

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

ISKY ANDRÁS versei 865

SOLYMOSI BÁLINT: Sötét anyag (*elbeszélés*) 867

BALÁZS IMRE JÓZSEF versei 879

JÁSZ ATTILA versei 881

FRANKL ALIONA-ZEKE GYULA: A másik város (*Nejlonrom – Los Angeles*) 884

ACZÉL GÉZA verse 888

POÓS ZOLTÁN verse 889

*

GLENN PATTERSON: Hazáink (*Kurdi Mária fordítása*) 890

„Itt vannak mind, együtt, egymással összekötve, lássuk, mi a közös bennük” (*Glenn Pattersonnal Kurdi Mária beszélget*) 897

SÁNDOR BEÁTA: „Visszavonhatatlanul belekeveredtem a történelembe” (*Salman Rushdie Az éjfél gyermekei című regényéről*) 905

BÉNYEI TAMÁS: A fiú és a világ (*Bohumil Hrabal: Díszgyász*) 914

*

ANDRÁS SÁNDOR: Saját halál? (*Töprenkedés Heidegger nyomán*) 931

BACSÓ BÉLA: Műalkotás és fenomén 942

NÉMETH MARCELL: A levegő árnyéka (*Értelmezés Bacsó Béla könyveihez*) 947

*

GYÖRÖK EDINA: A monográfia mint olvasói szöveg (*Farkas Zsolt: Kukorelly Endre*) 957

FÜZI LÁSZLÓ: A hiányzó „irodalomtörténet” (*Pjotr Vajl–Alekszandr Genisz: Édes anyanyelv*) 963

TANDORI DEZSŐ: Van megint valakink (*Hidvégi Máté: Tenyeremre rajzoltalak*) 966

SZAMOSI GERTRUD: Bényei Tamás: Apokrif iratok 969

HALMAI TAMÁS: Holló András: Egyre messzebb 973

1998

SZEPTEMBER

*Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.*

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Móricz Zsigmond Könyvesbolt, Széchenyi tér 17. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A** – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54.** – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. –

Nagykanizsán: Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtár** – Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – **Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2.** – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Káráz u. 5.** – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekeşárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsény ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1.** – **Tabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsény Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

BUDAPESTEN: Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérélg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

<http://www.jppte.hu/pecs/jelenkor/>

JELENKOR

120,- Ft



JELENKOR

XLI. ÉVFOLYAM

9. SZÁM

Főszerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

Szerkesztők
ÁGOSTON ZOLTÁN, NAGY BOGLÁRKA

Szerkesztőségi munkatárs
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ, PARTI NAGY LAJOS,
THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673.
Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszbörítékkal küldünk vissza.
Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága
és a József Attila Alapítvány támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál
és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságnál (HELP) – 1900 Budapest,
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.
Előfizetési díj az I. félévre 720,- Ft, a II. félévre 600,- Ft,
egy évre belföldre: 1320,- Ft, külföldre: 2200,- Ft.
Megjelenik havonként.
A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

AZ V. JAK TANULMÁNYI NAPOK megrendezésére kerül sor október 2-3-án a pécsi Művészetek Házában. A József Attila Kör és a Pécsi Művelt Társalgó egyesület által szervezett konferencia első napján az irodalom és filozófia kapcsolódásáról ad elő *Bagi Zsolt*, *Czigány Ákos*, *Farkas Zsolt* és *Trencsényi Balázs*. A második napon az átírás jelenségéről beszél *Bagossy László*, *Selyem Zsuzsa*, *Szigeti Csaba* és *Thomka Beáta*. Este irodalmi felolvasóest keretében *Deák Botond*, *Király Levente*, *Láng Zsolt*, *Lövetei László*, *Szakács Eszter* és *Závada Pál* olvasnak fel műveikből.

*

BÉCSY TAMÁS 70. születésnapja tiszteletére rendezett konferenciának ad otthont a pécsi Művészetek Háza szeptember 25-én. Délelőtt 11 órától többek között *Bókey Antal*, *Hetesi István*, *Kálmán C. György*, *Kulcsár Szabó Ernő*, *Nagy Imre*, *Orbán Jolán*, *P. Müller Péter*, *Rohonyi Zoltán*, *Szendi Zoltán* és *Thomka Beáta* előadásait hallgathatja a közönség, majd este 6 órától *Gergely János* vezetésével kerekasztal-beszélgetés zajlik *Bécsy Tamás* és a pályatársak, tanítványok között.

*

KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galéria a XV. Országos Kerámia Biennálénak adott otthont július 5. és augusztus 23. között. – A kortárs pécsi építészetet bemutató kiállítás szeptember 1-től 27-ig látható a Pécsi Galériában és a Kisgalériában. – A pécsváradi vár kiállítótermében tekinthetik meg az érdeklődők a Németországból hazatért képzőművész, *Botond Zengő* című kiállítását augusztus 14-től. – A győri Városi Művészeti Múzeum Képtárá-

ban jubileumi kiállítással emlékezik a győri Nemzetközi Művésztelep fennállásának 30. évfordulójára. A kiállítás június 26. és szeptember 13. között látogatható. – A Győri Műcsarnok Kortárs Galéria és Képtár válogatást mutatott be a Körmendi-Csák Kortárs Gyűjteményből július 20-tól augusztus 20-ig. – A székesfehérvári Csók István Képtárban a *Ludwig Úr Székesfehérvárott* című kiállítás június 6. és október 25. között tekinthető meg. – A Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum Budapest a Budavári Palotában Cindy Sherman *The Complete Untitled Film Stills* című fotókiállításának június 11-től július 26-ig, Annie Leibovitz *Fényképek* című kiállításának június 14-től augusztus 23-ig adott otthont. – Az Arte Galériában szeptember 7. és 23. között az *Art Deco – Gyenes Gitta rajzai* című kiállítás látható. – Augusztus 22-én nyílik és október 4-ig látogatható a Tihanyi Bencés Apátság Galériájában Ozsvári Csaba ötvösművész és Kisléghi Nagy Ádám festőművész *Ars sacra* című kiállítása.

*

ELŐFUTÁR címmel új negyedéves irodalmi, művészeti folyóirat indult Budapesten. A fiatal nemzedéket tömörítő, *Samu Attila* és *Szepesi Dóra* szerkesztésében megjelenő lap a szépirodalom mellett esszéket, tanulmányokat, kritikákat és művészeti írásokat közöl.

*

A PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ augusztus 25-én tartotta évadnyitó társulati ülését. A színház 1998-99-es évadjáról, a társulat előtt álló tervekről következő számunkban adunk hírt.

VISKY ANDRÁS

Tej

*abban a fában egy szakállas férfi lakik, előtte kígyó
fészkelte benne, a tejes étkek iránti olthatatlan éhe
okozta vesztét, ha valaki ebéd után elszenderedett
a mezőn, gyomrába kúszott és mindent
behabzsolt, amit ott talált, azután aludt is az
alvóval egy keveset a hűvös gyomorban, majd
még ébredés előtt sietve eltávozott, éjszaka
belopakodott a házakba, jóllakott újszülöttekre és
öregre vadászott főként, tejkígyó, így hívták,
senki nem látta, csak álmában, amikor benne
fészkelte békésen a jóllakott állat, ám a leírások
szóról szóra megegyeztek egymással,
újratapasztották a házakat, megfoldozták a
kerítéseket, a fatörzs délre néző odva elé bőséges
ajándékot tettek le nap mint nap, mindhiába,
változatlanul álmaik főszereplője maradt, már az
egész tábor nyugalma és biztonsága veszélybe
került, megkettőzték az őriséget, az őrtornyokba
újabb fényszórókat szereltek, sűrűbben nyúltak
fegyverhez a katonák, mígnem célra vezető
megoldásra jutottak és végérvényesen
megszabadultak tőle: a téren, minden élő
jelenlétében, egy derékszíjból hasított, cipőfűző
vastagságú gurtnival elkötötték egy zaklatott
álmú csecsemő torkát. „Már elmúlt nyolcad
napos, már közénk tartozott.” „Miatta keletkezett
az ég és a föld.”*

Harang

*azon a napon az Öreg magához szólította a
fiúgyermeket, leültette őket a vízparton, és föl-
alá járva előttiük a homokban, új ének tanításába
fogott:*

*a toronyban megszólalnak a harangok //
elsőként a nagyharang / azután a középső harang /
legvégül a kisharang // a nagyharang hangja az
apáé / a középső harang hangja a fiué / a kisharang
hangja a leányé // az anya várakozik és hallgat /
az anya a torony*

*A kisharangot ismerjük, mondták
akkor a fiúk: húgunk hangján szól; a középső
harangot ismerjük: a mi hangunkon szól; és
ismerjük a tornyot is, amely nem a maga hangján
szól és érinti az eget, – de a nagyharang hangja
ismeretlen előttiünk. „Megbocsáttatik nektek az
égen és megbocsáttatik nektek a földön”, mondta
erre az Öreg*

Sötét anyag

Ennyi, ennyi volt; hát, ennyi lett volna, gondolod, ennyi volna csak, hogy mondhasd, ha majd meglesz –, megvan, ennyi, ez itt, ahol vége van akkor, itt végzem, ezt, egy vasárnap délelőtt, gondolod, és amott (emitt) már kezdted is..., ezt, kezdem tehát, hogy itt is éltél –, Kádár utca 10., azt hiszem, ez az a cím, mosolyogsz rá. *Ó jaj, szent ég!*, a fény, miféle fény, gyönyörű tavaszáradat!

Nem mozdul a hó, nem mozdul a függöny, mert te sem mozdulsz, gondolod; ha írsz, csak a gondolat mozdul, száll, ahogy mondják. (El, vagy el sem, mindegy, gondold csak meg, magyarhoni mester...!)

Fel kell álljál találóasztalodtól, fel kell álljak, mondod magadban, de azután gyors' visszaülsz, nézelődsz a szobában; keresel egy alkalmas helyet, ahol ülhetsz és nézelődhetsz..., az írást abba kell hagyni, odébb kell állni, gondolod. A fájdalom elsiettetni veled dolgaidd, miféle fájdalom, nem tudod, miféle dolgaidd, nem tudod, csak úgy általában véve létezel. Még egy cigaretta, most egy kávé, ahhoz is egy Marlboro, ennyire tudsz élni, a rossz szájszerek szerint, bassza meg, még szép!, majd még szépen meg kell pakolni könyvekkel néhány dobozt, a konyhát össze kell rámolni, a maradékot meg kell enni, nincs semmi, csak a kaktusz az ablakban, s „értelmetlenül hihetetlen kosz”, egyszer egy nő mondta így, egyébként is, kell legyen valami, *ó jaj, szent ég*, csak ne nyúlj hozzá kézzel...! (Vagy?)

„Vegyük szemügyre a vádlott életét jóval a büntény és a vádemelés előtt, tárjuk fel a szívét, meztelenítsük le minden gondolatát, egész lelkét...” Stb.

Mintha egy ódivatú kisvendéglőnek ecetfák árnyékolt kerthelyiségében ülnél, vagy csak néhány puszpáng volna körötted, vagy az sem már, árok, beton-törmelék, vezetékek, munkagépek lármája, májusi forróság –, hanem te nem érzel mást, csak a végtelen csendet, a hűvös levegőt. Itt kezd el, mondod magadban, most még talán nem késő, Újlipótvárosnál kezd, azzal, hogy megszeretted. ('95. febr. 13., péntek)

Az előtte való nap különféle papírokat írsz alá, recepteket kapsz kézbe, hogy mehetsz, indulhatsz, ott az a test, a tiéd, a szív, úgyszintén, a végtagok, és így tovább, most ne ebbe bonyolódjál bele –, lehet élni! *Robinson, te!* A koponyáról, az arcról, úgy látszik, teljesen megfeledkeztek, kiáltasz fel magadban, különben nem mondanának ilyen hülyeségeket!

Én mint törvényszéki szobrászművész. Mondod. Csak úgy.

Az összeszedett holmijaid szétszortottad, ha egyik helyről a másikra költözöl, mindig szétszortod holmijaid; értéktelen tárgyak, divatjamúlt rongyok, elviselt s elunott dolgaidd, ruhák, minden egyes alkalommal azt a benyomást keltik, mintha csak egy hulláé lettek volna (Beckett) –, hanem azért, gondolod, az elhunyt a te méreted lehetett. És mégsem, reád valahogy mégsem illet vagy „vallott” már semmi. Csak egy egyszerű temetői ruhát kihozni belőlük, amiben az utcára merészkedhetsz, az is képtelenségnek látszott; varázsolni, ahogy anyádtól tanultad, dettó!

Mindegy, a vég, megint, hajrá!, mondtad magadban, nem fog menni, inkább a teljes felszámolódás...! Elszánt voltál és tettekre szikár, mélabús, hallgatag férfi; *Robinson, te!*

'97. máj. 14., szerda, KEK, kik játsszák, nem tudod, mindenesetre az embertársakhoz vezető utat lerövidíteni látszik, gondolod, nem, de, otthon maradsz, levelet írsz ifjúkori barátodnak Ausztráliába, ez az utolsó napok egyike itt, mondd magadban; újra látod a kárpitozott széktámlákat körben –, szürke, rozsdabarna pillérek zuhognak a fadúccokkal együtt a bérház udvarára, a sárga kövezet megroppan, beszakad, összeomlik az egész ház, a víz a pincéből feltör, az összképet tekintve lelkesedés fog el, ilyenek, valami ilyesfélének látod a bútorkárpitok mintázatát; ki kell nyissad az ablakot –, minden a régiben, az ablak szárnyainak, farácszatának árnyképe a padlózatán..., ez nem újság számodra. Mindenhol kő, omladék, munkalárma, de te fölnebb vagy, magasán, még soha nem érezted ezt a magasságot, szédületlen, fenn, a harmadik emeleten; nem vagy ép, ám mindezt rendkívüli kedélyességgel éled meg.

Mindannyian egy elképesztő méretű múzeum részei vagyunk! Gondolod.

Egy lakást béreltél itt, több mint két éven át, hogy remélhess, hogy keresse-nek majd, de ne találjanak, és akiknek nem kell keresniük, azok megtaláljanak; Budáról jöttél át, kifáradva akkor már fűtől, fától... stb. Budának múltja van, Pestnek jövője van. Mondják. Budának a múltját rombolják le, Pestnek pedig len a jövőjét rombolják le; a mindent elárasztó romhalmazból, mocsokból és porból varázslat nélkül már semmi és senki sem emelkedhetik fel –, így te sem emelkedhetsz fel varázslat nélkül, mondtad magadban; ül itt ez a férfi a régi bútorok, a régi (svábbogárral, Jelenkorral, Nappali házzal s pornófüzetekkel teli) és a friss dobozok között, gondolod, a tárgyaknak szinte „vallásos üzleti orgiájában”, meglett, hűséges és hűtlen, becsületes és becsstelen férfi, vagy egyszerűen csak ügyetlen, egy halálosan ügyetlen és hülye férfi, állapítod meg, *Robinson, te!*

Vagy csak beteg, igen, mondd magadban, beteg vagy, semmiképpen sem alkalmas állapotban a képzelgéshez.

(Művészeted az a szertartás, mely a szenvedés előtti állapot visszaállítása.)

Mikor előszörre nyitottad ki a lakás ajtaját, az előszoba ormóttan szekrényének és a tetejére dobált lószőrrel s tengerifűvel tömött matracok árnyékában egy sohasem látott formájú sírkövet pillantottál meg, előbb azt hitted, fekete ágytámla az, de nyomban rá már mondtad is magadban –, fekete sírkő... Ugyanaz a szédület és gyötrelem segítette tovább tudatod, szíved és végtagjaid, hogy onnét a szobába lépj, mely ott is tarhatott volna a sírkő előtt, tán örökre...! A szoba óarany színben tündökölt. A szél hozott fizikai és optikai csalódást, ugyanis egyszerre csak kívágódott az egyik ablakszárny, s a hosszú sárga csipkefüggöny eltakarta arcod; néhány perc is eltelhetett, amíg megdermedten várakoztál; az elemi erőknél és beteges gyengeségednél ez a váratlan szövetsége szabadon kellene hogy engedjen végre, gondoltad; egy téli táj minden, de minden színe a szemhéjdon, *ó jaj, szent ég!*

Valahol a lakásban egy fiatal leány zongorázott, és halkan dudorászott. Attól a pillanattól kezdve, hogy ideköltöztél, még csak nem is sejtetted, ki az, azt, hogy ki lehet. Egy szellemféle, valamiféle női kísértet, az igazság az, hogy egyáltalán nem foglalkoztál vele; inkább, gondoltad, a tárgyak zenéje lehet ez, elképesztő költészet, nem, itt mégsem a hang volt leglényege, sokkalta inkább az, mi a tárgyakból kisu-

gárzik és körülveszi azokat, és még sokkalta inkább az a hiány, mi a jelenlétük törvénye, mikor az anyag már nem az, csak a helyét és az idejét ismerjük, a többi megnevezhetetlen. Sötét anyag. (Aztán már a hely és az idő is bizonytalan...?)

Körülnézel. Magával ragadja tekinteted, hogy röpülnek a háztetők, ablakke-
retek, virágok meg miegyebek; gondolod, az élet tragikus alakzata, valami ma-
darászati illúzió. Varázslat? Az.

*Waterlo.**

'95. febr. 13., péntek, ismeretlen tárgyak, és semmi pénz. Most az egyszer még „hasznossá” is tehetnéd magad, ha másként végképp’ nem megy. Én, mint törvényszéki szobrászművész. Gondoltad. Milyen állapotban lehettél!

Az útra térve rád tört, észveszejtő erővel, az elveszettség érzete. Na tessék, megint a vég, mondtad magadban, csak lassan, lassabban! Rég’ nem jártál a vá-
rosnak ezen a részén, megváltozott, és nem is ismerted jól különösebben, bassza
meg!, mondtad magadban. Ott volt a folyó, a Duna közel. Az tetszett.

Előbb tehát a Városmajor, azután a Szent István park téli lombjai háttérként, mi-
hez, a könyörtelen évekhez; mintha egy óriási, fakó és hullámozó vászonra lennének
festve; elmosódó színek, köd, a gomolygó megfellebbezhetetlenség... Gondoltad.
Várni és finoman utálkozni, azért, nehogy valami más történjék; holott valójában s
a lelked ösztöke is az a remény, hogy mindjárt más lesz, egészen más.

Mintha infúzióknál át adagolnák a valóságot, valami erőt érezteél újfent a végtagja-
idban és a szívedben, magadat kiszabadítottad a függöny leple alól, mely, tudjuk,
mi mindent takart; meglazítottad kordzakód, ujját felgyűrte, hogy kezét moss a
fürdőszobában. A fürdőkádban a víz felszínén a szappanhab szürkéslila felhői, a
műtőzöld falakon kicsapódott a salétrom, a sarkokban pedig valami fehér por, bo-
gárgyilkos. Egy púdersártól és hajszálaktól mocskos üvegpalc fölött tükör, nézel be-
le, valahonnan nagyon távolról néz vissza egy halálsápadt arc. *Robinson, te!*

Az az igazság, hogy semmi elszántság nem volt, semmi tettvágy nem volt ben-
ned, csak a végzet hatalma űzött, hogy addig is, míg ott lesz a vég, benépesítsd az
időt, hogy addig is szórakoztatásoddal (vagy játékkal) töltsd ki tered. *Ó jaj, szent
ég!, micsoda tér, micsoda idő! Egy életem át cellalakó voltam, és nem csak kény-
szerűségből, de szívóhajtásból úgyannyira; hanem akkor itt ez az ajánlat, (a bará-
tottól) hogy lakhatok egy váratlan megüresedett újlipótvárosi lakásban –, elké-
pesztő költészet ez!, mondtad magadban. Özv. Nádor Józsefnétől (szül. Fultz Er-
zsébet), alsófokú zongoratanárnőtől vettél ki egy gangra nyíló lakást, menekítve
azt, amit egy régi elbeszélésben talán „kincsnek” nevezne a szerző. A kincs –, elég-
gé nevetségesen is hangzik, és nincs is más a hangon kívül, mely hív és elenged, ha!*

Elenged, ha megtaláltad. (Ha megtalált. Pontosabban.)

Vasárnap délelőtt van hát, nyűtt, kopottas kárpit a képzelet, „sötét anyag”, leve-
let írtál ifjúkori barátodnak Ausztráliába, hogy miért is ment oda el, hogy miért hú-
zott el a fenébe, és hogy miért is maradt ott?, ezek a gyatra, ugyanakkor gyötrő kér-
dések fogalmazódtak meg előtted a rőt, pizsamacsíkos napfényben –, mintha az e
világi múzeum kórháznak volna itt berendezve; állott szag terjengett és miriádnyi
porszem fohászkodott a némasághoz; néhány gobelin a falon, lassúdad mozdu-

* (Ami annyit jelentett: „a csata elveszett”).**

** Mikszáth Kálmán: *Mindenki lépik egyet.*

latok a csomagok között, s egy kép; a tengerpart fövenyére terített aprómintás fürdőköpenyen egy nő fekszik, talán enciánkék, laza fürdődresszben a hasára fordulva lábát hintálja, s ahogy felénk néz, szájszéleire eső csepeg, gondolom, ízetlen tréfa ez számára. (Fultz Erzsébet ő, a strand szépe, 1926.)

A sejtjeidben érzed a különválást, a széthullást, a képtelen pusztulást, tárgyszerűen..., ahogy a zenét, a hangokat, hallod a zongoratanárnő hangját.

Egyik szemét fáradtan lehunyja, idegesen megrándul a test, mégis elégedettnek látszik és gyűlékonyan egész lénye. Úgy mosolyog, mintha a hátát látna csak valakinek, ki egy pohár itallal kezében a tükör előtt áll; a görnyedt, pimasznak szánt testtartás ezúttal kétségbeesésről tanúskodik, vagy egyszerűen szerencsétlennek tűnik. Mikor fölállsz özv. Nádor Józsefné, alsófokú zongoratanárnő találóasztaltól, ahol írni szoktál, a hálószobába mégy, és egy pohár itallal a kezében elidőzöl az öltözködőtükör előtt –, arra gondolva, hogy miért, pontosabban, mi az apja faszáért nevezed ifjúkori barátodnak a Fultz Erzsébet fiát, amikor soha az életben nem találkoztatok...! Na, mindegy...! (Ez ilyen rövidre zárt, ahogy mondani szokás; gályarabság, szabadsággyakorlat.)

Rád találnak. Megtalál téged is valaki. Mondta a zongoratanárnő, mintha vágytál volna ilyesmire valaha is. ('95. febr. 13., péntek)

Mindjárt az első éjjel azt álmodtad, mintha csak sejtelveid lobbantak volna lángra akkor –, hogy néhány kacatot és dobozt félrelöksz utadból, s az udvarra rohansz, a zárat leveszed a narancssárga MZ kerekéről, tolnád ki, hanem rád kiált a házmesternő, hogy most indul föl, néznéd meg vele együtt a cserepeket, milyen állapotban van a tető, és az idén, mondja, rengeteg csapadék várható..., igen, mondod a tetőt újra kellene cserepeztetni, és elkezd zuhogni az eső, mindegy, a motort kigurítod az útra, felbőgeted és már indulsz is, előtted mintha olvadó kristálycukor volna a levegő, ha most lehunyod a szemed, gondoltad, végleg leragad; *vattacukorrobogás...*! Odaértél egy lejtőhöz, a nyirkosság valótlanná módosította, mintha valami zöldesfehér nőtte volna be az utat és a környékét, megszűnt egyszerre vertikális és horizontális, minden elmosódott, kontúrtaatlanná lett, megfoghatatlanná, a motorkerékpárod és az irány tarthatatlanná, amikor csodálatos módon szemeid előtt egy kutya tűnt föl, fékeztél, s hogy utána mi történt valójában, nem tudhatod. Arcod teljesen, a felismerhetetlenségig szétroncsolódott, vagy inkább mintha egy rituális gyilkosság áldozata lettél volna, láttad külön a koponyád, összekaszabolva, s külön a tested, kéz nélkül.

Ó jaj, szent ég! Miért kell nekem vezekelni? Kérde. Ébredés után véletlen egy bevásárlóhálót húzol a fejedre, nem tűnik most talán föl annyira, hogy mi van. Írok, tehát nem moccan semmi. Nem mer. Azért csak óvatosan. Már negyed kilenc? A test kéz nélkül, az élet torz dühe. Miért jutott ez az eszedbe, nem tudod. Meg ez; titokkal picsát ki lehet törölni. *Robinson, te!*

Miféléket liferálnak mai napság az itteni írók? Hát, múzeumi alakokat, történelmi nevezetességeket, hajdan volt hősöket igyekeznek mesés tablókba írni.*

* Mikszáth Kálmán.**

** *Valamint*: A szépirodalom bizonyára még ma is gyermekkorát éli, mert még mindig sablonos bábuval játszik. Hamisít és nem szolgálja igazi odaadással a valóságot. Mikszáth Kálmán: *Krúdy Kálmán csínytevésai*.

Ilyesmiket is írnl, ha volna kedved hozzá; csak hát a te kedved megszegyenítő mód alkalmatlan arra, hogy mindent, de mindent megírj –, mégis megírsz aztán mindent, bassza meg! Gondoltad. Arról, hogy mint törvényszéki szobrászművésznek mennyire jól megy sorod, mégsem írsz le egy sort sem; talán feszélyezné, talán vesztesnek éreznéd magát, talán irigyelne, mondd magadban. A város előkelősegei járnak hozzád a legkülönfélébb igényekkel és megbízásokkal; s amióta a roncsolásos és csonkolásos gyilkosságok divatja tombol, munkád az eddigi tízszerese lett. Stb. Mosolyogsz ezekre az ötleteidre. Nem nevelsz, folytatod. Művészetednek semmi köze a preparációhoz, természetyszerűleg; csak a maradványok, a csontok és a koponya alapján lehet dolgozni, gondoltad, semmi képzeletbeli kép, *csak a csontok és fenn a koponya*. Így jársz el (saját) egy ismeretlen hulláját mintázva...!

Mi volt a kezdeti helyzet? Miféle erő, miféle sebességgel látott neki rontani, javítani? Kérded. Most, hogy egyszerre csak azt kell mondjad, „ennyi”. Csönd. Csönd, azután léptek. Azt gondoltad, hogy rendkívüli kedélyeséggel éled meg azt a súlyos és nyomasztó tényt, hogy egy fiatal leány van veled abban a lakásban, ahogy mondják, nem a testi valójában; de mostanra már, vasárnap délelőtt, nyoma sem maradt ennek a kedélynek. Újfent cellalakó lettél. Cellalakó maradtál. A nő mindig egyforma s egyenletes léptekkel mérte ki rabságod idejét és terét, azt az egyetlen lehetséges pontot is, ahol egyáltalán lehetsz; reprezentatív pont, ideális és természetyszerű ugyanúgy, így gondoltad.

Olykor azért valahogy mégiscsak el kell képzelni ezt a lányt, mondtad magadban. S az alkonyi fény máris látni engedte az ablakon át a leány árnyalakját. A félhomály elvéthetetlen pillanatai. *Ó jaj, szent ég!*

Az ajtót körmével szántja, egyszer csak bejön, azt mondja, nem ő, valaki más –, te vagy az?! (S ha arra kérnéd, fejtené ezt ki!?) Igen, válaszoltad álsággal, lemondóan.

A múlt széjjelrohanó hullámai, igen, mondja, már ő, a tenger, évek ébrednek föl benned, a part közelében fekszel, képzeled, markod teli vízzel, aztán kifut belőle a víz, megint teli és így tovább. Vég nélkül.

A figyelem pompázatossága, teljessége, ha tudod, melyek azok a tárgyak, melyek nem választások, hanem a tér saját válasza és az idő saját válasza arra a kérdésre –, hol vagy? és mi történik? Így ő.

1926 tavaszán zongorázott Bartók Béla először a budapesti rádióban, járása könnyed volt, kissé lebegő..., mondják; Fultz Erzsébet, a szerelmes tanítvány meg ez év nyarán lett a Strand szépe, a versenyt a Színházi Élet hirdette meg, az augusztus közepén megjelenő szám címlapján Titkos Ilona (a Lidón); ebben a számban* jelenik meg egyébként Fultz Erzsébet fényképe is, mely azután a pesti kirakatok ékessége lesz jó időre...(?)

(Mi az isten történhetett még abban az évben? Kérdezed.)

Azt beszél, hogy Amerika három legnépszerűbb nője, Mary Pickford, a nagy filmsztár, Helen Wills, a teniszbajnoknő és Gertrud Ederle, a híres úszónő; ebben a pillanatban Gertrud Ederle a kényeztetett kedvenc –, sikerült átúsznia a La Manche-csatornát, ami eddig nőnek nem sikerült. 1875 óta, mióta az angol Webb kapi-

* Színházi Élet, 1926. aug. 16–22.

tány 21 óra és 45 perc alatt Doverből Calais-ba úszott, seregnyi nő kísérelte meg...; s Ederle kisasszonynak ez évben (1926) sikerült, mi eddig nőnek nem...!

A pofont Gerard, a bohóc találja fel (Ez az igazi pofon...!)

Az FTC színeiben újra játszik a Slózi, azaz Schlosser Imre!

Eszperantó leveleket vált például hathetenként Hevesi Endre Susumu Aiba-
ra úrral, ki legutóbb arról számolt be neki, hogy a tokiói Modern Színház egy-
éves fennállását magyar színdarabbal ünnepelte meg: Molnár Ferenc „Liliom”
című darabját adták elő. Hogy’ hangozhatott ez a levél eszperantó nyelven? És
japánul a „Liliom”? (Ld. japánakác?)

Kálmán Imre, aki eddig még sehol a világon egyetlen operettjét se dirigálta,
a „Zirkuszprinzessint”-t személyesen fogja vezényelni Pesten, a Király Színház-
ban, szeptember végén.

A Vígyszínház felújítja a „Szókimondó asszonyság” című darabját. 1894. Ez
az évszám aranybetűkkel van bevésve az én lelkem kalendáriumába..., kezdi
visszaemlékezését Szirmai Imre. (Elképesztő költészet ez, hát nem?)

Menj el! Kiáltottál fel magadban. Elmentél a barátaidhoz megnézni a mecs-
cset, *Robinson, te*, mégis, arra viszont nem emlékszel, kik játszottak. (KEK)
Olyan piccsa részeg lettél éjjel kettőre, hogy amikor a Mák utcából (a barátaitól)
jövet a Rómer Flórisra értél, dalra fakadtál. „Balalajka szól az éjben, benne száll
a bánatom. Hol a Volga zúg a mélyben, én csak rólad álmodom...” Na! Miért is
nem lettél te énekes színész...!? Most már mindegy. Ezt a kérdést is azonmód ér-
telmetlennek találtad, természetszerűleg, vagy ha annak nem is, fölöslegesnek,
mint a távollevő miatti kínokat.

Amikor iszol, gyakran fölkeres egy érzés szívedben. „Döntsön az Úr!” (Az
önpusztítás ábrándos utalás volna jelenlétére?)

Az alkohol, hát igen, az nem használ. Az *Waterlo*. Az egy módszer. A mód-
szer, hogy csendesesen élj. Elkergettél egy nőt magad mellől –, elképesztő zajjal
járt; általában hihetetlen lármával jár egy nő, gondoltad, hanem ez már minden-
nek a teteje, csend legyen!, ordítottál az arcába neki. Elfehérédedt. Elhallgatott.
Aztán sírni kezdett. *Ó jaj, szent ég!*

Miféle maradási szándék, ilyen váratlan költözni el? Ki innen.

Még egy jégkockát dobsz italodba, és még közelebb lépsz a tükörhöz; a ko-
ponyád egy salátástálon, mindenféle zöldségek társaságában, s a szádban sült
galamb, ha jól látom, mert mindez olyan, mintha cserépből készült volna, egyip-
tomi tárgy. Semmiféle rettegés nem fog el, nem is ingerel különösebben, inkább
mélységes sajnálat ez, gondolod, hogy van múlt idő, hogy még mindig van! A
picsába! Mondod.

Na...! A napnak könnyű, van mire fölkelnie. *Robinson, te!*

A padról a földre csúsztál és az ülőkéjének dőlve ültél, el szerettél volna aludni,
semmiképpen sem örökre; mikor is történt ez...? Mikor egyszer nap mint nap nem
sikerült megérkezni, Kádár utca 10., s afféle ellenpélda gyanánt egy óriási rózsacso-
korral lepted meg a leányt és magadat is, nem engedett be, valaki volt nála, vagy
azt hazudta, hogy van nála valaki, olyan fehér volt az arca, hogy nem hihetted el,
mindegy, azt hitted, ott maradsz örökké már, ez az, maradni örökre, akkor, ott,
úgy, a földön; megtervezted életed, úgy kétrét meghajolva fogsz onnan kavicsokat
hajigálni, passzionátusan, vagy majdnem passzívan, azt még nem döntötted el, és

máris, azaz túl hamar letettél tervedről, képtelen voltál arra tudniillik, hogy elhatározd magadat, hogy csak emberre dobjál köveket; előbb kíméletességből csak lábra, majd gonoszságból csak kutyára, később csak galambra mentél, így, persze, nem mentél semmire, mondanom sem kell, *Robinson, te!*

A hétszentségit!

Értetlenkedni mindig is értetlenkedtél –, ez jó jel, gondoltad, de miért is!?

Mert nem látom értelmetlennek dolgainkat; ha az ember értelmetlennek találja a dolgokat, akkor nem értetlenkedik csak, hát lehet, mondtad magadban, van abban valami, hogy itt ülök és kővel dobálózom, kavicsokkal vagy mivel a fenével.

Ülök tehát a magam helyén és elgondolom –, a nő egy fehér porcelán kancsó felé nyúl álomszerű mozdulattal, hanem ujjai már remegve tapintják, s azután a rózsákat belekúrja szinte abba; várja, legyen még mindig sötét teljesen, az pedig már nem lesz, a reggeli napfény üveggyöngyként gurul az ablakpárkányon, a parkettán s az asztalon, hol a csokor vöröslik bíboran... így te.

Waterlo.

S akkor felháborodsz, ez mégsem 1926, ez '95 vagy '97! A pénz ugyanúgy szart sem ér, de legalább nem állsz sorba; csak ritkán, ha szinte véletlenszerűen elmész a Kossuth moziba, az van a legközelebb, és ott játszanak úgynevezett akciófilmeket, de az az igazság, ez sem olyan egyszerű, gondolod; elmenni, leülni.

(Már elmúlt az az idő, amikor még két krajcár volt a zsemle, s amikor még nagyendréké kabaráztak az Andrásy úton.) (sic!)

Az általános zűrzavarban a bejáratnál. A tehetetlenségtől szapora sajátos élővilág, például virág és virágtetű az ajtó réseibe szorulva mutatja magát, könnyelműen s könnyedén, *ó jaj, szent ég!* Most már alig is bírja a jobb lábad, jól betetted az ajtólap és a küszöb közé –, a nő ezúttal ki akar zárni. A könyökével és a bal lábával küzd ellened, jómagad a rózsákat tolod előre, az előtérbe juttatván a csokrot te, ő elkapja és passz! Az apja faszát! Elönt a forróság, és méz és citrom, amire vágysz.

Az ajtórésből kihúзва lábadat menekülőre fogod utad –, ez is tévút, nyilvánvaló, gondoltad, ám az ajtóban állni is az. Illékony, furcsán nyugodt léptekkel haladtál a félhomályos, milyen is lenne, lépcsőházban, viszont végtelen izgékonyság, nyughatatlanság lett úrrá a tárgyakon, az okkerszín olajjal mázolt falakon s a roppant lépcsőfokokon... stb. Akkor előbb lefeküdtél egy padra a Nyugati térnél, aztán lecsúsztál róla, és eltervezted a tökéletes életet, te, mint törvénytörő szobrászművész; ez mehet Ausztráliába?, még nem tudod.

Neki, mint írónak, az első, lelkében ébredő vágy az lesz, hogy eltanulja az ügyesebbtől, hogyan lehet az élet kegyetlen törvényeinek szigorát kijátszani –, erre fogadni mernék, gondoltad. Így is túl sokat tanul, azt hiszed, évek óta taxizik már!

Még félálomba se merültél, mikor mellkasodat egy narancssárga MZ tankjára szorítod; viszolyogsz a benzingőztől, de hát ha annyira szereted! *Robinson, te!* A motorzaj röhögésbe fullad.

Jó fogódzó ez, gondolod, az elalváshoz, magát ha alvással kívánná nyugtatni az ember.

A futballmérkőzés (KEK) utáni csütörtök már mint kényszeridő, már mint kényszerlakhely a Kádár utca 10., bár hát melyik lakhely nem kényszerlakhely, kérde. S ez lesz, ez az egyre határozottabb szörnyűség addig, míg majd vasárnap dél nem lesz. S költözől. (Ide.)

A reggel színe –, akár a tejjel felöntött tegnapi teáé. Azonnal felhúzod magadat, de elindulni már nem akaródzik. Mi? Milyen fehérek a kezeim, bassza meg! Ez azt jelenti, hogy írni kell. Meg ne moccanj!, kiáltasz fel magadban, maradjon minden így! A szememet lehunyom, halad a munka. (Egy rendkívül szikár, mélabús, hallgatólag férfi. Ilyen leszek. Mondod. Valami modell nekem is kell, esetleg, nem?)

Mi is történik valójában, el ne feledjük. (A nyelv nem probléma. Megfeszülünk vagy lazítunk, valahogy csak lesz. Valahogy csak el kell gondolni.) A képzetet a pusztulás fölötti különös áhítat, mondtad valamikor, bele a vakvilágba...! Mennyi lehet az idő...? Nem sokkal az odaköltözésed után fölment meglátogatni barátod Szegedről, a hírre összejöttetek többen, akkor már egyszer majdnem el kellett költözni; az ötödik telefon után, hagynánk abba, mit?, ő vette fel a kagylót, és a házmesternének azt a mechanikai felvilágosítást adta, hogy a telefonzsinórt momentán praktikusabban is fölhasználhatná, hurkot kell a nyak köré „szerkeszteni” és értelemszerűen tovább, így ő, mire kijött a rendőrség, ám azok az előszobában lévő úgynevezett növényiszörnyetegtől visszariadva tisztelegtek a nagyobb előtt, ki (a barátod) ezt ábrándos mosolyával konstataulta. A fekete sírkövet nőtte be valami zöld, ki tudja, hogyan!

Megint a kép: a tengerpart; a tenger férfias örömmel csapkodja tagjait. Odáig ért a dagály. Azután apály. Azt kívánni! Ó *jaj, szent ég!* Hát hisz’ ez a „magyar tenger”! Nincs idő akkor, és semmi sincs így! Merítkezz meg ebben, bassza meg! Mondtad magadban.

Merítkezz meg a léptek zajában, mit folyton hallasz; a lépcsőháznak száraz és fénytelen örömenje, ujjongása az... Nesztelen maradsz, valami emlékkép merülne fel az elmúlt évek mocsárvilágából, de csak olyasmi, hogy eldobott zakó, dzseki, pongyola, rúzs stb., arc elé tartott kezek, zokogás, seb és sebféher, mindegy, emlékezni, na, ne!

(Egy undorféle, a párját hívó vadgalamb szerelmes bűgása...?)

Özv. Nádor Józsefnével személyesen egyetlen egyszer sem találkozta; egy fiatal leánytól tudod, hogy Bartók Bélának volt a tanítványa, s hogy később, többek között Horthy Miklósnét okította klimpírozni szerfölötti nyugalommal. Majd az Úri utcai lakásukból kitelepítették...; az utóbbi években egy vidéki szociális otthon lakója volt, meghalt a múlt év karácsonya előtt. Emlékezni már semmire sem emlékezett, állítólag, csak az ajándékokra, melyeket a szeretteitől kapott, a legkedvesebb tárgyaira –, hamutartók, porcelánvázák, hattyúk stb. S a halottaira emlékezett, pontosabban az úgynevezett újratemetésekre.

„Bartók diadalmas, végleges hazatérésének feltétele a zeneileg művelt ország. Ennek munkálására kell összefogni minden tényezőnek. Ha majd egyszer azokhoz is eljut művészete, akiktől ered, a dolgozó néphez s az megérti –, akkor lesz magyar zenekultúra, akkor lesz igazán boldog a nép!” – mondta volt Kodály Zoltán.

A zongorához ülsz, a zenéről fogalmad nincs, gondolod, a billentyűzetnek hátat fordítasz, s tovább hallgatódsz a nő lépéseit, a sötét lépcsőházban zeng és bong, „csörgőkígyó”, jut eszedbe ez a szép szó, hívószó ez a pokoli alászállásra, mert nyomban rá, hogy „magyar valóság”, „politikai realitás” stb., (ott van még előtted az az óriásplakát évekkel előbből, hogy SZAVAZZON, s rajta Horn Gyula, úgy, hogy valaki hitlerbajuszt sprézett oda, és mögé azt írta, TÖRPE PATKÁNY, neked, mint törvénytörő szobrászművésznek ez eléggé durva és

érdekes!) hagyjuk, a végén még fölizgatnám, megzavarnám s megriasztanám magam, s azt magammal, inkább, talán, mondod magadban. (Hogy miért nem lettél te énekes színész...!?)

Úgy volt, hogy két éneketet is kap Blaháné. Folytatja visszaemlékezését Szirmay Imre. Egy katonadalt az előjátékban és egy kis reminiscenciát a császár előtt, de Blaháné arra kérte az igazgatót, hogy engedjék őt egyszer nőta nélkül kiállani. Így is lett természetesen. Azután megemlíti az előadásban Blaháné Hübscher Katájának két legkiemelkedőbb momentumát; amikor Napóleonnak prezentálja a „kis hadnagy” a mosodaszámláját, az egyik, s mikor a császár, sebei után kutatva, át akarja ölelni, és ő úgy hárítja el az ölelést, hogy „Ne keresse, felség, több sebm nincs!”. Ezt nem lehet elfelejteni, erre csak sírni lehet a visszaemlékezés könnyeivel...! *Ó jaj, szent ég!* 1926.

Egyszerre csak lelked könnyörtelenséggel telik el; könnyörtelen évek vad ritmusa a képzeletedben; előkészületek a halálra, ez sok, ez túl sok, ez túl kevés, gondolod, ennek sem lesz soha vége (*Szabadsággyakorlat. Mondod magadban.*)

Miért kell nekem vezekelni? Megint egy értelmetlen kérdés. Valójában ez sem értelmetlen, ez is csak egyszerűen fölösleges, nem is érdekel, állatira független vagy, gondolod, s ez azért boldogító...! Egy ideig boldogító, aztán inkább jeges érzés (A jeges érzése, nevetsz föl, az általános fölmelegedés.) (Csütörtök este.)

Még hogy énekes színésznek lenni!, állsz föl riadt képpel bámulva a szertedobott pakolandó ruhák, könyvek, emléktárgyak között...; de hát, emeled magasra a kezedet, mintha vezényelni kezdenél, miért is ne énekelne veled a tonett, a szófa, az a gyönyörű szecessziós csillár, bronz lapulevelek, kacsok! Még előttem van az éjszaka, gondoltad, az a fajta éj, amely a kiűzetetéshez hasonlatos; nem győzedelmeskedik fölötted a disznó (a gonosz!), ám a lelkiismereted rendesen rossz lesz! Péntek éjszaka, *Ó jaj, szent ég!* Mit is mondj róla?

Veszettül, lobogva közeledik, mint egy reménytelen eset a hajnalpír. *Waterlo.*

Szeretteit haza kellett hozni, újra kellett temetni. Először Nádor Józsefet, férjét, ki katonatiszt volt, s holttestét megtalálták a Szovjetunió egyik lágerének temetőjében. Azután ott volt Bartók Béla „hazatérése”. „A New York-i Ferncliff temetőben emléktábla jelöli majd eddigi nyugvóhelyét. Hamvait a Queen Elisabeth II. hozta át az óceánon. Az utolsó út stációi Southampton, Cherbourg, Kehl, München és Bécs. A magyar határon hivatalos küldöttség fogadta a »hazatérőt«. Utolsó tiszteletadás július 6-án a Magyar Tudományos Akadémia aulájában, végső búcsú pedig másnap délután 3 órakor a Farkasréti temetőben...” (Írta volt a Rádió- és Televízióújság, 1988.)

És akkor még ott van „Nagy Imrének és sorstársainak búcsúztatása és temetése, 1989. júl. 16., péntek”.

A péntek éj por és hamu ujjaid között, szombat reggel az Erzsébet-híd budai hídfőjénél, az „Olympia” teraszán szórod szét; már csak a nézés fáj, a látvány nem zavar, lángoló szemek a lángoló folyón, részegségek közös imába torkollik –, Egyen meg az Úr akarata!

(Ez most inkább káromkodásnak hallatszik.) Még egy cigaretta. Szétszéledtek. Elalvás előtt épp’ elájulsz. *Robinson, te!*

Át nem menni Budára általában lehetetlen, kivált kora nyári, úgymond könnyű, zakos időben, mikor fák alatt szeret vacsorálni az ember. Egyéb épkézláb cselek-

ményt nem találhat ki, még akkor sem, ha nincs magánál; szombat délután már csöng a telefon –, Éljen, több a korhely, mint a bróker! Nem oda Buda!, s az üdvözlő felkiáltást mindjárt javaslatok követik. Menjünk a „Barackosba”?, a „Diófába”?, a „Mocsarasba”?, az „Aranyhalba”? Végül a korai időpontra való tekintettel az első vendéglátóipari egységnél maradtok, irány a „Barackos”...! Messze a Farkasréti temető után van, fönn egészen a Sashegy túloldalán, az Ördög-orom alatt, egy arra tájt átlagosnak nevezhető kétszintes házban „üzemel”, garázsterében van a pult s a konyha, magaskertjében pedig betonplaccon állnak a bádogasztalok, hol orgonabokrok és bukszusok gyér árnyékában lehet elfogyasztani az obligát rántott csirkecombot, vagy bármi mást, húsító sörökkel és fröccsökkel előzve, illetve követve a menüt; s míg voltak nők a társaságban, volt kikérve sült libacomb is, hogy azután üdvözlítő bájjal mondják –, igen, tudom, bennem van a liba...!

A csajok elhúztak a *szerző* minden irányába! (Akkoriban lett észveszejtő divat köreikben a moszkvai házmester, a szófiai butikos stb., az ellenállhatatlan szláv ellenálló és forradalmár...!)

Megint a tegnap éjjeli társasággal, a tegnapelőttivel és a holnapival, a barátáival. Hol vannak a többiek?

Este aztán „Inkadrink”, fél liter törköly, később, vagy majd’ túl későn „Vén Diák”, vagy az már bezárt akkor?, akkor a „Nincs pardon”, ott találkoztok a többiekkel, és folytatódik a folytathatatlan, szakadék, szakadék arcok, por és hamu, és te mint törvénytörő szobrászművész..., vagy mi?

Szabadsággyakorlat.

Odakint az utcán, szélhűdött figura, leintesz egy taxit, a sofőr rezzenéstelen arccal bámul a forgalomba, nem tud mit tenni, megint hajnal fél öt, mehetünk, mondod, miközben napszemüvedre zuhansz térded, Kádár utca 10., *Ó jaj, szent ég!* A zakód zsebében szotyolát találsz, hányinger ellen a legjobb ilyenkor; megpróbálsz rendesen fölülni, kezded a segged alól ki kell venni, az ablakot le kell húzni..., minden pillanatban változnak az árnyak, és minduntalan másképp’ érzed kényelmetlennek az autó ülését, most megint föl van húzva az ablaküveg, az előbb húztad le, mi a fasz van!? Egy mesét kezdesz el, szinte csak a kárpitillatosító ellenében, hogy megint elkapott a dühroham, amikor egy csajnál az éjjeliszekrényen üresen virított egy szovjet gyártmányú színes-tévé, nem nézhettél RTL-t, mondod, magas hőfokon voltam, érti, ilyenkor az kell, meg a szotyola, és semmi, az apja faszát...! Szánalmas jelenet...?

Én olvasok a te gondolataidban. Mondta. Ilyen kislánynak nem való még ez a fajta olvasmány. Mondtad.

Hogy nézhetett ki az az állat taxis?, kérded magadban; úgy, mint a fiataalkori barátod? Akkor ez is imádkozhat fagyaltalozni, még ősszel is, újságolvasótípus, és soha semmi nem sikerül neki, nem is bánja, nem is bántják. Írónak készült ez is, bizony. Mint ő, a fiataalkori barátod, aki most Ausztráliában taxizik. A nemzet alacsony színvonalát mutatja, hogy miért nem lesz világhíres annyi magyar tehetség, magyarhoni mester; a magyar a nüánszokban nem eléggé otthonos, csak a nagy eltéréseket figyeli meg.

Acélszotyola. Jut eszedbe ez a szó váratlan. Acélszotyolát a taxisok szájába, a romlott fogaik közé, hogy ne panaszkodjanak! Ne panaszozzák, hogy a kedves utasok valójában kábé úgy kétszáz métert utaznak a képzeletbeli díjszabást ille-

tően, bármekkora távolságra van is az, ahová menni szeretnének, de egzisztenciájuk és képzelőerejük azt a kurva kétszáz métert egyetlenegy esetben sem haladja meg. Érzékeled, hogy ez neked is szól. Fitymál. Szédítő és gyötrelmes az utazó sorsa. Gondolod. Elképesztő költészet ez. Taxizni!

Valami fényesség ébreszt föl. Mindig ez van. Ne legyen ez! (*Robinson, te!*)

Nálad mindösszesen százötven forint van, ezt te előre tudtad, az óra háromszáznolcvanot mutat, közlöd a tény, és némi arroganciával, hogy te mindig ennyit szoktál fizetni, az ajánlatodat fogadja el, hogy ő nem –, viszont akkor legyen szíves visszavinni téged az Almásy térre, ahonnan elindultatok, és tekintsük meg nem történtnek az egészet. Oké?! Így lett. A „Nincs pardon” közben bezárt. *Waterlo.*

Vasárnap. A szállítókát várod, egyébként ügyetlen, hülye délelőtt. (A kulcsszavak, ügyetlen, hülye.) Vannak ezek az új idők, az időknek van ez az új kezdete, gondolod, van egy új idő, az ágyból is korábban kell, hogy fölkelj, akár ma is, az utolsó pillanatban. Csak a kárpitok mintázata a régi, s hogy élsz, bármi álmom után is magad újra kitalálva. Elképesztő költészet ez, nem?

Szalamandracsend.

Úgy fest, képtelen vagy a délelőtti álmajelenettől szabadulni, úgy mint koponyám a salátástálon, na!, ebből is természetyszerűleg hiúsági kérdést csinálva nyomban, miért nem fehér a koponyám, miért nem fehér a galamb?! Nem hiszem el, bassza meg! Miért nem fehér a fal, a csempe, itt kinn a gangon minden, a járókelő, egyáltalán, a világom minden? Örület!

Végül marad ugyanaz a (nem épp’ költői) kérdés, mondd magadban. Mi az apád faszát akarsz!?

Miért kell nekem vezeteln?

A mi időnk a szomorúság, az örömtelenség szenzációja, halljuk, illetve hallod a zongoratanárnő hangját.

Akárha egy érzékeny felhő a nap utolsó sugaraiban, a jelenet váratlan fényképszerűen megvillan és kisárgul –, eltelt majd’ hetven év, nem tudsz mit kezdeni vele. Ezek nem az én napjaim. Így te. Hátradőlsz a székben. (Végül, de nem utolsó sorban. Ötlik fel.)

Ide majd már nem jöhetsz vissza soha. (Egy sor, ha leírod.)

A dolgok, bizony, mondd magadban, már csak számszerűen vannak jelen itt; négy fal, egy asztal, egy szék, s még vagy öt, egy befejezetlen levél, az utolsó hátrahanyatlás, ez az, gyerünk, kispárnák, na, mennyi is?!

„Weisz Edith kisasszonynak, Nagyvárad. Kedves Kisasszony! Humoristának lenni a legfájdalmasabb dolog a világon. Üdvözli Karinthy Frigyes.”

Én mint törvényszéki szobrászművész!, sóhajtasz fel, *Ó jaj, szent ég!*, ez az istentelen seggfej, a bioszobrászat vicces, ám egyáltalában nem veszélytelen mestere, ki önmagán dolgozik; munkája címe volna – EMLÉKFALÓ. „Tapogassuk végig a koponyákat, ezen elesett emberek mindegyikének egy állattípus felel meg... Itt a hiúz, itt a macska, ott a majom, emitt a keselyű, amott a hiéna.” (Örölsz legalább, hogy a szombat éjszakának vége lett?)

Elképezed, hogy’ ragyogna a szeme, ha, mindegy, ezt nem is akarod elképzelni.

Egyszerre csak vakítóan fehér lesz minden, a fehérén túl is fehér. Az előszobába sietsz, és látod, a sírkő is fehérre változott.

Aztán nem érzel, nem gondolsz semmit, moccanatlan vagy, várod a déli ha-

rangszót; föl nézel nyeglén, nem telhetett el sok idő (a majd' három év?) és a köd felszállt, kisütött a nap, és mintha minden a lehető legjobb volna s a leginkább a helyén volna..., igen! *Szabadsággyakorlat*. Mondod magadban.

Álmosan, kábán, ám meglepően könnyed mozdulatokkal most lágytojást törsz ezüst kiskanállal (özv. Nádor Józsefné hagyatékából) és közben elszívsz két szál Marlborót; a nagyapádnak a kecskái jutnak eszedbe, a mindenhonnet előtűnő fehér miatt talán, és a magány okozta zsibbadt fej meg végtagok miatt, talán. Megfigyelted, mindahányszor magányosnak találod magad, abban a pillanatban elzsibbad a karod vagy a lábad, derekad, fejed...; zsibbasztó gyerekor, pl., gondolod, hagyjuk.

S mindjárt rá látsz egy schlecht kölyköt, papsajt, pityang, kökörcsin hull, gurul a tálalóasztal lábai köré; „wir waren unser sieben”, mondta nagyapa, mondod magadban; te meg –, egyedül vagy, egyedül voltál..., hogy sírva ne fakadj! Sírní nem lehet! És miért lehet annyira dühösnek lenni, amennyire csak lehet? Iszonyat düh benned. Miért kell innen elmenni!

Valami zajt hallasz, s nyomban mit érzel? Az összegyűlt, nagy halom hazugságot. És nem is okvetlen csak te hazudtad össze. Mit?

(Volna ilyen mondat, hogy „Összehazudtam magam, bocsánat”!)

Az viszont most tényleg nem volna egészséges, ha úgy éreznéd magad, mikor fölállsz az asztaltól, mint máskor, ha más érkezne meg. Ő érkezik, végighúzza tenyerét a sárgára meszelt, rapcsos falon, nem riadozik lelkében tőled, ezt majd láthatod is. Amikor odaér eléd, egy madárka tolla hull lefelé, közétek, arcod elpirul, és/mert a szerelemre gondolsz. Nézed a lányt. Arcod és arca egy keskeny nyíláson át bámul egymásra. Valami szövetszerű fény, talán a képzelet nappala. Ez aztán az elképesztő költészet! Így te.

A szerelemre nem csak úgy, átabotában gondolsz, hanem mint a legábrándosabb képzelet által sem megközelíthető régióra, melyből annyi csodás, az értelmünknek behatolhatatlan őrzítő titok és sejtelem árad felénk –, azaz feléd, *Robinson, te!*

Mely szó megnevezni volt kénytelen, azon most mély sebet ejt a tárgy.

A zongoratanárnő egyik kedvence Schumann *Éji darabok* című műve volt. Vagy a *Három románc*, szintén Schumanntól.

Már rég' elmúlt dél, nem szeretnél csütörtököt mondani, rossz vicc is volna, elég volt ez a négy nap, ez a több mint két év; és most már lassan három óra, a szállítók sehol –, *Robinson, te!*

Amikor a szobába lép a leány, mindjárt körül néz, és azt mondja, *Ennyi volna?* Ennyi, mondod. A lány rendkívül szép és komoly, „az emberi szemnek látásra édesgető”; veled szembe fordítja a közelében lévő széket, leül, egyik kezét a háttámlára támasztva, másik kezét térdére előrenyújtva, emelt fejjel, a távolba néző tekintettel. Mögötte megjelennek a szállítók...! *Ó jaj, szent ég!*

A szülőfalumban anyám megvette a sírhelyem. Gondolod. Nem tudod mire vélni. (A) mire kell. (Vége.)

Összehúzott függöny –, alkonyég. Elképesztő a költészet, nem?

Emberről, állatot a hegyre

*A hegyre indultam egy nap,
a sok siránkozás megrontott engem is.
Mentsetek meg, áldozatot, embert,
állatot a hegyre! Vért az oroszlántestűnek!
Kíváncsi lettem hát, indultam nyomban.
Kanyargó ösvény, olajfák,
lehántott kéreg, útjelző, de merre.
Kéznyomok éles sziklákon, tábortüzek.
És senki. Éjszakákon át csak szitott parázs,
alakok a tűzben, s nappal keresgélés.
Végre, egy nap nincs már út tovább,
sziklák és szakadék, mélységszabdalta erdő.
A völgy feltárul, ez kudarc vagy érkezés?*

*Az oroszlántestűre vártam, ám penészes
öreg jött helyette, szikkadt, homályos szemű vén.
Kérdezett, van itt valaki? vagy: mennyi az idő?
Ilyesmit. Fogatlan ínyét most is látom.
Én motyogtam valamit, s a vén
a mélybe vetette magát.
Alakok a tűzben, nappal ébrenlét.
Sziklák és szakadék, mélységszabdalta erdő.
Végre feltárult a völgy: kudarc vagy érkezés?*

A fáraó tüsszent

*A fáraó tüsszent, s a csend
koronatanúvá lesz. A macska
gőgösen vonul tovább, szőremlék
esténként a hálócsarnokokban.
Álomba bújni, legyezők mögé,
nádás, Nílus mögé, váratlan
áradásba, krokodiltojásba.
A fáraó legyint, a levegőben*

*kígyók tekergőznek, friss nyomok
után kutatva, ám üres az ország.
Ugató rabszolgát a csarnokomba.
Vakogó állatot, puhát, de lomposat,
hálórabszolgát, pálmalegyezővel.
A levegő megfagy egy pillanatra, míg
tüsszent a fáraó, a rendelet kiadva,
csend.*

Három románc

Lányalak a tejbegrízben

*A konyha mélyén, a sarokban
sparhert ég, s egy kis fazékban
tejbegríz. Kavarnám, s rebben
egy lányalak a tejbegrízben.*

*A fakanál nyomán tolul fel
teste, s lassan tovalépdél
– míg mozdul a kanál s kezem –
egy lányalak a tejbegrízben.*

*A konyha mélyén egy sarokban
döbrent szív. A láng fellobban
pillanatra csak – s ellibben
a lányalak a tejbegrízben.*

Galagonya

*galagonya galagonya ága
általizzik messze hét határba
pőre tested mégis ő takarja
feledném de mindhi- mindhiába*

*galagonya galagonya izzál
karcsú tested lágyan ringó nádszál
égő fájdalmam csak hízzál hízzál
galagonya galagonya izzál*

Salátabár a lelked

*Salátabár a lelked, ínycsók-részleg.
Tallózhatnék talán, de inkább nézlek.
Túltengok tétlenül,
míg bensőm étlen ül
és félszeg.*

*Te vagy a legjobb nő az étteremben.
Ha székes lennél, székes lennék veled szemben.
S lehetnénk kéz-a-kéz,
vagy lennénk víz-á-víz,
vagy éppen.*

J Á S Z A T T I L A

labirintus

*nem haladsz a könyvvel éjszakánként elalszol rajta
így a helybenjárás fárasztó labirintusában forgolódsz
utazás mindig ugyanoda indulás és érkezés nélkül
mintha csak kifogyott tollal írhatnál az üres papírra*

*minden este így kezded előveszed és elrakod elfelejtett
emlékeket keresel vagy inkább az ablakban állsz vagy
azt sem csak beázik a lakás a kövér testes esőcseppek
lassan hullanak koppannak a lavór műanyag peremén*

*folytatódik minden ahogy a legutolsó mondat véget érne
nem vigyázol már a ritmusra az álom stílusa vonz vezet
talán úgy kellene írni ha már megfelejteni nem lehetséges*

*(mert lesz-e majd egyáltalán valaki aki fonalként veszi
kezébe feljegyzéseid dohos füzetét esőcsepp számlálás
helyett inkább nem is folytatod folytatódsz ahogy tudsz)*

lélegzet

*visszatartott lélegzet majd szép hosszú kilégzés
az erő amint a csönd havazás közben végiglebeg
a hajnali mező felett ablakot nyitva érzékenyen
nem leplezel semmit így nem árulhatod el magad*

*hallgass lelked akár a barlang mely egy hosszú
távfutó lélekzésének ritmusára tágul és szűkül
visszhangzik a falakon izzad verődik vissza és
erősít fel majd sokszoroz meg ez az egyetlen test*

*aztán száraz és titkos földed elhagyja a képzelet
túlcsordul a fürdőkád s te mégis üres akarsz lenni
egy bőrönd utazás kipakolás után és indulás előtt*

*el akarsz tűnni nem tudsz már másra gondolni sem
szavak a szekrényben a polcokon a helyükön tehát
a kimondás még átrendezhetőnek tűnő pillanataiban*

mese

*tollanként növesztgeted majd egyiket a másik után
és próbálgathatod szárnyaidat erősítve az izmokat
kemény álommunkával a türelem csiszolását ahogy
tárgyanként összeraksz egy-egy valóságszínű képet*

*amin rövid idejű szárnyalás vagy levegőbe emelkedés
izzadás és erőlködés a képlet vagy mozdulatok sorának
gyakorlása ahogy benyitsz a lebegés házának ajtaján és
elfelejtéd hogy repülnöd kéne hogy a szélre bízta üzenetét*

*a mester hiszen a felejtés tehet csak könnyűvé hangzik
vissza az égszínké szoba falai közül ha már a feladatot
mindig neked kell kitalálnod vagyis a megoldást vinned*

*magaddal az ismeretlen tájakon keresztül ha már nem kell
eldobálni kifejlett szárnyaidat hogy menekülhess végre az
ismerős történetek elől de hová is vezethetne innen a lélek?*

mítosz

*tükröket fordítasz egymással szembe sokszorozzák maguk
a történetet mert belőled úgyis kikopik kiürül ez az éjszakai
hangulat a rozsdafoltok meséljenek csak a mulandóságról
közben rágyújtasz egy cigarettára de kizárólag a füstje miatt*

*a várakozásé a földé vagyunk mint mindig a lomb mögé rejtett
kétségé az állandó kétségé hogy mögötte is csak a hús hasad
ahogy a vászon önkéntelenül összevérzett kora hajnali jeleként
a tavasz húzódik meg a bokrok a lassú ébredés mögött megállva*

*pedig tudod ha visszatérsz a mítoszokhoz visszatükröződhetsz
arcodat az ég felé fordíthatod ahogy régen a görögök is tették
de te átszúrod ujjaddal az eget mint a celofánt csak így érzed*

*a levelekben kering az élet szinte önmaguk dokumentumaként
fatörzsek nyúlnak ki a földből zöld ágak borulnak fejed fölé védőn
innentől biztosra veheted hogy mind visszaírhatóak a valóságba*

napló

*...a szicíliai öböl a cápák menetrendszerű
útvonala – a háború alatt falkával kísérték
a betegszállító hajókat... (Márai Sándor)*

*sirokkó por hőhullámok avagy a könyvtár mesterséges
kert melyben üvegházi növények a könyvek (ur-pflanze)
félreérthetetlenül egy közös minta azaz goethe alapján
ha pedig akváriumszerű akkor talán mélytengeri állatok*

*szétázott hal és életszagú könyvolapok fénytől és párától
halálos élesre koptatott szikláin néhány lombtalan cserje
most a kert ahol királynők hűsöltek egykoron forró nyári
napokon királyokat várva háborúból vissza türelmetlenül*

*ma pedig a nyitott ablakok mellett a füzet édes illattal telik
rátapad és majd hónapokig bujkál a lapok közötti csendben
ahogy elszáradt királynők üzentek egykor megváltó esőért*



A másik város

(Nejlonrom)

Miért ne árulnám el, az összeomlott Ó utcai ház homlokzatát látják. Már ami megmaradt belőle. Mert a város törvénye ez, mindig mindenből marad valami. Ritkán még épp elegendő, máskor valamennyi, megint máskor fájdalmasan kevés, végső, s egyben tipikus esetben pedig majdnem semmi, szórvány, töredék, véletlenül ottfelejtett ízé.

Nem csak úgy találtuk tehát Alionával ezt a maradékot, nem mint itteni tárgyaink nagyobb részét, figyelmes-méla séta közben, tudtunk róla pusztán, és odamentünk hozzá, mint valami ismerős sírhoz egy zsongó, beláthatatlan nekropoliszban. S mivel így esett, hogy tudtuk, 1994-ben omlott össze ez az Ó utcai ház, és maga alá temetett egy nőt, aki a családjával valamelyik paneltelepről jött a Terézvárosba, mert egy ilyen százéves terézvárosi bérházban inkább el tudta képzelni az életét, mint abban a panelban, mivel tudtuk mindezt, ez a kép és ez a szöveg nem szólhatott azokról a dolgokról, melyekről egyébként szólhatna. Nem a győztes szocialista nemtörődömségről, mely a lakásviszonyok anomáliáit, a lakbéruszorát a tulajdonosi funkció államosításával s a háziúr családostól való tanyára penderítésével vélte örök időkre megoldhatni, hasonlóképp nem a szintén győztes posztszocialista ignoranciáról, melynek egyébként nagyon is korszerű világlátásában a régi a haszontalannal, a csúnyával egyértelmű, nem a vele egyívású várospolitikával, amely ma sem kíván vesződni a még mindig mesés Budapest belkerületeinek felújításával, annál inkább jeleskedik a világ új hatalmasainak kiszolgálásában, és pénzért mindent hagy lebontani, és pénzért bárhová bármit enged építeni, s végre nem a szellemi polgár vétkes gyengeségéről, aki nem harcol körmeszakadtáig a városáért, nos, mindezekről így nem szólhat ez a kép és ez a szöveg.

A gyászról szólhat csupán, a félig-temetettségről, a kegyelet enyészetéről. Vegyük hát számba az ókori nekrológok mintájára nyers érzelemmel, mit látunk. Egy erkélyt, nyitott ajtaja a ház összezuhant, üres terébe vezet. Falba karcoló létrát a szomszédos ház oldalán, mely egyszer csak véget ér. Valami fehér bögrét, cserepet, porcelán virágtartó alkalmatosságot vagy mit az erkély egyik mélyedésében. Egy mérhetetlen, sebtében a fal törésfelületére kötözött nejlon, amely bizonyára a további omlástól kívánja megóvni a megmaradt peremfelületet, s a tűzoltók szemét is bizonyára óvja a szélszabadította, galambkotorta potyadékoktól. Látunk még két hűségese kötelemmel vonító oroszlánt, s végre egy nyöszörgő angyalt az ablak félköríve felett.



(Los Angeles)

Végtére kik, mik az angyalok? Pufók puttók, mázsás madarak? Delfinek a Semmi-Óceánban? Fiúcskák kőbögörővel, lánykák cementszeméremmel? Szigorú, nemtelen megbízottak? Égi meszelők, hangtalan vokalisták? A teremtés-üzem felügyelői? Angyal mind, angyalom, angyalkám, kisangyalom, akit angyalnak szólítanak? Emberarcú angelizmus? Kikotrom a tányért, koppintok az alján a kanállal, és akkor én vagyok az angyal? Angyal a Simon Templar és angyal a Láng József is? Angyal János, Angyal Bandi? Angyal a garaczilaci? Angyalok az angolok, az Angelikák? A melegek, a rendőrök és angyalbőrben mind a katonák? Angyal földön mindenki angyal? Angyal a hókarú Nausziká? Angyalok az alkoholisták, a tenoristák, a biciklisták? A szikéélezők, a péksegédek, a hullaszállítók? A lányok, a lányok, a lányok angyalok? Angyal a Wenders, a Gulácsy, a Rilke? Angyalok a dohányosok, a minden slukkal súlytalanabbak? Angyal a Borisz Jelcin? Az angyalcsinálók is angyalok? Angyal az Edson Arantes do Nascimento? Angyalok a némák és mind aki hallgat? Angyalok a kéjnők, a korcsmárosok, a kéményseprők? A halálnak az angyala? A szövönők, a dadák, a redőnyösök? A mosogatók, a becsüsök, a börtönőrök? A tamilok, a csecsenek, a baszkok? A baglyok, a sziklák, a szarvasbogarak? A papok, a hercegprímások, a cigányok? Angyal a Lennon, a Hendrix, a Morrison? A mozgáskorlátozottak, az adósok, az ügynökök? Angyalok mind a füvesek és mind a bukottak? Angyal a ló, a bárány, a kutya? Királyok, hercegek, grófok? A Hamupipőke, a Hófehérke, a Csipkerózsika? A sörfőzők, a pálinkafőzők, a fűzőkészítők? Angyal a Léda, a Kaffka Margit és a Kosáryné Réz Lola? Mind az üldözők, az áldozók, az áldozatok? Felismerhetők az angyalok? Milyen az angyalarc? Aki angyal, annak angyalarca van? A közalkalmazottaknak, a bankároknak, az ellenőröknek is? Csak az ördögnek nincs angyalarca? Hogy néznek ki a Földön kívüli civilizációk angyalai? A Tejúton, mondjuk, egyformák, és akkor milyen egy Androméda-angyal? Esetleg már a Cassiopeián is mások? Vagy az angyalok az egy Földön kívüli civilizáció? Meg tud fagyni, meg tud pörkölődni egy angyal? Felismerik egymást az angyalok? Kerülgetik az égitesteket vagy átlátnak, átszállnak mindenben? Sorban vagy csak úgy összevissza repülnek? Van színük, szaguk, szomorúságuk? Sírnak az angyalok? És ha úgy hozza a soruk, vajon meddig, meddig bírják a mozdulatlanságot?

ablakkoldus

a mászóka alsó vasára ül szemközt minden hajnalban
 s lévén itt a gyerekjárás kissé meredek mélyen előre dől
 ha semmi mást e pózon kívül nem csinálna már nem henyél
 ez a kék nyomorúságával együtt kelő
 naponta kortalanul öregedő
 kinek az ablak nyújtotta zuhanó szögből is
 görög drámákat idézve üzennek föl
 őszülő szőrökkel megszórt ráncai
 mögöttem enyves hangon világblöfföket szór a médium
 szürreális kalandra készülődik épp egy néptribun
 csak ő nem néz semerre különös bicsaklásban
 kitömött felsőteste megviselt reklámszatyrát fedezi
 s mint néhány sarokkal odébb
 cinkelt fejű seggfej zárórára játszva
 a helyközivel itt felejtett gyenge elméjű nőt
 transzírjait szétlapított tenyerében tartva
 kéjesen lopja ő is gyönyöréhez a fékezett időt
 tanultuk tudjuk most rágni fogja száraz leletét
 mint egy két háború közti marxista költemény
 s a falatoknál a kukasapka majd ferde ritmusban fel-le jár
 míg vállán csüng valami turkálóredek talán a kabát
 az ablak pozíciójából viszont már nincs tovább
 legfeljebb néhány bizonytalan demagógia-repesz
 zuhanva éned későn megásott kútjába
 hogy kikerülhetetlen kérdésekre ess
 ott a mélyben sípoló ragacsos jajokra
 melyeket ablakfényben ripacsok arcába vágsz
 mert olykor tisztább a hevenyészve összefércelt hangulat
 mint a nyelvfilozófiai kételyekbe tömködött világ
 szóljanak csak vissza savanyú könyvtárszobákból
 téged ma a hajnali élmény sugárzása szuggerál
 s peremén hatalmas zabálások roncsai irritálnak
 mikor a moslékkupacok hegyére kiül a halál
 igen e furcsa prizmatörésben a nagy zabálás
 zsúfolt svédasztalok körül korunk tollas birkái
 istenem ha így ahogy most ott ücsörög odaállna
 ráhajolna a zsírjában sült libamájra
 szárcsölné a száftban lazán futtatott borjútokányt

*tömne kaviáros szendvicsre hűvös gombasalátát
bekerítné nagyképfű vállalkozók ananásza
báli szirupok fényes násza mogyorók ropogása
és sülték kacsaült foszlós csirke ropogós malac
micsoda földöntúli káosz
mit az ablakból most csak koponyád láthat egybe
undorító emlékroncokon botorkálva az elme
mivel ezentúl a díszgyertyák mellé védhetetlenül
ez a szutykos alak is mohó szádba áll
és dörömbölni fog szemgolyóid hátsó felén
a fordított kis képpel fotocelládból szűrva kifelé
hajtva lelked átláthatatlan szomorúságú tengerekre
hol özönlenek némán a csontkeretbe foglalt indiák*

POÓS ZOLTÁN

Edzés a szerelmemre

*Most pedig leírom azt a szót, hogy csodálatos.
Megdolgoztam érte, mint a mesebeli törpék,
akik látástul-vakulásig melóznak egy jócskán
valóságos erdő alatt. Most pedig sétálni fogok
az udvaromon, amit én teremtettem. Apró
fényeket látni, mint a vurstli óriáskerekén,
kellő távolságból. Az éjszakázók, az ellenfeleim
magukba préselik a fényeket és beleborzonganak
az ünnepélyes izgalomba – legalábbis így képzelem.
Elhadarom néhányszor azt a szót, hogy csodálatos,
de ez afféle edzés csak, gyakorlás, itt a sóderes
járdámon. Ez a járda illik a fenyőkhöz, melyek
szintén csodálatosak, ahogy csodálatos a várakozás,
az edzés, a sóderes talajon. A rákészülés kedvenc
mondatomra.*

Hazáink*

A haza témakörével foglalkozó fesztiválon helyénvalónak tűnik azzal kezdenem, hogy megemlékezem egy olyan íróról, aki a mai, akárcsak az utóbbi több mint 1500 napot az elképzelhető leggroteszkebb formájú száműzetésben tölti, az ott-s-nem-ott létben, amelyet az Iránban hozott halálos ítélet kényszerített rá. Természetesen Salman Rushdie-ről beszélek, az íróról, akinek oly sok a mondanivalója a hazáinkkal kapcsolatban. Harmadik regényében, a *Szégyenben* például belehelyezi önmagát az elbeszélésbe, hogy a kötődés jelentéséről töprengjen:

„...annak magyarázatául, hogy miért ragaszkodunk szülőhelyünkhöz, fának tettetjük magunkat, és gyökerekről fecsegünk. Pedig hát, ha talpunk alá nézünk, nem sarjad onnan semmiféle gircses-görcsös gyökérszerűség. A gyökér – azt gondolom néha – egyfajta konzervatív mítosz, amit arra a célra találtak ki, hogy helyünkön maradjunk.” (Falvay Mihály fordítása)

Én személy szerint sokkal tartozom Salman Rushdie-nak. Miután John Dos Passos *U.S.A.*-ját befejezve elolvastam az India születéséről szóló regényét, *Az éjjél gyermekeit*, úgy döntöttem, hogy Észak-Írország témájához a regény a legmegfelelőbb irodalmi forma. Csak később jöttem rá, miután első regényem még angliai éveim idején megjelent, s magam visszatértem élni és dolgozni Belfastba, hogy kortársaim közül jó néhányat hasonlóképpen megihletett Rushdie. Egyetlen helyen, máshol járó gondolatok közepette leélt életekről szóló történetei, melyeknek szereplői a köztes teret próbálják bejárni, visszhangra találtak bennünk, akik Észak-Írország hasadt-egyénségű államában nőttünk fel. Azt mondogattuk, s nem egészen viccnek szánva, hogy generációjának tulajdonképpen ő a legjelentősebb ír regényírója.

Konkrétan a *Szégyen*, a Kelettől történő „búcsúzás regénye”, ahogy maga Rushdie nevezi, amely egy évvel azután jelent meg, hogy először költöztem át Angliába, azokhoz szólt közölünk, akik ekkor vagy akkor osztoztunk vele az emigráns állapoton: az ellenállhatatlan ösztönzésen a távozásra, s a nem szűnő törődésen az elhagyott országgal, hazával.

Elhagyva Észak-Írországot a Maze-beli éhségsztrájk utáni évben, elhagyva részben az éhségsztrájk miatt, amely szerintem az utóbbi 25 év ír és egyúttal brit történelmében a mai napig egyike a társadalmilag leginkább szégyenletes (és személye-

* A *Homelands* című esszé szerzője az 1993. szeptember 22-én megrendezett 3. Dublini Nemzetközi Írótalálkozóra írta. Eredetileg a British Council *New Writing* című, évente közreadott antológia-sorozatának 4. darabjában jelent meg, melyet A. S. Byatt és Alan Hollinghurst szerkesztett (Vintage, London, 1995). – Glenn Patterson ez év tavaszán a British Council programjának keretében egy hetet Magyarországon töltött: március 24-én Szegeden, 25-én Budapesten, 26-án pedig Pécsen olvasott fel honfitársa, Robert Welch irodalomtörténész társaságában. Az esszé kíséretében közölt beszélgetés író és fordítója között a pécsi látogatás során készült.

sen elrettentő) epizódoknak, elhagyva a helyet, amint mondom, akkor és azért, a kelet-angliai Norwichba költöztem, olyan messze Belfasttól, amennyire csak lehetett Nagy-Britanniában anélkül, hogy a tengerbe essek. Addigra már rossz szájízt hagyott maga után az emigráns közösségekről a kanadai rokonlátogatások alkalmával szerzett bizarr élmény: az Orániai Rend menetének tagjaként lépdeltam, liliumhervasztó hőségben, torontói vásárlók értetlen tömegein át.

Ritkán láttam a narancsszín övet olyan harcias büszkeséggel viselni, mint ott.

Norwichba költözésem örömteli következménye volt így, hogy ott rajtam kívül csak egy belfasti lakott; erről azért szereztem tudomást, mert a könnyebb megkülönböztetés kedvéért a „belfasti Dave” nevet adták neki. Mikor végre találkoztunk, elmondta, hogy megérkezésem pillanatától mindenki, tudtom nélkül, az ír Glennként ismert engem. Gyakran jutunk oda, hogy akaratlanul bár, de éppen azzal definiálnak bennünket, amit megpróbálunk magunk mögött hagyni.

A kivándorlásnak természetesen számos, összetett oka van. Egyes kivándorlók egyáltalán nem óhajtják hazájukat elhagyni, és mindenáron ragaszkodnak emlékeikhez és rituáléikhoz. Az Orániai Rend menetének résztvevői, akiket említettem, csak egyetlen szélsőséges példa erre. Gondolok itt még olyan emberekre, mint akik Ciaran Carson *Emigránsok klubja* című versében a Wollongong Bárban találkoznak valahol Ausztráliában, s Joyce módjára megkísérlik ifjúságuk Falls Roadját rekonstruálni, egészen Paddy Lavery zálogházának készletéig. Még Salman Rushdie, a meggyőződéses emigráns sem bízhat mindig elmenekülésének hatékonyságában. A Kelet a világ azon része marad számára, amelyhez, mint mondja, rugalmasan ugyan, de most is kötődik. S persze ha a kötődés rugalmas szalagját túlfeszítjük egy bizonyos ponton, akkor vagy visszavonhatatlan szakadás, vagy elkerülhetetlen visszatérés következik be.

Érdekes módon Rushdie *Szégyenében* a hazájához fűződő kötődés akkor fejeződik ki legerősebben, amikor felidézi a Bombay-beli gyerekkori otthonának eladása halatán érzett haragját. Számomra ez, talán teljesen nyilvánvalóan, az emigráns hazájával kapcsolatos érzésének arra az aspektusára utal, amely elidegeníthetetlenül nosztalgikus, s már az eltávozáskor rögzül. *Joyce-i*: a szó egy előadásra emlékeztet, amit valamikor Dr. Eamonn Hughes, a belfasti Queen's University tanára tartott Joyce egész prózájának nosztalgikus természetéről. Így a régi, ismert mondást, miszerint vándorlásai alatt Joyce ténylegesen sosem hagyta el Dublint, felváltotta az a gondolat, hogy végül tulajdonképpen Dublin hagyta az író messze maga mögött. (Mielőtt még a várost az *Ulysses* emlékparkjává változtatták volna.)

Természetesen a hazával kapcsolatos, lényegileg egyéni vágyódásról beszéltem mostanáig. (Kísértést érzek, hogy haza helyett *hátszín*ot írok itt, be- és elismerve ezzel mind a vágyódás erősen érzelmi természetét, mind pedig azt a gyakran kifejezett óhajt, hogy megtérjen az ember saját népének keblére.) Érzékeltetném azonban, hogy van valami alapvetően nosztalgikus a szó kollektív megfogalmazásában is. Ugyanakkor nem ignorálom a haza gondolatának megtartó voltát azok számára, akiket kitelepítettek vagy akik másképpen szenvednek megkülönböztetést fajuk, vallásuk vagy nemzetiségük miatt, továbbá azt sem tagadom, hogy fizikai és jogi értelemben egyaránt szükség van menedékhelyre az üldözés elől.

A fentieket még inkább igazolta az utóbbi hetekben, hogy Izrael és a PFSZ békeegyezményt írt alá. Mivel a demilitarizációt közös érdeknek tekinti és mert visszaad az embereknek bizonyos, már csaknem fél évszázada hiányolt alapvető jogokat, a megállapodás nyilvánvalóan üdvözlendő.

Ugyanakkor az is világos, hogy az egyezmény még mindig komoly ellenállásba ütközik, mind azon izraeliek részéről, akik bármely engedményben államuk biztonságának veszélyeztetését látják – a zsidó hazáét, amelynek megszületését a holocaust tette sürgetően szükségessé –, mind azon palesztinok részéről, akik a haza felhígítását látják benne, amelytől megfosztották őket, amikor az izraeliek igényt támasztottak a sajátjukra. S ez sokkal több, mint területi vita. A hazának kétféle verziójával szembesülünk itt, amelyeket ugyanarra a földrajzi területre írnak rá. Nehezíti a helyzetet, hogy a szülőföld *szentföld*ként is olvasható (középpontjában Jeruzsálemmel), a kifejezéshez kapcsolódó istenadta jogok és a föld által beteljesített küldetés gondolatával megterhelve.

Függetlenül attól, hogy szeretném látni a közel-keleti harcok befejezését, az izraeliek és palesztinok példája közel áll hozzám íróként is – az egymással versengő narratívák miatt – és Észak-Írország szülötteként is. A két konfliktus közötti párhuzam olyannyira rögzült a legtöbb északír gondolkodásában, hogy saját országuk szektáriánus ikonográfiájába is átkerült. A katolikus Nyugat-Belfast különböző pontjain láthatunk olyan falfeliratokat, amelyeken a PFSZ és az IRA fegyvertársakként szerepelnek (az 1970-es években a helyi sajtó pedig rendszeresen közölt riportokat arról, hogy a republikánusok libanoni táborokban kaptak kiképzést), miközben a protestánsok az izraelieket a mindkettőjük által terrorizmusnak ítélt dologra adott megalkuvás nélküli reakciójuk miatt csodálják. Kamaszkoromban sok protestáns viselte (s talán még ma is sok viseli) a Dávid-csillagot, melynek hat ágáról azt tartották, hogy Észak-Írország egy-egy megyéjére utal. Egy időben dél-belfasti parlamenti képviselőnk egy lelkész volt, aki szemlátomást teljes komolysággal azt hangoztatta, hogy az ulsteri protestánsok Izrael elveszett törzsének leszármazottai voltak, s mint ilyenek, megtámadhatatlan jogot formálhatnak a hatmegyés államra.

1981-ben egyik szombat reggel öt ember, akiknek a haza aritmetikájáról ugyancsak eltért a véleménye, bement a szüleim házából nem messze eső közösségi központba, és ott lelőtte a képviselőt, Robert Bradford lelkészt, Ken Campbell gondnokkal együtt, aki a bátyámmal váltott műszakban nyitotta ki a központot szombatonként.

Ugyanazon terület két fundamentalista olvasatával találkozunk itt ismét. Egyszerre és egy időben ez az az ország, amely valaha protestáns parlamentet ígért protestáns lakóinak és a negyedik zöld mezőt, mely kiteljesíti az egyesített gael nemzet képét. A vita, mint az ilyen vitatott olvasatok oly gyakran, egyetlen nehezen értelmezhető vonal, nevezetesen a határ körül forog. *Egyetlen vonal*nak mondani talán leegyszerűsítő, mivel a határok, mint köztudott, újra és újra előkerülő motívumok Észak-Írországban. (Vagy talán a nagyobb vonal hasonló azokhoz a címekhez, amelyek a könyv befejeztével jutnak az író eszébe, a szövegen keresztül futó témák betetőzéseként inkább, mint előzményként.) Mert rég a határ meghúzása előtt Észak-Írország már határország volt.)

Történelmi mércével mérve maga az északír állam természetesen viszonylag

fiatal képződmény. Még emberi léptékkal mérve sem olyan régi. Nyolcvankét éves nagymamám tíz évvel idősebb nála. Ugyanakkor azonban nagymamám nyolcvankét éve alatt látta a Szovjetunió létrejöttét és összeomlását, látta, hogy csak találomra utaljak éppen erre, Elzász-Lotharingia területének oda- és visszafoglalását a németek és franciák között, nem kevesebb, mint három alkalommal. Látta több új ország megalakulását, mint amennyit most itt fel tudok sorolni, s ugyanannyi régi- nek az összeomlását.

Nem mondom mindezt könnyű szívvel. Ha végességünk ténye az, amit mint a legnehezebb leckét nekünk, embereknek meg kell tanulnunk, akkor nem állunk messze annak elfogadásától sem, hogy az intézmények, amelyeket neveltetésünk alapján identitásunkra nézve meghatározónak gondoltunk, szintén nem állandók.

Valamennyit jelezni szándékoztam ebből az országokba mint az életünket alakító erőkre – mint *szereplőkbe* – vetett hitből, s második regényemnek a *Fat Lad* (Kövér Fickó) címet adtam, egy betűszót, amit az általános iskolában tanultam, hogy megjegyezzem róla Észak-Írország hat megyéjét: Fermanagh, Antrim, Tyrone, Londonderry (lévén az iskola protestáns), Armagh és Down nevét. Még sokáig nem tanították meg nekünk azonban azt, hogy a Fat Ladből könnyen válhat A Lad (Egy Fickó), tisztán és egyszerűen, tulajdonképpen területének kétharmadára fogyasztva, ha kivesszük belőle a potenciálisan egyensúly-veszélyeztető (mert dominánsan katolikus) Fermanagh és Tyrone megyéket. Mesterkéltség mutatkozik itt (vagy inkább egyfajta kiterveltség), amely megingatja a jelen formációba vetett hitet.

Talán leginkább ez a tényező magyarázza, miért vonzódok én és más kortárs északír írók Salman Rushdie-hoz, aki szerint az országok akarattal (vagy erőszakkal) létrehozott fikciók, s mint ilyenek, átszerkesztésnek, revízióknak vethetők alá.

A *Kövér Fickó* részben azt kutatja, hogyan élnek együtt az emberek ezzel az eshetőséggel, s az olyan politikai döntések pszichológiai hatásával, amelyek újradefiniálják, bár finoman, országuk *jelentését*, ha nevezhetem ezt annak. Mikor tizenegy éves voltam, a brit kormány népszavazást rendezett, amelyet sietve határ-szavazásnak kereszteltek el, s amelyen Észak-Írország népének arról kellett döntenie, hogy maradni kíván-e az Egyesült Királyságban vagy sem. Megrémültem. Annak ellenére, hogy a nacionalista vezetők támogatóiknak azt tanácsolták, ne vegyenek részt a szerintük az unionista vétő pusztá megpecsételésében kimerülő eseményben, napokkal előtte már alig tudtam aludni. Megkönnyebültem sírtam, amikor az eredményt közzétették. Kétségtelen, hogy ez, legalábbis részben, politikai reakció volt: már tizenegy évesen és egy csak mérsékelt unionista család tagjaként (altatódalom a „Kevin Barry” volt) kívülről tudtam az összes érvet, amely a Nagy-Britanniához fűződő kapocs mellett szólt. Ugyanakkor azonban volt egy sokkal irracionálisabb eleme a reakciónak. A határ eltörlése számomra nemcsak úgy tűnt volna, mint az ország, hanem mint a rendről alkotott nézeteim teljes talajvesztése.

Vagy hadd hozzak, ha szabad, egy másik, még indirektebb példát. Apám síklemez-készítőként a nehéziparban dolgozik, és sok éven át kerítéseket csinált a szabad idejében. Volt egy kocsija, egy Vauxhall furgon, amellyel az elkészített kerítéseket fuvarozta a rendeltetési helyükre. Messze az övé volt a legnagyobb kocsiz az utcánkban, s talán az egész környéken. Gyakorlatilag olyan volt, mint egy busz, s belefért a teljes, tíz éven aluliakból álló focicsapatunk. (A *döbbenet* szó számomra

azt jelenti, ami a többi csapat játékosainak arcán megjelent, amikor megláttak bennünket öltözőjükhöz gördülni apám Vauxhalljában. Az a kocsi két gól fórt jelentett.) 1971-ben egy este deszantosok állítottak meg minket Belfast központjában, amint hazafelé tartottunk az Aldergrove repülőtérrel, ahol egy kanadai nagybácsit fogadtunk. Kiparancsolták anyámat, apámat, a kanadai nagybácsit és engem, s a Marks & Spencer kirakata elé kellett állnunk. Apám csevegett, mint mindig (s ma is – olyan ember, aki oldalvást megy, hogy minden ismerőst észrevegyen, aki vele egy irányba tart, csak lassabban halad). A deszantosokra nem tudott hatni. Kihúzták a filmet nagybácsim fényképezőgépéből. Odalett London, odalett Párizs. Aztán kiürítették a furgon kesztyűtartóját és a csomagtartót. Majd levették az ajtóablakat, kicsavarozták az üléseket és a járdára tették őket.

Ezek a mi katonáink voltak. Ez pedig a mi *kocsink* volt – a családunk kerekén –, s ott láthatta a világ a járdán a Marks & Spencer előtt. Addig eszembe sem jutott, hogy ilyet is lehet tenni egy kocsival. Az első műszaki lecke számomra a szétbontásról szólt. Noha a katonák aztán összerakták, nem tudtam többé soha úgy bízni a kocsiban, mint előzőleg, hanem attól kezdve az ajtajánál ülve kezemet a gomb közelében tartottam, készen arra, hogy kiugorjak abban a pillanatban, amikor újra a szétesés fenyegeti.

Miközben ritka dolog, hogy az emberek és az állam közötti szerződés feltételeit a határ-szavazás merev terminusaiban közlik, mindazonáltal ezeket naponta újrafogalmazza számos jelentéktlenebb és kevésbé jelentéktelen módon. És ha az állam hatalma határait átlépve cselekszik, vagy az emberek erre vonatkozó elvárásait lépi át, akkor a következő két dolog egyike történhet: vagy elveszti az állam legitimitását a polgár szemében, vagy éppoly valószínűsíthetően a polgár öntudatában okoz krízist. Noha látszólag ellentmondanak egymásnak, mindkét reakció ugyanazzal az eredménnyel járhat. Számomra úgy tűnik, hogy amiket megfelelő szóval *zavargások*nak nevezünk, az utcára kerülésükkor nem választhatók el ezektől a lélektani megrázkódtatásoktól.

Íróként, különösen olyan íróként, aki ideje jelentős részében Angliában él, két fő problémával találkozom, amikor megpróbálok ennek a helyzetnek az észak-írországi összefüggéseivel foglalkozni. Az első személyes, vagy talán etikai, amennyiben az emberek élete, akikről írok, nagyban hasonlít azokéra, akik között felnőttem; a második elméleti vagy politikai: miközben úgy írok Észak-Írországról, mint tökéletlen fikcióról, miként ne keltsem azt a benyomást, hogy a létéből próbálom kiírni? Ami a személyes kérdést illeti, ez talán olyasmi, amit az írók sosem oldanak meg. Merítünk a közösségekből is – még a családokból is –, amelyek neveltek minket, és még akkor is, mikor a legszélesebb értelemben véve az informálás vágyával írunk, nehéz néha nem érezni, hogy a legszűkebb értelemben véve informátorokhoz hasonlítunk.

Ami a politikai kérdést illeti, számomra mindig úgy tűnt, hogy amit az Észak-Írországról szóló irodalom tehet – s itt most elsősorban a regényről beszélek –, az az ottani eseményeknek nem üres térben, hanem történelmi, politikai, földrajzi, sőt geológiai kontextusban történő ábrázolása; az európai és világtörténelem tágabb folyamatainak részeként.

Ugyanakkor egyre inkább egy olyan megoldáson jár az eszem, amely, azt hi-

szem, mindenkinek fontos, aki szeretne itt változtatást, nevezetesen azon, hogy két dolog egyszerre lehet rossz; avagy, másként mondva, az egyik nézetrendszer hiányosságaira felhívni a figyelmet nem jelenti automatikusan az ellenkező támogatását. Valójában ellentétekben gondolkozni egy olyan területen, mint Észak-Írország, egyenlő a probléma állandósításával. A militáns republikanizmus nem a megátalkodott lojalizmus ellentéte; Észak-Írország egysége Nagy-Britanniával nem az Egyesült Írország ellentéte. Egyébként, hogy máshonnan vegyünk példát, az ortodox Szerbia, a katolikus Horvátország és egy etnikailag felosztott Bosznia sem alkotják együtt Jugoszlávia ellentétét.

Az egyik legnyomasztóbb vonása a mai európai felbolydulásnak mindazonáltal az, hogy oly sokszor a változtatást csak egy korábbi – sőt egy feltételezetten eredeti – állapothoz történő visszatérésként képzelik el.

Kapcsolódik ez ahhoz, amit korábban mondtam a haza fogalmáról, nevezetesen, hogy még kollektív kifejezésében is egyértelműen nosztalgikus. A nosztalgia, amire gondoltam, a nacionalizmus nosztalgiájának nevezhető. A *haza*, ahogyan sokszor használják a jelenlegi politikai klímában, feltételez egy nemzetet vagy inkább egy népet; egyre inkább kizárólagos birtoklást jelent, a legszélsőségesebb változata pedig a fajtisztaság szörnyűséges retorikáját vallja. Pillanatnyilag, ahogy hallom, van olyan szerb politikus, aki szerint a szerbek nem az elvesztett izraeli törzstől származnak, hanem *egy másik égitestről* érkeztek ide. Tréfa csak, remélem, de mint ilyen logikus következtetésig viszi a fertőzetlen népről alkotott szélsőséges nacionalista álmot. Ez a vágy az őseredeti állapot után, szerintem, végső soron infantilis természetű. (Érdemes talán felemlíteni a haza szinonimáit: szülőföld, anyaország.) Vágy ez a bensőséges, egyszerű állapot után, s mint ilyen, anti-organikus. Az emberek mozognak, mindig is mozogtak a föld felszínén. Maga a *föld* mozog égitestünk felszínén. A jelen konfiguráció csak annyira állandó, mint egy pillanatszerűség: egybillió év múlva a Föld alig ismerne magára. Abszurd dolog persze egy ilyen időskálán gondolkozni, de félig sem annyira abszurd vagy hiábavaló, mint az abszolút tulajdonjog érve.

Senki sem szabhat határt a kontinentális mozgás folyamatának, mondhatná a szólás.

Az elfogultságnak ettől a vádjától Nyugat-Európa sem mentes, amint azt Németországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában és Olaszországban a nyíltan rasszista csoportok újkéletű feltámadása ugyancsak világossá teszi. De még ha megfelelkezünk is erről a nyugtalanító tendenciáról, úgy tűnik, képtelenek vagyunk a hazáról alkotott fogalmunkat úgy kitágítani, hogy azzal ne zárjunk ki más embercsoportokat. Ennek jegyében az Európai Közösségen belüli határok megszüntetése azzal járt, hogy a keleti és déli választóvonalak megerősödtek. Ütközési zónákat hoztak létre, menekültek részére országokat jelöltek ki; a bevándorlókat a terroristákkal és kábítószercsempészekkel együvé sorolják, mint akiket megfelelő őrizet alatt kell tartani.

Miközben ezen az előadáson gondolkoztam, kezdtem zavarba jönni néhány általam használt terminus pontos jelentését illetően, mint mikor az ember néha sokáig nézi ugyanazokat a szavakat. Úgy éreztem, jobb lenne mindjárt az alapokhoz visszamennem és szabatos definíciókkal újrakezdeni. Nép. Nemzet. Faj. A nagy fo-

galmak, amelyekkel leírnak és elválasztanak bennünket egymástól. De minél hosszasan néztem őket, annál bizonytalanabbnak kezdtek tűnni az elfogadott definíciók. A nép fogalmának vissza-visszatérő, meghatározó jellemzője a közös történelembe vetett hit (a közös nyelv kétségtelenül választható különszolgáltatás). Így ezen az alapon megpróbáltam megállapítani, melyik az én népem. Nyilván a családom. De ki más utánuk? Az emberek Belfastnak abban a részében, ahol felnőttem? Nos, elfogadva az igen különleges családtörténetet, amely nem mindnyájunké, igen, ők is; tulajdonképpen ugyanezzel az okoskodással Belfast *egész* népe a népem. S akkor mik számomra az Észak-Írország többi részében lakók – az Írország többi részében, Északon és Délen lakók? A közös történelem nem vonatkozik-e rájuk is? Hát talán egy kicsit bizonytalanabban, de igen, vonatkozik. És Nagy-Britanniára? Igen. És azon túl... És azon túl... És azon túl?

Izgatóttá váltam; ahányszor csak meg akartam húzni a közös történelem határát, úgy tűnt, legalább annyira erős a késztetés arra, hogy egy kicsit még tágabbra vegyem. Azok a percek jutottak eszembe, amikor éjszaka hirtelen felébredve megvilágosodik az ember előtt valami, egy tökéletesen megformált, egyszerűségében megcáfолhatatlan gondolat alakjában. Természetesen ezek a gondolatok ritkán élnek túl a napvilág bomlasztó hatását, s többnyire semmitmondókká válnak a szánkban, amikor megpróbáljuk őket közölni.

De mégis.

Néhány évvel ezelőtt egyik éjszaka felébredtem arra, hogy valamiféle csodálatos zénói paradoxon jutott eszembe, bár a mozgás helyett az emberek közötti különbséget bizonyította lehetetlennek. A következőképpen szólt: a népek közötti különbség nem létezhet, mert minél közelebb megyünk bármily gondolati választóvonalhoz, ténylegesen annál inkább, s nem kevésbé, hasonlókká válnak az emberek egymáshoz. (Ugyanígy határookra legkevésbé egy határországbán van szükség, távol az illető – ismét itt a szó – hátszázaléktól.) És ez érvényes lenne, bármilyen messze utazunk is a nagyvilágban. Nem változást tapasztalnánk, hanem folyamatosságot éreznénk.

Amint mondom, ez az éjszakai gondolat okozta jóérzésem nem tartott sokkal tovább a reggelinél, de nemegyszer eszembe jutott az utóbbi időben, amikor a híreket néztem és riadtan gondoltam arra, hogy az aprólékosság, amellyel magunkat mint Népet megkülönböztetjük, eltakarja szemünk elől a többiek mint emberi lényeket.

(Újra Bosznia, de Belfast is, és a Brick Lane Londonban.)

Mindnyájunknak szüksége van az élet bizonyos szakaszában arra a biztonságra, amelyet egy közösséghez tartozás érzése adhat; alig vannak közöttünk, akik teljesen mentesek lennének attól, hogy érzelmileg kötődjenek a helyekhez, ahol születtek vagy felnőttek. A hazába mint politikai modellbe – nemzeti és faji önértékből – történő visszavonulás azonban elhomályosítja a közöttünk lévő kapcsolatokat, s akadályozza egy olyan szellemiség kialakulását, amely radikálisan megváltoztathatja a hatalom és erőforrások felosztását minden ember boldogulása érdekében, s elodázhathatja azt a pillanatot, amikor igazán elkezdhetünk alkalmazkodni egymáshoz.

KURDI MÁRIA fordítása

„ITT VANNAK MIND, EGYÜTT, EGYMÁSSAL ÖSSZEKÖTVE, LÁSSUK, MI A KÖZÖS BENNÜK”

Glenn Pattersonnal beszélget Kurdi Mária

K.M.: – *Harminchét évesen már három sikeres regény és számos elbeszélés, esszé szerzője, negyedik regényét pedig hamarosan befejezi. Mondana néhány szót arról, hogyan alakult pályája az utóbbi években?*

G.P.: – A kilencvenes évek elején ösztöndíjasként szépírói alkotómunkát oktattam az East Anglia Egyetemen, ahol korábban tanultam, és magiszterfokozatot szereztem ezen a területen. 1993–94 folyamán mint rezidens író hat hónapig Corkban dolgoztam. Azután ugyanilyen megbízást teljesítettem a belfasti Queen’s Egyetemen 1994 és 1997 között. Sokat dolgoztam tehát egyetemeken, de inkább csak szükségből. Elsősorban regényíró vagyok, noha élveztem az egyetemi munkát, mert mind a diákok, mind az író szempontjából értékes, a személyiséget gazdagító tevékenység.

K.M.: – *Ír, brit, vagy északír szerzőnek tekinti magát?*

G.P.: – Kissé nagyképű válasznak tűnhet, de mindháromnak tartom magam, sőt többnek is, európai írónak, ugyanakkor nagyon is belfasti írónak. Az egyik probléma, ami nagyon zavart engem tinédzser éveimben, az volt, hogy választanunk kellett ír vagy brit között. Vagy egyiknek, vagy másiknak kellett lennünk. Még családon belül is, mint például az én családomban, egy unionista családban, ahol anyám mindig írnek vallotta magát, apám pedig britnek. Mindketten hittek a britekkel való unió fenntartásában, de anyám úgy gondolta, hogy ő olyan ír, aki politikai értelemben hű a britekhez, viszont elsősorban ír. Apám Írországbán lakó brit volt identitása és politikai hite szerint. Szerette és beutazta Írországot, de mégis brit maradt. Más szóval, mindketten ugyanazt a dolgot érezték, de kicsit másképp. Ezt nevezhetjük jóindulatú konfliktusnak. A konfliktus azonban, amelyben harmincegy-néhány évig éltünk, sokkal kevésbé volt jóindulatú, és számomra mindig a következő képletet mutatta: válaszd egyiket vagy másikat, egyiket vagy másikat, s ez vörös fonalként húzódott végig az életünkön. Egy bizonyos ponton azután azt gondoltam, hogy ezeknek nem kell egymással konfliktusban lenniük. Ír vagyok, az ír szigeten lakom, ott is születtem, s e pillanatban ki tudja, mit hoz a jövő, viszont e pillanatban még cáfolhatatlanul brit állampolgár vagyok. Egy politikai régióban élek, amely az Egyesült Királyság része, tehát brit vagyok, britnek érzem magam, s kulturálisan rengeteg brit hatás ér. Úgy gondolom, hogy az utóbbi három évtizedben minden bizonnyal, részben a válság miatt, kialakult egy sajátos északír élményvilág, amely más, mint ami Írország többi részében tapasztalható, és amely Nagy-Britannia más részeihez sem hasonló. De nem szükséges, hogy ezek kizárják egymást vagy ellentmondjanak egymásnak, valójában úgy találom, békésen megférnek bennem. Sokáig tartó folyamat volt ezt megérteni, s bizonyos értelemben részévé vált annak, amiről írok, munkám ennek a többrétegű identitásnak a kifejezője. Ez érdekelt a *Hazáink* megírásakor, s akár további identitásbővítést is vállalnék. Európa, tudja, igen fontos.

K.M.: – *Egyetért-e azzal, hogy műveit Írország egészének irodalmában tárgyalják, vagy jobbnak látja, ha az északon születő irodalmat külön kezelik?*

G.P.: – Úgy gondolom, indokolt, hogy az északi irodalmat külön vizsgálják, mivel létezik az a bizonyos északi élményvilág, amelyről beszéltem, de őszintén szólva örülök,

ha bárhol tárgyalják a műveimet. Közösséget érzek korosztályom más íróival, s a megelőző korosztályokéval is. Igen jóban vagyok egy sereg íróval északon és délen egyaránt, s azt gondolom, hogy noha életkörülményeink és az Írország szigetével kapcsolatos élményeink jelentősen különböznek, mégis mi mindnyájan többek között írók vagyunk, akik, mint más emberek, megkísérlik elfogadni a huszadik század végi globális változásokat, s megpróbálják ezeknek az egyéni életekre gyakorolt hatását szereplőiken keresztül megragadni. Így szerintem mindkét módon tárgyalhatók a műveim. Az egyetlen dolog, amellyel nemigen tudok mit kezdeni, a posztkoloniális besorolás. Nehézséget jelent számomra ez a terminus, nem önmagában véve, hiszen hasznos lehet, hanem ha ez az egyetlen paradigma, amely szerint az ír regényt megkísérlik olvasni, akkor komoly gondom van vele. Szerintem a *The Living Stream* (Az élő áradat) című könyvében Edna Longley kiváló munkát végez, amikor reagál a szemellenzősen posztkoloniális olvasatokra, mivel Írország nem olvasható Nigériához hasonlóan, nem volt olyan és most sem olyan. A paradigma hasznos, ha valami beleillik, de értelmetlen próbálkozás beleerőltetni oda nem való dolgokat. Részben, de csak részben lehet azért a posztkolonialitáson keresztül közelíteni az ír irodalomhoz, viszont ha túlzottan ragaszkodunk ehhez, nevetségessé válhat az egész vállalkozás. Analóg példa, amit nem sokan vizsgálnak, de Edna Longley beszél róla, a közép-európai tapasztalat. Amelyen belül vannak hasonlóságok politikai értelemben: bizonyos konfliktusok dominálnak bizonyos országokban, és a megoldási módok szintén rímelnek egymással, tehát csaknem szomszédsági paradigmát lehet felállítani. Ez egy másik hasznos megközelítési mód lehet: pontosan olyan Ausztria és Magyarország helyzete, mint amiről beszélek. Egyébként meg kell jegyezni, hogy csak a laikus szintjén érdekel az irodalom tudományos vizsgálata. Nem veszek részt sok ilyesfajta vitában, hiszen elsősorban író vagyok, de látom, hogy ma Írországban valóságos harc bontakozik ki azok között, akik a posztkoloniális olvasat kizárólagossága mellett kardoskodnak, s akik szeretnék más olvasási módokat is bevezetni. Én az utóbbi táborral tartok.

K.M.: – A *Hazáink* című esszé eredetileg előadásnak készült a *Dublini Nemzetközi Írótalálkozóra*, amelynek középpontjában a szülőföld témaköre állt. Van kapcsolat a színhely és a választott téma között?

G.P.: – Nemcsak a téma és a színhely, hanem a téma és az időzítés között is található összefüggés. 1993-ban volt a fesztivál, mielőtt Corkba érkeztem mint rezidens író, s amikor az Ír Köztársaság mind politikai, mind kulturális szempontoktól vezettetve megpróbált – s ez majdnem a posztkoloniálist juttatja megint eszünkbe – különböző képzeletgazdag módokat találni arra, hogy kifejezze az identitás-konfliktusokat, amelyek az egész szigeten léteznek. Azt hiszem, nem véletlen, hogy éppen az 1990-es évek elejének időszakában jöttek össze különböző háttérrel rendelkező írók Dublinban, akiknek különféle gondolataik voltak arról, hogy mit jelent a szülőföld. Számomra ez nagyon fontos pillanat volt: már egy ideje Angliában éltem, de egyre inkább éreztem, hogy Belfast vonz magához vissza. Nem akartam azonban visszatérni olyan feltételek mellett, ahogyan elmentem onnan, kevésbé behatárolt életet szerettem volna ott folytatni, mint amilyet az egymással versengő ideológiák és ortodoxiák rám kényszerítettek. Így félig döntöttem még csak el, hogy visszamegyek Belfastba. Corkba indultam, hogy ott hat hónapig dolgozzam mint rezidens író, és kevéssel ezelőtt megálltam Dublinban. Ott írtam ezt a dolgozatot, az Észak-Írországra, Írországra, továbbá Nagy-Britanniához fűződő kapcsolatomban való reakcióimat végiggondolva, s persze sok más dolog is belekerült. Aztán lementem Corkba, és amíg ott tartózkodtam, egy szörnyű gyilkosság- és bombatámadássorozat zajlott le Belfastban, nevezetesen 1993 októberében. Ez volt az utolsó csepp, ha úgy tetszik, s van tudtam, hol van a helyem. Haza kellett mennem, vissza Belfastba. Még egy konferencián vettem részt Dublinban 1993 őszén, két hónappal a Nemzetközi Írótalálkozó után, s ennek a konferenciának *Írország elképzelése* volt a címe. Ott is előadtam

egy dolgot, amely a történelem miatt igen erős érzelmi töltést kapott. Feltettem a kérdést: el tudom-e képzelni Írországot, Írország el tud-e képzelni engem – olyan helyen kívántam élni, amely elég pluralisztikus ahhoz, hogy elférjen benne valamennyi polgárának élmény- és álomvilága. Olyan helyen akartam élni, amely ténylegesen tükrözi a sokféleséget, s helyt ad a különböző emberi törekvéseknek. Ez nagyon hosszúra nyúló válasz, tudom, de a kor maga befolyásolta gondolkodásomat. 1994 márciusában már újra Belfastban éltem az említett fontos, a dublini konferenciával kezdődő hathónapnyi időszak után. Belfastban lakom azóta is.

K.M.: – *A Hazáink számos alapvető kérdést tárgyal széles nemzetközi kontextusban, de félreérthetetlenül az északír protestáns szempontjából, például amikor „a nacionalizmus nosztalgiájáról” beszél. Hogyan fogadták ezt a „másik” Írország fővárosában, vagyis Dublinban?*

G.P.: – Nos, nem hiszem, hogy hízelgek magamnak, amikor azt mondom, hogy előadásom egyike volt a legjobban fogadottaknak az egész konferencián, s nemcsak aznap, amikor elhangzott. Tudom, hogy igen jól fogadták, s „a nacionalizmus nosztalgiájáról” azt mondtam, hogy Észak-Írországban a nacionalizmus és unionizmus helyett az ír nacionalizmusról és a brit nacionalizmusról kellene beszélnünk. Mert az unionizmus csak másik formája a nacionalizmusnak, az unionizmus az utóbbi lokális változatának neve. Így „a nacionalizmus nosztalgiája” mint téma úgy szerepelt dolgozatomban, hogy nemcsak az ír nacionalizmusra igyekeztem vonatkoztatni, hanem a britre is. Írországban komoly probléma, hogy az emberek csak azt hallják meg, amit meg akarnak hallani, s mindig lesznek, akik, függetlenül attól, mit mond a másik, saját elgondolásaik kritikáját fogják kihallani belőle, s nem veszik észre, hogy a kritika más dolgokra is vonatkozik, vagy nem is kritizálja, csak éppen tárgyalja nézeteiket. Az ilyen emberek egyedül saját sérelmeikre összpontosítanak. E fejtegetéseim miatt fogadták jól előadásomat, s mondhatom, sokat dolgoztam rajta. Tény viszont, hogy számos munkámat nem túl jól fogadják, de nem Dublinban, hanem Belfastban, s különösen negatívan reagálnak rájuk az ír nacionalizmus szélsőséges képviselői.

K.M.: – *A Hazáink esszé-formában jelent meg. Ön szerint az esszé fontosabbá vált korunkban?*

G.P.: – Jó lenne, ha nagyobb fontossággal bírna. Említette nekem, hogy itt Magyarországon havonta több irodalmi lap is megjelenik, amely közöl esszéket. Ha otthon Belfastban ezt elmesélem az ismerősöknek, meg lesznek lepve. Sajnos Írországban és Nagy-Britanniában, a két országban, amelyet jól ismerek, az esszének nincs sok becsülete. Egyik oka lehet ennek, hogy alig van az esszé számára megjelenési lehetőség. Chatto és Windus, a kiadóm a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején egy esszésorozatot próbált *Counterblasts* (Ellentámadás) címmel megjelentetni. Körülbelül egy tucatnyi szöveggel kezdték meg a vállalkozást. Felkértek, írjak egy esszét számukra, de íróként akkor még nem éreztem magam késznek vagy érettnek arra, hogy saját hangomon beszéljek, és ne a szereplőim hangján keresztül. Meglehetősen nehéz és elbátortalanító egy prózaíró számára hirtelen esszé-formában jelentkezni. Mert amikor először kimondja az ember, hogy „én”, az ő maga és nem a narrátor hangja. Úgy éreztem, nem tudok semmi mögé bújni, ha esszét írok, s eleinte féltem ettől. Az esszé-megjelentéssel kapcsolatos probléma mára enyhült, de szerintem ugyanakkor az is rontja a helyzetet, hogy, s ezt nem mondom könnyű szívvel, nincs elég érdeklődés intellektuális kérdések iránt Írországban és Nagy-Britanniában. Következésképp az ennek megfelelő közönség sem nagyon létezik. Nem mondom persze, hogy teljesen hiányzik az ilyen irányú érdeklődés, csak úgy gondolom, kisebb, mint más országokban.

K.M.: – *Számomra úgy tűnik, nagyon is sok az intellektuális vita szerte Írországban.*

G.P.: – Igen, ez igaz, de számos ilyen vita eléggé behatárolt. A brit és ír közönségről meg kell jegyezni, hogy noha nem teljesen nyárspolgári, de híresen bizalmatlan tud lenni az intellektuálissal szemben. Írországban nyilvánvalóan kevésbé, de Angliában biztosan. Az esszé szó hallatán kissé aggódva próbáltam átgondolni, mi is érdekel. Időnként

szeretem az elkötelezett, gondolatgazdagon érvelő írást, amikor nem az író kell követni, hanem azt, ahogy végigvisz vagy jól körüljár egy gondolatot, ám nem hiszem, hogy túl sok ilyen írás születne. Talán ezt kell érteni az esszé iránti piac relatív hiányán. Az írók azonban nem tudnak mindent a kiadóról, így akár tévedhetek is.

K.M.: – A Hazáinkban azt írja, hogy sokkal tartozik Salman Rushdie-nak. Vannak ír írók is, akiket elődjének tekint, vagy valamilyen értelemben hatást gyakoroltak a munkájára? Említette, hogy sokakat tisztel közülük.

G.P.: – Nagyjából az a helyzet, hogy nem hatottak rám sokan. Joyce persze, például, mert az ember nem tudja nem bűjni Joyce-ot, bárhonnan való is legyen. Mély benyomást tesz rá, sőt izgatja is a nagy előd. De nem Joyce olvasása vezetett el az íráshoz, tulajdonképpen Louis MacNeice az a költő, akitől a *Snow* (Hó) című verset olvastam diákkoromban, s az rávezetett valamire. Szerettem az angol irodalmat az iskolában, de nem éreztem rá igazán, mire is való az írás. MacNeice versét olvasva hirtelen, ahogy akkori tanárom ma is emlegeti, így kiáltottam: „Megvan, megvan ... már értem!” – s azt mondja, nemcsak a versről beszéltem, a sorról, amit elemeztünk, hanem valami más, igen mély dologról, s így is volt. Azóta tudom, mire való az irodalom. Ma, a Pécsre vezető úton hasonló élményben volt részem, és útitársamhoz, Bob Welch-hez fordultam s vele csevegyve mondtam, hogy az ilyen pillanatokért él az ember. A legtöbb, amit kaphatunk, azok a pillanatok, amikor minden egybecseng valahogy. Egy ilyen pillanatban megelégedést és csendet érzünk; néha traumatikus úton érjük el, máskor egyszerűen csak ránk köszönt ez az érzés. Louis MacNeice *Hőjának* különösen ez a része fogott meg: „Hámozok és szétbontok / egy mandarint, kiköpöm a magját és érzem / a dolgok különféleségének részegítő voltát.” (Kurdi Mária fordítása) És „a dolgok különféleségének részegítő voltát” annyira sajátomnak éreztem. Minden benne van, amit csodálok a világban: nevezetesen a sokrétűség. De nemcsak élünk ezekért a pillanatokért, hanem írunk értük; pillanatok ezek, amikor mint író érzi az ember, hogy valamit sikerült megértenie, s útján elérkezett a ponthoz, ahová vágyott, bár nem tudta, hol is találja. És ez a minden egybecsengése. MacNeice-nek tehát nagyon fontos szerepe volt abban, hogy íróvá váljak, s fiatalkoromban megpróbáltam verset írni, de nem nagyon ment. Kerestem a megfelelő formát, kísérleteztem TV-darabbal, novellával, de egyik sem bizonyult az igazinak számomra. Legfogékonyabb koromban nem volt Írországbán semmi a regény területén, ami írásra ösztökélt volna, Joyce, amint gyakran mondják, inkább elijesztette a következő ír írógenerációkat attól, hogy megint próbálkozzanak a regénnyel. Rushdie akkor lett fontos, amikor olvastam Az *éjjél gyermekeiben* az India és Pakisztán szétválasztásával kapcsolatosan megírt élményeit. Hirtelen azt gondoltam: ha ezt a regény tudja vállalni, reflektálni tud arra, amit magam is annyira átérzek, akkor hát akár egy országról is képes szólni. Lázba jöttem, azt gondoltam, ha a regény mindezt tudja, akkor azt kell művelnem. S első regényem, a *Burning Your Own* (Magadéi ellen) megírása bizonyos mértékig a forma megismerését jelentette számomra. Kíváncsi voltam, tudok-e regényt írni. Mint kezdő író tisztában voltam korlátaimmal, miközben írtam, és siker esetén számos dolgot képzeltem el véghez vinni. Haladtam vele és arra gondoltam, hogy regényt kell most ebben a pillanatban írnom, igen, regényt. Bár nem pontosan az a mű lett, amit írni akartam, nem mondom, hogy elégedetlenkedtem vele, hiszen ez volt a legtöbb, ami akkor kitelt tőlem. De megszületett a második regény, a *Fat Lad* (Kövér Fickó), ami már tényleg olyanra sikerült, amelyet írni akartam, amikor nekiálltam a munkának. Eleinte nem sokat tudtam a formáról, úgy értem, először rá kellett éreznem, de nem mint kritikusnak, nem mint diáknak, hanem mint írónak. Így a regény felfedezése számomra azt jelentette, hogy a már Rushdie olvasása közben izgató dolgokkal foglalkozhattam.

K.M.: – A Hazáink egyik mondatában Észak-Írországot a „befejezetlen fikció” névvel illeti. Magyarázat ez részben arra, miért a regény a legmegfelelőbb forma az északír témák megírásához?

G.P.: – Valószínűleg. Szerintem azok az országok tekinthetők befejezetlen fikcióknak, ahol az emberek együvé tartozása s a politikai rendszerhez való hűsége érdekében bizonyos mítoszokat kell kitalálni annak megmagyarázására, kik ők és kikkel nem azonosak. Ilyen értelemben vannak országok, amelyek kevésbé befejezettnek tűnnek, mint mások. És Észak-Írország tényleg befejezetlen fikciónak látszik, már maga a sokéves válság jelzi, hogy valami nincs rendben ezzel a bizonyos országgal. S persze mert a határt sok más határhoz hasonlóan úgy húzták meg, hogy céltudatosan biztosítsák egy olyan ország születését, amely a magát az ország létét igénylők részére teljesen megfelel, mutatva egyben az egész mesterkéeltségét. Ily módon néhány ellentmondás és hiányosság, amely más országokban jellemző volt, Észak-Írországban is jelentkezett. Hogy a regény-e a legmegfelelőbb forma –, azt hiszem, nem mennék el ideig, bár megjegyzem, szerintem elértük azt a stádiumot, hogy erre gondolni lehet. A hatvanas évektől a nyolcvanas évek végéig, amikor elkezdtem publikálni, nem sokan írtak regényt. Ezzel viszont nem akarok ignorálni olyan írókat, mint Maurice Leitch vagy Jennifer Johnston – úgy tűnik, nem voltak sokan, de kétségtelenül voltak néhányan. Számomra nem véletlen, hogy első regényemet 1988-ban adták ki. Most, tíz évvel később, van számos ír, északír regényíró, korombeliek vagy nálam fiatalabbak, akik színre léptek munkáikkal, mert a regény egy történelmi forma, az a forma a modern irodalomban, amely legjobban tudja az idő múlását ábrázolni és a felmerülő trendeket megrajzolni. Az ember követi ezt a vonalat, s elérheti a pillanatot, amelyet meg lehet örökíteni. Amint Bob Welch mondta tegnap este Budapesten, szerinte a regény elsősorban a bizonyos módon megállapodott társadalmakban indul fejlődésnek. Késztetést éreztem arra, hogy hozzátegyem, ezen az alapon Észak-Írország megállapodott társadalom, ha más nem, hát a konfliktus rutinjának és normává válásának okán. Amikor 1988-ban írni kezdtem, éppen húsz év múlt el a polgárjogi tüntetések óta, amelyek a válságot elindították. Talán úgy tűnt ekkor, hogy eljött az idő valamiféle leltár készítésére. A másik dolog, hogy húsz év után úgy éreztem, a munkám igencsak politikai fogantatású, s igen politikus embernek is éreztem magam. Úgyszintén láttam, hogy mind a nacionalista mitológiák, mind az unionista mítoszok, őszintén szólva, virágkorukat élték. Itt volt az ideje, hogy kicsit aláássuk őket.

K.M.: – *Az 1980-as, 1990-es években Írországban mindenütt virágzik a regény, felzárkózva a nemzeti műfajnak tekinthető elbeszéléshez. Mi egyéb oka lehet a regény korunkbeli reneszánszának? Mely déli írókat érzi közel magához?*

G.P.: – A kérdés második részére válaszolva: Colm Toibint, Joseph O’Connort, akik tulajdonképpen nagyon különböző írók, Roddy Doyle-t igen határozottan, valamint Dermot Bolgert. Persze ez nem azt jelenti, hogy mindnyájuk munkáját szeretem, de érzek velük egyfajta közösséget, és próbáltam is egyszer erről egy esszét írni *Az irodalom atlasza* című könyv számára, amelynek szerkesztője megkért, hogy a megosztott Írországról írjak fejezetet. Az egyik gondolat e nem túl akadémikus esszében, hogy északról és délről bizonyosfajta képeket alkottak, képeket a politikai megosztás óta rájuk vetített dolgokból. Újabban például az Ír Köztársaság sikerrel reklámozza magát mint a kultúra hazáját, s kihasználja íróinak hírnevét, akik közül sokan persze a maguk idejében indexen voltak: Behan, Kavanagh, Flann O’Brien, Joyce és Beckett nevét említeném. A déliek így az irodalom országának képét alkotják meg magukról. Mindez persze helyénvaló, s az Ír Köztársaság törekvései célba értek, modern európai ország vált belőle. De úgy gondolom, hézag van az országról megjelentetett kép és számos lakójának tapasztalata között. Természetesen hasonló hézag Észak-Írországban is látható, mert ott az a kép alakult ki, hogy az északírnek nevezett irodalom java egyáltalán nem is északír íróktól származik, hanem különböző ott járóktól. Így tehát kétfajta kép jelent meg Írországban, köztük ismét távolság van, s ahol létezik valamiféle elmondatlan történet, lesznek emberek, akik azt el akarják mondani. Ugyanabban az időben, talán a történelem véletlene, talán egyéb

miatt, ki tudja, északon és délen egyaránt megjelenik egy sereg író. Írunk, mert mondanivalónk van, amit még senki nem mondott el, legalábbis szerintünk nem elég megfelelően vagy jól. Így jön létre számos érdekes írás olyan szerzők tollából, mint Roddy Doyle és Joseph O'Connor, akik Dublinról különböző szempontból írnak, és egyikük sem fér be a Guinness-sör vagy a Joyce-turizmus által fémjelezhető dubliniságba. Más az ő Dublinjuk, amellyel a város és az ország meglévő ábrázolásait gazdagítják. Tehát valószínűleg különböző egybeesések folytán emelkedik ki most a regény, ugyanakkor soha nem látott módon virágzik filmművészetünk is.

K.M.: – *A költészet és a dráma mindig jelentős szerepet játszott az ír irodalomban. Mi a személyes kapcsolata ezekhez, s hogyan látja alakulásukat Észak-Írországbán az utóbbi időkben?*

G.P.: – Észak-Írországbán a dráma szempontjából izgalmas korszak a mostani. A hetvenes években a költészet volt ilyen fontos nálunk, mindenki arról beszélt. Megemlítek két fiatal, Belfastban élő ír drámaíró, Gary Mitchell és Daragh Carville a nevük. Mindketten kifejezetten izgalmas műveket írnak. És hogy miért éppen most kerültek előtérbe – ki tudja? De itt vannak. Ami a költészetet illeti, regényíró módjára viszonyulok hozzá, nagy tiszteletben tartom, ugyanakkor időnként türelmetlenül fogadom állításait. Érdeklődő olvasóként lapozgatom a köteteket, s úgy gondolom, az északi Michael Longley most írja legjobb verseit. A szintén északi, nála fiatalabb Ciaran Carson az egyik legfontosabb költő Írországbán és az Egyesült Királyságban, s kimondottan európai formátumú is egyben. Derek Mahon pedig folyamatosan értékeset alkot. Seamus Heaney jelenléte költészetünkben bizonyos értelemben jó is meg rossz is. Úgy értem, ő maga igen jó költő, de minden bizonnyal nem az egyetlen jelentős költő. Ugyanakkor, ha a költészetre több figyelem terelődik az ő révén általában, annál jobb.

K.M.: – *Esszéjében jelzi, hogy regényei a gyerekkori élményeiből sokat beépítettek, s a „személyes” mellett az „etikai” kifejezést használja, amikor erről a választásról beszél. Milyen értelemben etikai is a választás?*

G.P.: – Talán azt akartam ezzel mondani, hogy vannak bizonyos etikai megfontolások, s le akartam írni, hogy protestánsnak születtem, protestánsként nőttem fel, és saját választásom szerint is protestáns vagyok, nem alakulhatott másképp. Nagyon fiatalon lojalista lettem, vagyis a Nagy-Britanniával való unió meggyőződéses támogatója. Alighanem a körülmények magyarázták ezt, nevezetesen az 1970-es évek közepének erősza-kos cselekményei, amikor a dolgok szélsőségesen polarizálódtak, és én egész egyszerűen ugyanaz akartam lenni, mint a barátaim.

K.M.: – *A katolikus fiatalokkal hasonló történet.*

G.P.: – Pontosan. Én tehát lojalistának vallottam magam. Aztán nagyon is eltávolodtam ettől a meggyőződéstől, átlátva ellentmondásait. Rájöttem, hogy amikor, szegyenemre, előfordult ilyen, részegen ordítottam, „csezd meg a pápát”, ez a teljes mértékben szektáriánus megnyilvánulás összeegyeztethetetlen volt egy katolikus lány iránti érzéssel. Hogyan tudnám gyűlölni a katolikusokat, nyilván nem vagyok képes rá, ha ezt a lányt szeretem, szóval megvilágosodott számomra a nagy ellentmondás.

K.M.: – *A felesége katolikus?*

G.P.: – Igen, bár az imént említett lány nem ő, hanem az egyik korábbi barátnőm volt. Úgy hangzik ez most, mintha sorozatban katolikusok vonzottak volna, dehát ilyen az élet, az ember találkozik másokkal, nem gondolkozik, csak néz. Az ellentmondások felfedeztével fizikailag is eltávolodtam múltamtól és politikai háttérétől, s Angliába költöztem. Eleinte megtagadtam mindent a régi gondolkodásomból, mindent fordítva akartam csinálni, más szóval ír nacionalista lettem! Aztán rájöttem, semmi nem változott ezzel, s a fontos az, hogy fiatal vagyok, tele tettvágygal. Kezdttem visszafelé nézni a saját földemre, ahol felnőttem, fel akartam tárni, mit interpretáltak rosszul, mert sejtettem, hogy a dolgok összetettebbek, mint ahogy gyakran beállítják őket. Politikailag már nem fogad-

am el az unionizmust, s igen határozottan ma sem fogadom el, de nagy volt a kihívás, hogy visszajöjjek megnézni, kik ezek az emberek, én magam ki vagyok, kikkel együtt nőttem fel, mi folyik Észak-Írországban. S egy ilyen folyamatban az ember gyakran nem annyira a saját élettörténetéből merít, hanem a közösségből, a neki mondott történetekből, abból, amit hall, s az emberek életéből, akiről tud egy keveset. Nagyon számít mindez, így világosodik meg számunkra a múlt, a mások által mondott történeteken keresztül és a könyveken keresztül, amelyeket olvasunk. Egész idő alatt éreztem, hogy nagyon érzékeny anyaggal van dolgom. Nem akartam őszintétlen lenni, ugyanakkor nem akartam olyan színben feltűnni, mint aki kihasználja azt a bizonyos közösséget, amely felnevelte. Azt hiszem, ebben ragadható meg az etikai szempont.

K.M.: – *Első két regényéről röviden, de mégis kellő kritikai mélységgel ír Gerry Smyth 1997-es, A regény és a nemzet című könyve. Mit gondol a következő kitételéről, amely szerint a Magadei ellen „felállít egy sor bináris oppozíciót csak azért, hogy kimutassa az elemek mindegyikének belefoglaltságát saját ellentétpárjába”.*

G.P.: – Nem olvastam még ezt az írást. Úgy látom, azt mondja, hogy bizonyos hasonlóság van az oppozíciók között, tulajdonképpen nem is ellentétek, hanem valahol azonosak egymással. Nagyszerű, régóta ezt szándékozom kifejezni. Összefügg vele, hogy az oppozíciók nyelve, amelyen felnőttünk, szintén ugyanazokkal a kérdésekkel operál: ez vagy? az vagy? egyik vagy, másik vagy? Úgy döntöttem, hogy a két dolog egyszerre lehet rossz. Azt állítva, hogy az ír nacionalizmus rossz, nem azt értem, amit a többség Észak-Írországban automatikusan kihall belőle, nevezetesen, hogy az unionizmus helyes. Egyszerre lehetnek rosszak, bár ezzel sok ember nem ért egyet, de ez az én álláspontom. Egyszerre lehetnek rosszak, mert egyáltalán nem egymás ellentétei, lényegileg azonosak, ezért beszélhetünk brit nacionalizmusról és ír nacionalizmusról, amelyek céljaikban ugyan különböznek, de pontosan ugyanaz a nyelvük és ugyanabban hisznek, noha a másiktól eltérő nevet adnak neki. Azért is kell ezt hangsúlyozni éppen most, az északír béketárgyalások idején, egy nyilvánvalóan érzékeny időszakban, mert sok előrevivő dolog történt, és a tárgyalófelek próbálnak egyezsége jutni. Szerintem nekik és mindenki másnak Észak-Írországban figyelembe kell venniük az oppozíciók azonosságának érvét. Ha megnézzük magunkat, látjuk, hogyan voltunk mindnyájan benne abban, ami történt, s tényleg mindnyájan érintve voltunk. Tegnap este valaki kérdést intézett hozzám Belfast rombolásáról mint gyerekkori élményemről. Azt válaszoltam, nem a brit katonaság okozta azt – kisebb károktól eltekintve –, hanem a várost maguk a lakói rombolták.

K.M.: – *A Kövér fickó című regényben az aranyhal szimbolikusnak tűnik. Mit szimbolizál?*

G.P.: – Először meg kell mondanom, hogy ténylegesen láttam is ezt az aranyhalat, mégpedig egy barátom házában rendezett összejövétel alkalmából. Egy edényben úszkált, és azt javasoltam házigazdáimnak, tegyék bele egy nagyobb medencébe, ahol jobban elfér. Egyszer megtöltöttük vízzel a kádat, mondták, beledobtuk a halat, de az továbbra is csak kis körben úszkált. Sokáig motoszkált ez a fejemben, talán tizenhét éves voltam a történet idején, s huszonhét, amikor végre megírtam. A köztes évek alatt megtapasztaltam a kitörés nehézségét, láttam, hogy az emberek a történelem ciklikus ismétlődésében hisznek, s ez egyben alakítja is őket. A másik metafora a könyvben egy lámpavasnak ütköző katonai kocsiról leeső kerék, ami az útra pattan, nekimegy egy személyautónak és megöl valakit. Egyszer Londonban láttam ilyet: a kerék az út közepére gurult. Nem láttam, honnan jött, nem láttam, merre ment tovább, de nyilvánvalóan egy kocsiról esett le. Ez is megragadt a fejemben, akárcsak az aranyhal, s a regény innen eredt. Élményeim jelezték számomra, mennyire deformáló hatású a környezet, nemcsak a fizikai környezet persze, hanem a teremtett, azaz a kultúra.

K.M.: – *A regény meglehetősen nyitottan végződik: egy hölgy beszélgetésbe kezd egy másikkal, megjegyzi, megint szemerkél az eső.*

G.P.: – A fontos számomra ebben az, hogy a repülőgép folyosóján át beszélgetnek

egymással. Belfastba mentem azzal a szándékkal, hogy regényt írjak, amely felöleli a város történetének egy időszakát. Ott is maradtam végig a megírása alatt. Amikor otthon ülve csak kicsit is éreztem, hogy megakadtam, elsétáltam Belfast központjába nézelődni, s amit láttam, lejegyeztem, majd otthon valamilyen módon beledolgoztam a regénybe. Ez a pillanattal való együtthaladás is magyarázza a nyitott végződést. Nem láttam semminek sem a végét. Fontos azonban, hogy egy dialógus szerepel a regény végén, ahova végszónak egymással beszélgető embereket akartam tenni. A könyv első sora így hangzik: „Aranyhal? Nagymaminak volt egyszer egy aranyhala. Megfulladt.” Az aranyhal a formáló közeg szimbóluma. Nyitottabb a regény befejezése: két ember ül és beszélgetni kezd egymással. Elválasztja egymástól őket a közöttük lévő folyosó, de mégis beszélgetnek. Számomra ez megfelelő pont volt, ahol a regény végződhet. Egyfajta vicc is rejlik benne, hiszen a belfasti időjárásjelentés, úgy tűnik, mindig ugyanazt mondja, legyen akár tél, akár nyár: 16 fok Celsius, 61 Fahrenheit, szemerkél az eső – nem esik amúgy rendszeren, hanem csak szemerkél.

K.M.: – Az 1995-ös *keltezésű regény*, a *Black Night at Big Thunder Mountain* (*Sötét éj a nagy villámhegyen*) variálja a korábbi témákat és regényírói technikát, vagy valami egészen újat nyújt?

G.P.: – Számomra a három regény ugyanazon vállalkozás része.

K.M.: – *Trilógiát alkotnak?*

G.P.: – Nem, de egy dolog, az építkezés közös bennük. Engem nagyon érdekel, mit építünk a körülvevő tájra, s amit építünk, mennyiben tükrözi társadalmunkat. A *Kövér fickó*ban megtalálható Belfast teljes újjáépítése az 1980-as évek végén. Az Eurodisney építésében hatszáz északír vett részt, amely adat szintén megragadta a fantáziámat. Persze az egy más jellegű építés.

K.M.: – *Gondolja, hogy mint regényíró alakítani képes az emberek gondolkodását s így összetettebbé válhat képük Észak-Írországról?*

G.P.: – Reményeim szerint igen, de gyanítom, csak kevesekre hatok. Az írók nem sulykolnak, s ismereteim szerint nem sok író akad, aki a történetekkel jobban tisztában lenne, mint a lakosság többi része. Annyit tehetünk szerintem, hogy pillanatokat, periódusokat szintetizálunk és olvasztunk össze egy műben, ami aztán az olvasókat megszólíthatja, semmilyen más addighoz nem hasonlító módon. Ekképpen én is abban reménykedem, hogy összetettebb képet adok Észak-Írországról az olvasóknak annál, amit eddig kaptak. Ténylegesen egyedül ezt szeretném megvalósítani. A realitás mindig komplexebb, mint az ideológiák, amelyek csak bizonyos tapasztalatok tagadásával maradhatnak sértetlenek. Én viszont a másfajta tapasztalatokat is be akarom építeni.

K.M.: – *És mi a helyzet a negyedik regénnyel, amelyen most dolgozik?*

G.P.: – *The International* (Az Internacionál) a címe, ami egy belfasti szálloda neve volt. Vonzónak találtam ezt a nevet. Itt is azt csinálom, amit mindig próbáltam: olyan szempontot találni, amely a posztkoloniális paradigmát tagadja. Megpróbálom különböző módokon kiterjeszteni a kontextusokat, amelyek révén az utóbbi harminc év észak-írországi eseményeit tárgyalni, illetőleg szemlélni lehet. S például eljöttem Magyarországra, ahol az első dolog, amit a repülőről leszállva mindenfelé látok, az 1848-as évszám.

K.M.: – *A Habsburg-ellenes magyar forradalom kitörésének évfordulójára, nemzeti ünnepünkre utal.*

G.P.: – 1848 nekem a Fiatall Írország Mozgalom által szervezett felkelést jelenti Írországban. 1968 pedig a Prágai Tavaszt, s persze az észak-írországi polgárjogi tüntetéseket, az amerikai polgárjogi mozgalmat, a párizsi diáklázadásokat.

K.M.: – *1916 is legalább két dologra emlékeztet: a britek által kegyetlenül megtorolt Húsvéti Felkelésre Dublinban, és a Somme melletti első világháborús ütközetre, amelyben sok ezer északír katona vesztette életét.*

G.P.: – Így igaz. Ezek szerint vannak sajátos variánsok az európai kontextusokon, európai mozgalmakon vagy jelentős pillanatokon belül. Úgy gondolom, emlékezetben kell tartanunk őket. Felszíni különbségeink mögé nézve láthatjuk így, hogy az európai és világtörténelem szélesebb áramlatainak részesei vagyunk. S amit a *Sötét éj a nagy villámhegyen* című regényben megkísértem, az az, hogy szándékoltan meglehetősen nyers módon összeengedtem és szobogóztam a szereplőket, s betettem őket az Eurodisney közepébe. Egyikük amerikai, másikuk német, a harmadik északír. Egyfajta tréfa megint, hogy ezeket a nagyon különböző élményvilágú embereket erőszakkal össze egymással. Oké, nézzétek, itt vannak mind, együtt, egymással összekötve, lássuk, mi a közös bennük, hogyan teremtenek kapcsolatot. Mi erre a jobb környezet, mint egy mesterkéltén létrehozott Disney-világ?

SÁNDOR BEÁTA

„VISSZAVONHATATLANUL BELEKEVEREDTEM A TÖRTÉNELEMBE”

A helynélküliség poétikája és politikája
Salman Rushdie Az éjfél gyermekei című regényében

Hiába az elbeszélés ezeregy szála, amikor *Az éjfél gyermekei* lezárul, mégis egyetlen játékká áll össze, az utolsó bekezdés egyetlen vicc csattanója. Kimondatik a szétszóródás, és megteremtődik az egység: nyoma vész (vagy csak nyoma marad) a megfoghatatlan beszélőnek, aki úgy áramoltatja át saját személyén és testén megannyi történetnek minden mozzanatát, hogy jóslata (vagy utólag konstatált sorsa) szerint lyukassá válik. Aki mindennek a középpontja akar lenni, annak magának nincsen középpontja – ura és áldozata is a határozatlanság és az immanencia játékának. „Igen, végig fognak tiporni rajtam, menetelő számok egy kettő három, négyszázmillió ötszázhat, hangtalan porszemekké őrölnek, amiként, ha eljön az idő, végigtiporunk majd a fiamon is, aki nem is a fiam, és az ő fián, aki nem az övé lesz, és az övé, aki nem az övé, egészen az ezeregyedik nemzedékig, amíg mind az ezeregy éjfél ki nem osztja rettenetes ajándékait és meg nem hal ezeregy gyermek, mert privilégiuma és átka az éjfél gyermekeinek, hogy urai, egyszersmind áldozatai legyenek koruknak, hogy föladva a magányosságot, fölszívódjanak a sokaság megsemmisítő forgószeleiben, és se élni, se meghalni ne tudjanak békességgel.” A számtalan történet és az egyetlen (hiányzó) középpont a beszéd lezárulásától olvasható.

Salman Rushdie hét évvel későbbi, 1988-ban kiadott regényének, *A sátni verseknek* is alaptémája az én dionüszoszi változékonysága és elvesztése, a narrátor és a szereplők figurájának egymásra vetülése és elhajlása, de míg ott a változó maszkok rendje a játék legfőbb szabálya, *Az éjfél gyermekeinek* narcisztikus, önmagát a középpontba helyező, illetve egy lakható középpontot kereső elbeszélője saját tükreiben tűnik el. Tükröt akar

tartani a realitásnak, újra és újra kinyilvánított szándéka szerint az igazságot akarja elmondani, de valóság helyett valóságokat talál, és az ő játéka szabálya is végül az lesz, hogy megélje saját szubjektív pluralitását. Átengedi magán a történelmet, hogy megsokszorozódva, a tudatát végtelenre tágítva és középpontját elveszítve kerüljön ki a történelem és önmaga elmondásának kísérletéből. A diskurzív világok polifóniáját teremti meg, s mert minden történelem elmondott történelem, Szalímé is és Indiáé is (s mindkettőjük történetét épp az elmondás *hozza létre*), a szubjektum története játékba áll a nemzet nagy narratívájával: „rejtélyes módon hozzábilincselődtem a történelemhez, végzetem egyszer s mindenkorra összefonódott hazám végzetével” – így határozza meg az elbeszélő pozícióját mindjárt a regény első oldalán. Apokrif történelmet (ellentörténelmet) ír, és történelmi fantáziát terem¹ (egyet az elmondott történelmek sorában). A posztkoloniális szubjektum játszik a legitimációval: a történelemével és a saját szubjektumának legitimálásával és legitimálásával. A migránsnak (ahogyan Rushdie beszél önmagáról), „a de-centrált személyiségnek” szükségszerűen új imaginatív kapcsolatot kell teremtenie a világgal.² Hősei pedig, mivel nincs hatalmuk az események fölött, úgy teremtenek imaginatív kapcsolatokat, hogy vizionárius ténnyé alakítják a történelmi fikciót és történelmi fikcióvá a vizionárius tény: Szalimnak és *A sátáni versek* figuráinak is az a feladat jutott, hogy megteremtsek kapcsolatukat egy láthatóan teremtett világgal és identitással.

A kapcsolatleremtésnek ez a pontja az a hely is, ahol posztkoloniális és posztmodern regény egymásba ér. Az *éjfél gyermekei* kísérlet arra, hogy az elbeszélő-történetíró a periférikus indiai világ eposzáinak sokszólamú nagyformájában szingularizáljon egy korszakot: magára vetítse a történelmet és ugyanakkor belévetítse önmagát. De ez a történelem nem a „puszta” tények történelme, hanem hangsúlyozottan a képzelet teremtménye. A minden között kapcsolatot kereső elbeszélő olyan retorikát használ, amelyben minden összefüggés természetesen adotttnak tűnik, így az események egyidejűsége egyszerre véletlen és jelentéstartó: minden összefüggés az elbeszélő teremtménye – így állítja játékba a történelem és az egyén életének eseményeit, az írott, de fikcionális történelmet, és egy másik, elbeszél, pletykászerű valóságot. „Történelemkönyvekből napisajtóból rádióból tudható, hogy június 12-én, délután két órakor az alláhábádi bíróságon Dzsag Mohan Lál Szinha bíró tanácsa Indira Gandhi miniszterelnök-asszonyt két rendbeli visszaélésért marasztalta el, még az 1971-es választások idejéből. Amit én és itt közlök először nyomtatásban: boszorka-Párvatí (azaz már Laila Szinai) szintén pontban két órakor kezdett vajúdni.”³

Bényei Tamás már idézett retorikai elemzésének egyik alappontja a regénynek az a tulajdonsága, hogy úgy válik benne egymás mellérendeltjévé valóság és fikció, hogy az elbeszélő a familiarizálás eljárásával él: ugyanolyan tónusban ír a tényekről, mint a képzelet teremtette eseményekről. Hol semleges, hol a szintén mindennapi szenzációteremtő tónussal olvasztja össze a nagy- és a kisvilágot, a történelmet és a pletykát, s ezeken belül is a reális és a fikcionális eseményeket. „...és így jött el a tizenkettedik nap és én már félhalott voltam az éhezéstől, amikor a város egy másik pontján a Legfelsőbb Bíróság tájékoztatta Gandhi asszonyt: az ítélethozatalig nem kell lemondania, de nem szavazhat a Lok Szabhában és nem kap fizetést, és mialatt a miniszterelnök asszony, föllekesedve részleges diadalán, olyan szavakkal gyalázta ellenfeleit, hogy egy koli halaskofa is belepirult volna, az én Párvatim vajúdása egy olyan szakaszába lépett, hogy bár teljesen ki volt merülve, mégis merített valahonnan egy kis energiát egy bűzös szitokáradat-

¹ Bényei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 46. o.

² Salman Rushdie: *The Location of Brazil*, 1985, in: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, London, Granta Books, 1991, 125. o.

³ Salman Rushdie: *Az éjfél gyermekei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987, fordította Falvai Mihály, 653. o. (A továbbiakban ebből a kiadásból idézek.)

ra...” (Az éjféli gyermekei, 655. o.) Az elbeszélés nagyon is tudatosan önreflexív retorikája miatt, amely szintén természetes hangon teszi Szalímot Indiává, a test szintjén is összekapcsolva sorsuk eseményeit (még szadista földrajztanára is Szalím arcára vetíti Indiát, s később mindkettő úgy őrzi megteremtett egységét, hogy repedezni kezd), ami igazán „természetes”, az a textuális megtörténés. Ennek pedig megvan a hatása az elbeszélte történet szintjén is: a regényvilág tárgyainak létezőmódja eleve a retorika függvényeként határozódik meg, minden eseménynek és regényelemnek Szalím Szinai áradó és összefüggések újabb és újabb láncolatát megteremtő elbeszélése adja meg a létezéséhez szükséges legitimációt – a beszélő énjének is. Az eredetiben a szóismétlés is hangsúlyossá teszi azt, amit a beszélő legfontosabb feladatának tart (illetve ennek megfogalmazását), amelyet mindjárt a regény második bekezdésében deklarál: jelentést adni a történetének és magának is: „I must work fast, faster than Scheherezade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something.” A magyar fordítás, amely jelhagyásról beszél („ha értelmes jelet – igen, jelet – akarok hagyni magam után”), eltünteti a külső és a belső világnak ezt a szintaxisban is megnyilvánuló összekapcsolását. Szalím *jelenteni* akar valamit: jelentésteli történetet és ezzel jelentésteli ént akar létrehozni. Ennek pedig egyetlen módja a történeteknek és önmagának az összekapcsolása, keverése: hogy végképp ne lehessen eldönteni, az elbeszélő szubjektum hat a világra vagy a világ az elbeszélő szubjektumra, és vajon melyik teremti okok és okozatok kibogozhatatlan rendszerét. A mindent átható és mindent egymáshoz rendelő okság-elv az, ami elleplezi a fikcióteremtés eljárását, elmosva a kitalált történet és a realitás közötti különbséget. „És annyi történetet kell elmondanom, olyan tömegű, egymásba fonódó életről eseményről csodáról helyszínről híresztelésről kell számot adnom, oly sűrűn keveredik a valószínűtlen a triviálissal! Életek tucatjait fogyasztottam, s ha meg akarnak ismerni, akár csak engem, egyedül, akkor maguknak is le kell nyelniük az egészet. Felfalt sokaságok nyüzsögnek, tolatkodnak énbennem, s egy nagy fehér lepedő emléke lévén az egyetlen kalauzom, héthüvelyknyi, nagyjából kör alakú lyukkal a közepén – ez a talizmánom, ez az én szezám-táruļjom –, ebbe a megcsonkított lyukas vászonba kapaszkodva kell megkísérelnem, hogy fokról fokra rekonstruáljam az életem, visszatérve addig a pontig, ahol valójában elkezdődött, harmincegy-néhány évvel az előtt a nyilvánvaló, jelenvaló esemény előtt, amit az én óraterhes, bűnnel mocskolt születésem jelentett.” (Az éjféli gyermekei, 10. o.)

Hans Robert Jauss elemzése szerint épp ez a sáv, a fikcióba olvadó realitás területe az, ahol élesen tetten érhető a klasszikus modernség és a posztmodern közötti határvonal.⁴ Az irodalmi fikció Rushdie regényében (és a Jauss által elsősorban vizsgált másik „periférikus világ” regényében, a *Száz év magányban*, amely éppen úgy kísérlet egy eposz szingularizálására, mint *Az éjféli gyermekei*) nem azzal köti le magát, hogy a nyelv önmagába bonyolódjon, s visszanyeri a burjánzó imagináció kezdeti erejét. A klasszikus modernség azzal, hogy az írást és az írás kudarcát, a szavak és retorikai figurák tételezésének és visszavételének hiábavalóságát tematizálja, elsősorban a kitalálás eljárására irányítja a figyelmet, és ezzel az olvasóban tudatosítja a fikció és realitás közötti szakadékot. A posztmodern regény megszünteti ezt az alapjában még ontológiai szembeállítást, és a fikciót magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné, „az imagináció hatalmába vetett megújult bizalommal, mely egyszerre világfeltáró, értelemmegalapozó és identitásképző, ugyanakkor többé már nem a költészet egy második, önmaga számára elégséges világába való bejutásnak a puszta eszköze.”⁵ A periférikus világok eposszerű regényeiben pedig még nagyobb jelentőséget nyer az elbeszélte történet és a

⁴ H. R. Jauss: *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, in: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 211–235. o.

⁵ Jauss, i. m., 222. o.

narráció világ-, értelem- és identitásteremtő funkciója, különösen *Az éjfél gyermekeiben*, ahol az elbeszélés monologikussága és az elbeszélő személye állandóan a „narratív” és „reális” identitásra tereli a figyelmet.

Bár Bényei Tamás a regény retorikai eljárásait elemzi, azt a retorikát és elbeszélés-technikát, amelynek eredményeként a reális és a fikcionális világ, világkép, nyelvi kód egymás mellé helyeződik, megemlíti, hogy a posztkoloniális posztmodern regény felkínálja magát az átpolitizált olvasatoknak. Am hozzáteszi, hogy a regény fogadtatástörténete „ellentétes aránytalanságtól szenved”: a legtöbb értelmező, azonnal átpolitizálva a szövegformáló eljárásokat, nem lép túl a regény rendkívüli figuratív-retorikai gazdagságának pusztá konstatálásán. Mivel a mai magyarországi irodalomkritikára éppen nem jellemző az „azonnali” átpolitizálás és az ezt tükröző olvasatok, érdemes átgondolni azt a kérdést, hogy milyen játéknak a részei, vagy milyen játékot indítanak el, illetve eredményeznek azok a retorikai eljárások, amelyről Bényei Tamás részletesen és alaposan ír: hogy az állandó okkeresések, egymásra vonatkoztatások „mágiája”, az, hogy a történetelemek szintjén minden valaminek a képe, leképezése, azt a hatást kelti a befogadóban, hogy a racionális magyarázatot éppúgy nyelvi kódok produktumaként kell látnia és értelmeznie, mint azt a „mágikus” magyarázatot, amely tematizálja, sőt előtérbe helyezi létértelmezésének retorikusságát.

Az éjfél gyermekei, akárcsak Rushdie többi regénye, különösen a közvetlenül utána írt *Sze-gyen* (1983), megfogalmazza a posztmodern elméletének egyik legfőbb érdekelttségét: azt, hogy nem hisz a metanarratívákban és átesztétizálja a valóságot – *Az éjfél gyermekei* azzal, hogy egészében egy „nagy elbeszélés” és elbeszélő paródiájára épül. Rushdie számára, aki indiai eredetű brit állampolgár, angolul írni annak állandó tudatát jelenti, hogy ahogyan ő megteremtí textuális Indiáját egy majdnem-parodisztikusan önreflexív, magyarázatkereséseivel és projekcióival „kolonializáló” tudat monologikus hangján át, az az imperialista történelemírás stilisztikai ismétlése. Bár elismeri, hogy „minden művész vágya az, hogy ráerőltesse vízióját a világra”, azt is tudja, hogy egy mitikus India monologikus létrehozása éppen úgy működik, mint az, amit a mítoszt létrehozó tudat imperialista erőszaknak tart. Ennek tudatában bontja meg a narratívát, indiai legendákkal, a bombay-i beszélgetőfilmek motívumaival, szent szövegek paródiájával. A sok-sok hangvariáns, amely a migráns pozícióját próbálja leírni, egymásra vonatkoztatott alternatív történeteket hoz létre. A történelemteremtő narráció nem támaszkodik kizárólagosan egyetlen megalapozott diszkurzusra sem: felismeri, hogy a kolonializmus a nyelvben él, de parodizálja, szétöri, keveri az erre irányuló lehetőségeket, hogy új, átmeneti identitásokat hozzon létre, amelyek itt mégis egy alakban, Szalímében testesülnek meg. (Az egy-egy figurában való identitáskeverés eszközét használja Rushdie *A sátrani versekben* is.)

Az elbeszélésnek ezt a formáját (még mindig az átpolitizált olvasatoknál maradva) lehet úgy tekinteni, mint a totalizáló diszkurzusokat eszközül használó erők kritikáját, amelyek más hangokat elnyomva arra töreksenek, hogy megalapozzák kizárólagos hegemoniájukat – a Rushdie által megteremtett narratív perspektivizmus (a tényleg egyáltalószerű elbeszélés) ennek hatásos eszköze. Egy másik lehetséges olvasat szerint viszont egy olyan szövegben, amelyben az elbeszélő pozíciója *mindent* relativizál, és *minden* a narratív retorika eredményeként látható, bármiféle ellenzéki tér elfoglalása is ki van zárva – egy olyan téré, amelyből egy „magasabb igazság” nevében lehetne beszélni. Ez a két radikálisan szembenálló értékelés jó bizonyítéka annak, hogy hogyan alakítják konceptuális vagy teoretikus előfeltevések azt, amit látunk. Rushdie viszont éppen ennek is a paródiáját írja meg *Az éjfél gyermekeiben*. Az értelmező olvasó Rushdie narrátorával együtt a két előfeltevés közé kerül: az elbeszélő egyszerre mindenható történetalkotó, minden esemény középpontja, és az események centrifugális sodrának kényszerű közepé, aki nem is hozhat létre történetet önmaga megalkotása és szituálása nélkül. Retorikájának is ura és áldozata.

Az pedig, hogy a kauzalitás, a mindent átjáró okság-elv minden ok paródiájává lesz, s így a racionális okozatiság az összes lehetséges okozatiság egyik alelete lesz, vagyis retorikai alakzat maga is,⁶ ténylegesen megkérdőjelez, illetve nyelvi játékká tesz minden okkeresést. A történetmondó nem bújhat ki a történelem létrehozásának felelőssége alól, a történelem elbeszélője pedig, aki a történelemnek létrehozója is, nem leplezheti el, hogy beszéde közben teremti a valóságot.

A többszörös okozatiság retorikai eljárásának az az eredménye, hogy az elbeszélt történet nem tényszerűen elmondott, az elbeszélőn kívül álló valami, hanem maga is értelmezés. Az értelmezés pedig, mint minden történetírás, azzal, hogy megteremti az események rendjét, létre is hozza őket – a nyelv, a beszéd *Az éjjeli gyermekeiben* hangsúlyozottan nem *szól* valamiről, hanem *cselekszik*. De ez a valóságalkítás és hozzá az egyén létrehozása éppen nem egyértelmű a posztmodern korban és irodalomban. A klasszikus modernségben gyökerező európai gondolkodás a személyiséget individuumcentrikus világképpel értelmezi – a posztmodern fordulópont: a személyiség egészét másként gondolja. A világ már nem alakítható emberi mértékkel, az individuális lét távlatja nem az önkiteljesítés. Rushdie játékba kezd a világlátásnak ezzel a különbségével, és eltűnő az elbeszélő Szalímnak a világ alakításának lehetőségebe vetett hitét, parodizálva jeleníti meg. A túlzás pedig, az elbeszélés retorikájának eszközeivel, arról beszél, hogy nincsen nem teremtett, egyszerűen elmondható valóság. Ebben a mozzanatban nyer értelmet a már idézett, hangsúlyos állítás mindjárt a regény elején, hogy az elbeszélő egyenlő a beszédével, hogy a beszéd és a történet létrehozásával magát is létrehozza – a beszéde teremti meg.

Rushdie ezzel a játékkal, akárcsak a beszéd igazság lehetőségének a megkérdőjelezésével, nemcsak a hatalom-, hanem az értelemelvű stratégiák álrationális musáinak fenomenológiáját is leírja, amelyekkel a személyiséget vesztett szubjektum még identitásként próbálja feltüntetni és őrizni mindazt, amit alighanem már e stratégiák megszületése előtt elveszített.⁷ Azzal viszont, hogy egy mindent értelmező és mindenre magyarázatot találó elbeszélő-figurát teremt, és azt hangsúlyozza, hogy értelmező szubjektum nélkül nincs elbeszélés, paradox módon mégis éppen felértékelni látszik a szubjektivitást, mint egyetlen olyan lehetőséget, amely a logocentrikus vagy a szubjektumon szintén kívül eső szempontot érvényesítő teleologikus egészfényekkel szemben biztosíthatja annak a személyiségnek az autonómiáját, akinek nem érdeke, hogy alávesse magát egy hasonló konszenzusnak. Annyiban, hogy mindennek a középpontjában az individuum áll, mint a makrokozmosz mikrokozmikus tükre, klasszikus módon harmonikus ez a világlátás: „Padmá, kezd-e világossá válni, nem igaz? *Indira egyenlő Indiával és India egyenlő Indirával*... és az talán nem képzelhető el, hogy olvasta az apjának egy éjjeli gyermekhez írt levelét, amely tagadja az ő jelmondattá vált centralizmusát; amelyben rám ruházták a nemzet-tükre szerepét? Érted-e már?” De ahogy ezt eltűnő, ahogyan Szalím egy szintén lehetetlenül túlzó állítást vitatva magának vindikálja a minden középpontjában álló tükör szerepét, az ugyanazt az eredményt is magában foglalja, mint a individuum lehetőségeinek egyértelmű vitatása: nem lehet hinni valamilyen egésznek az értelmében és jóindulatában. Erről beszél a már idézett utolsó bekezdés. És a túlzás is az időről, amelyben a világ tükrözésének jogát lefoglalni akaró elbeszélő individuum szintén paradox módon elveszíti – elvesztetté teszi – magát: „Mert gondoljuk csak meg: a történelem, az én verzióm szerint, 1947. augusztus 15-én új szakaszába lépett – ám egy más verzió szerint ez az elkerülhetetlen dátum csak egy röpké pillanata a Sötétség Korának, a kálíjugának, amelyben a halandóság tehene kénytelen egy lábán egyensúlyozni! (...) ... ez a kor-

⁶ Vö. Bényei Tamás: *Szalím könyve*, in: *Apokrif iratok*, i.h.

⁷ Kulcsár Szabó Ernő: *A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság*, in: *Beszédmód és horizont (Formációk az irodalmi modernségben)*. Argumentum, 1996, 238–239. o.

szak i. e. 3102. február 18-án, pénteken kezdődött, és mindössze négyszázharminckétezer évig fog tartani! S noha máris törpének érzem magam, hozzá kell tennem, hogy a Sötétség Kora csak negyedik szakasza a mahájuga ciklusnak, amely a maga teljességében tízszer ilyen hosszú; és ha fontolóra vesszük, hogy Brahma egyetlen napja ezer mahájugából áll, megérthetik, mire gondoltam az arányokról szólva.” (*Az éjjél gyermekei*, 304–5.)

A szubjektum, az autoritás és a beszéd kapcsolatának kérdése mindenképpen központi szerepet játszik a regényben, és ez magyarázza *Az éjjél gyermekei* (és más posztkolonális regények) átpolitizált olvasatait. A regény retorikai elemzése azt tételezi a leglényegesebb elemnek a logocentrizmus posztkolonális kritikájában általában, és Rushdie regényében is, hogy az írás a megmerevedett jelentés eszköze, ekként van ábrázolva, vagy hogy diskurzív eseménnyé változtatják – a kodifikált szövegek megfertőzése egymással az áthágás szimbolikus tere.⁸ Bár az irodalmi mű tere ebben az értelemben eleve szimbolikus tér (az persze vitatható, hogy *mennyire* az), én kevésbé látom szimbolikusnak, ha nem is az „áthágás” lehetőségét, de a diszkurzusok kapcsolatának és a narratív autoritásnak a megkérdőjelezését. Ebben a tekintetben sem válik el élesen poétikai tér és valós tér: a retorika azért (is) működik, hogy megkérdőjelezze fennhatóságát és ezzel önmagát. A multidimenzionális térben, amelyet az idézetek, a sokrétegű írás, a kultúrák keveredései létrehoznak, és amely lehetővé teszi parodisztikus dialógusukat, én azt a kérdést látom inkább élesen felvetődni, hogy hogyan vindikálhat a szubjektum autoritást a *beszédének*, illetve hogyan parodizálja Rushdie ezt a vindikálási harcot, mint azt, hogy a szöveg hogyan képzei el *nyelv* és valóság, nyelv és igazság, nyelv és cselekvés⁹ viszonyát, bár a két kérdésfelvetés között mindenképpen szoros kapcsolat van.

Az éjjél gyermekei elbeszélőjének (és a regénynek) a legfőbb feladata az, hogy dramatizálja az identitás- és eredetkeresést. Az eredetet az eredetről való beszéd hozza létre, és Szalím Szinai maga végtelen beszédet kreál, hogy genealógiai jelek sokaságába láthassa bele magát. S ahogy a jelek egymásra és önmagukra mutatnak, úgy szól a regény saját létrejöttének folyamatáról. A metafikció egyik eredménye mindenképpen az, hogy *Az éjjél gyermekei* regény a (harmadik világban született) regényekről és olvasásukról, s Bényei Tamás a regény allegóriájának (lyukas) középpontjába önmaga lehetetlenségének olvasását állítja.¹⁰ Szerintem *Az éjjél gyermekei* allegóriája éppen nem tételez egyértelmű középpontot, még ha az nem egyéb is egy lyuknál. Az elbeszélő Szalím nem tekinti feladatának, hogy (önmagán kívüli) középpontot keressen akár a történelem, akár a narráció játékában. Nem annyira a jelentésnek (vagy a jelentés lehetetlenségének), mint inkább az eltakarásnak az olvasása folyik itt: annak az eltakarásnak, amely együtt jár a jelentésgarantálással, ami viszont inherens vonása a szubjektumnak, főleg a magát beszédével legitimálni vágyó szubjektumnak. Ezért is jut Rushdie és elbeszélője újra meg újra a szubjektivitás vállalásához mint a történetteremtés végpontjához.

Ahogy az allegóriák nem tételeznek létrehozójukon túli középpontot, ugyanúgy az üresség, az üres középpont, a hiány sem tűnik valamiféle eredetnek – a történet nem úgy épül fel, hogy erre legyen visszavezethető. A mítosz (a lyukas lepedő) itt éppen hogy nem jelenti – mint az európai hagyományban – az eredet visszahozását, a tiszta kezdet visszanyerését. Nem a tiszta az eredeti, hanem a nem tiszta, a keverék.¹¹

A hiány megint egy szubjektumban jelenik meg: az üresség (amely a lepedő-legendában tárgyasul) attól van Ádam Azizban, Szalím nagyapjában, hogy ő a Másikként határozódik meg a külvilág, és – mivel erre reflektál – a maga számára is. „Heidelberg, ahol

⁸ Vö. Bényei Tamás mágikus realista regényekről szóló bevezetése, illetve *Szalím könyve*, in: *Apokrif iratok*, i.h.

⁹ Az utóbbiakat vö. Bényei Tamás, *uo.*, i.h.

¹⁰ Vö. Bényei Tamás: *Szalím könyve*, in: *Apokrif iratok*, i.h.

¹¹ Vö. Jauss, i.m., 219. o.

a medicina és a politika mellett azt is megtanulta, hogy Indiát, mint a rádiumot, az európaiak »fedezték föl«; Vasco da Gamáért még Oskar is lelkesedett, és Ádam Aziz végül ezért vált meg a barátaitól; bántotta, hogy azt hiszik, ő, Ádam Aziz is az őseik találmánya valamiképpen...” (Az éjjél gyermekei, 13. o.) A történet nem a hitvesztés, hanem a tudatosítás pillanatával kezdődik. A Korán imaszövegébe beleszövődő gondolatok keverékké teszik az „őspillantatot” és eredetté a múlt jelenbéliségét, tudatos megélését. „»Neked akarunk mi szolgálni, és előtted esdeni...« – és most itt térdelt, s noha a fejében ott voltak régi barátai, egyesülni próbált korábbi énjével, amely nem hallgatott a barátok befolyására, s amely tudott mindent, amit tudni kellett volna, például az alázatról, meg arról, amit ebben a pillanatban művelt: keze, régi emlékeknek engedelmeskedve, fölfelé rebent, hüvelykjeit a fülére szorította, s ujjait szétterpesztve, térdre ereszkedett – »...hogyan az igaz útra vezessél, azok útjára, kik kegyelmeddel dicsekedhetnek...« – Mindhiába, elakadt valahogy félüton hit és hitetlenség között, sötétbújócska ez végül is – »...s nem azokéra, kikre neheztelsz, és nem a tévelygők útjára.« És nagyapám a föld felé közelítette homlokát. Előrehajolt, és a föld, az imaszőnyeg borította föld feléje nyújtózott. És akkor eljött a göröngy ideje: orrba vágta nagyapámat, rendreutasításul. Ilse-Oskar-Ingrid-Heidelberg, de Isten-és-a-völgy nevében is.” (Az éjjél gyermekei, 13. o.) Ádam Aziz végleges identitása akkor alakul ki, amikor rájön, hogy mennyire formálta őt a másik számára nyújtott képe, és az a kép, amelyet a másik-léttől kap. Muzulmánisége is éppen így alakul, attól lesz indiai, ahogy egy tüntetésen a tömeget szétverő karhatalom látja őt, amint azt később elbeszéli: „Kasmíriként és nem túl lelkes muzulmánként kezdtem. Aztán egy zúzóadás a mellemen indiaivá tett. Lelekes muzulmán éppen ma sem vagyok, de Abdullah híve annál inkább.” (Az éjjél gyermekei, 59–60. o.)

Szalímnak, úgy tűnik, öröksége a feladat: azt parodizálni, hogy az önmaga létéről beszélni kívánó és eredetét meghatározni akaró szubjektum mértéktelen jelentésadással mindent másikként lát, de önmaga másikaként ugyanakkor. A szöveg önreflexiójának legfontosabb eleme ez: hogy beszél önmaga jelentésvágyáról. Mert Rushdie elbeszélője hajlandó átírni a történelem tényeit is, és erre parodisztikusan felhívja a figyelmünket. Azt mindenki elfogadja a fiktív történetírás részeként (hiszen az utólagos és jelentőségteremtő jelentésadás jellemző a történelemszemléletünkre) és az elbeszélő lényének inherens vonásaként, hogy erőszakosan belemagyarázva értelmez egyre minden történetelemet. De azzal, hogy Szalím elbeszélésében Gandhi rosszkor hal meg, és ahányszor újraolvassuk a könyvet, annyiszor hal meg rosszkor, kikezdődik nemcsak a történelem és a fiktív történet hierarchiája, hanem a tények leírásáé és a szubjektív beszédé, a jelentésadó magyarázaté és a jelentés kívánásáé is. „Ám most már meg nem mondhatom, milyen sorrendben követték egymást az események; az én Indiámban Gandhi mindig is rossz időpontban fog meghalni. Vajon egy ilyen tévedés érvényteleníti-e a teljes szöveget? Oly messzire mentem-e kétségbeesett jelentőségkeresésemben, hogy kész vagyok mindent eltorzítani – kész vagyok-e átírni korom teljes történetét csak azért, hogy a gyűjtőpontba helyezhessem magam? Ez az, amit ma, zavarodottságom közepette, nem tudok megítélni. Másokra kell ezt hagynom. Számomra nincsen visszaút; véghez kell vinnem, amibe belekezdtem, még ha a késztermék óhatatlanul más lesz is, mint aminek szántam...” (Az éjjél gyermekei, 261. o.) A magyarázat lesz a „késztermék”, a történelem. Történetmondásának egy jóval későbbi szakaszában Szalím azt is bevallja, hogy hazudott Siva haláláról: „ez egyszer én is engedtem az önéletrajzírók kísértésének – annak az illúziónak, hogy mivel a múlt csak az emlékezetünkben létezik, meg a szavakban, amelyek hasztalan próbálják kapszulába zárni az emlékeket, múltbéli eseményeket teremthetünk azáltal, hogy leírjuk őket.” (Az éjjél gyermekei, 695. o.) S ez nem csupán a narratív emlékezet időnként előbukkanó sajátja a regényben: mivel a regény egészének világszerűségét egyetlen tudat adja, amely mindent megtesz azért, hogy egész világát saját metaforájává

tegye, *Az éjjél gyermekei* minden narratív autoritást a megbízhatatlansággal kapcsol össze. Az autoritás eredete a narratívában pusztán retorikai-figuratív, és minden az elbeszélés része – a regénynek ez a hangsúlyozott tulajdonsága az alapja az erősen átpolitizált olvasatoknak.

A regény formája és retorikája a mitikus történetekre, az eposzmondásra hasonlít, még abban is, hogy az elbeszélő szubjektum vágya, hogy miközben történetbe szövi magát, azzá legyen, aminek narrációja mondja. *Az éjjél gyermekei* nyelvének ritmusa részben az indiai epikus költeményekre és a szóbeli történetmondásra utal: a levegővétel nélküli hang, annak a szokása, hogy egymásba szaladnak főnév- vagy melléknévcsoportok az izgatott, de már csak lehetséges terjedelménél fogva is kimért elbeszélésben: „És annyi történetet kell elmondanom, olyan tömegű, egymásba fonódó életről eseményről csodáról helyszínről híresztelésről kell számot adnom, oly sűrűn keveredik a valószínűtlen a triviálissal!” (*Az éjjél gyermekei*, 10. o.) Rushdie egy előadásában, 1983-ban, az indiai történetmondók hatásáról beszélve, akik nagy, többnyire írástudatlan tömegek figyelmét kötötték le, Raót idézte: „Mondjuk megszakíthatatlan mesénket. Epizódra epizód következik, és amikor megállnak a gondolataink, megáll a lélegzetünk is, és másik gondolatba fogunk. Ez volt és ma is ez a történetmondásunk módja.” *Az éjjél gyermekei* textuális fogásaival egy ilyen szóbeli performance-t akar létrehozni. A szóbeli történeteket, az előadott eposzt létrehozóik sohasem akarták lineáris cselekményvázra építeni: az in medias res kezdés, a késleltetés, a történetelemek szétszálazása inkább szükséglet, mint szándékos eltérés egy megalapozott normától. A jó epikus költő elfogadja, hogy az epizodikus struktúra az egyetlen mód (és teljesen természetes mód) arra, hogy az ember elképzeljen és kezeljen egy hosszú narratívát, és nagy ügyességet mutat a flashback és más epizódteremtő eszközök használatában: az epikus elbeszélésmód múlt, jelen és jövő között csapong.

Az időkezelés mellett a narratív struktúrák legexplicitőbb eleme *Az éjjél gyermekeiben*, hogy Szalím történetét Padmának mondja el. A retorikai formák válasza kész és megértésre törekvő befogadóra vannak beállítva, és itt ez kompozicionális szempontból is kiemelt, az elbeszélés-szerkezetet aktívan alkotó tény. Padmá közbevetései, állandó kritikálása olyan ellenállást jelentenek az elbeszélőnek, amely segíti elbeszélése szövetének és magyarázatainak létrehozásában: Padmá, mint meggyőzendő hallgató, közönség, egyfajta fölerősítő közeg. Az ő válasza főszerepet játszik az elbeszélés alakulásában: aktivizálja és magnetizálja azt a közeget, amelyben a megértésnek működnie kell. Szalím rajta keresztül szembesül a hallgató szubjektív látókörével – és ennek során viselkedése hol tüntetően alkalmazkodó, hol kihívóan polemikus. Nagy félelme, hogy ha nincs ott az ellenkező és sürgető befogadó, akkor egyenes vonalú történetet mond. „Hanem most már hogyan boldoguljak Padmá nélkül? Hogyan nélkülözöm tudatlanságát, babonás mivoltát, csodaterhes mindentudásom e fontos ellensúlyát? Hogyan legyek meg Padmá paradox földhözragadsága nélkül, mikor ez az – ez volt az? –, ami segített két lábbal állnom a földön? Úgy tetszik, egyenlő szárú háromszög csúcsán álltam eddig, két istenség támogatott kétfelől, az emlékezet zabolátlan istene meg a jelen lótusz-istennője... és mostantól meg kell elégednem egyetlen, egydimenziós vonallal?” (*Az éjjél gyermekei*, 235. o.) Mintha csak ellenbeszédet tudna teremteni, csak valami ellenében fogalmazhatná meg a történetét: Szalimnak nemcsak az számít, ahogyan elmond valamit, hanem a másfajta elmondások közegének fénytörő hatása is. (Seherezádéhoz hasonlítja magát, aki az életéért mesél a királynak, akit meg kell nyernie. – *Az éjjél gyermekei*, 34. o.) Jellemző a regény retorikai struktúrájára és játékára a történet létrehozójának pozíciójával: a beszéd, amely autoritást akar vindikálni magának, nem is lehet más, mint más megnyilatkozások ellen irányuló, de azokat feltételező és rájuk épülő ellenbeszéd.

Hasonló kettősségekre épül egyébként is *Az éjjél gyermekeinek* retorikai struktúrája: a narráció alá van vetve Szalím tudatának, de az is a narratíva létmódjának. Az önéletrajzi

emlékezés jelentésadó vágya uralja is az elbeszélőt, de eszköz is a kezében ahhoz, hogy újabb és újabb keretek közé helyezze önmagát, vagy inkább újabb és újabb kereteket építsen maga köré. Padmá alá van vetve Szalím narrációözönének, de Szalím elbeszélése is magának és neki. „Nem kétséges, hogy Padmá is belém szívárogo. Miközben repedezett testemből ömlik kifelé a történelem, csöndeskésen belém csöpög az én házi lótuuszom a maga egészséges evilágiságával, paradox babonáival, a mesés elem iránt való ellentmondásos szeretetével.” (*Az éjféli gyermekei*, 57. o.) A represszió végtelen játéka eszköz és cél is egyben: ahogyan a szubjektum is játékának terepévé és céljává teszi minden meghatározottságát Szalím elbeszélésében.

Nemcsak a történelem, hanem a nemzeti identitás is így alakul a regényben. A nemzet valós és képzeletbeli egyszerre, a hozzátartozás és a megteremtése is: feladat. „...Egy mitikus országban, amely nem is fog soha létezni, hacsak nem egy tüneményes kollektív álom által, egy álom által, amelyet mindnyájan, közös megegyezéssel álmodunk; olyan tömegfantázia ez, amelyben más-más mértékben, de minden bengáli és pandzsábi, madrászi és dzsáti osztozik...” (*Az éjféli gyermekei*, 174–5.) Ez a játék ellentmond egy másik brit-indiai értelmező, Bhikhu Parekh interpretációjának, aki a *Between Holy Text and Moral Void* című Rushdie-elemzésében (miközben *A sátáni versek* muszlim elutasítását próbálja magyarázni, nagyon is közvetlenül társadalmi-politikusnak tételezve a regényt) azt magyarázza, hogy mi a „szent”: az, ami a haszonelvű elgondolások mögött áll, ösztönös, közvetlen jelentősége van, amely az egyént transzcendálja vagy összeköti valami nála magasabbal, mélységet és jelentést adva az életének. Rushdie viszont, amennyiben politizál, másképpen teszi: az ő fenomenológiája egyáltalán nem tételez nagyobb mélységet, mint amit a szubjektum teremt, a szubjektumnak viszont, úgy látszik, kényszerű feladata ez a teremtés. Az egyént, ha valami, ez a munka transzcendálja. *Az éjféli gyermekei*ben semminek sincs ösztönös, közvetlen jelentése, minden jelentőség teremtett, persze ez a teremtés kényszer... A nemzetélményt, az egyik legfőbb jelentésalakító tényezőt (amelyre ugyanakkor a legmegfeszítettebb jelentéstulajdonító munka irányul), a regény kommunikációs létviszonyként, örök elbeszéltként és a beszéd örök alapjaként és indítékeként tematizálja.

Az éjféli gyermekei tehát egy mély poétikai és világszemléleti dilemma regénye. Megkérdőjelezi, sőt ellehetetleníti a narratív autoritásba és az elbeszélhető tudásba vetett bizalmat, ugyanakkor viszont nemcsak esztétikai, de világteremtő funkcióval is felruhazza az elbeszélést. Szalím narratívája az identitás, a beszélő és az elbeszélte dolgok öazonos-sága és kölcsönös meghatározottsága körül forog, miközben végig tudatában van annak, hogy nem lehet nem megpróbálnia legitimálni magát és elbeszélői helyzetét: a legitimáció a regény nyelvi játékának legfőbb tárgya, erre utal Szalím Szinai összes metanarratív megjegyzése. A mindennek középpontjában álló elbeszélő-figura miatt nem evidens, hogy a beszéd középpontja milyen nehezen lokalizálható, hiszen Szalimnak minden erőfeszítése arra irányul, hogy meghatározza a maga helyét az elbeszélte történetben. Ám éppen a túlzott, parodisztikus meghatározottságtól tűnik el újra meg újra beszéde mögött, s a végsőkéig vitt textualitás miatt a beszélő szubjektum helyét retorikai struktúrák és poétikai viszonylatok foglalják el. Az Rushdie fogása, hogy az elbeszélni és világot teremteni képes szubjektum lehetetlen hiánya Szalimná áll össze, aki mégis egyetlen alak, bár paródiája is minden egyetlen alaknak – mert nincsen történetmondás és történelemteremtés nézőpont-legitimáció, és nincsen nemzetmeghatározás ennek politikája, retorikája és meg-megmutatkozó szövegszerűsége nélkül. A szöveg, akárhogy is, világ, s a világ olvasandó textúra.

A FIÚ ÉS A VILÁG

Bohumil Hrabal: *Díszgyász*

Második kiadásban jelent meg magyarul Hrabal *Díszgyász* című könyve, mégsem pontosan ugyanaz a szöveg jelent meg most, mint 17 évvel ezelőtt, egyszerűen azért, mert időközben magyarul is elérhetővé vált *A városka, ahol megállt az idő*, Hrabalnak az a regénye vagy novellafüzére, amelyből a *Sörgyári capriccio*, a *Díszgyász* és részben a *Harlekin milliói* „lett”. Létezik egy mítosz Bohumil Hraballal kapcsolatban, mely szerint a cseh író az ösztönös, spontán alkotók közé tartozik, akiből éppoly elemi erővel áradnak a történetek, mint Pepin bácsiból. Ez akár igaz is lehet, a *Városka* és a *Díszgyász* (a *Díszgyász*ba került át messze a legtöbb anyag a korábbi szövegből) összevetésének tanulságai azonban egy rendkívül tudatos, szövegeit mondatról mondatra átgondoló, kisebb és nagyobb szerkezetekben egyaránt gondolkodó tervező íróra utalnak. A *Díszgyász* Hrabal egyik legszebb könyve, és fellelhető benne az összes megszokott hrabali öröm (vagyis bánat), csak éppen, köszönhetően a *Városka* ismeretének, az is nyilvánvaló, hogy nagyon jól megcsinált könyvről van szó. Nyelvtudásbeli és egyéb hiányosságaim miatt nem vállalkozhatok a két szöveg egyes részleteinek mindenre kiterjedő összevetésére, inkább csak arról van szó, hogy a korábbi, sikerületlennek egyáltalán nem nevezhető könyvvel való együtt olvasás során talán jobban fény derül arra, miért annyira jó a *Díszgyász*.

Tudjuk: Hrabal világot teremt. Világot teremt a *Városkában* (már a címben is jelölt nyíltsággal), és ugyanezt a világot teremti újra a *Díszgyászban* is, csak éppen, megítélesem szerint, sokkal sikeresebben. Épp a városka világszerűsége lett meggyőzőbb; részletesebb-részletezőbb a megjelenített-teremtett világ topográfiája (paradox módon részben épp a többször ismételt utca- és térnevek konkrétsága válik az ismétlések által a mitológikus topográfia alapjává); sokkal átgondoltabb (ugyanakkor kevésbé direkt) a világ mitológiájának (a szereplőknek és viszonyaiknak) és metafizikájá-

nak kidolgozása. A *Díszgyász* világa belülről méretik ki, a külső paraméterek gyakorlatilag teljesen hiányoznak (látni fogjuk, hogy így van ez még a háború kirobbanásakor is), s a világ egyes elemei egymáshoz képest határozódnak meg – még a hasonlatok alapszintjén is: a gázlámpák sora úgy fonódik össze, „mint a sörgyári gyümölcsösben a [z egy korábbi elbeszélés által már világ-szerűvé tett, elfoglalt] cseresznyefák ágai” (92 – a minden jelzés nélküli zárójeles lapszámok a *Díszgyász*ra utalnak); a lámpák „a sárگا szárnyak rebbentésnyi távolságára ragyognak egymástól, miként a sörgyári gerendákon ülnek egymástól szárnytávolságnyira a galambok” (93). A világ-szerűség átgondoltságának egyik legfőbb kulcsa pedig az elbeszélő-émlékező fiú (a továbbiakban Fiúnak nevezem, mert elsősorban az) hangjának, a világgal szemben (világban) elfoglalt helyének módosulásában rejlik. A következőkben a *Díszgyász*nak erről a világszerűségéről lesz szó, helyesebben e világszerűség meggyőző erejének néhány, véleményem szerint fontos összetevőjéről. Az első két szöveg viszonylag részletesebb olvasása alkalmasnak látszik néhány fontos összetevő kiemelésére (noha rögtön arra kényszerülünk, hogy más elbeszéléseket is bevonjunk, ugyanis a hrabali világteremtő módszer egyik legfontosabb eleme, a motivikus-anekdotikus ismétlés, az egyes szövegekben csak kevésbé ragadható meg).

A *Tengeri sellő* története a két könyvben nagyjából ugyanolyan terjedelmű, számos szó szerinti egyezés is van (már amennyire a két, egyébként meggyőzőnek tűnő átültetésből ezt meg lehet ítélni; Varga György fordítása aligha úgy készült, hogy átemelte Hosszú Ferenc fordításából az eredeti szövegekben azonos törmelékeket), és a történet is ugyanaz: a folyóparti homokkotró munkásokat bámuló Fiúnak annyira megtetszik az egyikükön látható tetoválás, hogy elhatározza, ő is hajót tetováltat a mellére; pénzt vesz kölcsön a templomi perselyből, fizet egy rumot a tetoválásért Loj-

za úrnak, aki azonban becsapja és hajócska helyett egy meztelen felsőtestű sellőt tetovál rá. A Fiú ezt nem tudja, és büszkén mutatja meg mellkasát a városka esperesének; csak itt derül ki, hogy mit ábrázol a mellén a rajzolat.

A világ ideje

A két változat első mondata között valami modális különbség van, ami az egész *Díszgyász* megtervezettségét tekintve fontos lehet. A *Városkában*: „Szerettem iskolából hazafelé menet leszaladni az úsztatóhoz, ahol homokosbárák álltak...” (*Városka* [a továbbiakban V] 5). A *Díszgyászban*: „Az iskolából egyenesen az úsztatóhoz rohantam, ahol homokkal teli hajók álltak...” (5). A két mondat időbelisége-modalitása közötti különbség azért különösen érdekes, mert első látásra ellentmondani látszik annak, ahogyan a hrabali módszer logikája megváltozott. Abból az elbeszélő módból, amit Genette „iteratívnak” nevez (egy többször ismétlődő cselekvés mintegy összevont elmesélése, vagyis egyszerre történetmondás és ismétlés, mindig az ismétlés elmondása is), itt a legelső mondatban a *Díszgyászban* az esemény egyszerűségét hangsúlyozó modalitás lett. Ennek a konkrét változásnak a mértéke még visszatérek, de maga a változtatás ténye (vagyis hogy a mondatnak csak a modalitása változott) arra utal, hogy a két időbeliség viszonyának fontos szerepe lehet a hrabali világteremtésben. Az egész kötetet szemlélve valóban azt látjuk, hogy épp ennek a két elbeszélői modalitásnak a rendkívül gondosan megkomponált váltakozása teremti meg a *Díszgyász* világának időbeliségét; olyan világot teremt Hrabal, amely egyszerre állandó és zajlásban-elmúlásban van, ahol minden esemény vagy emberi cselekvés kétszeresen is ellentmondásos helyzetű: egyszerre részesül az ismétlés stabilitásából (ugyanakkor az ismétlésben való részesülése miatt – itt már az első esemény is mindig ismétlés, mert ugyanaz a modalitása az elbeszéltségének – elveszti a világ idejéből való határozott kihasítottágát) és a halálhoz közeledés ismételhetetlenné-egyszerivé tevő törekénységéből (amely ugyanakkor, mivel kivonja az ismétlés logikája alól az eseményt, valóban eseményt tesz azt). A *Díszgyász* világának nincs egy története, illetve van, de ez az egy történet az elmúlásé, ami minden egyes pillanatban benne van, és ami a szöveg epifanikus pillanatai közül is soknak a titka; ez a

történet nem mondható el, nem is kell elmondani, mert az elbeszélőmód (nosztalgia), az állandóság és az állandó elmúlásban levés közötti villódzás „elmondja” ezt az elmondhatatlan és nem történetyszerű történetet. Ennek a világnak legfontosabb tulajdonsága, hogy volt, egyrészt abban az értelemben, hogy létezett, fennállt (nem pedig történt), másrészt abban az értelemben, hogy már nincs. Innen ered a nosztalgikus történetmondás paradoxona: a nosztalgikus modalitás által megjelenített világ épp azért lehet stabil, mert már változatlan, mert már nincs, mert abszolút, az elbeszélés minden pillanatába már eleve beíródott határ választja el az elbeszélés pillanatától, a halál pillanata; a nosztalgikus elbeszélés mindig olyan egy kicsit, mintha egy halott beszélne.

A *Díszgyász* egyáltalán nem utal az általa teremtetett-megjelenített világ elmúlására (végére): azelőtt van vége a szövegnek, mielőtt a világ idejének vége lenne. A *Városkában* folytatódik a történet, illetve történeté válik az, ami a *Díszgyászban* csak valami megfoghatatlan időbeliség: a korábbi szövegben látjuk, amikor a háború után Francin, a felesége és Pepin bácsi kiűzetetnek a paradicsomból, és látjuk-érzékeliük, hogy ennek a világnak a legtökéletesebb megtestesítője, Pepin bácsi lassan, nagyon lassan kivonul a világból – a meghalás már nem jelent számára igazi átlépést (a vég, a világ vége a későbbi változatban külön regénnyé vált, ebből lett a *Harlekin milliói*, az öregség és az elmúlás regénye). A *városka, ahol megállt az idő* cím tehát egyáltalán nem a hrabali módszerre, a világ általános időbeliségére vonatkozik, hanem csak ennek a világnak a végére. A *Díszgyászban* nem áll az idő; nem mozdulatlanságba dermedt (vagy a művészi alkotás által az örökkévalóság mozdulatlanságába emelt) világ ez, s csak akkor áll meg az idő, amikor (kicsit úgy, mint a pátriárka számára a *Száz év magányban*) a szereplők számára életük előrehaladása (a világ értelmes időbelisége) már kizárólag a halál várásaként érzékelhető, vagyis a megállt idő mindig „csak” valaki vagy valakik számára megállt idő: „kezdte értelmét veszíteni, akárcsak az egész idő, amely nemcsak a templom tornyán lévő lebéult, elromlott, senki által meg nem javított órán állt meg, hanem ez az idő köröskörül mindenütt kezdett szép lassan megállni, helyenként már teljesen meg is állt, miközben egy másik idő, más emberek ideje tele volt lendülettel, igyekezettel és erőfeszítéssel” (V 158).

Ez a megállt idő azonban a *Díszgyász*ban még (helyesebben, ha a két szöveg kronológiáját tekintjük, már) nem úgy jelenik meg, mint egy bizonyos ponton bekövetkező törés, vagyis mint egy történet része, egy bizonyos időpontban bekövetkező esemény, hanem mint a lebegő, ismétlés és egyszerűség között létrejövő világ minden pillanatában benne foglalt lehetőség, mint az egész szöveg (világ) időbeliségének állandó összetevője. Van ennek a történetnek nem formálható elmúlásban levésnek egy fontos, a hrabali módszer lényegét érintő elbeszéléstechnikai következménye.

A *Díszgyász* világa, illetve e világ elbeszéltsége – mint a hrabali világé általában – anekdotikus. Ez, ha úgy tetszik, köztudott, de talán nem árt végiggondolni, hogy pontosan mit jelent egy világteremtés anekdotikusságáról beszélni. Az anekdota nem ugyanaz, mint a történet; olyan történet, amely mindig alárendlődik egy másfajta időbeliségnek, egy másfajta logikának; mondhatnánk, az anekdota (legalábbis Hrabalnál) szükségszerűen alárendelt viszonyban álló történet, akkor is, ha egy egész novellát kitölt. Látszólag ellentmond mindennek, hogy a hrabali világ történetességére valami alapvető mellérendelő viszony jellemző, mikro- és makroszinten egyaránt. Egyetlen példa a mikroszintű mellérendelésre, az *Armagedon* című szövegből: „És Armagedon úr felhúzta a rugót, feltette a lemezt, és a fúvószekerek játszott és a kórus énekelte... Ez a harc lesz a végső, csak összefogni hát... És az ablakon kihajolt egy birodalmi katona, aztán egy másik, a harmadik ablakban felbukkant a parancsnok feje, aztán a ház belsejéből parancsszavak és csizmadobogás hallatszott, és az ajtón kirontott három katona, a puskaaggal lesújtottak a mézárosra, aztán felemelkedett az a puska, megcsillant a bajonett, és a katona egyetlen lefelé irányított ütéssel széttrökte a gramofont és a lemezt, a gramofon ott feküdt a napsütésben a kövezeten, és a fekete hanglemez szétrepült, mint egy üveg váza, és a rugó kiugrott a gramofon belsejéből, és sivítva végigcsörömpölt a kövezeten, egészen a bíróság épületéig, ott aztán az acélspirál fennakadt a falon, és fenyegetően rugózott a levegőben. És megjött a katonai teherautó, és a katonák felemelték a véres Armagedon urat, aki azonban nevetett, és amikor berakták a ponyva alá, egyre csak azt kiabálta, Armagedon!” (216–7). Az idézett részletben szinte kizárólag az „és” kötőszó kapcsolja össze az eseményeket, nincs következtető

vagy ellentétező logikai viszony, s ebből a szempontból a részlet tipikusnak mondható (még akkor is, ha jelen esetben a tartalom és a mellérendelő, szentvelen elbeszélés ellentétének sajátos stilisztikai többletértéke van, mintegy az elbeszélte esemény értelmetlen kegyetlenségével szembeni stilisztikai érzéstelenítésként olvasható). A *Díszgyász* világában az egyik esemény nem fontosabb, mint a többi (vagy – és ez az anekdotikusság egyik lényege – minden elbeszélte esemény egyformán fontos): hiányzik a szövegből az a narratív hierarchizálás, amely az *egyetlen* szervező, az egész világ folyamatának narratív formát adó történet mikroszinten is mindenhol érezhető árnyéka vagy leképeződése volna. Makroszinten mindez úgy érvényesül, hogy az első két fejezet kivételével (és talán néhány háborús fejezetet leszámítva) az egyes fejezetek (vagy fejezetpárok) gyakorlatilag felcserélhetők volnának egymással. A számtalan anekdota, apró történet ellenére van a *Díszgyász* világában valami alapvető és mély elbeszélőietlenség, s ennek oka részben a nosztalgia által elbeszélte világ sajátos időszemlélete, történettelensége, illetve ennek következtében a kétféle elbeszélői modalitás közötti állandó billegés.

A szöveg (világ) rendkívüli egysége nagyrészt épp ennek a hiánynak köszönhető: nincs az egész szövegen átvivő, annak egyes részeit történetbeli fontosságuk alapján hierarchiába rendező történet. Az egyik anekdota a nagy történetben elfoglalt pozícióját tekintve nem fontosabb, mint a másik, ám ez nem jelenti azt, hogy az egyes pillanatok között is egyenértékűség állna fenn; inkább arról van szó, hogy, mint sok epifanikus szerveződésű modernista szövegben, a pillanat felértékelődik a történettel szemben – de csak a nagy történettel szemben, hiszen Hrabalnál a világot alapvetően az egymásba szövdő és kapcsolódó, egymásra rímelő, egymást ismétlő aprócska történetek alkotják, még akkor is, ha be vannak ágyazódva a hrabali világ alapvető időtlenségébe és elbeszélőietlenségébe.

Ennek a logikának egyik példája a háború kezelése: mondhatnánk, hogy a háború szétzúzza a kisváros világát, és radikálisan, kegyetlenül ráébreszti a világot (szöveget) önmaga lebegő időtlenségének történetietlenségére – mondhatnánk, ha igaz lenne, de nem igaz, mert mint már mondtam, a *Díszgyász* világa (a nosztalgikus elbeszélés paradox időbelisége) már magában foglalja a történelmet is, az elmúlást, csak nem egyetlen eseményként

megélhető vagy értelmezhető pillanatként. Nem annyira a háború (az érzékelhetővé, elszenvedhetővé vált történelem) keríti hatalmába vagy roncsolja szét a regényvilágot, mint inkább fordítva: a *Díszgyász* világa kebelezi be a második világháborút, de ez nem jelent valami hazug idilliesítést (a világháború anekdotikussá válása – a hrabali anekdotikus-ság alapvetően metafizikai *tétje* miatt – nem jelent bagatellizálást), hiszen a nyomorúság, a szörnyűség, a minden pillanat összetevőjeként meghatározott kegyetlenség és halál mindig is ott volt a világban; a háború, illetve a háborúhoz kapcsolódó kegyetlenség, értelmetlen pusztítás szinte csak beilleszkedik az elbeszélte világban már mindörökké fogva létező helyekre, megszállja az anekdotákat – de az időbeliség és elbeszélő szerkezet rendjét, a szereplők kezelését (a világ egész modalitásának egységét) nem rendíti meg. Az anekdoták voltaképpen ugyanolyanok maradnak, csak most a háború is bekerül a lehetséges témák/kereketek közé; az elbeszélések szerkezete nem változik alapvetően, de ugyanez mondható el az alakok kezeléséről is: elég, hogy egy kicsit egyénivé (mondjuk névvel és legalább egy sajátossággal ellátottá) váljon, Friedrich mérnök úr, a német hadsereg tisztje teljesen zökkenőmentesen illeszkedik be a szereplők világába: némileg groteszk, nevetséges és szánalmas foglalatossága, a vesszőfonás (lugast, széket, hintalovat készít) a többi szereplő ismétlődő tevékenységeihez hasonlít (motorszerelés, mulatozás stb.), tehát beilleszti a hrabali világ rendszerébe: ez az a vonás, amely karikatúrisztikus figurává teszi és humanizálja egyszerre. Amikor távozása után a gyári munkások felgyűjtják az általa font tárgyakat, iránta is azt az iróniával kevert szánalmat érezzük, mint a többi szereplő iránt. Emellett a háborús tematikát is felhasználó novellák között szerepel az egyik legérdekesebb, chagalli (és talán Bruno Schulz-i) hangulatú novella, a tisztán epifanikus szerkezetű *Sárga madár*, amelyben szó sem esik a háborúról. A kötet zárónovellájában, a *Bérmaapácská*-ban is egy szokásos hrabali portré (az alap egy groteszk tulajdonság, az *ismétlődő* dührohamok és az almáriumok obligát szétverése) ismétléslogikája érzékeli el a háborús időszakhoz, amely semmiféle narratív vagy egyéb törtést nem okoz, ugyanazzal a szokásos egyszerű mondattal van bevezetve, amely a novellákban annyiszor kapcsolja össze az egyes történeteket: „Aztán beköszöntött a tavasz, és a háború a végéhez közeledett” (256).

Az időbeli szervezettség tekintetében többféle szövegtípus szerepel a *Díszgyász*-ban. Van néhány majdnem tisztán egyetlen anekdotára koncentráló elbeszélés: ilyenkor általában az iteratív-gyakorító elbeszélésmód folyamatosan szűkül, míg végül, kicsit úgy, mint a nagytáblából fokozatosan közelképbe váltó kamera, egyetlen esetet hasít ki az ismétlések sorozatából, de úgy, hogy közben vissza-visszavált gyakorító módba, és ezáltal soha nem vagyunk teljesen és egészen csakis ott, hanem mindig egy kicsit a többi hasonló ismétlődő eseményről is beszél a szöveg (*Bárányszájú alnák*, *A 430-as Skoda*, *Diáklány*, *Díszgyász* stb.). Vannak etűdszerű életképek, ahol az ismétléslogika állóképszerű hatáshoz vezet, s ahol a felvillanó egyedi-egyszeri eset szinte határozott körvonalait sem nyeri el, minden pillanatban beleolvad a többi hasonló pillanatba (*Sumavai zenészek*, *Közvilágítás*); az is előfordul, hogy fordított a szövegek logikája, és az egyes anekdota vált át minduntalan gyakorító módba (*Haláleset a családban*). A lényeg az, hogy minden egyes szöveg (leszámítva a két nyitó novellát) elbeszélésmódjának dinamikáját ez a kettősség szolgáltatja.

A két legtipikusabb szöveg ebből a szempontból minden bizonnyal a *Bíborhere* és *Az egér ellopta a gyerek cumiját* című írás, ahol a két modalitás közötti villódzás végig folyamatos és feloldatlan marad. Az utóbbi novella az egyik szokásos módon indul, egy portréval (vagyis nem történetes résszel), jelen esetben a sörgyár serfőzőmester-helyettesének portréjával; a portré egyetlen lényeges eleme, hogy a helyettes gyűlöli a főnökét (a Fiú apját), minek következtében állandóan a főnök bátyját, a gyári munkásként dolgozó Pepin bácsit székálja, és következetesen őt osztja be a legmocskosabb munkákra. A teljesen meghatározatlan, bármilyen külső időbeliségtől független indításba az időbeliség csak mint ismétlődés vonódik be, mint Pepin munkáinak (Herkules munkái) sorozata: Pepin szokás szerint ordibál, a helyettes szokás szerint beosztja a legrosszabb munkára, és Pepin szokás szerint alászáll a mélybe (kazántisztítás, csatornapucolás). Jellemző, hogy a szöveg még e szituációk között is további összefüggést létesít, két egymásra rímelő hiperbolikus kép segítségével: a mélyben tevékenykedő Pepinnel rendszeresen lekiabálnak az emberek, és a bácsi legfontosabb attribútuma, hangja ilyenkor felemelkedik a föld alól, kétszer is: „és a bácsi hangja felszökött a sörgyár fölé, mint egy

óriási szomorúfűztörzs, s aztán az ágacskákon pergett és csordogált és csöpögött le a földre, az iroda ablakaiba és az udvarokba” (98); „És a hangja fellövellt magasan a sörgyár fölé, mint a szökökút, s amikor elérte a felhőket, megtört és lefelé hullott, és szétömlött minden irányba” (99). Talán nem véletlen, hogy a *Városkában* csak egyszer szereplő, jóval egyszerűbb kép („és a csatornából roppant gejzírként tört elő, ujjongott, verődött vissza a falakról s szállt az ég felé a bácsi üvöltése” – 56) a *Díszgyászban* megismétli magát és bonyolultabbá válik – amellet, hogy a második hiperbola folytatódik és beleilleszkedik az egész kötetet meghatározó képi-metafizikai rendszerbe: „a munkások... megjedtek, hogy ki kiabál rájuk fölülről, nézték az eget, mint az apostolok, amikor megszólította őket az Úr hangja” (99). Pepin bácsi a szöveg (világ) mitológiájában a szintek összekeverője, a felnőtt, aki mégis gyerek, a karnevalizáló Harlekin-szereplő (neki nem kell beöltöznie a Sokol-bátra Harlekinnek), aki egyszerre alantas és fennkölt, aki összezavarja a fent és a lent (profánul alászálló Orfeusként őt is éneke jellemzi), a tiszta és tisztátalan hierarchiáját (hiszen a csatornából felszálló hangját a világ mint fentről érkező hangot érzékeli), s így az apostolokra és az Úr hangjára tett utalás csak annyira ironikus, amennyire a szöveg minden más bibliai utalása. Pepin bácsi ismétlődő munkái alakítanak ki tehát egy bizonyos időbeliséget (lásd pl. az említett *Bérmaapácska* című szöveget), s ebbe illeszkedik az elbeszélés idejét pontosabban lokalizáló mondat: „Amikor eljött az ideje, és befagyott a folyó...” (100), és kezdődik az egyik legkeményebb munka, a jégfordás, amelyre először ismét csak Pepin bácsit jelöli ki a helyettes. Az időbeliség tehát már valamivel pontosabb, de még mindig gyakorító, hiszen csak a *Díszgyász* által elbeszélte-megjelenített időszak teleit nevezi meg.

Az előbb idézett mondat egyébként jellemző az egész szöveg időkezelésére; a könyvben egyetlenegyszer fordul elő (153), hogy valamely esemény időbeli meghatározása a valamely másik esemény óta eltelt szakasz hosszán alapulna, nem is beszélve dátumokról vagy más külső időbeli meghatározottságról: a *Díszgyász* világa időben is *belülről* méretik ki. Az események idejét megszabó határozószók az évszakokra, hónapokra, napszakokra vonatkoznak, vagyis a ciklikusan ismétlődő időszakokra, amelyeknek már említése (minden nyáron, éjszakánként stb.) gyakorítóvá változ-

tatja a szöveg modalitását. Az egyediséget, egyszerűséget bevezető határozók pedig általában egyszerűen kiválasztanak egyet az ismétlődő események közül („Egyszer...”), persze anélkül, hogy igazából kiválasztanák, hiszen az „egyszer” egyszer(i)sége mintegy magára hagyja, kivonja a történetyszerűségből, anekdotává teszi az általa bevezetett történetet. Máskor az „akkor, amikor” szerkezet vezeti be az egyedi eseményt (anekdotát), a világ egyik ugyancsak belülről meghatározott eseményéhez vagy ismétlődő történéséhez viszonyítva az elmesélendő anekdotát (illetve gyakran az „akkor, amikor” szerkezet szinte tautologikusá válik, mert csak két gyakorító történeßsort rendel egymáshoz, s így az egyik időbeliségének a másik által való meghatározása afféle tükröztetést eredményez). Különös dolog, de ez a modalitását tekintve nosztalgikus (vagyis az elbeszélte világ/idő mostjába visszavágyó, az elbeszélés aktusa által azt újrateremteti vagy visszaidézni kívánó) szöveg, hogy az egész elbeszélte világot újjáteremtett *most*-tá változtathassa, megfosztja az önmagukra hagyatkozó egyes pillanatok, eseményeket azok *most*-jától, teljes, megélt jelenidejűségétől. Úgy tűnik, a jelenidejűség felidőzéséhez a nagy történetbe vetettség, vagyis a múlttal és a jövővel szembeállított perspektívaltságra van szükség, ami, mint láttuk, a *Díszgyász*ból hiányzik. A *most* (a múltban megélt *most*), a *jelen* (a múltban megélt *jelen*) után vágyakozó szövegben van valami mindent átjáró jelen-telenség – megítélésem szerint ez elsősorban az elbeszélő-émlékező Fiú mindenkori, már abban a világban is meglévő jelen-telenségének, jelenléttelenségének köszönhető, amelyre később visszatérek még.

A *most* tárgyalt novellában a következő fokozat az időbeliség megalapításában az elbeszélő-émlékező Fiú (az *En*) beiktatása az eddig azonosítatlan elbeszélőjű szövegbe: a Fiú tevékenységei által megszabott, kimért időben helyezi el az eseményeket, megint csak gyakorító modalitásban (csak ez egy másféle logika szerinti gyakorítás): „Valahányszor csak kimentem korcsolyázni, s valahányszor csak a kulccsal felcsavaroztam a két kis vaspengét...” (101). Vagyis háromszorosan is meg van határozva az elbeszélés eseményeinek még mindig tisztán gyakorító modalitása: Pepin munkái, a tél és a Fiú téli tevékenységei által. Ez a hármasság szabja meg a továbbiakban is az elbeszélés időbeliségét (a Fiú nézi a jéggel hősiesen küzdő Pepin bácsit és a többieket, Pepin bácsi

énekkel, birkózik a munkásokkal, hidegebbre fordul az idő és a jegesek két bádoghordót hoznak kályhának – 103), egészen addig, amíg a szöveg el nem érkezik az egyedi-egyszeri esemény csalóka időbeli konkrétságáig. A gyakorító elbeszélés észrevétlenül közeledik az egyszerűség felé: „És a jegesek fölmelegedtek az énektől, a folyó felől a korcsolyapályáról idehallatszott a gramofonszó, a diákok valcert jártak korcsolyán a kisasszonyokkal, már haza kellett volna mennem, hogy megírjam a szorgalmi házi feladatot, de ez itt a sörgyár mögötti jég-hombárnál szebb volt, mint az olvasókönyvbeli kép... Az árva gyermek.” (103) A szorgalmi házi feladat írására való utalás mintha már konkretizálná az eseményeket, de csak látszólag, hiszen a Fiúnál ez ugyanolyan örökösen ismétlődő tevékenység (attribútum), mint az apánál a motorszerelés. A következő mondatban viszont megtörténik az átcsúszás, a jelen idő váratlan és mindig csak pillanatnyi (itt is egyetlen mondat) bevezetése gyakran jelöli a kötetben az elbeszélés modalitásváltásának ezt a pillanatát, ha úgy tetszik, az egész regényvilág időbeliségének paradigmatisztikus pillanatát, hiszen ezek azok a pontok, ahol a szöveg igazán önmaga, önmagára talál, ahol a világ igazán önmaga, mindig csak egyetlen pillanatra, mert a jelen idő, a tiszta, elmúlás (ismétlés) jelenléte nélküli jelen mindig csak egyetlen pillanatig tarthat, s ez az átvezetés, az áttűnés sehol nem lévő pillanata, a két modalitás közötti villódzás pillanata. „És nem akaróztott hazamennem, már dél óta emberek vannak nálunk...” (103)

A következő mondat megint múlt idejű, és visszacsúszik a gyakorító módba, s amikor a szöveg teljesen egyértelműen visszatér a korábban a jelen idő pillanatnyi befurakodásával azonosított egyszerűségbe, már újra múlt időt használ: „Nem akaróztott még hazamennem” (105). A Fiú fél a vendégektől, a vendégek idegenségétől, és kitérőt tesz, mint ahogy az elbeszélés is kitérőt tesz a hazafelé (az elbeszélés valami okból fájdalmas jelmezkészítő-jelenet felé) vezető úton. A novella második fele egyetlen konkrét jelenetről, a felnőttek Harlekin-jelmez készítésének epizódjáról szól, amely egyszeri, ám implikációban és motívumaiban egyértelműen a teremtett-megjelenített világ számtalan pillanatára vonatkozik. A Fiú, mint oly sokszor, most is majdnem végig kívülről, a sötétből nézi a kivilágított lakásban ténykedő szüleit (106, 107), részben hasonlóságot érez a mulatságot ugyancsak kívülről fi-

gyelő, ám mégis odabent lévő apával (108), és végig nyilvánvaló, hogy a jelenet tulajdonképpen csak egy az ismétlődő szituációk (a Fiú kintről nézi a fényben nélküle és tőle, az ő létezésétől teljesen függetlenül tevékenykedő szüleit) sorában; az elbeszélés tehát végig az egyszerűség és a gyakorítás modalitásai között billeg, és még az erősen konkretizált, viszonylag hosszan leírt zárójelenet is magán viseli az ugyanilyen jelenetek és helyzetek sokaságának nyomát.

Ami a szöveg időbeliségének különösségét adja, az nem is ez a két modalitás közötti billegés, hanem a novella két „fele” közötti narratív kitérő, a szöveg kerülőútja: a hazatérni vonakodó Fiú útközben megszomjazik, és betér egy tanyai gazdaságba, hogy vizet kérjen. A ház sivár, sötét és elhagyatott; végül az egyik szobában egy ágyon kuporogva és összebújva két rémült fiút talál: „Egy kisgyerek és egy nagyobbacska fiú ült a szalmán az ágyban, a dunyha körük tekerve, a vállukon gyapjúkendők, csücskeikkel megkötve a hátukon” (105). Miután feltöri a vödörben megfagyott víz felszínén képződött jégreteget (vagyis egy pillanatra ő is jeges, mint Pepin bácsi és a munkások), és indulna kifelé, meghallja, hogy a kisgyerek felsír. „Visszafordultam az ajtóból. Mi baj?, mondom. Az egér ellopta a cumiját, mondta a fiú. No, jól nézünk ki, mondom. És újra kiléptem a hideg folyosóra, az ajtó magától becsukódott utánam.” (106) Mint az elbeszélés címadása is mutatja, valamiképpen ez a pillanat, az elbeszélés két felét összekötő és elválasztó kitérő, útonlevés, sehollett a szöveg középpontja, amely mintegy magába szippantja az egész szöveget: azok közé az epifanikus pontok közé tartozik a *Diszgyászban*, amikor egy látszólag teljesen érdektelen és irreleváns pillanat megnyílik, és hihetetlen nyomorúság, tehetetlenség, valami eredendő és teljességgel leküzdhetetlen magány tárul fel a létezés mélyén: a magány, az egyetlen dolog, amely összeköti a két magára hagyott gyereket a Fiúval, Pepin bácsival és az apával, az esperessel, az éjjeliőrrel és a többi szereplővel. Ugyanolyan pillanat, mint a *Haláleset a családban* című elbeszélés záró pillanata, amikor a vágóhídra vitt kiöregedett sörgyári ló éjszaka „kiszabadította magát, és visszatért oda, ahol lenni szeretett, az istállóba, amely nélkül már aligha tudott élni” (75). Az apa ott áll az istállóajtóban, „fejét az ajtónak támasztva, szinte lógott ott, szétárt karokkal, mint Jézus a kereszten, én rohantam haza, és bebújtam a

dunya alá, mert nagyon is jól hallottam, ott az istállónál, hogy apu felzokogott.” (75) Lehet, hogy a *Díszgyász* egyes történetei között nincs hierarchia, a pillanatok között azonban van: vannak a szövegben epifanikus pillanatok, és a feltárlás majdnem mindig a magány, a kimondhatatlan nyomorúság feltárlása. Még a csodálatos sárga madár is, aki, amikor meglátja, hogy nézik, „sóhajtott egyet, olyan mélyről jövőt sóhajtott, és lassan lehunyta a szemét, és elszunnyadt, sárga mellére ejtett fejével aludt.” (238) A sárga madár a halál madara (noha ettől nem kevésbé gyönyörű); az egész elbeszélés a halottak visszatéréséről szól, az „iszonytató halottas éneket” (234) éneklő baglyoktól az éjszaka jelképes alakjáig, Vanatko úrig, aki hírt ad a csodálatos madár megjelenéséről („az ablakban megjelent egy ördögi ábrázat, egy megvilágított arc, amely olyan szörnyűséges volt, hogy anyu a szájába tömte a dunyha csücskét” – 235). Vanatko úr csábítja az embereket a madárhoz, a félelmetes bojtorjárdnőn keresztül. „Sohasem jöttem volna ide, a legjobban mindig ezektől a bojtorjánlevelektől félttem, amelyek azzal fenyegettek, hogy elvágják a torkomat, sohasem hatoltam volna ebbe a csalánosba, ezekre a nyirkos helyekre, ahol óriási varangyos békák tanyáztak, de most úgy elcsábultam az éjjeliőr kezétől, hogy nem is éreztem, amikor az éles bojtorjánlevél megvágta a homlokomat” (236–7). Ez a halál birodalmába vezető út, a bojtorjánlevél által ejtett seb („Átkozott legyen a föld te miattad, fáradságos munkával élj belőle életednek minden napjában. Töviset és bogácskórót [más fordítás szerint bojtorjánt] teremjen tenéked” – Ter 3, 17–18) valamiképpen a szenvedés és a halál világába való bevezetés; az éjjeliőr pedig lélekvezető, illetve több annál, hiszen csábít, ahogyan Hermész nem, és megnevezi a halál világának csodálatos lakóját: ő a németek által elhurcolt, az itt élők által „Armagedonnak” nevezett hentes szelleme.

Szentség, szépség és szenvedés

A *Díszgyász* időbeliségének modalitásától, mint már említettem, tulajdonképpen leginkább az első két elbeszélés tér el. Ezek egyértelműen konkrét, egyedi eseményeket leíró, vagy legalábbis ezek köré szerveződő szövegek, s ráadásul – ez egyedülálló a kötetben – a második az elsőnek nyilvánvalóan szinte

azonnali folytatása (a két fejezet egy regényszerű időbeliségű szöveg indítása is lehetne). Természetesen nem véletlen ez (a *Városkához* képest erősödő) konkrétság-egyszeriség: ez a két szöveg alapítja meg, hasítja bele az időbe a megjelenített világ világszerűségét, időtlenségét – ha úgy tetszik, a Fiú sebe ennek az időből való kihalásnak, kihalótlanságnak a nyoma. Ez a két fejezet megteremti a Fiút és megteremti a Világot. A tetoválás kép, ábrázolás, amely egyben seb is: az első novellában a Fiú teste jelölteti meg egy ábrázolás által, amely paradox módon épp azért válik krisztusivá, mert obszcén; a tetoválás fájdalma *áldozat*, s mivel a Fiút becsapják, maga a tetoválás ténye is áldozattá (bűntetéssé) válik. A *Városkához* képest a tetoválassal kapcsolatos legfontosabb új elem a tervezett kis hajó krisztusi jellege és az egész vállalkozás krisztusi volta. „Egy hajócskát, pont olyat, mint amilyen a Jézus hajózott a tanítványával a Genezáreti-tavon, mondom, és bámultam fölfele, hallottam, hogyan csúszkálnak a székek, hogyan hajolnak fölém a homokkotrók, éreztem a lehetőséget, felém szállt a szaguk. Lojza úr a zöld festékbe mártogatott tüvel pontokat döfködött belém, boldogságtól eltelve szenderegtem. A homokkotrók melegeit leheltek rám, pont olyan érzésem volt, mintha jászolban feküdnék, és a pásztorok hajolnának fölém, meg egy ökör és egy számár, mintha kis Jézuska volnék.” (13)

Ez a módosítás (itt történetesen bővítés) része annak, ahogyan a *Városkához* képest az elbeszélte világ metafizikájának megalapítása az első elbeszélésben jóval körültekintőbben zajlik. A *Díszgyász* világának egyik legfontosabb szervező elve a szentség és profanitás ellentéte, amely mind a tér szerkezetében, mind az egyes elbeszélések részben egymást ismétlő alapsémájában megnyilvánul. A *Tengeri sellő* egyrészt a szent–profán, másrészt a gyermek–felnőtt ellentétek köré (e két ellentét találkozási köré) szerveződik; a Fiú meglátja a homokkotrókon a tetovált alakokat, amelyeket *szépnek* lát – és ennek a világnak a szerkezete olyan, hogy a szépség, legyen az bármilyen profán, automatikusan szakralizálódik (a *Városkában* a homokkotrók szakralizálódása direkter: a homokkotró fehér homloka „olyan fehér volt, mint az Úr templomában glóriát viselő vértanúké, amelyből mindenfelé sugarak lövellnek ki” – V 7); a tervezett tetoválas krisztusi jeggyé válik, amely egyrészt a többiekől való örök megkülönböztetést, a szenvedéssel

is járó kiválasztottságot (vértanúságot) jelképezi, másrészt valami szépséggel való örökre szóló eljegyzettséget.

A *Diszgyászban* a novella „földrajzát” egyértelműen a szent és profán terek váltakozása szabja meg. A kiindulópont a szépség által áhítatot kiváltó, numinózussá váló profán tér, a folyópart; a Fiú ezután a templom szakrális terébe lép be, hogy (szent? profán?) vállalkozásához pénzt szerezzen; nem véletlen, hogy ez a rész a *Városka* teljesen jelzésszerű megjegyzéséhez képest a fejezet egyik legkidolgozottabb részletévé vált. Sokkal fontosabbak a templomi jelenet fizikai részletei (a perselyből kiszórt pénz), a szakrális tér „profanizálásának” apró elemei; a szentség ezen a ponton egyetlen térben, a templomban összpontosul, míg a *Városkában* mintegy szétszóródik, az esperesről való tűnődésben, az Istennel felelő Farda anekdotájában (a *Diszgyászban* ugyanez az anekdota a Birka Király történetének része), vagy a templomi Krisztus tetovált szívére való emlékezésben (V 9). A templom terének profanizálása után a *Diszgyászban* (új elemként) megjelenik a világi büntetés motívuma (a rendőrpáncsnok alakja), és ezután következik a kocsmai szín, vagyis az abszolút profán térben lejátszódó központi esemény eleve a szent és profán terek (illetve a terek profanizálásának/szakralizálásának) gondosan kidolgozott játékába illeszkedik. Ebben a kontextusban jelenik meg a *Diszgyászban* a megjelöltetés pillanatában a *csecsemő* Krisztussal való azonosulás, ami azért különösen érdekes, mert ezáltal vágja át mintegy a másik szervező elmentét (a gyermek–felnőtt) a szent–profán opozíciót.

A Fiú vágya a tetovált rajz után kétségkívül a felnőtttség, a felnőttiséggel járó tudás utáni vágy is egyben. A tetováálás, a megjelöltetés folyamata a Fiút *tudóvá* teszi, csak éppen nem úgy, ahogy ő gondolja; épp azáltal vésődik a testébe a tudás, hogy nem a krisztusi bélyeget sűtötték rá; épp megcsalátása, a *már tudók* általi becsapottsága és ennek eredménye (a sellő) teszi valamiképpen tudóvá. A sellő rajza születésétől fogva nem (már születése előtt sem) az, ami, hiszen a Fiú krisztusi hajóként viseli, és ezáltal azzá is válik; egyfajta bibliai profanítás (a kocsmában röhögő csöcselék) „váltatik meg” azáltal, hogy a Fiú tudatlan. Van azonban a jelenetnek még egy hosszú, a megjelöltetés aktusát megelőző része, amikor a Fiú, aki rumot fizet Lojza úrnak, felnőttként, tudóként (a munkásoknál többet tudóként) tetszeleg; ha

úgy tetszik, a megjelöltetettségért nem annyira a rummal, mint azzal a titkos tudással fizet, amivel hallgatóit szórakoztatja. Ez a tudás (az esperes erejének, titkának tudása) veszi meg számára a megjelöltetettséget, de a tudás természetete miatt nem azt a megjelöltetettséget, amelyre ő vágyik. A tudás, ami a Hídhöz címzett (vagyis az egyik oldalról a másikra való átmenetnek már nevében helyt adó) vendéglőben egy időre felnőtté (tudóvá) teszi, egyértelműen a szexualitásról, a vágyról való tudás (csak épp pontosan úgy áll a dolog, mint a rajzzal: a Fiú nem tudja, hogy mit visel, és nem tudja, hogy mit tud). A Fiú a Hídban (fizetségként, befogadtatásának áráként) a titkos esperesi eltévelyedésekről, játékokról mesél, nem tudva, hogy ez a tudás őt *tudóvá* teszi, vagyis nem tudva, hogy tudása miképpen teszi őt tudóvá. Ha úgy tetszik, a tetovált sellő azt ábrázolja (mindig éppen azt), amit a Fiú nem tud magáról, azt a tudást, amit nem *tud*, hanem megjelenít vagy *megtestesít*. A tetovált sellő büntetés: hogy tudónak (felnőttnek) tűnjön, kiadja az esperesről való tudását, az esperes titkát, ami pontosan ugyanarról szól, mint a mellére rajzolt sellő: a szexualitásról való tudásról (a *Városkában* egyébként a sellő alakja obszcénebb – „a hasát szakáll borította” 18). A titkos (titkolható) tudásként meghatározott felnőtttség jelét írják rá a Hídban, a tudás mindig *feltárható* és *eltakarható* jelét; a Fiú úgy jelölteti meg a felnőtttség jele által, hogy nem esett át a beavatás rítusán (maga válik a beavatás rítusának, a felnőttségnek a jelévé a sellő csodáló gyerekek szemében). A sellő rajza a *Diszgyászban* elindítja azt a titkolás/feltárás logikát, ami a *Városkából* teljesen hiányzik: ott a sellő eltűnik az első két fejezet után, míg a *Diszgyászban* a két nyitónovellán kívül még további öt elbeszélésben szerepel, és funkciója alapvetően kettős: egyrészt végig a Fiú önmagán viselt jelképe (a csodát megbámuló gyerekek számára a Fiú titkát jelképezi), másrészt végig épp az, ami nem a Fiú: a számára idegen, zavarba ejtő nőiség és szexualitás jegyét viseli magán. Az első esetre jó példa a *Csoda mindennap* című szöveg, ahol Novotny úr gyermekei és felesége számára a sellő (illetve inkább a sellővel való megjelöltség) a mindenféle elfojtottság alóli felszabadulás szépségét jelenti (41–2). A sellő az oka és középpontja a Fiú egyetlen (plátói) erotikus élményének, a *Diáklány* című elbeszélésben, ahol a két test egymáshoz érése még kizárólag e testre véssett „szimbólum” megérintéseként történhet meg

(209); a lány számára a Fiú megjelöltsége önmaga tiltott vágyának megtestesülése: a rajzolt nőalak látására, megérintésére vágyik, vagyis a Fiú testének feltárulása a saját vágyát jelentő nőalak feltárulkozása. Talán azért, mert a *Díszgyászban* a női vágy elsősorban az anya vágya (vagyis az anya szexualitása), amely, mint ez a *Sörgyári capriccióból* kiderül, alapvetően nárcisztikus, tükörbe néző vágy, vagyis a női vágy tárgya a női test; nyilván nem véletlen, hogy a sellő ebben a novellában végső soron az anya alakjához rendelődik hozzá, hiszen a sellőben saját vágyára ismerő ismeretlen diáklány a diáklányruhába öltözött, szindarabot próbáló anyáról jut a Fiú eszébe; mondhatjuk tehát, hogy a nyitó elbeszélésben az anya által nem vágyott Fiú magára véseti (mert talán igazából mindig is ezt az alakot akarta magára tetováltatni) az anya vágyának tárgyát, a felkínálkozó-vágyó női testet. Tükkörre változik, hogy az anya vágyának tárgya lehessen.

A *Díszgyászban* már nyíltan hozzárendelődik a sellő képe az esperes pajzán szakácsnőéhez („ugyanúgy mosolygott, mint a szakácsnők” – 17), s ez már csak azért is érdekes, mert a kapcsolat nem csak metaforikus: a sellő létrejötté részben annak köszönhető, hogy a Fiú fizetségül éppen az esperes szakácsnőiről mesélt, vagyis gyakorlatilag ő maga idézte fel, mesélte oda saját magára a nőalakot. A sellő hasonmása egy későbbi elbeszélésben, a *Bárányszájú almkában* is megjelenik (vagyis inkább a sellőhöz való hasonlatosság kapcsolatot létesít a szakácsnők és egy másik alak között), mint a vízzel szerelmeskedő irodista-kisasszony, aki „olyan volt, mint a mellemre tetovált tengeri sellő” (129): olyan volt, mert az egyelőre érthetetlen titokként, tudásként meghatározott, a Fiú által csak a másik titkaként érzékelhető (vagyis csak titokban, rejtőzködve, eltakarva megleshető) vágy megtestesülése.

A sellőnek ez az alapvető kétértelműsége vezérli a vele kapcsolatos feltárulás/elrejtés dinamikát is. A Fiú feltárja megjelölt mellkasát, és különböző reakciókat kap: a prágai vilamosvezető kisleány nem érdekli a csodálatos rajzolat (77, 78); a nőalakok, akik Hrabal világában nem félnek a szexualitástól, mind áhítattal tekintenek rá: a Fiú anyja, Novotny úr felesége és a diáklány is „gyönyörűnek” nevezi a sellőt. Az egyetlen férfialak, aki szintén gyönyörűnek látja a sellőt, természetesen Pepin bácsi, aki ebben a tekintetben is határáthágó

(férfi- és női attribútumokat ötvöző) szereplő. Novotny úr, az archetipikus apafigura, megparancsolja a Fiúnak, hogy mutassa meg szívenbélyegét, de csakis azért, hogy utána eltakarhassa a szemét (39): vagyis nem látni akarja, hanem nem látni, feltárulkozásában önmaga számára elrejtetté tenni. A sellőt (titkot) eltakarni vágyó szereplő a szorongó, felesége szexualitásától féltő, azt nem értő apa, aki két kísérletet is tesz a rajzolat eltakarására, vagyis a fiát a felnőtté, a szexualitás (az anya) jelével ellátó figura felülírására: először flashtercsikkel ragasztja le, majd egy későbbi elbeszélésben visszaviszi a Fiút Lója úrhoz, hogy inget tetováltasson a fedetlen keblű sellőre.

A *Tengeri sellőben* a megjelöltség elnyeréséhez szükséges (vagy a megjelöltség által büntetett) tudás tárgya az esperes, aki a *Díszgyászban* jelentős átalakuláson megy keresztül, és jóval kidolgozottabbá válik. Sok szempontból ő a nyitónovella központi szereplője, a profán hely után az ő lakásában (vagyis valamiképpen a szentséghez kapcsolódó helyen) fejeződik be az eseménysor; a Fiú róla beszél a kocsmában, és nem a szüleinek, hanem az esperesnek mutatja meg először a mellére tetovált rajzolatot. A Fiú mellén az esperesről való tudás természete tükröződik, de a két szereplő másféle kapcsolatba is kerül az elbeszélés során. A korábbi változat jóval nyíltabban köti össze a Fiú kiválasztottságjelét az esperessel („ő is Isstenhez való kötődése jelül vágatta le a haját, tépett ki egy olyan kis kört a feje búbján” – V 8), a *Díszgyászban*, ahol az esperes csak a vendéglőben kerül először szóba, a kettejük közötti kapcsolat áttételesebb és mélyebb.

Az esperes a szentség és profanitás ellentétének középponti alakja az egész szövegben, s így az egész regényvilág egyik mitologikus figurája. Ő a profán szentség megtestesítője, a hivatalos szakralitás képviselője, aki pedig igazából valami profán (földszagú, az emberi erőhöz, energiához, szexualitáshoz kapcsolódó) istenség (ez teljesen egyértelmű a *Bíborliere* című szövegben); élete alapvetően boldogtalan (mint – talán az anyáét leszámítva – minden élet a *Díszgyászban*), mert életerejét, vágyát az általa vállalt és képviselt szakralitás szempontjából profánnak, alantasnak kell tartania. Ennek a kordában tartott vágynak, életerőnek az (alig) szublimált megnyilvánulásai azok a dévaj játékok, amelyeket a „fiatalka” szakácsnőkkel folytat. A Fiú tudása, amelynek köszönhetően kiérdeklődik a sellővel való megjelöltetettséget, ezeknek a játékoknak a tudása;

hangsúlyozottan tiltott tudás, amely által egy másik ember belső világába hatol be (és ezt tárja fel a Hídban). Amikor mellkasán a sellővel (hajóval) az esperes házához érkezik, először bekukucskál (a számos esetben visszatérő, és majdnem mindig szexuális titkokkal összefüggő voyeur-helyzet megalapítása), „aztán megláttam valamit, amit aligha kellett volna látnom” (15). Az esperes egy abrosszal vagy lepedővel összekötözi a két kacagó szakácsnőt, és a hasukat szaglássza. A Fiú először széremesen elfordul, de amikor újra felnéz: „olyasmit láttam, ami biztosan fellelkesítette volna a Hídhöz címzett vendéglő homokkotróit is. Az esperes úr a foga között tartotta az abrosszt, széttárta a karját, mint egy artista, és most a fogával tartotta az összekötött szakácsnőket” (16). Furcsa az először szemérmesen vagy talán viszolyogva elforduló Fiú reakciója, és nagyon jellemző a két szövegváltozat közötti különbség. A *Városkában*: „arra gondoltam, hogy micsoda meglepetés lett volna a galileai Kánaánban, sokkal nagyobb, mint az a borral történt csoda, hogyha a Jézus Mária Magdolnát meg a menyasszonyt így hurcolásztá volna föl-alá a menyegzőn, micsoda erősítés lett volna ez a katolikus hitnek és egyáltalán, minden embernek, akinek kedves a valóság” (V 17). A *Diszgyászban* mindez a végelekgig leegyszerűsödik: „és én örültem, hogy az esperes úr ilyen erős, hogy elbír két, lepedőbe kötözött szakácsnőt, mint Jézus” (16). Mindkét szövegben a szakralitás bevonása változtatja áhítattá a Fiú első idegenkedő rácsodálkozását, ám ennek a szakralitásnak a *Diszgyászban* mindegyik összetevője jelen van: az esperes mutatványának mérete, grandiózussága, a látvány tiltottsága (a tiltottság önmagában szakralizál), és annak a profán életerőnek a szentsége, ami az esperest a Birka Király szentségéhez köti, s ami a szexualitást is bevonja a szakralisba. A *Városkában* a Fiú által a jelenetben felfedezett szakralitás elsősorban annak „csoda”-erőmutatvány-jellegét jelenti. A sokkal egyszerűbb „mint Jézus” a *Diszgyászban* megőrzi a jelenet szakralitásának ezt az összetevőjét is, de jóval többértelműbbé teszi az esperes krisztusi természetét.

A *Városkában* a bibliai történet Jézusa a hasonlító, a kánaai menyegzőn hivatalosan jóváhagyott csodákat (de persze termékenységcsodákat) tévő Jézus, s így a Fiú fantáziálása és hasonlata legalább annyira a Fiú nem-tudását ironizálja, mint amennyire az egyházi férfiúi vitézkedését szakralizálja. A *Diszgyászban* a

hasonlító nemcsak a csodatévő (mutatványos) Jézus, hanem a szenvedő és mindenféle más Jézus is, a Fiú Jézus-figurája, aki mindenféle szentség megtestesítője, olyan szentségeké is, amelyek a hivatalos szakralitás számára profánnak minősülnek. Az esperes egyrészt afféle vegetáció- és termékenységistenség, másrészt pedig abban is krisztusi, hogy *szenved*, hogy energiái (mint a Fiú által meglesett jelenetben is) saját erejének elfojtására fordítódnak. A *Városkában* az esperes alapvetően tönkrement, le-robbant iszákos figura („leroskadt, elterült a karosszékben, a fél szeme vérbe borulva, ... a haja nedvesen csüngött a homlokába, az inge szétnyílt, s kétoldalt ott voltak mellette azok a szakácsnőcskék, az egyikük térdén állva sült húst kínált neki, a másik meg vermutot töltött egy pohárba” – 17), akinek a szakácsnőkkel folytatott dévajkodásai valahogy züllöttebbek, mint a későbbi szövegben. A *Diszgyászban*, hogy az esperes az egész világ egyik központi alakjává válhasson, a szentség–profánitás el-lentét megtestesítőjévé, valóban krisztusi (szenvedő és szent) szereplővé kellett változtatni, de olyan szereplővé, aki a profán élet-örömet vonzóan, szépnek is tudja láttatni. A szakácsnő-jelenetben történt legfontosabb változtatás az, hogy eltűntek a züllöttségére utaló direkt jelek, főként pedig az, hogy az esperes itt a mutatvány befejeztével nem csatakos-faradt, éjszakai tivornya utáni, másnaposság előtti figura. Az előbb idézett részletből a *Diszgyászban* ez lett: „belevetette magát a karosszékbe, és nevetett, a nők a szoknyájukat huzigálták, és az esperes úr kiitta a maradék bort, és újra telitöltötte a poharat” (16). A nevetés egyértelműen új elem; ha úgy tetszik, helyet cserél egy másik nevetéssel, amely a *Városkában* még ott van, de a *Diszgyászból* már eltűnt. A *Diszgyászban* az apa már egyszer sem nevet, a *Városkában* a harlekin-jelenetben még igen: „és az apu olyan pózba vágta magát, mint egy igazi harlekin, felszabadultan, természetesen nevetett, s most először, még ha cirkuszi bohócnak volt öltözve is, de felismerte, meglelte önmagát” (V 70).

Teljesen jogos tehát, hogy a frissen megjelölt Fiú az espereshez, ehhez a szent–profán figurához vigye el megmutatni a jelet (mint ahogy az is jogos, hogy az egész jelenet hátterét a kérszkek rajzása adja, a hrabali világ állandó zajlásának, elmúlásban levésének a *Városkában* még talán túl direkt szimbóluma, ami egyben a természeti létezés profán szentségét teszi meg helyszínnek – bár ezt az ablaküvegen sür-

getően kopogó, bebocsáttatást kérő profán szentséget az esperes nem engedi, nem engedheti be). Az esperesnek van jogában ítélkezni a rajzolat (és az egyrészt a rajzolattal egyenértékű, másrészt annak abszolút ellentétéként megjelenő Fiú) fölött. Ítélete pedig nem más, mint amit magára kellett volna kírónia: „Ezzel többé nem ministrálhatsz nekem” (17; ez a mondat, s az egész ítélet-motívum, nem szerepel a *Városházán*). Vagyis a Fiú kizáratik a hivatalos szakralitás szférájából; a jel magára vésetésével megtette azt, amit az esperes nem tudott, végleg kívül rekesztette magát az intézményes szentségen.

A zárójelenet a novella mindkét változatában a feltárukozás-felismerés jelenete, de a módosítások egészen más hangsúlyokat sejtetnek. A legfontosabb pillanat mindkét esetben a Fiú magára ismerése a sellőben, illetve a sellőrajzolattal megjelölt fiúban, s ez mindkét szövegben rituális tükörbe nézés során történik meg. A *Városházán* az esperes odaállítja a Fiút a tükör elé, és felemeli, hogy megláthassa megjelöltségét: a felismerés lényege itt a sellő azonossága a felnőtt, női szexualitással („és ez a mezítelen sellő pontosan úgy mosolygott rám, mint az a kisasszony a zófini bárban, aki malackodva kis hengerré pödörte össze a nyelvét, és kiöltötte rám, mint egy krampusz” (V 18; ezek a novella utolsó szavai). A *Diszgyász*-ban a tükröt a két szakácsnő tartja: „és a konyhatündérek letérdeltek, elébem tartották a tükröt, és én belenéztem. Mögöttem az esperes úr arca hajolt a tükörbe, és én láttam, hogy a mellemre egy zöld tengeri sellő van tetoválva, ... aki ugyanúgy mosolygott, mint a szakácsnők, amikor az esperes úr a fogával fölemelte őket a nagy abroszba kötözve.” (17) A Fiú önmagára ismerésének tehát itt másként része az esperes: nem a tükröt tartja, hanem ő is benne van a tükörben, ő is magára ismer mind a sellőben, mind a sellő által megjelölt Fiúban; erre utal a sellő és a dévajkodó szakácsnők közötti hasonlóság. A felismerés itt bonyolultabb, többszörösen reflektált, hármas rendszerben történik, hiszen a krisztusi vonásokkal már korábban összekapcsolt két szereplő (az Atya és a Fiú) itt egyszerre ismeri fel önmagát a profán (sőt obszcén) tükörképben, és ezáltal mindketten egyszerre ismerik fel a másikat és önmagukat is a másikkban. Ezt a pillanatot követi az ítélet (a Fiú nem ministrálhat többé), de ezzel nincs vége a novellának. Az ítélettel az esperes elválasztotta, elűzte magától a Fiút, mintegy rituálisan megtagadta az előző pillanat felismeré-

sét. Az elbeszélés azonban a megtagadás más szinten történő visszavonásával, a felismerés (egymásra ismerés) elismerésével, és egy más érvényességi szinten, a kettejüköt összekötő krisztusi jelleg és a kettejüköt ugyancsak összekötő sellő hátterével megszülető újabb „ítélettel” zárul: itt is az Atya autoritása beszél, de az az autoritás, amelyik magára ismer a szenvedéstől, vágytól megjelölt Fiúban. „Örülök annak, mondta lassan az esperes úr, és lassan föl-le járt a szobában, örülök annak, hogy éppen hozzám jöttél. Nem lesz könnyű dolgod az életben. És megsimogatta a hátam” (17; ezek a novella zárószavai. Egyébként a simogatás is helyet cserél egy másik simogatással a *Városházához* képest, és érdekes, hogy megint csak egy, az apához tartozó elem kerül át az esperesre: a *Városházán* a sellő láttán késsel fenyegetőző apa végül nem bántja a fiút, sőt, megsimogatja [V 27]). Az esperes azt is mondhatta volna: „nem volt könnyű dolgom az életben”, és a tükörbe nézés után a Fiú akkor, abban a pillanatban tudta volna, hogy a két mondat pontosan ugyanazt jelenti.

A *Tengeri sellő* a szentség és profanitás kontextusában határozza meg a *Diszgyász* világának „metafizikai” koordinátáit. Gyakorlatilag nincs olyan elbeszélés a kötetben (A *prágai villamosok vezetője* talán az egyetlen kivétel), ahol ne szerepelnének a szentség jelenlétére utaló mozzanatok, vagyis ahol a világnak az adott elbeszélés által kiválasztott és belátott szelete ne helyeződne el a szentség–profanitás ellentét kontextusában.

A *Sörgyári capriccio* világában (itt az anya az elbeszélő, és a világ határozottan jelen idejű) szintén működik ez a szent–profán ellentét, de ott az alapvető folyamat egy profán cselekvés szakralizálódása: ez történik teljes egyértelműséggel a disznóölés esetében, amelyet az elbeszélő anya (aki itt még nem anya, csak éppen a *Diszgyász* után nehéz nem úgy tekinteni, mint a Fiú leendő anyját) a vér „szakrális” (28), „pogány” (26) rítusaként azonosít, vagy a fodrásznál történő látogatások során („mintha valami katolikus szertartás részét képezném, mintha valami egyházi ünnep részét képeznék a hajam” – 33). A *Diszgyász*-ban a koordináták ugyanazok, a dolgok és cselekvések meghatározásához alapvetően hozzátartozik a szentségből való részesedésük mértéke, de mintha megfordulna a történetek logikája: legalább olyan gyakori a megszenteltelenítés, mint a szakralizálódás, illetve a két folyamat mintegy párhuzamosan zajlik (Az osztrák vitélben az

úrnap körmenet megszentégtelenítése zajlik, *A szélválasztott lakásban* a macskák szentségtelenítik meg a szentestét). A *megszentégtelenített elosztó* című szövegben például az apa számára a motor alkatrészeit a nekik szentelt figyelem (áhitat) mértéke szakralizálja, a Fiú számára viszont a motor szétszerelése inkább megszentégtelenítő rítus (ha van ilyen), amennyiben végig úgy érzi, hogy egy élő testet, az ő testét szerelik szét (ez a motívum hiányzik a *Városkán* ugyanebből a jelenetéből). Amikor leokádja a kiszedett elosztót, testtívet, alantassá, visszataszítóvá változtatja az apa által elkülönített (*sacer*) tárgyat, ugyanakkor viszont maga a szerelés a Fiú számára jelenti a test megszentégtelenítését, egyszerűen azért, hogy a testre fordítandó figyelmet az apa egy gépre pazarolja (a motorbicikli egyébként többször jelenik meg úgy, mint a Fiú sajátos alter egója). A Fiú tettét az apa egyértelműen megszentégtelenítésnek tekinti (63), és a Fiú is azt gondolja, megszentégtelenítette apja „szent ostyáját, az elosztót” (65); a *Városkán*ban sokkal direkter ez a metaforikus kapcsolat, és az apától ered: „és kalapáccsal fenyegetett, hogy számára ez ugyanaz, mintha ministránsként az Úr testét, a szent ostyát venném magamhoz, aztán kiköpném a földre” (V 35). Érdekes, hogy ugyanez a hasonlat szerepel a *Sörgyári capriccióban*, amikor az anya levágatja csodálatos haját, és a felháborodott fodrász így méltatlankodik: „Ezt a haját levágni olyan, mintha az áldozáson kiköpném a szentelt ostyát!” (S 149); a haj egyértelműen a termékenység, a testiséggel kapcsolja össze az úrvacsora-metaforát (ha erre egyáltalán külön szükség van), a *Díszgyász Bárányszájú almák* című szövegében pedig teljesen nyilvánvaló a szent rítus profanizálása (illetve nem profanizálásról van itt szó, hanem a profán szentségnek a metafora általi érzékelhetővé tételéről); a vízsugárral szerelmeskedő irodista-kisasszony legféltebb titkát kileső Fiúnak eszébe jut egy másik jelenet, amikor ugyanez a kisasszony „az oltár előtt térdelt, és én átnyújtottam az esperes úrnak a kehelytányért a szentostyával, hát a kisasszony hátrahajtotta a fejét és egy kicsit kidugta a nyelvét, és amikor az esperes úr megáldotta a szentostyával és a szájába tette, hát a kisasszony ugyanígy, gyorsan leszegette a fejét, az állát a kulcsontjai közé szögezte, mert pont úgy vette magához az Úr testét, mint most a kádban a víz sugarát.” (129) A legintimebb, legtitkosabb (és autoerotikussága miatt a kisasszonyt az anyával is

összekapcsoló) testi örömerzés kapcsolódik össze a legszakralisabb rítussal, de az eredmény nem az utóbbi profanizálása, hanem a két szféra közötti átjárhatóság megteremtése; a test, a testiség (nemcsak Krisztus teste) ugyanúgy szakralizálható, mint mindaz, ami hivatalosan a szakralis körébe tartozik. A szentség ebben a világban a dolgoknak olyan attribútuma, amely alapvetően személyes indíttatású lehet, és minden pillanatban megteremtődhet. Vagyis a szentség alapvetően nem a dolgok által eredendően tartalmazott sajátosságként, hanem a dolgok és a szubjektum közötti viszony által megteremtett vonásként határozódik meg. A szakralizálódás alapja többféle lehet, de a legfontosabb a Fiú számára a szépség: ha valamit szépségnek lát, legtöbbször előkerülnek a szakralizáló hasonlatok vagy utalások. Ez adja a szöveg epifanikus szerkesztésmódjának másik (pozitívabb) aspektusát; a gázlámpák *szépek*, ezért a kis harisnyák olyanok, „mint a szentlélek apró lángjai” (91), és a Fiú, amikor egy alkalommal ő gyűjthetja meg őket, úgy lépked, „mintha az oltár elé járulnék” (96). Szép lehet a Birka Királynak és állatainak pogány betlehemi szentsége (135–6), és szép lehet akár a vízsugárral szerelmeskedő irodistalány, aki a sellőhöz is hasonlatossá válik az öröm pillanatában.

Család: a szereplők rendje

A szépség szentségként való érzékelésének képessége a Fiút anyjával kapcsolja össze, legalábbis a *Sörgyári capriccio* tanúsága szerint, ahol az anya ugyanolyan áhitattal csodálkozik rá a legapróbb vagy legváratlanabb dolgok szépségére, mint a *Díszgyászban* a Fiú. Az anya egyik leggyakrabban ismételt szava a „szép”, a „gyönyörű”, és a Fiúhoz hasonlóan ő is észreveszi a gázlámpák vagy a sörgyári szurokkemence szépségét, ez utóbbi esetben még nyelve is hasonlóan szakralizálódóvá válik: „a töltőnyílásból kékes füst folyt ki, és kék masnit vont a hordó köré, mint amikor a rabbi a karjára csavarja a szent szíjakat, ... és úgy vette körül őket a kék füst, mint az a karika, amely a szent férfiak feje körül rugózik” (S 103). Ez a képesség azonban az anya esetében problémátlanul érvényesül, a Fiúnál viszont másfajta örökségekkel keveredik: a Fiú epifanikus pillanatai a nyomorúság epifániái is, őt mások is érdeklik, illetve főleg mások érdeklik, hiányzik belőle az anya narcizmusa, szo-

lipszizmusa, amely a világ saját képére formálásában az érzéketlen kegyetlenségtől (melyet persze ő nem akként érzékel) sem riad vissza – így okozza a kutya halálát a *Sörgyári capriccióban*.

A *Tengeri sellő* a Fiút mint az Atyával (esperessel) szemben meghatározott, illetve az esperessel a krisztusi attribútumok miatt azonos Fiút határozza meg, a felnőttég, a vágy általa sem értett jelképével megbélyegzett, illetve megjelöltsége miatt e jelképpé váló Fiút. A *Díszgyász* második novellája, az elsőhöz közvetlenül kapcsolódó, annak cselekményét folytató *Egy négyzetcentiméter hatvan korona* című írás a Fiút a család kontextusában, mint az apa és anya fiát helyezi el, mint Fiút és mint elbeszélőt egyaránt. Ha az első novella két alapító színe a krisztusi szenvedésként láttatott megjelölöttség, illetve az Atyára és a megjelölöttség természetére való ráismerés, akkor a második írás két alapító színe az Ábrahám-Izsák kapcsolatként meghatározott apa–Fiú viszony, illetve a kintről befelé néző Fiú (elbeszélő) magánya. Itt foglalja el a Fiú azt az elbeszélői-emlékezői pozíciót, amely az egész kötet modalitását tekintve meghatározó, és, ha úgy tekintjük, hogy a *Tengeri sellő* a *Díszgyász* metafizikájának megalapítása, akkor itt alapítatik meg a világ mitológiájának (a szereplők rendjének, illetve kapcsolataik rendjének) logikája.

A *Díszgyász* elbeszélője, mint már említettem, *nosztalgikus* elbeszélő. A nosztalgikus módban megszólaló szöveg létrehozója a vágy, egy, a mód által már eleve lehetetlennek tételezett vágy, amely valamiképpen mindig az elbeszélés (gyakran – mint itt is – teljesen meghatározatlan) jelen idejének jelen-telenségéből, hiányként meghatározott alacsonyabb létezésrendjéből kísérli meg a szükségképpen teljességgént, (múltbeli) jelen(lét)ként látott és vágyott világrendbe való visszatérést, illetve e világrend újratерemését-felidézését. A *Díszgyász* különossége az, hogy a szöveg nosztalgikus vágya érezhető ugyan (nyilvánvaló, hogy valóban ez a vágy hozza létre a szöveget), de a vágyott világ jelen-sége, létezésrendjének vágyottsága nem olyan egyértelmű. A Fiú nem az általa felidézett világ középpontja, létezése ebben a világban nem (a Család kontextusában meghatározott) jelenlét. Pozíciója, amelyet Fiúként elfoglalni volt kénytelen, s amelyet következésképpen elbeszélő-emlékezőként is elfoglalnia rendeltetett, a hiány pozíciója. A Fiú ugyanis egy pillanattal sem a gyermekvilág

részeként, lakójaként határozza meg önmagát; létezésének logikáját, metafizikáját és mitológiáját kizárólag a felnőttek között (alapvetően a családban) elfoglalt helye szabja meg. Van a szövegben valamiféle az egész elbeszélés nosztalgikus modalitásának ellentmondani látszó alapvető gyermekkorhiány (vagy gyermekkor mint hiány): nincsenek barátok, a csak pillanatokra felbukkanó iskolatársak névtelen, egynemű és érdektelen masszát alkotnak. A nagy ritkán megjelenő gyermekalakok kizárólag a szüleikhez fűződő viszony által léteznek, ekként meghatározva (másféle meghatározás ebben a világban nem tűnik lehetségesnek) pedig a gyerekek többnyire elhagyatottak, magányosak (Novotny úr gyerekei, a két magára hagyott kisfiú *Az egér ellopta a gyerek cumiját* című írásban, vagy a prágai villamosvezető kisfia). A Fiú csak a felnőttek világáról ír, a gyerekek világa nem érdekli, a világ titkai mind a már tudó felnőttek birtokában vannak, így aztán furcsa módon az elbeszélést létrehozó nosztalgia valahogy gazdátlanul lebeg. A nosztalgia mintha a szülők vágyának a Fiúban élő árnyéka, visszhangja vagy visszfénye lenne, mintha a Fiú az akkor megélt magány és hiány helyét szeretné újra elfoglalni, amikor legalább szülei érthetetlen vágyának jele (de nem tárgya) lehetett.

Ennek a nosztalgia által újratерemtet világának a mitologikus alakjai a családtagok: az apa, az anya, és a mindig hiányzó Fiú, valamint a helyeket, színteket és ellentéteket öszszemosó Pepin bácsi. Kapcsolatrendszerük a *Díszgyász* második fejezetében körvonalazódik.

A *Városka* második fejezetéhez képest itt is igen fontos, a kötet egészére kiható változások történetek, amelyeknek jellegét a kint–bent, a család–nem család, a gyermek–szülő viszonylatok kezelése határozza meg. A *Városkában* az elbeszélés indító képe az, hogy az apa meglátja a Fiú mellére tetovált sellőt (amelyet a Fiú a bűn jelének, atyja elől eltakarandó bélyegnek érez – V 19), de nem szól semmit, csak legyint, mert odakintről felharsan Pepin bácsi ordítása. Ezt a családi viszonyok direkt „elemzése” követi, a Fiú és szülei viszonyának taglalása. A „szenvadás dicsfénytől” körülölelt apa idegen marad („láthatatlan kezeket éreztem, amelyek eltaszítottak aputól” – 20), de az anya alakja is távoli, „mert én olyan anyukát szerettem volna, mint amilyen a többi fiúnak is volt, de az én anyum, az még mindig olyan volt, mint egy kisasszony, ...mindig kicsúszott a

kezemből, úgyhogy sohasem tudtam odabújni hozzá, túlságosan is erőt kellett vennem magamon, mindig gyötört a pirulás, az arcpír az anyu előtt” (V 20); vagyis az anya túlságosan nő és túl kevésbé anya, s az iránta érzett vágyakozás természete a Fiút is zavarba ejti. Pepinről is megemlékezünk, őt „jobban szerettem az apunál, éppen a miatt az üvöltözés és táncolás miatt” (V 21). A *Díszgyászban* is nagyjából ugyanez (a családi viszonylatok meghatározása) történik, csakhogy itt majdnem teljesen eltűnik a szövegből az efféle reflexió; a Fiú helyének megalapításáról szól ez a szöveg is, de másképpen: árnyaltabban, áttételesebben. A novella egyetlen délután és este krónikája (egy-két múltbeli esemény felidézése ékelődik csak az elbeszélés alapidejébe), mégis epizodikus szerkezetű; az egyes epizódoknak mások a szereplői (a család tagjai – többször is), az éjjeliőr, Mára úr, Kopecky úr; összetartozásukat látszólag az időbeli egymásutániség vagy a Fiú asszociációi indokolják, de alapvetően mindegyik epizód a szülő és a gyerek közötti viszony variációja. Vagyis, bár egymást követik, metaforikus módon egymás mellé is rendelődnek. A tetoválását szülei elé táró Fiú és a késsel hadonászó apa a novella középpontja, ehhez az apa–fiú kapcsolatot alapvetően meghatároltásként, az apa irányából érkező erőszak fenyegetéseként meghatározó jelenethez rendelődik hozzá a többi epizód. Vanatko úr és kutyája (gyermekpótléka) kapcsolatára a megmagyarázhatatlan (ábrahámi) erőszak és ellágyult gyöngédség váltakozása jellemző; Mára úr valamikor állítólag megerőszakolta a lányát (a Fiú nem érti a szót, csak a szülőnek a gyerek ellen irányuló erőszakos tettét); a novella végén a Fiú megszentésteleníti a szülők ágát (a két összetolt ág közé pisil, s így szét kell tolni azokat), miáltal a féltékenységi rohamában éppen pisztollyal hadonászó apa (a féltékenység oka a *Városkában* egy tánc, itt a moziban látott Gary Cooper) dühe ismét a Fiú ellen fordul. Mindezek ellenpontjaként (a novella középpontjában, az őrök lakásában egyedül hagyott Fiú elalvás előtti gondolataiban) szerepel a novellában egy epifanikus hétköznapi pillanat, amelyben a szülő és gyermek közötti intimitás szépsége szakralizálódik: a sörgyár kocsisának, Kopecky úrnak minden délben egy titokzatos kéz a fal tetejére rakja az ebédjét, s ha a kocsis végzett vele, a titokzatos valaki elveszi a táskát és eltűnik. Egy alkalommal a Fiú megleste, ki az ebédhordó, és a kocsis lányát találta a másik oldalon; a jelenet meghitt-

ségétől (pedig apa és lánya nem is látják egymást a rítus alatt) „Kopecky úr, a sörgyári kocsis aznap olyannak rémlett előttem, mint egy próféta, mint egy szent ember csizmában, nyersvászon nadrágban, durva kabátban, aki járás közben ide-oda himbálózott, és örökösen lehunytt szemmel nézte a világot, de volt egy lánya, aki mindennap ebédet hozott neki” (30).

Ha a szöveget a *Városkában* lévő változattal együtt tekintjük, az első alapvető változás az, hogy a *Díszgyászban* megváltozik a kint és bent lévő szereplők kiléte: a bent lévő (alapító) hármasság itt az anyából, a Fiúból, és Pepin bácsiból áll, akinek a hangja a *Városkában* mindig kívülről hatol be a család bent-jébe („úgy hatolt bele konyhánk sárga fényébe, mint kés a vajba” – V 19–20), itt viszont már eleve bent van, és az apa marad kívül, kirekesztve (például mert nem szereti a zsírt). Pepin bácsi kiabálása nem kívülről behatoló zaj, hanem a benti világ alapzaja, s nem ő zavarja meg az apát, hanem az apa reagál a bácsi tódításaira.

Itt alapítódik meg (nem reflexió formájában) a világ egyik meghatározó, bár egyáltalán nem problémátlan ellentéte, az apa–Pepin bácsi szembeállítás (a problematikusság nagyrészt onnan ered, hogy Pepin alakja aligha lehet bármilyen mitologikus vagy metafizikus ellentétpár része, hiszen ő maga az efféle ellentétek kikezdésének megtestesítője). Pepin bácsi első megjelenésétől kezdve tódít, hazudik, hogy örömet szerezzen magának és hallgatóinak: nyelvhasználatát az örömei határozza meg, az apa nyelvhasználatát pedig a valóság-nak való megfelelés, a valóságelv (a *Városkában* ezt a részt követi a Fiú reflexiója a családtagokhoz való viszonyáról, míg a *Díszgyászban* egyszerűen nevet, tudva, hogy természetesen apjának van igaza, de hogy valamilyen Pepin bácsi történetei is igazak – 20). Pepin az anyára (és a gyerekekre, de nem a Fiúra) emlékeztet, amennyiben a jelenben és a jelennek él, „csupa elragadtatás attól, hogy a világon van, ...valami nagy öröm lobog benne, amely hasonlatos az örülethez” (72); így tehát Pepin bácsi is forrása lehet a Fiú világra való rácsodálkozásának, a létezés tényével szemben tanúsított áhítatának, annak, hogy mindenre úgy tekint, mintha most látná életében először).

Ezzel szemben az apa „örökösen riadozott a jelentől, örökösen reszketett attól, ami éppen történt, és örökösen csak abban reménykedett, hogy a jövőben minden jobbra fordul, a jövő,

az volt az ő álma” (72). (Talán épp ezért nem lehet az apa elbeszélő, a világ újrateremtője, mint az anya és a Fiú, hiszen a jelenről és a múltból lehet mesélni, a jövőről viszont aligha, legalábbis az apa jövőjéről, ami mindig csak a pillanatból való menekülés.) Ha Pepin bácsi jelenik meg, köréje gyűlnek az emberek a városban (60), az örökösen szerelőpartnerekre vadászó apa elől viszont rögtön szétfutnak (58–9).

Pepin bácsi autoritás nélküli felnőtt, ami azért érdekes, mert ő a leglátványosabban része a felnőttek (szexualitásról) tudó világának, ő mulat estéről estére a városi vendéglők felszolgáló kisasszonyaival, és ő idéz (a *Városkában* még sokkal gyakrabban) Batista úr szexológiai szakmunkájából. A Fiú azonban sejti, hogy Pepin bácsi tudása nem „igazi”, nem megélt tudás, és azt is érzi, hogy Pepin bácsi valamiképpen az ő „fordítottja”. Egyszerre felnőtt (hiszen „bácsi”, ő a legidősebb a családban) és gyerek: az elbeszélés indításakor az anya épp enni ad neki és a Fiúnak, együtt falják egymás után a zsíros kenyereket (vagyis gyermeki funkciót, pozíciót foglal el). A Fiú a felnőttesség jelével megjelölt gyermeki test, a családból kivetett (a tetoválás révén beszerzett „mássága” talán ennek a kivetettségnek ad látható formát, magyarázatot) gyermek-felnőtt hibrid; Pepin bácsi a gyermekiség jelével megjelölt férfitest, aki ugyancsak hibridsége miatt kivetett. Összekapcsolja kettejüket (de megfordítottságukra is utal) ruházatuk: a Fiú matrózbólúzt visel (ez egyrészt a sellőt eltakaró gyermekvisélet, másrészt – Pepin bácsi szemében például – a felnőttesség, férfiaság, tegezésesség attribútuma); Pepin bácsi ruhatárának allegorikus, gyakran szinekdochikusan a bácsi helyett szereplő darabja a fehér matrózsapka, amely egyrészt a Fiú matrózbólúzában párdarabja, kiegészítője, másrészt – akárcsak a matrózbólúzt – azt is jelzi, hogy pontosan *hol* van Pepin bácsi megjelölve a mássággal, a gyermekiséggel. Pepin bácsi tehát gyermek, és a gyermeklét, a gyermekiség a *Díszgyász* világában nemcsak a felnőttesség titkának nem-tudását jelenti: a „gyermekiség” (valóságos vagy szimbolikus), mint láttuk, itt alapvetően egy szereplőnek magányosként, elhagyatottként való megjelölésére szolgál. Ez (a „gyermek” szó jelentése) épp Pepin bácsi kapcsán válik egyértelművé. Pepin bácsi a többi felnőttel ellentétben nem igazán „rejtélyes” szereplő, csak nyomorúságában válik ilyenné (illetve csak akkor, amikor alapvető nyomorúsága évente egyszer, lázadásai után előtűnik), ami-

kor nyilvánvalóvá válik gyerekvolta (például az, hogy képtelen gondoskodni magáról). Amikor a mocsokban nyomorultul kuporgó Pepin bácsit és a bácsi fölé hajló apját nézi, a Fiú mintegy lebontja a világában oly fontosnak tűnő apa–Pepin bácsi ellentétet: „és szégyenkeztem, nem apu miatt, nem Pepin bácsi miatt, ...hanem úgy általában szégyenkeztem, hogy milyen védtelen a bácsi, milyen ártatlan apu, s hogy mindketten még kisebb gyerekek, mint amilyen én vagyok. De a legkisebb gyerekek az egész városkában valóban Pepin bácsi volt, *mégpedig* az elhagyatottsága miatt” (157., kiemelés tőlem – B.T.). Többször ismétlődik a *Díszgyász*ban ez a fordulat, vagyis hogy a Fiú Pepin bácsi ellentétéként, öreg (a felnőtteknél öregebb) gyermekként határozza meg akkori önmagát is (111), s mindig így kell értelmeznünk, vagyis úgy, hogy ha egy szereplő gyermekként azonosítódik, akkor ez nem elsősorban ártatlanságot, tudatlanságot jelent, hanem a világ meghatározó magányából való részese-dést: Pepin bácsi azért a leggyerekebb, mert a legmagányosabb. A Fiú egy tekintetben valóban tudó, többet tudó, mint a felnőttek: ismeri (és másokban is felismeri) a magányként, hiányként megnevezett gyermeklét titkát, s amennyiben ez a lét a *Díszgyász* világának meghatározó létmódja, akkor a Fiú *tudása*, megjelöltsége (az a tudás, az a megjelöltség, amellyel *érti* a világot) éppen ellentétes a sellő általi megjelöltségével, vagyis a tudással mint a felnőtt szexualitás tudásával. Az is lehet persze, hogy ez a gyermektudás valamiképpen magában foglalja a felnőttek tudását mint a vágyról való tudást is, de úgy, hogy nem tud erről a bennefoglaltságról.

A Fiú mellére tetovált sellő a Pepin bácsi és az apa között felállítandó ellentét tesztelésének is tekinthető: épp az apja és Pepin közötti különbségen nevet, amikor kinyílik az inge, Pepin bácsi „a mellemre meredt, és aztán félrehúzta annak a matrózbólúznak a hajtokáját, és a lelkesedéstől magánkívül fölkiáltott. No nézd csak, ez aztán a gyönyörűség! És teljesen megbűvölten nézte a zöld tengeri sellőt. [A sellő szépsége egyébként föl sem merül a *Városkában*] ...Apu kenyeret szelt magának, és most a konyhakéssel ott állt előttem, abbahagytam a hintázást, és két arcot láttam, a bácsi ámulattal és apu rémülettel teli arcát.” (21) Pepin bácsi a beavatottság, felnőttesség jeleként olvassa a sellőt: „Tengeri sellő? Tengerész vagy. Legény vagy!” (21). Pepin bácsi a rajzolat feltárója, az apa pedig a letakarója (eltakarja a belépő anya

szemét is), s ezzel elindítják a sellővel kapcsolatos feltárás/eltakarás dialektikát. S itt veszi kezdetét az a jelenet, amely az apa és a Fiú közötti viszony egyik megalapító képe, ősjelene: „Apu felkapta a konyhakést, ...és odalépett hozzám, behunytam a szemem, és a fejemben fölillant az a bibliai történet, amikor Ábrahám készülődik, hogy leölje Izsákot, és feláldozza Istennek” (21).

Az apa a *Díszgyász* első harmadának szövegeiben elsősorban az erőszakos apa (sokkal egyértelműbben, mint a *Városkában*), s az apa irányából fenyegető erőszak mindig Ábrahám „erőszakosságaként” metaforizálódik vagy mitizálódik; egyrészt azért, mert a Fiú tudja, érzi, hogy voltaképpen nem róla van szó, hogy nem ő az erőszak tárgya, hanem csak helyettesítő, pótlék, hogy mindig az anyáról van szó (az apa még a szombati motorszerelésekhez is olyan partnert keres, aki tartaná neki az *ellenanyát*), másrészt mivel az ellene irányuló erőszak forrása alapvetően egy számára érthetetlen, rejtélyes, az apa Fiú iránti szeretetét felülbíráló-felülíró felsőbb hatalom (vágy). Voltaképpen ez áll *A megszenteltelenített elosztó* című szöveg háttérében is, ahol a gépezetből kivett elosztó láttán a Fiút „a halál szele” csapja meg, „mert úgy éreztem, hogy belőlem szedte ki a szívet” (61). És az elosztó megszenteltelenítéséért kirótt büntetés megint ábrahámi, csak ezúttal közvetetten az: az apa először óráját veri szét („és behunytam a szemem, és úgy éreztem, hogy apu szétverte az arcomat, tönkrezúzta a fejemet” – 63), majd elcipeli a Fiút Lojza úrhoz, ahol ráfekteti a padra, lehúzza róla a matrózbőlűzt, „és én úgy éreztem, hogy Izsák vagyok, és hogy engem az én apám, Ábrahám lefektet a földre, és a torkomra térdel és fölemeli a kést, hogy elvágja a nyakam, és föláldozzon Istennek” (65). Az Ábrahám-Izsák jelenet lényege mindkét esetben a sellő eltakarása; mintha az apa azt a jelet akarná kitörölni a Fiú testéről, amelyben önmagára ismer (a Harlekin-jelenetben ő az egyetlen, aki nem hajlandó megnézni magát a tükörben), amennyiben a sellő (az anya jele) a Fiúnak azon része, amelyet a Fiú nem ért, a Fiúnak az a része (tudása), amit a Fiú nem tud, hanem tehetetlenül, torz módon megtestesít. Hogy az apa magára ismer a sellő jelében (a Fiúban), vagyis hogy felismeri azt, hogy magán, magában visel valamit, amit nem tud, nem ért, azt itt is az ítélet (büntetés) megkettőződése mutatja, mint az esperes esetében: amikor a Fiú újabb „bünt” követ el, az apa ismét megterem-

ti az Ábrahám-Izsák helyzetet, és késével feláldozás helyett leszedi a Fiú melléről az előbb odaragasztott flasztercsikokat, talán azért, mert a második „bűn” után immár ő tárja fel a jelet, vagyis a feltárás által úgy tehet, mintha ő vésné bele a Fiú testébe, olyan jelként (csakis a Fiúra vonatkozó, csakis őt illető Káin-bélyegként), amelyben nem ismer magára. A második kitöröltetési kísérlet viszont azt sugallja, hogy az apa nem tudja nem a saját jelét is látni a Fiúra véssett sellőben, s így újabb és újabb kísérleteket kell tennie, hogy a sellőt csak a Fiúra vonatkozó jelként, megjelöltetettséggé olvassa, vagyis a Fiúnak újabb és újabb kifejezetten fiúi (az atya ellen vétő fiúi) bűnökben kell bűnösnek találtatnia és kiérdemelnie az újra és újra az apa által adományozott szegénybéllyeget. A jel azonban mindig visszaváltozik tükörképpé, közös megjelöltetettséggé, s ebben egy a Fiú az apával: mindketten az anya jegyét viselik magukon, testesítik meg, anélkül, hogy értsenek.

A *Díszgyász* világának középpontja az anya, akiről ennek ellenére nagyon keveset tudunk. Az anya alakja olyan középpont, amely hiánnyá, jelenlét-nélküliséggé teszi a körülötte élők életét, amely akárhol van, úgy rendezi el a világot (helyesebben úgy rendeződik el körülötte a világ), hogy ő van legbelül (legközelebb a létezéshez), az *odabent* közepén, és hozzá képest mindenki kevésbé van jelen, *kijebb* marad. Az anya mint középpont önmagának elégséges lény, hihetetlen életerő lakik benne, és ebből jut(na) a körülötte élőkre is, mégis boldogtalanok („gyerekek”) a közvetlen közelében élők, mert az anya vágya alapvetően önmagára, a saját magában fellelt életörömről irányul, s narcisztikus vágya miatt titokzatosnak, rejtélyesnek és megközelíthetetlennek tűnik. Csak pillanatokra lehetséges fontosnak, valóban létszükségletnek lenni a számára (mint a második novella befejezésekor a Fiúnak), s az apa akkor a legboldogabb, amikor felesége kifecamodott bokával ágyban fekszik (*Sörgyári capriccio*), vagy amikor hetekig egy toloszékes nyomorék szerepét próbálja (a *Diáklány* című elbeszélésben). Csak azokat teszi így boldoggá, akik távol vannak tőle, akik nem vágyának tárgyai akarnak lenni, csak rá vágni, és főleg benne gyönyörködni. A *Sörgyári capriccio* elbeszélője és középpontja az anya (a Fiú másféle elbeszélő), vagyis lehetséges belülről rekonstruálni a világát, de kívülről belülről jutni, amivel az apa és a Fiú próbálkoznak, lehetetlen.

A *Városház*hoz képest az egyik legfontosabb változás az apa alakjának (és az apa–Fiú viszonyának) sokrétűbbé, titokzatosabbá és elmentmondásosabbá válása (egyértelmű, hogy az apa a korábbi szöveghez képest itt a Fiúhoz való viszonyában, illetve a Fiú által látott viszonyokban határozódik meg, ugyanis teljesen eltűnik a szövegből az apának Francinként való emlegetése). Egyrészt sokkal egyértelműbbé válik a Fiú ellen irányuló tehetetlen, önpusztító erőszak-vágy (a kötet első felében megjelenő apa-figurák is többnyire ebbe a rendbe illeszkednek – Mára úr, Novotny úr vagy akár az Apuka nevű szörnyűséges kandúr), másrészt viszont egy ezzel ellentétes folyamat is zajlik: az apa fokozatosan bevonódik az egyszerre apák és fiúk, a sellőben magukra és egymásra ismerők közösségébe, s ennek a folyamatnak a jelzése az, hogy a Fiúhoz és az espereshez hasonlóan az apa is krisztusi vonásokkal ruházódik föl (Fiú lesz). Az első ilyen eset a vágóhídról hazatérő söröslő láttán sírva fakadó apa, aki úgy áll ott az istállóajtóban, „széttárt karokkal, mint Jézus a kereszten” (75), és ugyanez történik akkor is, amikor az apa a nyomorult Pepin bácsi fölé hajol: „Így álltam ott, és apu egyszerűen kedves lett nekem. Azért, mert gyenge volt, és ezáltal hatalmas erőre tett szert, ...sörgyári gondnoknak öltözött Jézust láttam benne” (157).

Az apa és a Fiú közeledésének másfajta jele az, hogy a *Városház*hoz képest kettejüknek a világban (az anyához, vagyis a világ középpontjához képest meghatározott) *helye* is közeledik egymáshoz; az *Egy négyzetcentiméter hatvan koronában* a Fiú kezdetben még bent van a mindig az anya jelenléte által teremtetett *odabent*-ben, és az apa a kívülálló, de a szöveg második felében a Fiú is elfoglalja azt a helyet, pozíciót, amely gyakorlatilag végig az övé marad. Az anya mindig távol marad, és mivel az anya az *odabent*, a tőle elválasztó távolság automatikusan *kint-létre* kárkoztatja a Fiút. A második fejezet végéhez közeledve a Fiú és az anya összebújnak az apa felől fenyegető erőszaktól való félelmükben; a Fiúnak a családban megtett útját talán úgy lehetne jellemezni, hogy ettől az anyával megosztott (ödipális) öleléstől és félelemtől jut el az apában való önfelismeré-

sig, de ez a felismerés nem az erő, hanem a gyengeség, a magány, a hiány jegyében való önmeghatározáshoz vezet.

A novella második felében (a zárójelenetig, a szülők viharos hazatértéig) a Fiú egyedül van, és egyedül bolyong a sötét sörgyárban, a megvilágított *odabentek* felé bámulva. Az esperes meglesésekor már megalapozódott elbeszélői helyzetnek itt a másik oldalát látjuk: a Fiú egyrészt titkos dolgokat megleső voyeur (pl. *Ha meghal a gazda, Bárányszájú almák, Bérmaapácska*), másrészt mindig odakint maradó, a meleg, világos *odabent*be (gyakran saját otthonába) kívülről bámuló örök kívül-álló. Mindez az elbeszélő-emlékező hangban és stratégiában is tükröződik: a *Városház*ban sok olyan eseményről is beszámol, ahol nem volt ott; sokszor spekulál arról, mi történik más szereplőkben, gyakran tudni véli, mit gondolnak például szülei. A *Diszgyász*ban a Fiú néző ugyan, de mindig mindenhol ott van, semmi olyanról nem mesél, amit nem látott (pl. az apát középpontba állító csábítási jelentnek is szemtanúja *A szép mészárosné* című novellában). A szereplők titokzatosabbak (például Vanatko úr furcsaságait a *Városház*ban a Fiú egyértelműen az egykori malária nyomaival magyarázza [V 30], a *Diszgyász*ban a kettő közötti logikai kapcsolat az apa teóriájává, feltételezéssé változik [25, 26], vagyis még Vanatko úrnak is meghagyja a titokzatosságot, a megmagyarázhatatlanság lehetőségét is). Úgy tűnik, a *Diszgyász* elbeszélője minél többet lát, annál kevesebbet tud – s ebben talán Pepin bácsi örökségét láthatjuk, aki szerint „az embernek nem jó sokat tudnia” (166).

Idézett művek

- Bohumil Hrabal: *Diszgyász*. Ford.: Hosszú Ferenc és V. Detre Zsuzsa. Budapest, Európa, 1998.
- : *Sörgyári capriccio*. Ford.: Hap Béla. Budapest, Európa – Madách, 1979.
- : *A városház, ahol megállt az idő*. Ford.: Varga György. Budapest, Európa, 1996.

SAJÁT HALÁL?

Töprenkedés Heidegger nyomán

1.

Az 1997. május hetedik *Washington Post* hírt közölt arról, hogy a Menny Kapuja (Heaven's Gate) nevű kultikus csoport két, a márciusi közös öngyilkosságból kimaradt tagja most öngyilkosságot követett el, szintén rituális körülmények között. Az egyik meghalt, a másik életveszélyes állapotban került kórházba. A meghalt, Wayne Cook szalagot hagyott vissza, arról pedig egyebek közt a következő hallható: „Nem halok meg. Nem leszek halott.” („I am not dying. I am not going to be dead.”) A halált megállapító orvosok és az esetleges hozzátartozók számára Wayne Cook persze meghalt, már ahogy ezt a szót szokásosan használjuk. Wayne Cook tehát vagy tévhitben élt, vagy másként használta a „meghalni” és a „halott” szavakat, mint szokás. Ha tévhitben élt, mondhatnánk becsapódott, „jó kis meglepetés érte”. Ám ha szokásosan használjuk a „meghalás” és a „halott” szavakat, azt is mondhatjuk, nem érte meglepetés, mert már nem volt, akit érhetett volna.

Lesznek persze sokan, akik úgy vélik, hogy érhetette meglepetés, hiszen – hite szerint – Wayne Cook a mennyekbe távozott, mindenképpen el ebből a földi világból. Akik ezt hiszik azonban, többnyire nem vonják kétségbe, hogy Wayne Cook meghalt, vagyis egyetértenek a halál beálltát megállapító orvossal és az úgynevezett elhalálozott hozzátartozóival, csak éppen abban hisznek, hogy a halál – a kultikus csoport nevére rájátszva – a mennyek kapuja, az örök életbe lépés küszöbe. Erre a hitre gondolva mondhatjuk, hogy a kultusz tagjai végül is logikusan gondolkodtak, amikor úgy vélték, hogy az örök élet valóban örökké tart, a halál nem szakíthatja meg, ahogy a megszületés sem szakította meg.

Rejtélyes azonban, mit is érthetett Wayne Cook „meghaláson”, és ennél jóval rejtélyesebb, mit értenek rajta azok, akik szerint Wayne Cook meghalt, de örökké él. Ő maga valószínűleg azt értette, hogy a meghalás: „véget érés”, „megszűnés”. Nála csak az a rejtély, hogy minek mondta volna annak a tetemnek az állapotát, amellyel kapcsolatban az orvos megállapította, hogy Wayne Cook meghalt. Azzal a tetemmel kapcsolatban valószínűleg a hívő hozzátartozók is ugyanazt mondták, csak esetleg hozzátették: „eltávozott innen”, vagy „elhagyott bennünket”. Ezt szokásosan magyarul úgy is mondjuk: „eltávozott az élők sorából”. Vajon ezt tagadta-e Wayne Cook, vagy valami mást, és vajon mit is mond valaki ezzel a magyar kifejezéssel. Hiszen ha úgy hiszi, aki meghalt, megszűnt, akkor hogyan mondhatja, hogy „eltávozott”? Aki megszűnt, nem csinálhat már semmit, nem is távozhat. Szürrealista filmre kell gondolnunk, amelyben valaki úgy lép ki a ház ajtaján, hogy bentről látni, kintről pedig nem. Az efféle szürreális eseményt persze más szóval kellene megnevezni, az „eltávozás” szó nem illik rá. Ha viszont valaki úgy hiszi, Wayne Cook halhatatlan lény, akkor mit ért „élőkön”, akiknek a sorából valaki eltávozhat. Miképpen más-más létforma – hogy ezt a szót használjam – az élet és az örök élet, avagy mi másként lenne nevezhető az, amit egyesek „örök életnek” mondanak.

Az említett rejtélyek egyes szavak mai használatára, ezért azokra a fogalmakra, illetve elképzelésekre vonatkoznak, amelyekre az említett szavakkal utalni szokás. Döntse el ki-ki a kedve szerint, hogy a szavak használatában van-e zavar, vagy azok a fogalmak, illetve elképzelések zavarosak-ködösek, amelyekre a szavakkal utalni lehet. A konszen-

zus kérdését persze nem kapcsolhatjuk ki egészen. Nem mintha lenne konszenzus a Wayne Cookkal kapcsolatos tények összességét illetően, hiszen jól tudjuk, hogy nincsen. Egy dologban mégis eléggé messzemenő egyetértésre számíthatunk, abban ugyanis, hogy vannak tetemek, és hogy szokásosan a „halott ember”-nek van „teteme”, vagy „hullája” (az állatnak általában „döge” van), csak az élőnek van „teste”. De vajon „a halott teteme” olyan viszonyra utal-e, mint, mondjuk, „a szomszéd autója”? S ha a halott és a tetem közti viszony nem birtokviszony, vajon miféle?

Talán segít egy disszonáns hasonlat. Ugyanis értelmezhetjük Wayne Cook kijelentését azzal a nyugati kultúrákban hagyományos példával, miszerint a lélek olyan, mint a pillangó, a romlandó test pedig, mint a hernyó, a „féreg”. Igen ám, de a hernyó nyomtalanul tűnik el, s a guba, amelyikből a pillangó előmászik, a kígyó bőréhez hasonlít, amelyet az állat vedlés után hagy vissza. Vagyis az élőlény, amelyiknek nincs köznyelvi neve – tudományos névvel a pikkelyesszárnyú (lepidoptera) – nem „szőröstül-bőröstül” mozog tovább, de mindenképpen teljes testtel, csak szőrét-bőrét, bőrének egy használhatatlanná vált duplumát hagyja vissza, akár a kígyó. A pillangónak azonban van teste, a pillangóvá levő mozgó élőlény nem hagy vissza se testet, se tetemet, míg a halott ember éppen azzal „halott”, hogy teteme, „holtteste” maradt az élők között, amit azoknak valamiképp el kell tüntetniük.

A rejtély, amit itt faggatni, nem feloldani szeretnék, a „halott”, a „meghalás”, a „halál” szavak mai jelentését illeti. Úgy hiszem, igen nagy a zavar körülöttük, épp úgy, mint az „élő”, az „élő” és az „élet” szavak körül. Hiszen felnőttek számára, mi sem világosabb, mint amikor valaki azt mondja: „Pista még él” vagy „Pista már meghalt, halott”, holott ezeknek a szavaknak a jelentése többé-kevésbé ködös. Az világos, hogy aki él, még nem halt meg, aki meghalt, már nem él, vagyis az, hogy élet és halál valamiképp összetartoznak, de az már közel sem egyértelmű, hogyan? Egyesek szerint kizárják egymást, mások szerint valami egész részét képezik, illetve egyfelől kizárják egymást, másfelől olyan egésznek képezik a részét, amelyiknek – csodálatosan – már nem részei.

Elégge hihetetlen, de éppen ezekben az évtizedekben, amikor a halálos ítéletek eltörlése mellett és ellen, az abortusz mellett és ellen, a népirtás gyakorlata ellen annyi érv hangzik el és annyi indulat észlelhető, nem esik szó arról, mint magától értetődőről, hogy mi is az, amiről szó van. „Elvette az életét”, mondjuk, hallgatva arról, hogy kitől? Attól, aki már nincs? Attól, aki már nem él, de valamiképp van? Ha így gondoljuk, tudjuk-e, miként van? Avagy másoktól, az egykor élő ember környezetétől vette el a gyilkos a meggyilkolt életét? Tőlük azt, ami sohasem volt az övé?

Ha Heidegger gondolkodásának az összefüggésében faggatózom, azért teszem, mert legalábbis számomra Heidegger volt az a gondolkodó, aki úgy vezette be a „lét” fogalmát, hogy az magában foglalhassa az „élet” és a „halál” fogalmait is. Ezen a fogalmi szinten tőle tanultam – akár tanította, akár félreértettem –, hogy a halott is *van*, akárcsak az élő, s a kérdés ezért az, hogy a létnek miféle módzata a halál meg a meghalás.

A magam megközelítése azonban más, mint Heideggeré. Abból indulok ki, hogy a szokásos nyelvhasználat szerint nem mondhatom (komolyan): „Meghaltam”, vagy „Beállt a halálom”, vagy „Elvitt (engem) a halál”. Más ember álmában viszont lehetséges az ilyen beszéd, más hallhat efféléket, csak arra nincs bizonyíték, hogy a beszélő maga is hallhatja. Sokak számára és számomra is kétséges, hogy adódhat olyan beszélő, aki efféléket mond, és nemcsak más hallja, hanem egyúttal ő maga is. A mások megélt élmény, különösen az álom-élmény tapasztalata a régmúltban és még valamennyire a múltban is fontos volt, és másként, mint ahogy manapság lehet.

Egy a múlt és a jelen közti átmeneti példára hivatkozva: Hamlet akkor találja lelkét prófétikusnak, amikor apja szelleme azt mondja neki, „Meggyilkoltak” (pontosan: „my most foul murder”). Hagyományosan vitatott kérdés, hogy hallucinált-e Hamlet, vagy Shakespeare valódi szellemet írt a darabjába. Nem is az érdeklő az értelmezőket, hogy miben hitt a szerző, inkább a darab műfaja, a színdarab mifélesége kérdéses, hogy ugyanis mimetikus játék-e vagy reneszánsz-barokk allegória, hiszen csak az előbbire vonatkoztatható a megélhetőség kritériuma. Csak a mimetikus játék szabályai követelik meg, hogy a szellem ne Hamlet

hallucinációja legyen, hiszen a nézők is láthatják. Manapság ép elmeállapotú ember nem követ el gyilkosságot, ha álmában egy meghalt ember szólítja fel rá, ahogy – egy másik, de valamiképp kapcsoltságban – ma a bosszú motívuma nem mentesít a bíróság előtt az emberölés vádjá alól. (Érdemes figyelni arra, hogy Shakespeare darabjának mimesztikusan hű világában a király a legfőbb bíró. Hamlet nem fordulhatott „a bírósághoz”, a legfőbb bíró viszont a feltételezett gyilkos volt.)

A magam megközelítése szerint nemcsak a múltban és a régmúltban volt fontos az ilyen, a más álmában megszólaló beszéd, ma is az, sőt fontosnak is kell lennie, csak éppen másként, mint egykor. Vajon hogyan?

2.

A *Lét és idő* 50. §-ában azt olvashatjuk, hogy „a halál létlehetőség” („der Tod ist eine Seinsmöglichkeit”; *Sein und Zeit*, 9. kiadás, 250. o.) A 49. §-ban pedig azt, hogy: „Meghalás legyen annak a *létmódnak* a címe, amelyben halála *viszonylatában* a dobott-lét *van*.”¹ („Sterben aber gelte als Titel für die *Seinsweise*, in der das Dasein zu seinem Tode ist.” [247. o.]). A halál tehát *létlehetőség*, a meghalás viszont *létmód*. A kettő között, úgy tűnik, az a különbség, hogy az ember mint dobott-lét a halált mint *lehetőséget* éli és tapasztalja meg, és ennek a lehetőségnek a megtapasztalása a meghalás, amelyik – mint mindjárt szó esik róla – a megszületéssel kezdődik. (Mögöttes gondolat, hogy a lehetőség a lét egyik módja, hogy a lehetőség is *van* és megtapasztalható.) A halál „a világban-lét vége” („Ende des In-der-Welt-seins” [uo.]).

Heidegger túl kíván menni a megtapasztalhatóság problémáján (47. §), amelyik előzőleg ahhoz a kijelentéshez vezette, hogy *csak saját halál van*: „A halál, amennyiben »van«, lényegét/ahogy-létét tekintve mindig az enyém”. („Der Tod ist, sofern er »ist«, wesensmäßig je der meine.” [240. o.]). Ezt a kijelentést a közvetlenül megelőző mondat magyarázza: „A halált mindegyik dobott-létnek minden alkalommal saját magának kell magára vállalnia”. („Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen.”) A *van* és az *enyém* együttese a *magára-vállalás* mint mindenkor *magamra-vállalás*, ami sohasem lehet *át-vállalás*: „senki sem veheti át a másiktól annak meghalását” („keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen” [uo.]). Vagyis a halál olyan lehetősége a létnek, amelyik mindig *saját*, valakinek a sajátja, és csakis megtapasztalásában az, csakis úgy, hogy kinek-kinek magának kell megélnie/megtapasztalnia. *Mindenki csak maga halhat meg*, így értendő, hogy *csak saját halál van*.

Érdemes összehasonlításként megjegyezni, hogy a „saját halál” gondolata Rilke kisregényében, a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* kerül szóba, amikor például Malte arról ír, hogy a régiek még tudták, hogyan kell meghalni, még képesek voltak rá. Nagyapja haldoklásával és meghalásával kapcsolatban kijelenti: „Közülük még mindenkinek saját halála volt” („Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt”). Malte leírásaiban a „halál” a „meghalás”-sal szinte azonos, mindenképpen az említett helyen és összefüggésben, ahol a nagyapa „saját halála” *haldoklásának* sajátos körülményeivel függ össze: ő még tudott úgy meghalni, ahogy senki más. Egyénisége, individualitása olyan volt, hogy az még meghalásának mikéntjét, halálának milyenségét is meghatározta.

Más talán „halálának körülményeiről” beszélne, Malte fejtegetései azonban, és éppen ez a figyelemre méltó, nem körülményekről szólnak, hanem valamiről, aminek lehetnek

¹ Heidegger és a *szent* (Osiris-Századvég, 1994) című könyvemben következetesen a „meglét”-tel fordítottam Heidegger „Dasein”-ját. Most épp olyan következetesen „dobott-lét”-tel fordítom. Ez jobban megközelíti a szóval jelzett gondolatot, bár eddig ismeretlen kifejezés, míg a „meglét” legalább megközelítően otthonos a magyarban; a Heidegger használta „Dasein” szó (jelölő) a német nyelv megszokott szótárához tartozik. A heideggeri „da” az ő „Geworfenheit”-jéhez, a „dobottság”-hoz tartozó gondolatot jelöli.

körülményei. Ahogy a nagypapa kezét, emlékezőtehetségét, személyiségét nem nevezhetjük „körülményeknek”, úgy Malte leírásában nem nevezhetjük annak halálát sem.

Heidegger részben ugyanígy gondolkodik. Az ő szavaival, a halál *része* annak az egésznek, ami egy-egy ember, egy-egy dobott-lét. Eltér azonban Rilke Maltéjétől abban, ahogyan az embert, ezért annak „sajátját” gondolja. Az általa bevezetett, különlegesen használt és magyarul csak hozzávetőlegesen visszaadható kifejezés: az ember mint „dobott-lét” („Dasein”) – Vajda Mihály fordításában „jelenvalólét” – éppen arra is szolgál, hogy újragondolhassuk ennek a lénynak a *sajátságát*, azt, hogy mi a sajátja. (Erre szerintem magyarul nincs igazán mód, ahogy angolul sincs, csak körülírásokkal lehet kísérletezni, amelyek épp olyan sikertelenek maradnak, mint az elmagyarázott vicc. Ezért itt inkább csak Heidegger gondolkodásának vonatkozásában lesz érdemes mondani valamit, anélkül, hogy azt a gondolkodást megpróbálnám lefordítani.)

Magyarul frappánsan mondható, hogy Heidegger – Rilkével ellentétben – az emberi lényt mint dobott-létet nem *egyéknént* fogja fel, nem *egy ént* gondol, mert nem „én”-t. Az ember sajátját nem a szubjektivitásban határozza meg, hiszen egész gondolkodása arra irányul, hogy a nyugati gondolkodást megszabadítsa tőle. Ezért az „egyénség”-től is, amelyet a „személyiség”-gel szokás kapcsolatba hozni. Magyarul is használható persze az „individuum” szó. Vele kevésbé frappánsan, viszont másféleképpen érdekesen mondható, hogy míg Rilkénél Malte nagyapjának azért volt még saját halála, mert még *in-dividuum*, *oszt(hat)atlan* volt és *egy-éknént* volt egész, Heideggernél az az egész, ami az ember, ami a dobott-lét, szintén nem *osztható* részekre – nem „*dividálható*” –, de nem *egy én*. Mit akar ez mondani? Azt, hogy az emberi lény, a létnek ez a különleges jelentkezési módja, olyan egész, amelynek halál és meghalás a része: hozzá tartoznak. E kettő között pedig az a különbség – németül más-más gyökű a két szó („*der Tod*”, illetve „*das Sterben*”) –, hogy a *halál* a léthez tartozik, míg a *meghalás* az élethez. Az élő hal meg, a dobott-lét viszont magában foglalja mind az életet, mind a halált: csakis így lehet *egész*.

A halál a *vég* egyik változata. Heidegger azt faggatja a *Lét és időben*, miféle változata adódik az embernél, mint dobott-létnél. Más, ha az esőnek van vége, más ha az útnak, más, ha az állatnak, sőt az is, ha a dobott-létnek mint *élőlénynek*, vagyis az embernek mint biológiailag figyelembe vett lénynak. A magyar szótár esetlegességei miatt magyarul nem lehet úgy gondolkodni és beszélni, mint németül, de magyarul is meglévő különbségekre hivatkozhatunk a heideggeri gondolkodás nyomán. Az eső *eláll*, ha vége van; az út *megszakad*; az állat *kimúlik* vagy *megdöglik*; az ember viszont *elhuny*. Az elhunyt („*Ableben*”) Heidegger szerint azért más, mint a meghalás („*Sterben*”), mert az előbbi csak az élőlény élete végén következik be, míg az utóbbi olyan folyamat, amelyik annak születésével veszi kezdetét. A *bohémiai földműves* (*Der Ackermann von Böhmen*) című, egy „a Földműves” és „a Halál” között lefolyó párbeszédet tartalmazó XV. századi írásműből idéz: „Mihelyst élni kezd [élethez jut] egy ember, már elég öreg ahhoz, hogy meghaljon” („*Sobald ein Mensch zum Leben kommt, sogleich ist er alt genug zu sterben.*” [245. o.]) A halál mint lehetőség *aggodalomként* („*Sorge*”) már mindig *belép/beáll* az ember mint dobott-lét létébe (ahogy a létezés mint eg-zisztencia, pontosan: ex-sistentia, „*ki-lépés*” / „*elő-lépés*” / „*mutatkozás*” már mindig *előlép/kiáll* a létből).

Az így, a létből értelmezett *saját halál* nem azért saját, mert egyedileg sajátos, egyéni, vagyis nem azért, mert „*egyéni módon történik*”. A „*saját*” azt jelzi, hogy a dobott-lét sajátja, ahhoz tartozik, annak része. A halál olyan vég, amelyik kezdettől fogva *van*; a dobott-léttel, a létből ki-álló létezéssel együtt adódik, mert magába a létbe áll be, magában a létben áll elő.

A *saját halál* egyébként nem birtokviszonyt jelző kifejezés. A birtoklás csak olyan dolgokra vonatkozik, amelyek átadhatók (Strawson, *Individuals*, 96. o.) Az ember mint dobott-lét nem birtokolhatja a halálát. A „*saját*” szóval jelzett viszony a hovatartozásé: a ha-

lál a dobott-lét struktúrájához tartozik, annak az egésznek a része, ami csak úgy egész, hogy ez is hozzá tartozik. Ezért nem vállalhatja át senki a más halálát, a más meghalását,² és ez nemcsak azt jelenti, hogy nem hunyhat el más helyett. A halál olyan vég, amelyik *még* nem következett be, és ez a *még-nem* időstruktúrára utal, a dobott-lét – és így maga a lét – időstruktúrájára. A *még-nem* (*történik*), illetve a *még-nincs* hozzátartozik ahhoz, ami *már* (*történik*), illetve *már-van*. Csak olyan lény tudhatja akármiről is, hogy még nincs, amelyik már van; az viszont tudhatja azt is, hogy majd nem lesz, lesz egy olyan majd, amelyben ő nincs, vagyis nincsként van. Hogy hol? A világban, ott, *ahol* van, *amikor* találja magát.

*

Heidegger a *Lét és idő*ben azonban nem fejezi be annak az „egész”-nek a taglalását, ami az ember mint dobott-lét. Ez a hely azzal a körülménnyel függ össze, hogy a könyvet magát nem fejezte be; második részét csak beígérte, sohasem készült el vele. Amikor munkássága vége felé, annak mindenképpen utolsó szakaszában a beígért második rész helyett *Idő és lét* címmel rövid előadást tartott és tett közzé, már másként gondolkodott, mindenképpen más terminológiát használt. Ez a változás pedig éppen a halál és a meghalás kérdését tekintve megoldhatatlan problémát okoz. A probléma a következő.

A *Lét és idő* egyik alaptétele az úgynevezett ontológiai különbözőség („die ontologische Differenz”) „lét” és „létező” között. Munkássága utolsó szakaszában viszont Heidegger elveti ezt az alaptételt, illetve az „esemény” mint „sajátos esemény” („das Ereignis”) gondolatával helyettesíti be. Szerintem ennek megfelelően ejti egyúttal a halál és a meghalás – mint lét és létezés – kérdését is. A *Lét és idő*ben felvetett módon persze nem is folytathatná. Az ontológiai különbözőség ugyanis kétféle kérdésfeltevéshez vezetett, ontológiaihoz és ontikushoz, és ezzel nemcsak a lét és a létezés különböződött meg, de a létezés problematikája maga is két összefüggésben merült fel, két olyan szóval megnevezve, amelyeknek magyar megfelelőket adni (egyelőre?) nem lehet: „existenzial” és „existenziell”. Heidegger a könyv első és megjelent részében ontológiailag, vagyis a lét viszonylatában – *existenzial* – fejt ki a dolgot, de azt mondja (266k.), hogy ez ontikus összefüggésben, a *létező* összefüggésében – *existenziell* – fantasztikus, amíg nincs fenomenális talajra helyezve. A fenomenális talajra helyezés feladatába az időproblematika elemzésével kezd bele, és ezt nem fejezi be. Így „a dobott-lét sajátos létezését” illető kérdés” („Frage nach einem eigentlichen Ganzsein des Daseins” [267. o.], kiemelés tőlem – A. S.) megválaszolatlan marad, ennek hiányában viszont maga „a dobott-lét létezésének” a *gondolata* is kérdéses.

3.

Mi történik hát egy-egy emberrel meghalása után? Heidegger a *Lét és idő*ben csak a meghalásig követi a problémát, a halált is csak úgy tartja fontosnak, mint ami a lét viszonylatában felel meg annak, ami a létező viszonylatában meghalás. A meghalás olyan folyamat, amellyel – amelynek a végével – megszűnik a világban-lét, a halál viszont az, amit egy-egy ember elhunytá előtt él meg. Heidegger – szerintem helyesen – azt a kérdést hagyja nyitva, hogy történik-e valami a világon túl. Szerinte (248. o.) anélkül kell a halál kérdését meggondolnunk, hogy figyelembe vegyük, mi történik utána, történik-e vala-

² Blake *Csecsemő-szomorúság* című versében a csecsemő azt mondja: „Into the dangerous world I lept”, vagyis „A veszélyes világba ugrottam”. Heidegger – mint aktivista? – nem a romantikusok módján gondolkodott: a *dobottság* más, mint az *ugrottam* – ez utóbbi az „én”-nel szóló szubjektív vallomás. A halál nem azért *saját*, mert a szubjektivitás értelmében az *enyém*, hanem a *dobottság* miatt. Más kérdés, nem is érdektelen, hogy Blake-nél az „én” nem személyes: a vers csecsemője mindegyik csecsemő. (A verssor megértéséhez egyébként valószínűleg hozzátartozik annak ismerete, hogy angolul az „infant” – a latin „infans”-ból – azt jelenti: „beszéd híján való”. A csecsemő monológiája nem realiztikus.)

mi. Ez helyesnek tűnik, hiszen azok is tudnak a halálról-meghalásról, akik nem hisznek a halhatatlanságban, tehát úgynevezett hívők, hitetlenek, agnosztikusok egyaránt, gondolkozniuk pedig arról kell, amiről tudnak. Magam is csak arra szorítkozom, ami a világban történik. Viszont úgy gondolom, hogy nemcsak a halál, mint bekövetkező meghalás, mint megtapasztalt lehetőség tartozik előrevetítésként egy-egy emberi lényhez, hanem a meghalás-utáni állapot, illetve helyzet is. Ez a kettő szerintem nem választható el egymástól, még akkor sem, sőt éppen akkor nem, ha az elhunyt bekövetkezéséről minden felnőtt tud, míg arról, hogy mi történik utána, senki sem tudhat semmi biztosat, csak elképzelései vagy meggyőződései lehetnek, amíg maga nem hunyt el.

Közbevetőleg: figyelemre méltó kétértelműség (ambiguitás) van abban, ahogy Heidegger a „meghalás” szó kétértékű (ambivalens) német megfelelőjét, a „Sterben”-t használja. Ha ugyanis a meghalás a megszületéssel kezdődik, másképp használjuk a szót, mint akkor, amikor azt mondjuk, hogy valaki tegnap este meghalt. Az egyik folyamatnak tartama van, a másik pillanatnyi. Ezt az utóbbit mondja Heidegger „elhunyás”-nak („Ableben”) anélkül, hogy az „élet” / „élés” („Leben”) szóval jelzett folyamatot és állapotot problematizálná. Hiszen szerinte az elhunyt az élet vége, a „meghalás” meg az „élet” (ill. az „élés”) viszont mintegy egymás szinonimái: ugyanegy folyamatra vonatkoznak. A közbeszédben azonban az „elhunyás” meg a „meghalás” egymás szinonimái, úgy ellentétei az „élet” / „élés”-nek. Magyarul azért nem olyan világos a kétértelműség, mert a „meghalás” szó nem kétértékű. A „meg” igekötő befejezést jelez ebben a szóban, a „hal” ige viszont csak egyes idiomatikus kifejezésekben, mint az „él-hal” – a „halás” szó pedig egyáltalán nem – használatos. A folyamat jelzésére magyarul a „haldoklás” / „haldokol” szó szolgál, s ennek nincs német megfelelője. Ha valaki haldoklik, arról németül azt mondják: „er ist am Sterben”, vagyis magyar tükörfordítással: *halálán* van. Magyarul a szóban forgó kétértelműséget talán úgy lehet kifejezni, ha azt mondjuk, aki él, már *halálán* van; vagy: csak az tapasztalhatja meg a meghalást, aki még nem hunyt el.

A közbevetés annak megvilágítására szolgált, hogy Heidegger elválasztja egymástól az élet és a halál – szokásosan egymásra utalt – két fogalmát: az előbbi a biológiához utalja, míg az utóbbit a filozófiához, illetve magához a gondolkodáshoz, hiszen magához a lét fogalmához, struktúrájához illeszti. Ez kérdéses művelet, de nem kívánok itt foglalkozni vele.³ A magam érvelése másfelé megy.

Ha a halál lételemény, a meghalás-utáninak, a halállal ellátottnak is annak kell lennie, és ez a kettő nem választható el egymástól. Az a halál, amelynek van beállta, vagyis az elhunyt nemcsak lehetőség, hanem létmódzat is, illetve két létmódzat köztes küszöbe.⁴

Ezért is jelenthet a meghalás mint elhunyt ténye korok, valamint ugyanegy korszakban hitek szerint más-mást: „a” halál maga sohasem bizonyosság, ugyanis sohasem magában bizonyosság. A keresztény kultúrkörben közhelyszerűen jelenthet elalvást – nem buddhista kialvást –, amelyből, e *különleges* elalvásból ébredve az emberi lény egy az e világinnál jobb (vagy rosszabb) helyen találja magát. Ez az „elalvás” nemcsak azért különleges, mert más, mint az esténként történő, amelyből ebben a világban ébrednek fel az emberek. A törzsi-archaikus kultúrákban ismert esti elalvástól is eltér, hiszen azokban igen gyakran hiszik/híték, hogy valóban ott jár az alvás-közben-éber, ahová a magunk hite szerint csak álmodja

³ Heidegger a „halál” szót a „lét” és a „létező” szavak vonatkozásában tárgyalja, anélkül, hogy az „élet” szót is bevonná a témába. Tematizálva van a „halálra menő lét” („Sein zum Tode”), de nincs, mondjuk, olyan téma, hogy: „lét-mint-élet”. A „halál” az „élet” ellentéte a közgondolkodásban, mindkét szó pozitívum, míg a „lét” és a „létező” ellentétei negatívumok, csak privatívummal fejezhetők ki: „nemlét”, „nemlétező”. Heidegger tétele persze éppen az, hogy a halál az élet egyik jelensége („ein Phänomen des Lebens”), tehát nem ellentéte. Ezzel a tétellel kellene vitába szállni.

⁴ Heidegger a halált a léthez kapcsolja, ontológiai összefüggésben tárgyalja. Oda sorolja a meghalást is, míg az elhunyt („Ableben”) feltehetően ontikus. Mindenképpen szükség lenne „a halál”-ról ontikus, a létező összefüggésében történő tárgyalására is. Úgy tűnik, hogy a „halál” éppen a lét és a létező közti különbség, az úgynevezett ontológiai különbözőség révén adódik, hiszen a létező megszűnését, a világban-lét megszűnését is jelenti.

magát, akkor is, ha az a másvilág. A másvilág vagy a túlvilág nem világontúlt jelentett, a meghalás nem a világban-lét végét, megszűnését hozta magával.

Mondható ugyan, hogy mindazok, akik valamiféle halhatatlanságban vagy lélekvádorlásban hisznek, mindössze képtelenek elfogadni a meghalással mint elhunytással beálló – és botrányosan felfoghatatlan – (ön)megszűnést, de ez maga is csak vélemény, illetve meggyőződés lehet. Mivel ki-ki saját magára is vonatkoztatja, épp olyan előrevetítés, mint az elhunytaság. Akik viszont abban hisznek, hogy elhunytaságkor nyomtalanul megszűnnek, éppen ezt vetítik előre, egy elképzelt állapotot élnek meg, olyasmit, amit nem lehet valóban megélni, amit csak mások másokként, túlélőkként élhetnek meg.

A halál mint a lét egyik lehetősége és a halál-utáni mint másik lehetősége összetartoznak és nem azonosak egymással. Ha „a halál” az élve-létezés lehetetlensége, miféle lehetőség az elhunytaság-utániség, a meghaltként-lét? Erről valamit mondani kellene.

Szükség van valamiféle hitre arról, hogy mi is történik miféle lénnel meghalása mint elhunytaság után, méghozzá olyan hitre van szükség, amelyet feltételezhetően mindenki oszthat. Ilyen közös hit lehet, hogy az elhunyt, a meghaláson már átesett ember valamilyen képpen kísértetni képes a túlélőkben, valamilyen bennük és általuk van és hat. Ez a belvilági jelenlét mint körülmény független attól, hogy miként van vagy nincs a meghalt ember *maga-magában*. Csupán arra ad alkalmat, hogy mondassunk valamit arról, miként van és hogyan hat, aki élt és meghalt, azokban, akikben továbbra is van és hat. Mennyiben úgy, mint életében, és mennyiben másként.

A nyitó kérdést, hogy mi történik egy-egy emberrel meghalása mint elhunytaság után, ezért kettősnek vélem. Egyrészt azt kérdezem, mi történik egy-egy emberrel *a maga számára*, másrészt azt, mi történik vele a többiek, a túlélők viszonylatában.

Világon – a rendszerelméletől kölcsönözve – egy-egy rendszernek és környezetének együttesét értem.⁵ Ez az értelmezés maga eldöntetlenül hagyja, hogy a saját test része-e a környezetnek, hogy a rendszer csupán elmerendszer-e, vagy pedig testesült elme, elmés test, amelyik testiségében (is) viszonyul környezetéhez. Én ezt az utóbbi alternatívát választom, a vele járó problémák ismeretében is. A saját test nem egy elme számára, hanem saját maga számára saját. A saját halál így a saját test viszonylatában adódik, akár úgy hiszi valaki, hogy a saját test pusztulásával „ő maga” is elpusztul, akár úgy, hogy annak pusztulását túléli.

Mindegyik rendszer számára a többi rendszer a maga környezetének része, ahhoz tartozik. „A” világ mindegyik rendszer számára perspektivikusan más-más, bár mindegyik számára „világ”. A világ ezért egy és több, valami többes számú egy. Példaként a halász-vadász népek szokásos gondolkodását veszem: mindegyik őz Őz; Őz ad magából mindegyik elejtett őzzel, anélkül, hogy maga a maga teljességében, egészében esne el. Ennek a gondolkodásnak „vértelenített”, „élettelenített”, pluralizmustól megfosztott változata a platóni ideatan, amelyben az Őz idea, a megölhető őzek pedig árnyékai annak az egy és halhatatlan/pusztulhatatlan ideának (amelyet nyelvújítóink félrevezetően

⁵ Vajda Mihály (*Nem az örökkévalóságnak*, Osiris–Gond, 1996. 281k.) szerint: „Az embernek világa van. Ami egyszerűen annyit jelent, hogy a létezőhöz *mint* létezőhöz van hozzáférhetősége, a létező *mint* létező nyílik meg a számára, méghozzá a létezők egészén belül. Hogy a létezőhöz *mint* létezőhöz tud viszonyulni, hogy világot tud képezni, ahhoz hozzátartozik, hogy az ember kivételül, állandóan kivetíti magát a maga konkrét lehetőségeire (tervez).” Heidegger szerint a *Lét és idő*ben (65. o.): „Világ érthető ontikus értelemben, ezáltal azonban nem úgy mint az a létező, amelyik ahogyan-létében nem dobott-lét, amelyikkel az belvilágilag szembesülni tud, hanem úgy, mint »amelyben« egy tényleges dobott-lét mint ilyen »él«”. Hozzáteszi, amit nem tudok jól lefordítani, mivel magyarul szükség van az adott mondatban a határozott névelőre, „a világ”-ot kell mondani, míg németül szándékosan elmarad a névelő, az „existenziell”-nek pedig nincs magyar megfelelője: „Welt hat hier eine vorontologisch existenzielle Bedeutung”. („A világnak itt preontológiai jellegű egzisztenciális jelentősége van.”)

fordítottak „eszme”-nek, mivel egyfelől nem az ész terméke, másfelől eidetikus, vagyis képi, ami a latinban lett „intuitálható”, „ránézhető”). Az arisztotelészi gondolkodás az Őzből fogalmat csinál, amelynek a megölhető őzek se nem azonos részei, se nem árnyékai. Az a bizonyos prehisztorikus Őz tehát nem volt sem idea, sem fogalom; világon mint többes számú egyen valami hasonlót értek itt.

Amikor egy-egy ember meghal, a többi ember számára megváltozik a környezet. A meghalt számára viszont – én ezt a szélsőséges álláspontot foglalom most el – már nem történhet semmi. A halál (beállta) már nem tartozhat egy-egy lény egészéhez, hiszen a megszűnt. Metaforikusan: a lény behullik a saját árnyékába és eltűnik vele. A saját halál egy-egy ember számára mindig az, ami még nem történt meg vele, és ami az ő számára valóban sohasem megélhető. Ha nem lenne környezet, nem lenne észlelhető, hogy történt; csak a környezet – a környezetben lévő másik lény – észlelheti. A megszűnt lény olyannyira megszűnt, hogy nincs, ami észlelhetné, hogy valaha is volt. A maga számára nem szűnhet meg, mert már nincs maga.

A halál mint meghalás/elhunyas tehát mindig élőlény és környezet között történik, áll be; ott/itt, ahol világ adódik. Mindegyik meghalás világvége, de csak addig, amíg a világnak nincsen vége.

Wayne Cook kijelentése („Nem fogok meghalni, nem leszek halott”) ellentétben áll azzal, amit Heidegger állított, hiszen szerinte az, aki él, már hal; megszületésével kezdődik meghalása. A kijelentés Heidegger gondolkodása szerint azt jelzi, hogy mondója képtelen szembenézni sorsával, mint dobott-léttel; nem éli meg a saját életét autentikusan, azért tagadja, hogy van saját halála. Ezzel egyetértek és mégis – ellentmondás nélkül – úgy vélem, hogy Wayne Cooknak igaza is volt. Hiszen halott *én* nincsen, „én”-t halott nem mondhat, nem gondolhat, legfeljebb mások álmaiban. Az úgy beszélő álmokép azonban fantazma, képzelődmény, s amit mond, azt tulajdonképpen egy másik ember – az alvásból már felébredt volt-álmodó, az álomra-emlékező lény (elméje) mondja. Tudatlan megszemélyesítés, prozopopeia, mondanám, ha úgy hinném, az ilyesmi lehetséges. Mivel nem hiszem, inkább arra a véleményre hajlok, hogy a másik emberben lévő elhalálozott ember szólal meg, nem maga az álmokép, hanem az a memóriaszövevény, amelyből az álmokép vetül a *vele foglalkozás, az emlékezés* folyamatában.

A heideggeri „halálra menő lét” („Sein zum Tode”) szerintem mindig *meghaláson túl menő lét* (mondjuk: „Sein zum Jenseits vom Sterben”) is. Hadd ismételjem meg: nem lehet egyúttal meghalásra („halálra”) gondolni és arra pedig nem, hogy mi történik utána. A világban-lét jöllehet dobott-lét, de a dobott-lét mindig többes számú, nem Péntek nélküli Robinson. Aki úgy véli: „nyomtalanul eltűnök”, szerintem téved, aki pedig úgy: „emlékem megmarad”, látszólag jól mond, de valójában nem kevésbé téved. Akkor pontos, ha azt mondja: „maradok másokban, ahogy mindig is voltam bennük, amikor nem voltam jelen, és mégis másként, ugyanis halottként, olyanként, aki már meghalt”.

Amikor Heidegger „létegész”-ről („Ganzsein”) beszél, az „egész” fogalmával kapcsolatban Husserlhez utasítja olvasóit. Husserlnél pedig (*Untersuchungen II*) az olvasható, hogy az egész kétféle lehet, olyan, amelyik részekből áll, tagolható és olyan, amelyik nem. Az előbbinél a kapcsolat, a láncolat viszonya áll fenn, az utóbbinál a valamit-átjárás, az át-meg-át-hatolás. Nyilvánvaló, hogy a *Lét és idő*-ben az „egész” az utóbbi értelemben fordul elő, tehát nem a rész-egész viszony szerint. Az egésznek ezzel a fogalmával külön kellene foglalkozni. Itt csak annyiból érdekes, hogy az ember mint dobott-lét a *Lét és idő* szövege szerint úgy egész, hogy a halál már kezdettől fogva átjárja. Ha a halál az ember osztályrésze – és nem „a bűn zsoldja” (*A Rómaiaknak írt levél*, 6, 23) –, akkor mindenben van, ami egy-egy ember.

Biológiailag ez ténynek tűnik. Az élőlények az osztódva szaporodó egysejtűek szintje fölött öregsznek és elpusztulnak, ahogy életük során egyes sejtjeik is folyamatosan cserélődnek. A születéssel – illetve a megfogánással – már együtt jár a megszűnés, mintegy bele van programozva az élőlénybe. Ha azonban így is van, még mindig kérdés, hogy mi a különbség egy-egy sejt és egy-egy szervezet egésze között, továbbá és még jelentősebben, hogy miféle (létmódbeli) kapcsolat áll fenn az (emberi) dobott-lét esetében a bioló-

giai meghalás és a halál mint létlehetőség között. Hiszen Heidegger az embert mint dobott-létet, így a halálát sem biológiai összefüggésben gondolja; ugyanakkor nem tárgyalja, mi is a viszony dobott-lét és élőlény között akkor, ha élőlény nélkül nincs dobott-lét, míg dobott-lét-nélküli élőlény van.⁶ A *lét*hez, a *léte*gészhez tartozhat halál, az *élőlény*hez mint létezőhöz azonban már nem, hiszen a halál beállta a lény megszűnte.

A lét valóban magában foglalja a halált, ahogy a meghalást is, de egy-egy lény számára a saját halál – mint saját meghalás és saját meghalás-utániság – mindig csak lehetőség, egyedül környezete számára (lehet, lesz majd, lett már) valóság. Ami valóság azonban, nem „a halál”, hanem valaki a halál, a meghaltság állapotában, amelyik állapot azonban éppúgy lehetetlen magában, mint az éhség: csakis egy-egy lény lehet éhes, csakis egy-egy lény lehet „meghalt”, vagyis halott.

Az emberi gondolkodás botránynak mondható, hogy a világnak csak addig lehet vége, amíg nincsen vége, hiszen ha vége van, hol van az, amihez a vég tartozik? Úgy is tűnhet, hogy csak a nyelviség játszik velünk, hiszen a hozzátartozás jelével – az „e” birtokos személyraggal – kell mondanunk: „vége”, amikor az már nincs, már nem tartozhat hozzá semmi, így a vég sem. Időbeli „vég”-ről van szó. Egy-egy tárgynak, például egy kenyérnek (cipónak) van ugyanis mind térbeli, mind időbeli vége, az előbbit levághatom és megehetem, az utóbbit csak gondolhatom: „vége, elfogyott”. Ám honnan *tudom*, hogy elfogyott, hogy időbelileg megszűnt térbeliségében, ha már nem érzékelhető? A válasz nyilvánvaló: az emlékezetem az a „hol”, az a „hely”, ahonnan tudom, tehát ahol az az elfogyott kenyér van. Annak a végétől beszélek, akkor is, amikor térbeli végét még a kezemben tartom. Emlékezetem révén van *vége*, ugyanis neki vége. Ezért nemcsak a nyelviség játszik velünk, nem nyelvi furcsaság a „vége”. Ha nem lennék képes emlékezni és felejtani, nem is lenne vége a kenyérnek, amikor elfogyott: számomra nem is lenne, nem is volt.

Hasonlóképpen nem lenne egy-egy embernek se „teteme”. Ez a kifejezés vagy pusztá színekdkhő, ha ugyanis ismeretlen emberé, vagy emlékezetben/memóriában *lévő* lényé. Az előbbi is emlékezet kérdése, de csak a rész–egész viszonyé, valamint egyfelől azé az *ismereté*, hogy milyen az ember-alak, másfelől azé a *tudásé*, hogy milyen is egy élő ember – vagyis csupa általánosságé.

Azt jelentené ez, hogy aki magában hal meg, az nem is halt meg, amíg mások észre nem veszik? Bizonyos – botránys – értelemben igen. Ő nem veheti észre, amíg pedig mások nem veszik észre, nem tudhatják, nem tudható, hogy meghalt. És ha soha senki nem veszi észre? Akkor még az sem lenne tudható, hogy élt? Valóban. Csakhogy ez elvileg és gyakorlatilag egyaránt lehetetlen. Az emberi újszülött – Maugli ide vagy oda – nem képes megmaradni, ha senki se veszi észre (és magányos anyja behalt a szülésbe). Aki megmaradt, azt észrevették, arról gondoskodtak. Az pedig sohasem tudható, hogy ki emlékezik, ki vesz majd észre valamit valamikor; hogy mi derül ki majd egy napon.

Egy jó regény fő figurája úgy véli, hogy az emberiség levizsgázott, az lenne a legjobb, ha sohas lett volna, és legyintve gondolja: „Végül minden feledésbe merül.” Ez a mondat azonban, amilyen értelmetlen tűnik, annyira értelmetlen. Feledésbe ugyanis csak úgy merülhet akármi is, ha van felejtésre képes, ezért emlékezésre képes lény. Ha viszont van, honnan is tudhatná, hogy tényleg mindörökké el fog felejtani valamit? Ha az emberiség kipusztul, már nincs alkalom arra, hogy feledésbe merüljön a léte, illetve jöhetnek majd egy napon űrhajósok és megtalálhatják az emberiség olykor beszédes és látványos nyomait, ahogy az emberi archeológusok is megtalálják őket.

A felejtés apóriája: csak emlékező képes a felejtésre, és ha tényleg elfelejtett valamit, nem tudhatja (most), hogy mire emlékezhethet (majd egy napon).

⁶ Ez az állat-problematika. Szerintem legérdekesebb megvitatása Derridánál és Vajda Mihálynál található.

Szubjektívnak tűnhet, hogy a kenyérnek csak akkor van vége, ha emlékszem rá, csak addig, amíg az emlékezetemben van. Interszubjektívnak, ha ugyanegy kenyér többünknek van az emlékezetében. Ám csak akkor beszélhetünk szubjektivitásról és interszubjektivitásról, ha, először is, az emlékezést személyesnek gondoljuk, nem valós világfolyamatnak, hanem olyasminek, ami mindig és csakis egy-egy rendszer és környezete között adódik. Másodszor csak akkor, ha nem teszünk különbséget emlékezet, memória és emlékezés között, továbbá, ha az emlékezés folyamatát nem alkotó folyamatnak, nem „ekforikus”-nak (Tulving) gondoljuk, hanem másolónak, mintha az emlékképek úgy lennének elraktározva „bennünk” mint fényképek egy íróasztal valamelyik fiókjában, ahonnan csak elő kell húzni őket. Valójában a (mentális) képeket valami nemképiből hívjuk elő. Az emlékezésnél mintegy egybeesik mindaz, ami a fotografálásnál fényképezés, előhívás és képcsínálás/nagyítás.

Az „emlékezetemben” kifejezés azt sugallja, hogy van emlékezet/memória, ami az enyém – birtokom, helyesebben hozzám tartozó –, holott magam vagyok azé az emlékezeté és emlékezése, amellyel azonosulok. Betegségek, mint az Alzheimer, bizonyítják, hogy nem én uralom az „emlékezőképességem”, hanem az ural engem: olyan folyamat, amelyik akaratomtól függetlenül adódik, bár számomra és mások számára is sohasem lényemtől-rendszeremtől függetlenül.

Van tehát saját halál, csak éppen nem megélhető, ahogy a saját megfogadás sem? Vagy a halál éppen annak megszűnése, ami révén *saját*-ról – mint az „ön”-höz, a „maga-magá”-hoz tartozóról – beszélni lehet, ahogy a megfogánással olyasmi jön létre. *Saját* meghalásom csak a képzeletem játéka lehet, még akkor is, ha úgy hiszem, valamiképpen „én”-nel szólásra képes állapotban maradok a meghalás után. Az persze valóságokra utalva mondható, hogy „ő” saját halála/meghalása már nem rázza meg”, bár pontosabb, ha azt mondom: „ő” már nem rázza meg, hogy meghalt”. A meghalás, mivel mindig lény és környezet között történik, csakis az emlékezők számára adódhat ténszerűen. A meghalt ember is van, marad, méghozzá ott, ahol volt már élőként is: mások belvilágában, anélkül hogy környezetükben is lenne. A belvilág nem környezet; világ viszont egy-egy emberi lény számára csakis belvilággal együtt adódhat. Mások belvilága nem mások tulajdona, nem is csupán valami másokhoz tartozó mezőny. Aki/ami van, belvilágban is van. Aki viszont meghalt, már csak ott, abban a kozmikus, első gondolatra csupán szakadozottnak, diszkontinuusnak tűnő folyamatban, ami a világbenső, a világbeltér környezet-mosta szigetvilága.

Illúzió, tudat- és érzetcsalódás, ahogy egy-egy ember úgy gondolja és érzi, ő csak a saját testében van, meg ahogy azt, a másik ember csakis őkívüle van, csak a környezetben. Egy-egy emberi lény mint rendszer: nyitott rendszer, nyitott és rejtélyes a maga számára is. Szüntelen anyag-, energia- és információcserében működik, amíg működik; mindig magán kívül is van. Botrányos, hogy egy-egy ember csak úgy lehet egész, hogy még nem az, vagy már nem az. Ám ennek a logikainak tűnő botránynak része, hogy a „saját élet”, ha „élet”-en nemcsak életet, hanem létet, egy dobott-lét egészét értem, sohasem szorítkozik a saját testre. Másokban is „élek”, helyesebben: vagyok, még helyesebben: *van*, aki/amiről azt mondom: „vagyok”. A magam valósága talán mondható „egész”-nek, de minden bizonnyal *virtuális* egész.

Egy-egy embernek saját testén túl is van *kiterjedése*, ugyanis *beterjedése*; lénye halmaz is, nemcsak eleven elmés test. Az a halmaz pedig, ami másokban, világbensőben, belvilágban van, nemcsak hatás. Csak akkor hathatok egy másik emberre, ha vagyok is benne, pontosabban, ha van is benne az, akiről azt mondom: „vagyok”, és aki/ami, ki tudja, mennyire tud vagy nem tud magáról.

Mindezek figyelembe vételével Wayne Cookról azt mondhatom, hogy ő a magam gondolkodása és hite szerint halott, meghalt; „én”-nel szólási lehetősége megszűnt; kijelentése („nem fogok meghalni”), abban az értelemben, ahogy ő érthette, téves, erről a tévedésről azonban ő már nem tudhat, én magam viszont ezzel a tévedéssel órála mint az efféle hit *volt* hívójéről tudok. Hogy tévedhetek-e én is? Természetesen. Amíg magam számára vagyok, rá is jöhetnek arra, amit akkor majd tévedésnek hiszek. Amikor viszont meghaltam, amikor már nem leszek a magam számára, akkor már csak mások szerint té-

vedhettem. Egy azonban biztos, Wayne Cook (számomra is) van, és nem úgy, mint csak képzelt, vagyis mint a környezetben sohasem létező emberi lény.

A személyes élmény, a megélés szempontjából igen fontos, hogy magam csak tudok arról az emberről, míg azok, akik *ismerték*, egy általuk ismert embert hiányolhatnak. Úgy gondolom azonban, hogy a hiányzás annak a dolga, akinek hiányzik valaki, az a hiányzó ember viszont attól függetlenül is van, hogy hiányzik-e vagy sem. (Nekem Wayne Cook nem hiányzik, hogyan is hiányozhatna?)

Amíg egy-egy emberi lény él és találja magát – ez utóbbi a heideggeri dobottságot jelenti, ahhoz tartozik az önreferencia, a maga számára adódás –, addig létezik, addig létező lény. Minek mondhatjuk azonban a meghalás-utánit, a halál módusában lévő, azt a lényt, amelyik élt, de már nem él és nem-élve van? Van léte, de már nem létező maga viszonylatában.

Nevezhető egy ilyen lény fantazmának, képzelődménynek, de ezzel nem mondtunk eleget. A fiktív lények is képzelődmények, az ideák is azok, és ezért ezektől megkülönböztetve kell a halottak, a meghaláson átesettek lényét megnevezni. Valamiképp a volt-létezésre, a múltidejű létezésre kellene kifejezést találni.⁷

Egy-egy halott talán egy kicsit úgy van mások számára, ahogy egy-egy élőnek van múlt-maga a maga számára. Csak egy kicsit, hiszen a saját testnek nem felel meg semmi más. Az alvilágból megidézett Akhilleusznek vérre van szüksége, hogy megszólalhasson. Az éppen mondottak szerint megidézője – „ide” szólítója – saját maga múlt-vetületeit is csak akkor tudja megidézni, ha most-létezőként vérrel táplálja. A saját most-létezés valósága kölcsönződik, terjed át azokra a képzelődményekre, amelyek más volt-létezők: a valóban meghaltakra. Ezek másként vannak, mint a halott Anna Karenina, és ezért kérdés, hogy helyes-e mindkét fajta halottat képzelődményeknek, fantazmának mondani. A válaszhoz tudni kellene, hogy miféle lehetmények, a lét miféle lehetőségei a képzelődmények. Emlékezni lehet rájuk, a memória őrizni képes őket és az emlékezés folyamata képes foglalkozni a memóriából előálló dolgokkal. Világfolyamatok, de mifélék?

Úgy gondolom, a kései Heideggernek volt igaza, amikor megszabadulni igyekezett a „lét” meg a „létező” fogalmaitól, holott révükön dolgozta ki a maga jelentős gondolkodását (nemcsak a *Lét és időben*, de még az *Alapfogalmakban* is). Jobb híján szokásosan, ódivatúan halottaknak, megholtaknak mondanám a „volt-létezőket”, bár jobb szóra lenne szükség, ami egyrészt azt jelezné, hogy meghaláson túli lények, másrészt azt, hogy volt-élők és most ebben az együttesben vannak, többek számára, többes számban, a pluralitás egységében.

Aki megszűnt a környezetben, aki eltűnt belőle, nagyon hiányozhat, akár a közvetlen környezetből tűnt el, akár a teljesből. Az emberek az egész embert érzik, bár csak azt hiányolják, akit környezetükben megölelhettek, aki a bőrükhöz érhetett, akinek a szeme „kintről” visszahunyorított. Mások környezeti megszűnése szörnyű és felfoghatatlan hiány lehet. Mások számára a meghaltság részét képezi annak a lénynek, aki tehát van, csak már nem él. Van léte és létével hat arra, akire hat. A „van léte” kifejezés bizarr: a világbensőre, a belvilágra vonatkozik. Maga a helyzet bizarr, hiszen a meghalt ember úgy képes hatni másokra, mint meghalása előtt, olykor még jobban, és a még-létező olyan erővel érezheti magában a már-nem-létezőt, hogy gyakran képtelen azt másként, mint még-létezőként érezni és megélni.

A helyzet azonban nem bizarr, hanem észbontó. Akinek nem bontja az esztét, az még nem „szembesült” valóságosan azzal, ami a meghalás, a világvége; az még sohasem rendült meg, avagy sohasem volt képes megrendülésével szembesülni. Az ilyen szembesülés, ha valóban megtörténik, nem merevíti kővé a szembesülőt, mint a mítoszok Medúzája, nem is zúzza-zilálja szét, hanem léte – ezért gondolkodása és érzése – egészében megrengeti. Ez a világrengés. Ott érezhető, ahol összeér bel- és külvilág, ember és környezet, ahol fölsejlik a megélhetetlen vég.

⁷ Talán efféle utal Heidegger az „apriori perfektum” (Sein und Zeit, 85) gondolatával.

MŰALKOTÁS ÉS FENOMÉN*

Fritz Kaufmann (1891–1958) életműve alig ismert, vagy inkább azt kell mondanunk, feladásba merült, pedig indulása, Husserl és Heidegger tanítványaként elkészített disszertációja *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen* (A kép-mű mint esztétikai fenomén, 1924) címmel az egyik legérdekesebb példája a kettős hatás erőterében készült műveknek. Yorck von Wartenburg filozófiájáról írott munkája, valamint a Husserl hetvenedik születésnapjára kiadott kötetben megjelent *Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung* (A művészi hangulat jelentése) című írása Kaufmann a legeredetibb és a saját álláspont kialakítására leginkább alkalmas gondolkodóként mutatják ma nekünk a freiburgi és marburgi gondolkodói körből. Németországi élettörténete 1936-ban zárult le, amikor is az USA-ba menekült. Ottani egyetemi oktatói tevékenységét befejezve Zürichben telepedett le 1958-ban, és még ebben az évben elhalálozott. Egykori barátja, Hans-Georg Gadamer 1960-ban tette közzé *Das Reich des Schönen* (A szép birodalma) című kötetben Kaufmann legfontosabb írásait egy méltató utószó kíséretében.

Gadamer a méltatásban (Gadamer, 1995. vö. 428. o.) kiemeli, hogy Kaufmann írása egyrészt kimozdítja az esztétikai fenomént abból az árnyékhelyzetéből, amelyet a husserli fenomenológián belül elfoglalt, egyidejűleg először irányítja a figyelmet a husserli képelméletre, másrészt főként Heidegger hatására szembenéz azzal a ténnyel, hogy az esztétikai elem, valamint maga az esztétikai tudat éppen „a jelenvalólét nem-tulajdonképpeniségének legszélsőségesebb” megvalósulása. Itt persze Gadamer Kierkegaard esztétikai stádium értelmezésére is utal, amely belejátszott Heidegger tudatkritikájának kialakulásába, s ez jelenik meg majd az *Igazság és módszer* esztétikai tudat kritikájában, illetve az egész esztétikai szféra radikális újraértelmezésében is.

Kaufmann írása tehát a husserli fenomenológia és az annak kritikájaként, illetve továbbgondolásaként felfogható heideggeri egzisztencia-filozófia egymásnak szegüléseként olvasható. Hogy ennek az egymásra hatásnak és mindinkább fokozódó szembehelezkedésnek mi is a tárgya, az jól kiolvasható Heidegger első marburgi előadásának (*Einführung in die phänomenologische Forschung*, 1923) egy szöveghelyéből, amely éppen az esztétikai elemet érinti: „...a tudat egy létező, amely az önmagával-rendelkezés /magát-birtoklás (*Sich-mit-haben*) módján van. Ezt a tényt veszi alapul Husserl az út kialakításához, amely maga a fenomenológiai módszer. Mi pedig ebben a gond sajátos létmeghatározottságát, és ezzel, amennyiben a gond az, ahogyan a jelenvalólét van, magát a jelenvalólétet látjuk. A fenomenológiai felhívásban (»vissza a dolgokhoz«) a »dolog« a létezőt jelenti, ahogy az elénk/utunkba kerül egy adott tudomány lehetséges régiójában. Minden létező a tudományon keresztül látott, az esztétikai például a művészettörténeten keresztül, úgy hogy itt az esztétikailag létező mint tárgyi tud lenni.” (Heidegger, 1994. 278. o.) Az itt megfogalmazott kritikai szempont tehát alapvetően az abszolútumként értett karteziánus tudat fenntartása ellen irányul, melynek számára, minthogy önnön léte, a tudat mint lét eleve feltett vagy inkább birtokán belül van, a kérdés pusztán a tárgyterület tudományos kialakítása. A tudat létének, illetve a létnek magának a kérdésessége

* A Kerényi Kollégium hallgatóinak meghívására tartott előadás írott változata. Elhangzott Pécsen, 1998. február 16-án.

nem merül fel. Röviden: az esztétikait is érintő tudományos megközelítés a tárgyivá tett esztétikait teszi tudományos vizsgálat tárgyává, s mint majd Gadamer, aki ugyancsak hallgatója volt ezeknek az előadásoknak, később megfogalmazza (vö. Gadamer, 1984. 78. o. és 97. o.), az esztétikai tudat a meghatározottság nulla fokát éri el, vagy másik jellemzőjével élve, ez a tudat az, amely különbséget tesz. Az esztétikailag észlelt/felfogott radikális indifferenciája, nem nyilvánvaló vonatkozása a minket érintő vagy inkább értelmezésre kényszerítő lét irányában, e tudat megkülönböztető eljárásával szemben, a meg nem különböztetés eldöntetlen és meg nem határozott körébe állít vissza minket.

Kaufmann műve az esztétika destrukcióját készítette elő. Ez a leépítő, azaz a művet pusztító tárgyiságként való felfogásától szabaddá tevő megközelítés éppen a fenomenológia és egzisztencia-filozófia vitájában alakult ki, és vált mindmáig meghatározóvá az esztétikai gondolkodásban. Az esztétika destrukciójának eredetkeresésében kétségkívül a legfontosabb az aisztheszisz arisztotelészi értelmének kibontása, ami alkalmas arra, hogy szembeforduljanak az ízlésesztétikák élvezetre (Genuß) vagy pedig megélésre való irányultságával. Az aisztheszisz felől értelmezett műalkotás (vö. Kaufmann, 1960. 13. o.) nem egy a megélő/receptív szubjektivitással szembenálló objektum, hanem a mű mint valamit önmagán mutató/megjelenítő az azt felfogó embert ebben a szembesülésben tartja, és annak megkülönböztetésére s ily módon értésére készíti, amit tapasztal.

Heidegger Freiburgban 1921-ben, majd 1923-ban fenomenológiai újraolvasását nyújtotta Arisztotelész filozófiájának (vö. Arisztotelész, *A lélek*, 415b 24–426b 20), s ebben az utóbbi előadássorozatotban (vö. Heidegger, 1994. 29–30. o.) a következőképpen bontotta ki az aisztheszisz értelemrétegeit: annak következtében, hogy az ember felfog valamit (Heidegger az aiszthesziszt 'Vernehmen'-nek fordította), ahogy a felfogás által a felfogott folytán mássá válik (*alloszisz*), egyben más viszonyt foglal el. Második rétege az elszenvedés (*paszkhein*), mely szerint a mássá változó emberen valami végbemegy, mintegy magán azon megy végbe valami, aki elszenved valamit. A felfogásként értett aisztheszisz a logoszhoz csak hasonlóan, mint-hogy nem feltétlenül a nyelv útján jut kifejezésre (vö. 424a 27) – szembesít minket azzal, hogy ez nem az, vagyis a megjelenő valamiként való felmutatása fokról-fokra leválasztódik, illetve elkülönül (*khrein*) attól, ami nem felel meg a felfogott kinézetének. Ebből következik az utolsó réteg, az aisztheszisz középen (*mezotesz*) állása, vagyis a felfogás képességével rendelkező ember, aki képes úgy lenni, hogy a felfogott felől vagy inkább azzal szembesülve ezt a másként és másként megjelenni képes dolgot annak szélsőséges, szétartó felfogásai között valamiként végül felfogja.

Kaufmann Heidegger korai Arisztotelész-értelmezésére építve a művet olyan fenoménnek tartja, amelyre egy küszöbön álló/sürgető felfogás irányul („von einem *inständigen* Vernehmen”, vö. Kaufmann, 1960. 15. o.). Ez a magában megálló/semmi másra nem szoruló dolog (a mű) saját magának köszönheti tartós fennállását –, úgy van, hogy jöllehet „nem akar túljutni önmagán, mégis túlmutat magán” (u. o., kiemelés tőlem – B. B.). A mű mint fenomén az elénkbe vagy inkább szembetűnő ígéletében tart, azaz megütköztet egy addig nem látott vagy nem úgy látott és főként addig nem tapasztalt valami. A fenomén mint nem tárgyi olyan értelemvonatkozásokat nyit meg, amelynek szerkezetét először Heidegger fejtette ki a húszas évek fenomenológiai előadásaiban, s amelyhez Kaufmann kapcsolódott (vö. Kaufmann, 1960. 16–17. o.). Heidegger az 1920-as *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks* címen meghirdetett freiburgi előadásában a fenomenológiát Arisztotelész filozófiájának újraértelmezésén keresztül módosítja. Hozzá kapcsolódva fogalmazta meg a fenomenológiai destrukció feladatát mint visszajutást az igazi értelemösszefüggésekre és a beléjük foglalt genuin értelemirányok artikulációjára (vö. Heidegger, 1993. 74–75. o.). Ez azonban nincs anélkül, hogy ne kerüljék a döntés (*diiudication*) szituációjába a dolgot illetően, amely minket érint, amely ebben az érintettségben létezésünkkel áll kapcsolatban. Maga a döntés helyzetébe kényszerült ember egy-időben bontja ki a dolog felől annak genuin értelmét, ami nem

jelenti végérvényes vagy végső értelme szerinti rögzítettségét, hanem a genuitás felé való szüntelen tájékozódást (növekvő közelség a dologhoz, Sachnähe) és az önmaga irányában tett mozgást hajtja végre/viszi véghez egyidejűleg. A „vissza a dolgokhoz” radikális fenomenológiai szempontváltása akkor bontakozhat ki, ha „a saját faktikus szituációt mind eredendőbben bontjuk ki/visszük véghez (vollziehen) és előkészülünk a genuitásra törő véghez-vitelre (Vollzug)” (Heidegger, u. o. 30. o.). A felfogás eredménye nem egyszerűen a szubjektum felől kialakított vonatkozás (Bezug) során rögzített tárgy a maga általánosságában, hanem a véghez-vitelben a dolog jelöli ki azt a célt, amely felől eredendőbb módon tárul fel. A véghez-vitel a magát a dolog vonatkozásában értő és megértető ember lehetősége, hogy a dologhoz mint célhoz vagy inkább a megcélzott dologhoz (*entelekeia*) eljusson.

Ugyanakkor tagadhatatlan – ezt Heidegger számos későbbi utalása is megerősíti –, hogy Husserlnek a *Logische Untersuchungen* VI. vizsgálatában a kategóriális szemléletről kifejtett elgondolása nélkül nem lett volna figyelmes a lét és tudat közti ős-törésre/elválásra (vö. Heidegger, 1994. 264. o.), amely minden naiv ontológiai megfeleltetési viszonyt megrendít. Másrészt így nyílt meg a teljességgel fel nem tárható eredet és kezdet felé egy kérdező, a fel- és élénk táruolt „genuitása”, azaz igaz/természetes/eredendőbb mivolta felől faggató filozófiai kérdezés.

Ha Husserl kijelenti, hogy az, amit felfogunk, csak a rá irányuló aktusban adott, s ami adott, az nem a tárgy, hanem a *tudataktus noémája*, amely a heideggeri olvasatban a tartalom-értelemnek (Gehaltsinn) felel meg, akkor a szemléletben betöltötté vált jelentésintencióról azt mondhatjuk, hogy ez maga az (vö. Husserl, 1992. 597. o.), de kijelentésünket nem a tárgyról tettük, hiszen az valóságosan sohasem adott (vö. u. o. 589. o.). A tárgy megjelenése, az élénkbe tűnő teljes megmutatkozása illúzió, hiszen azt mindig „perspektivikus rövidülésben és kitakarásban (Abschattung)” látjuk, így csak arról beszélhetünk, hogy mennyire sikerült elérnünk egy teljes adekvációban soha sem előttünk álló dolog felől azt a megerősítést, hogy a dolgot, s nem valami pusztán elképzeltet tartottunk szem előtt. Husserl, éppúgy, mint Heidegger, az elváltozni képes dolog felől gondolja el a felfogást/érzékelést (ami nem egyszerűen érzéki folyamat, vö. Husserl u. o. 649. o.), hiszen a dologra irányuló jelentéstulajdonító intenció betöltésre szorul, mint ahogy az intuitív aktus is fokozati különbséget mutat a telítettséget illetően. Végső soron a felfogás útján a dologról nyert kép soha nem maga a dolog (vö. Husserl, u. o. 646. o.), hanem mintegy a dolog körül szerveződik (noematikus értelem!), s egyben azon túl is mutat. Husserl egy későbbi megfogalmazását idézve: „Az észlelés (ami a korábbi heideggeri szóhasználatnál élve aiszthesisz = felfogás – B.B.) egyetlen fázisában sincs a tárgy adottként elgondolva üres horizontok nélkül, és ami ugyanazt jelenti, apperceptív kitakarás (Abschattung) nélkül, és ugyanakkor a kitakarással értelmileg túl is mutat/értelme túlfut a magát tulajdonképpen megjelenítőn. A tulajdonképpeni megjelenítés persze nem pusztá rendelkezés/birtoklás (Haben) annak immanens esse = percipi módján, hanem részlegesen betöltött intenció, amely tehát be nem töltött utalásokat foglal magába.” (Husserl: *Analyse der Wahrnehmung*, 1992. 73. o.)

A fenomén és annak felfogása a művészet esetében egyértelművé teszi, hogy itt nem egyszerűen valaminek az újramegjelenítéséről, de nem is pusztá elképzelésről van szó. Ha jól tudom, Kaufmann vezeti be az esztétikai „tárgy” megjelölésére a *képződmény* megjelölést, amit majd Gadamer is megőriz hermeneutikájában: „Az esztétikai képződmény (Gebilde) semmiféle tételezéssel nem sorolható be tárgyszerűen megállapítható tulajdonságok elemeivel egyetemben egy létrégióba; teljességgel a-thetikus, minthogy a-regionális.” (Kaufmann, u. o. 19. o.) E nem tételezett jellege, azaz másként kifejezve, *phüszisz jellegű létmódja* miatt a mű mint fenomén nem tárgyi természetű, hanem esztétikailag felfogott azzal, hogy megköveteli az odaadást, aminek folytán látványban szerencsétlet minket („eine Beglückung in der Schau”, u. o. 20. o.). Kaufmann megfogalmazása azért

is kifejező, mert elkerüli a mű-tárgy fenomenális adottságként való képzetét, amelyre egy pusztá érzéki felfogás irányulna.

Az esztétikailag felfogott, Husserl ragyogó felismerését követve, *a semlegességi modifikációban* mintegy a létezés szünetét állítja elő, a tárgyszerű vonatkozások radikális indifferenciáját, mint ahogy erre fent már utaltunk. Husserl az *Ideen zu einer reinen Phänomenologie...* lapjain éppen Dürernek *A lovag, a halál és az ördög* című metszetét érintve fejti ki a felfogásban/észlelésben a redukcióhoz hasonlatos semlegességi modifikáció megtörténését: „Ez a leképező képtárgy sem létezőként, sem pedig nem-létezőként, sem pedig más egyéb tételezésmodalitásban nem áll előttünk; vagy inkább, tudottan nem létező, mégis mintegy-létezőként (gleichsam-seiend) a lét semlegességi modifikációjában van.” (Husserl, 1913. 226. o.) Ez a modifikáció, mint Husserl néhány lappal korábban kifejti (vö. u. o. 222. o., lásd még Merker, 1988. 120. skk. o.), felfüggeszt mindenféle korábbi vélekedést, s a felfogást visszatarthatja a „teljesítéstől”, bárminemű tevékenységtől, pusztán gondol, tevőleges részvétel nélkül („bloß denken, ohne mitzutun”). A neutrális mint a-thetikus a noémát különféle módon, végső döntést nem követelve engedi tematizálni, sőt Husserl egy későbbi megfogalmazása szerint „a semlegességmodifikáció a tematikus változásra illik” (vö. Husserl, 1980. 591., magyarul 1997. 44. o.). Husserl itt is elutasítja a pusztá fantáziálás társítását az esztétikai beállítódással, ez inkább visszadja a megjelenőnek azt a lehetőségét, hogy *apprezentatív*an, azaz együtt-megjelenítőn kibontakozhassék a dolog értelmének *többlete*, vagy másként az „Urscheidung”, a fent említett ős-elválás időben és térben való kitartása, felfüggesztése az, amit elér. A világban, a valóság vonatkozásában növekvő lét-distancia (vö. Kaufmann, u. o. 18. o.) ellenében a képződményként értett mű, a megjelenő útján annak genuitása és egyidejűleg a felfogottban tapasztalt lét-közelség felé mozdít ki. Ezt azonban nem valami naiv állapot helyreállításaként kell értenünk, hanem mint az 1929-ben Husserl születésnapjára kiadott kötetben közölt tanulmányában fogalmazta Kaufmann, az ember a mű által kívül-kerül (eksztázisz, vö. u. o. Kaufmann: *A művészi hangulat jelentése*, 113. o.), részesévé válik egy hangulatnak, amely a mindennapi élet-birtoklás magátóléltetődőségéből kiragad. A hangulat (Stimmung), melyben a mű részesít, amelynek általa a része leszek, megütköztet és egyben más fénybe állítja létezésemet. Ez azonban az egy évtizeddel később Husserl emlékének ajánlott, angol nyelven írott tanulmánya szerint (vö. Kaufmann: *Művészet és fenomenológia*, u. o. 199. o.) csak annyit jelent, hogy a felfüggesztett értelemvonalatkozások, a világmegértés indifferenciája folytán a megjelenő ki-von, kívülre helyez, és ezzel előmozdítja a dolog és vele egyidejűleg önmagunk megértését. A fenomenológiai redukció vagy epokhé minden tárgyiségra vonatkoztatott léttételezés kiiktatását jelenti, s ez az, ami az esztétikai felfogásban is végbemegy.

Tehát miközben látjuk, hogy a fenomenológia döntően befolyásolta az egzisztenciagondolat felől meghatározott művészetfelfogást, ezt aztán alapvetően módosította Heidegger értelmező visszafordulása a görög filozófiához. Az 1935-ös, az esztétika destrukciójának programjaként olvasható vázlatban írta: „Mert a kérdés még az, hogy *miként fogjuk fel a szépet és a szépséget*. Ameddig *a szépség mint az igazság alakja* eredendő értelemben megmarad (aletheia), ameddig tehát a szépség eredendőbb, mint az igazság, mert azt *tételként* és helyességgként és kijelentésként és logikailag elgondoltként fogják fel (vö. Schiller csakúgy, mint Kant), addig a szépség *lényege szerint a létre (...)* vonatkoztatott.” (Heidegger, 1990. 6. o.) Ma már tudjuk, hogy az antimetafizikus heideggeri fordulatba mennyire belejátszott a művészet görögök felől történő ártértelemezése, amely Kaufmann írásait éppúgy meghatározta, mint Karl Ulmer Arisztotelész-olvasatát vagy éppen Gadamer hermeneutikáját. A műre irányuló kérdés a művet nem a szubjektum számára szolgáló tárgynak veszi, hanem igazságtörténésnek, amely minket magunkat változtat meg (vö. u. o. 7. o.). Amikor az ember felfog valamit, akkor a dolog, az értelmezendő felől

megnyíló vonatkozásba áll, és visz véghez egy megértést, így áll az ember a mű megrendítő nagysága előtt, amely maga nyújtja az igaz-lét módozatait, minthogy a dolog látása kényszerítően lép fel. Az *aisztbeszisz* nem más – mondja Karl Ulmer egy ugyancsak Heideggerhez írott disszertációban –, mint annak a hermeneutikai vonatkozásnak a meghatározott módja, amelyben az ember a dolgokhoz áll (vö. Ulmer, 1953. 65. o.). De a szokásos félreértéssel szemben az *aisztbeszisz* mint értés nem a szubjektum és az objektum előbbi által beteljesített adekvációja, hanem, mint Arisztotelész mondja, a magában teljesedő és növekvő *aisztbeszisz*ben soha nem egybehangzóan mutatkozó dolog felőli ön-értés.

Így igaz Gadamernek ugyancsak erre az eredetre visszanyúló kijelentése, hogy „a ki-fejlés (Vollzug) maga az értelmezés” (Gadamer, 1994. 257. o.), amely során a dolog a maga értelemelvárásával és -vontatkozásainak bőségével úgy áll előttünk, *mintha először látnánk* (vö. Heidegger, 1993. 84. o.). Nem mi tekintünk rá úgy, mintha előszörre látnánk, hanem az értelmezésre kényszerítő úgy engedi magát látni, olyan belátáshoz juttat, ami a dolgot eredendőbb módon engedi előtűnni –, egyszerűen engedi kiderülni, hogy mi a dolog.

Idézett művek

- Arisztotelész: *Lélekfilozófiai írások*, ford. és kiad. Steiger K., Európa, 1988.
- Gadamer, H.-G.: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai G., Gondolat, 1984.
- – –: *Szó és kép...*, ford. Schein G., in: u.ő., *A szép aktualitása*, szerk. Bacsó B., T-Twins Kiadó, 1994.
- – –: Fritz Kaufmann, in: u.ő., *Hermeneutik im Rückblick*. Gesammelte Werke 10. kötet, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1995.
- Heidegger, M.: *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks* (1920), kiad. C. Strube, Klostermann Verlag, 1993. G. A., 59. kötet
- – –: *Einführung in die phänomenologische Forschung* (1923/24), kiad. F. W. von Herrmann, Klostermann Verlag, 1994. G. A. 17. kötet
- – –: *Zur Überwindung der Aesthetik* (1935), in: Heidegger Studies 1990/6.
- Husserl, E.: *Logische Untersuchungen* (1900–1901), II. kötet, 2. rész, kiad. E. Ströker, *Gesammelte Schriften*, 4. kötet, F. Meiner Verlag, 1992.
- – –: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I.*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* I. kötet, 1. rész, Niemeyer Verlag, 1913.
- – –: *Analyse der Wahrnehmung* (Husserliana XI. kötetéből, *Analysen zur passiven Synthesis* 1918–1926), in: u.ő., *Phänomenologie der Lebenswelt*, 2. kötet, kiad. K. Held, Reclam Verlag, 1986.
- – –: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen* (1898–1925), hagyatékból kiad. E. Marbach, Husserliana XXI-II. kötet, Kluwer A. P., 1980, magyarul a 1920-as évek elején született vázlatok in: *Kép, fenomén, valóság*, ford. Rózsahegyi E., szerk. Bacsó B., Kijárat Kiadó, 1997.
- Kaufmann, F.: *Das Reich des Schönen*, kiad. H.-G. Gadamer, Kohlhammer Verlag, 1960. (Az itt idézett írások mind ebben a kötetben találhatók.)
- Merker, B.: *Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis. Zu Heideggers Transformation der Phänomenologie Husserls*, Suhrkamp, 1988.
- Ulmer, K.: *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles*, Niemeyer Verlag, 1953.

A LEVEGŐ ÁRNYÉKA

Értelmezés Bacsó Béla könyveihez

Úgy tűnik, Bacsó Bélának van érzéke bizonyos extremitásokhoz: a *Határpontok* című kötetében a berlini falon haladó biciklista filozófiai teljesítménye, *A szó árnyékában* pedig a Reichstag „becsomagolása” foglalkoztatja. Ezeket a „Gesamtkunstwerk”-eket Berlin, a szétszakított Európa szégyene produkálja. Végül is felejtendő dolgok ezek; nem sok vizet zavarhatnak, mondhatnánk. A következő „mutatvány” idején már senki sem fog emlékezni rájuk. Bacsót azonban láthatóan zavarja az ilyesmi. Nyilván ebből a rosszallásból táplálkozik a „Gesamtkunstwerk” iróniája is: világosan jelezni akarja, hogy számára a Reichstag becsomagolása nem művészet, nem Kunstwerk (még ha a „Gesamt” közönség képes is arra, hogy ünnepelje magát benne). Számára mindez csak elrejtés, álcázás, mely „jótékonyan ráncatlanítja a történelem megviselt »arcát«”. Művészet, mely a „felejtés és elrejtés ünnepe” (*A szó árnyéka*, 6. o., a továbbiakban: Sz).

Rendben: ez nem művészet, de mi különbözteti meg ezt az „emlékművet” a művészettől, például Celan verseitől, melyeket Bacsó a háború utáni művészet egyik legnagyobb teljesítményeként (és emlékműveként) elemez legutóbbi könyvében? A becsomagolt Reichstag nemcsak „látványosság” (és éppen álcázó voltában nemcsak az), hanem szó szerint erőszakos és tüntető látvány: ebben az értelemben abszolút jelenlévő, abszolút jelenidejű, és pontosan ezáltal válik Bacsó számára a felejtés mo(nu)mentumává. A becsomagolt Reichstag mint „becsomagolt Reichstag” nem művészet: a történelmet csak illusztrációként maga elé rendelő jelen Bacsó értelmezésében szükségszerűen holt idő. Holt idő: a felejtés ideje, mely nem a várakozás előzetességében jelenik meg értelmezőjének, és ezért zárt, lezárt, nem nyitott: Bacsó a jövő, az emlékezés számára nyitott előzetességet hiányolja ezekből a produkciókból. Mert a művészet nyelve „felidéz, emlékeztünkbe idéz, de nem köt vissza az elmúlt egyszerűséghez” (Sz, 11).

Amikor tehát a „felejtés emlékműve” és a művészet közti különbségre kérdeztem, rosszul kérdeztem: a különbség nem a „mi”, hiszen Bacsó írásai nem úgy teszik fel a kérdést, hogy *mi* a művészet, hanem a művészet „előzetesség”-ének hogyanját kérdezik: ennyiben az eddig megjelent három könyv (1988, 1994 és 1996) egyetlen gondolati utat jár be.

Bacsó Béla legerőteljesebb állítása a művészet előzetességére vonatkozik. Mi ez az előzetesség? A művészettel szembeni várakozás és óvatosság térideje: a megértés. Kérdés persze, hogy vajon a megértés a művészet metaforája, vagy a művészet a megértés metaforája? Abból kiindulva, hogy Bacsó életműve következetesen mozgásban tartja művészet és megértés viszonyát, az a következtetés adódik, hogy a metaforáció kölcsönös. Egyébként nem is a metafora két alkotójának a meghatározása a kérdés, hanem kapcsolatuk *lehetősége*.

A Celan-könyvben például ezt a kapcsolatot a lélegzés jelöli. A lélegzés ritmika, mely a rögzíthetetlen lehetőség révén mondhat valamit Celan költészetéről: „»Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten« – írta Celan a *Meridianban*; tehát a költészet az in-és exspiratio váltása, a szorongva visszatartott lélegzet, az erős várakozás a fenyegető, de hírhozó másra, a vers meghíúsulása pedig gyors fellélegzés, és a magunk felszabadí-

tása az iszonyat keltette lélegzetelfúlástól. Hogy milyen töredéknyi az az idő, ahol az egész átfordul, azt elemi emberi tapasztalatból tudhatjuk. A költészet az in-spiráció és ex-spiráció rögzíthetetlen pontján – mely tér és idő – születik.” (Sz, 31)

Költemény, mely (egy) lélegzetvételt jelenthet – hangzik a Celan-mondat fordítása. A költészetet definiálni akaró hasonlat? Metaforaként kell-e elgondolni a költészet és a lélegzetvétel viszonyát? Kölcsönös meghatározásként, azonosságként? Vagy valami feltételest, valóban viszonyoszerűt kell keresni? Valamit, ami a versben a szó szoros értelmében a helyére kerül, ami egyúttal egy rögzíthetetlen, mégis az „átfordulás” ígéretét hordozó pontot jelöl ki: ami megtör minden azonosságot, vers és lélegzetvétel, művészet és megértés azonosságát is, de ami mégis a versbe íródó-írható legelemibb emberi tapasztalat lesz? Egyáltalán: érthető-e még az olyan művészet, mely úgy tudja csak átjárni (nem megragadni, meghatározni, leírni, azonosítani) a verset, mint a testet a lélegzetvétel? Elgondolható még egy olyan költészet, olyan vers, mely a lélegzés reflektálhatatlanságával, akarhatatlan feltétlenségével járja át az emberi tapasztalatot? Milyen költészet ez? És milyen embert kell hozzá elgondolni?

A kérdések paradoxont rejteneek – hiszen Bacsó Béla is paradoxonként érti a költő feladatát: „A paradox jelleg még világosabbá válik, ha úgy fogalmazunk, hogy (...) az idő tényleges kiszakítása a pusztá időkontinuumból csak azáltal válik lehetővé, hogy a metonimikus áthelyezéssel valami olyasmit mondunk, ami másnak is az ideje, az időpont, melyet a vers, mint ami egyedül már csak önmagáért tanúskodik, felidéz...” (Sz, 11). A lélegzetvétel, az átfordulás teret-időt létrehozó pontja egyúttal az idő kiszakítása is a pusztá folyamatszerűségéből. Költő az, akinek a saját idejét oda kell kötnie egy másik idő hely-színeihez. Mi ez az újabb feladat, melyet a költő számára írunk elő? Milyen másik időt kell a költőnek elfogadni? Mit lehet kezdeni versekkel, melyek csak önmagukért tanúskodnak? Milyen tapasztalat indokolja ezt a költészetet? Mi maradt még megérthető? Itt kell megkérdezni: mit értenek Bacsó Béla szövegei „megértés”-en?

Elő könyvének címe: *A megértés művészete – a művészet megértése*. A gondolatjel kétoldali kapcsolatot jelent: *értelmezi* a kötet gondolkodásának irányát (mondhatnánk programot is, ha a könyv éppen nem a művészeti programok és manifesztumok tarthatatlansága mellett szólna), ami a „művészet gondolása”. A művészet gondolása nem művészetfilozófiai feladat. Bacsó nem a megértésnek magának (vagy még kevésbé a megértés történetének) a teoretikusa. Az esztétikai tudat gadameri kritikájából kiinduló hermeneutikája a művészetre irányuló megértésben nem a megértés nyugvópontját találja meg. Éppen ellenkezőleg: a művészet léte a megértés határpontja (erről szól második könyve), ami a hermeneutika helyzetének újragondolását jelzi. A hermeneutika azonban mindvégig mint *ars interpretandi* határozódik meg, ahol az *ars* és az *interpretare* egyformán hangsúlyos: az ember létfeltételeiről van szó.

Bacsó Béla számára a művészet emberibb, mint a jelenkori emberi kondíció. Az emberi nehézsége abban áll, hogy az ember által túlesztétizált valóságból kellene visszatérni a művészet nem-esztétikai (s következtetésképp „embertelenített”) valóságához, ami mégis emberibb volna.

De lehetségesek-e az ilyen visszatérések? A hermeneutikai kérdésben pontosan azal szembesülünk, hogy hagyományos válaszaink arra, hogy *mi az ember?*, egyre kevésbé valószerűek. Előreszaladva a harmadik könyvhöz: a Celan-kötetben az „ars” és „interpretare” a rettenet terheit (is) magukra vállalva, szélsőséges helyzetben kísérelnek meg *ars* és *interpretare* maradni. Íme a két szélső érték, melyek között a harmadik kötet áll: „mindaz, amit emberinek nevez(t)ünk, (...) a benne születő döntések, választások, tettek és teljesítmények – amennyiben egyáltalán azok – csak úgy érthetők meg, mint mindannak a radikális kérdőre vonása és kérdéssé tétele, ami késznél mutatkozik a feledésre” (Sz, 5), a radikális kérdőre vonásba beleértve a művészet celani „radikális megkérdőjele-

zését” is: „radikale In-Frage-Stellung der Kunst” (Sz, uo.) A másik határpont: „van / még dalolnivaló / az emberen túl” (Sz, 58) (Celan *Fonálapok* című verse Lator László fordításában). De ahogy kérdeztem: miért *kellenek* az emberin túli, kizárólag önmagukért tanúskodó versek? És mit ért meg a megértés – ami valamikor az emberen inneni/emberi metaforája volt – a „szűkössé váló” emberiben, az embertelenben és az emberin túliban?

Már az első kötet bizonyította: Bacsó Béla a tudomány belső számvetéseként gondolja el a hermeneutikát. Az esztétikai tudat kritikájában a művészet kérdezése az egzisztenciálé irányában mélyül el, s meghaladja a tudományos és nem-tudományos ellentétét. A hermeneutikai kérdésnek nem adható „normatív funkció”; a művészet kérdezése célját veszti, és „hamis dialektikát és teljességet követel magának, ha enged a minduntalan felmerülő igénynek, és valamiképpen a módszertan regresszusába esik vissza” (*A megértés művészete – a művészet megértése* 46. o., a továbbiakban: M). Bacsó egyértelművé teszi, hogy „az irodalomtudomány nem gondolhatja, hogy kanonikus-objektív értelmét ragadja meg, ragadhatja meg a műnek” (M, 32). Ebből következően az irodalomtudománynak be kell látnia, hogy tárgya: a mű, a szöveg, a hagyomány nem önmagában meglévő tárgy (és a hermeneutikában *megvan, meglehet* ez a belátás: a *Határpontok*ban Bacsó úgy érti Gadamer hermeneutikáját, mint ami nem tekinthető „az érthetőség univerzális és töretlen előfeltevésének” [*Határpontok* 27. o., a továbbiakban: H]). Hiszen a szöveg éppen a „gondolkodó felejtésnek” (ezt a gondolkodó felejtést radikalizálják majd a *Megértés*-kötet után, a kilencvenes években íródott szövegek), az anamnézisnek a terméke, amit „elfeledve” a recepció folyamatából éppen a történeti aspektus oldódik ki és a hermeneutika csak egy értékeket átrendező újabb normativitássá alakul át. Bacsó következtetése: „az irodalomtudomány a megértés történeti előfeltevéseit fogja kidolgozni” (M, 32). A *Megértés*-kötet szempontjából az irodalomtudomány „előtudománya” a megértésnek: valahogy úgy, ahogyan Husserl határozta meg saját fenomenológiájának viszonyát az „igazi” metafizikához (és amellyel kapcsolatban Heidegger az 1929-es *Mi a metafizika?*-ban megmutatta, hogy az egzisztenciális kérdés tudományossága pontosan ebben az „előtudományos” jellegben van, és nem a későbbiekben kidolgozandó „igazi” tudományban.)

Ezért a „teljes” megértés lehetetlen. A hermeneutika sokkal inkább praxis: „hermeneutika (...) végső soron a megértés – mint közelítő praxis – egzisztencia feltételeinek feltárása”. Ez hordozza a *Megértés*-kötet etikai következtetéseit is: a hagyomány a megértő és megértett egyidejű története, *narratívája*, és ezért a hagyomány felfedésére irányuló munka szükségszerűen önkorlátozó. A hagyomány az ítélet felfüggesztésében és az állandó megértés, megújuló odafordulás készségében, habitusában van. A habitus erény, mert az értelmező munka az értelemelvárásban előfeltételezi a tárgyban való megegyezést. A *Megértés*-könyv egy Cicero-idézet jegyében született: a „tárgyban való megegyezést” keresi, de ez a tárgy mint egy értelem-elvárásra redukált tárgy állandó függésben hagyott. Így a lényeg nem a tárgy, hanem a megegyezés. Bacsó a megértés előfeltevéseként egy nem-esztétikai *sensus communis*-t (M, 80) keres, amelynek hipotetikus célja az értelmező közösség.

Ezért a mű leválik az esztétikai tudathoz kötöttségtől. Megszűnik annak produktuma lenni, és megjelenése saját létének rendjében történik – az értelmező közösség számára. A mű saját élete a közösség: a saját lététől függő *konszenzuális* megértése az első kötet igazi téje. Egy hermeneutikai ízlés-közösség története a *Megértés*-könyv, nem pedig a megértésé. A megegyezés: a feltárolt mű-idealitás („eidosz”). De a mű eidosza nem elemezhető „örök értéként” (M, 39): az értelmezés nem az ideálisat mutatja meg, hanem a közösséget; a megértésben megszűnik „az énszemélyek egymáson kívülisége és egymásmelletisége” (M, 36), helyt adva az „egymásba-lét és egymásért-létnek” (M, uo.). A lé-

nyeg: „az eidosz konszenzus” (M, 36). (Ez az eidetikus konszenzus homályosodik majd el a *Határpontokban*.) A konszenzus garantálja, hogy a művek a létbe jutnak, a művek saját léte garantálja a konszenzust: a megértés szabadon mozog az egyetértés „határpontjai” között. Ez az, ahol a *Megértés*-kötet „titkos záradékát” látom: az esztétikai tudat egységén túlmutató konszenzusról van szó, ahol (nyilvánvalóan *Az ítéldő kritikájának* 40. §-a átértelmezésével) az ember világa a művekből és a konszenzusból nyert egységben tételeződik.

„A műmegértéssel az ember a létben áll” – írja Bacsó Béla. Ebben a létben-állásban áll az ember világa. Kétségtelen, hogy a *Megértés*-kötet ennek a világnak az elvárásában, az egységében és felállíthatóságában íródott. A *Határpontokban* viszont ez a világ mint a leginkább veszélyben lévő jelenik meg: ahogy a *Megértés*-könyvben a világ megléte a művészet tapasztalatához kötődik, úgy a kilencvenes években keletkezett szövegekben a mű a világ értelmezhetetlenné válásának egyedül értelmezhető töredékévé válik. Mi történik a világgal, melynek értelmességét és értelmezhetetlenségét egyaránt a művészetre irányuló megértés fedheti fel?

E fordulat előzményei már a *Megértés*-könyv szövegeiben is megtalálhatók. Noha ezekben a szövegekben a művészet tapasztalata a világ egységének tapasztalatát jelenti, és a megértés a humanitás és emancipáció nyelve (ezért alapvető létmódja az embernek a megértés), és noha ezeknek a szövegeknek a végső tapasztalata egybecseng Gadamer híressé vált tézisével a megérthető létről mint nyelvről, és ha ennek a világnak az egységében bizonyos metafizikus maradványok is gyaníthatók (az Egy: minden rossz gyökere, mondta Hölderlin), Bacsó Béla világosan jelzi, hogy ez a világ nem zárt: a művészet tapasztalata egyúttal kizökkent a világ egységének kényelméből. A művészet értékei úgy jelennek meg, mint „saját világunk horizontjának bővítői” (M, 43), és a művészetben a „távoli némasága az igazság új hangjaként szólal meg” (M, uo.). Vagy: „a mű közelében hirtelen máshol voltunk, mint ott ahol lenni szoktunk” (M, 93) – írja Bacsó Heideggerre idézve. Tehát már a *Megértés*-kötet előrejelzi a művészetnek azt a kizökkentő, nyugtalanító hatását, aminek teljes feltárása a Celan-elemzéseket végigkísérő „rettenet-szépség”-ben történik meg, és amihez a *Határpontok* destruktív-hermeneutikai esszéi jelölik ki az utat. Vagyis a hermeneutika radikalizálásnak iránya már az első kötetben leírt törésben is előrajzolódik: „e sajátos, egy világ ismertségének körében jelentkező hiány nem valami alkalomadtán előforduló megértésbeli hiányosság, hanem éppen időbeli létezésünkhöz tartozó lényegi törés” (M, 72).

Látható: a törés beépítését a művészet/lét tapasztalatába paradox módon éppen a művészet tapasztalata tette szükségessé: ez a *Határpontokban* megjelenő, a klasszikus német művészetfilozófiai hagyományt átértelmező szövegek iránya. Bacsó Béla gondolkodása a *Megértés*-kötetet domináló egzisztenciális analitika (a *Lét és idő* Heideggere) felől fordul ennek az analitikának a „forrásvidékét” jelentő őshermeneutika (*A fakticitás hermeneutikájának* Heideggere) felé.

A művészet kibillent, elmozdítja helyéről az ittlét felőli (lét)értelmezést; a megértés nyelvi eseményében lévő ember relációi megfordulnak, és az ember a megértés helyéből kimozdulva mint a „nyelv számára szolgáló hely» jelenik meg, ám az ember mint hely utalásokká bővül (...) a jelek fonadékába hálózva folytonosan ama kívül vonzatában élünk, és így nyitottak vagyunk a jelek szétvonódása, a helyét nem leelő (atopon) helykeresése iránt” (H, 87). A kívül helykeresése pedig a művészet tapasztalatába íródik bele: „egy műalkotás megértésekor kibomló gondolati tapasztalat egyidejűleg szolgál az elkülönböztedésre, a jelek szétvonódására és a vonatkozások megteremtésére” (H, 87). A *Megértés*-könyv „ontologikus karakterű” művészet-hermeneutikája tehát nem számolódik fel, de a művészet megértése mint a megértés művészete, kimozdulva az emberi/egzisztenciális önmegértésből (Gadamer), az emberi létezés „léttől való függésének” (H,

88) határtapasztalatává válik a kötet utolsó, 1987-es szövegének szellemében: a művészetben megmutatkozóknak, a „művészet gondolásának” „csak a gondolkodás határáként lehetünk tudatában” (M, 191).

Tehát: határok. Az 1994-es *Határpontok* „destruktív-hermeneutikai” esszéiben (szemben a *Megértés*-kötet *tanulmányaival*) nyíltan személyesen, a „komor ég” alatti megértés veszélyérzetében jelennek meg Bacsó Béla értelmezési kísérletei. Emlékszünk: a *Megértés*-könyv a hermeneutikában a humanitás újrafölvételének, az emberi emancipációnak, egy „mértéktartó felvilágosodás”-nak a lehetőségét látta; a *Határpontok*-ban maga a humanitás van vészhelyzetben. A *Megértés*-kötetben az értelmezés konszenzusa a mindig függőben lévő megtartását jelentette; a *Határpontok* intellectio-ja (Maurice Blanchot-t idézve) a „szétszórt időleges egyesítést” (H, 7) jelenti. A *Megértés*-könyv szövegeiben a történelem hatástörténet, amely a hagyomány mozgásában biztosítja a hagyományos értékek állandóan módosuló újra-felvételét, a *Határpontok* kapcsolata a történelemmel a személyes felelősség relációja. Röviden: a *Határpontok* alaptapasztalata abban különbözik a *Megértés*-kötettől, hogy az előbbiben a történelem (a történelem által gerjesztett „negatív”) betör a megértés körébe (vagy: ha úgy tetszik, kitör onnan), és határhelyzetet teremt – kétféle értelemben. Határpont: egyrészt mert mindez lehet az „új kezdet” hamis/veszélyes ígérete, az emberi lény „önhitsége”, hogy történelmét tetszőlegesen újra-kezdve állandóan kisajátítsa, abszolúttá tegye a jelenét, hogy azt higgye, hogy a „kronologikusan általuk megjelölt időpillanat (az idő folyásában nekik megmutatózó ésszerű – chronosz-logosz!) jelöli ki az események értelmét”) (H, 8). Másrészt: a határpontokra fűződő nem-kronologikus lánc szemei az önhitséggel, önmagával szemben gondolkodó határ-helyzetét is jelenthetik. És ez a határhelyzet a hermeneutika radikalizálási törekvéseinek elsődleges terepe, amennyiben a radikalizálás Bacsó szövegeiben a másként újra-kezdő ismétlést jelenti. „Másként-kezdve gondolkodni azt jelenti, hogy hallgatni tudunk a ki-nem-mondhatóra és a hallgatás folytán egyben függünk a léttől” (H, 94). Ezek a szavak, ez a függés (ahol nem az ember gondoskodik a hagyomány újra-kezdő függésbenlétéről, hanem az emberi létfeltételek alapeleme az ekként értett függés) jelentik be a hermeneutika „akromatikus dimenzióját”, egy nem-hallható-beszédben folyó, nem-látható-megegyezős kifizető, a kimondhatatlanra hagyatkozó diszkurzus kérdését.

A *Határpontok*ban elemzett függő helyzet Bacsó Béla számára a történelem másfajta tapasztalatát adja: a határpont helyzete elszámolás önmagunk helyzetével. Semmi sem garantálja többé, hogy a megértő története egybeesne a megértés történetével: semmi sem garantálja többé, hogy a humanitás szóra bírhatja akár a hagyományt, akár a történelmet. Hangsúlyozom: a *Határpontok* nem vonja vissza a megértést, hanem elszámol a megértő megingott (határ)helyzetével. Nem véletlen, hogy a *Határpontok* (nem is annyira mély) szerkezete a naplóra játszik rá: a kezdődő modern kor „őszinte” könyveinek kísérletei vannak mögötte (amelyekben az őszinteség az antik szubjektum önérthetősége helyett a gondolkodó szubjektum transzparenciáját jelenti: ennyiben lehetnek (az) *Esszék* (a) *Metafizikus meditációk* előzményei).

A *Határpontok* naplószerűsége, az elszámolás követelménye, a megértőnek az önmagára is „alkalmazott” hermeneutikája az önmaga kimondását kereső én-t is a hallgatás eseményének rendeli alá: nemcsak az eidosz, a konszenzus, hanem a konszenzus alapját képező „mi” is csak a hallgatás, az akromatikus hermeneutika távoli (mindig „máshol” zajló) történésében észlelhető. Nem véletlen, hogy a határhelyzetben lévő, a kimondhatatlan törvényét beteljesítő „értelmező” pusztá meg-létének kérdésessé válásakor („De a nagy dobbanás / titkon betör, s ott van egyszerre nálunk, / és felkiáltunk – / és lét vagyunk és arc és változás” (H, 8) – idézi Bacsó Rilkét) a szerző „fölfedezi” magának a *Megértés*-kötetben még hallgató pszichoanalízist. Mint a máshol, a nem-kimondhatóban zajló „történelmet”, „a bennem feltáruuló néma megértését” (H, 102).

A határhelyzet: annak tudása, hogy a megértés során (és az ekképp értelmét veszítő kívülben és belülben egyaránt) számolni kell a hallgatással, a kimozdulást előidéző töréssel. Mindez annak tudása, hogy az ember helye veszélyeztetett: „a beállítás (...) szorító zavarodottsága mindinkább kiűzi az embert a helynélküliségbe” (H, 94). Ennek egyik lehetséges metaforája a pszichoanalitikus megértés „helynélkülisége”: „Az itt és így feltárolt értelme az, amit a hermeneutika a görögség nyomán atoponnak, helyét nem lelőnek és sígének, elhallgatásnak nevez. Ez tehát kívül van az eddigi nyelvi világ tematizációin, s a hallgatásban tárja fel számunkra egzisztenciális értelmét.” (H, 103)

Ami Bacsó Béla számára ebben a „néma” történelemben problematizálódik, az maga a történelem és hagyomány viszonya. Szövege azt kérdezi: hogyan lehetünk a kimondhatatlan eseményét hordozva még hagyományok alanyai? Hogyan értelmezhető a hagyomány önkorlátozó, epokhális értékszerkezete akkor, amikor „[m]inden megértésnek, legyen az analitikus vagy hermeneutikus, ott kell kezdenie, hogy felteszi magának a kérdést: meddig kell szolgálni »a negatív hatalmát« (Foucault), a privát világok világtalanítását egy vélt közös világ (...) kedvéért, mely kioltja a saját világok (...) sokszor őrülnék tartott, szenvedélyteli tarkaságát.” (H, 99) És hogyan teremthetne a hagyomány „szóra bírására” irányuló értelmező munka közösséget, ha „nincs olyan eseménye az életnek, nincs az életnek olyan eseménye, mely másokkal osztott konszenzuson nyugodhatna.” (H, 10). És hogyan állhatna a mű a közös világ tapasztalatának létében, ha „[t]udjuk-e egyáltalán, mi érint minket a leginkább, nem inkább arra szolgál-e, hogy elszámoljunk az időnkkel, mintegy kijelöljük az időt, az időt adó meghatározó eseményeket a világban, vagy akár csak abban a szűkebb világban, ahová elhatol a hangunk.” (H, 8).

Ismétlem: a *Határpontok* nem számol le a megértéssel, de az eidetikus, a látható rendjében megnyilvánuló egyetértés helyett, ennek az egyetértésnek a hozzánk-tartozása helyett másfelé fordul a kérdezés. A *Határpontok* sem akarja tagadni a konszenzus lehetőségét, csak arra akar figyelmeztetni, hogy az egyetértés nem feltétlenül kimondható/látható, és hogy valamiképpen hozzá kell tartoznia a törés lehetőségének is. Röviden: a kérdés az, hogy *hogyan* tartozhat konszenzushoz, az igazság megmutatkozásához a törés, a kimondhatatlan; és hogyan tarthatunk „mi” *ehhez* az igazsághoz, az igazságnak *ehhez* a történelméhez?

Már a *Megértés*-könyv is veszélyesnek tartotta a történelemről való „teljes tudást”. Walter Benjaminget idézve Bacsó így ír: „a tradíció a voltbeli diszkontinuum ellentétben a történelemmel, mint az események kontinuumával” (M, 10). Ha tehát Bacsó nem akarja fölrúgni a *Megértés*-könyvben a „két ellenséges testvér” (M, 39), a hermeneutika és ideológiai kritika között kötött „szövetséget” (Bacsó értelmezésében az ideológiai kritikának meg kellene állnia a hermeneutika által kidolgozott előzetesség-struktúra föltárásánál, és nem dönthet egyik oldal javára sem: meg kell kísérelnie a „hermeneutikai kör elgondolásában a korlátokat felvenni és megszüntetni” [M, 9]), és nem akarja a pszichoanalízist a „gyanú hermeneutikájának” szolgálatába állítani, akkor az említett diszkontinuitást, radikálisabban: a hallgatást bele kell értenie a hagyomány folytonosságába. Azaz a hermeneutika ebben a radikalizált formájában is „ars interpretandi”, de tudomásul kell vennie, hogy a hagyomány kérdésésénél az elhallgatottat is kérdeznie kell. „A modern emberiség (...) a teljesen soha meg nem érhető leigázásával megsemmisítette a tradíciók lehetséges világait, maga váltotta ki történeti jelenvalóságában az ismeretlentől való szorongást. Jóllehet ez az ismeretlen éppen a történeti létben feledett, visszasüllyedt lehetséges hagyomány.” (H, 57). A hagyomány tehát nem (mindig) megőrzés, visszaemlékezés. A hagyomány a határpontok elemzésénél mondott, nem az eredetre visszatekintő újramegzindó ismétlés, ahogy Bacsó Béla Heideggerre idézve rögzíti: „az ismétlés a kifejezett áthagyományozás” (H, uo.). Látható, hogy a *Megértés*-kötetben leírt hagyomány hipotetikus értékszerkezete nem válik érvénytelenné, csak radikalizálódik abban az értelem-

ben, hogy a hagyományos tekintély az ismétlés lehetőségének *elvárásába* íródik bele (s kevésbé a „jobb tudásba”, ahogy Gadamer állítja az *Igazság és módszerben*; vö. 200. o.).

De úgy látszik, hogy a *Határpontok* fordulata, az értelmező történelemnek való teljes nyitottsága (ami fordítva koránt sincs így) redukálta a művészetet a „léttől való függés” vagy a „létben megőrzött kívül” tematizálási kísérleteinek javára. Milyen helye maradhatott itt a művészetnek? Vagy: „Miként függ össze ez a valaminek a vonzatában levés a művészettel, jobban mondva miként lehetünk tekintettel a létre, ha a műalkotás felől gondoljuk el?” (H, 87).

A történelem interpretációja egyáltalán nem tüntette el a művészetet: a léttől való függés történetébe beíródó tapasztalat, az ebben a tapasztalatban megőrzött kívül pontosan illeszkedik a *Megértés*-kötet utáni elmozduláshoz. A mű mint léttől való függés történik meg, s a jelenvaló lét számára már el nem gondolható: a mű értelmezésében már nem az értelmező állítja be a művek közös világát, hanem a mű gyűjti önmagába és szórja szét világa megmutatkozásának és önmegvonásának sokrétűségét. A lét felől, a lét önmegadód/önmegvonó, a kívül lehetőségét megőrző történést Bacsó Béla a *Határpontokat* záró *Hagyományaim* című interjúbán így fogalmazza meg: „...a művet mint művet tanúsító »lökés«, amely révén a művet tapasztaljuk, egyben betérés annak feleslegébe, azaz miközben úgy hisszük, hogy a mű a mi ítéletünk tárgya, észrevétlenül az ítélekzik felettünk” (H, 221, kiemelés az eredetiben). A *szó árnyéka* (1996) következik az első két kötetből: a megértés hermeneutikai-esztétikai dimenziójának kidolgozását a megértés feltételeinek radikalizálása követte. A *Határpontok* óta példaértékű megérteni-való lét(ező) a művészet, amely a világidegenség szituációjában „létesíti újra a vonatkozásokat”. De hogyan?

A *Határpontok* tapasztalata alapján biztosra vehető: a vers nem a világ helyreállítását jelenti, hiszen a művészet saját léte e saját lét kívülségét is megőrzi. Hogy továbbvigyem a celani „Atemwende” metaforáját: ahogy a levegővétel a nyitottságban áll, a vers sem *tartalmazza* a vonatkozásokat: azok inkább átjárják a verset. A vers tehát nem fenomenologikus elszigeteltségben lép elő: saját, sohasem teljesen beteljesedő idejének metaforájába a légzés ritmikája a hely esetlegességének metonímiáját írja be. Más szavakkal: a vers saját létében a részre eső, önmagát megvonó egészet szólítja meg, annak a helyére mutat.

A művészetnek Bacsó Béla értelmezésében azért és azáltal van helye, mert a vers kitör a saját idejéből, hogy egy másik idő mellett tanúskodjék – ez a korábban már érintett paradoxon. Ismétlem: „A paradox jelleg még világosabbá válik, ha úgy fogalmazunk, hogy (...) az idő tényleges kiszakítása a pusztá időkontinuumból csak azáltal válik lehetővé, hogy a metonimikus áthelyezéssel valami olyasmit mondunk, ami másnak is az ideje, a másik ideje, az időpont, melyet a vers, mint ami már csak önmagáért tanúskodik, felidéz, emlékezetünkbe idéz, de nem köt vissza az elmúlt egyszerűségéhez.” (Sz, 11) A „viszonyok újralétesítése” nem más, mint tanúskodás; a tanúskodásnak a rámutatás, egy hely kiemelése az értelmében. A vers kilép a saját idejéből a semleges térbe, hogy ezáltal idézzen fel egy másik időt, amely még nincsen elszakítva a helytől, ahol valami megtörtént, ahol valami (meg)volt: valamit, ami nem szakadt el a történéstől. Azzal, hogy a vers újra és újra felhívja a figyelmet a megtörténtre, sajátos bizonyító erővel rendelkezik, de nem azáltal, amit mond, vagy ahogy mondja, hanem a versként való létezésével, azaz számunkra kényszerítő módon: saját idejének tanúskodó nem-jelenlétével, a magával hozott kívüllel, a függés újralétesítésével: a helyével.

Heidegger írja: „Meg kellene tanulnunk belátni, hogy a dolgok maguk helyek – és nem tesznek mást, mint hogy léteznek egy helyen, amely az ő helyük.” (*A művészet és a tér, Kérdések IV*). Bacsó értelmezésében a vers „formája” (ha szabad ezt az „ódivatú” kifejezést használnom) a helye, az általa (időlegesen) kitöltött tér. Olyan forma, mely megbékél saját nyitottságával, önmaga exterioritásával. Erre utalnak Werner Hamacher szavai

a dolgok helyéről: „tér (van) önmagában – azaz sosincs önmagában – tiszta előzetesség, lateralitás. A dolog. Önmagában. A tér. A parataxis.” (*Tryptik*, Stockholm, 1993). Erre a tiszta előzetességre irányulnak Bacsó Béla értelmezői törekvései: *értelmezni* – értsd: tanúskodni, létezni engedni – Celan verseit a költői nyelv adottnak vélt kontextusa előtt. Ennek a hermeneutikának a kulcsszavai pedig: a szó szemantikája helyett annak árnyékolt, laterális vonatkozásai; a kimondás eredet-pátosza helyett a nyelv sokrétű „újrakezdései”; a szintaxis helyett a „hierarchikus elrendezésnek” ellenálló parataxis; a vers és valóság határait kereső kontextus helyett a nyelv és hallgatás határait járó paratextus.

De mennyiben tekinthető ez a nyelvi szituáció még a „költői nyelv” megnyilvánulásának? *A Határpontokban* idézett Novalis gondolatai még a „költői nyelvnek” a filozófia, a logosz nyelvével szembeni „diverziójára” utalnak: „Ha a filozófus mindent elrendez, mindent beállít, akkor a költő az, aki a kötések feloldója lenne. Szavai nem általános jelek – hangok azok –, varázsszavak, szép csoportok kerengő mozgása.” (H, 87). *A szó árnyéka* a költőnek ezt a tettét, a varázsszavak mozgatását már a nyelv működésébe helyezi: „Maga a nyelv az őszavaknak és a valós szavaknak egymást-áthatása, egy folyamat, melyben a valós szavak hallhatóvá teszik az őszavakat...” (Sz, 37). A költői nyelvben a jelen nyelv szűkössége – ha nem is teheti kimondhatóvá a kezdetet – átjárhatóvá válik egy réges-rég elhangzott beszéd értelem-bővülése számára. Ugyanakkor: „A nyelvnek ez az előre nem rögzíthető és nem is biztosítható értelem-bővülése úgy van jelen, és egyben mégis, hogy a nyelv (...) az írás és beszéd együttessége...” (Sz, 39).

Amivel a Celan-verset értelmező tapasztalatnak szembe kell néznie: az érzékelés világ-egysége, amely a klasszikus görögség számára az *aisthesisz* fogalmában integrálta a művészetre irányuló reflexiót, itt és most az érzékelhetetlenné váló nyelvben önmaga távollétét tapasztalja. A költői nyelv tehát – hogy nyelv lehessen – lemond a létező nyelvről: a költő nemlétező nyelvet választ magának. Ami nem azt jelenti, hogy ezzel a költészet egy „tisztább” világ nyelvi hermetizmusát, egy önmagán túli értelem szolgálatát vagy csak a kiválasztottak számára adódó „nyelvi határzár” mögé rejtett kéziratát testesítené meg, hanem azt, hogy ezt a költői nyelvet nem gondolhatjuk el többé létezőként, azaz nem gondolhatjuk el többé egy akármilyen értelemben kitüntetett létező (legyen az akár az ember) irányából, hanem csak ennek a nyelvnek az önmagát a hallgatás számára nyitottá tevő helye felől. „A dologivá összesűrűsödött (dinghaft) nyelv destrukciója, azzal a céllal, hogy az értelemrögzítésnek, a dolgok állandóságának (dingfest) helyet adjon. Az így képzett nyelvi tér, (...) teremtsen a szavak szinte »összefüggés nélküli« egymás mellé sorolásával közös tereket, vagy ennek ellenkezőjeképpen, tegye ezt »összefüggést mutató«, láncszerűen szilárd elrendezéssé, a verset alapvetően olyan helyé teszi, ahol minden hely-foglalás utópisztikus” (Sz, 37–38). Az utópia azonban nem fantazmagória: Celan *Meridian*-esszéjének megfelelően „ou topos”-ként, azaz helynélküliségként értendő. A helyként meghatározott vers maga a helynélküliség: ezt jelenti a hangvétel, az inspiráció és exspiráció időn kívüli átfordulásának metaforája, *A szó árnyékában* keresett paradoxon.

De mi következik a vers helyet kijelölő hely-nélküliségéből? Hogyan lehet erre az eseményre rákérdezni? Mit jelent a művészet celani radikális kérdésbe állítása?

A költészet hely-keresésében nem nehéz felismerni a platonikus gondolkodással való dialógust. A platóni filozófiában a hierarchikus viszonyban álló látványok a valóság különböző szintjeinek a létbe-illeszkedését: az igazságban való létük fokozatait jelentik. Bacsó Béla a Celan-költészet helyzetének értelmezésekor a hely és a légzés metaforáival szemben a figyelem, a *látvány nélküli megmutatkozás* metonímiáját hozza működésbe. A vers fellelegzés a hierarchizáltság szűkösségéből: nyelve (Bacsó itt Merleau-Ponty-t idézi) „az emberi gondolkodás távolságba ágyazottságáról” beszél, „arról a nyelvben, a nyelv útján is megnyíló térről, melyet testi egzisztenciánk igyekszik mindig bejárni és ki-

tölteni. Nincs tehát olyan, az igazság mértéke szerinti nyelv, mely egyszer és mindenkorra, nyelvi béklyóit levetve, »teljesen az igazságban« lenne.” (Sz, 27).

A vers hely-nélkülisége az ember számára nyitott lehetőség, hogy az igazság és nem-igazság totalításra törő metaforái elől menekülve saját egzisztenciális vonatkozásait rendezze újra. A vers nyelvében működésbe lépő távolság időt ad és „a szavak közöttit engedni megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés más és más irányt vehet fel. A megértés itt többnyire egy érzéki sejtés/megérzés formáját ölti” (Sz, 27).

A sejtés azonban nem pusztán az értelevonatkozások bizonytalanságára, esetlegeségére utal: pontosan a sejtésben nyilvánul meg az a tágasság, amely által az ember helyet kereshet a versben, a vers körül. Bacsó Heideggernek az Ahnung (sejtés) szóval kapcsolatos gondolatmenetét idézi fel: „Az »ahmen« szó eredendően személytelen használatú volt: »es anet mir«, vagy még inkább »es anet mich«: valami rám tör, valami elfog. A tulajdonképpeni sejtés az a mód, amelyen keresztül valami lényegi elfog minket, és így tekintettel van irántunk (figyelmet szentel ránk), amit aztán így meg is őrzünk/ emlékezetben tartunk.” Heidegger szavai pontosan arra a különbségre utalnak, ami a Bacsó-szövegnek a platonikus hagyományhoz való viszonyát jellemzi. A művészetnek az igazság rendjébe való beillesztésével szemben a sejtés arra utal, hogy az emberi egzisztencia számára a (költői) nyelv általi megelőzőtsége adja az önnön egzisztenciáján túlmutató-hoz való kapcsolatát. A költői nyelvben az ember számára megmutatkozó helynélküliség: ez Bacsó Béla értelmezésében a költői nyelv „bizonyító ereje”, a világidegenséggel való szembesülés lehetősége.

A vers tehát a világidegenség legyőzésének az eszköze volna? Egy világ újra-felállításának lehetősége? Nem erről van szó. Heidegger, aki *A műalkotás eredetében* a művészetben valóban a világ újra-alapításának lehetőségét gondolta el, a szintén 1935-ös *Bevezetés a metafizikába* című művében úgy beszélt a semmiről, mint nélkülözhetetlen elemről minden „ott van”-ban. Így a műalkotás sem volna ott, ha nem volna ott a semmi: a vers létben-állása, a lélegzés nyelvi eseménysorának metaforája nemcsak a művészet helyének szabaddá-tételét jeleni, hanem a nyitottságát is; a versnek az emberre bízott állításában a semmivel, a világtalannal is el kell számolni.

Az „én, a nyelv és a dolog” közötti megrendült viszonyt, a valóságvesztést, az egykor a valóság hierarchiájának legalacsonyabb fokára helyezett művészet „önmaga mint valóság» (Szondi)” (Sz, 54) állíthatja helyre. De a művészet értékekor ebben a helyreállításban (pontosan a művészet tapasztalatából eredően) számot kell vetnünk a hallgatás kívüljének egyidejű ott-létével (emlékszünk: az inspiráció és expiráció krízisei; de erre utalnak a Celan-elemzések során felbukkanó „iszonyatkeltő idegenség”, „lakhatatlan” vagy ennek a tapasztalatnak az „esztétikáját” megalapozó „Grauen-Schönheit” kifejezések).

Bacsó Béla Celan-elemzése leglényegesebb pontjának ezt a számvetést gondolom. Azt hiszem, hiba volna a *Megértés*-kötet, illetve a *Határpontok* problémáinak konklúzióit abban látni, hogy a megértés megrendült, „komor ég” alatti feltételeit, a kimondhatatlan kimondhatóságát *A szó árnyéka* egy valóság fölötti (költői) nyelv újra-gondolásában próbálná meg biztosítani. Nem: valójában éppen ez az „önmaga mint valóság” a legnehezebben elgondolható: nem pusztán arról van szó, hogy a vers nem reprezentál egy másik valóságot, nem totális metaforája többé a lét egyik zónájának, hanem arról, hogy helynélküli helye, kapcsolat nélküli kapcsolata a közeg, amelyben a szavakat megküldő háttér megmutatkozhat. De: ez az „önmaga mint valóság” arra is figyelmeztet, hogy a költő szavait követi a szavak árnyéka, a szavakat beárnyékolja önmaguk kívülje: hogy a költő szavai a semmiből is hoznak magukkal valamit. Hogy hasznavehetetlenné válik az egyik lelegevenebbnek hitt figura: a fény és árnyék ellentéte. Hiszen a szó önmagára utalt kitűnése, a lét a szóban, a szó szükségszerű többlete úgy történik meg, hogy a szó a magával

hozott árnyék metonímiájában, a szavak közötti tér telt ürességével, a nem-létezőként értett nyelv lélegzetvételeiben arra kötelez, hogy a semmi *kötésével* szembesüljünk.

Bacsó értelmezésében a kimondhatóság lírájának helyét a szóért (a lélegzetvételért) folyó küzdelem, dráma veszi át. A „szóban való létezés” sohasem jelenlét: mindig a jövőre utal előre, azaz sohasem a jelenben beteljesített, hanem mindig egy jövőbeli esemény ígéretét is hordozza: „Könyörgés ez, kérés, hogy legyen szó.” (Sz, 47).

A vers története a szó drámája: de nem a jelentés állandóságában, hanem abban, hogy a szó: eleve szó, s ennyiben igénye van arra, hogy test legyen, de mint test kiszolgáltatott a nyelv általánosságába, a feledésbe való visszahullásnak. A szavak világa ezért a legtörekényebb világ: értelmezhetősége, árnyékolt jelenléte a költészet tágnélküli jelenségében megmutatja azt a helyet, ami a beárnyékolódás veszélyében a világból még megérintható: „arról van szó, hogy a világ egysége egységessége nem más, mint egy érintésnek és az érintés helyének az egyedüli különbsége. Nem volna világ, ha nem volna a helyek különbsége (ami minden eredetnél eredetibb): egyedül ez a különbség engedi meg a dolognak, hogy az legyen, ami, azaz hogy (...) önmaga előtt legyen.” (Jean-Luc Nancy). Nem több, mint egy lélegzetvétel árnyéka.

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
mindig a hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát szeptember 24-én, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a kiadó ügyes-bajos dolgai
iránt érdeklődő olvasókat, barátait,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrassy út 45.) teázójában.

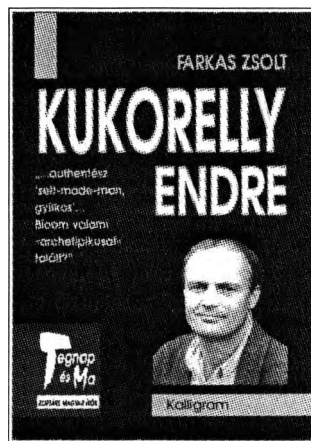
A MONOGRÁFIA MINT OLVASÓI SZÖVEG

Farkas Zsolt: Kukorelly Endre

Egy monográfia valami nem-professzionális dolog. És mégis része az irodalomtudományos diszkurzusnak, kritikusok és elméleti szakemberek, doktoranduszok és professzorok írnak ilyesmiket és nem csak bulvárlapok társasági rovatvezetői. A monográfia mindig egy név vonzásának engedelmeskedik, amely már a címlapról jelzi, hogy a könyv monetáris és intellektuális birtokbavételével XY író/költő életét kapjuk meg, mégsem vagyunk képesek egyértelmű, kikezdehetetlenül konszenzuális hozzárendelésre név és szöveg között, bár ugyanilyen egyértelmű szétválasztásra sem. Egyrészt a monográfia (és a biográfia) minden más műfajjal ellentétben egy *valakiről* szól, egy emberről, aki kalandos dolgaival elszórakoztat minket, és akitől semmi olyat nem tanulunk, amit önlegitimációs stratégiáinkon kívül használni tudnánk. Még a valós vagy virtuális kalandok kronológiai egymásutánjába illeszkedő szövegelemzések is – legyenek bármennyire dehumanizáló metódusúak – egy elme titkait fejtik meg. A másik oldalon található viszont az a tapasztalat, amelyre Paul de Man megjegyzése utal (bár a biográfiára vonatkozik, mi is bátran meríthetünk belőle) „A tükör-mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt a tropologikus struktúrát, ami minden megértésben működik, beleértve az én megismerését is. Az önéletrajz érdekessége ily módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő (...), hanem hogy meglepő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekkel álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”¹ A biográfia (és a monográfia) demonstratív módon hozza tudomásunkra, hogy amit művelünk vele – azaz hogy valaki(k) igazságaként, egy arc/arcok beszédeként olvassuk – nem olyan következmény, amely egy dolog (ebben az esetben egy műfaj) sajátosságaiból fakad, hanem konstruktív és manipulatív tevékenységünk eredménye. Azonban a de Man által említett tropologikus helyettesítés természetességét mégis megerősíteni látszik az a tény, hogy a biográfia mint „önmagunkról való írás” és a monográfia mint „valaki másról való írás” hasonló az egyszeri és elterjedt cselekedetekhez, az önvallomáshoz, az önmagunkról való meséléshez, más emberekről való elmélkedéshez, barátaink

Tegnap és Ma – Kortárs Magyar Írók
Kalligram Könyvkiadó
Pozsony, 1996
222 oldal, 570 Ft

¹ de Man, Paul: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford.: Fogarasi György, Pompeji, 1997/2–3. 96. o.



vagy híres személyiségek megismeréséhez. Ennélfogva a bio-/monográfikus cselekedet aporetikussága nem minden körülmények között magától értetődő azok számára, akik az ön-ismertetés és ismerkedés köznapi módjaiban sem látnak semmi problematikusot. Az ő számukra (és valamilyen módon mindannyiunk számára) a biográfia csak egy olyan szöveg, ami valaki másnak a történetét mondja el, amelyben megragadóbb a narratív ötletesség és konzisztencia, mint a történet hitelessége. Mivel ez a jelenség jelentős antiprofesszionális energiát képvisel, csakis korlátozott vagy elfojtott lehet egy operatív kommunikációs rendszerben, és nem is kell feltétlenül szabad utat engednünk neki, azonban nem is tekinthetünk el teljes mértékben tőle. Az interpretáció helye ott van, ahol a gördülékeny, mindennapi világ és az aporetikus, professzionális tér találkozik, mint egy olyan „gépezetnek”, amely az immanens dolgok összekeverését végzi.

A monográfia tehát egyszerre hordozza a popularitás és az öndestrukciónak a lehetőségét, ennélfogva óriási kihívást jelent a professzionális közösség számára (azon funkciójával együtt, hogy az intézményi szelekció eredményét hirdeti ki). Farkas Zsolt Kukorelly Endréről írt monográfiájával² a diszciplináris sodrás részese lett, amelyből következően egyre beljebb kerül kezdeti marginalitásából, hogy provokatív kritikusi karakterből és nemzedéke erős emberéből „szakértővé” válhasson. Ehhez persze alkalmazkodnia kellene bizonyos retorikai forgatókönyvekhez, amelyek a szubverziót és a tradicionalitást meghatározott arányban elegyítik, hogy a kész szöveg még megértően kommunikálni tudjon a domináns diszkurzusokkal, de egyszerre több is legyen náluk: egy frappáns újdonság beharangozója. Azonban ez ennek a szövegnek nem sikerül, annak ellenére, hogy majd szétveti a kreatív energia, annak ellenére, hogy megtalálja a Kukorelly-szöveg absztrakt beszélőjének szemléletes helyettesítőjét (alak), briliáns retorikával bemutatja és funkcionáltatja, vagy hogy fontos teorémáit úgy alakítja ki, hogy azok a hazai posztmodern slágerdarabjai lehetnének.³ Miért nem lesz belőle mégsem a lábjegyzetek és bibliográfiák leggyakoribb tétele? – ez legalább annyira diszkurzus-elméleti probléma, mint személyes dolog. Véleményem szerint egy olyan választás/kényszer eredménye, amely abból fakad, hogy az egók aporetikus alapú, professzionális elkülönítését metaforikus szétदारabolásnak látja, és könyve legfontosabb újítása, az alak fogalma éppen egy ennek ellenszegülő metafora.

Beck András írta Farkas tanulmánygyűjteményének recenziójában,⁴ hogy nem képes szavaival pontosan eltalálni, mit is gondol róla, igaz, ez elsősorban annak köszönhető, hogy így együtt, kötetbe rendezve az egyes szövegek egy egészet adnak, amely megkövetel egy egységes koncepciót vagy legalább valamiféle kritikai pozíciót a háttérben. De Beck csak olyan attitűdöket képes regisztrálni Farkas szövegeiben, amelyeket nem sajátíthat ki egyetlen szakma sem, és a professzionális stratégia nyomait (például az önreflexivitását) csupán metaforákban képes felmutatni: Farkas Nietzsche kalapácsával kritizál, másrésztől ő a szocialista oktatófilmek egyik jeles darabjának kalapácsos úttörője, aki szétzúzza a földgolyó-diót mindent elsöprő tudásvágyától hajtva, a józan ész szószólója és egyszerre fantomharcos és támasz nélküli szatirikus. Farkas Dupin-nek, a Poe-novel-lák műkedvelő szuperdetektívjének a nézőpontját veszi fel: a szakmán kívülről, a rutin elbutító hatásával szemben védett intellektuális ereje segítségével észreveszi azt, amit a

² Farkas Zsolt: *Kukorelly Endre*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996.

³ Legjobb példája ennek a következő definíció: „az »én« a fikció nevű valóság éne, az <én> pedig a valóság nevű fikció éne.” i. m. 20. 18. l. Ez egy olyan megfogalmazás, amelyben az információ-tartalom lenullázódik: a felcserélés kölcsönösségéből, preszupponális jellegéből rájövünk, hogy nominális játékról van szó. De mivel nem dekorációról van szó, hanem definícióról, játékosága a teoretikus bázis elbizonytalanításaként értelmezhető.

⁴ Beck András: *Helyből távol* (Farkas Zsolt: *Mindentől ugyanannyira*), Nappali ház, 1996/2.

profik nem. Különben ezek a Beck által megrajzolt image-ok nagyon találóak, jól érzékel-
tetik Farkas szövegeinek hangulatát: lendületes tudományos stílus, frappáns és kímélet-
len argumentáció, de önmagának egyszerre sebezhető és egocentrikus megjelenítése is a
szövegen belül. Az lehet az érzésünk, hogy egy episztemológiai kérdésekben kérlelhetet-
len, kemény fickó írásait olvassuk, aki csipőből tüzel, másrésről viszont azt sem titkolja,
hogy néha meg van hatva, el van bűvölve, szeret bizonyos dolgokat és hogy érzelmi el-
kötelezettségei nem mellékesek számára. Beck úgy fogja fel ezt a jelenséget, mint a kriti-
kusi karakter végleges éretlenségének és a tanulmányírás szabályainak meg nem felelő
módon folyton elmozduló szerzői pozíciónak a jeleit. Azonban a kiforrott kritikus jel-
lem és a statikus pozíció más oldalról nézve túl zártnak és rögzítettnek tűnhet. Az, hogy
Farkas nem írja ki vagy nem próbálja meg összekapcsolni az ellentmondásos attitűdöket,
értelmezhető úgy is, hogy ragaszkodik intellektuális omnipotenciájához. Az ő játéka in-
fantilis módon nem önkorlátozó, episztemológiájának éppen úgy része az imaginatív te-
vékenység, mint a kognitív, és ezek szövegében a közvetlen beismerés és retorikai vá-
lasztások formájában jutnak felszínre. Úgy tűnik, mintha a vad, cenzúrázatlan, csak a
szöveg által irányított olvasói agymunkát tekintené mintának a kritikára nézve. Olyan
retorikával él, amely egzotikus ebben a diszkurzusban: jeleneteket talál ki, amelyeknek a
főszereplője az interpretált szerző vagy saját maga, nyelvi regiszterekkel játszik, naiv ol-
vasói tapasztalatát szelvényben és obszcenitással megtűzdelve közli velünk. A stilisztikai
szintet, a drámai lehetőségeket is kihasználja informatív céljaira, észrevéve, hogy egy
kritikai szöveg szabadon mozgatható az értekezés és a levél műfaja között. Ettől nagyon
jól rezonál az olvasóval, aki – mivel nem kell intellektuálisan korlátoznia magát – elte-
kinthet a diszkurzív szabályoktól és nyugodtan élvezheti a panorámát. Egy Farkas-szö-
veg elolvasása ezért általában mindig több, mint hasznos időtöltés.

A professzionalizmus hiánya (ami valójában annyit jelent, hogy Farkas nem tarto-
zik/tartozhat egy olyan hagyományhoz, amely egy bázisközöniséget és megbízható de-
kódolási szótárt garantálna) teret ad tehát valami másnak, amit a névadás kényszerétől
vezérelve polikognitivitásnak nevezhetnénk. Farkas azonban amikor leírja, hogy mit is
csinál a könyvében, pszichológiai terminológiára támaszkodik („Olyasmi történik itt,
ami a pszichotikus álom fejtése során: egy összegubancolódott szintaktikai hálót bonto-
gatni, utánamenni a jelölőasszociációknak, bolyongani, az abszolút szemantikai fixáció,
a végső metaforára találás (...) legcsekélyebb reménye nélkül.”⁵) és ezzel már az első ol-
dalakon sokkolja a lehetséges szakmabeli olvasók szcientoid felettes-énjét. Az asszociá-
ció mint kritikai módszer nem lehet szalonképes egy olyan diszkurzusban, amelynek eu-
rópai története a pszichologizmus száműzésével fonódik össze, ahol a szellemtudomá-
nyok tekintélyét azzal lehet a leginkább megtámogatni, hogy elválasztjuk a látványosan
populáris, a gyengén és ideologikus szempontok szerint cenzúrázott megnyilatkozások-
tól, az intellektuális plebs (újságírók, szalonirodalmárok, professzorshowman-ek, dilet-
táns művészek és lelkes mecénások) beszédétől. Igaz, hogy azóta ez a diszkurzus herme-
tizálódott és professzionalizálódott, de az irodalomtudomány számára, amely identitá-
sát a pszichológiával való szembenállásból formálta ki, mégiscsak a barbárok diszkurzu-
sa. Farkas számára azonban nem az; Lacan-stúdiumait referáló szövegeiből kiderül,
hogy a modernség utáni dehumanizációs ismeretelmélet legsűrűbb közegének tekinti.
Ebből az összeférhetetlenségből fakad szerintem például az, hogy az asszociáció „a játék
játszik engem” jelentésből a „Farkas szabad gondolatársításos önanalízise” jelentésre
dekódolódhat az olvasói oldalon. De ez a jelenség nemcsak két meghatározott diszkur-
zus ügye, még akkor sem, ha az egy, a filozófia jövőjét meghatározó forduloponthez kö-

⁵ Farkas Zsolt: *Kukorelly Endre*, id. kiad. 7–8. A külön jelzés nélküli zárójeles számok ennek a ki-
adásnak az oldalaira vonatkoznak ezután.

tődne, mint Derrida állítja *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* című írásában,⁶ hanem az ontológiai eliminálás kognitív-nyelvi megjelenítésének dilemmája.

Az olyan mentális folyamatok, mint az olvasás vagy a szövegírás belülről, a „tudatban” úgy jelennek meg, mintha egy, a tudattól különböző dolog irányítaná és szívná magába a tudatot (lásd a könyv zárlatát képező Gadamer-idézetet: „Maga a játék olyan értelemben átváltozás, hogy senkinek a számára nem marad fenn annak az azonossága, aki játszik.” 182. o.⁷), de ha ez a tapasztalat közlésre kerül, akkor a külső szemlélő számára csak a szubjektum egy választásának tűnik majd (ő adja át magát az idegen dolognak, ő engedi, hogy az magába szívja), amit akár el is kerülhetett volna, minélfogva tette etikailag és kritikailag megítélhetővé válik. A közlés azzal jár, hogy az élmény lényege épp ellentétére fordítódik: az akarás és a tudat nem-létezése nem-akarásra és tudatalattira. A létezés kialakása szavakkal közvetítve nem lehet teljes, nem tudunk olyan mondatokat alkotni, amelyek úgy fejeznék ki a jelölt felszívódását, hogy ne őrizzék meg és ne tennék jelenvalóvá. A megértés játékában feloldódó szubjektum az értelmezésben vagy aktív vagy passzív szereplővé vagy ezek apóriájává válik. Ezt a problémát Beck a Tandori-kritika kapcsán a nem-értésre kihegyezve elemzi: a hermeneutának erőszakot kell tennie magán, hogy ne értse a szöveget és hogy ebből kritikát írhasson (bírálat és hermeneutikus apóriája) (56. o.). Amikor megítéljük a szerző mentális minőségét, külső nézőpontunkból fakadóan az moralizáló módon történik, azonban elképzelhető egy második lépés, amelyben feltesszük, hogy a belső szemponthoz más panoráma tartozik, majd megpróbáljuk azt felépíteni. Ezek után úgy is tűnhet, hogy Farkas bírálatja nem a nem-értésen alapul (egyébként sincs kritika megértés, ars interpretandi ars cogitandi nélkül), hanem azon, hogy az értés intellektuális marad és nem képes átadni más fakultásainak, például nem élvezi és ideológiai, irodalompolitikai hasznosíthatóságon kívül más motívációt nem tud elképzelni a Tandori-korpusz alapos végigolvasására.⁸

A szubjektum felszívódásának és megőrződésének élménye nemcsak a „szekunder”, hanem a „primer” szövegben is jelen van: „Valóban nem arról van szó, hogy az az én, aki ott le van írva, egyenlő lenne velem, de azt sem lehet mondani, hogy nem egyenlő, vagy hogy nincs kapcsolatom vele.” (27. o.) Ám amikor Kukorelly közli ezt az apóriát, magát a közlést kivonja az érvényessége alól, hiszen azt éppen akkor ő mondja ki, amivel mintegy demonstrálja azonosságát a szöveg szubjektumával. De amikor mi olvassuk el, a demonstráció már nem áll fenn, Kukorelly minden megnyilatkozása ugyanabba, a szerző-apóriájának kitett korpuszba illeszkedik. Ugyanez a jelenség ismétlődik meg Farkas monográfiája esetén és minden további kritikai megnyilvánulásban. Ettől legalább olyan mértékben kétségbe eshetünk, mint Barbara Johnson, amikor Poe *Az ellopott levél* című írásának Lacan-értelmezésével, és Lacan szövegének Derrida-értelmezésével találta szembe magát. Az olvasó ilyenkor egy örvénylően bizonytalan helyzetbe („vertigously insecure position”) kerül.⁹ Ez az ör-

⁶ „Ez a kör egyedülálló és a metafizika története és a metafizika történetének destrukciója között fennálló kapcsolat formáját írja le: semmi értelme nincs annak, hogy a metafizika megrendítését a metafizika fogalmai nélkül tegyük; nem rendelkezünk egyetlen olyan nyelvvel sem – egyetlen szintaxissal és lexikával sem –, amely idegen lenne e történet számára; egyetlen olyan destruáló kijelentést sem tehetünk, amely máris ne csúszott volna vissza abba a formába, abba a logikába és azokba a posztulációkba, ami ellen éppen tiltakozni akart.” Derrida, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford.: Gyimesi Tímea, Helikon, 1994/1-2. 23.

⁷ Az idézet eredeti helye: Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, ford.: Bonyhai Gábor, Gondolat Kiadó, Bp. 1984., 94.

⁸ Farkas Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb., A neoavantgárd és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben*, in: uő: *Mindentől ugyanannyira*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1994. 162-165.

⁹ Johnson, Barbara: *The Frame of Reference, Poe, Lacan, Derrida*, in: *Untying the Text*, szerk.: Robert Yong, Routledge, New York-London, 1987, 227.

vénylés arra kényszerítette Johnstont, hogy a levél cirkulálását a Poe-szövegben a Lacan–Derrida–Johnson-olvasás metaforájaként értelmezze, olyan prototípusként, amit kényszeresen ismételni kell. De ez egyszerre visszatérés is az eredeti szöveghez, ragaszkodás hozzá, olyan figura, amely a levél mint központi „motívum” vitalitását hangsúlyozza (ami annál jobb, mivel a levél – a Fallosz). Johnson szövege még számtalan pszicho-teoretikus ínycséget tartogat, de mi érjük be azzal, hogy ezen a szálon elindulva megpróbáljuk megtalálni Farkas válaszát erre a problémára. A válasz az alak fogalma körül keresendő.

Az aporetikus kritika a textuális egők radikális szeparációjában látja az értelmezés elméleti uralásának legjelentősebb megvalósulását; a szerző halála olyan korszakot vezet be, amelyben az irodalom addig személyes érdekekkel megterhelt diszkurzusát módszeresen megtisztíthatják és autonómmá tehetik. Ezen tendencia hatása alól mi sem vonhatjuk ki magunkat, mivel az egy kényszerítő erejű argumentáción nyugszik: az irodalmi szövegek legsajátabb elemeit (metafora, ironia...) tranzitív jellegükből fakadóan át lehet fogalmazni apóriává, azaz a szöveg jelentése mindig a szövegen kívülről jön, mint előzetes döntés következménye. Az egyik lehetséges megoldás az apóriára, ha elkerüljük: a szerzőt egyértelműen elválasztjuk a beszélőtől, és nagyon vigyázunk arra, hogy kettejük egymásra vonatkozását a hasonlat szintjén tartjuk, hangsúlyozva értelmezésünk szubjektivitását. Azonban Farkas a problémához a Dupin-stratégiával közelít, de nem azzal, amit *Az ellopott levélben* látunk, hanem amit *A Morgue utcai kettős gyilkosságban*: a metaforát szó szerint értelmezi, a hasonlatot pedig azonossággá fordítja le. Ezt az alak fogalmának anekdotikus felvezetőjében vehetjük szemügyre: egy Németországban tartott író–olvasó találkozón felállt valaki és megfogalmazta Kukorelly költészetével kapcsolatos gondjait, leginkább a szövegek agrammatikusságát, lestylizáltságát kritizálva. Mikor átváltott magyarra, a legdurvább grammatikai vétségeket követte el, azt az érzést keltve az anekdota forgalmazójában (Földényi F. László), hogy maga is egy Kukorelly-versből lépett elő. Az alak tehát megelevenedett. Farkas nem maga a szemtanú, hanem egy közvetítő szövegének kreatív értelmezésén keresztül jut el az alak megteremtéséig: Földényi metaforáját szó szerint értelmezi – az alak szón keresztül a valós személy, Földényi víziója és az elméleti kategória összefonódik. Ugyanezt a kreativitást érhetjük tetten Dupin-nél: egy hasonlatot azonossággként értelmezve jut a tettes nyomára (a gyilkosság egyik fültanúja a hangokat úgy írja le, mintha azok nem is emberek lettek volna, Dupin pedig a hasonlatból eljut addig a következtetésig, hogy valóban nem emberi beszédet hallottak, hanem egy orángután dühöngését). A felütés egyszerre egy anekdota, amely valóban megtörtént eseményt mond el és egy jelenet, amelyben színpadra van állítva a hermeneutikai problematika. Az irodalomtudományos tétel egyenesen a szerző testének szegeződik, ami itt a szöveg testét helyettesíti (de-textualizáció). De a beszélő, amikor nyelvet vált, öntudatlanul saját maga ellen fordítja érveit és eltestetlenedik, a kritizált szöveg imitátorává válik (re-textualizáció). Az anekdotikus felütés az alak fogalmát kitörölhetetlen korpo-realitással ruházza fel, amivel nem egy rögzített jelentésmezőre utal, hanem inkább egy befogadó jellegű, szabadon formálható aurát hoz létre. A textuális egők apóriájának (a szerző halott, vagy mégsem?) szó szerinti olvasata a szerző feldarabolt teste lesz, amelyet Farkas az alakban, mint imaginárius testben forraszt össze és kelt új életre. Ezzel a megoldással az aporetikus kritikai hagyományt is újraírja, ami abban az állításban fejeződik ki, hogy az „én” és az <én> mint a valóság és a szöveg (imaginárius) szubjektumai az alakban kontaminálnak. (164. o.) A varázsszó a kontamináció, ez forrasztja össze a mentális begörccsölés nyomán széthasadt ideákat és a szerzői corp morcelé-t: az apóriának az elkülönítéssel szemben a másik oldalát emeli ki, azt, hogy az apória oszcilláló ismeretelméletében nemcsak arról nem kapunk felvilágosítást, hogy a szerző és a beszélő azonos, hanem arról sem, hogy nem azonos.

Az alak fogalmának segítségével a következő eredményeket lehet elérni: 1. az alak nyitott a különböző retorikai eljárásokkal szemben, tehát legalább olyan jól leírható narratív eszközökkel, mint elméleti szabályokkal (dilettáns, irodalomból kettes tanuló, irodalmon inneni beszélő, aki inkább lett volna lánghegesztő, mint költő, olyan mint Warhol Brillo dobozai, pszeudo-ready made-jei, [33. o.] ahol a pszeudo rögtön vissza is vonja a ready-t – és egyszerre: „Szövegeinek legfőbb formaképző instanciája [...] az alak.” 176. o.) 2. az alak apóriája összekapcsolódik a hagyománytörténet apóriájával („a pátosz egyszerre kerülendő és kikerülhetetlen” 89. o.) és feloldja azt (az alak nyelvi regisztere lehetővé teszi a szív témáinak felújítását – a dilettantizmus a pátoszt humorral szövi át és így mint új minőség befér az abszolútumellenes ezredvégi diszkurzusba; de a dilettantizmus képes a szövegben nagyon sima felületeket is képezni, ahol a stílus annyira leegyszerűsödik, hogy az abszolútum epifániája következik be, miközben úgy tűnik, hogy éppen ez a stílus illik leginkább egy olyan szent dologhoz, mint a kinyilatkoztatás, 3. mivel az alak szabadon mozog a különböző diszkurzusokban, összeköti a szerző nem irodalmi megnyilatkozásait az irodalmiakkal, és ezzel a monográfia dekoratív elemeit is életre kelti, például a könyv végén található biográfia és képanyag szervesen illeszkedik a koncepcióba, mintha része lenne a Kukorelly-korpusznak, 4. az alak szabadsága a kritikusi omnipotencia szövegbeli megfelelőjének tűnik, de ezen kívül a cenzúrázatlan olvasói omnipotencia játékba hozásának is. Ebből az olvasó számára olyan minőségbeli különbség adódik, hogy a vad, szertelen megértését nem kell a szöveg ellenére érvényesítenie, nem kell erős olvasóvá válnia, azaz morálisan is megtámogatnia magát, hanem reflektálatlanul benne maradhat a képzelőerő spontaneitásának bensőségében. Olvasóból nem kell azonnal kritikussá válnia.

A HIÁNYZÓ „IRODALOMTÖRTÉNET”

*Pjotr Vajl – Alekszandr Genisz: Édes anyanyelv
(Az orosz irodalom aranykoráról)*

Pjotr Vajl és Alekszandr Genisz közösen írt könyvében irodalmi arcképeket találunk az orosz irodalom „aranykorába” tartozó alkotókról – Karamzintól kezdve Puskinon, Belinszkijen, Lermontovon, Gogolon, Turgenyevon, Goncsarovon, Nyekraszovon, Tolszton, Dosztojevszkijen és természetesen másokon át egészen Csehovig. A vékonyka kötet és az arcképek egymásutánja először megijeszti, szinte elrettenti az olvasásra készülődőt: ebben a terjedelemben és az arcképek segítségével vajon lehet-e egyáltalán valami újat mondani a címben jelölt aranykorról. Azaz nemcsak az írókról, nemcsak a legfontosabb művekről, hanem magáról a kultúráról, főképpen pedig az irodalmi kultúráról, ami természetesen mindig több és más, mint a művek vagy az alkotók egymásmellettsége. Az olvasás aztán legyőzi a kételyt: a két rendkívül felkészült és roppant pontosan, célratorőn fogalmazó irodalomtörténész ugyanis jóval többet mond el az adott terjedelemben is, mint amennyit mások hosszú monográfiákban el tudnak mondani.

Igaz, adósok maradnak az „aranykor” társadalmi hátterének bemutatásával, viszont arcképeik egymásra épülnek, az utalások finom hálója összefogja a könyvet, számos fontos folyamat így is megfigyelhetővé válik, mondhatjuk, annak ellenére, hogy nem teljes fejlődéstörténetet vázolnak fel, hanem inkább csak csomópontokat mutatnak be, s a fejlődésvonalak irányait, elágazásait jelzik. A minél pontosabb fogalmazásra törekszenek, szeretnék, ha a rövid arckép valóban teljes lenne, miközben azt is érzik, hogy a teljesség nem megközelíthető... Különösen érződik ez akkor, amikor a számukra legfontosabb alkotók – Puskin, Lermontov, Gogol, Csehov – műveinek az értelmezésénél a lezáruló gondolatmenet után újat indítanak el, új fejezetet kezdve, új – a korábbi teljesebbé tevő – arcképet rajzolva... Nem a szociológiai- társadalmi háttér foglalkoztatja őket, nem az alkotó személyisége – noha Puskin, Tolsztoj, Dosztojevszkij alkat által meghatározott világában egy életre el lehetne tűnni –, hanem a mű s a mű-értelmezések egymásmellettségének segítségével bonthatnak ki mégiscsak egy „fejlődéstörténetet”, egy kapcsolódási sort, a kapcsolódásoknak azt a rendszerét, amelyik végül mégiscsak megmutatja egy kultúra zárt-ságát. Mindebben természetesen nagy szerepet játszik az, hogy a „háttér” minden apró mozzanatát ismerik, de nem mondják el, csak akkor, amikor egy-egy mozzanat szinte jelképes fontosságúvá válik –, de talán

Fordította Goretity József
Európa Könyvkiadó
Mérleg sorozat
Budapest, 1998
297 oldal, 850 Ft



még ennél is fontosabb, hogy az egyetemes kultúrában is nagy felkészültséggel mozognak, ezért utalásaik e téren is pontosak, és a világkultúra mozgásához kapcsolják az orosz irodalom legfontosabb alkotóit. Ezen a téren magam is szinte jelképes erejűnek érzem azt, ahogy Csehov művészetét elemezve – mintegy lezárva az „aranykor” irodalmának fejlődéstörténetét –, hirtelen Kafkára utalnak, mondván: Csehov hősei szerepeket keresve rohagnak a színpadon, s egyfajta biológiai absztrakcióban oldódnak fel, az egész ember faj képviselőivé válnak. Hozzájuk hasonlóak Kafka hősei is, Joseph K. „például jellegzetesen poszt-csehovi ember, személytelen, lélektelen, sőt névtelen hős” – jegyzik meg. Érdekes, a szerzők egész gondolatmenetükben eltekintenek az aranykor irodalmának szociológiai hátterétől, ám a záróponton, félreérthetetlen élességgel fogalmazzák meg miféle határpontonra is jutott el Csehov. „Egész Oroszország a mi kertünk” – idézik Trofinovot, majd megjegyzik: „Csehov kertje majd még megjelenik Majakovszkijnál (*»Négy év múlva itt kertváros lesz«*), árnyéka felbukkan még Bunyin *Sötét faszor*-jában, megpróbálják még a kozmoszba is áttelepíteni (*És a Marson virágozni fognak az almafák*), valami nosztalgikus vágyakozással még kortársaink is megemlékeznek róla (*Barátom, Ivan Lapsin*). De a csehovi cseresznyés kert már nincs többé. Kivágták az utolsó orosz klasszikus utolsó darabjában...”

A szerzők az arcképek felrajzolásakor több irodalmi jelenséget is vizsgálnak. Először természetesen a művet, de a művek mellett figyelnek arra is, hogy miképpen alakult ki az orosz irodalmi kultúra. Utalásaik Karamzintól Viktor Jerofejevig terjednek – azaz Jerofejevnél is látják azt, ami mondjuk, Karamzinnál alakult ki. Csak egy példa, igaz, most nem Karamzin és Jerofejev, hanem Karamzin és Brodskij kapcsán. Karamzin *Szegény Lizájának* elemzésekor mondják: „A legveszélyesebb helyen csupa központozás: gondolatjel, kipontozás, felkiáltójel. Ez az eljárás is hosszú időt megért. Irodalmunkban az erotika – ritka kivétellel (mint amilyen Bunyin *Sötét faszor*-ja) – mindig könyvízü, kimódolt volt. Szépirodalmunk mindig csak a szerelmet ábrázolta, a szexualitást azonban meghagyta a vicc számára. Brodskij erről a következőt írja: »A szerelmi aktusból hiányzik az ige«. Azért jelent meg Limonov és sokan mások, hogy ezt az ígét megpróbálják megtalálni. De nem olyan egyszerű kiirtani a központozással történő szerelmi leírások tradícióját, ha az még 1792-ben született”. Ily módon az egyes arcképeken túl láthatóvá válik az orosz irodalom belső egysége, az az egység, ami minden irodalmi kultúrában megfigyelhető, csak tanulmányozói ezt nem mindig érzik meg. Az is igaz persze, hogy a megérzéshez szükséges az is, hogy a tanulmányozók szemléletében az egész irodalom mint tapasztalat jelen legyen. Ebben a sajátosnak bizonyuló orosz irodalmi kultúrában természetesen számos kelet-európainak bizonyuló sajátosságot találunk. Meglehet, érdemes lenne eltűnődni arról is, hogy a magyar irodalomban miképpen van jelen az a bizonyos ige – miképpen és mióta –, de talán legalább ennyire fontos, hogy a szerzők már Karamzinnál megtalálják a kelet-európai irodalmak közös jellemzőjét, a nép felé fordulást. „Karamzin... a *Szegény Lizá*-val kedvében járt az olvasónak. Az orosz irodalom ebben a kis elbeszélésben meg akarta látni saját fényes jövőjét – és meg is látta. A *Szegény Lizában* megtalálta eljövendő témáinak és hőseinek rövid kivonatát. Megvolt benne minden, ami az orosz irodalmat foglalkoztatta és foglalkoztatja mind a mai napig. Mindenekelőtt persze a nép. A kedves Liza és jóságos anyácskája az irodalmi parasztfigurák végtelen sorát indította el. »Az igazság nem a palotákban, hanem a kunyhókban él« jelszava már Karamzinnál arra szólít fel, hogy egészséges erkölcsiséget a néptől kell tanulni. Az orosz klasszikusok szinte kivétel nélkül idealizálták a muzsikot. Úgy tetszik, talán csak a mértéktartó Csehov (a *Szakadékbán* című elbeszélését hosszú ideig nem tudták neki megbocsátani) volt az egyetlen, aki ellen tudott állni ennek a járványnak.”

Többek között így is kezdődik az orosz irodalom aranykorának története – s így is kezdődik a tizenkilencedik század felé haladó kelet-európai irodalmak története. A szer-

hiányzik.

VAN MEGINT VALAKINK

Hidvégi Máté: Tenyeremre rajzoltalak

Esszék. Tanulmányok. Próza. Fogadjuk el Ottlik alapmeghatározását. Ismételjük el: próza.

Ismételjük el annál is inkább, mert az esszéket, tanulmányokat és lélek-képeket összesodró könyv egyik alaptétele: „Mintha végső lenne minden látogatásunk”. Vagy a *Nézés és visszafordulás* című írás mottója (Szentjóni Szabó László, a magyar múltakból): „Az én iskolámnak ablaka a kertre szolgál...”

Oskola is Hidvégi könyve (jegyzetes műtfeldolgozásokkal), megrendülések kertje is. Kereszténység és zsidóság, ateizmus és művészi misztika elhivatott tollú párosítása. Párosítása? A világ sokszólamúságának minden tolerancia feletti – mert evidens – tovább-sugallása.

Tele van birtokos raggal, „jellel”. Ezért, s az iménti indoklás alapján, merem én is használni a dolgozatcím elemeit. Holott nem szeretem a „nekünk” kifejezést és rosszá bűvölt újabbkori háttérvilágát a mi térségünkben.

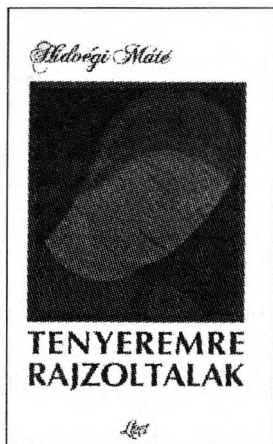
Hidvégi azonban ráébredt az összetartozás feltétlen szükségességére. Ami elemi tény, álljon is elemi tényként a papíron. Úgysem érvük utol a magunk gyarló igyekezetével a föld s csontjai természetességét; az évszakok forgásának illatát, fátolrétegződését. Legbecsületesebb igyekezetünk ezért eleve nem hívság. Lehet igyekezni.

Lehet ihletődni. Hidvégi Máté az ihlettel kétféleképpen bánik. Egyrészt belső kötelességei vannak: krónikás természetűek. Van, amit – ennyi tanulmány után – írónak ma csak ő tud. Erről – „Némaságunk adalékairól” (ez az egyik cikluscím) be kell számolnia. Löw Immánuelről, Teitelbaum Mózesről, Scheiber Sándorról, Freudról és Freund Antalról, Sólem Áléchemről, a Szent Sír templomról, a Medici-kápolnáról, könyvekről, álmokról, tájakról.

Csak a könyv hátlapját merem idézni így, senkit-semmit kiemelés híján meg ne sértsek.

Hallod a némaságot? Idézem Pilinszkyt. A némaság: mintha egy égbolt madár közeledne, így a költő. A végső, fizikumon túli kapcsolat némasága. Hidvégi nemcsak tudója a tudásnak és a metafizikumnak (a régi nagy szellemekének), hanem a természeti közegben (iskolám a kertre...!) felfedezője is *e titokzat szavakba nem fogható részének*. Ennyiben Szép Ernő örököse. Álom-dolgokban Nagy Lászlóé. Szófestészetben Ámos Imréé, Kondor Béláé.

Íme, itt egy utazónk megint, egy megrendült, de józan krónikásunk. Kötetének szerveződése merész. A hajdani abszolút nagyok komoly súly görgetését kívánják, mármost a kerten át? De a füvek felállnak a tömbök érintése után. Ál-



Liget Könyvek
Budapest, 1998
319 oldal, 720 Ft

mokból vannak már, szemünk éles fényéből és fátyolából egyszerre, az ősök; ezt érezteti Hidvégi.

Magam például sem ateista, sem misztikus nem vagyok; eltűnök a „racionalista” jelzőt, sőt. Hát így nézem, racionalista író-szakember ezt a kötetet a találkozás első pillanatától fogva. Első találkozásom summázata: kitűnő próza. Mértéktartó. Megállító (a vad rohanatban). Nem véletlen, hogy Kosztolányit meri idézni a befejező ciklusban, („Nézés és visszafordulás”; ismét kettősség.)

A racionalista akkor már idézze ide a közbülső ciklus címét is (három van): „Lélek-könyvtár”.

Persze, az első két nagy egység – a „Némaságunk...” és a „... könyvtár” igencsak átmenetes, szellemátfedéses, nehéz lehetett a különválogatás. Rá kell térnem ennek szemléltetése végett az idézetekre. Telefirkáltam lapszámokkal könyvem hátsó oldalait.

Ha már a hátlapról szó esett, ha már munkamódszeremről: tessék említenem a címlapot. Különös telitalálat, s nemcsak a *Liget*-műhelyt dicséri a pompás színvisszaadás. Nemcsak Hidvégit is, ahogy Ferenczy Noémi képére, képrészletére rátalált. Ikonszerű, elmélyedést sugall, emberarcot. S a kötet címe olyan, mintha valóban a szónál sokkal inkább lenne tenyérvonalakba rajzolható egy arc-képzet.

Hidvégi történet szemléletéről, anyaggyörgetéséről, tudósi lelkiismeretességének maradéktalanul megihletett mivoltáról az az amerikai novella jut az eszembe, ahol a sokat próbált öreg csavargó arra oktatja a kifutófiút a hajnali kocsmában: előbb egy szikla... egy fa... egy felhő... egy söröskupak... csak azután az emberi kapcsolatok megteremtésének merészsége. Hidvégi körbeöleli, részint kihagyólagosan, ezt a tartományt. Az ősök szellem-műve (Kondorig menően, de Michelangelón kezdve, a nagy hittudósokon át) és a természet szerves elmúlása. Ez a könyv két „karja”. Karomba öleltelek, ez is benne van a címben. Mint egy haldoklót.

Halál sok van a Hidvégi-próza-műben. Gyerekek „jönnek... »a halál ajkain« ... Hozzák a művészetet, a filozófiát és minden elmélet velük van már. Ők a mi egyetlen lehetőségünk... hogy eljönnek értünk is, és átvisszák a szakadékok fölé. Akkor majd lesz újra elmélet, művészet, filozófia. Ha megérkeznek a modernnek, táltosok húzta szánokon a thesienstadti gyerekek”. (Az elpusztítottak, teszem hozzá. Reményeink. Emberek, elemek.)

Pilinszky világa? Egy tudós szemüvegén át is. Csillagjegyekkel és földi állatokkal. Épületekkel. De azt is ízzel megtudjuk, hol vesz ki szobát Firenzében az író. Hogyan beszélget, én nem is tudom, kivel, a kocsmárossal. S innen fél ugrásnyira van Michelangelo nagy (vissza) fordulata, kultúrhistória. A Kápolna építészete. Michelangelo a keresztény „absztrakcióhoz” (középkor) fordult vissza. Írónk az írás absztrakciójához megannyi szag, íz, szellő után (melyből a világ „mintha” volna; pontossága, a prózaíróé, aki – isten tudja – ehhez az egzakt révülethez talán nem is a tudományon át iskolázódott).

Felejthetetlen helyei: ahogy az említett bisztrófénylővel (érzékelvén a vagy húszféle fűszert az ételben) „Michelangelóra” emeli poharát, de tudja, „az övé Michelangelo” (Itáliában vagyunk).

Scheiber Sándor emlékezetére írt dolgozatának címe ez: „Ki fény vagyok, homályban éltem”. Ellentétek kedvelése. Termékenyek.

Nemrég módom volt Koestler India–Japán könyvét fordítani. Szembekerülhettem az 1960-as években általam ösztönösen is átélt „misztikával”, a keletiekével. Teitelbaum Mózes izgalmas példáján láthatjuk, ízelhetjük (a Monarchia húszféle világának húszféle fűszerével, de még régebbi korokéival is), mi a különbség egy „itteni-környékünk” misztika és a keleti között. Érdemes Hidvégi és Koestler könyvét kicsit egybe-olvasni, a differenciákért nemsokára, ha Koestler is megjelenik.

„Végül is minden lehetőségünk árnyak, árnyékok összeadása”, írja a Scheiber Sándor

könyve című, hihetetlenül tömör esszé-remeklésében. S milyen jóízűen megnevettet előtte, a bölcsességek tömérdek könyve közül „azt az egyet, melyről ír”, kiválasztani igyekezvén. „Lemegyek... határozta el magam, Novotny úr antikváriumába a Balzac utcába”. S az első aforizma-könyvről, amit meglát, ír.

Arrébb a zsidóság megőrzéséről-elvesztéséről olvassuk fejtegetését, s hogy mi az az elem, ami elveszthetetlen. A kereszténység és (Nyíri Tamás!) az ateizmus ma aktuális alapkérdéseiről olyan tömörséggel fogalmaz, hogy lehetetlenné is teszi az idézést. A jó háromszáz oldal körüli könyv eleve maga a sűrítés. Aztán ismét „kert”, bár pesti-bécsi bérházakról van szó, s arról a páratlan eklektikájú világról, melyet csak ez a két város hordoz szerinte (csekély tudomásom szerint magam is így gondolom). Mindezt Freud kapcsán tudjuk meg tőle. Esszéjét méltóképpen zárja Freud elkeseredett mondatával, hogy ő akkor még – „amikor mindenüktől megfosztják őket” – „a legnagyobbjukat is elveszem” (vagyis Mózes).

Hidvégi így konverzál a régiekkel, igen, oda-vissza járatokon hatol el valameddig, ahonnet mintha visszatérne íróasztalához... aztán másnap megint kicsit messzebb jut... nem csodálkoznék, ha a dr. Freund Antalék-féle egykori kőbányai „sörfözde” valamegyik alagútján bukkanna ki.

Ha van lelki város, ha van szellemünk némaságának betemetett településrendszere, Hidvégi ennek olyas régésze, hogy – virág helyett – gyakran hoz „haza” egy kis tömbnyi, tenyérnyi mohát is.

A moha rajzolja magát ilyenkor az ő tenyerébe.

*

Aminek nem vagyunk (racionális tudással is) szakértői, benső átélői-érzői, az ily tárgyat gyarlóbban bírálhatjuk meg (főként már reflektált síkján), mint a tőlünk távolabbi dolgokat; így tudok én (Koestler és mások nyomán) indiai, japán misztikák dolgaiban könnyebben szólni, mint a zsidóság, a kereszténység vagy az ateizmus ügyében. Elsőpró és leheletnyi-finom, könyvtárillatú-bódító sugallatok szállnak azonban Hidvégi könyvéből a múlt bámulatos nagyjait illetően, neveket újra vagy kiegészítőleg hadd ne soroljak. A könyv egysége jól elbírja az elengedhetetlen „belső és azonnali” jegyzetanyagokat is.

Külön áldása a Hidvégi-prózának (a szerző számára először is, azután nekünk), hogy nem kell semmi mód eltávolodnia „az archaizált múltba” a jelen reális emberének érzetvilágából. (Vegyésmérnök. Kerületi lakos. Töprengő tudós. Családfő.) Mert a régi könyvlapok ezt a nevezett illatot minden porszag nélkül közvetítik, hatásukat nem kell megtoldani, korrigálni stb. Másrészt regényalakok történetét is olvassuk, az az érzésünk. Megint más jellegű az itáliai helyek idézése. A szakszerűséget áthatja – ablakként tovább tárja – az élmény vízjele. Eltűnődés a megszólított Firenzén, például. Íróársaktól vett idézetek. S a Hidvégre oly jellemző mozdulat, lelkée: hogy mindig valami révületbe tekint.

Igen, ezt racionálisan leírható paradoxonnak vélem. Nem révületen néz, hanem a révület lehetőségeibe tekint, s közben ez teljesen spontán hitelű történet. Rezzentnyi történeteket mond el csak saját magáról az író, a könyvtárban ekképp is illendően jár.

Mi se beszéljük túl. Galíciától és Itáliától a Lehel piacig, Szentendrétől s vidékéig futnak össze (a Balzac utcát ne is említsük újra! Bécs) a szálak, s az oldalszámok, melyekkel könyvpéldányom összefirkáltam, tárnák, aknák maradnak, melybe az olvasót nem vezetem be. A könyvre bízom.

Hadd idézzem viszont, befejezésnek, a könyv egyik legmegrendítőbb részét, elemi részcsekjét. Mátyás, Pilinszky egyszerre jut eszünkbe róla. Vagy Bécs legjobb prózaírói, tárcagondolkodói, szépírói tudósai: Freud álmofejtés-könyvével kapcsolatban írja Hidvégi a következőket: „Nem az álmokról [beszélünk, T. D.] és nem a megfejtésük tényéről,

ez... ókori dolog volna. Hanem arról – és ebben van a tizenkilencedik század, és ebben az *Álomfejtés* lényege –, hogy *minden az emberre hagyódott* [kiemelés tőlem, T. D.]. Nem rábízódott. Ráhagyódott, mint egy kabát.” [Jegyzeteim közt a könyvben hátul: »a Kabát«; de jó, hogy így kiemelttem a minap.] „A rábízás”, folytatja Hidvégi, „a huszadik század kudarca. A ráhagyás a tizenkilencedik század reménysége”. (A theresienstadti gyerekek lelke is: reménységünk lenne, írja.) „Ráhagyni az emberre a test dolgait és remélni, hogy ez jó – ez volt a tizenkilencedik századi ember hite. Rábízni az emberre mindent – ebből lettek a haláltáborok.”

A nem csupán fogalmi megkülönböztetés, de a bizalom (reménység) a szavak pontosságában, a lehetetnyi árnyalatok világot hordozó erejében, sugallatában: ez az igazi prózaíró erénye. Van megint valakink, egy esszéista prózaírónk a legjavából. S ahogy angol mondja: „a touch of a poet”.

Bényei Tamás:

APOKRIF IRATOK

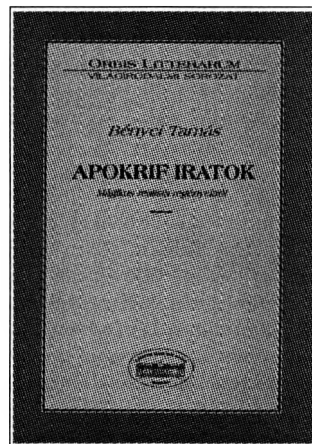
MÁGIKUS REALISTA REGÉNYEKRŐL

Bényei Tamás monográfiájának tárgya a „mágikus realizmus”-nak nevezett irodalmi jelenség, mely elsősorban a latin-amerikai próza kapcsán vált ismertté és lett népszerűvé nemcsak az irodalmárok, hanem az olvasók körében is. Bényei Tamás könyvének általános üzenete az, hogy e fogalom nem valami egzotikus irodalmi csodabogarat rejt, hanem a fura és nehezen megragadható kifejezéssel a jelenkori próza egy igen lényeges és egyáltalán nem regionális jelenségéhez juthatunk közelebb.

A könyv szerkezetileg három fő egységre oszlik. A kritikátörténeti bevezető rész ismerteti a mágikus realizmus kategóriájának történetét, az ezt követő fejezetben a szerző a mágikus realista írásmód jellemzőit összegzi. A mű legterjedelmesebb része öt mágikus realista regénynek, a magyarul is napvilágot látott *Száz év magány*nak (García Márquez), a *Salamon-ének*nek (Toni Morrison), *Az éjfél gyermekeinek* (Salman Rushdie) és a *Lápvilágnak* (Graham Swift), illetve a csak angolul olvasható Angela Carter-műnek, a *Nights at the Circus* (Esték a cirkuszban) című regénynek az elemzését adja.

A mágikus realizmus jelensége kétségtelenül olyan irodalmi megnevezés, amelynek létéről és fontosságáról mindennapi olvasmányaink alapján is megbizonyosodhatunk, tartalmáról azonban kevés fogalmunk van, így ha megpróbáljuk meghatározni, többnyire olyan általános jellemzőket sorolunk fel, amelyek sok más típusú történetre is alkalmazhatók. Ez a bizonytalanság is jelzi, hogy a fogalom kapcsán fellépő olvasói, recepciós igény mellett homályos, nehezen átlátható az a szöveg-tárgy, ami a recepciós pozícióhoz ténylegesen hozzárendelhető.

Bényei Tamás a mágikus realizmust elsődlegesen *írásmódnak* tekinti, nem pedig egy jól körülhatárolható műfajnak vagy műnemnek. Ez a kiindulópont egyben azt is jelzi, hogy a fogalom által fedett irodalmi világ valahol a szubjektum és objektum, a szerző és a szöveg között található, nem pedig a narratív forma struktúrájának körében. A könyv szerzője a



Orbis Litterarum – Világirodalmi sorozat 2.
Kossuth Egyetemi Kiadó
Debrecen, 1997
417 oldal, 550 Ft

mágikus realizmust a nemzetközi posztmodern regénypoétikába illesztve, esetenként posztkoloniális beszédmódként értelmezi. Az írásmód alapszövegeinek a fent említett és részletesen elemzett művek mellett Günter Grass *A bádogdob*, Robert Nye *Falstaff*, Jack Hodgins *Feltalált világ*, José Saramago *A kolostor regénye* és *Kőutaj*, illetve Isabel Allende *Kísértetház* című regényeit tekinti (14-15).

A mű első nagyobb szerkezeti egysége a mágikus realizmus fogalmának kritikátörténeti áttekintését adja. A fogalmat Franz Roh német művészettörténész 1925-ben *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* címen megjelent könyvében, az expresszionizmust követő „új tárgyiasság” művészetének megjelölésére használta (21). Roh meghatározásában „a festő feladata a felfokozott lélekállapot, rendkívüli érzékelőképeség elérése, s ezáltal a valóság misztériumának feltárása, divinációja”, másrészt pedig „a mágikusság az értelmezés, átspiritualizálás pillanatában jön létre” (22). Roh mágikus realizmus-felfogása felveti azt a később is sokat vitatott kérdést, hogy vajon a mágikus elem forrása a valóságban vagy az érzékelő szubjektumban található-e (24).

Annak ellenére, hogy Roh írását követően a „mágikus realizmus” kifejezés egyre gyakrabban felbukkan az európai irodalomtörténeti és kritikai művekben, jelenléte nem válik igazán meghatározóvá. Valódi áttörést csak a fogalom Latin-Amerikába való áttételése jelentett. Roh könyvének spanyolra fordítása a mágikus realizmusnak nem csupán az egyik kultúrából a másikba való mechanikus átvitelét jelentette, hanem az újjászületett műben megfogalmazódott a latin-amerikaiak kulturális önmeghatározásának igénye is.

A latin-amerikai kritikusok közül Luis Leal szerint a mágikus realizmus igazi hazája azért Latin-Amerika, mert ott a valóság maga is csodálatos. Az időközben világszerte ismertté vált „csodás való” terminológiát Alejo Carpentier vezette be 1947-ben írt *Földi királyság* című regényének előszavában; „a mi csodás valónk az, amit nyers állapotban, látensen, mindenütt jelenlevőként találunk meg egész Latin-Amerikában” (33). A koloniális szemléletmód jegyei tükröződnek abban, ahogyan Carpentier meghatározásában a csodás a más-ság szinonmiájaként jelenítődik meg, amikor a latin-amerikai valóságot csodásnak, vagyis európai szemmel érthetetlennek nevezi. Jellegzetesen posztkoloniális jelenségként értelmezhető az a folyamat, ahogyan a különböző latin-

amerikai szerzők és kritikusok a mágikus realizmust az európai talajról Latin-Amerikába áttöltötték, majd azt saját irodalmuk leglényegibb meghatározójaként rögzítették, annak érdekében, hogy a poétikai kategória révén beemeljék hazájuk irodalmát a nemzetközileg ismert esztétikai rendszerbe. Ez a gyakran fellelhető ellentmondás, melyben az eurocentrikus gondolkodásmód egyidejű tagadása és ismétlése jelenik meg, a posztkoloniális diskurzusok egyik meghatározó jegye.

A csodás való másik, a posztkoloniális kontextusban jól értelmezhető jegye a *mestizaje*, mely a latin-amerikai tudatnak arra a képességére utal, hogy mindent befogadjon és magába olvasszon (38). Ennek magyarázata a földrészt lakóinak nagyfokú faji és kulturális keveredése. A hibriditás értéként való ábrázolása szintén a posztkoloniális gondolkodásmód hozadéka. Saját értelmezésemben a posztkoloniális a különböző kultúrák intertextuális párbeszéde, olyan hermeneutikai aktus, mely az európai és nem-európai írásmódok, létértelmezések együttes megjelenítésére törekszik. A Bényei Tamás elemzéseiben is központi szerephez jutó Salman Rushdie írásaiban nyíltan ünnepli a hibriditást, a tisztatlanságot, az összekeveredést, mely szerinte az új születésének színtere. Homi Bhabha, a Rushdie-hoz hasonlóan indiai származású teoretikus, aki a posztmodern és posztkoloniális kultúraelméletek összefüggéseit vizsgálja, elmondja, hogy a posztkoloniális pillanat olyan jelként vagy szöveggként értelmezhető, amely megnyitja a határokat a különböző szubjektív vitások között. Bényei olvasatában a mágikus realista szövegek több, meghatározóan intertextuális jeggyel rendelkeznek, ilyenek például a különböző világok, szövegek, lények keveredése. Bényei Tamás nem törekszik arra, hogy megkeresse a mágikus realista és a posztkoloniális beszédmód közötti érintkezési pontokat. Feltehetőleg a posztkoloniális olvasatok gyakran reduktív modelljei tisztítják, pedig a szerző által összegyűjtött jellemzők több ponton is érintkezhetnek a posztkoloniális kritikával. Érdekes, hogy többnyire a posztkoloniális kánonból is kiszorulnak a mágikus realista művek, talán a megnevezés apolitikus hangzása miatt, de az is lehet, hogy a jelenség az angolszász irodalom hegemoniájának erőszakos érvényesítését tükrözi.

A szépirodalomban való megjelenése szempontjából a mágikus realizmus alapszövegeinek legtöbbször Gabriel Garcia Márquez *Száz év*

magány (1967) című művét tekintik. Elsődleges ismérvként a mű két jellegzetes vonását szokás kiemelni; az orális elbeszélésmód irodalmi rangra emelését és a mitologizálás radikálisan új megjelenítését (149).

A mágikus realizmus meghatározásakor hasznosnak bizonyul azt megfogalmazni, hogy mennyiben nem tekinthetők mágikusnak a mágikus realista szövegek. Eszerint a mágikus realista szövegek nem tulajdonítanak a művészetnek szakrális, mágikus funkciót, nem szólnak a művészet igazabb voltáról és nem hirdetik a racionalitás felett győzedelmeskedő mitikus világképek uralmát sem. A szerző szerint a mágikus jelző azt jelenti, hogy a mágikus realista regények felhasználják a mágikus világkép meghatározó elemeit, tehát maguk a szövegformáló eljárások mágikusak, illetve ezek a szövegek a mágiát mint trópuszt használják, a regényvilágon belül és az elbeszélés megnevezésére szolgáló önreflexív metaforaként (80). „A »mágia« tehát úgy szerepel, mint az elkerülhetetlen retorikai szerkezetű létértelmezés és a világról való beszéd retorikai, szemantikai, pragmatikai és ontológiai szempontú »megnevezése«” (81).

A mágikus realista írásmód meghatározásának leggyakoribb kiindulópontja a természetfölöttihez, a fantasztkum világához való kapcsolódási pontok keresése. A mágikus realizmus értelmezésekor a legtöbb szerző arra a következtetésre jutott, hogy az valamiképpen a fantasztkum irodalomhoz kötődik, illetve annak ellenében határozható meg leginkább. Ennek megfelelően, míg a fantasztkum a kétféle, a természetfölötti és evilági konfliktusának terméke, addig a mágikus realizmusban a természetfölötti elem a valóság szerves részeként már eleve benne foglaltatik (55). Bényei bírálja azokat az értelmezéseket, amelyek a mágikus realizmust fantasztkum és realizmus kettősségből eredeztetik, mert szerinte azok a fogalom leszűkítéséhez és sematikus meghatározásokhoz vezetnek (54).

Bényei felhívja a figyelmet a mágikus realizmus azon jellemzőjére, melyet a természetfölötti és a hétköznapi közötti határok szubverziója (felforgató kikezdése) jellemez, és amelynek poétikai eszközei a túlzás, a két pólus közötti átmeneti elemek beiktatása, a dolgok közötti kapcsolatok derealizálása (65). A mágikus realista szövegeket jellegzetes vonása továbbá az a mellérendelő logika, mely a különböző szintű történetelemeket ötvözi. Ennek egyik alakja a *zeugma*, a különmemű ele-

mek, például az egyetemes és egyéni jellegű események azonos szintaktikai funkcióban való, ironikus hatást keltő egymás mellé rendelése (66). A szerző több, *Az éjjel gyermekeiből* vett példával mutatja be, ahogyan a családtörténet és a főszereplő Szalím története az indiai történelem allegorikus megfeleltetéseként szerepel (66). A mágikus realizmus másik gyakori megközelítési módja a kifejezés két tagjának két ellentétes fogalomként való értelmezése. Az ellentmondás feloldására Bényei javasolja a realizmus mimézisként, mimetikus képességgént való értelmezését, mely kapcsolódik a mágikus tevékenység utánzó, mimetikus voltához (74). Szemléletes példaként a sámán tevékenységéről olvashatunk, aki előrevetíti, eljuttatja a mágikus aktus által elérni kívánt állapotot. A mimézis a másságok közötti átjárhatóság meghatározására jól használható értelmezéseket kapott a különböző posztkoloniális olvasatokban. Homi Bhabha a mimézis fogalmából alkotja meg a posztkoloniális kritika számára azt a karakteres értelmezést, melyben benne foglaltatik a „Mássá tevés és Mássá levés” (75) fogalma is, mely által Bényei szerint „egyrészt belevetítjük magunkat az ábrázolt Másikba, másrészt tárggyá változtatjuk és hatalmunkba kényszerítjük a Másikat” (75). A posztkoloniális kritika a Másság egyszerre ismerős és ismeretlen, vonzó és taszító, vágyott és félt, mindenkor valamilyen belső, hatalom és vágy mentén szerveződő irányultságát emeli ki, melynek leküzdését segítheti a mimézis mágikus eszköze.

A mágikus realista regényekben kiemelten fontos szerephez jut a *történetelvűség* (ld. 97–104). A szövegek önreflexivitása sok közös vonást mutat a posztmodern metafikcióval, ez azonban nem a szerző illetve a téma halálát hirdető esztétizáló történetmondás, hanem több ponton szervesen kapcsolódik a mágikus realista írással önszervező erejéhez, a mágikus aktus része. Mire szolgál a történetmondás? Többnyire olyan mágikus aktus, amelynek „célja lehet meggyőzés, megértés, gyónás, terápia, csábítás, mutatóvány” (101). A mágikus realista szövegekben az elbeszélés módja gyakran utánozza a szóbeli történetmondást, ez a vonás a logocentrikus hagyomány megkérdőjelezésének dekonstrukciós hozadéka-ként is értelmezhető. A könyv elméleti részét követő műelemző fejezetekben is meghatározó szemponttá válik a szöveg és az írás problematikája, például Márquez *Száz év magányá-*nak értelmezése kapcsán.

A szubjektum meghatározásának másik fontos jellemzője az eredettörténet egyik formája, a *genealógia*. Az első és ezért legfontosabb történet, a történetek története a kezdetről szól. A szereplők eredetüket kutatva mesélik véget nem érő történeteiket, hogy elkerüljék végzetüket (és a történet végét). A mágikus realista regényekben a különböző genealógiai események; a fogantatás, születés, névadás, incesztus központi szerepet kapnak, így az egyén és a közösség sorsa ezeken a pontokon is összenő (115). A mágikus realista regények apokrif jellegét bizonyítandón, Bényei elemzéseiben fontos szerephez jut az egyes regények genezis-színeinek értelmezése, erre legátfogóbban Toni Morrison *Salamon-énekében* kerül sor.

A mágikus realista regényekben a mágia nemcsak világlátásként van jelen, hanem tevékenységként is; fajtái a névmágia, fekete mágia, szerelmi mágia, jövőbelátás, alkímia, ráolvasás (99). A mágia legfontosabb önmetaforája a színpadi varázslatként felfogott mágia, melynek legteljesebb gyűjteményét Angela Carter *Esték a cirkuszbán* című regénye kapcsán ismerteti a szerző. A mágikus rítus jellemző eszközei, tárgyai a *talizmánok*, „melyek a mágikus realista szövegek olyan pontjai, ahol a szó/kép eseménnyé válásának és az esemény/tárgy képpé, szóvá válásának folyamata összesűrűsödik” (98).

A mágia a *tilalnak áthágásának* metaforája is lehet, abban az értelemben, ahogyan átlépi a szent és profán, túlvilági és evilági közti határokat, és a kettő közötti átmenet eszközét megtestesíti. Egyes mágikus realista regények, mint például Salman Rushdie *A sátrani versek* című regénye, a mohamedánok szent könyvének a Koránnak apokrif átirataként is értelmezhető. A könyv iszlám világbeli fogadtatása körüli zavarok és az, hogy szerzőjét szentséggyalázás vádjával halálra ítélték, a tilalnak áthágásának, a szent és profán közötti határok megsértésére vezethető vissza.

A határok áthágásának velejárója a *kevertség*, hibriditás, mely a mágikus realista regényekben több szinten is megjelenik, például az elbeszélésben a realista és természetfeletti elemek keveredésében, a történetben pedig hibrid lények, helyek, illetve a szexuális normák áthágásával, az incesztus szintjén történik (128). A másik transzgresszív stratégiát a szerző Bataille *excessus*-fogalmából származtatja. A kifejezés ‘túlzás’, ‘mértéktelenség’, ‘szertelenség’, ‘burjánzás’, ‘pazarlás’, ‘fölösleg’ értelemben használatos. Szövegbeli meg-

nyilvánulása például a történetmesélők nagyotmondása, a mértéktelen retorizáltság gyakori elemei pedig a *listák* és *katalógusok*. A mágikusság a mágikus realista szövegek *performatív* jellegére is utal; a nyelvhasználat performativitásának következménye pedig egy olyan teljességigény, amely a regényvilágot mindenre kiterjeszti, szinte mágikus hatalmába keríteni azt (139).

Ez a totalizáló tendencia kiemelten fontos szerephez jut a mágikus realista regények apokrif iratok, szent könyvként való értelmezésében. A mágia a profán, történelmi létezés „szentté” változtatásának trópusa, annyiban, hogy „a mágikus realista szövegek jelentős része szent könyvként jeleníti meg önmagát, helyesebben szent könyvek apokrif újraírásaként, kölcsönvéve azok tematikus, szerkezeti, retorikai és performatív vonásait” (141). A mágikus realista regények apokrif jellege több szinten megnyilvánul; utánozza a szent szövegek szerkezetét, tematikáját, retorikai és performatív vonásait. A szerző felbontásában megkülönbözteti a történelmi apokrif és totális könyvként megjelenített mágikus realista regényeket. A szent könyvek nyelvének fontos jellemzője a teremő, performatív, tehát nem leíró és referenciális jelleg. A ráolvasás, mágia performatív aktusának segítségével a nyelv megpróbál kilépni önmagából, annak érdekében, hogy *átírja* a világot (ld. 142–45).

A mágikus realista szövegek apokrif vonásainak legteljesebb értelmezése Salman Rushdie *Az éjjeli gyermekei*-jének elemzése kapcsán tárul fel előttünk. A fent ismertetett mágikus realista jellemzők közül Bényei Tamás kiemelten fontosnak tartja a történetelvűség, a mágikusnak nevezhető figurativitás és kauzalitás, a kettős zsűfoltosság és a nyelvhasználat ontológiai és pragmatikai helyzetének „mágikusságát” (146).

Bényei Tamás könyvének legizgalmasabb része a latin-amerikai, a brit és amerikai próza-irodalom legjavából válogatott írások elemzése. A szerző műértelmezéseinek középpontjába minden regény kapcsán az apokrif írások egy-egy meghatározó vonását helyezi, így a *Száz év magány* „A jelentések könyve” fejezet-címét kapja, elemzésének középpontjában a regényvilágon belüli jelenlét vizsgálata áll és Derrida *Grammatológiájának* tükrében tárja fel a logocentrikus gondolkodásmód paradoxonjainak beteljesülését. A *Salamon-énekben* a „nevek könyve” kapcsán az önazonosság keresése, a névadás, a genealógia és a mágia problematikája válik elsődlegessé. *Az éjjeli gyermekei*-

ről szóló rész az elbeszélő-főhős nyomán „Szalím könyve” fejezetcímét viseli, és a szöveg apokrif vonásait elsődlegesen a retorikai, figuratív és performatív stratégiák textuális elemzésével szemlélteti. Az *Esték a cirkuszban* a „bohócok könyve” elnevezést kapja, és a szerző a színpadi mutatványként felfogott mágiát értelmezi a regény önmetaforájaként. A *Lápvilág* problematikáját a „sebek könyve” című fejezet fogja össze, és csomópontjában az ismétlés, a regény időszerkezetének rendeződve áll.

Bényei Tamás műértelmezési modelljei nemcsak a mágikus realizmus szempontjából reveláló hatásúak, hanem azért is, mert a szerző hazánkban kevésbé ismert új értelmezési mintákkal ismerteti meg az olvasókat. Elismérésre méltó az, ahogyan a szerző a különböző nyelvterületeket átfogó széleskörű szak- és szépirodalmi tájékozottságáról számot ad. A téma alapos feldolgozása a nemzetközi szakirodalmat tekintve is páratlanul bizonyul, és jelentőségét növeli, hogy fontos hiánypótló műként átfogó és részletes ismereteket nyújt a mágikus realizmus és a kortárs regénypoétikák megismeréséhez.

SZAMOSI GERTRUD

Holló András:

EGYRE MESSZEBB

VÁLOGATOTT VERSEK

Néhány karcsú kötet (lira és kisprózák) – s talayról egy posztumusz versválogatás: ez Holló András (1953–1992) nyomtatott irodalmi hagyatéka. Az utóbbit, a Jász Attila által válogatásban és szerkesztésében napvilágot látott kiadványt forgatva az olvasónak nem kell súlyos csalódástól tartania. Nem, hiszen vagy a korábbi kötetek legjobb darabjait látja viszont benne, épp csak új cikluselrendezésben, vagy – Holló András nevével most találkozik először – egy széles műfaji s hangnemi

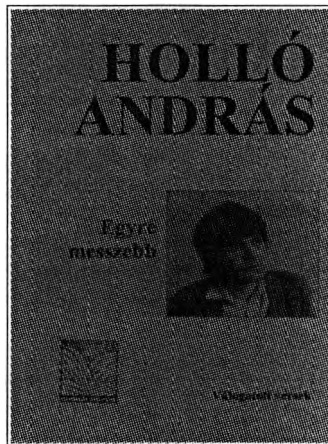
skálájú költészet sajátosan „öntörvényű” világa ragadhatja magával.

Szonettek és haikuk, prózaversek és népdalimitációk éppúgy szerves részei e lírának, ahogy jellegadó erővel formálják arculatát távol-keleti (szűkebben: vietnami – Mányoki Endre szíves szóbeli közlése) gondolat- és kép-kincsvonatkozások s szürreális képlelemények (a recenzens, bevallja, ezek *megolvasásában* a legbizonytalanabb), mesemotivikával élő versek vagy éppen természetmisztikát festőek, vallásos áhítatúak – miközben, két beszédes címet idézve, hol *A Rilke-kaptatón* kapaszkodik a költemény (és olvasója), hol pedig *Kafka két szót* versben szólalni föl.

A műfaji és hangnemi összetettséget alighanem az e költészetet „mozgató” kérdésvilág összetettsége magyarázza s indokolja. A jelenkori irodalom(tudomány) dilemmái (nyelv és szubjektum viszonyának problematizálhatósága, történő hagyomány és személyes identitás viszonylogikája, a szerzőség kérdése stb.) kívül maradnak ugyan e – vállaltan „időszerrűtlen” (Holló) – líra látókörén, ez a, kis túlzással, akár „az utolsó magyar romantikus költő” (Monostori Imre) teljesítményeként is értékelhető poézis azonban messze nem érintetlen problémákkal szembesül és szembesít így sem.

„Az ontológiai, metafizikai problémák egyszerűsíthetetlensége miatti idegesség”, melyet Holló egy esszé vázlatában (*A lehető legrövidebb eredő*, Új Forrás, 1997/4, 2–17.) mint Pilinszky János alkati-szemléleti sajátját nevezi meg, maguknak a Holló-verseknek is „alakítóelvéül” tűnik föl: „a dolgok képtelenségre alapozódó sorsára való rádöbbenés”-t – versei és

Válogatta és szerkesztette Jász Attila
Az utószót Monostori Imre írta
Új Forrás Könyvek
Tatabánya, 1997
251 oldal, 450 Ft



vallomásai is erről tanúskodnak – maga Holló sem kerülte, kerülhette el.

S bár Kosztolányi igen hathatósan (mintegy teljes írásművészetével) érvelt amellett, hogy „a halál az egyetlen műzsá”, Holló költészete mintha azt példázná, hogy a magány leg-alábbis a második a műzsák sorában. „Az embert a magány készíti föl arra, hogy a teremtséssel baráti viszonyt kezdeményezhessen” – *vi-gasztalja magát (Új mesterek keresése, Mire tanít egy csillag?)*.

A földi, reális elhagyatottság csakhamar att-ributív erejű, metafizikai magánnyá súlyosul. Számos vers beszél erről.

*Mélységek fölött lépdlek.
Lehet zuhanás, akármí.
Vagy megtanulom, hogy lehet
a levegőben is járni.*

(Reménytelenül)

Itt a léthelyzet eredendően dilemmatikus volt-tát a beszélő tragiko-groteszk hangnemben in-tonálja. Másutt mintha egy keresztényi han-goltságú szenvedés- és vereséértelmezés lo-gikája kínálna utakat:

*Kinek megadatik az a vereség,
mely felső határa a győzelemnek,
s átértékeli a dolgok szerepét –
az új távlatot nyit a képtelennek.*

(Az öreg halász és a tenger)

Időnként pedig maga a költőszerep az, mely kivételes kompetenciák birtokosaként mutatja föl viselőjét:

*Megfordíthatnám ujjamon
a varázserejű gyűrűt,
ami átemelne
a gyöngyöt szitáló túlvilágra,
de betartom a játékszabályokat.*

(Az Olajfák hegyén, XXI.)

Ez a döntően a *mitopoézis* nyelvét beszélő költészet épp e pontokon hajlamos „túlszalad-ni” önnön határain. A lényegében nem is annyira *civilizáció-*, mint inkább *létkritikai* atti-tűd a sértettség és a vád kétes hangján szólal meg ilyenkor:

*Tolongjatok. Tiporjátok egymást.
Menjetelek őzre vadászni a harmatos fűvön.
Koccintsatok a névnapon karcsú pohárral.*

Kapcsoljátok be a színes televíziót.

Tapsoljátok.

Legyen istenetek a pincéretetek.

Röhögjetelek a kabarén.

(...)

És legyintsetek a bolondra, aki

azért ültet fát, hátha

az ágára tiündér telepszik.

(Monológ)

Az áldozati tónus jóval személyesebb s bizo-nyosan „elfogadhatóbb” is egy, az áldozatsze-repet saját választású, mert kontaktusteremtő értelmű létformaként föltüntető darabban:

*Áldozattal jár, hogy nyitva van a szemem,
mert rajta keresztül fosztogatja belsőmet
egy szürke madár.
Gondoltam, rácsukom a szemhéjamat,
ha legközelebb berepül, és úgy hagyom,
mert a sámándobot legalább meg kéne menteni –
de akkor nem láthatnálak soha többé.*

(Prédaként)

A morális dimenziók fölnyithatósága egé-szen más módon válik kérdéssé akkor, amikor önreflexívvé alakul a versbeszéd:

*Akad talán mégis egy megoldás:
hogyan világunkat bedaloljuk –
nem érezzük addig a fuldoklást,
és enyhület is talán akkor jut.*

(Összegzés)

E szakasz roppant intenzitását, olvasatunk-ban, az adja, hogy a *poétikumot* – mint a világ, a létezés képtelenségére értett „megoldást” – fölkináló szemlélet egy *poétikailag* éppen hogy *esendő* (mert rontott ritmikájú, keresett rímelé-sű s erősen spontán-köznyelvi fogalmazású) konstrukcióban ad hírt magáról. (A Holló-élet-műre rendkívüli módon jellemző esztétikai egyenetlenség, a bonyolult poétizált és tűn-tetőleg „naívlírikus” szöveghelyek szép eset-legességű egymást-váltása már-már szöveg- s kötetszervező „elvként” érzékelhető. Így szer-veződik, így szervezi magát *szét* ez a líra s ez a kötet is. Szétszerveződés, sajnos.)

A művészet megváltó erejébe vetett biza-lmat a létezők *értéktagolatlan* rendjébe illeszke-désének hite teszi teljessé. Az ellentmondások-kal terhes bölcséleti és hitrendszerekben csa-lódni kényszerült, s így „a teremtés árva dol-gait”(Új mesterek keresése, Prológus) tanítómes-

tereit fogadó egzisztencia több módon, több szinten keresi egy autentikus(nak sejtett) lét spirituális vonzású megvalósulásformáit.

Először úgy, hogy a méltó dologi lét lehetőségét a személyes megéltség feltételéhez köti:

*Csak az lesz hallhatatlan, ami
szívünkben menedéket talált,
s magunkkal visszük,
hogy tudjon fényleni.*

(Élet és halál)

Ezután a tárgyi valóság megéltség-fokától függővé tett én-te viszony képzetében válik nyilvánvalóvá dolgok és személyek s én és te elemi egymásra utaltsága:

*Súlypont-találás a semmiben,
mikor lépcsővé állnak össze
bennem a tárgyak lefelé,
hogy lehessenek neked egy lépcsőfok fölfelé.*

(Testamentum)

A következő szinten a szeretet-viszony valóságosságának a hitigazság „logikáját” igazoló volta nyer poétikai megerősítést:

*Akit szeretünk, belénk
oltja – anélkül, hogy akarná –
isten létezésének felénk*

*olajfaágat lobogtató
(egyszerre képtelen s fogható)
hihetőségét, szebben a napnál.*

(Lecsupaszítottan)

Az így megnyílt (megnyitott) „metafizikai ho-

rizont” hozzáférhetősége végül egyértelműen a másokhoz (a mássághoz) való viszony függvényeként válik értelmezetté:

*Minden ember ablak volt nekem
(csak más-más mértékben látszott át),
s ugyanazt láttam mindegyiken
át: a formátlan kint ácsorgót.*

Nyerjen aranykehelytől formát. -

(Gyónás és áldozás)

Vallomás, panasz, könyörgés, illetve gyónás, áldozás s fohász: a Holló-líra talán legfontosabb megszólalásformái, *beszédgesztusai* ezek. Ama költő lírájái tehát, aki – miként az ő olvasatában a rajongott Pilinszky – „verset írt, mert nem tehetette meg azt, hogy a holdat leemelje az égről úgy, mint a polcra egy csupor mézet”.

„Én, metafizikus létköltő, mire számíthatok?” – fogalmazódik meg a kérdés a *Lázadás és megbékélés* című kötet (Széphalom, Budapest, 1993) *Farkasordító magány* című versében. Erre a kérdésre, úgy hisszük, az élő irodalom maga adta meg (s adja *folyanatosan*) a választ. Mégpedig azzal, hogy a jelen kötet cím kirajzolta referenciakeretet – a kevéssé méltányoló recepció révén – az éppen érvényes irodalmi kánonoktól való *egyre messzebb* kerülés értelme irányában tágitotta tovább.

Ez pedig, bár okai, indokai (szemléletiek s poétikaiak egyaránt) *ésszel* beláthatók, a recenziust ugyan nem titkolt szomorúsággal tölti el, ám egyúttal az árnyaltabb s talán méltányosabb kép kialakíthatóságának hitével is.

HALMAI TAMÁS

Hibaigazítás

Júniusi számunkban Kovács András Ferenc egyik verse a szerkesztőség hibájából elírással jelent meg. A vers helyes szövegének közlésével kérünk elnézést az olvasóktól és a szerzőtől.

Könyvheti sláger

Ad nótám: Pancsoló kisgyerek

*Úristen, itt a nyár!
Mein Gott und Mon Dieu!
A költő dedikál,
A könyvhétre kijő,
S míg gubbaszt egyedül,
Csak egyre kesereg,
Hogy versek helyett mért nem gyártott
Inkább gyereket!*

*Jaj, úgy élvezem én a standot!
Mert a kultúra megható!...
És a könyv csakis ott kap rangot,
És még Bambi is kapható!*

*A költő nyavalyog,
Elbambul a napon,
De rögtön írni fog,
Tán idegalapon...
Noteszlapot kitép,
És ráfirkant ekképp:
„Mindörökön vezessen a
Nemzet meg a Nép!”*

*Jaj, úgy élvezem én a standot!
Mert ott annyi az alkotó!...
És a könyv csakis ott kap rangot,
Ám még talmi is kapható...*

*A vátesz mosolyint:
Az ország neki áll,
S már látja is, amint
A Honnak dedikál –
Hozzá tódul, tolong,
S egymás sarkára lép,
Érte szinte hajba kap a
Nemzet meg a Nép!*

*Jaj, úgy élvezem én a standot!
Mert ott isten az alkotó!...
És a Mű csakis ott kap rangot!
És még agybaj is kapható.*