel a hamis szót,
sem a szívből kiszökkenő vért,
futom tovább a köreimet
örök évfolyamismétlőként.

Matrózblúzban, lehajtott fejjel
megyek az utcán, szinte sírva,
mit bánom, hogyha megbámulnak,
látják rajtam, ma volt a vizsga,

csak alakítom, átfogalmazom
azt az egy mondatot, mit neked mondok:
ha még nincsen túl késő hozzá,
Uram, adj még egy időpontot!

A HALÁL MILONGÁT TÁNCOL

Rejtsd el az arcod barna hajamba,
rejtsd el fekete szakállamba,
combod a combomhoz feszül, édes,
rövid kis tánc lesz, nem is veszélyes.
Eltakartam a szárnyamat, hogy ne félj.

Csigolyáidat add ujjhegyeimnek,
vad vagyok, ölelésed szelidít meg,
vékony a bőröd, a tenyerem érdes,
ha akarom, csontig lenyúzom, édes.
De lehunyom a szemem, ne lásd: két üres rés.

Mellemhez ér melled puha dombja,
fellobbanna a vérem, ha volna,
de ha nem akarod, hát ne legyél velem,
jönnek az éjszaka vak madarai,
csőrükben elhoznak úgyis, édesem.

Miklya Luzsányi Mónika

DIZNILEND

Undok egy reggel volt, ilyenkor rühellem a tükrot, megmutat mindent, pedig múltkor, amikor kint voltunk mucival a palatinuszon, majd eldobta a törülközőjét, basszus, Dia, hogy neked aztán sehol egy narancsbőr. Persze én meg belevigyorogtam a képébe, és nincsenek még szarkalábaim sem, tudod, a bőrömet anyutól örököltem, neki hatvanévesen is olyan az arca, mint az őszibarack, kicsit ráncos őszibarack, de ezt mucinak nem kell feltétlenül tudnia. De hiába az öröklött kondíciók, ha végigbulizol egy éjszakát, nem leszel reggel katerinazétadzonsz, ráadásul elszúrtam a sminket már az alapozásnál, lemosó, aztán újat fel megint, de az sem segített, a harmadik x-en és negyedik exen túl már csak az onkológia következik, be tudtam volna húzni annak az öregedő rinyának ott a tükörben, fogd vissza magad, még te mersz nekem dumálni azok után, ami tegnap este történt.

Igen, igen, már megint Kristóf miatt hánytam magamtól, hülye voltam, amikor bedőltem neki, de nem tehetek róla, Kristófban én még mindig reménykedek, nem fogom kinőni soha, mindig azt várom, hogy kiderül, tényleg ő a szőke herceg, pedig már amikor felhívott, akkor is tudtam, hogy csak a dekoráció miatt kellek neki, ne legyen olyan feltűnő, hogy a srácok miatt megy a mammutba. De ha őszinte akarok lenni, akkor nem csak Kristóf miatt, bizsergett mindenem, pasi nélkül negyedik hónapja, a vágóhidas norbiról lettem, olyan szépen kért, értsem meg, neki fontosak a gyerekei, megértettem, főleg, hogy kifizetett előre fél évet a tőkölín, labkért, rezsit, mindent, hogy legyen időm rendezni az egzisztenciális problémáimat, jó, jó, de a szexuálissal mi lesz, harminc-egynéhány évesen nem olyan egyszerű pasit fogni.

Eltelt négy hónap, és semmi, be voltam zizzenve teljesen, a fekete sztreccs ruhát húztam fel, amit a bellamiában vettem egy preklímoxos rohamomban, ráköltöttem a fél fizetésemet, sőt egy kicsit többet is. Akkor is magam alatt voltam teljesen, rohadt gusztustalan, nyákos, szürke nap volt, lötytedtek még a falevelek is az ágakon az esőtől, azt hittem, sose lesz többé nyár, hát muszáj volt elhítenem magamról, hogy jó nő vagyok, hogy harmincon túl is mutogathatom a combomat, hogy feszes a mellem és a fenekem, még akkor is, ha az anorexiás elárúsító csajhoz képest anyamedve vagyok, ezt akarja megvenni, ezt baszd meg, és kivillantottam rá a fogsorom, még szerencse, hogy nincsen koronám. Vádító az a sztreccsfekete, teszteltem már a bélán is, mucit majd megölt, de én tök rendes voltam, tényleg, nem adtam alkalmat a bélának, pedig akkor még nem is tudtam, hogy revansot vehetek-e miatta valaha a mucin.

A sztreccsfekete be is jött, pedig amikor megérkeztünk a diszkóba, az aligtizen kislibáktól lehervadtam egy pillanatra, de nem tartott sokáig, mert azonnal megéreztem, hogy néznek, nem is akárhogy, hanem azzal a tipikus magamra húzlak most rögtön tekintettel. Arab volt, olajos bőrű, fekete, göndör és szőrös mindenütt, nálam egy tízzel fiatalabbnak saccoltam, de nem izgatott, vagyis hogy igen, nagyon is, olyan sokat ígérően domborodott a nadrágja középtájt, meg egyébként is sose voltam még színes sráccal. A kálmikát hagyjuk ki, jó, ő egy egészen más téma, akkor még egyébként is gimis voltam és polgárpukkasztó, vagyis deviáns, merthogy polgárok akkor még nem voltak. Ha mást nem, hát pukkasztottam az anyut, ette a fene a párttaggyűlésen

a biztosítótűim, pengés fülbevalóm meg kálmi miatt, aput meg nem kérték fel a bucsai téeszelnők temetésén beszédre, anyu otthon hisztériázott, ahányszor szóba jött, még a baboskendője se tetszett neki, pedig mondtam, hogy jobb, mint az úttörő, bevezethetné, aztán bekattant, és átíratott szolnokra, sok volt neki a kálmi meg a ricse.

Szóval, ami volt köztünk a kálmival, még aktusnak sem nevezhető, csak élvezetnek, de egy arabbal vagy négerrel még tényleg nem, szóval szívesen kipróbálnám. Ezzel is a mammutban jó darabig szemeztünk a vodkanarancsa mögül, Kristóf akkor már lépett egy vékony csontú, csúnya fiúval, az arabnak meg a szeme benne a dekoltázsomban. Persze a mucu elsőre látta volna, mi az ábra, a bélán is látta még annó, azonnal bejelentette rá az elsőbbségi jogát, ha dobod, az enyém, de inkább ne, ismerlek, hamar beparázol, ha nincs fix pasid, érdemes tartani egyet, még ha öreg és kopasz is, kell valami kis biztonság. De ez azért nem akadályozta meg, hogy megcsinálja a saját kis biznisztét, az első dolga volt, hogy lebuktatott a béla előtt, találkozta már a fiával, tünevény, a béla orrán lecsúszott a szemüveg, úgy bámult rám, nem is tudtam, hogy van fiad, ó, van neki, és már elég nagy, mennyi is, tizenkettő. Ezer szerencséje a mucinak, hogy otthon megtanítottak viselkedni, de én ennek a rinyának többet semmit, az biztos, még volt képe mosolyogni, neked úgysem kellett volna a béla hosszú távon, mi meg elég jól kijövünk. Ebben mondjuk igaza volt, a bélát nem kívántam a hátam közepére sem sokáig, az ágyában meg még addig se, úgy fújtatott minden alkalommal, mint egy gőzmozdony, aztán meg lehengeredett rólam, és már horkolt is, na, ha ez kell a mucinak, akkor vigye. A mucinak persze nem ez kellett, hanem teneriffe, costa brava meg rialto de mare, évekig úgy tűnt, hogy ezzel a húzásával lekörözött, ahhoz, hogy visszavágjak, valami nagyobb fogás kellett, gazdag pasi, biztos kapcsolat.

A színes srác a mammutban még a vodkanarancs mögül sem tűnt egy örökélet biztosításnak, de egy-két hetet megszavaztam neki, legalább egy kellemes estét, a második vodkanarancsot már ő hozta ki, odaült mellém, annyira talán mégsem volt fiatal, csak jó karban, megkönnyebbültem kicsit, meg hálát adtam a jóistennek, hogy indulás előtt átfestettem a hajam. De az arabot nem érdekelte a hajam, csak nyaktól lefelé bírt tájékozódni, ha egy halovin lámpást húztam volna a fejemre, azt se vette volna észre, be volt rám indulva teljesen, legalábbis azt hittem, tényleg rám, míg véletlenül ki nem rántotta a zsebéből a viagrát. Ha nem kerül elő Kristóf, még nagyobb lett volna a gáz, úgy fel volt pörögve, hogy attól féltem, ott erőszakol meg az üvegasztalon, de Kristóf helyzetette seperc alatt, hála istennek nem látszik rajta, hogy buzi, na jó, én nem mondhatok ilyet, szóval, Kristófképes konzolidáltan viselni a másságát, persze a muszklijával meg a kocka hasával könnyű neki, beájult az a kis girhes is, akit felcsípett, amíg én a viagrás arabbal flörtöltem, Kristóf elment a budiban análishan és orálishan is.

A szóke herceget hozta megint, mint egy diznifilmben, szó szerint a karjában menekített ki, már a mammutban bőghetnékem volt, de tartottam magam, na, most akkor vigyél el valahova, ahol legalább táncolni tudok, ha már így szarban hagyta. Átmentünk a szilvermúnba, és persze áttáncoltuk az egész éjszakát, és csak a negyedik vodkanarancs után jött csak rám az első sírógörccs. Na, ne bőgj már, kamparit rendelt Kristóf, édes, keserű, összeragadt tőle a szám, beszélni sem tudok, akkor ne beszélj, táncolj, jó, de lassúzni nem fogok veled, aztán persze mégis, ciki lett volna épp a lassúnál leülni. Meg én még mindig olyan hülye vagyok, hogy reménykedek, na, most jön el a megváltás pillanata, megnyílnak az egek, Kristóf megvilágosul, vagy legalább elfelejti kendereskét meg gica bát, de ha azt se, nem baj, csak egyszer legyen férfi végre nekem is. Hát, persze nem, azon az estén sem történt meg a csoda, pedig olyan a

teste, mint a dávidé a talapzaton, fájdalom, a farka is, én már mindent bevettem, amit csak tudok, de nem, ne csináld, Dia, veled úgyse menne, na kösz, bocs, nem úgy értettem. Hajnal volt, mire hazaértünk, szeretlek, Dia, én is, drága, és egy búcsúpuszit nyomtam a homlokára, belül meg forrt ezerrel a katlan, az arabtól meg Kristóftól fel voltam pörögve rendesen, miért van az, hogy én mindig az ilyen perverz hülyéket fogom ki, jó, visszaszívom, Kristótot kölyökkora óta ismerem, még gondolatban sem mondhatok rá ilyet, az az arab is, tudja fene, mért kell neki viagra, lehet, hogy megvan neki is a maga baja.

Kristóf volt az első, akinek odaadtam volna magam, akár már nyolcévesen, egy bandába verődünk hasonló gyerekek, kendereskét akkor jó ha lakták ezerkétszázán, ma már csak a fele, tízen, tizenheten tartoztunk a bandához, a mienket Kristóf vezetete, frankón megszavaztuk, titkos szavazás meg minden, zászlót csináltunk meg bunkert a szittyósba, dékány nóri apja volt a gátőr, ő tanított meg minket nádat vágni, kévét kötöttünk, azokat borogattuk össze, abból lett a bunker, fölül meg összekorcoltuk, tutira, mint a pákások régen. Ezt is dékány nóri apja mondta, a pákások pákával pákásznak, mi is próbáltuk, de belepotyogtunk a vízbe, békát nem lehet szigonyozni, ahhoz nagyobb állat kell, az meg nem volt már a berettyóban, de azért folyó volt még, nem olyan békanyálás pocsolya, bőgni tudnék mindig, mikor átmegyünk a halápi hídon. Mondogatták akkor is, de nem hittük, a tanárok figyelmeztettek, ne járjunk ki, szeszélyes folyó a berettyó, nem tudni, hol ás kutat magának, merre vannak örvényei, de nem is az, súgták meg négy szemközt, mert erről azért nem illett, debrecen szennyvizét is beleengedik, tisztítatlanul persze, a hortobágyba nem lehet, az mégiscsak védve.

Nem hittük el, basszus, ott fürödtünk a szarban, de eskü, hogy akkor még nem látszott, öntisztított a folyó, békanyál meg bűz semmi, csak a szittyós lett egyre nagyobb, de annak még örültünk is, kijöttek a halápvégiek, meg a trafósok, na, akkor tört ki a háború, mert az az elekpityu bandája volt, rühellte Kristótot, tán az apja végett, nem tudom. Nyilván lehetett ebben egy kis kasztosodás is, ha visszagondolok, tényleg, mi mindannyian funkcionáriusgyerekek, de legalábbis értelmiségi, a halápiak a csórik, a trafóból meg a templomosok, de nem volt ez így kimondva, csak most áll össze, ismerjük egymást, összeszoktunk. Mi kádergyerekek jobban összetartottunk, mint a trafósok például, azok gondolom a pappal mehetek ide-oda, volt egyszer egy fiatal, az vite őket szalonnát sütni a szíksósra, apu őrjöngött, gica bácsi csak nyugtatta, és aztán tényleg rendbe jött minden, mert a kispapot elhelyezték, és hoztak egy öregot, az nem csinált semmit, hát nem megmondtam neked, sanyikám, várjuk ki a végét. Nekünk meg, tudod, voltak ilyen szakszervezeti üdülések, apu meg a Kristóf apja jóban voltak mindig, szóval mi egy helyre kaptuk a beutalót, kirándulások is, meg a vacsorák, novemberhét, ápriliségy, a tanácsháza udvarán halászlé, bográcsgulyás, mi meg csak együtt már kölyök korunk óta.

Ez maradhatott meg Kristófban is, azért karolt fel anyyira, ki voltam borulva, kendereskén állt a bál, anyu őrjöngött, ide a lábad többé be nem teszed, Jázon sírt a nagyanyja karján, nekem a mellem, mint két nagy duda, folyt belőlük a tej, feszített, majd szétrobbant, adjátok ide, nem, jobb ha már most átszokik a tápszerre, nem lesz úgyse, aki szoptassa. Borogatni kellett, anyyira begyulladt, lázam is lett tőle, tejláz, azt mondta az orvos, apassza el, ha nem akarja szoptatni, ordítani szerettem volna, de én akarom, anyu egy ötszázast dugott a körzeti orvos zsebébe, köszönjük zsilák elvtárs, a többi majd mi itthon megoldjuk családilag.

A nővérszállón nem volt más csak a mucu, neki bőgtem el magam a kevert meg a szofi mellett, mert hiába könyörögtem anyunak, ne vegyétek el tőlem, miért, mit

akarsz vele, intézetbe dugni, vagy a nővérszállásra viszed, egy gyereknek normális körülmények kellenek, hogy felnevelődjön, pártunk és kormányunk dicsőségére, de ezt már csak a hubertusz mondatta velem, vagy a kevert, eskü, hogy így volt, azért kellett nekik a Jázon, a pártfegyelem miatt.

Amíg én újvárra nem kerültem gimibe, el nem tudtam képzelni, hogy máshol nem az van, mint kendereskén, fényes szelek fújdogáltak ott még nyolcvanötben is, anyu kispajtásoknak szólította a tanítványait, az úttörőszobában lenin több példányban, még ma is tudom az életrajzát, úgy belém verte gyula bácsi párusszki, amikor készülünk zánkára hetedikben. A szocialista embertípus nem lesz lányanya, a kommunista anyaeszmény viszont küzd, mint oroszlán a gyermekeiért, elhagyott unokáit istápolja, anyu megdicsőült Jázontól, az érdemrend mellé jól jött a bizonyíték, hogy nem csak az iskolában fontos az eszme, ebbe a házba csak akkor teszed be a lábad, ha lesz normális munkád, lakásod, ha biztosítani tudod a gyerek jövőjét. Tíz centivel a beton fölött libegett, ahogy tolt a babakocsit végig a vöröshadseregen, megszabadulhatott tőlem végre legálisan is, mert azt azért mégse, hogy én rockerekkel meg kálmival, egy anyaeszmény még a rendőrörsöt is megbocsátja, de az unokáját nem hagyja zsenge korában megmételezni. Nem is ez bántott, megszoktam, hogy én vagyok a társadalom gennyes kelése, hanem Jázon, hogy rá is bélyeget sütött, a gyerek semmiről sem tehet, nem lehet rajta számon kérni az anyja vétkét, mondta anyám, na, innen el volt ásva kendereskén Jázon, tudom, ott nőtem fel, emlékszem a kismaté gyerekeire, azok se tehettek róla, hogy az apjuk megkéselte a nagyanyjukat, mégse játszott velük senki, bandához sem tartoztak, csak maguknak, egyedül, aztán volt szörnyülködés a faluban rendesen, amikor a kismatécsabi feltörte a takarékot tizenhat évesen.

Amikor a Jázon született, aputól már nem vártam védelmet, főleg nem anyuval szemben, nem látott, nem hallott, még a családjában sem, aktatáskájában hordta a párthűségét, nyugtot akarok, hagyjatok békén, elég nekem az iskola, úgy rúgott ki az anyu páros lábbal, hogy még a kutyák sem ugattak utánam kendereskén. Nem volt más választásom, tényleg, ott kellett hagyni Jázont, a nővérszállóra nem vihettem, a hetes bölcsődénél meg jobb kendereske is, egyébként sem lett volna hétvégén hova, kéthetes se volt a gyerek, és én már a nővérszállón ittam a kevertet.

Kristóf akkor is úgy lépett be az életembe, mint a szőke herceg, csak a fehér ló hiányzott alóla, meg persze derék alatt mással is gond volt, de akkor még tudta a fene, nem sejtettek kendereskén se semmit, mert Kristóf akkoriban csak gica bácsival, az meg nem tűnt fel, merthogy családi viszony, az se, hogy nem jár lányokkal, elment kőliba tizennégy évesen, csak hétvégén jött haza, komoly fiú volt, senki se gondolta volna róla. Amikor a keletinél összefutottunk, nem láttam már vagy három éve, egy fejjel kilógott a tömegből, integetett messziről, azt hitte, én csak átutazóban, Dia, drága, mi hír kendereskén. Akkor jöttem megint épp otthonról, Jázon nem ismert meg, azt mondta nekem, néni, ha nem éppen akkor találkozok vele, lehet, hogy nem bőgöm el magam annyira. Bizonytalan volt minden, illetve ami biztos, az meg szar, és olyan jó volt, ahogy átölelt, én meg a bajcsizsilinszki közepén belezokoghattam a bánatomat abba a széles vállába, feszültek az izmai, ahogy átkarolt, beajultam teljesen, azt hittem, tényleg olyan kemény tőkű srác, mint amilyennek látszik, hát nem, de a szíve nagy, és a lakása is, költözz hozzám, Dia, nem lakhatsz azon a rohadék munkásszállón, nem neked való.

Muci segített összepakolni, mert a bugyjaimat se találtam meg, olyan boldog voltam, csak fél szavakat tudtam dobálni kendereskéről, meg a párttitkár apjáról, meg a szakszervezeti mikulásról, akinek együtt énekeltük el a hulla pelyhest hatvankilencben

vagy hetvenben. A szittyóst se bírtam elmesélni rendesen, csak hogy gyerekkorunkban mennyit piszkáltam, egészen addig, míg meg nem vert, két vállra fektetlek, kis szaros, hogy mersz velem kikezdeni, de én már akkor is csak azért, hogy teperjen le, szorítson maga alá. Anyu kivolt teljesen, amikor meglátta a kék-zöld foltokat, de ha kitépték volna a nyelvem, akkor se mondtam volna meg, honnan szereztem, főleg, hogy kitől. Ennyi talán, amit elmondhattam róla normálisan, mucu meg bólogatott, tutira vette, hogy összejövünk, mi a francért hívott volna különben, bejössz neki, majd meglátod.

Akkora volt a hátizsákom, hogy a fél skálametró belefért volna, de végigtáncoltam a mozgólépcsőt lefelé, bejövök neki, bejövök, anyuék is megnyugszanak kendereskén, meg a falu is, nem kívánhatnak jobbat, a párttitkár fia meg az iskolaigazgató lánya, éppen összeillenek, élünk majd együtt, szeretetben, békességben, a párt és munkásosztály őriző tekintete követi lépteink, csinálunk majd sok kis szocialista embereszményt, szívem szerint egy tacepaót akasztottam volna a nyakamba, én leszek a Salamon Kristóf új nője. Milyen hülye is voltam, hogy nem vettem észre azonnal, amint beléptem a lakásába, hogy nem volt neki régi sem, Kristóf lakásának nem volt nőszaga, sose járt abban valamirevaló fehérszemély.

Na, tőlem se lett ott nőszag, egy hétig se bírtam nála, vergődtem az ágyban éjszánként, az ágyneműjének pont olyan illata volt, mint az ingeinek, nyilván ugyanaz a mosópor, rágtam az öklöm, és szagolgattam az ágyneműt, mért nem jön át, mi a francért, ha összetalálkoztunk az előszobában, megremegett a térdem, és próbáltam természetesen viselkedni, észre ne vegye, hogy ugranék rá máris. A harmadik nap után viszont már nem érdekelt, azt akartam, hogy vegyen észre, igenis, azt a kék szuperminit vettem fel, a rákócín túrtam a ruti butikban, akkor még nem volt tanga, de két számmal kisebb bugyit húztam alá direkt, lógjon ki a fél seggem. Az se jött be, őrjöngeni tudtam volna, itt élek egy fedél alatt ezzel a jó pasival, de ha erényöv lenne rajtam, tutira többet kefélnénk. Komolyan azt hittem, hogy impotens, nem vettem észre az eltűnéseit, hogy nyüszíteni tudna a szerencsétlen sokszor, azért járja egész éjszaka a várost, mert nyíltan akkor még nem lehetett, a dunakorzón rendőrök dekkoltak, lesték, kit kaphatnának el a srácok közül.

Ha ebben a kurva rendszerváltozásban szép volt valami, akkor az a Kristóf, tüntetni persze nem ment, és rózsaszín nadrágot se hordott, valójában nem történt semmi, csak valahogy megférfiásodott, ne röhögj, tényleg, akkor már vállalhatta nyíltan, nem csaphatták falhoz a depók azért, mert homokos. De nyolcvanötben még más volt a helyzet, Kristóf is csak titokban ment el, nekem meg az egészről fogalmam sem volt, azért rohantam el tőle olyan hülyén, amikor rájöttem, mert minálunk, falun erről egyáltalán nem beszéltek, a felvilágosító órán nyolcadikban azt mondta a védőnő, hogy a törvény bünteti, csakúgy, mint a nemi erőszakot, és szóljunk, ha ilyet tapasztalunk a környezetünkben, nem is foglalkoztatott a téma többé, ferdehajlam, normális ember nem csinál ilyet.

Mikor utána találkoztunk, nem tudtam, mit kezdjek velem, zavarban voltam még sokáig, de ő olyan drága volt, értett mindent, lefogadok, hogy a buzi ugyanolyan fogalom volt náluk is, mint az anyagyilkos vagy a reakció vagy az irredenta, akiket villamosszékbe kéne vizsgálat nélkül, a szittyóban meg csak szitokszóként, eszünkbe sem jutott, hogy jelent is valamit. Szar ez így, ehhez is kéne valami elvonó vagy tréning, vagy mit tudom én, hiába ismerem ezer éve, hiába ő az, akinek a legtöbbit, ha magához von, még ma is megrettenek egy kicsit, bekattannak a régi sztereotípiák, és hiába tudom az agyammal, belül összerándul bennem valami, hogy most akkor mi lesz, mert,

ugye csak nem normális, aztán megszégyellem magam, és átcsapok a másik végletbe, elkezdek zsiszegni, és várom, hogy folytatódik. De nem vagyok számára más, mint egy haver a szittyósból, akinek a keblén kisírhhatja magát időnként, az érintései, az ölelései ugyanolyan ártatlanok, mint a berettyó partján a nádásban, ott is csak én gerjedtem be tőle.

Amikor felcsörgetett éjnek évadján, menjek érte az oktogonhoz, na, akkor mondta el gica bácsit, és lehet, hogy hülyeség, de bennem akkor kezdett oldódni a feszültség, persze nem teljesen, csak olyan elviselhetővé, nekem Kristóf mindig is frusztráció marad. Olyan egyedül volt a csóri, mint a kisujjam, előtte fél évig járt azzal a kis vörös újságíróval, aki a napikultok után rohángált, elege lett Kristóf hülyeségeiből, amit azért nem csodálok, és lelépett egy másik fazonnal, Kristóf meg összeszedett egy diszkóban valami bölcsészt az oktogonnál, vége felé jártak, amikor bejött egy nagyobb társaság. Még csak részekek sem voltak, kirángatták őket a budiból, na, hogy csináljátok, sose láttunk még buzikat baszni, aztán végigment rajtuk az egész banda, a bölcsészen is, rajta is. Azon az estén szívem szerint a két mellem közé vettem volna a fejét, úgy simogattam, ringattam volna, felejts el mindent, felejtsd el kendereskét, a szívetet, az edzéseket. De Kristóf nem tudott felejteni, hogy a nagybátyja erőszakolta meg ötévesen, azt mondjuk nem is lehet, én erre szocializálódtam, kicsim, az idegpályáim így épültek ki.

Gica bácsiról gyerekként is hallottunk suttonni a faluban ezt-azt, de nem állt össze a kép, miért nem engedik el a szülők a fiukat a serdülő focicsapatba, nem értettem, mért nem mindegy, hol játszik a gyerekük, itthon vagy újváron, gica bácsiról csak annyit tudtam, amit anyuéktól, hogy jól fekszik pártvonalon, megyei szinten sporttitkár, tenni nem tudott ellene senki, főleg nem Kristóf, nem állhatott oda az anyja elé, leszopatta magát velem a gica bátyám. Igazság szerint nem is gica bácsin akadtam ki igazán, hanem a Kristóf apján, te nem ismered, marha nagy tahó ember, badacsonyan képes volt egy liter bort egy húzásra, még csak meg se tántorodott, olyan falu bikája, én tutira azt hittem, hogy nem is sejti, ki is miskárolná a fiát, ha megtudná, de nem, egy gyáva szar, semmi több.

Kristóf csak később mondta el az apját, amikor a Jázont már felhoztam Pestre, és mondtam, hogy apára lenne szüksége a gyerekeknek, férfimodell, ilyesmi, na, akkor mondta el, hogy egyszer próbálta az apjának, lehetett vagy tízéves, a varburggal mentek be újvárra venni valamit, az apja meg észrevette, hogy alig tud megülni, mi az, besóztak, nem, hanem gica bátyám, mi van vele, seggbe baszott. Az apja rákapta a tekintetét, látta rajta Kristóf, hogy felfogta, mi történt, a státusát féltette, vagy a család hírnevét, ki tudja, elütötte az egészet egy poénnal, az edzőnek az a dolga, hogy baszogasson, nem árt ezt időben megtanulni.

Az elsőre nem is emlékezett igazán, kicsi volt még, valami disznótor lehetett, behívta a nagybátyja a klotyóba, hogy segítsen megmosni a kezét, aztán elővette, láttál már ekkorát, csak a szégyen maradt meg benne élesen, hogy neki tizedakkora se volt, és most sincs, nem is lesz. Először a bokrosszigetre jártak ki együtt, madarászni, tojást kellett keresnie a bozótosban, aztán meg gica bácsi fogta marokra a kismadarat, és nem is engedte el addig, míg el nem szállt. Azt konkrétan nem tudta Kristóf, hogy mással is, vagy csak vele, az edzések jobban megmaradtak benne, mint a sziget, hiába van neki az a dög nagy lakás, azóta sem tud elmenni másként, csak nyilvános férfibudiban, orálishan vagy análishan, mindegy, vékony csontú, gyerekforma fiúkkal, amilyen ő volt kendereskén.

Miklya Zsolt

VILÁG BOZONTJÁN

*„Futna szét minden, ez a vers is”
(Csoóri Sándor)*

Fut, na szép, minden, ez a perc is,
mikor az egér klikkel a versre,
s beúszik Marc Chagall szakállán
világbozontos regimentje.

Legelől úsz a hentes meg a pék,
s a polgármester egy habostortán,
s az élbolytól kissé lemaradva
Sándor, ki tornyot hisz az orrán.

Billeg kicsit, de egyensúlyban
tartja a toronysüveg meg az óra,
ami egy kicsit félreccapva,
félreszófolva virradóra.

S ha már szép, ahogy a klikkel
világ bozontján úszik e vers is,
futna szét vele minden percben
akár egy egérregiment is.

ARCÁT MOSNÁ

*„zuhanj le, víz, mint a bocsánat”
(Nemes Nagy Ágnes)*

Száraz vihar. Porban fürösztí
barázdált arcát az est.
Szomjas villám nyújtózik hiába,
hűvösre vágyó szikratest.

Megcsúnyul minden. Alig-időnk
dülő utak raszterén lapul.
Választanád szét eszelősen
mi lehet fönt, mi lehet alul.

Kenyérrre vaj, vajra méz, vagy
fordítva, mézre vaj, vajra kenyér.
A képről valakit levágtak, régen.
Az olló azóta válladig ér.

Hiába nincs, ha mégis várod.
Szár az arcát mosná az est.
Vörös szemében tűnt bocsánat
vizére szomjas szikratest.

G. István László

ÚTSZÉLI ALBA

Halsütés után ott marad a zsír a lábosban.
Fölengedem vízzel. Zsírcepp-szigetek
a felszínen – vannak érzések, amik nem
keverednek. Például imádlak és
undorodom. Leginkább hajnalban a
kiszolgáltatott nyakad, ahogy fekszel a
párnán. Rajta a pihe, mint a madártoll,
még csipogsz is olykor. Vagy párnámon
kapirgálsz a körmöddel, nyújtózkodol,
talán a lelkedet kell messze elérni,
ami nem látszik, csak abban is benne vagy.
Imádom rekedt-édeskés hangod lefolyó gyöngyeit,
amivel minden szót magadba szippantasz,
reggel eldugulsz – ha torkodat kinyitnám,
ott lenne a sok szőr, szappan, mint a mosdó szűrője
alatt, ha már a pumpa nem segít. De nem
bántalak, hagyom, hogy felengedj – most
nyílnak szemeid. Az éjjel benn hagyott
egy csöpp vizes kéket szemed fehéjén,
fordított mennybolt, felhő az ég, mint aki
a sötétben túl sokfelé nézett, várom, míg
sötét pupillád az én fekete
horgomra akaszkozik, ha akarod, most
szemedbe nézek.

FÁRADT THÉSZEUSZ

Levitted a fakókék szemetes zsákokat, amiben joghurtos poharak, banánhéj, a színek, mint a fáradt olaj. Reggelre ennyi marad utánunk, koszcsík a kádon, rúzsnyomok a csempén, nézésedbe is, mintha vízkő vegyülne, tompán elhasznált kedvességgel nyugtatod kézfejem a kezed. Az emlék is megerjed, a közös idő, mintha murci lenne – mindig savanykás szagra ébrednek. Talán a szőnyegek. Azokon van annyi minta, azokat követni – megszokott, kényelmes labirintusban kószálni veled. Takarítod a sarkokat, a pormacskák fáradtan kúsznak elő, zsákmányuk inkább a levegő, hajlongasz szürkén, mint aki előre kibérelt magának egy életet. Behunyom a szemem. Berendezhetnék egy teret nélküled.

KÖZÖS EBÉD

Kiszedem a tálát a kezedből. Ma én teríték. A közös evés, persze, hagymahéj az időben, leválik rólunk, hiába ülöm meg az asztalt, a lelkünk üres zsúrkocsi, tologatjuk. Neked amúgy is fáj minden, ami a szádhoz ér, kisebesedett benned, hogy élni kell – ezért nem jó soha enni. Töltök vizet. Figyelem a buborékokon át a pohárba mélyedő tekintetedet, a kezed, ahogy csuklómhoz ér, jeges, félszívű nyugtatás, inkább sebez. Most mi baj? Mondjam, fényes délben, hogy megint este lett – találjak ezerféleképp neked feloldozást? Inkább engedem, hogy félreérts, hámozok almát, érdeklődöm, ahogy az emberek, adok-veszek, bizalmat, lelkifurdalást. Vár ránk egy délután, külön, csupa számon-

kérlelhetetlen pillanat, mikor indulok,
 rájövök, hogy egyedül fogsz leszedni.
 Csillogni kezd bennem jóvátehetőtlennül
 a sok felengedett zsír, meg a szemed.

Koltai M. Gábor

KIETLEN BAROKK

Jegyzetek Füst Milán „Catullus”-ához

A CATULLUS átokként vonult végig Füst Milán életén, végleges változata sosem született, a teljes anyag az író egyik levele szerint húszezer kéziratoldal, amelyből nem egyet vetett tűzre az évekig tartó küszködés során. 1920-ban kezdett foglalkozni a témával; egy 1921-es naplójegyzet szerint rosszulesett írnia, mintha örökös ellenállásba ütközne; még ugyanabban az évben lezárta a munkát, csupa kudarc és öngyűlölet közepette: egy, a darab kapcsán írott levél szerint „tizenegyszer írni egy felvonást – rossz jel”, „ilyen kis fejjel, – gondoltam – nem lehet nagy műveket írni! – Ez születési hiba. – Csak kicsiket, – ha ugyan érdemes”. Fél év múlva, megint a CATULLUS kapcsán: „Abba kell hagynom az írást, mert nem vagyok író!” Aztán újabb jegyzetek, nekirugaszkodások. 1925-ben: „Öt évi állandó megőrülő, hiábavaló munka az életemből. Állítom, hogy hiábavaló, – mert ezzel én alig tanultam valamit: amihez kedvem van, meg tudom írni.” 1927-ben: „Lehet ebből a Catullusból, életem átkából áldás?” Egy 1927-es levél Osvát Ernőhöz: „Lerázom végre életem egyik átkát: Catullust. [...] E mű: csinálmány! – s ettől semmi sem menti meg, sem a hibátlan dialógus, sem az esetleges jó, ami benne van. Az ember lásson tovább az orránál s ne hagyja becsapatni magát. Gyökerében beteg a dolog s ezért nem akart magától megnőni. [...] Monstrummá nőtt meg az évek alatt. Minden szóért meg kellett küzdeni s mikor a szó megvult, akkor nem illett bele a jelenet ritmusába. Kezdjük előlről! Fogcsikorgatással 150-szer egy jelenetet. Ki bírja ezt ki kívülem, ki az a marha? – A munka komoly dolog, de aki ennyire komolyan veszi, az megint: semmütevő is, hibbant is. Ha Isten nem segít jobban, nem érhetőbben diktál, akkor kártyázni kell, vagy hivatalba járni.”

A CATULLUS 1928-ban végül is megjelent a *Nyugat*-ban. Néhány „elragadtatott vélemény” ellenére pár „undok barát”, köztük Osvát, örökre meggyűlöltette Füst Milánnal. Még több mint harminc év után, 1960-ban is ezt írja: „Ami továbbá a Catullust illeti: én annakidején a drámát befejeztem, le is közöltem, de tudni róla nem akarok, mert elhibázott munkának tartom. Kijavíthatatlan. Maga a kurva sem érdekel engem olyan nagyon, hogy hajlandó volnék megégyezni a szoknyája alá bújni.”

A darab, ami szerzőjének élethosszig tartó kínt okozott, valóban a magyar színház-történet egyik legkülönösebb drámája. Nem olyan nagy léptékű kompozíció, mint a NEGYEDIK HENRIK, nem olyan tökéletes, gyémántcsiszolású remekmű, mint a BOLDOG-TALANOK, a kérdések azonban, amelyeket fölvet, a rejtélyek, amelyeket egy-egy előadás alkotói elé állít, a maguk szabálytalan, ellentmondásos módján izgalmasabbá teszik

azoknál. Mialatt a szerző sokéves küszködése során többször leszámolt az írással, újabb és újabb szerelmi, magánéleti szálakat szőtt a történetbe, közben át- és újragondolta a drámai formát, addig a CATULLUS nem csupán átokká nőtt, de nagyszabású, máig ható színházi kísérletté.

A Petőfi Irodalmi Múzeum őriz egy kézirat-töredéket 1928-ból, a mű megjelenése előtti hónapokból, amelynek Füst Milán az UTÓPRÓBÁLKOZÁS címet adta; alighanem azután készült, hogy a szerző baráti körben felolvasta a darabot. A töredék egy teljes első felvonás: új szerkezet új cselekményszálakkal, egyetlen mondat sem társítható a felolvasott, pár hónap múlva megjelenő, később kötetbe került változathoz. Jól láthatóan azt a szándékot tükrözi, hogy szerzője az egész darabot előlről kezdje. Az egyik oldal margóján, sehová sem tartozón, csak úgy odafirkantva, két szó: „No még!”

*

A fiatal, de „gyűlölve szerető” szerelmes versei révén máris elismert Catullust makacs szenvedély fűzi Clodiához, a villogó szemű fekete szépséghez, jóllehet nemcsak a nő féltékeny férje áll közöttük, hanem szeretőinek arctalan hada is. Catullus számtalanszor megalázta magát, ácsorgott kapualjban, mellette élt és várt rá, vádolta és szánta, utána utazott és visszautazott, Clodia pedig, aki mindenki vágyának tárgya és „mindenki szomorúsága”, hiába várta, hogy Catullus kitépje és elvigye őt innen. Nem tudni, mióta tart ez az egymást gyötörő, mégis kivételesen gyengéd összetartozás, hányszor várta Clodia, hogy Catullus elrabolja, feleségül vegye, hányszor vélte Catullus, hogy Clodia kegyetlenségéből vagy határozatlanságból, de várhatja őt, és nem tudni, mire vált volna, ha bármelyikük egyszer valóban elszánja magát.

Clodia egy spanyol bérgyilkossal készül megöletni a férjét, hogy aztán Görögországba szökjön és táncosnőnek álljon. A megbízást később Catullus vállalja magára. Az árnyok felborulnak. A felbujtó és a kiszemelt gyilkos egyaránt irtózni kezd a terv végrehajtásától, s egyedül a leendő áldozatban érződik valamiféle szelíd sürgetés. Metellus, a férj vacsorára invitálja Catullust, élete utolsó beszélgetéséhez keres benne partnert, saját nyomorult szenvedélyének lelki örökösét keresi a híres költőben. Tudja, hogy Catullus a kiszemelt gyilkos, belenyugodott az ítéletbe. Catullusra akkora hatással van Metellus felkínált baráti és áldozati gesztusa, hogy elhatározza, mindkettejüket kimenekíti Clodia bűvköréből. De már késő; Clodia őrjítő Salome-táncba kezd, és Metellus, amikor a pillanat már elviselhetetlen, öngyilkosságot követ el. Catullus otthonába zárkózik, társas magányában megtűri Clodia kis barátnőjének, Tertullianának a szerelmét, noha mindketten tudják, sosem viszonozza. Clodia a másik házibaráttal, Calvusszal utazik Görögországba. Még az is lehet, hogy az oldalán mégsem táncosnő lesz belőle, hanem tisztes polgárasszony.

*

Metellus valahol utal rá, hogy a mocskból ásta föl és „emelte magához” Clodiát – ezt talán az elkínzott lelkiállapot túlzásának kell tekinteni. Mindahhoz, ami kapcsolatuk kezdetét illeti, s az okokat, amelyek végletesen megfojtották, ez külső járulék; valami, ami eleve meghatározottá tesz (Clodia szükségből ment férjhez, nem volt számára más lehetőség, tartozik Metellusnak, a házasságot a körülmények határozták meg). Pedig mindennél fontosabb, hogy ez a két ember *választotta* egymást (erre különben utal a szöveg, és Clodia később, az 1928-as töredékben ki is mondja). Mik hát az okok?

A körülmények talán egymást robbantották be. Megismerkedésükkor Metellus egészséges ember kellett, hogy legyen; egymásnak kiszolgáltattott, egymást élni nem

hagyó, görcsös szeretetre-ragaszkodásra épülő viszonya anyjával, Flaviával még egyensúlyban volt – anya és fiú megtanult élni egymás mellett, de ez az érzékeny-törékeny egyensúly talán Clodiánál kisebb terhet sem viselt volna el. Flavia végignézte, ahogy az asszony felszarvazott férjből állattá, űzött vaddá alázta a fiát; nem ajándékozta meg gyerekkel (az apa halott, a családnak magva szakad, az asszony csak pusztítani képes, életet adni nem); Clodia végignézte, ahogy a mindenre rátelepedő anya megfojtja férjét, tartásának maradékától is megfosztja, férfiatlanná nyomorítja (miközben saját szerepét sem kerülheti meg). S Metellus képtelen két erős, pusztító egyéniség között lavírozni („*két vívó tőre közé került gyöngye anyag*”), méltósággal folytatni a harcot mindkettejükkel, megakadályozni, hogy családfő, összetartó erő híján maradt házuk fojtott, elviselhetetlen közeggé váljon, ahol örökösen kerülgetni kell egymást, ahonnan menekülni kell.

Kérdés, Clodia mikor, hogyan ismerte meg Metellust. A darab szerint tíz éve van férjnél; a gyilkosságra hat éve készülődik; az 1928-as töredék szerint a Catullusszal való viszony négy éve tart. Mindezt nem muszáj készpénznek venni. Ha Clodia nem egyszerre ismerte meg a két férfit (ez is egy lehetőség), úgy Catullus akkor lépett a képbe, amikor a házasság már eresztékeiben ropogott. (Milyen lehetett a szexuális élete Metellusszal? Miért tűnik nyilvánvalónak, hogy egyetlen pillanatig sem volt jó?)

Clodia általában önmagától undorodó, fáradt, depressziós személyiségnek látszik. Miből ered ez, s vajon ettől vágyik-e szabadulni a gyilkossággal? Catullus talán más irányú ívet fut be, ha nem találkozik Clodiával, „szeretve-gyűlölő” versei ellenére is egészségesebb személyiség marad, s Metellus is, Flavia is túlélte volna egy másfajta, „egyszerűbb” feleséget. Clodia azonban nem mások függvénye: önmagában is elkárhozott, nyughatatlan, kereső és pusztító személyiség. Nem kell ahhoz a sárból felkapart árvának vagy utcalánynak lenni (tehát valamiféle „rossz gyerekkorban” keresni az előzményt); biztosra talán csak annyi vehető, hogy Catullushoz, Metellushoz képest nem „polgári-értelmiségi” közezből érkezett. Az ilyen személyiséget nem a közeg határozza meg, akár a Holdról is jöhetne, akár honnan is, önmaga számára idegen és magányos maradt. A benső gazdagságot, nyugtalanságot elfedi a „végzet asszonya” máz, a meggyőződés, hogy életét, sorsát és kapcsolatait ez határozza meg: a tudat, hogy őt magát senki sem ismeri, talán ő maga is egyre kevésbé; a nő, aki mindenki vágyának tárgya, később „mindenki szomorúsága” (pusztítók önmagam körül, pedig ez sem én vagyok). Bizonyosra vehető, hogy ennek cáfolatát, semmissé tételét várja a férfiaktól: hogy ássák föl, neveljék egész emberré, felnőtté – teljesítsék a teljesíthetlent, váltsák meg valamitől, aminek kulcsát persze lehetetlen rajta kívül keresni. Ezt az elfogadó, szelidebb, magát fojtó Metellus képtelen megadni: az ő szerelme, ha eszeveszett s tébolyult is, inkább önmagát feladó, szerény és mindent megengedő, mert mindent megértő. Clodia nem tudja nem szeretni és nem gyűlölni – miért hagysz engem, ahogy vagyok?, miért nem váltasz meg? –, hiszen valakit, aki minden pusztítást, megcsalást enged és elfogad, nem lehet nem gyűlölni. A gyilkossági kísérlet – sok egyéb mellett – talán kettejük kapcsolatának, Metellus tehetetlenségének végső, vad és kétségbeesett provokációja is. Catullus más miatt nem képes megadni, amire Clodia vágyik: Metellus mindent elviselő, szelíd tehetetlenségéhez képest az ő szerelme vadabb, erőszakosabb és birtoklóbb. Catullus nem elfogad, hanem kisajátít. Metellusban elviselhetetlen, hogy megérti Clodia szeretőit, Catullusban gyűlöletes, hogy oktalanul, hisztérikusan féltékeny. Szerelme gyerekes és követelő, képtelen a biztonságra és a megnyugvásra, az ő megváltani akarása esetleges, sértő és támadó – miért nem hagysz úgy és fogadsz el

úgy, ahogy vagyok? Clodia számára mindkét lehetőség elfogadhatatlan, de az effajta hiány betölthetetlen, és szakadékká változtatja a személyiséget. Az ilyen sötétségnek csak egy másfajta, primitívebb sötétség tud ellenállni, amilyen Egnatius, a bérgyilkos – arról lepattan. Füst Milánnál két ember, aki nem akar és nem vár egymástól semmit, biztonságban van. (Calvustól szintén nincs mit várni; addigra, a gyilkosság után, Clodia már túl van ezen.)

Hol függ össze, miből ered Clodia három „nagy elhatározása” – a gyilkosság, az elutazás és a mindössze egyetlen ponton említett döntés, a meddőség ellen rendelt szer? (Hogy az utóbbi nem egyedi tétel az amúgy nyilván rendre ismétlődő bevásárlási listákon, arra Flavia reakciója utal: bár egy előadás szempontjából többet érhet az egy-szeri, váratlan alkalom.) Clodia gyilkossága, a terv, amit a darab szerint hat éve dédelget, a magyar drámairodalom hatalmas, kimeríthetetlen kérdéseinek egyike. Jago Othellóra irányuló cselszövése kapcsán találták ki a tudósok a „motive-hunting” kifejezést: ti. hogy Jago a darab folyamán több, mint elégséges indokot hoz föl önmaga és a nézők számára, szinte felvonásonként mást és mást, amelyek részben egymásnak is ellentmondanak, nyilvánvalóvá téve tehát, hogy a készítés erősebb és kétségbeesettebb, mint amit a logikus magyarázatot kereső emberi elme akár önmaga számára is fel tud térképezni, indokok és mentségek után kutatva. Az 1928-as töredékben Clodia egy váratlan pillanatban legalább hat okot tár fel Catullus számára: az egyik szerint adósa Metellusnak, képtelen visszafizetni egy kölcsönt. A motívum, hogy Clodia pénzt vett föl a férje nevére, amit nem tud visszafizetni, egy Révay József számára írt levélben is megjelenik (Füst azt kérdi, vajon az elképzelés megfelel-e az ókori Róma jogi viszonyainak), továbbá a második felvonás elején, egy hivatalnok-szolga Clodia bankárügyeire való célozgatásaiban, a néző-olvasó számára a koncepció előzetes ismerete nélkül szinte megfeythetetlen módon. További indok a töredék szöveg szerint, hogy szereti a férjét, s mert az anyja elvette tőle, ő majd „elveszi a fiacskáját”. A NAPLÓ feljegyzései szerint „mert fél, hogy visszamenne hozzá”, „mert az ember megöli azt, aki csalódott benne”. És mert az anyja veri otthon stb. Ide kapcsolódik egy másik naplójegyzet, amelyet Füst Milán afölött háborogva vetett papírra, hogy az elkészült darab bírálói túlságosan konkrét, pontos motivációkat kérnek számon Clodia gyilkossági tervén, holott csak a „*Lady Macbethek*” működnek így: az emberi természet felemás, lebegő, félszándékok közt hányódik, s minden egyszerű válasz szükségképp leegyszerűsítő. És mégis: az elhatározások közt összefüggést kell keresni. Vajon hány szeretőnek ajánlotta föl Clodia a gyilkosságot: Egnatius az első? (De Tertullia szerint legalább hat éve készülődik rá!) És ő maga miért nem tudja megtenni? Az első felvonásban Clodia kivel szándékozik Görögországba utazni? Csakugyan Egnatiusszal? Egyedül? Esetleg – talán ez a valószínű – Catullusszal, s e végletes helyzet árán ez egyszer döntést, vállalást csikarna ki belőle? Hogyan függ össze mindez a meddőség elleni kővel? Kitől lenne a gyerek?

Az évek során fölkínlódott okok mellett mégis kell lennie *egynek*. Hiszen Clodia nem magát öli meg (holott menekülne innen), nem is Flaviát (holott bosszút állna rajta, mert elvette tőle a férjét). Valami egyszeri és végletes dolgot keres, amivel az ember pontot tesz addigi életére, lezárja a keresést, búcsút mond jobbik önmagának. Önnön-magában kell megszabadulnia Metellustól, hiszen, úgy látszik, nem tud elutazni azzal a tudattal sem, hogy Metellus itt marad, és továbbra is szereti őt. (Catullus esetében, holott mindvégig ingadozik abban, magával vinné-e, ez nem áll!) Mert valahogy mélyebb, sűrűbb kapocs köti őt Metellushoz, mint Catullushoz: mert tőle várta leginkább a megváltást, mert nem tud mit kezdeni ezzel az iszonyú, állati szeretettel, ami Görög-

országba is elkísérné, mert saját tehetetlenségének és pusztításának legszörnyűbb bizonyítéka, ami ezzel az emberrel történt. Mert valami, ami teljessé lehetett volna, mindörökké nyomorék maradt. Mert amíg ez az ember él, Clodia kitörölhetetlenül kapcsolódik hozzá, mert a pusztító léte is lehetetlenné teszi, hogy Clodia a szálakat elvágván új életet kezdjen, akár a teljesség reménye nélkül...

Talán egy pillanatra az is megfordul a fejében, hogy egyedül utazik, Görögországban megszüli a gyereket – Catullus gyerekeit? –, és olyan életet kezd, ami a tisztaság lehetőségével kecsegtet: ahol egy gyerek talán megakadályozza a züllésben, mert szeretné hinni, hogy az nem természetéből fakad. (De Metellus gyereke is elfogadható értelmezés: valami módon kimenekíteni kapcsolatukat az örvényből; sőt, még egy arctalan, Egnatius-formátumú szeretője is: szakítani mindennel, ami Metellushoz, Catullushoz és Rómához kapcsol, és nulláról kezdeni.) – Clodia évről évre kínzóbb nyugtalanságában, a személyiség teljességének hiányában, az öngyűlöletben a meddségnek is kiemelt szerepet kell játszania: hogy képtelen kiteljesíteni önmagát, valami jobbat létrehozni önmagánál, hogy nem tud életet adni, csak elvenni, s talán még ezen keresztül is gyűlöli Metellust: mert a saját hibája, mert egy gyerek Flavia irtózása ellenére is talán harmóniát vitt volna ebbe az elátkozott háztartásba... mert nem tudja megszolgálni Metellus képtelen és oktalan szeretetét. (Az 1928-as töredékben mindez új variációban jelenik meg: ott Clodiának született és meghalt egy gyereke: nincs ugyan ki mondva, de valószínűleg Metellustól, s Catullus egy viharos szerelmi jelenetre utal, amely a kislány sírjánál zajlott. Ez leegyszerűsített s kissé talán melodramatikus megokolása Clodia és a házasság válságának, mindenesetre azt jelzi, hogy a kérdésnek nagyobb jelentősége van egy Metellus és Flavia közt elejtett félmondatnál.)

A Calvusszal való elutazás az utolsó pillanatig meg sem fordul Clodia fejében. De van ok a menekülésre: mindennél pusztítóbb s rá nézve iszonyúbb ítélet, ahogyan Metellus végez magával. Noha az eltervezett folytatás sem lett volna működőképes, ha Catullus teljesíti be a gyilkosságot: Clodia már az első pillanatban megérzi, amint Catullus magára vállalja a feladatot, hogy ezzel az utolsó, valamilyen módon még tiszta embert pusztítja el maga körül – hogy ő valóban képtelen másra, mint szörnyeteggé vagy lelki nyomorékká tenni másokat. (Hogy Catullus legyen a gyilkos, furcsa módon Tertullia ötlete; csak az 1928-as töredékben szegezi szembe Clodia nyíltan Catullusszal, hogy „öld meg az uramat – akkor igen”, s ez valahogy bántóan leegyszerűsítőnek is hat.)

A gyilkosság tervéhez elválaszthatatlanul hozzátapad az a hat vagy akárhány év, amíg az ember készülődik rá; amíg dédelgeti, elveti, megszabadulni próbál tőle, elszámolni vele, azután újra előveszi – s miközben maga a terv menthetetlenül eltávolodott attól a pillanattól, amikor s amelyből megfogant, közben mégis újabb rétegek kerülnek rá, egyre nagyobb jelentősége lesz, mintegy túlnő magán. „Mit akartam én ezzel? Meg voltam örülve?” – kérdi magától Clodia, Tertullia pedig saját korábbi szavait sulykolja belé („Eleget kínoztál, hogy nem tudsz így élni, nem tudsz elutazni”, „Azt mondtad, mindenre képesnek kell lenni, ha az ember nyugalmáról van szó”). „Erre emlékeztess – és minél gyakrabban”, válaszolja Clodia. Az indítékot, írja Füst Milán a NAPLÓ-ban, megtört akaratok, félszándékok adják ki. A NÉMA BARÁT Gyilkosa így számol be az esküdtszéknek arról, hogyan fojtotta meg feleségét: „Én bemagoltam dühömöt, hogy soha többé ne feledhessem azt... emlékezni akarok, egész az utolsó pillanatig. Mert mihelyt a düh alábbhagyna, csak pillanatig is, akkor elvesztem. Következik a megbánás. És akkor már maguktól kéne megkérdeznem, vajon mit gondoljak mégiscsak magamról.” Talán így függ össze a három végletesnek szánt elhatározás, az ölés, az utazás és a gyerek – egymást erősítő-támogató tervek, va-

lami visszavonhatatlan keresése, ami túl bizonytalan, túl tébolyult ahhoz, hogy az ember mindig ugyanazzal az elszántsággal ragaszkodhasson hozzá. (De Clodia az első felvonás szerint már-már elutazna a gyilkosság végrehajtása nélkül is, ha Tertullia nem erőlteti, s nem javasolja Catullust, mint lehetséges gyilkost.)

*

Mikor tudja meg Metellus, hogy Catullus a kiszemelt gyilkos? Mit vár a találkozástól? Mit vár akkor, amikor még Egnatiust véli gyilkosnak, s úgy hívja magához a költőt? (Kőszoboreffektus: az ember vacsorára invitálja a halálát.) A darab dramaturgiailag-érzelmileg leginkább sűrített pillanata (fókusz, ahonnan az egész darab előre- és visszame-nőleg értelmezhető) a két férfi beszélgetése, Clodia tánca és Metellus öngyilkossága.

Metellus meghívja magához felesége szeretőjét. Élete utolsó beszélgetéséhez keres benne szellemi partnert; olvasta verseit, megérzi bennük a rokon szenvedélyt, odadobott méltóságának lelki társát keresi a szerzőjükben („*engem csak férfi érthet meg*”; „*gyűlölk és szeretek – nem te írtad?*”). A jelenet kivételesen sokrétegű; egyfelől Metellus szinte látatlanul abból indul ki, hogy Catullus az övéhez hasonló kálváriát járt végig, tehát saját kínzó bizonytalanságaiban is szeretne nyugvópontra jutni: abban, hogy Clodia „*jó lélek*”, s nem hibáztatható azért, amit önmaga körül okoz; hogy voltaképp övé, Metellusé a felelősség, mert mellette nem tudott Clodia azzá lenni, akivé lehetett volna. Ugyanakkor önmaga számára is felmentést keres azzal, hogy anyját okolja; mintegy mániákusan próbálja megértetni magával és vitapartnerével, hogy az ember személyiségének magja több, mint a megcsalt férj, a megnyomorított gyerek vagy akár a szeretők hadát tartó feleség szerepe („*de senkit nem érdekelt, hogy ki ez*” – „*el akarták veled feledtetni, hogy ki vagy*”) – valami iszonyú léptékű önelszámolás zajlik, egy olyan szét-hullott, önmagát elveszített személyiség drámája, aki szeretne mintegy „*egész emberként*” indulni a halálba. Catullus csak lassan érti meg, minek a részese; felismerésének egyik sarkpontja, hogy Metellus szinte mellékesen kezeli a gyilkosság tényét s azt, hogy ő a kiszemelt végrehajtó; mintegy figyelmen kívül hagyja ezt aényt, csak annyi érdeklő belőle, hogy ölni nagyobb áldozat valakiért, mint meghalni érte; s ahogy összeáll számára a kép, elhatározza, hogy önmagát és Metellust is kimenekíti Clodia bűvköréből. Csakhogy Metellus nem tud és nem akar menekülni („*Befejeztük*”, ezzel Clodia korábbi szövegét ismétli vissza), ő mintegy elfogadta a pusztítás tényét, belenyugodott az ítéletbe (ami jóval nagyobb léptékű, mint a Catullus és Clodia által az ő fejére kimondott halál), tudomásul veszi, hogy bizonyos dolgok megválthatatlanok, hogy Clodia táncában gyönyörködni és elmerülni megkerülhetetlen biológiai szükséglet, s ehhez a filozófiához képest szinte gyerekes, ahogyan Catullus megpróbálja elrángatni őt a táncoló asszonytól. Az ő elfogadásához, belenyugvásához képest Catullus harcra és ellenállásra buzdít („*De megszabadulni – bizonyosságát adni, hogy emberek vagyunk*” – „*Menekülni, Metellus, és nem bíraskodni*”), de Metellus mintegy kívül vagy inkább túl van azon az állapoton, amit Catullus még belülről él át; ami Catullusnál egzaltáltság vagy hisztéria, az nála pattanásig feszített belső téboly, egy elmebeteg bölcselő nyugodt maszkja mögött: valaki, aki akar, sőt *követel* valamit az élettől, s egy másik, aki mintegy rettentő próféta-ként képviseli az ellenkezőjét, hiszen kifelé tart belőle.

A jelenet fokozódó abszurdumok során jut el a végkifejletig: a megcsalt férj a szeretőre bízna feleségét, aztán az áldozat arról magyaráz gyilkosának, hogy ne legyen igazságtalan önmaga iránt, s ne érezze magát rossz embernek attól, amire készül; végül (s ez a gyönyörű, időtlen pillanat a Füst Milán-i életmű egyik sarkpontja lehetne)

a gyilkos próbálja megértetni leendő áldozatával, hogy ne adja föl az életet, hiszen az csodákkal kecsegtet... („*A teremtés nem olyan unalmas, mint mi vagyunk!*”)

A darab végén Catullus bizonyos értelemben a Metellus-féle nihilt veszi magára, de annak méltósága, tartalma, akarása, tárgya nélkül. Embergyűlölete sivár és kiürült, közelebb áll Shakespeare Timonjához és Thersítéséhez, mint Molière mizantrópjához (aki az emberben magában végső soron hisz – épp innen a keserúsége). Catullus mintegy eldobja magát az emberi létezés bonyolultságát, amibe Metellus belepusztult („*Végy föl egy követ vagy egy darab fát, az leszel – amiről azt sem tudad, hogy van valahol – minek akkor ez a sok hűhó?*”), undorodik az utódlás lehetőségétől („*Segíteni az embereknek, hogy folytassák a csalást? Előbb ölni, aztán létrehozni ugyanazt, újra, ugyanabból?*”), szinte vegetatív létezésre tér át („*sakállt növesztek – az a tervem*”). Ez egyfajta gyerekes hisztériaként is értelmezhető, a világban s az emberekben való csalódás pózaként (a póz nem áll tőle távol), de az előző felvonás kataklizmaszerű összecsapása, kérdésfeltevése a sarkítottabb, szélsőségesebb válasz felé mozdít. Catullus olyan életet választ, ami végső soron egyenlő a halállal; talán ez a magyarázat arra, hogy ő életben marad. Ugyanakkor nem az az alkat, aki megölné magát; beszél róla, már az első felvonásban is (nem úgy, mint Metellus), de gyengébb annál, hogy megtegye. Catullus az első felvonástól kezdve határozatlannak, döntésképtelennek bélyegzett személyiség. A darabban végső soron ketten hoznak éles és végletes döntést: Clodia az elutazással és a gyilkossággal (függetlenül attól, hogy évek óta hol elszánja rá magát, hol visszahőköl, s végül nem úgy történik meg, ahogyan tervezte), Metellus pedig a végső, megfellebbezhetetlen meneküléssel. Catullus marad, ír, vegetál. Az ő ívét a másik két ember megszenvedett döntése teljesíti be. „*Az egyik elpusztul valamiben, a másik nem.*”

Metellus öngyilkossága számtalan irányból tart a végső pont felé. Menekülés egy végképp tarthatatlan helyzetből, szabadulás egy rákövült szereptől (megnyomorított fiú és megcsalt férj), egy torz eszmefuttatás egyetlen lehetséges lezárása, végső érv egy számára végsőig kiélezett jelentőségű dialógusban – egyszerre lehet hirtelen döntés és hosszú ideje előkészített rítus; a lehetőségek közt ott rejlik a szinte kaján válasz Clodia csapdájára (amellyel mintegy megnyeri a játszmat), de az is, hogy behódol Clodia akaratának; hogy megváltja Catullust a tettől (ne sározódják be ő is, ne válják gyilkossá). Van-e egyetlen szituációja, katalizátora e sokféle iránynak? Mik a színpadi végletei, a rejtett, személyes és szemérmes mozdulattól a demonstratív aktusig? Ki mindenkinek szól? És vajon kudarc vagy győzelem, feladás vagy megnyugvás? (Az utolsó arckifejezés jelentősége.)

Öngyilkosságát közvetlenül Clodia tánca előzi meg: egy hasonlóképpen rétegzett színházi pillanat. Egy túlverbalizált, tört szóömlenyekre épülő, beszédkényszeres darab a legsűrűbb szituációban vált át egy másfajta nyelvre: azon a ponton, ahol talán a legkevésbé volna folytatható szavakkal. Hárman figyelnek az ebédlőből (Clodius, Tertullia, Calvus) és ketten az előtérből (Catullus, Metellus). Clodia az ő pillantásuk kereszttüzében táncol. Sokféle, eltéphetetlen szállal kapcsolódnak hozzá és függnek tőle; reakciójuk, elutasításuk, izgalmuk sokféle lehet, de Clodiához és önmagukhoz való viszonyuk most mindegyikük számára a legélesebb fénybe kerül. A pillanat valahogy mindenkiből kikényszeríti a viszonyulást. A tánc elsősorban persze Catullushoz és Metellushoz szól (a többieket nem is látjuk, csak tudjuk, hogy ott vannak). Számukra, előbbi vitájuk után, ez itt az igazság pillanata. Metellus az instrukció szerint „*elmerülten szemlélődik*”; abban gyönyörködik, ami valahogy minden elméleten és vitán felül való: az örök nőiség felmutatása ez, a mindenkét felőrlő hatalomé; számára e hatalom felül-

ír megcsalatást, elutazást és gyilkosságot, még saját széthullott személyiségét is. Metellus egy pillanatra mintha megnyugodna, egyfajta transzba kerül; számára valami megfellebbezhetetlen dolog zajlik, ami ellen lehetetlen küzdeni, ami elringat és felémész. Talán tudja, hogy élete utolsó estéjéhez érkezett, örül a búcsúajándéknak, gyönyörködik benne. Catullus mást lát; valami egyszerűbbet és ócskábbat; ebben a pillanatban önmagától és Clodiától is undorodik, s ahogy Metellus mindent feladó szemlélődését nézi, szégyenletesen *biológiai*nak tűnik az egész, csupa gyengeségnek és gyávaságnak. Ebben az értelemben kettejük viszonyának sarkpontja ez: benne lenni vagy kívül maradni, elmerülni valamiben vagy küzdeni ellene.

A pillanatnak ugyanakkor van egy Clodia által meghatározott szituációja is. Egy korábbi szövegből tudjuk, hogy Clodia máskor is szokott táncolni, Metellus ezt valószínűleg ritkán nézi (Clodia kiküldi a szobából, amikor a fuvolásfiú megérkezik; Clodius szerint azonban Metellus bolondja a táncnak). Clodia most férje és szeretője előtt táncol; szeretője az ő kérésére készül meggyilkolni a férjet – amikor kilép az ebédlőből, addigra akár már meg is történhetett volna. A szövegből ennyi bizonyos: Clodia már korábban beígérte a táncot Metellusnak, valószínűleg őszinte, szereteteli gesztusnak szánja („*ne gondoldj ma rosszra*”, „*ma még örömet is akartam szerezni neked*”), de az is lehet, hogy csak a gyanakvását szeretné elaltatni. Amikor a fuvolás oldalán kilép az ebédlőből, tudja, hogy csak ketten vannak kint. Tudja, hogy Catullus mire készül. Bezárja az ajtót, hogy hármásban maradjanak (a zenéssel együtt négyesben). A tánc után virágokat vesz elő egy vázából, sétálgat és fecseg, elküldi a fuvolást, s csak amikor Metellus újból erőszakoskodni kezd, indul vissza az ebédlőbe, szerzői instrukció szerint füttyörészve. Ami ezután történik, azt már az események egymásból következő láncolata szüli.

Mindebből két dolog következhet. Egyik az, hogy Clodia számára a tánc alapvetően ürügy; az ellenőrzés szándékával jött ki az ebédlőből (mihez kezd, hol tart egymással a két férfi), esetleg meg akarja akadályozni, ami készül (meggondolta magát), vagy akár elősegíteni a dolgot (történjen az ő jelenlétében, amíg Metellus órá figyel). Ennek ellene szól a fuvolásfiú jelenléte, illetve az, hogy Catullus elméletileg akár már végre is hajthatta volna a gyilkosságot. Arról, hogy előzőleg miként tervelték ki, hogyan képzelték el a gyilkosságot, alig derül ki valami: a vendégek közül mindenki tud róla, Catullus egyik reakciójából („*Egyedül akar lenni veled*” – „*Úgy is jó*”) arra lehet következtetni, hogy bármilyen logikusnak tűnne kívinni Metellust a kertbe, elvben akár mindenki szeme láttára is megtehetné. Tehát az a valószínű, hogy Clodia még a gyilkosság előtt akar táncolni Metellusnak (s Catullusnak), és utána ismét kettesben hagyni őket.

Vajon hol tart, amikor kilép az ebédlőből? A felvonás elején sápadt és ijedt, szinte rosszul van. Azután „elbúcsúzik” Metellustól, a jelenet jó szándékból indul, és ismét verekedéssel végződik. (Normális esetben elbúcsúzhattak volna másnap reggel is; illetve nem, mert addigra Metellust meg fogják ölni. Clodia tehát ennek tudatában búcsúzik? Éjszaka indulna, amikor mindenki alszik, vagy egyszerűen csak nem törődik a látással, és elbúcsúzik, mert tudja, hogy később nem lesz rá mód?) Azóta sok idő telt el. Mennyi bort ivott, és mivel beszélte tele a fejét Clodius és Tertullia?

Hányféle célzata lehet ennek a táncnak Metellus és a jelenlevők számára? Elbocsátó szép üzenet, földidézése valaminek, ami valamikor töretlen egész volt, a valaha volt boldogságnak és régi táncoknak; bosszú, az elsorvadt szexualitás felmutatása; tébolyig ható kegyetlenség, ő így öli meg Metellust; üzenet az egész férfinem számára, büntetés az örök követelőzésért és tehetetlenségért. („*Kíméletet? Minek az nektek? Ilyen nagyszerű embereknek?*”) Talán mindez együtt és egyik sem: az elemi erejű szexualitás meg-

nyilvánulása, ami nemcsak férfiakat és nőket vonz Clodia köré, de neki magának is örökös szükséglet; táncol, hogy elvarázsoljon, hogy mutasson valamit a két férfinak, aki odakint óróla beszélget; tranz és önkielégítés; tudja, milyen hatással van mindenkire (ez máskor szomorúsággal tölti el, most felajzza), az eltervezett gyilkosság előtti pillanatban járunk, búcsúzik, Rómától és mindenkitől... A jelenet voltaképp annak mentén dől el, mennyire kitervelt, illetve öntudatlan ez a Salome-tánc.

*

Különös és bonyolult az a társaság, amely Clodia körül csoportosul. Szerepük meghatározó (Tertullia sürgeti leginkább a gyilkosságot, Clodia Calvusszal fog elutazni), miközben viszonyuk nem eléggé tisztázott. Osvát Ernő rosszindulatú megjegyzése szerint „*furcsaságuk ezeknek az alakoknak, hogy egymással járnak s legfontosabb ügyeiket kettesben-hármasban beszélnek meg, mint a gimnazisták*”. Kérdés, egyáltalán honnan ismerik egymást. Calvus Catullus barátja volt, s rajta keresztül került a képbe Tertullia? Vagy Clodia hozta? S ha Calvus Clodiát is Catulluson keresztül ismeri, akkor hogy lehet, hogy Catullus soha nem találkozott Metellusszal, Calvus viszont annyi mindent tud róla? Kicsoda Tertullia – afféle magányos kékharisnya vagy költőnő, esetleg egyszerű szajha, aki szeret művészek mellé csapódni? Végképp zavaros Metellushoz és a gyilkossághoz való viszonya; ő kapacitálja leginkább Clodiát, Metellus leszajházza, később szinte barátságosan évődnek egymással, az utójátékban pedig úgy gyászolja és imádkozik érte, mintha legalábbis a rokona lett volna. Mióta „jár össze” ez a társaság? Mivel töltik az időt, mennyire meghatározó, hogy részben költőkről van szó? Füst Milán sok mindent szinte túlzó pontossággal vesz át a „történelemből”, elsősorban nyilván Catullus és Calvus verseire támaszkodva; Catullus legjobb barátja valóban Calvus volt, szintén költő; Egnatius valóban idegen volt Rómában, széles mosolyát Catullus gúnyversbe foglalta (vö. „*Azt hiszi, beleszeretünk a fogaiba*”), Clodiának viszonya volt az öccsével, Tertullia eredetileg Calvus szeretője, Calvus valóban kopasz stb. Mindez sajnos nem segít annak eldöntésében, mi az, aminek valódi jelentősége van, s mi az, amit a szerző nem gondolt tovább, csak valamiféle hűség jegyében átvett a történelmi szövegekből.

Úgy tűnik, Tertulliát afféle „udvari bolondként” tartják, sziporkái, csapongó szavalsái mégis mindenkinek terhére vannak. Szerelmes Catullusba (nem egyértelmű, ismerte-e már a darab előtt is, de úgy tűnik, igen). Metellus szajhának mondja. Első megjelenése arra utal, hogy Clodián keresztül került a társaságba (együtt érkeznek, nem ismeri meg rögtön Calvust). A „lebujban” – amiről még Calvus is azt mondja, „*nem muszáj ilyen helyekre járni*” – láthatóan otthonosan mozog. Clodia valami ehhez hasonló helyen szedhette fel még évekkel korábban, talán egy vad orgia közben. Alighanem tényleg kurva; a magányos és ázott, szerencsétlenségére okos fajtából. Folytonos életöröm és valami mély szomorúság árad belőle. A többiekkel való közvetlensége okán elképzelhető (ezt semmi sem igazolja, de sok mindent magyarázhat), hogy mindannyiunkkal együtt volt már, legalábbis Catullusszal, Calvusszal és talán Clodiával is. Egyértelműnek látszik, hogy a maga módján Clodiába is szerelmes, legalábbis vonzódik hozzá, és függ tőle; Clodia időnként talán megadja neki, amire vágyik, engedékenyen, afféle ajándékként, a barátnői „szolgáltatást” cserébe. (Clodiának még a szobalánnyal való pillanata is erotikusan telített; hatalmas szexuális igénye lehet, amit szerelmeim és kapcsolataim kívül elégit ki, szinte mellékesen; inkább biológiai szükséglet ez, pótléka a sokféle hiánynak, mintsem nimfománia. Szeretők hadát tartja, mintegy kedvetlenül; Clodius vérfertőző közeledését – amelyről nem tudjuk, meddig jutott –

is megtűri, talán enyhe megvetéssel és undorral engedi be magához, amikor fürdik.) Ha tehát elképzelhető, hogy olykor együtt vannak, valahogy örömtelenebb és kiszolgáltatottabb ez a primer biszexualitásnál. Tertullia életéből hiányzik az egyetlen, meghatározó kapcsolat, ami – minden kínlódása, nem működése ellenére – Catullusnak, Metellusnak és Clodiának is megadatott. Talán épp ez a fajta magányosság köti őt össze Calvusszal. Ez lehet az oka annak, hogy a gyilkosságon keresztül valahogy részese, előidézője lehet valaminek, maga sem tudja, minek – Clodia lelkének ez a része vonzza a leginkább, a sötétség; számára Metellus megölése egyfajta közös rítus; hiszen olykor úgy tűnik, mintha jobban izgatná, mint magát Clodiát. Életeleme az örökös „lebegés”, ami egyszerre szabadság és sehová sem kötődés; úgy tűnik, az ölés „morális súlya” nem foglalkoztatja annyira, mint Clodiát, számára az egész a másik nőről szól (ezt látszik erősíteni az is, ahogyan bevonja Catullust a tervbe). Az utójátékban mély szeretettel és önfeladással „varrja magát” Catullus nyakába (ezek saját szavai); nyugalmat, szinte boldogságot találna e mellett a megkeseredett, semmit sem akaró férfi mellett, aki épp elégszer adta tudtára, hogy nem szereti. A könnyed játékosság mögött elhasználtság, magány, rossz kis élet van. (Füst Milán érezhetően saját házasságára rímeltette ezt a képletet; Jaulusz Erzsébettel való kapcsolatának éppen ezen a pontján ismerte meg későbbi feleségét, hasonló indíttatásból vette magához; a Catullus–Metellus-kettős is valós gyökerű – Jaulusz Erzsébet elküldte a vőlegényét Füst Milánhoz, hogy „könyörögje vissza” a költőt, s az abszurd szituáció szintén afféle egységfrontba fordult át. Csakhogy ezek inkább eltávolítanak attól, hogy a valós és költői adalékok összefüggő, drámai egységgé álljanak össze.)

Calvus sok szempontból hasonló szerepet tölt be a társaságban. Rezonőr, bohóc, legjobb barát, akiről mindenki tudja, hogy vonzódik Clodiához, de ezzel valahogy senki sem törődik. Ő is valami mély keserűséget hordoz magában. A darab szerint meghalt a felesége („*eleget sírtál, hogy ha megcsalna is, csak élne*”). Az 1928-as töredék erről nem tesz említést (ettől még ott sincs kizárva), ott másfajta éhség vagy keserűség érződik. Itt Calvus többet beszél magáról; a töredék leginkább lényegesnek tűnő újdonságai ezek a mélyen személyes vallomások: „*Hogyha még ezen is gondolkodni kéne előbb, hogy mit csináljon itt az ember, akkor már inkább mindjárt lefeküdni a sírba... Nézd meg a házakat és a hidakat. Mi az istennyilának vannak ezek építve? Csak éppen hogy itt üres szívvel sétáljunk bennük úgy, mint én, és ne legyen életem? Akkor inkább megdögleni, öregem. – Mindjárt.*” – „*Úgy járok, barátom, mint a sivatagi utas! Iszom, – nem elég. Szavalok, énekelek, verset írok, tejjölt eszem – fogamat csikorgatom: mi az Úristen Nyilának? Hát minek élek én? (Szünet) Mikor tikkadt vagyok – folyton.*” – „*Elepedek. (Szünet) Épp azért mondom: ha nekem az volna, ami neked... Nem okoskodni, fiam. A lányomat csókolni, amerre jár: – Mert ha öreg leszel – és ő ott ül már melletted, – akkor is azt fogod mondani – ez az életem...*” – „*Vagyis: – Két dolog lehetséges. – Vagy az él soká, aki elementumában él... Vagy még az is, aki szív és teljesen tikkadt, mert még mindig nem érte el, ami kell neki... se mást el nem fogad... Nem úgy, mint én, aki félig élt, és félig csikorgott. Ez a véleményem. A szerelem minden a világon, – és én ki vagyok zárva a világból...*” – „*Én avval, gyönyörű hölgy, már nem foglalkozom, hogy milyen vagyok. Ha tepertő-szerű volnék, az is jó, sőt nagyon jó volna, – mihelyt egyszer szerelmes lehetnék amellest.*” Ehhez hasonló személyességgel csak egyszer szólal meg a CATULLUS megjelent változatában, épp a búcsú pillanatában: „*Gyenge vagyok – nem akartalak én megcsalni! Hiszen az egész életem... Éltem, és Catullusszal beszéltem – annyi volt az egész...*”

Tulajdonképpen mindkét változat ugyanazt kerülgeti: a saját élet, a meghatározó szenvedély hiányát, egy szikárabb, szárazabb, keserűbb gondolkodást, ami a napi ru-

tinban józansággént, racionalitásként hat. A se ide, se oda el nem kötelezett, „félutas” Calvus sok helyre bejáratos; bejelentés nélkül sétál be Metellus házába, átjárása van a polgári és művészvilág között, de ez a két világ a darabban amúgy is kontúraltan, átmosott; Metellus és Clodia nem tükröz a költőkhöz képest élesen különböző – polgárabb – életmódot, Catullus irtózik az első felvonás lebujától, költői munkásságára gyakorlatilag az az egyetlen utalás, hogy Metellus olvasta a verseit (illetve, hogy Tertullia „hírességgént” aposztrofálja) – rajtuk keresztül véli felismerni Catullus szenvedélyének rokon természetét, de Catullus vad elutasítással tér ki a téma elől. Nyilvánvalóan tűnik, hogy a „*szereitek is, gyűlölök is*”-versek valóban Clodiáról szólnak, de a darab nem nyújt támpontot abban, vajon ez az elkínzott szenvedély csodálatosan termékeny időszak-e Catullus számára, vagy ellenkezőleg, hónapok-évek óta nem írt egy sort sem. Catullus tengő-lengő, céltalan, „*belül hideg*” (Gábor Miklós leírása, a „*belül forró, kívülről hideg*” Metellusszal szemben) állapota arra utal, e többéves kapcsolat kezdete talán valóban költemények sorát segíthette világra, de ez az időszak elmúlt, Catullus régóta nem dolgozik – ugyanakkor „alkotói válságra” sem találunk utalást. (Az 1928-as töredék első felvonása több ponton említi, hogy Catullus „dolgozni akart”, Clodiáról a versek ihletőjeként is beszél, illetve ürügyként hozza fel, hogy munkájába menekült előre; mindez azonban egyszerre túl konkrét és túl kevés. A kérdés jelentőségének eldöntése a mindenkori előadásra hárul.)

Calvus költői léte még ekkora hangsúlyt sem kap; nyilván Catullusnál is kevesebb kielégülést, örömet talál benne, őt senki nem mondja hírességnek, élete annyi volt, hogy „*Catullusszal beszélgetett*”. Kérdés, mi rejlik a barátság képlete mögött: egy hisztérikus vetélytárs mellett asszisztálni egy kapcsolathoz, ahol a maga módján ő is szerelmes (miközben többször leszajhazza Clodiát, általában száraz megvetéssel beszél róla), tessék-lássék erőfeszítéssel próbálja kijózanítani Catullust e tébolyból; mindeközben szerelmi küldöncnek használják (ez Clodia egyik szövegéből derül ki), s bohócosan, hol komolyan, hol öniróniával udvarolgat Clodiának (akkor is, amikor tudja, hogy Catullus hallgatózik). Clodia mindenki előtt lecsókolná őt – azzal tér ki, hogy a nő minden hónapban máshoz őszinte. Clodia erre azzal vádolja, hogy „*megint gyáva*”. Mindez arra utal, hogy vonzódása régi keletű, s nem ezek az első meccsek, amelyeket lefolytatnak egymással. Amikor megjelenik Metellusék házában („*a barátomat jöttem visszakönyörögni*”), nem tudjuk, milyen indíttatásból érkezik (ti. hogy Catullus helyére állna-e, ha szakítanának). Egyfelől úgy tűnik, mintha félreállna, teret adva barátja szenvedélyének – holott e szenvedélyt megveti, gyerekesnek tartja, a nőt pedig szajhának –, mintegy elismerve e téboly „magasabb rendű” természetét, barátja elsőbbségét; ebben érezhető egyfajta hűség, ragaszkodás Catullushoz, de az is, hogy nála sokkal inkább tisztában van a veszéllyel, a pusztítás lehetőségével; Catullusban is, Clodiában is látja az örvényt, amelybe ő nem merészkedik. Másfelől csak sejtjük, minek a jegyében védi magát ennyire, s amikor érzékeli, hogy szabaddá vált az út, pontosan miért adja föl bástyáit (persze nyilvánvalóan számít arra, hogy Rómától távol, egy „*másik világban*”, minden szál elvágása után, egy fásultabb, tompább Clodiával van esély egy józanabb, „veszélytelenebb” együttélésre: a valódi, viszonzott szenvedély nélkül). Mégis kérdés, miért, milyen indíttatásból vágja Catullus Calvus fejéhez, hogy „*az asszonyok barátja*”. Az adott szituáción túl (Calvus, mintegy rezignáltan, hagyta, hogy Clodia, sokadjára, kikezdjen vele) nem valószínű, hogy Catullusnak tudomása lenne múltbéli viszonyukról: ez esetben nyilván szóba sem állna vele (még Tertullian is talán Clodiához fűződő, túlságosan szoros viszonya miatt néz át). Az sem túl valószínű, hogy Calvus nőcsá-

bász volna; egészében véve minden jel épp az ellenkezőjére mutat (hidegen, megvetően beszél Clodiáról, az 1928-as töredékben magányosságáról, szenvedély utáni sóvárgásáról, sivatagról panaszkodik). Talán megérzi benne a „gavallért”, a gáláns rezonőrt, aki finoman, a háttérből, mindvégig menekülési útvonalat biztosít Clodia számára? De az is lehet, hogy az „*asszonyok barátja*” kitétel – miközben ő maga az „*asszonyok ellensége*” – nem több a vád s az elkínzott idegállapot hisztérikus túljátszásánál.

Szintén rejtély, vajon tud-e Calvus a gyilkosságról. Egyszer sincs jelen, amikor beszélnek róla; mindhárom felvonásban később érkezik, soha egyetlen célzást nem tesz rá, sem rábeszélőleg, sem helytelenítőleg; Metellushoz, úgy tűnik, szorosabb viszony fűzi, semhogy szó nélkül hagyna ilyesmit; amikor Flaviát a szobájába kíséri, épp az eltervezett pillanat előtt, ironikus megjegyzései („*fantasztikus szörnyűségek*”) megnyugtatóként, de a gyanú elaltatásaként is hatnak; olyannyira kedélyesnek, ártatlannak tűnik, mintha mit sem tudna a körülötte zajló összeesküvésről; egyszer találkozik Egnatiusszal, de még mint Clodia soros szeretőjével. Ugyanakkor egy másik, Flaviának szánt megjegyzése („*mondok valamit – fojtsd meg a menyed*”) túlságosan is sötét ahhoz, hogy adott pillanatban csak a szokásos megvetést és veszélyérzetet tükrözze. S végül a legkülönösebb, hogy ott van a vacsoravendégek között. Márpedig itt mindenki tud arról, ami készülődik, s nyilván eltitkolni sem lehet, amikor majd bekövetkezik. Lehetséges, hogy – amennyiben tud a gyilkosság tervéről, s ha Clodia csakugyan hat éve készül rá, akkor ez a valószínűbb – épp ezért keresi föl Clodiát a második felvonásban? Akár Metellust jött figyelmeztetni, akár „*barátját visszakönyörögni*” a visszavonhatatlan tett előtt, senkit nem talál otthon, és többé nem tesz rá kísérletet. Mindez valamiféle közéletű, be nem avatkozó, óvatos félmorált sejtet, ami talán a saját élet vagy a meghatározó szenvedély hiányára vezethető vissza, s megelőlegezi Catullus „elárulását” az utójátékban. (Más kérdés, hogy ott a védekezni, támadni egyként képtelen Calvus maga is „személyiségét veszti” azzal, hogy a nem sok jóval kecsegtető közös utazást választja.)

Ezeknek az egymásba fűződő viszonyoknak a hálójában (ahol Catullus, Calvus, Clodius, Metellus és Tertullia szerelmes Clodiába, Clodia és Tertullia szerelmes Catullusba, akihez Calvus is hozzá van láncolva) három „kívülálló” jelenik meg, három másfajta életvariáció (még a szobalány leheletnyi pillanata is függésre és vonzódásra utal, s a Clodia körüli erotikus örvényt értelmezi tovább). Ferox, a felszabadított írnok-rabzolga a pofátlan, arrogáns szabadság és elégedettség ellenpontjaként. Funkciójához hozzátartozik a Clodia által fölvetett hitelek szükségtelen hangsúlyozása is. A hajós dramaturgiai szerepe lényegesebb: vele nem csupán a „proletariátus” jelenik meg a színpadon (a sárban fuldokló értelmiségi-művész közegehez képest), de a tengerről tengerre utazás, fedélzeten töltött élet felvillantott távlatain keresztül („*a viharban énekelni szoktunk*”) egy tágabb értelemben vett szabadság és életszeretet lehetősége is. Másfelől a minden értelemben összezavart Metellus számára döntő pillanatban utasítja vissza a túlságosan nagy összegű foglalt („*kevesebb volt kikötve*”). A kívülről jött morál, tisztaság és egyszerűség nemcsak a nézők, de a szereplők számára is revelatív módon ütközik meg egy romlott, elátkozott, életre alkalmatlan közeggel. Metellust megdöbenteti az ezzel való találkozás, Clodia a maga módján „használja”.

A harmadik kívülálló, Egnatius lehetőségeit, szélsőségeit a színész és a dramaturgiai környezet határozza meg. Egyfelől rejtőzik benne valami különös, makabrikus sötétség; az első felvonás beteg színterének lakója, idegen a városban, Clodia szeretője, de a nő nyilvánvalóan érintetlenül hagyja; amikor összeütközik a darab férfi szereplőivel, azokban valami tanácstalanság, bátortalanság érződik („*Bajban vagytok ti velem*”), ami

persze akár annak is betudható, hogy Egnatius közismert bérgyilkos – ha ugyan az. Másfelől lehet, hogy Clodia egyszerűen csak kikapott egy férfit a tömegeből: egy gazembert, akivel tovább „alázta magát”; az 1928-as töredék szerint volt egy meghatározó pillanat, talán a föladásé, amikor Clodia elkezdte „*odadobni magát mindenkinek*”; Egnatiuson keresztül Clodia tovább élezheti önmagával való elszámolását, végképp elvetheti vagy beteljesítheti a gyilkosság tervét. Talán ezért tartja.

Bizonyos szempontból Clodius figurája is kívülálló, legalábbis annyiban, hogy főként a többiek undora definiálja („*Ezt a silány könnyűséget, ezt a fordulatos beszédmódot!*”, mondja Clodia) – e megvetés okát kutatva két támpontunk van, egyik a Caesar visszatérésére szőtt összeesküvés (ami viszont olyan történelmi adalék, amit ledob magáról a darab), a másik az, hogy tisztázatlan, noha egyértelműen szexuális viszony fűzi nővéréhez. Erről szintén nem sok derül ki; Clodia is undorodik tőle, de nem tudjuk, pusztán e közeledés miatt vagy pedig büntudatból; s hogy e közeledés valamilyen módon már beteljesedett-e, arra leginkább a többiek gyűlölete utal. Ugyanakkor egy előadás szempontjából létfontosságú, hogy egy Tertulliaival vagy Clodiusszal folytatott viszony ne nimfomániát, ne mindenre nyitott szexuális étvágyat sugalljon, hiszen épp az ellenkezőjéről van szó: van egy pillanat – Clodia kezébe vesz egy pohár tejet, inni akar belőle, majd összerázkódva leteszi –, amelyben valami, az egész létezésből való megdöbbenő undor sűrűsödik. Voltaképp az egész darabban Clodia viszonyul leginkább tétován, elgyötörten, önmagára nézve pusztító módon a gyilkosság tervéhez is; hozzá képest mindenki szinte játékosan (Tertullia) vagy egyszeri, végletes döntéssel, mint Catullus (más kérdés, hogy ő Clodiáért tenné, a túlhajszolt szerelem tanúságtételeként).

„*Legfőképpen ez a hasadás érdekel, amely az embert önmaga számára idegenné teszi... Hogy mily iszonyodva nézi az ember cselekvő saját magát néha, mint egy idegent.*” (NAPLÓ.)

*

Szerelmi háromszögtörténet (sőt, négy- vagy ötszögtörténet), egy felbomlott házasság vagy egy gyilkossági kísérlet története, és persze egyik sem, különlegessége nem ebben rejlik. Az állandó és végletes válságban lévő ember drámája, a kapaszkodó nélkülivé vált személyiségé. Közege, amelyet a végletig részletezett és élezett, majd az elhallgatásokkal, nyitott kérdésekkel újra homályba burkolt „pszichológiai megokoltság” határoz meg, az elkínzott és felszórólt indulat éppúgy nem az ókori Róma, mint ahogyan nem Füst Milán Budapestje – inkább valamiféle lelki színpad, szürreális, e világi inferno. A tér az első felvonás fura, stilizált, „alvilági” közege és az utójáték csupasz, létezését föladó pusztasága közt feszül ki, az atmoszféra egyszerre sejtet kopárságot és fullasztó burjánzást: „kietlen barokk” vagy „sivár szecesszió”.

A kapituláció és a konok küzdés darabja. Önmagukat elhasznált, fölemészített emberek küzdelme a méltóságért, ugyanakkor bármiféle energiválság, energiátlanság tökéletes ellentéte: állandósult robbanásközeli állapot; patthelyzet, amelynek minden szereplője egyazon energiával forr; pusztul és pusztít, amíg csak az egyik szereplő meg nem elégteli, és ki nem lép belőle (Metellus) – ettől végül az egész elbomlik, megadja magát saját, régóta erodáló, szertesztet vívó erőinek, hogy aztán később „kezdődjék minden előlről”. A másik ember megismerhetetlenségének drámája. Nem él teoretikus alapon álló stilizációval: a szürrealitás e belső túlfűtöttség, egzaltáció hőfokából ered, a közös, kataklizmaközeli állapotból, ahol a feszítettség bármikor robbanáshoz vezethet; a kiszolgáltatottság, a dühödt indulat szinte összemossa a szereplők közti kontúrokat, mintha személyiségük körvonalai időnként átérnének egymáséiba. Szenvedé-

lyektől nyomorított hősei mintha maguk sem volnának e világiak; meggyűrt, összepréselt arcok, mint Schielénél, szenvedéstől, eksztázistól megnyúlt testek, mint El Grecónál. Túlbeszélttség és szűkszavúság, elhallgatás kettőssége a darab: egyfelől lényege a túlpörgött, túlfeszített, elkínzott, *felstilizált* beszédkényszer (ahol a szereplők „mellébeszélnek”, nem pedig mindent „kimondanak”), másfelől egy ponton túl mégis egyritmusúvá, monotonná válik. Görcsös, bizonyítási kényszerből fogant darab (egyszerre elszámolás Füst Milán személyes démonaival, szerelmével és be nem teljesített lehetőségeivel, másfelől a drámai forma végsőkéig élezésére tett kísérlet), amelynek szereplői is hasonlóképpen görcsös szenvedéllyel élik életüket. Szélsőségesen vad felvetése annak a kérdésnek, mire vagyunk teremtve, s hogyan élünk; lehet-e, szabad-e elindulni a teljesség felé, hogyan lehet elszámolni a beteljesíthetlenséggel, a félbemaradottal vagy azzal a pusztítással, amit az ellenkezője rejt magában. Hogy az ember minden határon túl folytassa-e az önmagával való harcot, vagy egy ponton túl adja föl.

„*Amit belénk löktek, avval nekünk gazdálkodni kéne*” (CATULLUS). „*Amit Isten adott, azt el kell fogadni és nem piszkálgatni!*” (NAPLÓ, a CATULLUS évében.)

FIGYELŐ

JÓZSEF ATTILA VERSEINEK ÚJ KRITIKAI KIADÁSA

Szerkesztette Stoll Béla

I–III. Balassi Kiadó, 2005. 558+544+328
oldal, 6600 Ft

A centenáriumi József Attila-év egyik legfontosabb könyvjúdonysága kétségkívül a versek új kritikai kiadásának megjelenése volt. Ez az immár háromkötetes editio, amelyet most is a korábbi verzió gondozója, Stoll Béla adott közre, már a negyedik ilyen jellegű kiadás. 1952, 1955 és 1984 után tehát megvan a legújabb változat. Magyar viszonyok közt ez példa nélküli, nálunk sok nagy költő verseinek még az első kritikai kiadása sem készült el. Érthető tehát, hogy – jó magyar szokás szerint – itt-ott máris fölmerül a kérdés: vajon nem a szakma túlpörgése-e ez a termékenység, s nem a még mindig hiányzó Babits- vagy Kosztolányi-kiadást kellett volna-e inkább megcsinálni? Magam úgy vélem, a hiányok ugyan valóban minősítik a szakmát, s bizonyos munkák meg nem születése védhetetlen, a József Attila-versek új editiója azonban egyáltalán nem fölösleges. Részben azért, mert az 1984 óta főlzaporodott korrekciók helyet követeltek maguknak, részben pedig azért, mert az 1984-es kiadás úgynevezett *editio minor* volt, s az elkényelmesedett szakma nem egy tagja követelte a tárgyi, értelmezéstörténeti stb. magyarázatokkal ellátott *editio maiori* is. Stoll Béla személyében pedig adott volt az a textológus, aki a javított, bővített verziót – támaszkodva saját korábbi munkájára, a '84-es alapra – viszonylag kis erőfeszítéssel meg tudta csinálni.

Az igazi kérdés szerintem inkább az: megoldódott-e ezzel a József Attila-textológia valamennyi érdemi gondja? Avagy: ez a munka is csak egy állomása a gondozott, standardizált szövegért folytatott szövegkritikai küzdelemnek? Úgy vélem, a textológiai munkát elvileg nem lehet soha teljesen lezárni: mindig várható új szövegek, új adatok, új megfontolások

fölbukkanása. (Egy posztmodern hermeneutikusnak például más kiadásra van szüksége, mint egy „pozitivista” filológusnak – ahogy azt Kulcsár Szabó Ernő egyszer meg is fogalmazta.) A gyakorlatban azonban valahol, legalább egy időre, mindig megállunk. Valószínű tehát, hogy most hosszabb időre ez a verzió lesz a József Attila-versek „végleges” kiadása, ez lesz az, amire a szakma hivatkozik, s amelyből a népszerű kiadások is készülnek. Ám éppen ez a helyzet teszi kívánatosá, hogy tüzetesen szemügyre vegyük: mit végzett el Stoll Béla új verziója, s mi az, ami régtől fogva vagy újonnan keletkezve problémaként áll előttünk?

Maga a kötet a javítások és a bővítések tényleg hangsúlyozza. A címlap szerint is ez második, javított és bővített kiadás. Ez az önmeghatározás azonban, úgy gondolom, csak félig-meddig érvényes. Megítélesem szerint ez egyszerre javított és – sajnos – rontott kiadás. Ertekét és használhatóságát igazában csak akkor látjuk meg, ha ezt a kettősséget szem előtt tartjuk.

Kezdjük a fájóbb, nehéz kérdéssel: miért rontott szerintem ez a kiadás? A válasz – paradox módon – csak a textológus Stoll Béla dicséretével adható meg. Az 1984-es kiadás ugyanis nemcsak Stoll eddigi legjobb munkája, s nemcsak az 1955-ös editio radikális meghaladása volt, hanem a modern magyar irodalmi textológia mindmáig utol nem ért csúcsteljesítménye is. Benne sok tényező rendkívül szerencsés módon koncentráldott. Stoll Béla személyében volt egy kitűnő, nehéz „régimagyaros” szövegeken edzett, érett textológus, mellette pedig ott volt egy jelentős, már sok mindent akumuláló József Attila-kutatás, amelyre támaszkodni lehetett, s amelynek eredményeit úgy lehetett összegezni, hogy ezzel az összegzéssel szinte automatikusan új, magasabb szintre jutott a József Attila-szövegek állapota. S feladatát Stoll mintaszerűen végezte el. A felhalmozódott nagy anyagot áttekintette, kiegészítette s következetes logikával elrendezte: egészében betetőzött egy folyamatot. Ugyanakkor, új és friss szemmel közelítve az anyag-

hoz, olyan rendkívül világos és tiszta kötetsszerkezetet is sikerült kialakítania, amely minden addigi megoldásnál kézenfekvőbbnek s ugyanakkor hatékonyabbnak bizonyult. Az 1984-es editio így egyszerre adott jó szövegeket, az akkor lehetséges legjobb kronológiát, valamint egy praktikus, nagyon jó szerkezetet, amely könnyen áttekinthető és kezelhető volt, s hibátlan textológusi logika érvényesült benne. Az időrendben sorakozó versek alatt, a lap aljára tördelve ott vannak a szövegváltozatok, a vers végén pedig a szövegforrások jegyzéke. A szövegkorpusz végén, elkülönítve, jól áttekinthető formában megtörtént a kéziratok s az addigi megjelenések (kötetek és periodikumközlések) áttekintése, a kronológiai problémák tisztázása stb. S mindemellett jól sikerült a könyv tipográfiai, fizikai megalkotása is: a betűnagyságok és -típusok megválasztása, a könyvformátum kialakítása. Egészében könnyen forgatható, jól használható, megbízható mű született. Egyvalami hiányzott (de ez a hiány sem jelentett föltétlenül problémát): s ez az életrajzi, tárgyi, értelmezéstörténeti magyarázatoknak az az együttese, ami a kiadást *editio maior*ra tette volna. Akik kifogásoltak valamit, azok ezt a jegyzetanyagot hiányolták.

A 2005-ös kiadás ehhez képest néhány lényeges problémát vetett fölszínre. Javítás közben ugyanis Stoll olyan megoldásokba is belement, amelyek véleményem szerint rosszabbak, mint amilyenek az 1984-es változatban vannak. Mindenekelőtt: azzal, hogy eleget akart tenni a kritikusoknak, s bővítette jegyzetanyagát, felemás szerkezetet hozott létre. Az *editio minor*ból nem lett *editio maior*, de a jegyzetbe beépített szövegpárhuzamok, kiegészítő magyarázatok (amelyek egyébként érdekesek és hasznosak) szétfeszítették a korábbi szerkezetet. A szövegkorpuszt követő jegyzetanyag így szerkezetileg meglehetősen amorf lett; jól tagolt, világos szerkezetét elveszítette. Ez, úgy gondolom, mindenképpen nagy veszteség. A korábbi kiadáshoz képest újonnan beépített jegyzetanyagot megítélésem szerint nem a régi szerkezetbe kellett volna beleapplikálni, hanem – megőrizve a régi szerkezetet – egy kiegészítő, harmadik kötetben, külön egységként kellett volna adni. S ebben az első két kötetből elkülönülő pótkötetben azokat a keletkezéstörténeti és tárgyi magyarázatokat is integrálni lehetett volna, amelyek elkészítésétől Stoll

még most is ózdkodott, de amelyekre – úgy látom – van igény a szakmában.

Megítélésem szerint tehát csak az új kéziratok és adatok előkerülése révén szükségessé vált kronológiai s szövegkritikai korrekciókat kellett volna a régi kiadás szerkezetében megjeleníteni. Azaz: itt, ebben a régi keretben lehetett volna adni mindazt, amit a javítás igénye indokolt, de mást nem kellett volna hozzácsapni. Stoll Béla azonban nem így járt el.

Ehhez a szerkezeti problémához képest kisebb jelentőségűek s egyediek az egyes versek datálásánál elkövetett hibák. Közülük, illusztrációként, most csak három, számomra különösen zavaró tévesztést említek meg. Az egyik példa mindjárt A CSODASZARVAS datálásának kérdése. Ez a vers egyáltalán nem tartozik József Attila java versei közé, de gondolkodástörténeti és filológiai helyi értéke nagy: léte, helyesen datálva, sok mindent megvilágít (félredatálva viszont elhomályosít). A '84-es kiadás ezt a verset, nyomtatásban való megjelenésének adatát elfogadva, 1933-ra datálta. Most, bizonyos esztétikai s egyéb megfontolások alapján jóval korábbra helyezi. Megítélésem szerint viszont a régi, 1933-as datálás a jó. S ezt annak tudatában is mondom, hogy ez a vers csakugyan nem illik bele abba a képbe, amelyet az 1933. év verseiről az értelmezés kialakított. Ezt Szabolcsi Miklós is, Tverdota György is jól érzékelte, s magam is mindig elismertem. Am ha a valóságos életrajzi és gondolkodástörténeti szituáció ismeretében vizsgáljuk meg a verset, s szem előtt tartjuk, hogy ez egy súlyos kisiklás indirekt dokumentuma, lecsapódása, ez a többi 1933-as verstől A CSODASZARVAS-t megkülönböztető *különbség* nagyon is érthetővé, sőt természetessé válik. Úgy gondolom tehát, ez esetben Péter Lászlónak van igaza, aki – már Stoll új datálásának ismeretében – változtatlanul az 1933-i keletkezésre voksol. Érveit, amelyeknek fölidézésére itt nincs idő, egy cikemben magam is megtámogattam: itt csak erre utalhatok. (*Irodalomismeret*, 2005. 4. sz.) A másik ilyen, megítélésem szerint téves datálás a BÚZA új időrendi helye. Itt szerintem megint a régi datálás a jó. S az a részben esztéticista (de a gondolkodástörténeti összefüggések figyelembevételétől érthetetlenül eltekintő), részben ingatag filológiai adatra építő okfejtés, amit itt Stoll produkál, számomra elfogadhatatlan. (Csak zárójelben, de szörnyülködve

jegyzem meg, hogy Tolnai Gábor „emlékezését” az időrend meghatározásához fölhasználni istenkísértő: több, mint bűn, hiba.) E két példát egyebek közt azért említettem meg, mert úgy látom, Stoll Béla meghatározásainak ítéleti biztonsága mintha meggyengült volna. Valószínűleg azért, mert itt olyan gondolkodástörténeti és filológiai problémákkal találja magát szembe, amelyek megoldásához a régimagyaros iskolázottság nem elég, a József Attila-filológia pedig, mint sok egyéb esetben is, itt még nem járt el kellő körültekintéssel. A harmadik példa, amelyet megemlítenék tartok, látszólag egészen más: a HA LELKED, LOGIKÁD... kezdetű töredék datálásában ugyanis Stoll elfogadja az én datálási javaslatomat, s az, amit kiegészítésként hozzáad, úgy gondolom, csakugyan meg is erősíti a datálást. Ezzel nincs is vitám. Ám itt is van egy árulkodó megjegyzése. Azt mondja, elfogadja az 1933-ra való datálást, „bár” Farkas János László egyik Arany-párhuzama számára meggyőzőbb. Mi itt a baj? A párhuzam csakugyan jó, a fölismerés remek, csupán az a gond, hogy az ilyesféle párhuzamkeresés esetünkben nagyon kevésbé vagy egyáltalán nem alkalmas kronológiai kérdések eldöntésére. Arany János ugyanis József Attilának ismétlődő, tartós versélménye volt, egy Arany-párhuzam a legkülönbözőbb időben keletkezett versekben is jelen lehet. Mindezzel, ismétlem, nem Stollt akarom hibáztatni, hanem csak arra akarok rámutatni, hogy a József Attila-textológiának is van egy sor olyan tisztázandó problémája, amely csak az eddig szokásosnál erősebb életrajzi és gondolkodástörténeti tájékozottság birtokában oldható meg. Stoll azonban, úgy látszik, újabban türelmetlen, és hajlamos leegyszerűsíteni nem is annyira egyszerű kérdéseket. (Csak zárójelben jegyzem meg, türelmetlensége olykor fölöslegesen éles kiszólásokban is tetten érhető. Ezekre nem volna szükség.)

Mindez, legalábbis számomra, azt jelzi: az a textológiai munka, amely az új kiadást eredményezte, „fáradtabb”, invencióltanabb, mint volt az 1984-es kiadás esetében. Szimptomatikusnak érzem e vonatkozásban annak a hőmérvóvásárhelyi alkalmi versnek, A VENDÉGEK ÜDVÖZLÉSE címűnek a kérdésért, amelyet előbb Stoll is József Attilának ismert el, a kritikai kiadásban viszont már a kétes hitelességűtek közé sorolta. Itt, nagyon jellemzően, azt mond-

ja kommentárként: nincs ideje, kedve, ereje a további mérlegelésre, tisztázza a kérdést más.

A javított kiadás megjelölés a címlapon, persze, mindezek ellenére nem jogosulatlan. Az új kiadás egy sor kérdésben csakugyan előrelépés, ezekért már érdemes volt megcsinálni. Illusztrációként két nagyobb tételt célszerű e vonatkozásban kiemelni. Az egyik: az 1984-es kiadás óta viszonylag nagy mennyiségű kézirat került elő, így például a Tóth Ferenc buzgólkodása nyomán közgyűjteménybe került két fiatalkori, makói kéziratot versfüzet is. Ezek az itt egyenként számba nem vehető új kéziratok számos kronológiai és szövegjavítást tettek lehetővé. Stoll Béla most ezeket az új kiadásban rendre érvényesíti is. Általánosságban elmondható, hogy a fiatalkori versek időrendje így lényegesen pontosabb lett, e téren az 1984-i kiadáshoz képest jókora előrelépés történt. A másik mindenképpen megemlítené gyarapodás: ahogy említettem is már, a kutatói igényeknek engedve Stoll kiegészítette jegyzeteit. Most már, korábbi gyakorlatától eltávolodva, szövegpárhuzamokat és -előzményeket is ad: mondhatnánk, megteremti a versek intertextuális magyarázatának filológiai alapjait. Az ilyesféle magyarázatok fekszenek neki, lehetősége benne volt kutatói előéletében. Ilyesféle vállalkozása volt korábban a SZABAD-ÖTLETEK JEGYZÉKÉ-hez fűzött ötletes s a maga nemében úttörő magyarázatainak elkészítése is. Ezek a szövegelőzményeket s párhuzamokat kibányászó magyarázatok persze nem lehetnek „maradéktalanok” (ennek követelése eleve illuzórikus volna), de ami lejegyzésre került, az jó és hasznos. Ebben a vonatkozásban tehát elmondható, hogy az *editio minor*, ha nem is lett *editio maior*, de immár valahol a két kiadástípus között mozog. A versértelmezők munkája így mindenképpen könnyebb lett. S amit e vonatkozásban ad, arról elmondható, hogy azt – az új generációk más jellegű fölkészültségéből adódóan – immár alighanem csak Stoll Bélától kaphattuk meg. Az újabb generációk érdeklődéséből erre aligha futná már. Ám azzal, hogy ezek a jegyzetekben föltárt intertextuális összefüggések rögzítve lettek, fölhívják magukra a figyelmet, s valamiképpen később is jelen lesznek az értelmező munkában.

Ha röviden összegeznem akarom véleményemet az új kiadásról, azt mondhatom, hogy nem hibátlan kiadást kaptunk most. Célszerű is lesz

összegyűjteni a különféle kifogásokat, tárgyi korrekciókat, hogy egy, a kötethez csatlakoztatható javításjegyzékünk legyen. Egészében mégis látnunk kell, az 1984-i kiadás oly kiugróan magas színvonalú volt, Stoll Béla pedig oly kitűnő textológus, hogy minden hibája, rontása ellenére ez az új kiadás még mindig igen magas színvonalú. Bár Ady, Babits, Kosztolányi vagy Szabó Lőrinc verseinek lenne ilyen színvonalú szövegkritikai kiadása. Szakmánk lényegesen előrébb tartana.

Végül még egy megjegyzés. Magam is azt vallom, amit az oly sokszor vitatható Németh László pontosan megfogalmazott: a szellem embereit, akárcsak a hegyeket, nem völgyeik, hanem csúcsaik alapján ítéljük meg. A modern magyar irodalom legnagyobb textológusa, senkinek ne legyenek kétségei, ma is Stoll Béla.

Lengyel András

EGY FORRADALOM DOKUMENTUMAI

Balassa Péter: Segédigék – Esterházy Péter prózájáról

Balassi Kiadó, 2005. 175 oldal, 2000 Ft

1

Ha a fiatal Schlegel azt mondta, hogy korának három legfontosabb „tendenciája” a nagy francia forradalom, Fichte tudománytana és Goethe WILHELM MEISTER-e, akkor kései utódjaként talán megkockáztathatok egy olyan kijelentést, hogy az előző század nyolcvanas éveinek két legfontosabb tendenciája a rendszerváltás és Esterházy Péter korai prózája, a TERMELESI-REGÉNY és a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című óriásműve volt. EP korai műveivel radikálisan átformálta a kortárs magyar irodalomértést és közbeszédet, forradalmat vitt véghez, melynek köszönhetően ma máshogyan írunk (és olvasunk), mint korábban. Ebben a forradalomban elidegeníthetetlen (és máig felmérhetetlen) jelentősége volt Balassa Péter munkásságának, aki kritikáival és elemzéseivel a nyolcvanas évek kezdetétől egészen a JAVÍTOTT

KIADÁS-ig (mely véleményem szerint egyszerre jelent törést és talán határpontot is EP eddigi életművében) végigkísérte a szerzőt, részt vállalva az EP elfogadtatásáért folytatott harcban, miközben írásaival és tanári munkájával maga is aktívan alakította azt, ahogyan ma olvasunk – akár Esterházyt, akár mást (hogy csak a legközelebbit mondjam: például Nádast).

A Balassi Kiadó életműsorozatának 3. kötete, a SEGÉDIGÉK (a továbbiakban SI) ennek a harnak a folyamatába nyújt betekintést Balassa Péter EP-kritikáin keresztül. Itt rögtön szükségesnek érzem, hogy mind EP életművén, mind a SEGÉDIGÉK-en belül meghúzzak egy képzeletbeli határvonalat a TERMELESI-REGÉNY (1979, a továbbiakban TR) és a BEVEZETÉS (1986) által fémjelzett időszak, valamint a HARMONIA CAELESTIS (2000, HC) és a JAVÍTOTT KIADÁS (2002, JK) című könyvekhez kötődő korszak között, ugyanis úgy érzem, ebben a két időszakban mind Esterházy, mind Balassa írásainak más-más tétjei, hangsúlyai vannak. Ez a változás annak tudható be, hogy az írások *közége* mind történelmileg (politikailag), mind irodalmilag (esztétikailag) radikálisan különbözik; az irodalmi közeg egyébként éppen a korai EP-művek és recepciójuk eredményeképpen (is). Egy olyan kései olvasó számára, mint amilyen én vagyok, akinek eszmélése már jóval a politikai (és főként a többek között EP-hez, BP-hez is köthető irodalmi) rendszerváltás utánra esik, ezért pedig igencsak *post festa* érezheti magát ehhez a forradalomhoz képest, Balassa korai írásai fontos dokumentumok, hiszen küldetésük részben nem volt más, mint hogy kimutassák és megmagyarázzák, miért, mi ellen és főleg *hogyan*, milyen eszközökkel lázad Esterházy.

2

„Elmondja ő, hogy neki kell egy ún. grammatikai-tér [kedves, szép szava ez], és akkor már csak élnie kell. »Az életemet.« E sorok írója szomorúan lehajítja a fejét, s finom átkötéssel azt mondja: A grammatikai-tér én vagyok.”

(TERMELESI-REGÉNY)

Ez a „kritikusi küldetésstudat” és „forradalmi hév” persze – és teljesen érthetően, nemhiába mondja Szirák Péter¹ a kötetről írott kritikájá-

ban, hogy „*hogyan is ne lett volna az értő kritikus ennek az illúziókkal teli, ámde szép »felszabadulásnak« az érzetén: enthuziaszta?»* – rányomja a bélyegét az írásokra is: a Balassa stílusára egyébként is jellemző utalásokkal és metaforákkal sűrűn átszótt szövegek néha egészen profetikus hangnembe váltanak, ami egyáltalán nem könnyíti meg a (későn érkezett) olvasó dolgát. Ezért aztán Balassa kitele, melyben a TR világlképének elemzésekor azt mondja, hogy „*e világnak az alapmondata egy anselmisi tétel, a »Credo ut intelligam« átváltoztatott alakja: Amo ut intelligam (Szeretem, hogy megértem-megismerjem)*” (SI 32.), nemcsak a TR világszemléletére, hanem magukra a korai EP-művekre és főként Balassa kritikáira is érvényes.

Esterházy műveinek térszerűsége mellett talán ez az olvasói lelkesedés is indokolja, hogy Balassa úgy érzi a TR-rel kapcsolatban, hogy „*ha az író módszerét – jobb híján – körbeírásnak vagy bokorírásnak nevezhetjük, az eddigiiek alapján, melyet – »körbe« – maga a szöveg sugall, akkor olvasata is körbeolvasás, mint ahogy jelen esszé sem tehet mást, mint hogy körbeinterpretálja a könyvet, »kacifántul« más és más dimenzióban*”. (SI 28.) Az elemző állítások mellett olvasási ajánlatokban, interpretációs ugrópontokban bővelkedő írásmódnak azonban van egy másik oldala is: mivel Esterházy látszólag előzmények nélkül, kívülről érkező meteoritként „robbant be” az irodalomba, az őt értelmező kritikus körbeolvasása (jó példa erre az első TR-elemzés MŰFAJOK KARNEVÁLJA című fejezete, melyben BP számba veszi, hogyan, milyen hagyományokhoz kapcsolódik Esterházy az ókori kalandregényektől kezdve a klasszicista fejlődésregényen át a századfordulós magyar anekdotáig) ahhoz is szükséges, hogy mintegy „megágyazzon” kritikája tárgyának, maga is megteremtse azt a „kritikai teret”, melyben aztán kritikusnak, írónak is már csak élnie kell. „Az életét.”

Ha közelebbről megnézzük Esterházy, mint „*egy szabadságáért elragasztódó »guerillero«*” (SI 81.) arcképét, mely Balassa kritikáiból élénk tárul, rögvést előtűnik a művek sokszoros *dialogicitása*, melyet nem más, mint a szabad, független, demokratikus köz- és párbeszéd igénye mozgat. Egy olyan „*megfélemlítő és nevelés- ges*” világban, mint amilyen a létező szocializmus Magyarországa, ahol „*sosem szabad megmondani az igazságot, senkinek és semmiről*”, ahol

„*a hazugság: minden, és az igazságnak csak vádel- emelés, elítéltetés és megcsúfoltatás lehet a következménye*”, egy olyan országban tehát, melynek „*egész népe a hazugságba menekült*”,² önmagukért felelős individuumbok egymást tisztelő párbeszédére törekedni valóban forradalmi dolog. Ezt a – BP által is osztott – igényt EP leg- explicitebben A KITÖMÖTT HATTYÚ című esszé- kötetének írásaiban fogalmazza meg, implicit módon azonban ez mozgatja magukat a szép- irodalmi műveket is, ahogyan azt Balassa kö- vetkezőtesen ki is mutatja a műveken, mind formai, szerkezeti, mind tematikus, stílári és nyelvi szinten.

Már a TR külső megjelenésének elemzése- kor – s ez a megállapítás ugyanúgy illik majd a BEVEZETÉS enciklopédiájellegére – rámutat, hogy a könyv „*ki akar törni könyv mivoltából, [...] holt kellék helyett használati tárggyá válna, [...] mely benne áll életünkben, tehát fölnyílik, válaszol*” (SI 9.), ugyanúgy, ahogyan a belső szerkezeten be- lül a kiissregény és a hozzácátolt jegyzetanyag „*párbeszélget* ugyanarról, *egymással*” (SI 17.), és ahogyan a BEVEZETÉS lapjain hasonló struktu- rális párbeszédeknek lehetünk majd tanúi az egyes szövegek, margináliák, képek, ábrák so- kasága között is. A hagyományos témák (ter- melési-regény, eposz, hivatalnokvilág stb.) és stílusok („valódi” és Rákosi-barokk, századfor- duló, anekdota) közötti dialógusra fentebb már kitértünk, itt csak azt jegyezném meg, hogy a felelős párbeszéd igényéből mennyire szük- ségszerűen következnek az, hogy ezekhez EP a *paródia*, a jelöletlen és/vagy ártírt idézetek for- májában nyúl, vagyis szabadsággal, *tiszteletle- nül*: hiszen valódi beszélgetés csak egyenran- gú partnerek között jöhet létre, ahol egyiket sem béklyózza meg a másik iránt való hierar- chikus, benuit alárendeltség (melyet egy tekin- telyelvű szemlélet elvárna mondjuk Mikszáth- tal vagy – adott körülmények között – Rákosi- val szemben). Ehhez kapcsolódik Balassának az a felismerése, hogy az áhított párbeszéd fel- tétele nemcsak egy szabadabb grammatikai tér, hanem az is, hogy a benne beszélők ne egy közös megegyezés (vagy: közös hazugság) maszkjaiként, hanem individuumbokként állja- nak egymással szemben: elengedhetetlen, hogy a beszélő *mutassa meg* magát, és ebből követke- zik a szövegek *magamutogató* jellege, hogy „*itt valaki beszél, hasonlíthatatlan Személy, aki minden*

integritását, viszonylagos (itt és most csak töredékesen lehető) teljességét, már-már pompáját megőrízve” (SI 41.) kezd beszélni hozzánk. A személyes integritás megőrzése ezért formaalkotó tényezővé válik, hiszen „a szöveg, a megírás módjának, körülményeinek nyílt feltárása, a megbeszélése a szövegen belül, a betét, a megszakítás, a közbeékelés, az idézet és önidézet, a kitérő, a beszédhelyzetek változtatása és e váltások indoklása mint sztori – mindez a személyesség hitelét és erejét fokozza”. (SI 42.) Ez a tüntető személyesség az, ami az individuumellenes tömegdiktatúra közegében a rendszer hívei számára botránnyá, ellenzői szemében ünneppé avatja Esterházy fellépését.

Legalább ilyen fontos azonban, hogy EP ezekben a műveiben nemcsak a könyvein belül valósítja meg a párbeszédet, példászerűen (és az olvasók számára példamutatóan is) demonstrálva, hogy az lehetséges, hanem témaválasztásaiban, aktuális szlenggel kevert nyelvben is folyamatosan az olvasóhoz kapcsolódik, kizsól, párbeszédre provokál, és nem csak a TR végére illesztett szerzői levélben („Kedves olvasó! [...] Kíváncsi vagyok a véleményedre.” TR 431.). Balassa pontosan látja már a TR kapcsán, hogy „Esterházy a közösből, és mindenáron a közösből akar építeni, vagyis mélysegesen demokratikus. A mű evidens formaalkotó elve a szellemi nyilvánosság mint köztudomás.” (SI 18.) Második elemzésében pedig bővebben is kifejti, hogy mindez milyen következményekkel jár a nyelvhasználatra nézve: „Mindен jelentős irodalmi nyelvhasználat a nyelv kritikája mint társadalomkritika. Esterházy prózája pedig éppen azért, hogy hangsúlyozottan az élőbeszédre épít, azokra a frázisokra, panelekre, amelyek milliószor s egyre pontatlanabban, hazugabban hangzanak el, egyszerre lesújt, és új közmegértésre szólít fel.” (SI 45.) Az már a létező szocializmus paradoxona, hogy ezt a forradalmi társadalomkritikát olyan író képviseli, aki szerint az írónak semmi más dolga nincs, mint az alanyban-állítványban való gondolkodás: de mit lehet tenni egy olyan világban, ahol az irodalomnak a politikától való függetlensége és autonómiája maga is politikai kérdéssé válik? Így egyesül Esterházy személyében a „guerillero” és a „mehésében szemlélődő essenciális gazda, a carpe diem embere” (SI 93.) egy olyan korban, ahol a normává vált abnormitás miatt a nyugodt és független normalitás válik lázadásává.

3

„De vigyázz, fiatal barátom! Ha nem akarsz, hogy röhögésed magadra hulljon vissza, akárha levegőbe pöknél s aláállnál, nagyon-nagyon differenciáltan kell röhögnöd, mondanám: történelmien – s meglátod, nem sok úteletet fogalmazhatsz meg kedvedre, sílány idők tanulmányozása vékony katharizist kölykez... Meg aztán: mi az, hogy sílány.”

(KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA)

Ennek az esztétikai közéletiségnek, kérlelhetetlen aktualitásnak, az olvasó életéhez való kapcsolódásnak és a vele folytatott párbeszédnek azonban súlyos ára van, melyet Esterházy korai művei a későn érkezett olvasó értetlenségének, sőt esetleges elutasításának formájában kénytelenek megfizetni. Hogy az eddigi fentről lefelé haladó elemzés után az ellenkező irányba induljak el, megpróbálom a nyelvből kiindulva és a külső forma felé haladva végigvenni, miért különbözik a hozzám hasonló, a rendszerváltás környékén született befogadó aktuális olvasata a művek kortársainak, így Balassának az olvasatától is, miközben igyekszem szem előtt tartani Esterházy (nekem is szóló) fenti intelmét, melyet e fejezet mottójául választottam.

Balassa szerint EP korai művében „a szabályszegés, az elvétel, a nyelvi selejt frenetikus nyelvi atmoszférát teremt, teljesen szervessé válik, miközben fölmerül bennünk, hogy mi magunk beszéljük így és ezt a nyelvet [...] hiszen Esterházy esetében csak a fennálló irodalmi és köznyelvi használathoz képest van nyelvi extravagancia, illetve eltérés” (SI 44.), és ez Balassa korában minden bizonnyal így is volt. Csakhogy egyrészt: nincs még egy olyan szellemi komplexum, ami gyorsabban változna, mint épp maga a köznyelv – egy 1983-ban született, a TERMELESI-REGÉNY-t 2006-ban olvasó befogadó számára (magamról beszélek természetesen) mondjuk az *elcsellőzni* kifejezés egyáltalán nem köznyelvi fordulat, hanem ugyanúgy archaizmus, mint mondjuk a barokkból kölcsönzött *kolcsag*. Másrészt ma már az sem igaz, hogy EP nyelvhasználat a fennálló irodalmi és köznyelvi használathoz képest nyelvi extravagancia volna, hiszen (némi sarkítással persze, de mégis) manapság maga Esterházy nyelve az, ami kánon- és nyelvképző elemként fennáll. A jelenséget egy másik (ka-

nonikus pozícióját tekintve – és éppen Balassának is köszönhetően – hasonló helyzetű) pályatárs, Nadas Péter így fogalmazza meg: „[Esterházy] *tevékenysége a legnagyobb nyelvkritikai tevékenység, amit a magyar nyelvvel kapcsolatban valaha is elvégeztek. A hülyeség változatait beemelte az irodalmi nyelvbe, megnemesítette, és egyben nevetségessé is tette. Többé nem volt használható. Amit Esterházy elvett egy nemzedék nyelvéből, azt földülítva visszaadta ugyanannak a nemzedéknek. Egy nemzedék kezdett el esterházyul beszélni, és elkezdte esterházyul kinevetni a rendszert.*”³

A XIV. Lajostól átvett és átformált mondat feudális göggyének akkori iróniáját – „*a grammatikai-tér én vagyok*” – szerzőnk jelenlegi kanonikus pozíciója erősen tompítja. Ám ami a kortárs olvasó számára könnyebbé, lazábbá tette EP nyelvének megértését (hiszen annak egyik rétegét, azt a bizonyos köznyelvet, maga is beszélte és hallotta), az a későn érkezett olvasó számára már nehézségként jelentkezik. Az ifjú olvasó, ha beszél esterházyul, akkor azt nem demokratikus élettapasztalatának, hanem magának Esterháznak, vagyis saját, *arisztokrati- kus* irodalmi műveltségének köszönheti.

De megnehezíti a fiatal olvasó befogadását az is, hogy a rendszer és világrénd, melyben és mely ellen íródtak ezek a szövegek, nemcsak hogy történelem, de a magyar társadalom sokat emlegetett kollektív amnéziájának köszönhetően (mely a gyorsan változó történelmi széljáráshoz igazodva először – a többek között a HARMONIA CAELSTIS lapjain is megörökített *ancien régime* kultúrájával, életstílusával és világlátásával együtt – az ország lakosainak a holokausztban való részvételét, aztán az '56-os forradalmat, aztán pedig az azt követő Kádár-korszakot zabálta fel) egyben – időbeli közelsége ellenére paradox módon – *hiányosan ismert* történelem is. A kollektív amnézia felszámolása persze folyamatban van, ha nem is olyan hatékonysággal, mint az kívánatos volna; mégsem hallgathatom el azt az élményemet, hogy a JAVÍTOTT KIADÁS lapjain feltáru- ló ügynökvilágot (mely párhuzamosan létezett „a mester” korai műveinek születésével) például csak nehezen tudtam a saját országom – szüleim, nagyszüleim – közelmúltjához kapcsolni, és jóval könnyebben mondjuk az Orwell 1984 című regénye körüli paranoid irodalmi disztópiákhoz. Számomra ugyanilyen nehéz felmérni, hogy a cenzurális küzdelmek, kóros elhallgatások és

elhallgattatások korszakában íródott művek, mondjuk a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA vagy akár a TERMELÉSI-REGÉNY egyes rendszerkritikai megjegyzéseinek ott és akkor mekkora volt a súlya és kockázata akár a szerző, akár a kiadó szempontjából: vajon a fejükkel játszottak-e, vagy csak kisebb kellemetlenségeik származhattak ezekből a művekből, vagy az a tény, hogy megjelenhettek, éppen annak volt köszönhető, hogy a rendszer már kezdett összeomlani?

Számomra tehát már abszolút nem adott az a „közös”, amit Balassa a korai művek „*formai alkotó elve*”-ként jelöl meg, és nem csak nyelvi- leg, hanem az utalások tekintetében sem. Ehhez szorosan kapcsolódik, hogy mennyire megváltozott azóta (újra és újra meg kell jegyez- nem: többek között Esterházy és Balassa tevékenységének köszönhetően is!) az a szellemi nyilvánosság, melyben a korai művek – és korai kritikáik – működtek. A korabeli tiltott irodalom második és a túrt irodalom „másfele- dik” nyilvánosságát – innen legalábbis úgy tűnik – az elnyomó rendszer és a sorok között olvasás paradox logikája bensőséges értelmezői közösséggé formálta, ahol a rejtett utalások mögött többé-kevésbé mindenki tudta, hogy mit és hogyan értsen, ezek az utalások azonban nekem már megfejthetetlen kódrendszer- ré zilálódtak. (Ehhez tartozik talán ennek a köz-össégnek az elnyomásból következő erős eti- kai igénye is, mely Balassa kritikáiban végig fontos szempont, és nemegyszer túl látszik mu- tatni a művek esztétikai elemzésén.) Ennél azonban sokkal fontosabb az, hogy a szellemi nyilvánosság problémái is egészen mások ma, mint akkor voltak, hiszen mára az irodalom autonómiájáért folytatott harc – abban az ér- telemben legalábbis, ahogyan azt Esterházy és Balassa „vívták” annak idején – tulajdon- képpen lezártnak tekinthető. Ha *van* jelenleg probléma a hazai szellemi nyilvánossággal (de még mennyire, hogy van), véleményem szer- rint épp az, hogy ez a belső szabadságát kiví- vott irodalmi közbeszéd lassan egy szűk kör szakmai magánügyévé kezd válni, és egyre in- kább elveszti a kapcsolatát az országban folyó szélesebb diskurzusokkal, melyekkel a korai EP-művek olyan élénk viszonyban álltak. (A másik probléma egyébként szerintem az, hogy az utóbbi években ez a szűk kör is kisebb, poli- tikailag meghatározott szegmensekre lát- szik szétesni, melyeken belül minden oldalnak

megvannak a maga kánonjai, díjai, folyóiratai, nyilvánossága, a körök közötti párbeszéd pedig igencsak akadozva működik. De ez melleszál.)

Az elvégzett feladat, lezajlott és véget ért forradalom problematikája még súlyosabban érinti a korai EP-művek esztétikai státusát. Remek példája annak, ahogyan egy forradalom saját gyermekeinek életére tör: az Esterházy által meghonosított és elfogadott modern írástechnikai fogások, mint a szétírás alakzatai, az intertextualitás labirintusai vagy a nyelviség problematizációja és túlbujánzása, melyek voltaképpen tárgyát képezik nem egy korai EP-műnek (mert a *történet* – tegyük a szívről a kezünkre – önmagában nemegyszer sovány), mára elvesztették újdonságukból és forradalmiságukból származó, lelkesítő aurájukat, s a modernitáson nevelkedett olvasó már csak a jól ismert mechanika mozgását látja bennük. Valószínűleg ezért van az, hogy a TERMELÉSI-REGÉNY-t, a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA-t vagy a FÜGGŐ-t én már csak történelmileg értékelni tudom, *élni* azonban már egyáltalán nem, és miközben a bennem lévő esztéta a szakmai érdeklődés minden odaadó figyelmével igyekezett olvasni őket, másik felem, a „*naïv és neveléses irodalombarát*” bizony kutyául, kegyetlenül szenvedett, sőt halálosan unta magát.

Így aztán nagyon pontosnak érzem Csordás Gábor megállapítását, mi szerint „*a korai Esterházy-művek, utólag, szinte a szabadság emlékműveivé váltak*”:⁴ az én generációm számára már valóban emlékmű, vagyis egy hajdan volt kor tisztelettel illetett, de immár élettelen rekvizituma lett belőlük. „*Igen: Esterházy Péter egy nagy negatív hős, akiről csak a tisztelet hangján lehet beszélni!*” (Idézet a TERMELÉSI-REGÉNY-ből.) Bizonyos értelemben az lenne ennek a viszonynak a legadekvátabb gesztusa, ha e kritika helyett egyszerűen lefénymásolnám egyetlen lapra mondjuk a TERMELÉSI-REGÉNY-t, ahogyan Esterházy tette – ám kézírással! – annak idején Ottlik Géza regényével, majd mellékelném hozzá Balassa EGY REGÉNY MINT GOBELIN című cikkét, melyben pontosan azt fejti ki, hogyan lesz az új nemzedék keze alatt az atyai hagyomány *szent*, és: *érthetetlen* (olvashatatlan).

Ebben a kontextusban Balassa elemzései nagyon fontos dokumentummá válnak, hiszen ha a művek élvezetét nem is segít(het)ik elő (amire szerintem kritika és elemzés nem vagy

csak nagyon korlátozott mértékben lehet és kell, hogy képes legyen), abban viszont óriási segítséget nyújtanak, hogy a fentebb idézett kései röhögés, ha sor kerül rá, *differenciált, mondanám: történelmi* lehessen.

4

„*Egy ízben a lányka ezt mondta: »Papácska. – Közben szokása szerint hevesen mutogatott, nyitott tenyerét forgatgatta. – Papácska, írj rövid mondatot.« »Barátom! Mit tehetem. Megigérem, hogy ahogy mélyül, úgy egyszerűsödik majd a stílusom.« (Megnyugodhatik hát, aki irodalombarát!) (Szaporodnak a jelek.)*”

(TERMELÉSI-REGÉNY)

Tehát az életmű későbbi fejleményeinek fényében én a korai műveket egy mint történelmileg elengedhetetlen, azonban igencsak korhoz kötött és így – fájdalom – mulandó folyamat, afféle fészekrakás állomásainak látom, melynek köszönhetően valóban kialakult az a grammatikai-tér, melyből aztán kiemelkedhettek az olyan „békebeli” művek, mint – hogy csak a legnagyobbat említsen – a HARMONIA CAELESTIS.

Innen nézve más fény vetül az Esterházy-életmű elmozdulásaival kapcsolatos kérdésre is, melyet illetően Balassa többször is szembeállt azzal a közkeletű felfogással, mi szerint EP életművében a játékos kezdetek után a FUHAROSOK-kal egy „megkomolyodott” szakasz vette volna kezdetét. Balassa szerint „*nem valamely korábbi, »csupán« játékos korszakához képest jött létre valami mélabúsabb, komorabb hangulat, hanem az eredeti természet és világlátás további feltárásáról van szó; új variációkról ugyanarra. [...] Ha van változás művészetében, akkor az az »ugyanaz« további kiteljesítésében áll, nem pedig teljesen új elemeknek a rendszerbe való fölvetelésében. A további kiteljesítés véleményem szerint nem alkati változás, hanem bizonyos eleve megvolt elemeknek poétikai szerkezeti felerősödése (lásd a gnómáról s az epigrammatikus szentenciákról mondottakat), ami a poétikai érdeklődésű kritikai közelítéstől a szemléleti elemzés felé mozdítja magát az értelmezőt is*”. (SI 90.) Mert ahogyan egy későbbi írásában kurvizálva, magyarázólag hozzáfűzi: „*Játék és az igazság keresése ugyanaz.*” (SI 93.)

Azzal, hogy a korai Esterházynál már „min-

den megvan” akár a legkésőbbi EP-hez képest is, új elemek pedig nem nagyon kerülnek a rendszerbe, én is egyetértek. Ennek igazolására talán elegendő is két idézet a TR-ből – az egyik a HARMONIA CAELESTIS felől olvasva válik igencsak jelentőssé: „A mester és ősz atyja egymás mellé kerültek. (Van ilyen.) Egy pillanatnyi csönd elkerítette őket a többiektől; így szólt a fiatalabb az öregebbhez: »Faterkám, majd belőled is motívumot csinállok.«” (TR 190.), a másik pedig azt mutatja, hogy még a JAVÍTOTT KIADÁS soha nem sejtett fejleménye is ott lappangott a háttérben már a kezdetektől: „Az ősz ember, ahogy szellemesen fogalmazta: ő a munkásmozgalom mártírja. De tévedés ne essék: Esterházyt nem ezért vették föl az egyetemre, nem.” (TR 191., vö. Esterházy Mátyás folyamodványával titkosszolgálati főnökeihez EP egyetemi felvételijével kapcsolatban, JK 243.)

Hogy azonban az elmozdulás valóban a gnómaszerű szentenciák növekvő jelentőségében lenne, mely *ezáltal* tenné szükségessé a művek világgépi elemzését, ebben nem vagyok annyira biztos. Én inkább úgy látom, hogy a grammatikai-tér forradalmi meghódítása (megkonstruálása) után már lehetőség nyílt arra, hogy Esterházy poétikai újításainak, játékaiknak immár ne a *léte* és működésmódjai, hanem világnézeti *funkciójuk* kerüljön előtérbe mind a művekben, mind a róluk szóló elemzésekben, mely elemzést Balassa meg is kezdi A SEGÉDIGÉK VILÁGKÉPÉHEZ ÉS AZ ELMÉLET ÉS ORNAMENTIKA című írásaiban.

A kilencvenes évek és az ezredforduló tájékán a grammatikai-tér immár kivívott szabadsága (és az időközben elháruló cenzurális akadályok megszűnése) teremt meg azt a közeget, ahol a már meghonosított textuális eljárások és a világgép egy jóval „olvasóbarátabb” konfigurációjában felcsendülhetnek az olyan szólamok, mint (a későbbi *édesapámok*at előrevetítve) az EGY NŐ miniatűrökből összeálló nősténykórusa vagy a HARMONIA CAELESTIS égi harmóniai. (Sőt, a JAVÍTOTT KIADÁS jeremiáái is.) A korszak két „főművére” azonban ugyanúgy ráolvasható az írásom második részében felvázolt dialogicitás összes eleme (a szövegek, a HC első és második része vagy a JK-ban közreadott jelentések és a szerző kommentárjai közötti párbeszéd, a könyvön túli világ, történelmi valóság és a fikció közötti párbeszéd, stílusheteronómiák, individualitás, közösségi beszéd), de persze a megváltozott körülmények-

nek megfelelő változatban. Valószínűleg ez az oka annak, hogy – mivel az új körülmények immár az én körülményeim, ha nem egészíti is ki azokat az előző rendszer személyes tapasztalata – ezeknek a műveknek az olvasása összehasonlíthatatlanul nagyobb, sőt elemi élményt jelentett számomra a korábbiakhoz képest.

A helyzet változása ugyanúgy tetten érhető Balassa két zárókritikájában, az APÁDNAK RENDÜLETLENÜL? (HC) ÉS A NÉV NEVÉBEN (JK) című nagyívű írásokban is, ahol „kevesebb immár a felszabadult elragadtatottság, kevesebb a bonmot-szerű dicsőítés és enyhébb a jelentés »kibeszélésének« sodra. Balassa érvvezetése sokkal megfontoltabbnak, diskurzívna mutatkozik ekkor, mint korai munkáiban” (Szirácz Péter). Ezekhez amellet, hogy fontos és pontos megfigyelések sorozatát tartalmazták, legfeljebb annyit tennék hozzá a JAVÍTOTT KIADÁS kapcsán íródott Bacsó–Balassavítát illetőleg, hogy Esterházyt ezt a könyvét talán érdekes volna kevésbé az irodalmon belüli problémaként (regény? nem regény? *kijavít(hat)ja-e* a HARMONIA lapjain felvázolt apaképet?) vizsgálni. Véleményem szerint ugyanis a JK körülbelül annyira regény – és így: irodalom –, mint amennyire a DOKTOR FAUSTUS KELETKEZÉSE egy regény regénye: inkább valamiféle hosszúra nyúlt (és kétségtelenül regényes) publicisztikának látom, mely újabb és talán minden eddiginél izgalmasabb fejezettel szolgált Esterházy mint *jelenség*, mint (a valódi személytől többszörös áttételeken keresztül különböző) közéleti *persona* történetéhez. Az individualitásában is reprezentatív, közösségi funkciókban működő személyiség típusa, melyet egykor az arisztokraták (ma pedig jobbjára a közszereplők, sőt: sztárok) képviseltek, egyáltalán nem áll távol az Esterházy névtől, és erre szerzőnk már legelső munkáiban is alaposan rájátszott (nem beszélve a HARMONIA esterházyádairól): nemhiába nevezte Balassa Péter EP fellépését *eseménynek*, magát a TERMELÉSI-REGÉNY-t pedig *látványosságnak*.

Egy ilyen, inkább a médiaelmélet felé elrugaszkodó értelmezés, melynek kiváló ugrópon-tul szolgálhatnak a Balassa korai kritikáiból kirajzolódó párbeszédesség mozzanatai, új utakat nyithatna nemcsak a JK, hanem visszafelé az egész életmű interpretációjá elött, és nem utolsósorban közelebb vihetne ama kérdés megválaszolásához is, hogy a JAVÍTOTT KIADÁS

megrendítő törése után, melyben a szerző maga veti fel, hogy ezután lehetséges-e ugyanúgy, ugyanazzal az „ontológiai derűvel” írnia, mint korábban, vajon mit kezdjen az egyszeri olvasó egy olyan súlytalan, sőt *léha* könyvvel, mint amilyen az *UTAZÁS A TIZENHATOS MÉLYÉRE*, melynek megjelenését Balassa Péter már nem érthette meg, hogy szeretetteljes szigorával szemügyre vehesse, mint *finoman telt (?) asszonyt*. (Hiszen azt is tőle tudjuk, hogy minden igaz mű: ilyen.)

Jegyzetek

1. Szirák Péter: *EGY NAGY OLVASÓ SEGÉDIGÉL*. (*Élet és Irodalom*, 2006. 02. 10.)
2. Bernhard–Esterházy: *FÜGGŐ*. In: *BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA*. (Magvető, 1986. 162.)
3. Mihancsik Zsófia–Nádas Péter: *NINCS MENNVEZET, NINCS FÖDÉM*. (Jelenkor, Pécs, 2006. 255.)
4. Csordás Gábor: *EZ AZ EGÉSZ AKKOR MÉG EGYBEN VOLT...* (Katona Zsuzsa beszélgetése Balassa Péterrel. *Jelenkor*, 2006. április. 436.)

Dunajcsik Mátyás

LELTÁRKEDV ÉS HATÁISISZONY

Szabó Gábor: „... te, ez iszkol”.

Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában
Magvető, 2005. 240 oldal, 2990 Ft

Talán nincs még egy olyan alaposan értelmezett prózaírója a kortárs magyar irodalomnak, mint az 1986-os *BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA* című könyv szerzője, Esterházy Péter. Szinte minden jelentős irodalomkritikus és irodalomtudós írt róla egyszer vagy többször, de inkább többször. Immár tanulmánykötetek és monográfiák sora tanúsítja az egyre kerekébb életmű tagadhatatlan jelentőségét, a Balassa Péter által szerkesztett 1988-as *DIFTYCHON* című többszerzős kötettől (amely Esterházy *BEVEZETÉS*-ének értelmezései mellett Nádas Péter egy-

azon évben megjelent *EMLÉKIRATOK KÖNYVE* című regényének mérvadó elemzéseit adta közre) egészen Balassa összegyűjtött Esterházy-olvasatainak 2005-ös kiadásáig. Maradjunk e két kötet szerzőjénél, illetve szerkesztőjénél. Ha ugyanis van *par excellence* értelmezője a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján induló Esterházy-nak, akkor az Balassa. Az ő kritikái és tanulmányai nélkül feltehetően ma másként olvsnánk Esterházy prózáját, azaz másként vált volna olvashatóvá Esterházy prózája. Jogos túlzással mondhatjuk, hogy a lehetséges olvasóit a szépirodalomba bevezetni óhajtó Esterházy prózájába leginkább Balassa vezette be a valószínű olvasókat. Megkerülhetetlen közvetítője lett Esterházy szépirodalmának, észjárása alaposan meghatározta annak befogadástörténetét. Éppen ezért furcsa, hogy Szabó Gábor könyvének névmutatójában a „b” betűnél többször szerepel például Harold Bloom neve, mint Balassáé. Furcsa, de nem véletlen.

Ugyanis az amerikai irodalomtudós meglátása az irodalom történetiségét mozgató hatásiszonyról (pontosabban szorongásról: „*anxiety of influence*”) érvényes Szabó Gábor monográfiájára is: szerzője olykor szinte kényszeresen kerül az Esterházy-értelmezés kodifikált módjait. Látványosan elhárítja azokat az elemzői mozdulatokat, amelyek minden bizonnyal magától értetődőek és érvényesek voltak mondjuk a nyolcvanas években, részben még a kilencvenes években is, ámde számára tarthatatlannak látszanak a vadonatúj évezredben. Az Esterházy-recepció történetének tolvajnyelvi fordulatával élve: tipikusan Kulcsár Szabó Ernő Esterházy-monográfiáján túli munkával van dolgunk (nem a meghaladás, hanem a következményesség értelmében). Olyannal, amely az irodalmi szöveg belső-külső (textuális-intertextuális, hébe-hóba kontextuális) tulajdonságainak úgymond érdek nélküli, azaz tisztán irodalmi-teoretikus érdekű lajstromozására vállalkozik. Kriptikus fennköltiséggel fogalmazva: Szabó Gábor a tudatosan előre kijelölt, zárt diskurzustéren, az Esterházy-mű hangsúlyosan nyelvi univerzumán vagy világán belül marad. (Kérdés persze, miért nevezhetjük „univerzumnak” vagy „világnak” a nyelvet. Talán azért, mert alapvető köze van az önmagában ugyan teljességgel tényleg nem nyelvi, ámde csakis nyelvben megérthető univerzumhoz, világhoz, s így annak eszme-, kultúr- vagy társa-

dalomtörténeti rétegeihez is?) Hangsúlyos döntése, hogy könyve első fejezetében – mintegy az első ránézésre (ma éppúgy, mint húsz évvel ezelőtt) széttartónak tűnő Esterházy-mű rendhagyó egészenek képviselőjében – éppen A PRÓZA ISZKOLÁSÁ-nak „poétikai megformáltságát” elemzi. Mely szöveg egyik vándormondataból például a FÜHAROSOK című rövidke regényszerűsége nézvést az következők, hogy az akár „a »nyelv hatalmának figurációs példázataként« is felfogható lehet” – szemben a nyolcvanas évek allegorizáló, „eszmei-politikai-hatalmi” jelentéssíkokat fellelő értelmezéseivel. (26.) Egyáltalán, Esterházy könyvének szövegeiből nem lehet nyugodt szívvel kilépni valamely „eszmei-politikai-hatalmi” térbe (nevezzzük az egyszerűség kedvéért valóságának), legfeljebb átlépni egy másik Esterházy-szövegbe – példa rá a monográfus által meggyőzően összegereblyezett megannyi ismétlődő vagy variációsán tükröződő motívum. Az önmagát többszörösen tükrözve felhizlaló próza szemrevételezéséhez Szabó Gábor megfelelő értekező formát választott: az önmagukat szaporító elemzői aspektusok váltakozásaival lazán egymásba kapaszkodó fejezetek dinamikus alakzatát. És jó okkal indít éppen az „iszkolás” motívumával.

A monográfus immár nem egy valóságos világból, saját valóságunkból „vezet be” minket a szövegvilágba, hanem saját valóságos világunkat (amely olykor tényleg „eszmei-politikai-hatalmi” szólamoktól zajos) odahagyva „iszkol” a szöveg után, amely viszont maga is „iszkol” – és lehet, hogy olykor éppen oda, ahonnan az értelmező éppen „iszkolva” elfelé igyekszik. Nézzünk egy példát a BEVEZETÉS egyik szövegének, a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA-nak az elemzéséből: „Amennyiben azonban megelégszünk a referencializálhatóság e kézenfekvő, csupán a kelet-európaiság természetrajzára kifuttatni igyekvő lehetőségével, olyan értelmezői csapdába eshetünk, amely a szöveg által valóban egyfajta csapdaként ábrázolt (földrajzi) tér szűkös határai közé szorítja az értelmezést.” A monográfus ezután egy zárójel csapdáján belül a térségi jellegű értelmezés „csapdájába” esett Radnóti Sándor és Bene Sándor egy-egy tanulmányára hivatkozik, majd megállapítja, hogy „a két olvasat [...] mindenképpen közös abban, hogy jelentésképzését részint függetlenül gondolja gondolja bizonyos eszmei-ideológiai képződményektől, amelyek a szöveg referenciális bázisaként működhetnek”. (123.) Amde nem lehet,

hogy ama bizonyos „eszmei-ideológiai képződmények” (amelyek mögött ott húzódik a Rákosi- és a Kádár-rendszer, egyáltalán a XX. századi magyar történelem megannyi feledhetetlen tüneménye) nem pusztán „működtethetők”, de játékosan működnek is, és nem csupán a kies valóságban, de a kies valósággal játszó, azt játékosan viszonylagosító szépirodalomban is? Úgy méghozzá, hogy a működésről maga Esterházy gondoskodik, persze kellő humorral és távolságtartással? És nem lehet, hogy e távolságtartás a fent említett két tanulmány szerzőire is jellemző, amennyiben a körültekintő gondolkodás vagy írás valamiről már eleve távolságtartást jelent attól a bizonyos valamitől, a távolság felvételét és nem felszámolását? Továbbá nem lehet, hogy Esterházy PORNOGRÁFIA-ját (sőt prózájának egészét) éppen hogy innen, a térségi-történeti sajátosságok felől, noha azok „csapda”-jellegét ironikusan átfordítva lehet csak értelmezni? Egyébként Esterházy műve tényleg csak – őt magát idézve – kaotikus „csácsogásnak” tűnne?

A monográfus által idézett Jean Baudrillard metaforapárja nyomán Esterházy szövegében nem is annyira (referencializálható) „Területet” kell látnunk, nem az ábrázolt valóságot tehát, mint inkább annak szépirodalmi párhuzamát, művi (teljességgel nem referencializálható) „Térképét”. (124.) De miután már megállapítottuk a szépirodalmiság szempontjából nyilvánvaló (analitikus) különbséget világ és szövegvilág között, kár volna megfelekedezni a szépirodalmiság számára elengedhetetlen (diálektikus) párhuzamról. És nem csupán a minél levegősebb, minél megengedőbb, minél több szemponttal dolgozó irodalomértés reményében. Hanem azért is, már csak azért is, mivel Esterházy „kis magyar” „Területet” ábrázoló „Térképe” is előbb-utóbb referencializálható „Területté”, bizonyos értelemben az eredeti „Terület” részévé válhat, és válik is. A „Terület” és a „Térkép” metaforái (a referencialitás és a textualitás terminusai) ugyanis mindig mozgásban lévő viszonyokat jelölnek. És aki tisztában van a mozgás számíthatóan kiszámíthatatlan természetével – és Szabó Gábor minden bizonnyal ilyen olvasó –, annak megengedőbben kellene bánnia a mozgásban részt vevő, sőt a mozgást előidéző értelmezésekkel – lévén az övé is ilyen: ma még „Térkép”, holnap már „Terület”. Szabó Gábor monográfiája olyan térképészeti

vállalkozásnak tekinthető, amelynek tárgya, „*Területe*” – a mindenkori műalkotás időbeli létezmódja okán – nem csupán Esterházy Péter BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című könyve, hanem annak értelmezéstörténete is. Ám ez nem mindig derül ki. Annak ellenére vagy az-zal együtt, hogy a monográfus érdemei számosak. Mely érdemek ugyanakkor a bloomi hatásiszony elvének értelmében esetenként nem is annyira a megelőző értelmezésekből, mint inkább azok ellenében születnek. Részben reaktív természetű munkát forgathatunk tehát, hasonlóképpen egyébként Kulcsár Szabó Esterházy-könyvéhez. Kérdés persze, lehet-e reaktív szándékkal, az Esterházy-értelmezéstörténetnek hátat fordítva aktívnak maradni, ütőképesen Esterházyt értelmezni. Az érzékelhető aránytalanságok ellenére Szabó Gábor monográfija mégiscsak arról tanúskodik, hogy lehet.

A könyv módszertani bevezetője mondatnyi bekezdéssel indít: „*Csaknem húsz év telt el a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA első megjelenése óta.*” (5.) S néhány oldallal később az alábbi bekezdésnyi mondatot olvashatjuk: „*A következőkben tehát a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című kötet poétikájáról lesz szó.*” (12.) (Szabó Gábor egyébként bevallottan és bölcsen lemond a BEVEZETÉS-ben jelöletlenül idézett szövegek azonosító értelmezésének részben faszcináló, részben frusztráló olvasásmódjáról.) Szerzőnk tehát behatóan ismeri a „*csaknem húszévnnyi*” Esterházy-receptiót, módjával hivatkozik is rá (igaz ugyan, hogy gyakran csak azért, hogy elhatárolódjon tőle) – ámde figyelmes tekintete elsősorban mégiscsak az alapszövegre, annak „*poétikájára*” irányul. Noha éppenséggel olyan teoretikus szemüvegen keresztül, amely esetenként nem is annyira az Esterházy-próza legsajátabb (olykor ugyan éppen a sajátosságot, eredetiséget tagadó) sajátosságait – meg persze a sajátosságok értelmezésének a sajátosságait – láttatja, mint inkább a korszerűnek tekintett irodalmi szövegértés általánosabb szempontjait, bölcs közhelyeit hajtogatja. Ezzel együtt Szabó Gábor jól dönt, hogy könyve minden egyes fejezetében az Esterházy-könyv egy-egy szövegének egy-egy aspektusát tárja fel; mely váltakozó aspektusok persze a nagy könyv egészét is behálózák. Nézzünk meg hát közülük néhányat.

Könyvünk többrétegű látásmódját – azt is, ahogyan Esterházy prózáját látja, és azt is, ahogyan önmagát láttatja – erősen meghatározza egyfajta pszichoanalitikus-posztstrukturalista

nyelv- és irodalomfelfogás; a már említett Bloomé mellett leginkább Jacques Lacané, aki a freudi Ödipusz-komplexust nyelvi minőségként, a szépirodalmi szövegek működésmódját is meghatározó elvként tárgyalja. Örömevként még hozzá – tehetjük hozzá Szabó Gábor engedélyével, részben visszakacsintva Freudra, részben előre Roland Barthes-ra. A MÁMOR ENYHE SZABADSÁGÁ-t elemző (ÖRÖMELV), a DAISY KÖRÉ szerveződő (MŰFAJTALANKODÁS) és az ÁGNES „*szövegtestét*” gusztáló (HABZSOLÁS) című fejezetek után – a szexualitás és a halál rokon témája nyomán – következik A SZÍV SEGÉDIGÉI-vel foglalkozó (GYÁSZMUNKA) című egység, amelyben Szabó Gábor – szokásához híven – elsősorban és szigorúan a szöveg „*retorikai megjelenítéseire*” ügyel, például az alábbi igenes szerkezetektől hemzsegető mondatában: „*A szöveg által tematizálódó gyász ezért az elbeszélés önmagához való viszonyának jelzésként is meghatározó szempontja a történetnek, amennyiben a mű részben saját (nyelvi) alkalmatlanságát siratja.*” A „*tematizálódás*” nehézségének, „*alkalmatlanságának*” ellenére, de még inkább annak köszönhetően azonban mégiscsak nyilvánvaló: „*Ennek ellenére a szöveg utolsó lapjai nemcsak a kötet, hanem a XX. századi magyar irodalom talán legmeggrázóbb leírását foglalják magukba a kórházban fekvő, félig már magatehetetlen anya és az őt WC-re kísérő fiú jelenetében.*” (90–91.) De miért „*ennek ellenére*” és nem „*ennek következtében*”? Miért kellene feltétlenül kettős tudatát olvasnunk Esterházy művét? *Egyfelől* rendhagyó élveket lelni a tematikus értelemben vett „*alkalmatlanság*” poétikai szépségeiben, *másfelől* – „*ennek ellenére*” – szokott módon örülni annak, hogy végső soron mégiscsak emberi, nagyon is emberi, mivel „*meggrázó*” dolgokról van szó. Újfent mozgósítva Baudrillard metaforáit, Esterházy kisregénye nem csupán „*Térkép*” a gyászmunka „*Területéről*”, hanem a „*Terület*” része – az írói tapasztalat számára. Továbbá „*meggrázó*” – noha csakis „*Térkép*” alapján bejárható – „*Terület*” jelöl ki az olvasói tapasztalat számára.

A kettős tudatú olvasás nemzetközi léptékű tárgya lehetne például az irodalomteoretikus körökben nagy örömmel értelmezett és hivatkozott HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című Italo Calvino-regény (egyszer-kétszer könyvünkben is felbukkan), amelyben a megannyi poétikai rafinéria „*ellenére*” egy női lélek finom rajzolatára, valamint egy érdekesítő szerelmi történetre is bukkanhatunk. És ha már élvez-

zük a szerelmi szálát (öröme! öröme! mi több, gyönyöre!)), próbáljuk elkerülni a teljességgel ugyan elkerülhetetlent, vagyis törekedünk arra, hogy ne mindenáron a fegyelmző teoretikus tudat oltalmában élvezkedjünk, némiképp rossz lelkiismerettel. Hogy ne kelljen feltétlenül, mintegy reflexesen szóvá tenni a kettős tudatú olvasás sötét műhelytitkait. Még ha ironikus hangfekvésben is, ahogyan azt Szabó Gábor alábbi kollokvialis fordulatában tapasztalhatjuk (megint csak a SEGÉDIGÉK szexualitás-halál motívumai kapcsán): „A freudi megközelítés lehetőségét erősítheti tovább Esterházy egyik esszéjének elrejtett megjegyzése, mely szerint életműve viszonylag könnyen lenne elhelyezhető ödpális koordinátákon belül. // »Na és kié nem?« – kérdezhetné az ortodox freudiánusok és lacanológusok kórusa teljes joggal...” (95.) És noha az irónia jelen esetben a roppant módon tudatos szerző önkomentárjára irányul, éppúgy irányulhatna könyvének roppant módon tudatos értelmezőjére is. És hogy mindebből mi következhetne? Nem tudom. Nem tudom, hogyan válhatna a módszeres önirónia öntudatos módszertanná. Nem tudom, hogyan lehetne ironikus monográfiát írni Esterházy ironikus prózájáról. De azt sem tudom, hogyan lehetne kikerülni az iróniából, ha már egyszer nyakig benne volnánk. Ráadásul azt sem tudom, hogy a kérdéseim mennyire érintkeznek a monográfus kérdéseivel vagy lehetséges kérdéseivel. Nem tudom, Szabó Gábor tudja-e mindezt, vagy tudja-e, hogy nem tudja...

Mindenesetre – még mindig a freudi élet- és halálöszön közelségében – a monográfus felszeg iróniával hivatkozik „néhány »b« betűs francia sztárfilozófus”-ra, Bataille-ra, Blanchot-ra, Baudrillard-ra és Barthes-ra. (87.) De – szolid globalizációs indulattal – hivatkozhatna akár a szintén „b” betűs amerikai „sztáriródomlár-ra”, Bloomra is. De még véletlenül sem a „b” betűs Balassára. Amennyiben Szabó Gábor már-már apagyilkos pátosszal szorítja háttérbe az eminens Esterházy-szakirodalmat, mely motorikus mozdulat bizonyos értelemben (ráadásul, tudhatjuk pár éve, nem csupán poétikai értelemben) jellemző monográfiájának hőisére is, hiszen: „HOL ZSARNOKSÁG VAN, OTT ZSARNOKSÁG VAN. APÁNK TEHÁT APÁNK. A EST A.” (97.) Az apagyilkos gesztus telt méltóságát, jelentésem voltát, vagyis a monográfus recepciótörténeti tájékozottságával ellentétes döntésének érvényét nem vitathatjuk. Átrágtá

magát az Esterházy-szakirodalmat, de szemmel láthatóan nem szerette meg azt. Többek között azért sem, mert rendszerint visszafelé, retrospektív módon olvas, és például a kilencvenes években végre nálunk is fészket rakó nemzetközi teorémák szépírói megelőlegezését, „a szerző/szubjektum halálát rögzítő szerzőgazdó elméletek ironikus kiforgatását” dicséri Esterházyban, noha a lábjegyzetben némi rosszalással vagy legalábbis csipetnyi rosszkedvvel – hiszen egy léha fecske még nem csinál nyarat – hozzát teszi: „Jóllehet a szöveg első megjelenésekor az említett elméletek ironikus szubverzójáról bajosan beszélhetünk, különös tekintettel ezen elméletek hazai recepciójának az idő tájt csaknem teljes hiányára.” (138.) De még ha nem forgott is közkézben a nyolcvanas évek Kárpát-medencéjében Barthes és Foucault szerzőségétize, mindez nem akadályozta meg például Balassa Pétert abban, hogy a TERMELESI-REGÉNY elbeszélő szubjektumának maszkosságáról írjon. Vagy Radnóti Sándort abban, hogy a BEVEZETÉS szerzőjének próteuszi karakteréről beszéljen – ha nem is Barthes (noha ő is felbukkan tanulmányában), de Weöres Sándor megidézésével. Ízlés vagy alkát, de talán leginkább hangulat dolga, kinek mi (vagy ki) ugrik be Esterházy egy-egy szöveghelye kapcsán, a francia irodalomteoretikus vagy a magyar költő. Mindenesetre a BEVEZETÉS jól megvan mindkettővel, de nélkülük sem volna másképp. Ha akarjuk, szóba hozzuk őket, ha akarjuk, nem. Mint ahogyan a MILY DICSEŰ A HAZÁÉRT HALNI című Danilo Kiš-novella nevezetes eltulajdonítása kapcsán is akár „kötelességszerűen meg lehet említeni a Szerző halálához és az Olvasó születéséhez kapcsolódó meglátásokat”. (143.)

És – végső soron – Szabó Gábor, ha feltételes módban is, de eleget tesz ennek a kötelességnek. Azaz felszeg és modoros grammatikussággal mondja is meg nem is, ami éppen teoretikus elméjébe ötlük, mint az okos lány a mesében. Továbbá óvakodva eljátszik a lehetőségével, hogy „Jauss vélekedésének” felemlgetése mellett lehetne „újfent bloomianus gondolatokra gerjedni az anxiety of influence tárgykörében”. (Uo.) Mint ahogyan korábban maga a monográfus is jócskán „gerjedt” a „tárgykörre”. Most viszont csupán „kötelességszerűen” muszáj elmerengnie – miként József Attilának a Dunán úszó dinnyéken – a lehetséges teoretikus horizontok ködképein. A „kötelességszerűen” reflektáló, keresetten ironikus módszertani tu-

datra (mint elkerülhetetlenül, ámde elviselhetően rossz értekezői lelkiismeretre) nézvést beszédes lehet az egyébként teljességgel érvényes, noha kissé hosszúcska Foucault-idézetet felvezető modoros szófordulat: „...*ennélfogva talán érdemes idézni Foucault egyik olyan meglátását, amely meglehetősen pontossággal írja le ezt a helyzetet*”. Tudniüllik, hogy „*a nyelv a halál vonalán elmélkedik önmagáról*”. (145–146.) Mindazonáltal, amikor Szabó Gábor távlatosan tekint Esterházy könyvére, esetenként tényleg csak a teoretikus általánosságok szintjén mozog, és olyanokat mond például a könyv időkezeléséről, amilyeneket lényegében bármiről mondhatna, ami írva van és olvasható, például hogy Esterházy BEVEZETÉS-e „*a befogadás célulvű irányultságának megkérdőjelezésén keresztül az olvasás egyenesvonalúságát is érvényteleníti*”. (155.) Ráadásul jól tudja, hogy ami általánosságokban elmondható a könyvről, mindaz magából a könyvből is megtudható, mégpedig annak érzéki szövegjátékai révén. Esterházy már mindent elmondott a könyvről – a maga szépírói módján. Amihez képest *eleve* deficitcs vállalkozásnak bizonyulhat csak a teoretikus rovancs. És itt már tényleg csupán „*iszkolni*” lehet az „*iszkoló*” szöveg után, konstatálni, hogy Esterházy „*többször megidézi az ateologikus felépítésű regénykísérletek klasszikusait*”; meg hogy „*az ISZKOLÁS szinte lajstromszerűen idézi meg azokat az elbeszélői eljárásokat, melyeket az új regény kísérletezett ki*”; meg hogy „*a francia irányzat elbeszélői technikának szinte muzeális jellegű archiválása ugyanakkor a rajtuk való kreatív túllépés igényét is magában foglalja*”. (155–156.) Az „*iszkolásban*” foglalt „*kreatív túllépés*” lehetősége természetesen az „*iszkoló*” monográfus előtt is nyitva áll. És ha könyvének egészét, annak alaposan átgondolt és figyelmesen kivitelezett szerkezetét tekintjük, Szabó Gábor élt is ezzel a lehetőséggel.

Nem is az a legfőbb kérdés, hogy tudja-e a monográfus a maga (teoretikus) módján mindazt, amit a szerző tud a maga (praktikus) módján, hanem hogy mit tud mondani a monográfus a szerzői tudás szövegszerű következményeiről, tehát nem arról, hogy „mit tud” a szöveg, hanem hogy „milyen” a szöveg. Arisztotelianusan mondva, Szabó Gábor teoretikus tudása példásan „*iszkol*” Esterházy praktikus tudása után. Ámde párosul-e a szerzői praxist nyomonzó monográfusi teória az értelmezés praktikus tudásával, bölcsességével? Ama hely-

zet- és szövegfüggő képességgel és igénnyel, hogy szerzőnk mindig megítélje, hogy itt és itt kicsoda ez és ez. (E gyakorlati bölcsesség egyik nyoma lehetne éppenséggel a honi recepciótörténet megengedőbb hangfekvésű számbavétele, egyfajta tiszteletben tartása „*a helynek, ahol vagyunk*”). Nézzük például, miként értelmezi Szabó Gábor az ismétlés teoremiáját előhívó emlékezetes Esterházy-szövegrészt „*a beteg asszonyt WC-re kísérő férfiről*”, amely – mint tudjuk – felbukkan a BEVEZETÉS záródarabjában, A SZÍV SEGÉDIGÉI-ben, de a kötetnyitó ISZKOLÁS-ban is: „*Igen ám, csak hogy A SZÍV SEGÉDIGÉI önálló kötetként már 1985-ben, a BEVEZETÉS előtt is olvasható volt, ezért könnyen elképzelhető, hogy az ISZKOLÁS-ban – legalábbis a BEVEZETÉS kötet-terén belül – elsőként megpillantott oldalak egy notórius Esterházy-olvasó számára már rögtön az ismétlődés befogadói tapasztalatát hívják elő, akinek az ISZKOLÁS fog A SZÍV SEGÉDIGÉI tapasztalati horizontja felől olvasódnia, s ezt az egymásba csúsztató módosítja majd a kötet végén újra előkerülő szövegrész.*” (172.) No de mi következne mindebből? Van-e lehetséges következménye annak, hogy a befogadástörténetben különleges tisztelettel övezett SEGÉDIGÉK legbecsesebbnek tartott oldalainak kitüntetett helye – nem is tűnik olyan nagyon kitüntetettnek? Ha szigorúan „*a BEVEZETÉS kötet-terén belül*” maradunk, akkor nincs, hiszen eleve egymással egyenértékű keretdarabokról van szó, ráadásul az ismétlés retorikai egalizmusának értelmében. Ám ha „*a BEVEZETÉS kötet-terének*” befogadásterét, sőt -történetét tekintjük, akkor van, vagy legalábbis lehetne. Ugyanis Szabó Gábor olvasata némiképp emlékeztethet ama kultikus eseményre, amikor néhány évvel ezelőtt a szegedi deKON-csoport látványos keretek között újraértelmezte Esterházy alternatív kultuszművét, a FUHAROSOK-ot, ami akkor egyfajta rituális leszámolásnak is tűnhetett – a megelőző nemzedék olvasói szokásaival (a ceremónia fényét növelő „áldozati állat” persze az „apák” közül került ki az egyik meghívott előadó, Radnóti Sándor személyében). És innen nézvést valóban jelentéssé válhat Szabó Gábor könyvének címe, valamint a (MOZGÁS) című kötetnyitó fejezet tárgyául választott ISZKOLÁS hangsúlyos poétikai szerepe – akár a SEGÉDIGÉK ellenében is, pontosabban recepciótörténeti kitüntettségének rovására. Mert míg például Balassa Péter a SEGÉDIGÉK „*világképelemzésének*” igényéről beszélt, és a Fu-

HAROSOK-at elemző tanulmánya hangsúlyosan AZ ŐSI REND címet viselte, addig utóbbi kritikájának alábbi mondata feltehetően valamiféle „eszmei-ideológiai képződménynek” tűnne a „BEVEZETÉS kötet-terét” belülről pásztázó monográfusi tekintetnek: „Hiszen a teremtet, jelentékeny műalkotás végső egysége is, visszatekintve hasonlítani kezd a maga hiánytalanságában ama tagolatlan, meddő rendre, melyet fölidéznie adatott.” A bloomi hatásiszony jegyében kilendül a recepció ingája: a FUHAROSOK-tól és a SEGÉDIGÉKTŐL az ISZKOLÁS felé. Kérdés persze, közben hová „iszkol” maga az ISZKOLÁS, maga a mű.

Míg tehát „a kortársi kritika zöme az egységes-ség, tömörség, ökonomikusság, zártság és példázatos-ság mesteri megvalósulását” dicsérte a FUHAROSOK-ban, addig a monográfus retrospektíve az „ezektől eltérő szempontok érvényesítésével” kívánja „módosítani a FUHAROSOK [...] értelmezhetőségét”, és párhuzamosan a FÜGGŐ-ét is, amely viszont a kortárs olvasó szemében a „kevézhetetlenség poétikai színrévitélénék” tűnt. (178.) Szabó Gábor – a kilendülő inga logikája szerint – megfordítja a két szöveghez tartozó értelmezői viszonyt, minek következtében a FUHAROSOK mint „látszólag zártnak mutakozó mű nagyon is nyitottnak, határolhatatlannak mutatja magát”; *vice versa* a FÜGGŐ esetében. (185.) Izgalmas felvetés, kettős gyökérrel: az egyik úgy nyilvánvaló, hogy szellemes elemzéssel társul, a másik pedig úgy, hogy óhatatlanul az ödipális hatásiszony mögötti recepciótörténetre utal. Az utóbbiról már volt szó, az előbbire meg álljon itt példaként egy rövidke gondolat: „A FUHAROSOK végén elhangzó »Túl vagyunk rajta megint« így nem feltétlen a mítikus rend ciklikusságára történő utalás lehet csupán, hanem a BEVEZETÉS szintén ismétlődéseken nyugvó megszólalására [...], sőt párhuzamba állítható a kötet-egészt lezáró »MIND-EZT MAJD MEGÍROM PONTOSABBAN IS« kijelentéssel.” (187.)

A BEVEZETÉS talányos szerkezetére hajazó, mivel számos gondolatébresztő ötletből összesodort monográfia megannyi részmegeklátása közül találomra ki lehetne emelni az Esterházy-könyv paradox „archívumjellegére” vonatkozó utalást, miszerint az egyszerre állítja és tagadja a nyomtatott kultúra tudásszerkezetét. (207–212.) Vagy éppen a rá következő elemzést a nagy könyv háromrétegű művelődéstörténeti háttérjáról, a kora középkori könyvillusztrációról, a kora romantikus nyelvfelfogásról és

a XX. századi *ready-made*-ről, amelyek mind a művészeti modernség peremvidékéről érkező szempontokat kínálhatnak a BEVEZETÉS úgymond posztmodern irodalmiságához. (213–214.) És tallózhatnánk tovább tetszés szerint – a „túl vagyunk rajta megint” nyitott értelmében. Hiszen monográfiánk is olyasféle lelkes, extenzív leltárnak tűnik, amely éppen a leltárkedv már-már zabolátlan nyitottsága miatt csakis véletlenszerűen fejezhető be, hagyható abba – ami konkrétan egy végső és átfogó utalás a BEVEZETÉS „kép- és szöveganyagának átmeneti identitású együttesére”, amely egyfajta „*ready-made-múzeumot* [...] hoz létre”, mely imaginárius múzeum ráadásul otthont ad „a művészetre vonatkozó aktuális értelmezői kijelentéseknek”. (233.) Szabó Gábor könyve az „aktuális értelmezői kijelentések” laza füzére, amelynek felszíni modellje valamiféle prózapoétikai érdekeltsgű, intertextuális vagy interdiszciplináris természetű archívum volna, mélyszerkezetében viszont ott dolgozik az ödipális gyökerű hatásiszony.

Bazsányi Sándor

A LIFT VILÁG-SZEMLÉLETÉRŐL

Halasi Zoltán: *Így ér el Palatinus, 2005. 198 oldal, 2100 Ft*

Ha az ember ötvenéves kora után egy jóformán debütáló verseskötetet tesz közzé, akkor arra meg kell legyen az alapos oka. Halasi Zoltán se költőként, se irodalmárként nem ismeretlen az olvasó előtt, de mintha igazán komoly bejelentkezése a magyar költészet történetébe ez a kötet volna. Egyik legjobb, legsokoldalúbb kortárs műfordítónk, aki verssel, prózával egyaránt foglalkozik, Rilke versei alatt éppúgy megtalálhatjuk a nevét, mint Ahmatovéi alatt, megbízható stilszta, jó érzékű verselő, akinek a szakma, ahogy mondani szokás, a kisujjában van. Amellett öntudatos szakember, megszervezte a magyar műfordítók szövetségét. A műfordító a tanító mellett a nemzet másik nap-számosa, éhbérért végzi az egyik legfontosabb tevékenységet, amit egy nyelvvel végezni lehet

és kell. Beemeli a más nyelveken létrejött legjelentősebb alkotásokat a magyar nyelv horizontjába. A szakfordító a butaságból, a nyelvtudás hiányából él, a műfordító ellenben a magyar nyelv okosságát növeli, olyan verseket segít létrejönni rajta, melyekre nem akadt ember, hogy megírja nekünk. Egy verset persze csak egyszer lehet megírni, és ha ezt már Bécsben, Berlinben vagy Péterváron megtették, akkor a magyar költő hiába rágja a töltőtoll végét, csak a semmibe kapdoshat, amíg a műfordító a helyébe nem lép. Ő azonnal szótár után nyúl, és addig gyúrhatja a magyar nyelvet, úgy alakíthatja a verset, míg csak mégis be nem csempészi a magyar kultúrába. Ha Kálnoky A MŰFORDÍTÓ HALÁLA című művében azzal vádolja meg magát, hogy fordításokba ölte a költőt (de persze ezzel a verssel szerencsére újra is éleszti őt sokkterápiájával), akkor ennek tükörképeként mintegy azt is mondhatnánk, hogy a műfordítás ma a költészet túlélésének egyik legfontosabb terepe. A vers szerepe és helye egész más, mint Kálnoky idejében. Csak azért emlegetjük itt a költő Halasi Zoltán állampolgári/irodalompolgári aktivitását, hogy megmutassuk, határozott és a dolgok nehézségével tisztában levő férfiú ő, aki tudja, miért tesz valamit, kötetében tehát legkevésbé sem az ösztönös költészet megnyilvánulásával fogunk találkozni. E munkájában és e munka megérdemelt sikerében a magyar költészet magabiztos nagykorúságának egyik bizonyítékát láthatjuk. El kell búcsúznunk attól a hamis képtől, mely onnan eredt, hogy költészetünk olvasói és főként azok, akik csak tartják versolvasónak magukat, anélkül, hogy ezt szükségszerűen összekapcsolnák a gyakorlati olvasással, beugrottak Petőfi viccének, és elhitték neki, hogy a magyar költők és verseik, de kicsit az egész magyar irodalom is a természet vadvirága lenne.

Halasi első kötete, a szerénységével is Weöres Sándor-i asszociációkat keltő 33 VERS inkább csak ígéret volt, ami nem jelentett garanciát arra, hogy a költő képes lesz tartósan legyőzni a „mindent el tudok mondani, tehát nincs is nagy téje a megszólalásomnak” bénító gondolatát. Most itt az új kötete, amelyben ez a nehéz költői munka, a megszólalás végre csakugyan megtörténik. Nem ösztönösen és nem aggálytalanul. Nem az ön- és költészetértékelés folyamatos kísértésétől mentesen. Csakhogy a sikeres megszólalás után ez a kí-

sértés visszahúzó erőből nagyon is termékeny inspirációvá változik. Úgy is mondhatnánk, hogy ami a gondolkodó embert visszatartja a versírástól, ugyanaz készíti rá a költőt. Ha egyszer már képes volt a versírás pusztá gyakorlatán túl csakugyan költővé válni. Ami nem könnyű a sok elhasznált költőszerep hullájától borított magyar költői csatatéren. Ezt a csatát persze nem egymás ellen vívják a költők, hanem a nemléttel.

Az a kérdés munkál ebben a kötetben: Miért van inkább a megírt vers, mint a nem megírt? Miért inkább a publikált vers, mint a bölcs hallgatás? Mikor az érzelmek devalválódtak, és direkt megszólaltatásuk inkább a slágerszövegek feladata, mint a költészeté. Bár persze a rappekre már ez sem igaz, a költészetben meglehető flegmát (ez az irónia féltestvére) rég lenyúlták és fölturbózták, az irodalmi sáncok mögül már egy jót röhögni sem lehet az ilyen szövegeken. Mire való hát a vers? Ezt a kérdést nem teszi föl Halasi, de folyton választ keres rá.

Az irodalom saját lényegére irányuló kérdésfeltevés is némileg passzének tűnik, az ön-reflexió nemcsak a kispolgári kritikát nem bírja már ki, mely egyszerűen köldöknézésnek nyilvánítja az ilyesmit, hanem a belső újat keresésnek is útjában van. A flegmát visszaveszi Halasi a rap, a hip-hop világától, de ódzkodik a nyelvi játékból eredő túlfinomult humorforrásoktól is, nem akar röhögtető lenni.

Minek írjon és minek olvasson manapság valaki verset, amikor folyton arról hallunk, hogy nem az irodalomnak áll a világ, nem a kultúrának? Miközben vezető europolitikusok nagyon szépen tudnak róla beszélni, a kultúra élettelennek dermed. Néha olyan érzésem támadt a kötet olvastán, hogy ez egy műfordító verseskönyve. Na nem mintha a versek fordításoknak tűnnének, hanem azért, mert mintha a fordító, akinek versfordítási feladat már alig juthat, kénytelen lenne maga megteremteni azt a világirodalmat, melyhez fordítás révén már nemigen juthat hozzá, mert – állítják a kiadók és a magukat könyvterjesztőknek kedvtelve tituláló, könyvet raktárban tartók –: nincs rá igény. Akkor tehát mit tehet a fordító, dacból megírja ő maga a verset. Bármelyikünk tudja szponzorálni a magyar irodalmat, ha elvállalja egy költő teljes ellátását, ezt teszi a reményét vesztett fordító, Halasi Zoltán is, kénytelenségből költővé válik. Kénytelenségből

sponzorál egy költőt. Műfordítóként a költőt, portásként a műfordítót és persze költőként a portást. Így áll be egy nagyon kényes és minimalista szellemi és anyagi egyensúly. Ahogy azt olyan pontosan festi elénk a kötet egyik remeklésében, a záródarabban:

„Nézi, hogy egy kis szobában
Albérloként teng magában,
Ámbár más az ő korában
Már régen megállapodott,
Házat, telket halmozott,
Járt Bangkokban, járt Izlandon,
Ő meg folyton a kőrgangon
Cammog Közép-Kelet Pesten,
Szemlátomást élni resten.”

(VACKOR ÖTVEN)

Az idézet utolsó sora önkínzó kegyetlenség, de természetesen nem igaz. Mert az él-e inkább, aki drága utakkal szórakoztatja magát, melyeknek egyik szolgáltatása, hogy a valóság észrevételétől megkímélik az utazás szervezői, és olyan turistarezervátumokba zárják, ahol egy kis jólétet hazudhat magának? Aki ennyire pontosan látja a helyzetét, az, meglehet, jólétet nem képzelhet magának, de a jó létet viszont tapasztalnia kell. Annak minden nehézségével együtt:

„A teljesnek ne rója fel,
Amiért csak egy fél felel.”

(VACKOR ÖTVEN)

– óvhatnánk őt a saját szavaival. Hiszen minden akadály, minden, idejétmúlt dolgokat hirdető, bornírt, középszerű jópofáskodó ellenében megszólalhat a költészet, a komoly költészet Halasi Zoltán hangszerelésében. Mégpedig úgy, hogy kijelöl egy egész európai régiót is, mely mozgásterét jelenti: Közép-Kelet Pestet. Amikor már annyi közép-európaiást, annyi közép-kelet-európaiást hallottunk, ő metaforába keveri ezt a fáradt fogalmat, és megrázó erővel átértelmezi. Hát itt élünk, ez még a budaiakra is vonatkozik! („Klasszikus drótkerítés mögött / másorszáig” – BUDAI ZÖLD KÉZ.) Ahol a buszmegállóban a ronda műanyag szemetes mellett hever az évek óta fel nem söpört porban a cigarettacsikk, az Közép-Kelet Pest. Dehogy a Balkán („a mérgezőt dolgozza fel, / a kedvezőt bocsátja ki” – uo.). Költői anyagába történeti, po-

litikai fogalmak is bekerülnek. De törekvése mégsem a realista valóságábrázolóé, azt nézi, hogy lehet olyan metszetet találni ezen a világon, amely révén kialakítható egy mai költői nyelv:

„Ne törj a sivár bizonyosra. Inkább a vásárcsarnok emeletén támaszd a borkimérés pultját és figyelj, mit tesz a tülekvő turistával egy ilyen ún. örök hely: kapdos műnépi rongy után, tokajnak issza a csigert, steaknek fal oldalast; adekvát módon él. Na és ha tökfej.”

(AZ ÉLŐ VAJDÁHOZ)

A sivár bizonyos megmutatását elutasítja, a rá épülő látszatok érdeklik, az, hogyan lesz a lőréből óbor, Edmundból Eugén, Európából Közép-Kelet Pest. A butaság mint valósággazdagító elem segítségével. „Na és ha tökfej” – mondja, pedig dehogy na és, hála isten, hogy tökfej, mert nem tudná kibírni az életet, amit a tökfejek teremtenek, ha nem lenne tökfej. Ez persze magába záródó kör. De hozzátehetjük, nem tudna újszerű költészetet varázsolni korunk költője, ha nem nézhetne egy kicsit a tökfejek szemével. Nem hozzábutul a korhoz, hanem eltanulja mindazt a bölcsességet, amit a butaság rejt. Ilyesm van a kötet sok szerepversének háttérében. Csak így tudja megújítani ezt a mára már eléggé elhasznált versbeszédet.

Halasi, miközben Petri, Várady Szabolcs, Ferencz Győző szellemi rokonának tűnik, másfelé kanyarodik az általa járt útról. Végletesen közel jut a civil emberhez, ami egy fordító, egy irodalmár manapság lenni kénytelen. Látványos bohémek csak a tévésztárok, a bemonodók, a közepes képességű énekesek lehetnek, a társadalom elitje csakis a gazdasági és politikai elit, a költő újra a padlásszobába szorul („Ha kinéznék az ablakon, szemem Eugén kupoláján akadna meg” – REPTILLA), egy emelettel a proli fölött tanyáz, de nem az éghez közelebb, hanem eggyel távolabb a földtől. Eliot, Kavafisz, Füst Milán, Nemes Nagy Ágnes jelenkort megkerülve megmutató szerepverseivel ellentétben az e kötetbeli szerepversek nem történelmi monológok, inkább novellához hasonló, a verstől szokatlan realizmusigénnyel bíró képződmények, amiben Rakovszky Zsuzsa egyes szövegeihez állnak közel. De világuk még az azokban szereplőnél is izapossabb, szerencsére ez az izap nyelvi izap, és a mindenkori köl-

tő reumás tagjaira gyógyhatással van. Mert a költő gyakran a saját magánemberi szerepében találja itt magát, és még azt se mondhatnánk, hogy ezzel elégedetlen lenne. Petőfi legőszintébb hazafias verseiről ebből a nézőpontból egy pillanat alatt kiderül, hogy Liszt soha meg nem írt operájának áriái, elbűvölő kitalációk, melyek egy fél emberöltőre enyhe hőemelkedést, afféle forradalom utáni seblázat hoztak az országra, amíg a haza bölcse eret nem vágott lakóin, és így lehiggadva el nem kezdték azt a Budapestet (Közép-Kelet Pest nagymamáját) megépíteni, melynek pusztulásáról olyan érzékletesen beszél Halasi. A szerepvers helyett nála célszerűnek mutatkozna az epizód szerepvers kifejezést bevezetni. Itt alagsorban lakó házmester, izzadságszagú, anyját is elborzasztó kamasz, adellenőr, textilmunkásnő, barkácsoló ferencvárosi különcc, sőt akár maga a lift is megszólalhat:

„Mi múlik rajtam?! Ó, mi nem?
A létezésen maszk van;
a tépdésést, én azt viszem
e szögletes palackban.
Korlátok közt magam korlátatlan
fogom fel, ami rám esik:
jöhet boldog, boldogtalan,
szíromra morzsa, cseppre csikk.”
(A LIFT MONOLÓGJA)

Sok ebben a költészetben a novellaszerű elem, a költői kép mellé legalább akkora jelentőséggel fősorakozik a történet, a fantáziát pedig meg is előzi a valóságismeret. Szükség van erre a magas fokú felkészültségre, mert állandóan ott kísért, de a kötetbe a HOGY LENYUGSZIK című versnél bele is csúszik a kérdés: „Nem boldog, aki így romantikázik?”, és rögtön jön rá a válasz: „Te még sokszor, én már talán soha.” Na jó, ezt eddig is tudtuk, a költészet nem feltétlenül, sőt lehet, hogy alapvetően nem romantikus természetű. Sokkal inkább szerepjáték. Ezt a következtetést az előbb a lift is levonta, mondván, hogy a létezésen maszk van.

Hogy néz ki a világ modellje e kötet koordinátái alapján? (Igen, azt hiszem, föltehető ez a kérdés, ami annyit tesz, hogy minden felszíni szerénysége ellenére meglehetősen nagyra törő vállalkozásról van szó. És ez rendjén való. A szerénységnek nem is szabad a mélységekbe leszivárognia, mert ott olyan hatást fog kivál-

tani, mint a Mátrában letett, erős mérgekkel teli vashordó.) Először is beszélhetünk létezésről, melyet még egy lift is meg tud különböztetni a létezőtől (vagy a kötet sok beszélője közül csak ő?). A létezés elé tartott maszk maga a jelenségek világa. És ez már csodálatos. Hiszen akkor Halasi nemhiába végezte költői vizsgálódásait ennek a világnak különböző szintjein, járt liftként le-föl közöttük, ugyanis megtalálta az első idealista liftet. Ez a lift csak versben létezik, de ott átütő erővel. Nem gondolom, hogy a lift és a lírai én közé egyenlőségjelet kéne tennünk. Persze ama versben a lift maszként fölveszi és eljuttassa egy költő szerepét, de ez ne tévesszen meg. Ő külön létező. A filozófiának pedig, léte logikájából következően, nem lehet materialista szempontokat érvényesítő művelője. És itt jön be a harmadik elem, melyet a filozófusok gyakran kifejejtenek világgépükből, és amely a kettő között közvetít, biztosítja az átjárást, ami nem egyéb, mint a líra. A líra, melynek egyik nyelvből a másikba vitelét olyan gyakran kell megtennie a műfordító Halasinak. Ez a munka hasonlatos a liftéhez, ha felhagyunk azzal a csökevényes elképzeléssel, hogy a fordítás által elvégzett szellemi mozgásokat a térkép mintájára vízszintes irányúnak képzeljük el. Ezek a szintek inkább egymás fölött vannak. Mégpedig mindig az a nyelv van fölül, amelyre a fordítás történik. A fordítás utazik az eredeti hátán, a műfordító mászik az eredeti költő vállára, áll föl a nyakába. Valószínűleg helytelen az a gyakorlat, hogy nyomtatásban fölülre kerül a vers szerzőjének neve, ráadásul jókora betűkkel, alul pedig alig olvashatóan szerepel a fordítóé. Egzisztenciális szempontból fordítva lenne helyes. Már Borges figyelmeztet rá a költői mesterségről szóló előadásában, ha anélkül vetnénk pillantást a fordított és az eredeti szövegre, hogy tudnánk, melyik volt előbb, nem biztos, hogy ítéletünk az eredeti javára dőlne el. Ez nem annyit akar jelenteni, hogy a fordító feltétlenül jobb költő, csak egyszerűen följebb lakik a verslift útján. Fönt és lent különben is olyan kunderai ellentétpár, mint a könnyű és nehéz – ki mondja meg, melyik a pozitív?

A vers és a fordítás, a létezés és maszkja, a valóság között egyként a költészet közvetít. De hogy hogyan és miként, az titok. Aminek tudása nem adatik meg művelőjének, ahogy sem a férfi, sem a nő nem tud túl sokat a gyermek

nemzésekor végbemenő kémiai, biológiai folyamatokról, a többről pedig egyáltalán semmit. De Dantén kívül még a költők sem voltak biztosak azoknak a metafizikai változásoknak a mikéntjében és idejében, melyek a női méh titokzatos belsejében történnek. Dante szerint a lelket Isten a foganás pillanatában teszi az eljövendő emberbe, ez költői értelemben sohasem lett cáfolva, a természettudománynak pedig nem áll rendelkezésére az erre vonatkozó kérdés föltevésére alkalmas nyelv, költészethez meg a tudósoknak nem jut eszükbe folyamodni. Tehát az egyetlen, sose cáfolt válaszként máig ez tekintendő érvényesnek. A műfordító úgy fordít verset, hogy munkája során átkerül valami olyasmira is egyik nyelvből a másikba, ami nem a nyelv, tehát nem is a fordítás révén jut oda:

*„Hallgattam végig, honnan szólhat
a hang, a sose cifra.
Bevallhatom most már utólag,
nem tudom, mi a titka.
Harangöntésről, ennyit rólad.
Keresztet vet Boriszka.”*
(AHMATOVÁNAK – FORDÍTÁS UTÁN)

Itt az első négy sor épp ennek a fordítói élménynek a megragadása. Persze arra ugyanígy nem találhat magyarázatot egy költő, hogy a verse mitől lett átlag fölötti, az író, hogy ötszáz oldalas regénye miért nem olyan unalmas, mint egy logikakönyv vagy más egyetemi jegyzet. Hacsak nem játssza maga előtt is a sikeres és biztos kezű író szerepét, akkor szembe kell néznie evvel a tanácstalansággal, evvel a nem tudással, evvel a szakmai ignoranciával. Nos, Halasitól mi sem áll távolabb, mint az ilyen játék. Nincsenek magáról illúziói. Ebben áll emberi és költői tartása. Még a legutolsó szerepet is leveti magáról, már nem költő, már nem líra, tehát akkor nem maradhat meg az én sem:

*„Földadni, csomagot: vigye az ördög!
Üres doboz jön vissza. »Címzett
már nem lakik.»*

(ÉN)

Ez persze ördögi paradoxon. Mert akkor ki vette ki? A címzett persze önmaga, azért vész el. KÖLTŐIEN LAKOZIK AZ EMBER – így szól Heidegger híres esszéjének címe. Nos, Halasi világgképé-

ben (vagy a liftében?) ez így módosul: A költőből címzett lesz, aki persze feladó is – az csak vicc, hogy az ördöggel küldi a csomagot saját magának! Vagyis hát az emberből lesz címzett, a költő eltűnik, miközben feladja dobozát, melyben nem maradhat benne az én. Ahogy a versben még fordítás során sem vész el a líra, ugyanúgy kivész belőle az én. A címzett már nem lakik. A valóságban való jelenlét más formái ke-
restetnek.

Vörös István

BG, AVAGY EGY SZERZŐ KERESI A VÁROST

*Bikácsy Gergely: Saját Róma
Áron Kiadó, 2005. 318 oldal, 2680 Ft*

Néhány naposra tervezett római utamig halogattam ennek a bírálatnak a megírását. Abban bíztam, saját élményem segít majd a szerző „saját Rómájának” értelmezésében-értékelésében. Az út aztán egy váratlan esemény miatt elmaradt, most Róma helyett itthon ülök, és Bikácsy Gergely SAJÁT RÓMA című könyvét lapozgatom. Jobb is ez így. Bikácsy Rómáját úgysem lehet a városban megtalálni, az csak a könyv lapjain létezik.

Sohasem kezdtem még bírálatot ilyen személyes megjegyzéssel, nem tartom általában helyesnek, most azonban mégis a tárgyhoz illőnek érzem. Bikácsy Róma-könyve ugyanis mindenekelőtt személyességével tüntet, s ez a személyesség átragad olvasójára is. Nehéz volna tárgyi tévedésen, műfaji kisikláson érne a szerzőt, hiszen a könyv talán egyetlen jól kitapintható szemléletmódbeli és szerkesztési elve a kitérés mindenféle sarkos állítás, tényszerű megállapítás vagy műfaj elől, valamint a közkeletűvel gyakran provokatívan ellentétes személyes vélemény hangsúlyozása. Bikácsy érezhető indulattal helyezkedik szembe a módszeres elemzésekkel, s ezt a vitatható álláspontot művén belül egyetlen dologgal igazolja: ő maga még véletlenül sem téved az általa elutasított beszédmód területére. Lényegtelennek tűnő kérdésekben rendkívül tájékozott, a lényegesekben viszont meglepően tájékozatlan, ám az utóbbi-

ból is erényt, már-már stílust kovácsol, a dacosan saját útját járó világ- és énfelfedező esszéista stílusát. Bikácsy szereti vagy gyűlöli a látóterébe kerülő múltbeli és jelenkori városlakókat, épületeket, jelenségeket, a Rómában összetorlódott művészettörténeti korszakokat, az egyházi és világi emlékeket, a különféle művészeti ágak alkotóit. A szöveg öntörvényűségét, erős kisuárzását jelzi, hogy a könyvet szintén csak szeretni vagy gyűlölni lehet, hideg fejjel elemezni, bírálni vagy dicsérni – nos, ebben az esetben ez az egyébként jogos elvárás a szerző céljának teljes félreértését jelentené.

A SAJÁT RÓMA címből számomra nem Róma, hanem a „saját” fontos. Mindez részben a személyes olvasói pozícióból fakad, hiszen Róma-ügyben – s nemcsak a most elmaradt hosszú hétvége miatt – nem rendelkezem a szerzőéhez mérhető ismeretekkel, de úgy gondolom, az övéhez hasonló Róma-tudás kevés kortárs olvasónak adatik meg. Az utóbbi körülmény már jóval lényegesebb szempontból igazolja a „saját”-lagosság kiemelését, hiszen nem a mű olvasójából, hanem írójából következik. Bikácsy számára nem a mégoly távan értelmezett város fontos a maga történetével, kultúrájával, társadalmával, hanem az a látás- és gondolkodásmód, amelyet ez a város lehetővé tesz. Egy szerző keresi a várost – s nem egy város keresi a szerzőt. A SAJÁT RÓMA nem Rómáról szól, ennél szerényebb s ugyanakkor nagyobb igényű, ha tetszik, közöbbségi könyv. Bikácsy valódi helyszíneken keresi álmai birodalmát, saját gondolataihoz keres formát, anyagot, közeget, élményt Róma utcáin, s ezt – az ókori várostól a barokkon át a modern negyedekig, a pápától Mussolinin át a kortárs politikusokig, a szép mellű könyvtárosnőktől a futballistákon át a kelet-európai koldusokig, Rossellinitől Fellinin át Pasoliniig –, mindezt tehát Rómában találja meg. Nem elhanyagolható szerep ez egy város számára, de Bikácsy szerzői énjéhez képest mégiscsak az untermanné. Minden út – Bikácsyhoz vezet.

Lépjünk be tehát Bikácsy Gergely római utcáiba; nézzük meg, miféle gondolkodásmód rajzolódik ki a város térképén!

E gondolkodásmód legfontosabb stíluszerző eleme a skepszis. A skepszis a leírhatósággal, a megérthetőséggel és az elérhetőséggel szemben, lett légyen szó egy jellegzetes városi helyszínről, egy korszakról vagy egy nőről. A szöveg ars poeticába illő részletei mindunt-

lan erre a hiábavalóságra hívják fel – nota bene: rendkívül plasztikusan – a figyelmet. A Ponte Sisto és környékének leírása hiába tartalmaz egzakt adatokat a flaubert-i módszer jegyében („mindent görsös pontossággal megfigyelni”), mégsem kielégítő. „A szavakat más szavakkal kell megmagyarázni, s úgy sem pontos semmi” (23.) – szól a filozofikus hangzású szentencia, de csak mintegy közbevetőleg, a konkrét leírás kísérletek s e kísérletek visszavonása, elbizonytalanítása közé ékelve. Később a szerző még nyilvánvalóbbá teszi a hasonló próbálkozások tanulságát: „Sem a könyvekkel, sem az adatgyűjtéssel, a parmezán és a gyufa árának feljegyzésével, még kevésbé a múzeumokkal nem ismerhetem meg Rómát.” (95.) Az Italo Calvino és Marco Polo útleírásaihoz kapcsolódó közbevetés után ismét egy írói programként is felfogható félmondat: „[a város] épüljön fel irás közben, és más legyen, mint az eredeti, ha már olyan úgy sem lehet”. (95.) S végül egy utolsó idevágó példa. A Santa Cecilia környékének ihletett, szerteágazó bemutatását a közvetkező rezignált megállapítás zárja le: „...Nem, nem sikerült a Santa Cecilia tényszerű, szikár leírása. Hol a száraz, fotorealista szöveg? Az okker-színek fajtáit sem tudtam felsorolni.” (138.) Ez az arány a kiérlelt, sűrű szövésszerű szentenciák, valamint a gyakran bőbeszédű leírások között az egész szövegre jellemző. Mintha Bikácsy restelné az efféle bölcsességeket, a nyelvre, illetve saját könyvére („saját Rómájára”) vonatkozó reflexiókat, ezért igyekszik elrejtetni, kicsinyíteni őket. Következtes magatartás, ha arra gondolunk, milyen kíméletlenül szedi ízeke ő mások hasonló megnyilvánulásait.

A kifejezés hiábavalóságának arányában erősödik fel a szerzőben a város birtokbavételének szándéka, amely rendkívül erőteljesen, nyíltan, harcosan helyezi szembe a megragadhatatlan várost a személy számára birtokolható, „neki járó” várossal. Pogány Frigyes szerénykedését elutasítva, aki könyvének végén arról elmélkedik, mekkora tisztesség, ha az élet arra jogosítja fel az embert, hogy Rómáról írjon, Bikácsy önértetesen jelenti ki: „Rómát én a magam akaratából szereztem, elég túlkorosan, talán nem tetszett a saját örökségem.” (173.) S amennyire bizonytalan Róma leírásában, annyira biztos a megszerzésében: „A térképeken Rómának nevezett város biztosan nem, de Romma az enyém lett.” (263.) E birtoklás nem titkolt büszkesége jelenik meg azokon a hosszú sétákon, amelyeken a város kevésbé ismert, jelentéktelen, sőt csúf részein

bolyong, versenyre kel a helyiekkel a feleslegesnek tűnő ismeretek terén, s úgy tűnik, sok mindenről valóban többet tud. Kedves zugokról, üzletekről, éttermekről, múzeumokról olvassunk, amelyek egyetlen érdekessége, hogy a szerző számára valamiért fontosak, de amelyek e figyelem által az olvasó előtt is kezdenek vonzóvá válni. Érdektelen információk egy város szempontjából – érdekesek a várost éppen „elfoglaló”, sétáló ember tekintetével azonosulva. Érdekességük nyilvánvalóan nem tárgyukból, hanem a leírás módjából fakad, amely noha (ön)tudatosan csapongó és hivalkodóan eredeti, legtöbbször mégis szellemes és szemléletes. Egy helyütt például öt oldalon keresztül sorol fel olyan kérdéseket, amelyekkel James Bond egy Londonban játszódó film mintájára leplezhető a magát rómainak valló ügynököt. (168–172.) A költői kérdésözön a könyv egyik legkülönösebb, szürrealisztikus, szabadversszerű részlete.

A „lírai bolyongó” arcélét két motívum rajzolja ki különös élességgel, ráadásul e két motívum épül be a legszerveesebben a városi környezetbe. E két, ellentétében összetartozó elem Erősz és Thanatosz, a szerelem és a halál. Bikácsy nagyon sok nőt említ a könyvben, régieket és mostaniakat, időseket és fiatalokat, csúnyákat és szépeket, ám mindegyik a városról jut eszébe, vagy a városhoz tartozik, mint (legtöbbször) könyvesbolti eladó vagy könyvtáros. A könyves közeg is jelzi, hogy irodalmi nőalakokról van szó, az elképzelt, ki nem mondott vágyak asszonyairól, akiket a fantázia világából most a város hoz elérhető közelségbe. Róma és a nő mindjárt a könyv mottószerű rövid nyitófejezetében egymás mellé kerül egy „átírt” Fellini-jelenet kapcsán. Bikácsy első mondatai az AMARCORD emlékezetes jelenetét idézik, amikor a bolondokházából szökött nagybácsi egy gesztenyefa tetejéről kiabálja: Nőt akarok, nőt akarok! „*En is felmászom a magam gesztenyefájára – folytatja a szerző –, és hangosan kiabálok: »Rómát akarok, Rómát akarok!«*” (11.) A másik oldalon a halálmotívum, pontosabban a Rómában meghalni és eltemetkezni vágya áll, amelyet ezúttal is a város, pontosabban a város temetői, mindenekelőtt a Protestáns temető „ihlet”. A nőkhöz hasonlóan az irodalom szövi át, emeli meg ezt a motívumot is, nevezetesen a Rómában eltemetett külföldi író nagyságok felsorolása – no meg néhány ismeretlen ma-

gyaré. Bikácsy ugyanis a pátosz és az önsajnálattal veszélyét érezve azonnal ellenpontoz, s a nőekkel kapcsolatosan gyakran meglepő nyereséggel fogalmazza meg vágyait, a „temetői járatokat” pedig ironikus összefüggésbe helyezi: „*Két tervem közül, vagyis egy fekete macskát Rómából hazavinni, ezenkívül itt az Accatolico temetőben eltemetve lenni, nyilván az utóbbi teljesen ki-vihetetlen.*” (60.) S végül e két motívumot az összekapcsolásuk teszi teljessé, nem kis szerkesztésbeli tudatosságról is tanúskodva. Ismét az AMARCORD-tól indulunk: „*És Guido és Marcello és mindenki nőt akar; háremet akar; olyan nincs, olyan nem lehet, Úristen, hogy ne kapjak meg minden nőt, Valérie-t, W. Ildikót és Nathalie-t, meg az olasz fordítónőt, meg az etruszk szarkofágon fényesködő legvonzóbbat, és persze Silvana Pampaninét, ha nem, abba belehalnék.*” (57.) Aztán néhány sorral lejjebb, a fejezet zárlatában felbukkan a két motívumot összekötő poétikai elem, a fekete macska is: „*Macskacsempészés: azért ez rám vár majd. A maga macskáját nem viheti más.*” (58.)

Róma pontos leírásának, a szerelem és a halál római beteljesülésének székszele mellett a mindenféle szakmaisággal szembeni fenntartás emeli a SAJÁT RÓMÁ-t egyfajta „kétségek könyvévé”. „*A nem szakértés rekordját én óhajtván felállítani*” (121.) – kezdi az egyik „antimúzeum” látogatásának leírását Bikácsy. Nos, a rekord alighanem sikerült mind egyéni, mind abszolút értelemben. Az előbbi szempontból érdemes felidézni a szerző közelmúltban megjelent köteteit. A BOLOND PIERROT MOZIBA MEGY című, a francia film ötven évét áttekintő nagyszabású munka az akadémikus keretet kifejezetten eszszéisztikus hangvétellal elemzésekkel töltötte meg. Antitudományos, ám korántsem szakszerűtlen hozzáállásról volt abban a könyvben szó, amely André Bazin szellemében nem a folyamatokban kereste a művek helyét, hanem a művek alapján következtetett a folyamatokra. Hasonló ellentmondás tette sajátossá a monografikus formát szubjektív jegyzetekkel ötvöző BUÑUEL-NAPLÓ-t. A személyességéből fakadó lazább, csapongóbb írásmód szerencsés módon találkozott a spanyol klasszikus művészi alkatával, így ez a könyv mintegy stílusával is megidézte címszereplőjét. E könyvek és Bikácsy filmkritikai tevékenységének ismeretében az olvasó a SAJÁT RÓMÁ-tól is valami ilyesmit várt: szubjektív esszéket az olasz filmről. A szakmaiság kiirtásának egyre dühödtebb, ugyanakkor egyre

mélyebbről fakadó, tudatos igyekezete azonban mostanra már nemcsak a módszert, hanem az írás tárgyát is elérte. Szó esik persze ezúttal is filmekről, rendezőkről, színészekről, ám a nézőpont megfordul. Eddig a filmről való beszéd kereste a maga személyes megszólalási módját, most egy személyes beszédmód keresi a neki megfelelő közeget. S mindezt elsősorban egy városban, annak valóságos és képzeletbeli téridejében találja meg; a film a szó szoros és átvitt értelmében csak e város peremén bukkan fel, az irodalom, a képzőművészet, illetve a nők, a futball vagy az étkezési lehetőségek mellett, gyakran valamiféle metaforikus közegként, hasonlatként, régi emlékként. Pontosan fejezi ki a filmről való lemondás zavart állapotát a kötetet záró látogatás a Cinecittába. Bikácsy nem filmeket néz, hanem könyvtárba ül be, mégghozzá „*Európa legnagyobb filmkönyvtárába*”. Jobban vonzza azonban a filmgyár udvara, az ottani események esetlegessége, amely viszont törvényszerűen hív elő filmemlékeket, álmokat, vágyakat. Beiratkozás, izgalom és ellenszenv a procedúra láttán, aztán szinte sokkos állapotban menekülés a határtalan lehetőségek elől; az elmélyült, magányos kutatómunka vágya és a bezárkózás félelme; a forgatókönyvek és albumok tényszerűségével szemben a képzelet szabadsága. Íme a vonzalom és elutasítás termékeny zavarja, azaz Bikácsy éltető szellemi közege, amely – ennyi maradt a filmből – a Cinecittà könyvtárában nyeri el a legösszetettebb, novellába illő megfogalmazását.

Bikácsyt elsősorban filmkritikusként ismerjük, mindezt mégsem jogosíthatna fel bennünket arra, hogy a SAJÁT RÓMÁ-t mindenáron filmes könyvként akarjuk olvasni. Valóban nem filmkönyvről van szó; a szerző, mint oly sok mindent, könyvének műfaji és tematikus besorolását is megnehezíti, sőt lehetetlenné teszi. Az alkalmanként felbukkanó filmes hivatkozások, felvetések, ötletek, kifejtetlen meglátások mégis hiányérzetet keltenek: mire is gondol a szerző, amikor mondjuk Bergman és Fellini elmentésének vagy Fellini és Pasolini rokonságának izgalmas kérdését veti fel. Értem én, hogy a kötet szerkezetének ellentmondana e felvetések akár esszéisztikus kifejtése, a filmes deficitet mégis túl nagy árnak érzem a könyv egészéhez képest.

Kárpótlásként számos változatos hangszerelésű és témájú, informatív vagy provokatív futam marad, pontosabban séta a „*saját Róma*”

utcáin. Könyvesbolti olvasmányélményei nyomán például Bikácsy hosszan értekezik Mussolini Rómájában Hitlerről és a nácizmusról. A barokkal – és azzal összefüggésben a fenséges-sel – szembeni ellenérzése nyomán rövid „ellen-művészettörténeti” vázlatot fogalmaz meg. Önálló portrékban idézi fel (többször is) a Rómát író vagy Rómában író magyar szerzőket, ahogy számos ismeretlen római is, legemlékezetesebben egy megkészt ’68-ast, akinek nagy empátiával felidézett alakjában a szerző alighanem egykor volt, illetve ma vágyott önmagára ismert. A legjellegzetesebbek azonban a bekezdésnyi, gyakran egy-egy szó által előhívott gondolatok vagy képek. Ilyen a XVI. századi magyar humanista vatikáni kalandját elmesélő „*borgesi regényötlet*” (amely legalább ennyire tekinthető Umberto Eco-inak is), a Rómában lappangó „*aprócsendek*” lírai megidézése vagy az ablakmotívum gyors áttekintése Buñuel-től Jancsóig.

E Rómát idézően eklektikus, gyakran ellentmondásos, mozaikszerű könyv lapjain a szintén Rómát idéző egységességet és teljességet a személyesség teremti meg. Bikácsy SAJÁT RÓMÁ-ja úgy válhat az olvasó sajátjává, ha a városleírások mögött felfedezi és megkedveli a városban barangoló szerző, egy nyughatatlan, kereső, kételkedő, kíváncsi ember portréját.

De ne feledkezzünk el azért Rómáról sem! A SAJÁT RÓMA akár útikönyvként is olvasható, noha természetesen ezt a lehetséges műfaji besorolást is elutasítja magától. Én például a könyv olvasása közben a szokásos cédulák mellett személyes használatú feljegyzéseket is gyártottam. Az utóbbiakra kerültek azok a helyek, ahova tervezett római utamon feltétlenül el szerettem volna menni. A Testaccio, az Aventino, a Piazza Santa Cecilia; a kocsmá a Via dei Bacchi és a Via dei Carceri sarkán; Nanni Morretti mozija, a Nouvo Sacher a Trasteverén; szintén a Trasteverén, a San Calisto templommal szemben a San Calisto kocsmá; és ugyanitt a Ripa templomban, amelyet eddig zárva találtam, Boldogságos Ludovica eksztázisa; a Sant’ Anselmo mellett a csendes Sant’ Alessio utca; a Ristorante Baffetto a Governo Vecchióon. S mindenekelőtt egy teljes kör a 30-as villamosal... Az „eredeti” Rómába most nem jutottam el, ezeket a cédulákat azonban megtartom. Személyes bédekker a SAJÁT RÓMÁ-ból.

Gelencsér Gábor

AZ ELEVEN, AZ A SZÉP

Bacsó Béla: „Az eleven szép”. Filozófiai és művészetelméleti írások
Kijárat, 2006. 260 oldal, 1800 Ft

„A kritikus természetesen szakasztott mása a költőnek, csak nincsenek kínok a szívében és muzsika az ajkán. Lásd, ezért inkább disznópásztor lennék...”

(Kierkegaard)

A tanulmánykötetéről általában megoszlanak a vélemények. Egyesek szerint a szerzők megpróbálnak egy rókáról két bőrt lehúzni, vagyis az egyszer már megjelent írásokat újból kiadni. Mások szerint a tanulmánykötetek lehetővé teszik azt, hogy az itt-ott megjelent írások, konferencia-előadások egy helyen hozzáférhetőek legyenek, azaz a széttagoaltságban is tudják biztosítani és bizonyítani az egységes koncepció létét.

Magam egyik véleményt sem osztom teljesen. Véleményem szerint a tanulmányoknak, kisebb írásoknak, esszéknek megvan a hagyományuk és kultúrájuk. H. J. Schmidt írja Nietzsche-ről, hogy a „kis formák mestere” volt. Hozzátehetnénk: magára a hegeli filozófia utáni korszakra is általában jellemző lehet ez a megállapítás. Kierkegaard sem a nagy, monumentális művei, hanem sokkal inkább a töredékes, esszéisztikus kísérletei miatt érdekes. Az esszé Montaigne óta egyébként is a filozófia megszólaltatásának egyik adekvát formája. Az persze más kérdés, hogy manapság egyre többen hiszik azt, hogy képesek esszét írni, s nem fogják fel az egyszerű tény, hogy az esszéíráshoz – miként egy értekezéshez – elmélyült előtanulmányokra, széles ismeretekre van szükség. Az esszé nem azt jelenti, hogy írhatok bármit, ami eszembe jut (ha eszembe jut valami egyáltalán), mert a forma legitímálja a tartalmat, akkor is, ha csupa zagyvaság, hanem azt, hogy egy meglehetősen széles háttérismerettel az irodalom nyelvén próbálom kifejezni azt, ami az elmélet szikár közegében sokszor rejtve marad. A jelenkori nyugati kultúrában az esszék, tanulmányok, előadások egységes kötetben történő megjelentetésének tradíciója, mégpedig jelentős tradíciója van. A kérdés csak az, hogy valaki képes-e ehhez a tradícióhoz csatlakozni vagy sem. Képes-e diskurzust folytatni úgy, hogy szá-

mot vet az európai gondolkodás jelentős hagyományával, vitapartnerre lesz, vagy csupán demonstrál valamit, ami hasonlít ugyan mindahhoz, amiről eddig szó volt, de lényegileg súlytalan marad? Azok közé tartozom, akik kritikusán bár, de kifejezetten szeretik ezt a műfajt, talán éppen azért, mert oly kevés ebből az, ami igazán jó és mértékadó. Ami úgy képes szellemi vitapartner lenni, hogy önmagát folyamatosan elhelyezi abban a röpke két és fél ezredes hagyományban, amit filozófiának nevezünk.

Bacsó Béla ilyen írásokat ír, előadásai is mindig megtalálják a csatlakozási pontokat ott, ahol szükséges, legyen szó Platónról, Hegelről vagy akár Heideggerről. Bacsót azonban nem könnyű olvasni. (Akinek ez nem tetszik, annak javasolom az alkalmazott filozófiákat, azok ráadásul dög unalmasak is, így kettős az élvezet.) Bacsó filozófiai és művészetelméleti írásai ugyanis sajátos sorozatot jelentenek, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy szerzőjük széles olvasottsággal és műveltséggel bír. Ez néha szinte nyomasztó mértékben mutatkozik meg az írásaiban. Forduljon fel, ha valaki nem tudja, ki az a Wölfflin vagy Imdahl, aki éppen Pannofskyra hivatkozik! A bosszantó, hogy ezt Bacsó mind tudja. És mindet el is olvasta. Láttam. Tulajdonképpen igaza is van, még akkor is, ha ez a fajta idealizmus (ti. a nyájas olvasó azért van, hogy értsen, s ne csupán olvasson) manapság túlzott népszerűsége nehezen tarthat igényt. Széles tanúbizonyosságát adja ennek a műveltségnek idézetével, amelyek nem pusztán illusztrációk, hanem szerves részei minden szövegének. Nem demonstratív módon használja őket, hanem *beszélget* velük. Beszélget a kedvenc szerzőivel. Ugyanakkor Bacsó elsősorban annak ír, aki lát, és nem csak néz. Feltételezi, hogy ezek a szerzők mindenki számára ismertek, s ha mégsem, akkor, nosza, itt az alkalom: aki olvassa, az legalább utánanézz, hogy értsen is valamit, és már nem volt minden hiába. Ami bizony munkás dolog. De éppen ez Bacsó Béla igazi hangja. Ez látszik korábbi köteteiben is, akár a régebbi, A MŰVÉSZET MEGÉRTÉSE – A MEGÉRTÉS MŰVÉSZETE, akár a néhány évvel ezelőtti, ÍRNI ÉS FELEJTENI című könyvére vetünk egy pillantást. Az előbbi kötet ajánlójában írja a következő sorokat: „Az olvasók távolságtartása az elméleti írásoktól érthető, ám éppannyira szomorú jelenség.” Ezzel csak mélyen egyetérthetünk, és hozzátehetjük: a helyzet azóta (1989) sem lett

jobb. Az elméleti írások elutasítása, avagy finom ignorálása nem csupán az egyszerű olvasóknak, de az értelmiségieknek is egyre inkább sajátja. Bacsó pedig, ezen a területen, nagyon bosszantó tud lenni. Kierkegaard beszél egy hadvezérről, aki – miután jelentős lovassággal egy erődben körülzárták – „naponta megkorbácsolattatta a lovakat, hogy ne szenvedjenek kárt a hosszú állásban”. Majd hozzáteszi: lelkünknek is ilyesfajta korbácsra van szüksége, hogy szellemünk friss maradjon. Még akkor is, ha bosszantó vagy kényelmetlen, sőt néha fájdalmas. Bacsó Béla írásai ilyesfajta kényelmetlenséget jelentenek, de ha vesszük a fáradságot, a lelket épen tarthatják. Mint az ilyesféle írások általában.

Azt mondtam: Bacsót nehéz olvasni. Azért tegyük hozzá: érdemes. Ugyanis az a fajta olvasási kultúra kiveszöbben van, amely nem hátrál meg a nehézségektől, az ismeretlentől, hanem inspirációt merít belőle. Nem akarja az írást mint kötelező penzumot abszolválni, hanem képes elmélyedni a gondolatok tengerében, és bízik abban, hogy Fichte intelme, miszerint a gondolat elhallgat a nyomdaprés zajában, talán félreértés csupán.

Ez a kötet, „AZ ELEVEN SZÉP”, ugyancsak több írást, elsősorban tanulmányt és konferencia-előadást, valamint egy-két kritikát tartalmaz. A szerző nem is akart egységes tematikai könyvet képezni a különféle írásokból. Ezt tekinthetjük a mű erényének, de hiányosságának is. Az írások olyannyira megmaradnak külön részekként, hogy még az annotáció sem lett egységes. De ez nem menti meg a szerzőt attól, hogy a disznópásztorkodás helyett értelmezésre vetemedő kritikus ne keressen benne valamilyen vezérfonalat, főként, ha úgy véli – talán helytelenül –, hogy már talált is egyet. Ez a *test* kérdése, legyen szó akár Goethéről, akár Nádas Péter egyik írásának elemzéséről. A fenomenológia „vissza a dolgokhoz” jelszavát felváltotta a „vissza a testhez” felszólítása, és Bacsó Béla különböző, látszólag egymáshoz csak helyenként kapcsolódó írásaiban mintha ennek a konzekvenciáit keresné. Hol máshol kezdene, mint a német irodalom és filozófia fénykorában, a XVIII–XIX. században. Hiszen minden innen következik. Nagyon nehéz a XX. század bármilyen (nem csupán a német tradícióról van tehát szó) történéseiről szólni anél-

kül, hogy a kezdetekkel ne vetnénk számot. Kanttal, aki Goethe szerint a „*der Vorzüglichste*” (a legkiválóbb), Schellinggel, aki újra felfedezi számunkra azt a természetet, amely nem egyszerűen Spinoza panteizmusából ered, hanem önálló és elevenséggel bír. Schillerrel vagy Hegellel, akik közül ez utóbbit az 1826-os esztétikai előadások megjelenése tett most aktuálisá, és a sor még folytatható tovább.

A test szempontjából Bacsó mértékadónak tartja Helmuth Plessner gondolatait, aki (persze nem elsőként) kihasználva a német nyelv adottságát, hogy ti. mást jelent a „*Leib*” (test), mely a „*leben*” (élni) igével áll kapcsolatban, és a „*Körper*” (test), mely a latin *corpus*ból származik, különleges szerepet tulajdonít a test és testies fogalmának. Bacsó meggyőzően mutat rá, hogy Plessner Kant antropológiai írásaiban találja meg elméletéhez az inspiratív elemeket, sőt az ANTROPOLÓGIA felől olvassa a kritikákat is. Ebből a szempontból fontos Manfred Frank néhány éve megjelent könyve (SELBSTGEFÜHL) is. Írása világossá teszi, hogy „*annak tudata, mi és miként vagyok, annak együtt tudása* (Mit-wissen), *amit magamról tartok*” (116.), s hozzátehetnénk, ennek gyökerei, nem csupán a kanti antropológiában, hanem a tiszta értelemben konstituálódó transzcendentális appercepcióban (ego cogito), azaz A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-ban is felfedezhetők. Vagy akár Schelling kései filozófiájában. A testhez való visszatérés számos olyan dolgot is megmagyaráz, amivel a racionális értelem nem tud mit kezdeni, ami nyelviileg sem fejezhető ki, sőt éppen maga a nyelviileg kifejezhetetlen (vö. például a szorongás vagy az öröm okozta némasággal). Vagy Nádas döbbenetes halál közeli tapasztalata. De ezt láttatja a színházról szóló kiváló tanulmányában (AZ EMBER MINT ÖNMAGA KÉPE), ahol a test – ezt már Peter Brook óta tudjuk – szorosabb értelemben maga a színház, mihelyt van egy „másik” test, aki nézőként viszonyul hozzá. Bacsó megállapítása, miszerint a görög színházban alkalmazott maszk az egyéniesítést korlátozta, általában véve most is igaz a nyugati kultúrán kívüli színházakra (l. no, kabuki), míg Plessner megállapítását, miszerint az európai színházban a test válik maszkká, maguk a modern színház nagyjai (Artaud, Grotowski) sem gondolják másképp. Igen érdekes ezzel kapcsolatban Schiller vagy Hegel színházról vallott

gondolatainak felelevenítése, amelyek kapcsán Bacsó joggal állapítja meg, hogy az antropológiai szempont megjelenése döntő fordulatot hoz, és bevezet bennünket a polgári korba. (135.) Sehol máshol nem annyira pregnáns a test szerepe, mint a gesztusokra, mimikára épülő színjátszásban, ahol test beszél testhez, ami pedig olyannyira igaz, hogy a legújabb színházi irányzatok (például *contact dance*) teljesen nélkülözik is a beszédet mint reflexív közeget. Hegel itt tévedett nagyot, amikor a zene és tánc szerepét lényegtelennek tartotta a modern színház továbbfejlődésében. (De – tegyük hozzá – Hegelnek, ahogy Schellingnek, nem nagyon volt érzéke a zenéhez.)

„*A test magán és magától távol, a valami módon megjelenítő, magát és más megjelenítő test valaminek kifejezőjévé válik...*” (158.) Ha visszatérünk a testhez, akkor számos olyan terület is más megvilágításba kerül, amelyhez látszólag ennek semmi köze. A kötet egyik legszebb írása Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című regényének értelmezése, amelyet Bacsó a „táj-kép” lényegén, illetőleg Alexander von Humboldt – ahogy arra a szerző rávilágít – némileg elfelejtett hatásán keresztül vizsgál. A természet vizsont az, ami mindennek – test, táj, ember – a háttérében áll. Bacsó Béla tulajdonképpen teljesen egyértelműnek látja (miért nem az másnak is?) a XVIII–XIX. század természetbölcseletének és művészeti, irodalmi, filozófiai alkotásainak kapcsolatát, mivel mindenén át- és át-szüremkedik mindaz, amit „*egységes természetnek*” nevezünk.

Schelling a következőket írja ennek kapcsán: „*A végtelen világ nem más, mint a végtelen produkcióban és reprodukcióban a mi teremtő szellemünk.*” A természetfilozófia általános eszméjét illetően mindenképpen le kell szögezni, hogy maga a kor is indukálja azt a felfogást, miszerint a természet vizsgálata a filozófia lényeges része. Hiszen a XVIII–XIX. század természettudományos fejlődése nem marad hatás nélkül a filozófia számos nagy gondolkodójára, gondoljunk csak éppen a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK szerzőjére. Mi sem fejezi ki jobban azt a mondatot, miszerint „*a természet a látható szellem, míg a szellem a láthatatlan természet*”. A természet valóban mindig elleplezi magát? De akkor mit jelent a lepel fellebbentése? Erről nekem azonban Hegel jut eszembe. „*Kiderül – írja Hegel –,*

hogy az úgynevezett függöny mögött, amely állítólag eltakarja a belsőt, nincs semmi látnivaló, ha mi magunk nem megyünk mögéje éppannyira azért, hogy lássunk, mint azért, hogy legyen mögötte valami, ami látható.” Talán valami ehhez hasonlót? A lepel egyrészt mindig valamit „elleplez”, elrejt, másrészt utal arra, hogy van valami, ami felfejtést kíván. A természet maga ez a kettősség. A „leplezés”, „felfedés” a művészetet illetően nem csupán Hegelnél, de Heideggernél is újra és újra felbukkan. (Mögötte ott az „*igazság*” vagy az „*igazság működésbe lépése*”.) A természet nem más – ismét csak Schelling –, mint egy „*csodálatos titkosírással írt költemény*”. Bacsó maga is többször hivatkozik Schellingre (egyébként kevesen tudják, hogy a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK ihletője éppen a Schelling és Caroline Schlegel közti viharos szerelem volt). Ezen a ponton pedig, az 1807-ben, a király névnapjára tartott híres beszédét (ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER BILDENDEN KÜNSTE ZU DER NATUR) emeli ki. Az ott leírtaknak felel meg a „*rodoszi géniusz*” története is (a két egymásnak megfelelő, de elentétes kép meséje), amely éppen a testben kifejezett életerő sajátos apoteózisát hivatott szemléltetni, és amiből következnek az adott korban széles körben elismert gondolat: ugyanazok az erők hatnak az eleven anyagban, mint a holtban. (67.) A szerző mindehhez számos példát is kapcsol (Bril, Claude Lorrain), rámutatva, hogy a tájkép, elszakadva az idealizált közegtől, képes az egyedi vonást megmutatni a természetben – ahogy Humboldt írja: „*mint-ha az ember írott műve állna előttünk*”. Mi ez, ha nem ama schellingi csodálatos titkosírás?

Mindezek persze csak szemelvények a kötetből, részletek, amelyek célja pusztán annak bemutatása, hogy a szerző – *nolens volens* – különböző gondolatai mögött meg lehet találni az egységes elvet, amely az egyes írások gondolati vázát alkotja. Hisz lehetne külön szólni a nyelv szerepéről (TEMATIKUS SZÉLJEGYZETEK), a képről („*ÉRZÉKI RÁESZMÉLÉS ÉS A KIFEJEZÉS MEGÉRTÉSE*”), a szenvedély kérdéséről (PHŰSZISZ ÉS IDEA), de mindezek mögött ott van a kötet címe: az eleven szép; a test maga a természetben feltűnő és talán azon egyszerre áttűnő életteli igazi foglalat. „*AZ ELEVEN SZÉP*” című tanulmányban Bacsó Béla Hegelt idézi, amikor arra utal, hogy szerinte „*az abszolútum lényegileg eredmény, hogy csak a végén az, ami valójában*”. (106.) Ez

igaz, de én folytattam az idézetet: „az eredmény sem valóságos egész, hanem az eredmény elérésének folyamatával együtt; a cél önmagában az élettelen általános, mint ahogy a tendencia a pusztító törekvés, amely még nélküli a valóságot; a csupasz eredmény pedig, a holttest, amely maga mögött hagyta a tendenciát”.

Ez egyben jel is a disznópásztorokozás helyett kritikus feladatokra vállalkozott egyén-

nek, hogy maga is vessen számot azzal, hogy ebben a kötetben nem az eredményeket kell mutogatni (ahogy általában a filozófiában sem), hanem ami annál fontosabb: a tendenciát. Vagy ahogy ezt Nietzsche kissé másképp megfogalmazza: nem a cél, hanem az út a fontos. Nos, igen. Bár járnának minél többen erre felé.

Gyenge Zoltán



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram



és a Pro Cultura Urbis
Közalapítvány
támogatásával jelenik meg

