

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

BERTÓK LÁSZLÓ versei 361

MARNO JÁNOS verse 363

SOLYMOSI BÁLINT verse 365

PODMANICZKY SZILÁRD: Két kézzel búcsúzik a leopárd
(regényrészlet) 367

SCHEIN GÁBOR versei 374

VÖRÖS ISTVÁN versei 377

KASZÁS MÁTÉ: Új nap (novella) 379

PEER KRISZTIÁN verse 387

PRÁGAI TAMÁS: Ellenőrök a hatoson (novella) 388

BODOR ÁDÁM: A börtön szaga (Balla Zsófia interjúja, III. rész) 394

*

FÜZI LÁSZLÓ: Az etika jegyében (Németh László gondolkodása
a hatvanas években) 405

BACSÓ BÉLA: Az iróniáról (tanulmány) 418

BÓNUS TIBOR: Maszkok diszkurzív játéka (Garaczi László: Bálnák
tánca; Az olyanok, mint te) 427

*

BEDECS LÁSZLÓ: Tartalmazza a forma (Bertók László: Februári
kés) 454

SZILÁGYI MÁRTON: „Át és vissza” (Vörös István: A darázs
tanításai) 459

TAKÁTS JÓZSEF: A profi identitása (Szilasi László:
A Kopreczky-effektus) 462

ANGHY ANDRÁS: Egykedvűen (Gellér B. István: A növekvő
város) 472

2001

ÁPRILIS

Folyóiratunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat, valamint a József Attila Alapítvány
támogatásával jelenik meg.



A Jelenkor az újságpavilonokon 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. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencesek u. 27. – 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. – **Mosonma-**

gyaróvároton: 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 Cédus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sik Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE bölcsészkar** könyvtára – **Buch Könyvesbolt,** Dugonics tér 12. – **Grand Café Mozi és Kávézó,** Bibic u. 2. – **Móra Ferenc Könyvesbolt,** Kárász u. 5. – **Székesfehérváron:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt,** Király u. 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprém:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

BUDAPESTEN: Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg 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://jelenkor.c3.hu/>

JELENKOR

200,- Ft



JELENKOR

XLIV. ÉVFOLYAM

4. SZÁM

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
e-mail: jelenkor@mail.matav.hu
web-oldal: <http://jelenkor.c3.hu/>

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig a
Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem örzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),

a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata
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 hírlapkézesítő postahivatalnál
és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) – 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 1200,- Ft, a II. félévre 1000,- Ft,
egy évre belföldre: 2200,- Ft, külföldre: 6600,- 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

ENERGHEIA EUROPE

Irodalmi díj

Az olaszországi Matera városában működő
Energheia Kulturális Egyesület
a Materai Megyei Közigazgatás és a Magyar Nemzeti Örökség
Minisztériuma védnöksége alatt,
a firenzei «*Il Fiore*» Alapítvány,
a párizsi *Olasz Nyelv és Kultúra Intézete* és
a budapesti *József Attila Kör*, valamint
a budapesti *Holmi* és a pécsi *Jelenkor* című irodalmi lapok
közreműködésével meghirdeti
az ENERGHEIA EUROPE IRODALMI DÍJAT.

1. A pályázaton 18 és 35 év közötti írók vehetnek részt egy kiadatlan elbeszéléssel. Témája kötetlen, nyelve francia vagy magyar, terjedelme ne haladja meg az öt-nyolc gépelt oldalt.
2. A pályázat beérkezési határideje 2001. április 30. Az elbeszélést Microsoft Word-MS elektronikus formában, floppy lemezen vagy két, nem szignált, géppel írt példányban, az író nevét, életkorát és lakcímét tartalmazó levél kíséretében az illetékes ország megfelelő postacímére kell eljuttatni:
Centro di Lingua e Cultura Italiana
75005 Paris (France) 4 rue des Pretres St-Severin
József Attila Kör
1062 Budapest, Bajza utca 18. Tel: 00361-3527103
Email: jak@matavnet.hu
3. Az illetékes ország pályázatszervezői által meghívott Olvasóbizottság értékeli a beérkezett pályamunkákat, s kiválaszt közülük öt elbeszélést, melyeket a Nemzetközi Zsűri végső döntése elé terjeszt. A pályázatot szervező három ország képviselőjében megalakuló Nemzetközi Zsűri az „*Il Fiore*” Alapítvány székházában, Firenzében ül össze.
4. A Nemzetközi Zsűri kiválasztja a döntőbe jutott öt franciaországi és öt magyarországi elbeszélés közül a díjnyertes pályaművet. A szerzőt Matera meghívja a díjkiosztás ünnepségére s egy egyhetes materai tartózkodásra (a repülőjegy, s a tartózkodás költségeit a Város viseli). A díjkiosztó ünnepség vendégei lesznek a Nemzetközi Zsűri tagjai is.
5. A döntőbe jutott elbeszélések mindhárom nyelven (franciául, olaszul és magyarul) megjelennek.
6. A szervezők fenntartják a pályázatra beküldött elbeszélések kiadására, illetve kiadásuk javasolására vonatkozó kizárólagos jogukat. A szerzőket nem illeti «szerzői jog». A Díj szervezői garantálják a szerzőknek elbeszélésük szövegének maximális tiszteletben tartására és integritására vonatkozó jogukat.
7. Minden más, a jelen Szabályzatban nem szereplő kérdésre vonatkozó döntés meghozatala kizárólag a Díj szervezőinek hatáskörébe tartozik.
8. A pályázat másolata a következő címen kérhető:

Centro di Lingua e Cultura Italiana – 75005 PARIS (France)

4 rue des Pretres St-Severin

Tel.: 33(0)1-46-342700; Fax 33(0)1-43-542085; E-mail: clci@centrital.com

József Attila Kör – 1062 Budapest, Bajza utca 18. – Tel.: 00361-3527103

E-mail: jak@matavnet.hu

Matera (Olaszország), 2000. december 27.

BERTÓK LÁSZLÓ

Holnapra

*Megeredt a hó, sűrű öltésekkel
összevarrja a levegőt. Ha mély
lélegzetet veszel,
egyetlen szusszantással
beszívhatod a hegyoldalt. Ha
henteregni támad kedved,
ropog alattad a lepedő.
Ha nem találsz a tűtartót,
előbb-utóbb magadban beszélsz.
Ilyesmik jutnak eszedbe.
Meg az, hogy lekvárvarrógép.
Igen, az volt a nyár. Mennyi nyál,
mennyi elvarratlan szál,
ragacsos olló a kacsatok között.
Most arra jó csak, hogy
összezavarjon. A tűfejeket
kapkodva veri át az esernyőkön,
a havat arckrémmé maszatolja
az utcán. Némely fiatal nő
ki sem engedi a levegőt, a
város fölé emelkedik. A hegyen
kifeszült a pelenka, jön az új év,
évszázad, évezred. A kíváncsiság
bátorság. Ha nem veszel el a
bábák között, holnapra minden
tisztázódhat.*

Homokóra

Vizes homok. Először az agyában.
Az agy alsó, hátsó részében. Aztán
a nyakában, a vállában, a karjaiban.
Ahogy megszorul, lefolyik, nehezedik
a lábaiban. Ahogy hirtelen
megfordítja valaki, s csorogni kezd
visszafelé. Újra meg újra.
Nem csupán átélni, mérni is
az időt! Kinek? A homokóra akarja
tudni, hogy mennyi? Mi mennyi?
A derekában meg a nyakában mindig
megakad. Oldalra folyik. Olyankor
mintha más nézné. Más is megnézné.
Kicsoda? Valaki, aki le-ledől pihenni,
de merőlegesen nem lát? Azelőtt
nem zavarták a dimenziók. Tényleg,
ebben a viszonylatban hány van?
Hány azon kívül? Mindegyikben
mutatni kell majd? Mit?

A fénytervező

Csészek, csészealjak, tép-
 desed fojtott lázaktól cserepes ajkad, 19-
 64-ben. Benne a káosz kellős
 közepében. Virágzol, hanyatt
 vetve magad egy mocskos ülésen, tervezed,
 hogy kalapács alá dugod az ujjadat,
 ha hazaérkezel. Odakeríted, és le-
 sújtasz rá, mint egy isten. Istenben persze
 nem hiszel, csak a csapásait érzed. Nem
 jársz Pekingben, ahol vörös sárkányfők
 ugrálnak körül egy fejhangon éneklő
 ifjú herceget hercegnői maszkban. Kőd
 üli meg a mondat, hogy ki ki után eped,
 rázkódol, az égő hunyorog fölötted,
 fülkéd gyógyszerzagfelhőben úszik. Egy tiszt-
 viselő üvegcserepbe pisilteti a virág-
 szép ifjú herceget. Hull a szőnyegre a permet,
 a sárkányok odakint vetkőznek, hideg van,
 ujjad vörösen izzik, akár a kelő nap.
 És érintetlen. Fejedben zakatol a holnap,
 amikor egyik csapást méred majd rá a másik
 után. Nincs benned könnyörület, írsz 196-
 4-et, istent nem ismersz, a történelem untat, ét-
 vágyad a húsrá mérhetetlen. Gyűlölöd a kép-
 mutatókat. Angyalföldön vesztegel a vonat,
 könyököd üríti a le- s a felszállókat,
 arcukat kékre-zöldre mázolja a neon; nem
 eszel belőlük. Fintorogsz, a szádon át lélegzel,
 tíz év múlva egy színpadon úgy megütközöl, hogy menten
 elhányod magad. Közben mintha megállt volna benned
 az idő; mered maga elé, s nem lát rajtad kívül
 semmit. Pekingben a herceg máris sorvadozik,
 körmei repednek, összeszakad velük a bágyadt
 lampion, sárkány ágyasa fejjel rohan neki a Nagy
 Falat ábrázoló falnak. Hangja, melyet utoljára
 kiad, a szívedbe hatol. Odahat, ahol nem vagy
 ura magadnak. Örömmel fogadod a szemed sar-
 kában a könnyet, de a kisujjadat ez nem mozdítja

meg; csupán színesebbnek látsz és elmosódottnak egy
visszás történetet, amelytől az olvasót még ál-
mában megleli a hideg; több élményre azután
nincs is szükséged, ujjadra összpontosítasz, álom-
munkát végzel. Természetesen az életedből
ez hosszú éveket visz el. A vonat immár terhes
hasonlattá válik, kétséged támad a másvilággal
szemben, kételyed, hogy tarthat-e még fogva más
is azon kívül itt? Hinni azonban továbbra sem
hiszel. Jobban veszi ki magát a szellem rossz
megvilágításban. A test nemkülönben. Belépsz
valami színkörbe, ott állsz a szélén, a széket ár-
verezik, amelyben hobbantán ül az agg király.
Hirtelen nem tudod hova tenni a darabot
magadban, olyan idegen az egész, tele rokon
vonásokkal. Késleltetve minden, ugyanakkor
fejvesztve kapkodnak a végkifejlettel. Záró-
izmod rezeg, mint a wolfram, felfogod, hogy zászlózt
alakítasz, egy növendékkel párban. A nő-
vendéknek lesz még valahol egy szava, s ettől
persze már most odáig van; egyre szörnyűbb
vitustáncot jár a kezében a rúd. Kidől,
úgy látod, mielőtt megszólalhatna; téged
meg csak az unalom ingerel, hogy valamiből
meg kell élned. Így téved rá tekinteted ott a rúdra,
ahol most vájja be magát egy kalapácskőröm.

Return to for ever

Körüllengenek a jamaicai dallamok,
 mint a jágerkender, táncolva
 magunkat találjuk ki itt a konyhában épp',
 éjsötét bordák az aranyló ingek hullámozása
 alatt, még azt mondják, hogy
 nem figyelünk egymásra...! Indigókék
 köldök, amire visszatérek majd, talán,
 és az emlékezet tengermélye, vízfelszíne,
 fel, megint le, ritmikai hagyaték
 a kamaszkorból, vagy amikor azt tanítják, hogy
 kell megemészteni a történelmet,
 mit kiköpní kiköpnénk..., hanem
 a gondatlanság időtlen, ellenáll a kor
 úgynevezett illemhelyeinek, hogy, hogy nem,
 saját verítékünk vet partra minket; határtalan
 a tekintet sóvárgása arra, hogy
 cselekedeteinkben azért valami belátható
 legyen, volna még egy tekintet, szemben
 most, hol távolodón, hol közeledőn,
 a tiéd. Így jó, a szavak légindáján
 lógni, azaz a kézzelfogható csönddel
 vagyunk kéz a kézben (ahogy mondani szokás),
 éles virágok, harmatozó kések közt.
 Mintha egy lángoló pontonhíd volna a pult helyén,
 hogy kerül ide a „vigasz” szó? Megint?
 Egyáltalán nem vigasztaló.
 Elismerjük készséggel, ahhoz, hogy
 a test megnyíljék, kellene a rámutatás
 utáni „kegyelmi állapot”, de mi
 inkább az ordenáré, penetráns sietség
 mellett döntünk, hátha, ne adj' isten!, egymást
 megirigyelve nosztalgiába fognánk.
 Mondjuk a legutolsó szerelni vereségünkre
 gondolnánk vagy egy nádszálla, végén a búváráló,
 ezüstlő alany. Előtte eszünkbe jutna
 néhány embertelen nő, néhány alvó
 barát. Aztán újfent az alany, ki nem emlékszik
 már csak néhány jelenetre. Várja, hogy

alábbszálljon a köd, hogy elindulhasson,
el ne tévedjen, általában ez volt, hogy
eltévedt, és hogy nem tévedt...;
összehúzta magán zakóját, fölneézett,
feje fölött a problémátlan ég, hatalmas
nylontáska, mélyén vörösen izzó kődarab.
Részvét irányította sodródás a Másik
felé, ilyen fogalmakkal, mint „műzene”,
vagy „műtanrendőri próba”, „műszempilla”;
egy szempillantásnyi idő is elég, hogy
elveszítsék egymást a lehűlő,
elfáradó kezek a játéokban.
A véletlennek önfeledt helyein, hol egyszerre
minden mozdulat oly' tervszerű, hogy
a tudat tündöklésének tűnhet,
ennyiben maradhat majd ez is. S közben
a szív, azt mondja, a szív, szakadt úttest,
azt mondja, szakadt úttest,
issza magába a körkörös időt.

Két kézzel búcsúzik a leopárd

(regényrészlet)

7. fejezet

Kremkus a papírkereskedés tolltermében megszállt néhány pillanatra, kibil-lent egyensúlyát a tollakba kapaszkodva próbálta visszanyerni a tollteremben, amely nem volt ugyan mérhetetlenül nagy terem, de a tollválaszték mindent el-sőprő bőségben terhelte a polcokat, melyek közt Kremkus néhány pillanatra megmerevedett, megállt, a szeme is megállt, kezében a kis tollmedencéből föl-kapott maréknyi toll, szorította, függetlenül attól, hogy abban megkapaszkodni nem lehetett, csak kapaszkodni, mintha a pusztas szorítás elegendő lenne a meg-kapaszkodáshoz, függetlenül attól, miben kapaszkodunk, miben kapaszkodott Kremkus, aki a szédülés elmúltával visszaszórta a tollakat a tollkádba, még ma is hallom, hogyan peregnek vissza, a pergés hangja elindított bennem valamit, valamit, ami héjszerűen levált rólam és fölszívódott a levegőben, mintha egy ru-hadarab mondana búcsút viselőjének, örökre, nem tudni, mennyi időre. Először hirtelen és váratlanul összeomló egészségi állapotomra gondoltam, és így is képzeltem mindig, egyszer csak búcsút mond, az idegrendszer áramkörei ki-kapcsolnak, a hálózat összeomlik, s még utoljára érzékelve önmagát, szédülés-nek stimulálja, amely ez esetben megvolt, ám az összeomlás elmaradt, érthet-ten játéka ez az idegrendszernek, miért nem most, miért éppen máskor, pillanat-nyi áramszünet, ami oly kézzelfoghatóvá tette Kremkus tűnékenységét, mint még soha, valójában ennyi a minden, ennyi az érzékelhető létezés és a soha töb-bé nem tudni semmiről közötti rövid átmenet időszaka, nincs idő elgondolni semmit, csak a kioltó szédülés mámora van, mely minden fájdalomtól mentes, így gondoljak el bármit is, írta Kremkus, így adjak értelmet bárminek is, így építsek bármilyen rendszert magamban, hát, tudod, írta, egészen nevetséges, mindehhez képest értelmetlen és nevetséges az a gigászi munka, amit az ember az életén át magán művel, gondold csak el, írta, könyörgés közben kiszenvedni, álmodozás közben kiszenvedni, ígéretés közben kiszenvedni, örömszerzés közben kiszenvedni, simogatás közben kiszenvedni, vitatkozás közben kiszen-vedni, reményteljes utazás közben kiszenvedni, jól végzett munka után kiszen-vedni, kiszenvedni az orvosnál, a munkahelyen, az iskolában, a műhelyben, a boltban, szilveszter éjszakáján vagy temetésen kiszenvedni, mind-mind olyan alkalom, mintha minden embernek lenne egy sötét oldala, amiről semmit sem tud, az égvilágon semmit, csak telik vele, aztán váratlanul betelik, mintha azt mondaná ez a sötét oldal, mindegy, mit csináltál, mindegy, hol vagy, mindegy, mit gondolsz éppen, minden mindegy, most ezt és mindent azonnal fejezd be.

A betegség általi hosszabb készülődés a befejezésre a lassú felszólítás, fejezd be, hagyd abba ezt az értelmetlen görcsölést, amit egy életen át folytatsz, mert ez itten a legborzalmasabb, az ember folyamatosan épít, építget, szervez, gyűjt, összehoz, szül és szül, létrehoz, vesződik, s a legvégén ez a jutalomjáték: egy szimpla halálhörgés az építményei felett. Ha nem lenne emlékezete, a pusztulás nem venne el tőle semmit. Az emlékezet minden, az agy után húzott, egyre ritkuló és vékonyodó időcsóva, amely az időt térszerűvé teszi, kitágítja, s berne szimulált mozgásra készítet, hogy valamelyest elfelejtünk vagy távlatot kapjunk ahhoz az időbilincshez, amely a születés pillanatában nyílik újra szét, s aki közben feszegeti, arra mind jobban rászorul, az mind jobban érzi a szorítást, úgy-hogy így gondoljunk arra a csodálatos szülésre és arra a borzalmas haláltusára, amelyek lelakatolások és szabadulások kezdőpontjai.

Mi volt ez, kérdezte Kremkus a papír- és tollkereskedőt.

Minden bizonnyal megmozdult a föld, válaszolta a kereskedő, mereven állt a kereskedőasztal mögött, jobbát a pénztárgép fejére támasztotta.

Úgy érti, földrengés volt?

Földrengésnek kellett lennie.

Miért nincs itt egy darab csillár se?

Én nem ragaszkodom hozzá.

Én se.

A merev világítótestek szerelése sokkal egyszerűbb és biztonságosabb.

Aha. De nincs itt semmi, ami lóg?

Nincs, tudomásom szerint.

Akkor honnan veszi, hogy földrengés volt?

Megszédültem. Ha földrengés van, álmomban is megszédülök.

Maga tudja!

Mozog a föld, uram, és ez ellen nincs orvosság, bármikor, bárhol megmozdulhat.

Azért vannak helyek, ahol kevésbé mozog.

Erre nincs orvosság, uram. Ha ugyanabban a pillanatban fölugrik minden kínai, és ugyanabban a pillanatban zuhan vissza, uram, abból is földrengés lesz, ahol a kínaiak fölugranak, ott földrengés lesz, uram.

Mit akar ezzel mondani?

Semmit. A földrengés az földrengés.

Na persze. De hogy ugrana már föl ugyanabban a pillanatban minden kínai?

Hát hogy? Fölugrik és kész.

De ugyanabban a pillanatban?

Ugyanabban.

Már hogy ugranának föl ugyanabban a pillanatban? Arról nem is beszélve, még ha ugyanabban a pillanatban ugranak is föl, de azt ne mondja, hogy mind ugyanolyan magasra ugrik helyből, és ugyanabban a pillanatban ér földet. Ez képtelenség.

Talán képtelenség, uram, talán nem, de nem árt vele számolni. Gondolja csak meg, vegyünk csak 1 milliárd kínait, átlagban úgy ötvenkilósat, az 50 milliárd kilogramm, azaz 50 millió tonna. Az pedig, nyomogatta a kereskedő a pénztárgépet, az pedig, ha vasban számoljuk, 6,4 millió köbméter vas. Az pedig, uram,

képzeld el, olyan mintha ledobnának a földre egy 400 méter széles, 400 méter hosszú, és 40 méter magas vastömböt. Képzeld csak el azt az iszonyú tömeget! Hát erre képesek a kínaiak. Uramisten, ez rengeteg.

Maga reszket.

Ugyan, csak izgatott lettem.

És honnan vette ezt az egészet? Maga találta ki?

Az mindegy. A tény az tény.

Semmiképpen sem szeretném megnyugtatni, de ajánlanám, ha egyszer a családjával együtt megpróbálnak egyszerre felugrani és leérkezni, de egyszerre ám, mint egy kis vastömb, ahogy mondta, figyelje csak meg, mi lesz belőle. Aztán meg gondoljon arra, hogyan sikerülne ez 1 milliárd kínainak.

Uram, nem hiszem, hogy meg akart sérteni, de nincsen családom.

...jól van.

Egyébiránt segíthetek valamiben? Láttam, a földrengés alatt a tollteremben válogatott.

És megszedültem. De hagyjuk is ezt. Olyan tollra van szükségem, amelyik nem túl hegyes, nem döfi a papírt, könnyű, nem túl vastag a tollszár, a tinta szépen egyenletesen folyik belőle bármilyen tollállásnál, szóval, hogy a lehető legkisebb ráfigyeléssel és energiával lehessen vele írni. Mert hát a legtöbbször tíz oldal után elzsibbad a kezem, nagyon is bele kell kapaszkodni, nyomni, forgatni, hogy rendesen írjon.

Sejtem, mire gondol. Van egy új japán tollunk, zselés. A tintája metáلكék, a hegye 0,8-as, kicsit vastagabb a szokásos golyóstollnál, de nagyon egyenletesen engedi a tintát, igaz, jócskán fogy is belőle, talán úgy tíz-tizenöt oldalra elég egy betét.

Mutassa!

Nem zavarja, hogy japán?

Mert? Azok is ugrálni fognak?

Nem, uram, csak járnak hozzám úgy is, hogy adjak egy amerikai tollat, vagy adjak egy cseh tollat vagy finn ceruzát vagy perui indigót vagy svéd ceruzahegyezőt vagy albán radírt vagy kubai filcet.

Ezt magánál mind kapni?

Ha őket megnyugtatja, hogy kanadai vagy tadzsik vonalzót vesznek, hát akkor kapni.

És ez biztos, hogy japán?

Ez most tényleg az.

Hiszek magának.

Már vagy ötméteres sor állt a hátam mögött, de nem nyugtalankodtak, nyilván a beszélgetést hallgatták. Volt köztük egy kínai is, talán kínai lehetett vagy japán, egy körzőkészletet és egy papírvágó kést szorongatott a kezében.

A kereskedő a kezembe adta a tollat, egy papírt pördített az asztalra, én pedig egy középgyors mozdulattal behúztam a papírlap átlóját. Egy nő a hátam mögött megköszörülte a torkát, sejtem, mit láthatott ebben a vonalban. Aztán a vonal fölé gyorsan odakörmöltem néhány mondatot. Egyetlen más tollhoz sem hasonlított, könnyedén írtam vele, szélesebb hegye nem kaparta a papírt, a tinta egyenletesen és szabadon folyt belőle. Főlegyenesedve néztem a befirkált pa-

pírt, ami egyszeriben azokat a papírlapokat juttatta eszembe, amelyekre írni és rajzolni tanultam, olyan könnyedén és minden várakozás nélkül húztam oda azt a vonalat, ugyanígy fölé azt a mondatocskát, amellyel semmit nem akartam leírni vagy úgymond kifejezni, egyszerűen odavettem a papírra különösebb szándék nélkül, különösebb elgondolás nélkül, a tollpróba abszolút szabadságában, amelyben egyedül a toll fizikai paraméterei érdekeltek, semmi más, a fogása, írásának könnyedsége, és nem az a mondat ott a papíron, és láttam, ekkor láttam megint oly régóta, milyen könnyedén és szabadon születhet egy mondat, minden velős szándék nélkül, és amint elolvastam újra és újra ezt a mondatot, valóban nem volt benne velős szándék, a formája szép volt, a kézírásom kerekded, de karakteres betűi szép mondatot szültek, abszolút terheletlent, semmilyen kifejezés szándéka nem nyomasztotta, állt, mint kerti kútsző a fenyvesek között, és hát, mi tagadás, szerettem volna folytatni, nekifeküdni ott a kereskedés asztalán ezzel a minden idők legjobb íróeszközével a kezemben, s csak szaporítani ezeket a súlytalan és szemre szép mondatokat, amik nem szóltak semmiről, nem mintáztak semmit és nem utánoztak, eggyé váltak a papír anyagával, vagyis mintha a papírhoz tartozna, minden papíron találnánk egy ilyen mondatot, amely végül is épp úgy része a papírgyártásnak, ahogy a papír, minden papírral születne egy mondat, ami az övé, nem szól semmiről, csak ott van rajta, s ahogy így álmélkodtam, rájöttem, nem mást szeretnék, mint hogy olyan vegytiszta mondatok szülessenek, amelyek nem az emberi kéz és agy közös manipulációjának szülöttei, hanem lennének ott ezek a mondatok, amik valahogy az embertől függetlenül világra jönnek, vagyis lenne valaki beszélő még itt, aki nem ember.

Húsz tollat kértem a kereskedőtől, a papírt az asztalon hagytam, fizettem, és a vibrátoros csengővel ellátott ajtón át az utcán találtam magam. Aznapra, úgy gondoltam, írta Kremkus, bőven elég lesz ennyi nagy élmény, és nem is tudom, de erre a kereskedőre azóta úgy emlékszem, hogy kínai volt, aki folyamatosan ugrál a pénztárgép mögött, dübörög, mintha beszélni nem is tudna.

Átvágtam néhány parkon és üzletsoron, a táskámban ott lapult a rengeteg metálkék japán toll, a táskám sötétjében a metálkék tinta, és talán mert ezen golyóztam, szinte semmire nem emlékszem a parkokból és üzletsorokból, arra gondoltam, írta levelében Kremkus, ha most történne velem valami, akárhogy is, de megint megszédülnék egy pillanatra, és itt találnának rám útközben a táskámmal, benne a húsz metálkék japán toll, mit gondolna például Doktor Touswoos barátja, a mesterdetektív, valószínű, nehezen elképzelhetőnek tartaná, hogy a tollakat használni akartam, azt mondaná, igaz, nem nagy tétel, de ez már kereskedelmi mennyiség, húsz darab igazán furcsa metálkék tintájú japán toll, vegyileg elemeznék, nincs-e a tintában oldott állapotú kábítószer vagy ilyesmi, esetleg sugárzó anyag, hát nincs, csapná össze tenyerét a mesterdetektív, beráncolná a homlokát, ami mindenképpen érthetetlen és egyelőre ismeretlen összefüggések homályos felismerését jelentené, s ha elvetné ezt az alapot, amely szerint illegális anyagi gyarapodásom biztos forrásaként szállítottam táskámban a tollakat, akkor megkezdene a vad pszichózis kutatását, amely lelkem mélyén a metálkék japán tollakban talált otthonra. Talán egy pillanatra Doktor Touswoos is meginogná, s a folyamatosan hablatyoló mesterdetektív hatására mihamar

feltenné magának az összes olyan kérdést, melyek középpontjában súlyosan lebegne, hogy talán félreismert engem, akit legjobb barátjának hitt, vagy ha nem is a legjobbnak, nem gondolt rólam olyat, amit magáról ne mert volna, és most tessék, húsz szál metáلكék japán toll mindent összezavar, egy röpke pillanatra felálló és megremegő értetlenség máris mindent megkérdőjelez, húsz toll a táskában mindent abnormálissá változtat, húsz toll a legeredetibb személyiséget is képes kikezdeni, a húsz tollban maga az ördög lakozik, szépen, részletesen, s ha már itt tart a mesterdetektív, kisebb szakcsoporttal felkutatja a kereskedőt, akinél a tollakat vásároltam, szigorúan kikérdezik, hogy nem látott-e valamit a szememben, á, semmit, viszont ismét előkerülnének a szökellő kínaiak, elmondaná a mesterdetektívnek, aki rendesen mindent lejegyzetel, a baromi nagy vastömböt, a földrengést, és vagy százszor megkérdézné a kereskedőt, biztosan kínaiakról volt szó?, mert ugye a tollak japán tollak, és ez így nem smakkol, a kereskedő még egyszer előadná a kínai mesét, hogy értse meg, szakfelügyelő úr, hát most próbálja meg a kínai mesét a japánokkal elképzelni, egyrészt nincsenek annyian, nem egészen egyeznek a hagyományaik, sőt, na, ide figyeljen, először is, nem szakfelügyelő, hanem mesterdetektív, másodszor, elképzelhetetlen, hogy akár Japánban, akár Kínában képesek lennének az emberek egyszerre fölugrani, stimmel, igen, mondja a kereskedő, Kremkus úr is ugyanezt mondta, igen?, tényleg?, ezek szerint nyomon vagyok, így a mesterdetektív, ezek szerint ráhangolódtam Kremkus gondolkodására, igen, akkor most adjon húsz tollat abból a Kremkus-féléből, igen, adja csak, sajnos, összesen tizenhat maradt, nem baj, adja a tizenhatot, most elindulok Kremkus feltételezett útvonalán, meglátjuk, mi lesz, kiderül, hogy igen vagy nem, mi igen vagy mi nem, így a kereskedő, hát az, így a mesterdetektív, hogy ráhangolódom az áldozat lelkiállapotára, és megfejttem, mi történt vele, hát, így a kereskedő, csak nehogy maga is oda vesszen, ha már annyira ráhangolja magát, hát, így a mesterdetektív, velem nem történik ilyen, csak elképzelem, tudja, a fantáziám csodákra képes, képes olyan utakon járni, mint más, s azzal Kremkus feltételezett útvonalára veti magát, táskájában tizenhat japán toll, mind metáلكék.

Egy óra múlva ismét a kereskedőnél van, faggatja tovább: úgy látszik, mondja a mesterdetektív, ennyi kevés volt a ráhangolódásra, valami még hiányzik, valamit még, egy fontos információt elhallgat előlem. Mondja, határozottan felszólítom, mondja meg, mi történt még itt, azon a bizonyos földrengéses napon. A kereskedő csak néz, semmi, mondja, vagyis várjon csak, és a szemeteshez indul, kipróbálta a tollat, az egyik japán tollal firkálgatott, de nem hiszem, hogy jelentősége lenne, itt van, tessék, ez az, ahá, így a mesterdetektív, ne próbáljon félrevezetni, ez Kremkus írása?, de mindegy is, majd bevizsgáltatom, de nézzük csak, mit írt, ó, á, még alá is húzta, hát kérem, mi ez, ha nem bizonyíték, még nyomatékosította is, ember, maga mért nem figyel jobban, alá van húzva, nem látja?, ez a lényeg, na nézzük csak, mondja a mesterdetektív, szemére illeszti szemüvegét, ahá, ez az, de mit jelent ez?, miféle kisnyúl és miféle fák között, ember, ne akarjon átvágni, csak ennyit írt?, nézze csak meg azt a szemetest, csak ennyi, higgye el, nem írt többet, leírta, aztán már vitte is a húsz tollat, na, mondja a mesterdetektív, ide figyeljen ember, ha kiderül, hogy elhallgat valamit előlem, ha kiderül, hogy maga érti ezt a mondatot, mert, ahá, maga esetleg az

összekötő, esküszöm, ember, megetetem magával a papírboltját, könyörgöm, így a kereskedő, higgye el, szakfelügyelő úr, magának beismernék mindent, de én most láttam először ezt az embert, többet se beszélek Kínáról, és gondolja meg, a szemetesbe hajítok egy ilyen fontos üzenetet?, na, mondja a mesterdetektív, nem kell mindjárt úgy betojni, én csak feltételezek, ilyen az én szakmám, maga kereskedő, maga nem feltételez, de én kénytelen vagyok, nem ismerem magát, kénytelen vagyok feltételezni, különben mit se érne maga ebben az ügyben, a lényeg az, hogy feltételezzek ezt-azt, érti?, aztán vagy kiderül, hogy nem így van, vagy nem, no, de lássuk csak még egyszer Kremkus üzenetét, aha, egyáltalán ki a címzett, érti?, ember, ha megtudjuk, ki a címzett, mindjárt megértjük a levél tartalmát, ha például az állna a levélben, hogy szeld ketté a bucit, és egy pék a címzett, mindjárt tudjuk, miről van szó, viszont ha egy mozdonyvezető a címzett, és balesetet követ el, szeld ketté a bucit, mindjárt arra gondolhatunk, hogy nem baleset volt, vagy egészen más, ha egy papot kérnek arra, szeld ketté a bucit, de ha esetleg egy táncdalénekesnő vagy egy rádióműszerész a címzett, mindjárt nehezebb, sőt nagyon nehéz dolgunk van, ez esetben meg, hogy fogalmunk sincs a címettről, ez esetben pokoli nehéz dolgunk van, s ha még hozzá vesszük, hogy mindez rejtjelesen kódolt üzenet, amelynek sem az okát, sem a címettjét nem ismerjük, majdnem azonnal lemondhatunk a megfejtéséről. És, és, hát, na, mondja csak, ember, szóval, nem lehet az, hogy csak kipróbálta a tollat, ő, így a mesterdetektív, szóval maga így leegyszerűsítene, de ember, térjen észhez, ez az ember halott, húsz darab japán tollat találtunk nála a táskában, a kínaiakról beszélt magával, egy rejtjeles üzenetet hagyott hátra, és maga azt állítja, hogy csak kipróbálta a tollat?, ugyan már, elment a józan esze?, maga szerint halála előtt néhány perccel tollat próbálgat az ember?, ne nézzen már madárnak, ha ezt megetetnénk egy kutyával, olyan hamisan vonyítana, hogy mindent kihányna, ember, ne tréfáljon velem, inkább gondolja végig még egyszer, várta-e valaki az utcán?, volt-e nála valami feltűnő tárgy?, netán a boltban valami föltűnő, amíg bent tartózkodott?, jaj, várjon csak, így a kereskedő, amikor a papírra írt, nem aláhúzta, hanem először a vonalat húzta és fölé írt, és még, igen, hosszú sor állt, és, azt hiszem, volt a sorban egy kínai, és amikor meghúzta a vonalat, egy nő megköszörülte a torkát. Na látja, ember, tud maga közvetlenül is beszélni, ez már beszéd, fordított írás, egy krákogó nő és egy kínai, megint ez a Távol-Kelet, jól van, köszönöm, majd még keressük. Mégis, mit gondol, mi lehet a dolog mögött?, így a kereskedő. Hát, nem szeretnék elhamarkodott következtetéseket levonni, analizáltatni kell a tollakat, főképp a tintát, kódfejtő gépre tesszük az írást, meg kell várni a boncolás eredményét, meg kell vizsgálni a világpolitika eseményeit, főleg a távol-keletit, szóval, ennyi dolog mögött száz százalék, hogy találunk összefüggéseket.

Kremkus majdnem hangosan fölrohögött, szája elé kapta a kezét az üzletoron, ahol táskájában a húsz metálkék japán tollal hazafelé tartott, és gyorsan végignézett a járókelőkön, látnak-e rajta valamit, látják-e, hogy azt se tudja, hol jár éppen. Megállt, hogy összeszedje magát, kidobja ezt az egész vackot, beletúrt a hajába, erősen végigsimította a homlokát, amikor felnézett a kirakatra, amely előtt megállt. A félig átlátszó, füstszínű üveg mögött hosszabb és kisebb fehér foltokat látott elmosódva, mintha hosszú álomból most nyerné vissza a látását.

Az üveg mögött a hosszú és kisebb fehér foltok lassan elnyerték formájukat, úgy mint hosszú és fehér másodfüggönyök, és úgy mint női fehérneműk, alsórészek és felsőrészek, melltartók és alsóneműk, melyek káprázatos formagazdagsággal töltötték be a kirakatot. Bábuk ugyan nem dermedtek ott merev pózba, de az összes fehérneműt láthatatlan fonalszálakkal egyensúlyozták olyan formára, mintha lenne bennük valaki, és valóban úgy tűnt, számtalan női test népesíti be a kirakatot, minden kacérság nélkül, csak annyit láttatva formáikból, amennyi a fehérneműhöz kell, csak annyi látszott, amennyit a fehérnemű eltakarta, s amit már nem takart volna semmi, nem látszott. Néhány helyen a lógó függönyök oldala is megtört, mintha egy láthatatlan kéz érne hozzá, hogy elhúzza valamelyik irányba. Kremkus nézte a kirakatot, egyik ámulatból a másikba esett, egyik formás ruhadarab után a másikban kereste a láthatatlan testet, és vonult a szeme jobbra és balra, mintha olyan kiállítási anyagra lelne, amiben végre talál valami különöset, amire idáig nem gondolt, és amire nem számított, írta Kremkus, s ahogy egyik ruhadarabról a másikra siklott a tekintete, mintha túl erősen képzelegne, egy alig-alig látható női alakot pillantott meg a fehérneműk között, mintha már túl erősen káprázna a szeme, ott állt egy nő a kirakat mögött, aki Kremkus szemébe nézett, figyelte Kremkust, ahogy a tekintete a kirakatban bolyong, de az már nem bolyongott tovább, megállt a nő tekintetével szemben. Majd hirtelen észbe kapott Kremkus, á, a próbababa, s abban a pillanatban elszégyellte magát, a kirakatról az utcára nézett, hogy lehetek ilyen süket, írta Kremkus, hogy egy teljesen élettelen próbababával szemezgetek, még a végén életre keltem. Kremkus elhátrált a kirakattól, majd ismét a füstszínű üvegre emelte a tekintetét. A próbababa ott állt karba tett kézzel mozdulatlanul, valami sötét pulóver volt rajta V-kivágással, a haja beleveszett a tükröző füstüvegbe, de a szemét egészen tisztán látta, olyan szemek voltak ezek, írta Kremkus, amiket, ha él az ember, egy életen át nem lehet elfelejteni, egy életen át néz az ilyen tekintet, és hogy akkor, írta Kremkus, na, akkor mit soroljak, miket láttam benne. De minden szóval csak becsukom ezt a szemet, úgyhogy inkább hallgatok, nyitva hallgatom ezt a szempárt, amely mögött olyan ember, igen, olyan nő áll, igen, áll, akire mindig jó érzés ránézni, mert benne van minden, amit most nem sorolok föl, minden, minden istenverte emberi idea, igen, istenverte, írta Kremkus, ennyire azért nem lehetek leverve, hogy egy próbabábuban találjam meg az ideális nőt, igen, a fenének kellett nekem erre jönni, nehogy már egy próbabábuval éljek, mint egy perverz disznó, jesszusom, istenverte próbabábu, mindegy, csak látok egyszer ilyen élőben is, azzal elkapta tekintetét a füstüvegről, bátoritanul vad és óriási léptekkel indult tovább, és már nem akart megállni, visszafordulni meg főleg, pedig abban a pillanatban, amikor lezavarta magát a füstüvegről és hazazavarta magát, abban a pillanatban mintha egy pillanatra lezárta volna szemháját a bábu.

(mutatóvány)

Állítólag a cirkuszbán dolgozott – én sosem szerettem nézni, ahogy a kupola alatt ingó rudak között repkedtek a tornászok, azt viszont igen, amikor a szám végén leugrottak, és a háló jó magasra visszadobta őket, közben pattogós, boldog zene szólt –, az az idős férfi azonban aligha lehetett légtornász, senki sem tudta pontosan, mit csinált. Egy baleset következtében az egyik karját le kellett vágni, és a vállából kiálló csonkot forgatva ijesztgette a gyerekeket: olyan volt, mintha meg akarna ütni, de csak a csonk lendült az arcom felé, elivott, recsegő hangján nevetett, a lehelete szörnyen büdös volt, aztán, hogy oldja az ijedtséget, meggyújtott egy cigarettát, jó mélyet szívott belőle, és egy pillanat múlva a fülén jött ki a füst. Az üres tér, amelynek az utca felőli szélén péntekenként és szombatonként zöldségpiacot tartottak, kavicsal volt felszórva, ropogott, ahogy a teherautók lassan előregurultak a raktárig, ahol a melegben félmeztelenre vetkőzött segédmunkások a hátsó bilincset két oldalt kiakasztva lehajtották a támlát, egyikőjük felmászott a platóra, és kényszeredett, ostoba ugratások közepette lepakolták a zsákokat a mérlegre. Az öreg ilyenkor is ott bóklászott a téren, a segédmunkások néha megkínálták egy üveg sörrel, közben ő is kapott az ugratásokból, csak durvábban, mi az, Umberto, megették egy oroszlánival a karodat? Az öregnek az ilyesmire sosem volt válasza, csak vigyorgott, leült a raktár mellett a földre, senki sem foglalkozott vele tovább, és mire lerakták a teherautót, eltűnt. Péntekenként aztán a fél környék a piac pultjai közt ténfergett, szatyorszámra vették a lecsónak való paprikát és paradicsomot, a szőlőhalmok zúgtak a méhektől, a kofák pedig kötényük alatt elképzeltetlen zsebekbe gyűrték a pénzt. Az öreg légtornászt a piacon is mindenki ismerte. Ha berúgott, káromkodva ordibált, belekötött egy-egy öregasszonyba, és a homlokán vagy az állán mind gyakrabban éktelenkedtek friss, gennyesedő sebek, piaci napokon mindig akadt olyan, aki látni akarta a cigarettás mutatóványt.

(a fekete és a fehér)

A gyakorlatban lehetséges legsötétebb feketét úgy állíthatjuk elő, ha egy dobozt kibélelünk fekete bársonnyal, és egy öt centis lyukat vágunk rajta. Ha ehhez a lyukhoz hasonlítjuk a tömör nyomdai feketét, láthatjuk, hogy az jelentős mennyiségű fehéret tartalmaz, a rávetett fénynek körülbelül tizenkét százalékát veri vissza. Tökéletes fekete, amely minden fényt elnyel, a gyakorlatban nem létezik. Néhány nappal azután, hogy ezt egy kuka tetején talált nyomdaipari tankönyvben olvasta, G., a környék félkegyelműje, elkészítette magának a bársonnyal kibélelt dobozt, és ő, aki máskor hadonászva, mintha folyton vitatkozott volna valakivel, már a szomszéd utcából hallani lehetett, ha közeledett, most egész nap a parkban üldögélt, és a lyukon át nézegette a legsötétebb feketét: a tökéletes fehér, amely minden fényt visszaver, szintén absztrakció, a legfehérebb nyomdai papírban is van tizenegy százalék fekete. G.-t, aki télen-nyáron ugyanabban a fehér rövidnadrágban járt, a környékbeli fiúk barátjukká fogadták, velük mehetett a közeli bányatóhoz gumit égetni, és őt küldték a labdáért, ha átrepült a gondnok farkaskutyájához. G. az anyjával élt, és negyvenéves lehetett, amikor egyedül maradt. Abban az időben történt, hogy egy szerencsétlen külsejű öreg férfi hurokkal elkezdte összefogdosni a parkban kóborló macskákat, azt állította, miattuk tűntek el a környékről a sárgarigók, és hármát-négyet csokrokba kötve a kertjében fellógatott egy fára. Többen fenyegették, hogy feljelentik, de nem lehetett mit tenni. G. ettől kezdve még jobban hadonászott és kiabált, izgatottan járt fel-alá a parkban, és kezében a bársonydobozzal a rángatózó macskák nyüsszését utánozta. Időközben kívülről megtanulta a nyomdaipari tankönyvet. Bárhol fel lehetett ütni, ő hibátlanul felmondta a fiúknak, és ha elég sokáig kérdezték, ez a játék megnyugtatta: ha a fekete és a fehér közt kiterítenénk a különféle szürkéket, nem az lenne középen, amelyet fele rész feketéből, fele rész fehérből keverünk ki, ez az árnyalat a középszürkénél jóval világosabb.

(szökőkút)

A végén félrebeszél. A kórterem szemközti oldalán nagy halom krumplit és szilvát látott, és le kellett söpörni a pokrócáról azt a rengeteg hangyát, a nyelve odatapadt a szájpaddlásához, eszébe jutott, hogyan rúgták ki 68-ban a vállalatától. Reggelre mindig csupa vér volt a pizsamája. A nővérek már nem tudták hova beültetni a kanült, kiabált, szoríts magadhoz, nem érted, hogy fáj. És akkor újra 1974 lett. Kézen fogva sétáltunk a parkon át, a szökőkút egyik tányérjából szakadt a víz a másikba, és vártuk, hogy minél hamarabb vége legyen, azt mondtuk, megváltás lenne, azt mondtuk, hálásak lehetünk, hogy idáig élt. És két hét telt el így. Aki még fel tudott kelni, egy lyukas szék alá tett vödörbe végezte a dolgát, amit a nővérek naponta háromszor kivittek, a szobából sosem szellőzött ki az ürülék- és a húgyszag. Mégis voltak pillanatok, amikor reménykedni kezdtünk. Fölemelte a kezét, alig érthetően két-három szót is mondott, megnőtt az orra, a füle, és csodálkoztam, milyen ráncatlan a mellén a bőr. Az utolsó napokban már nem volt eszméleténél. Tátott szájjal feküdt és sípolva vette a levegőt, „megköszönem, hogy az apám helyett felnevelt”, „aludj, mondtam”, „azt csak én tudom, mennyit szekírozott”. És reggelente mentek a telefonok a kórházba. Nem, meg se mozdul, a veséje leállt, de a szíve ahhoz képest még elég jó. Az októberi nap akkor szinte nyáriasan sütött az élők fejére, a kórteremben viszont csak baj származott ebből is, hol kinyitották, hol becsukták az ablakot, betakarózva melegük volt, kitakarózva fáztak. Aztán meg kellett mondani a papnak, kiket említsen meg a beszédében. A parkban most is ugyanúgy zuhog a szökőkút. Nemsokára elzárják, nehogy szétfagyjon, ha megjönnek az éjszakai hidegek, és a temetőben sétálva rugdosni lehet az avart: ilyenkor a sírokat is befedik, nejlont kötöznek rájuk, különben a málló levelek és a fákról lecsöpögő víz tavaszra szétfeszítik a repedéseket.

Zene húros és ütős hangszerekre

*Mikor jelent meg az első, magát
cigarettszikknek álcázó hernyó?
Mikor látszott először eldobott
papírszikknek egy lepke?*

*A kígyó bejön a lakásodba,
kilincset színlel. Megfogod,
kijárat nyílik a falon, de nem
a halál felé. Lakatlan völgy,*

*ahol narancsfa él meg fenyő.
És sivatagi róka meg hóbagoly.
Mindkettő a hallásába zárkózik.*

*A völgyet zene futja be, az ágak
között húrok feszülnek. A tölgy-
fa tövében üstdob horkol.*

Pizsamában

*A befüggönyözött szobában
még reggeli sötét. Körte
bamba csendje. Szőlő
alvó darázssal. Itt*

*csövezett az éjjel. Most
gyorsan, nehogy otthon
leszúrják, agyoncsapom.
Vagdalkozik a fullánkjával,*

*de már nem él. Papírból
született. Papír által halt.
Egy félbehajtott képes újság*

*erre a célra jó. Lonoha
teát emelek a szánhoz.
A halálra aludni kell.*

Kilátás a nyárból

*Harmincöt után a halálalagútban
járunk. Az idő megváltozik.
Mozgékonyabb lesz, mintha metró
vinne a naptárban. Egy hét*

*nem akadály. Szinte sose
vagyunk már ott, ahol épp
vagyunk. Csak a szememet
sajnálom, ahogy az üvegtest*

*majd földdé válik. Hogyan
kell meghalni, hogy a
csont ne törjön? Körülvesz*

*kötelesség, nyári meleg,
gyerekszuszogás, városi zaj.
Biztonságban vagyok.*

Új nap

(Karonülő gonosztevő)

I.

„AMINOERG (oldat, gél): bedörzsölésre, egyoldalú izületi igénybevétel esetén.”

„Lóginya...”

„Délben kaput nyitni az egészségügyi miniszternek!”

„Kati, a takarító, reggel keresse meg Aladárt, az asztalost, lakatlevágás végett.”

– Tessék mondani, merre található az O. O. O. Yes?

Ma fényesebb a reggel, mint tegnap volt, portás Robi hunyorgó szemmel méregeti a világosodó eget, az *aranytányér* peremét fürkészi, amint az méltóságteljesen a horizont fölé emelkedik. Minden nap új, nincs belőle két egyforma.

Udvaros Józsi lép be a lengőajtón, táskáját szeleburdin lóbálva.

– Végre lenyírták a füvet a közmunkások! Persze a szemetét már nem söpörték volna ám le a járdáról... – Meg sem áll, nagy léptekkel siet lefelé az alagsorba. Még hátrakiáltja Robinak: – Láta a kistrókákat a parkban?

Vizes Karcsi is megérkezik, új baseballsapkájában. Odaköszön liftes Janinak, aki az újságárrussal diskurál:

– Pálinkásat! Jó sokat!

A vécében egy sötét alak nyögdecsel, valami hajléktalan, már órája kutyul a repedt ülőkn.

– Bezzeg, ha a Zsuzsika lenne szolgálatban – morgolódik Jani –, amilyen határozott természetű, semmi lacafaca, hívná a rendőröket, oszt’ kihajíttatná velük ezt a szorulásost. – Haragvó arccal nyitogatja-csukogatja a lepedőnyi újságot. – Róbert barátunk viszont, már elnézést, egy kissé, hogy úgy mondjam, puhány. Nem való portásnak. Így van, Margitka?

A folyosón Asztalos Ali siet el, kezében a személyzeti vécé felsallangozott kulcsát szorongatva. Újságos Margitka utána kiált:

– Alike, mikor hozza már vissza az Ufó magazint?

De Ali csak lépdél szaporán tovább.

– Meg a Józsi se való udvarosnak – fordít a lapon lendülettel Jani. – Beszél összevissza. Még hogy rókakölykök a városban! Megártott ennek a söprűsnek a kórházi ápolás! Oda is, a kórházba, hogyan került be: férges lett a teste. Még az agyában is találtak valamilyen élősködő csírárt. Folyton a veszélyes hulladékkal vacakol ez a Józsi. Hát most megszívta: másfél hónapig feküdt az intenzíven. Mindjárt a sérvét is rendbe tették neki. Hülye Józsi! Így van, Margitka?

Kis csapat közeledik a porta felé, libasorban jönnek, elől Csillagszemű lépdél, kisé imbolyogva, mögötte egy hátitáskás torzonborz alak, s még két másik, teli reklámszatyor húzza a vállukat, kukázott orvosságos üvegek, amiket itt szeretnének tisztábbra mosni, csak annyira, hogy átvegye őket a gyógyszerertári kisasszony.

– Nézze, Margitka: az új nemzedék! – Jani hanyag mozdulattal a pultra dobja az átlapozott újságot; ingerülten fölkapja a másik lapot. – Ahogy emelkedik a hőmérséklet, ezek mindjárt előbújnak. Vagy a fényre; a rossebb tudja! – Ellenséges pillantást vet Robira, aki még mindig mozdulatlanul áll szűk kalitkájában, mintha gyökeret eresztett volna a lába. – Persze, nem csoda. Tudják, hogy ma a Robi van szolgálatban... – Erélyesen rákiált a szedett-vedett bandára: – Hé... kások!

Kiáltására egy ütemre megtorpan a díszes csapat.

A hangra Robi föleszmél; álmosan kidugja a fejét a *súgólyukon*.

– Bocs, tanár úr! – magyarázkodik Csillagszemű Robinak. – Lenne itt egy kis *melódia*. Néhány üres üveget kéne rendbe tennünk. Ha meg nem sértünk. Megengeded, tanár úr?

– Robi – szól oda Jani komoly arccal a portásnak –, tudja, ugye, hogy máma itt rendnek kell lenni.

– Az ám, fiúk – kiáltja udvaros Józsi az alagsorból, mintha kútból –, ma jön a miniszter! Mindjárt itt lesznek a biztonságiak. Még a véce öblítőjébe is belesnek.

– Ez a helyzet, vitézlő urak – hajtogatja Jani elégedetten jobbról balra, balról jobbra az újságot; kissé szenvelgően mondja: – Úgyhogy amerről jöttetek, ugyanarra el is tűnhettek. Kívül tágabb! Ha-ha!...

– Ki vagy te, kérlek, hogy a portás úr helyett intézkedj? – kérdi a csapatból a legifjabb tag.

– Majd mindjárt bemutatkozok neked!

– Hogy minket itt utasítgatsz kényedre-kedvedre, ki vagy?

– Nyu-gi! – Csillagszemű magasra tartott ujjal, higgadtan békességre inti lázadó csapattársát. Tisztelettudóan Robihoz fordul. – Ígérjük, tanár úr, nem gyűrjük bele a lefolyóba a *vignettát*.

A többiek helyeselve bólintanak.

– Hányni sem hányunk a falra, igaz, fiúk?

Újabb egyöntetű bólintás.

– Jók leszünk, mint az anygalkák, istókcicsi!

– Zicsi! – kántálják a tagok kórusban.

– Plusz – ragadja meg a szót Csillagszemű –, ha megengeded, tanár úr, megborotválkoznánk hamar. Ha már, ugye, jön a miniszter...

Robi nem is hallotta.

– Te egy úr vagy! – örvendezik Csillagszemű. – Köszí.

Arcukon sunyi grimasszal betotyognak a fiúk a férfi vécébe sorban. Kis és nagy orvosságos üvegek csilingelnek a kagylóban. Széles sugárban engedik rájuk a meleg vizet. Hadd folyjon! Üvegmosáshoz kell a meleg.

*

– Veszik, viszik, eszik a gombát!... – kiabálja konyhás Margitka, amint nagy lobbalt elhúzza a bejárati szélfogó mellett, ahol kipakolta már zsenge sampinyonjait Sándor, a sasorrú gombász.

381

A vécéből Csillagszeműék totyognak kifelé megborotválkozva, felmálházva, kipirulva. A porta előtt sorba állnak. Csillagszemű előrelép, katonásan szalutál Robinak.

– *Üdvözöllek, dicső lovag! Szép a ruhád, szép a lovad!...* – somolyogva suttogóra fogja. – *Ehun* ni, tanár úr, egy kis falmelléki!...

Robi köszöni, nem kér a borból. A lopott paprikát is szerényen visszaautasítja azzal, hogy Csillagszeműéknek bizonyára nagyobb szükségük van rá.

– Te egy úr vagy. Nem hülyeség! – Csillagszemű véresen komolyra fogja. Mondja, hogy kapott ma egyik úriember barátjától kétszáz forintot. – Képzeld, csak úgy a kezembe nyomta. – Látni rajta, hogy meg van hatódva. Nemkülönbben a többiek, akik körülötte álldogálnak, mint a csibék a kotlós körül. Egyikőjük unalmában megkérdi a portástól:

– Mi a neved?

– Robi.

– Sanyi – vágja rá amaz.

– Robi – mondja nyomatékkal Robi.

– Sanyi – válaszolja nyugodtan Sanyi.

Savanykás bor- és cefreszag terjeng a levegőben.

– Plusz még – folytatja Csillagszemű Robihoz fordulva –, maradt százhusz forintom tegnaptól. Ennyiből bőven telik ma mindenkinek egy fejadagra.

– Meglesz a felöntés, mi, Jócó? – kiáltja Jani hátulról vigyorogva. Mire a fiúk nyomban rákezdik a kuncogást, körben, boldogan.

– Hanem, kérlek, tanár úr – szól Csillagszemű súlyosan –, fognak nekem hozni ide, tudod, a *biztonságos* Nándi és a *biztonságos* Laci, hoznak nekem ide ma egy vadi új beretvát. Légy oly kedves, tedd el a fiókodba. Majd érte jövök holnap.

Robi bólint és mindkét amerikai zászlós golyóstollat Csillagszemű kezébe nyomja.

– Te, tanár úr – folytatja Csillagszemű felélénkülve –, nem rossz buli ám ezzel a Nándival üzletelni. Főleg, hogy ingyen hoz nekem mindent. Rendes fazon. Egy tanár.

– De most már mennünk kell – mondja Sanyi szomorúan.

Csillagszemű hajlottan áll a porta kisablaka előtt. Az egész csapat meghajol Robinak.

✱

– Na, mit szól, Robi, tegnap elkötötték a drága bicajomat a nagybani piac korlátja mellől. Nagy erejű csípőfogóval elvágták a láncot, a szemetek. Azt ott is hagyták, meg a lakatot. Otthon az asszony nem hitte el, hogy ez van... Hogy az ötvenezret érő járgánynak annyi. Azt mondja: Má mégin hülyűsz itten!... Hülyül az apád!, mondom... – Jani a porta párkányára könyököl haverkodva. Meséli, hogy váltott a közeli postán egy levélszekrényt múltkor. – Csak négyezer egy évre. Ennyiért a bolondnak is megéri. Gondoltam, föladok egy levelet magamnak, csak úgy, próbaképpen. Négy nap múlva megyek, megnézem, megérkezett-e? Hétfőn nincs. Kedden nincs. Szerdán nincs. Na, mondom, mese nincs, megkérdezem a postás-kisasszonyt, mi van ilyenkor, hol van az én levelem, amit magamnak írtam...

A fal mellett, a fehér padon betegek ülnek, és műanyagpohárból narancsitalt iszogatnak, hozzá süteményt harapnak.

Kinn a bejáratnál szorgalmasan tevékenykedik a csikkszedegető nő. Kihypóztatta a haját mára. Hófehérke szedegeti a bűdös bagót. A nő a szájával ütemesen nyámmog. Lábán a szakadt harisnya meg van csavarodva.

Robi melán hallgatja Janit, közben el-elnéz Jani széles válla fölött előre. A biztonságos Nándit és a pénztároskisasszonyt látja állni a bejáratnál; várják, hogy beérkezzen a szolgálati gépjármű. A sofőr valószínűleg Ökrös Vili lesz, de lehet, hogy a Bukta. Biztonságos Nándi pénzért megy a bankba, láncos bőrrönddel, a pénztároskisasszonnyal összeláncolva-lakatolva. Nándi nem jöhet közelebb a portához, kénytelen a korlát mellől kiabálni Robinak:

– Látta a medvebocsokat a parkban?

– Hogy?!...

– Azt kérdem, látta-e a medvebocsokat a parkban?

– Nem kistróka?...

– Bocs! – mondja Nándi, és elsiet kifelé a kapun a pénztároskisasszonnyal összeláncolva-lakatolva; megérkezett az *Ökrös-fogat*.

II.

Jönnek, mennek, elvonulnak, átvonulnak. Jönnek a barna, meleg, élre vasalt nadrágok, eltaposott cipők, csizmák, díszes overálok (püspöklila alapon apró, fekete madarak szállnak), a fűzős cipők.

Egy nőn fényes kabát; vízhatlan, színjátzó anyag. A csempék visszatükrözik a lépcsőfordulóban. A fején barna, majdnem téglavörös színű kalap, a lábán hosszú szárú, fekete lakkcsizma.

Lépcsőkön fel, lépcsőkön le, vágat a kartonozós lány, hóna alatt nagy pakkban viszi a lejegyzett korokat és kórokat, a gyerekkori tuberkolózis dokumentumait, menstruációs zavarokéit, fekélyekéit, oltásokéit.

Miközben kint az utcán egy egész család eszi a banánt (három gyerek és a két szülő). A kuka mellett állnak, jóízűen zabálnak, húzzák, tépik a banán héját.

Robihoz bizalommal fordulnak a nők:

– Mondja, hol lehet itt pisilni?

Lám, a kövér laboros lány is *ugyanarra* vágyik: fogja a fiúja kezét a büfénél, és forró puszikat nyom a szájára, a kisujjukat összeakasztják, turbékoló galambok.

Egy férfi harsányan kiabál a kartonozó előtt. Az idővel van baja. Hogy ide-rendelték, most meg közlik vele, hogy csak később kerül sorra. Zeng a folyosó tőle. Kimegy a bejárat elé. Ott mindjárt elkezdi panaszkodni a dohányzó férfinak, hogyan járt. Szentséget. Aztán hűvösen kér egy cigit:

– Adjon már, nem látja, milyen ideges vagyok!

Orvosok vonulnak a folyosón, bekötött szájjal – fehér Zorrók.

Egy mamika talpig feketében elcsoszog:

– Nem szól hozzám senki; hová megyek erre?...

Robi mintha nem jól hallotta volna: kidugja a fejét a kisablakon. De a gyászruhás addigra már eltűnt.

Sehol a hó. Bajára indul a mentő, a sofőr érdeklődik Robitól, felhívhatná-e a feleségét a portáról?

Hogy: vigyen, vegyen (négy/két/hét üveg?) pezsgőt, hallani az utasítást a telefonból.

– Persze – feleli a férfi készségesen –, persze, anyukám.

Vizes Karcsi a falnak dőlve nyeli a piskótát. Levetette a kopott, kék munkaköpenyét. Aranka, a nővérek nővére nyomban megjegyzi:

– Látja, Karcsi, így mindjárt más! Nem ám mindig a *mundér*. Most már meggyőződünk róla, hogy magának is van lába.

Délig is elálldogál így a Karcsi, falat támaszt, figyeli, ki merészel mobiltelefonozni. Nem az ő dolga az ellenőrzés, de szívesen intézkedik. Harcha is száll, ha kell. Volt rá eset, hogy kellett. Pofon is elcsattant. A Karcsi adta. Miután kapott egy nyakast. Vagy orrfacsarósat? Lényeg, hogy a szemüvegének *annyi* lett. De elintézte az igazgatónál, hogy az intézet kifizesse, hiszen ő az intézet érdekét védte. Most aranykeretes a szemüvege, szebb, jobb, mint a régi volt. Ha ezt is megunja, mondja, leken majd valakinek egy fülest.

*

A hajléktalan férfi, aki a múlt héten három cserepes virágot hozott be (próbálta őket eladni; láthatóan elfagytak a növények), most kifelé visz egy cserepes kis fát (leander?). A biztonsági őr utána iramodik, eléri még a lépcsőn, megragadja a távozó karját: – Ezt itt szerezted minálunk, igaz? – Á, nem, mondja a férfi nyugodtan. Mire az őr: – Még hazudsz is, te, hiszen ma virág nélkül jöttél ide, láttam! – Nem, dehogy, ő virággal jött, igazítja ki az alak. Az őr arca paprikavörös. – Na tűnj! Még találkozunk!

Van olyan takarítónő, aki, miután kivágták állásából (trehány volt, lopott stb.), bosszúból visszajár az intézetbe – szükségét végezni. De csak akkor jön, amikor hasmenése van, és olyankor jól összerondítja a kagylót, ülőkéit, köveket, falat, ameddig bírja anyaggal, aztán – mint aki jól végezte dolgát – úgy hagyja. A piszkos bugyiját a sarokba vágja.

A két mentős a portával szemben lévő fehér padra ülteti az asszonyt. A lába van eltörve, begipszelték neki. A mentősök keresik a tolószéket. A beteg türelmesen várakozik. Olyan csapottas arcú, az orra ellaposodva, a szeme alatt sötét foltok, akár ütésektől is eredhetnek, de lehet, hogy hatalmas kimerültség az oka. Régi fazonú, varrt élű piros melegítőben van. A lábán maszatos zokni. Oda tekint most, a törött lábára. Pillantása nyugtázó. Jó nagy marha voltam! Vagy megelégedést fejez ki az arca, az is lehet. Ezzel a kis töréssel elleszek egy darabig, benn a melegben. Nincs otthona, családja, valaki, aki főzne, mosna rá, senki. Se férj, se gyerek. Csak egy girhes macskája van, szőre-hullató, csipás szemű.

A mentősök nem találják a tolószéket, végül a hosszú fehér tolóágyra fektetik a törött lábú asszonyt. A kocsinak a bal oldali gumikereke a guruló felületen el van rehülve. S ahogy a mentősök tolják, a kerék kacsázva szítál, hangot is ad: mintha az ágyon hanyatt fekvő folyamatosan szellentene.

*

Megjöttek a műszakiak. Ketten hordják föl az emeletre a tükröket, a mosdók fölé valót. Meg azt a kis párkányt, piperepolcot, a porcelánt. A festő Béla két ajtót visz egyszerre, plusz kéri a portán a nagy kulcscsomót. Robi Béla ujjára akasztja a nagy karikát. Béla lassan fordul a hóna alá csapott ajtókkal. Az egyik műszakis fiú (50-55 éves) hihetetlenül nagyorrú. A másik, a Lajos, pápaszemes, a szemüvege folyton le van csúszva az orra hegyére. Ők ketten nagyon szomorúan vonulnak, mindig párban, nem tudják elhagyni egymást, kicsit hasonlítanak is már egymásra, mint az öreg házasságok, 30-35 éve dolgoznak (ez persze túlzás) együtt. Szép az idő. Nincs szél. Nincs fagy. A kecskeszakállas festő Ernő hangos nagyon. Ő csak le-föl sétál rém súlyos léptekkel a lépcsőkön. Nem cipekedik, mégis mindig morog. Festeni sem fest nagyon, csak az overallját kente jól össze, meg az ingét. Tényleg olyan, úgy fest, mint aki nagyon dolgoz. Reggelente elfüstöl néhány szál cigit, megreggelizik, megissza a kávé, a kólát, még egyszer rágyújt, aztán mondja, hogy most akkor neki kell állni dolgozni, de ő még előbb szarik. – Na, mi van, tárva-nyitva az ajtó, igen?! Na, mi van, sétálgatunk, sétálgatunk?! Na, mi van, csak úgy elhagyjuk a szolgálati helyünket, mi?! – Ilyeneket kiabál (mindig kiabál) a portásnak (Robinak vagy másnak) az Ernő, miközben komótosan, egész testét billegtetve lépdel föl-alá a porta előtt.

*

Áll a nő a plexin túl, jó egy méterre a portától. Robi épp telefonál, de azért fölpillant, kitekint a plexifülkéből.

– Taxi! – sóhajtja a nő.

Robi int, hogy azonnal intézkedik, és beszél tovább, valamilyen számlát lobogtat a kezében, bemondja a telefonba a számla számát: 007754, az összeget: 1115. Mire leteszi a kagylót – a nő eltűnt. Robi csodálkozva tekint körbe. Kis idő múlva újra megjelenik a nő a plexi előtt.

– Most akkor mi legyen? – kérdi Robi aggódóan.

– Kicsit várjon – így a nő. – Összeszedem magam.

Valóban gyengének látszik, arca sápadt, szeme beesve, a járása bizonytalan.

– Talán inkább vissza kellene mennie az orvoshoz – tanácsolja neki Robi.

A nő lemondóan legyint:

– Meggyógyulni? Ugyan!...

*

Festő Ernő a kólát rázza a büfénél. Rajta tartja a hüvelykujját az üveg száján, lassan engedi ki a szénsavat, sziszeg a kóla, sziszeg az üveg, sziszeg az Ernő –, úgy fest így az Ernő a sűrű, fekete bajszával, loboncos hajával, amely eltakarja a fülét, úgy néz ki az Ernő tisztára, mint egy sziszegő, borzas borz.

– Hé! – kiált oda vizes Karcsinak két böfentés közt. – Már készíti Aladár a dobogódat, Törpe! Három lépcsős lesz. Annyi elég neked, hogy elérjed a kilincset?

– Persze.

– Az lesz ráírva, hogy „Karonülő gonosztevő”.

– Jó. És én majd arról figyellek téged, mikor szöksz át a kocsmába. Aztán jelentem a főnöködnek.

– Rendben. De én nem köpenyben megyek ám át. Soha abban...

*

Ahogy a sürgősségi mentősök tolják kifelé az intézetből a beteget, s ahogy ő fekvő, a feketekeretes szemüvegén át a kék eget nézi merengve, és már rajta az infúzió – oly nyugodt, oly csöndes is, mintha a halál útján suhanna az öreg, s közben az utcán bömböl a cirkuszt reklámozó hangosbemondó; szép tiszta idő, nyíhe szellő jár, lengedeznek a lombok.

*

Hatalmas csattanás; Robi kiszalad a fürkájából, de már akkor arccal a kövön fekszik a csecsemő. A babakocsi felborulva. A fiatal anya épp tápáskodik föl a kőről, fölkapja a síró csecsemőt, megrázza. A babasírás abbamarad. A kis kezek megállnak a levegőben. Síri csend a folyosón. Az anya még egyre rázza a kicsit. Aztán vigyázva a kocsi helyezi a mozdulatlan csöppséget. Ránevet. Rákacag. Lassan elindul vele. Tolja kifelé a babakocsit. Egyre nagyobbakat lép. Már szalad.

*

Idős pár totyog el a porta előtt, hajlottan. A férfi magas, vékony, őszhajú. Az asszony sorolja neki, hogy mit intézett. Szorosan a férje füléhez hajol. „600”, vagy: „6000” – ezt mondja. És hogy minden jó lesz. „Majd meglátod”.

*

Hirtelen és vadul támadt föl a szél. A bejárat előtti öreg pálmafát döntögeti. Az imént még fényesen sütött a nap, az utcán kigombolkozva sétáltak a járókelők, most meg már itt a vihar, ki akarja lökni a nagy fát az úttestre. Kisebb jegenyék (legény-jegenyék) is hajladoznak odább. A járda egy élő lucok. A hirtelen zápor pillanatok alatt elverte a port: kis kanálisok folydogálnak szerte. S közben fönn, a felhők közt egy nagy, szabad térség megnyílik. Akárha az ég hasadna föl. Fényözön zúdul lefelé, egyenesen a hajladozó pálmafára. A millió csepp felragyog. Fönn a fényes nyílás. Lenn, a pálmafán, a pálmafa ágán a tündökletes ragyogás.

*

Megcsörren a telefon. Kérdezik Robitól:

– Van-e barack? Hát gomba? Na és tojás?

Robi válasza: néma csend.

Tente könyvek által

*Álomba sírni magam: megvolt,
de még többször az, hogy felébredek,
végiggondolom, és sírok,
sőt, mindegy min, álmomban
úgy, hogy itt is van nyoma;
mindig azt gondoltam, sírni
valami nagy dolog,
bár vitattam, hogy jó,
bár erőltettem;
a sírás: téma,
megnézem az arcom közben
a fürdőszobai tükörben –
folytatódik: hogyan folytatódhat.
Végignézem.
Felkészni zsíros tengelyen, hideg tengelyen.
Elkezdem nézni, és vége.
Vége magamnak,
ahonnan visszanézek: ez vagyok én.
Folytatnám, ami volt,
meg kell keresnem tehát a végét –
ismerni mindkét számot annyira, hogy köztük a szünetet.
Nézni a saját sírást:
ugyanúgy nem tehetek semmit.
De nem is mutatom.
Boldog, aki ott tud lenni, ahol nem látja senki,
és bármeddig ott lehet.
Zsibbad a középső
ujjam, a könyvjelző-ujj,
már nem tartozik a testemhez.
Belefeledkeztem.
Súg a tévé. Eső szitál.
Felébredtem, olvasni kezdek,
mielőtt sírni,
olvasni – visszaaludni,
olvasni – visszaaludni,
olvasni – visszaaludni,
nincs semmi dolgom,
ha ma nem csinállok semmit,
még nem dől össze a világ.*

Ellenőrök a hatoson

Sobriewicz, akit hét évig anyatejen nevelt az anyja, most egy arcot lát, amint egészen rányomódik az üvegre; *szinte belepréselődött az üvegbe*, gondolja Sobriewicz. Várni lehet, hogy az egész tábla kiszakad, és akkor az arc – talán a testet is maga után rántva, talán a test nélkül – a megállóba zuhan, becsapódik a betonba, és ott valamiféle kráterszerű nyomot hagy.

Riasztja Sobriewiczet a gondolat. Az arcot egy meteor kráterében látni viszont, amint az a mélyből mint vízfelszín tükröződik vissza!

Nem mintha tetszene neki az arc, így, ahogy rányomódik az üvegre. Egyáltalán nem ismeri ezt az arcot, és az különben is idegenszerű – egészen eltorzult, ellapult és kifehéredett az üveggel való érintkezés során. A lány, akihez az arc tartozik, másképp (síklappá torzult arca nélkül) föl sem tűnt volna Sobriewicznek. A hatos szállította elé a lány arcát.

Sobriewicz szeme egy magasságba kerül a lány szemével. A lány mélyen előre hajol, csaknem görnyed, és megtámaszkodik a bizonytalan ellenállóerejű üveglapon. A második ajtó mögött ült, arccal a menetiránynak.

Éppen csak befutott a hatos, Sobriewicz mögött mégis többen türelmetlenek: – Mozogjon, fiatalember!

Íól van, morog valamit Sobriewicz.

A duplaszárnyú ajtó kicsapódása kettős történetet röptet felé, az egyik Ikaroszlól szól, a másik egy ismeretlen nőről, akinek megették az anyját. Fölemelkedni, ha pusztán a hatosra is, néha lehetetlennek tűnik, lehetetlenül nehéznek. Ikarosz szárnycsapásai azonban most elég erősek. Hamarosan lesodorják az ismeretlen nő történetét.

– Hidd el, hogy Ikarosz jobb – jegyzi meg Jónás úr, aki a szemközti asztalnál ül az irodában, a szerkesztőségben, ahol Sobriewicz dolgozik. – A balegyenesei páratlanok, igaz, hogy az állóképessége közepes... De látok reményt technikai győzelemre...

Hogy kerül most ide Jónás úr?

Ikarosz egy leírt történet hőse, aki szárnyalni akar: egy sikerhajhász, aki minduntalan előtérbe nyomakodik, a szendvicseket zakója zsebébe sülyeszti, civilizált és pofátlan. Sobriewicz előtt az a feladat áll, hogy keresztüllépjen Ikaroszon (a kettősszárnyú ajtó szárnycsapásain), három lépcsőn keresztül emelkedjen a magasba, azaz a hernyószörny belsejébe. Be kell lépnie a szörnybe. A szörny szája – az Ikarosz „o”-betűje – üresen tátong Sobriewicz felé (nincsen leszálló), de a felemelkedést a háttérből előszüremkedő hangok is mindegyre nehezítik. A sürgetés – a „szálljonmárföl, mértálljaelabejáratot” tagolatlan tamtamja ott dübörög Sobriewicz mögött, és – meg kell jegyezнем – a jól érzékelhető szándékkal ellentétes hatást ér el. Sobriewicz leblokkol. Testszag és dezodo-

rok szaga taszítja, de aligha lehet más választása, mint hogy fölszálljon. Fél hét-re a Körtérre kell érnie, hogy találkozzon Ficzaknéval.

Sobriewicz erőt vesz magán és nyomulni kezd. Átpréseli magát a levegő hármas falán. Az első lépcsőn megfedezkedik az arcról, amit az üveghez idomulni látott; a második lépcsőn megfedezkedik a nőről, akinek megették az anyját (itt már nagyon mélyen jár Sobriewicz); a harmadik lépcsőn a száj „o”-betűje tágulni kezd és megnyílik, „u”-vá hasad, és beengedi a kiadványszerkesztőt a villamos belsejébe.

– Ikarusz – motyogja Sobriewicz. – Ikarusz.

Egyetlen betű, de micsoda metamorfózis! Még nem tudni, hogy a magyar vállalat híres csuklósbuszairól idővel lekerül a mondanak szárnyas alakja: az „u” tényleg elnyeli az „o”-t, és ezzel a cég kilép a szárnyalás történetéből. Hamarosan hanyatlani kezd majd, hírneve elalél, és a megrendelések száma megcsappan (gondolja Sobriewicz).

– Az Ikarusz és a BKV! Két elválaszthatatlan barát! Stan és Pan vagy Laurel és Hardy...

Sobriewicznek szokás szerint nincs jegye, pedig szeretne lyukasztani, kiváltképp a hatoson, ahol ellenőrök látogatására a metró után a legnagyobb esély van. Szokása szerint a szemközti ajtónál áll meg, bár tudja, hogy helyet kell majd változtatnia (hiszen ez az ajtó nyílik a Boráros téren és a budai hídfőnél), de nem tud lemondani a korlátnak való támaszkodás rövid távú élvezetéről. Az ajtónál a villamos belseje felé fordul, bal csípőjét a korlátnak nyomja és beakasztja, hogy kézzel jóformán kapaszkodnia sem kell.

Innen, a szörny belsejéből már nem a lány üveglapnak támasztott, eltorzult arcát látja, hanem egy emberivé vált, sőt kiemelkedően vonzó arcot.

– Persze, így belülről... A bennfentesek... azok mindig blikkfangosabbnak látják a dolgot!

De melyik dolgot?! Jó lesz vigyázni, Sobriewicz!

Sobriewicz alig látja a lány haját, mert hátul egyetlen copfba fonta, felül pedig kendő takarja el (kendő! a hatoson!), de a hajfonat elől, a derék magasságában kikunkorodott a vörösésbarna félkabát alól, átfonta magát a lány karja és teste közt, és most megpihen az alkaron. Számontartásra érdemes fonat. Számontartásra érdemes történetek számai fonódtak össze benne, különféle szerelmek és találkozások számai, amelyek közt – nyilvánvaló volt Sobriewicznek – jelentős szerepet kell kapnia bizonyos cukrászdáknak és vidéki kirándulásoknak is; Sobriewicz aligha tudta volna elképzelni mindezt vidéki kirándulások nélkül. – Női romantika – eszmél Sobriewicz. Ebben a pillanatban ő is a hajfonat számai közé sodródik – elmerül gondolataiban, nem észleli; hogy ezek csak az ő gondolatai. A gondolatai révén vész el Sobriewicz hosszú időre a világ elől egészen az Üllői úttól a Boráros térig. Sportúszóhoz mérhető lendülettel, derékig meztelenre vetkezve veti bele magát a fonatba. Széles csapásokkal száguld a hajfonat számai között fölfelé, az alkarról rajtolva a haj eredete irányába. Úszik az érzékinek képzelte történetek simogató habján. Olyan most, mint egy hajótörött, aki a tenger közepébe csöppen, és nem lát semmit, ami felé igyekezni lehetne, mégis veszettül tempóz. Lassan, de kitartóan előre jut a hajban. Egy ponton Sobriewicz melegséget észlel. Ott, ahol a fonat kissé eltávolodik a kartól és a fi-

noman domborodó, a barna kiskabát alatt is feszesen hegyesnek ígérkező mell-hez tapad – Sobriewicz kimelepszik, és leveti alsóruháját.

– Ez az, faszinger! Húzd meg! – kiabál a lelátóról Jónás úr.

Mert a neheze hátravan még! Átevezni a hónalj kibírhatatlanul intim szorosán, majd a haj zuhatagán jutni föl árral szemben, mint egy nyomkereső. – A kiszuka – jegyezné meg irigyen Ficzakné, csak hogy részt vehessen a társalgásban. – De oda van a hajára...

Sobriewicz tehát kimelegedett, de átpréseli magát a szoroson, érzékeli a szoros falainak finom simítását, leginkább ott, ahol a hónalj szögletében a mell ered. Legnagyobb sajnálatára hirtelen a kiskabát mögött találja magát, a szék támlája és a kabát közt, belepréselve a hajba. Föltáruel előtte a függőleges cső, a fonat függőleges szakasza.

– Kitartás! Gyerünk tovább, fiú!

Lehet, hogy több élet vagy akár egy egész nemzet becsülete van most Sobriewiczre bízva. Ott van az a fiatal anya, aki éppen sült krumplit kínál gyerekének – mi történne velük, ha Sobriewicz nem felelne meg a feladatnak? Rágondolni is rossz! Vagy a „svájcisapkás” úriember, aki napilapot olvas, és aktatáskáját csaknem elejti? Nem, ezek aligha lennének ilyen nyugodtan Sobriewicz nélkül.

Önkívületben halad fölfelé, milliméterről milliméterre erőlködik előre, átengedi magán a vizet – a haját –, átszűrve minden ízét, kortyonként csorgatja magán keresztül. Minden erejét kiszívja a megerőltető előbbre jutás. Csapások vannak csak, hogy végleg feladja. Egy oldalágon úszik át, ahol – talán! igencsak talán! – kisebb a sodrás... és valóban! Most gyorsabban tud előrejutni, átsiklik egy lelassuló öblöcske sekélye felett, majd megkerül egy alattomos sarkantyút. Most aztán fölkiálthat:

– Föld! Föld!

Tántorogva gázol a térdig érő vízben. Visszatért az archoz.

Sobriewicz zavartan veszi észre, hogy az arc is figyeli őt. Félsszemmel, igaz, de kíváncsian, sőt többet mondok: szemérmetlenül. Annyira lekötötte a vadvízi kalandozás, hogy nem volt ereje megosztani a figyelmét a haj és az arc közt. Az arc egyéb területeinek porcikányi figyelmet sem szentelt. Pedig az arc már eltávolodott az üvegtől. Néhány centiméterre csak, de eltávolodott. A lány fejtartásában így félsszegség rögzül, mintha nem döntötte volna el, hogy támaszkodjon-e ismét az üvegnek, vagy forduljon egészen Sobriewicz felé. Lehet, hogy erre várna igazából Sobriewicz? Lehet, hogy akkor majd beindul – rámenősen zakója zsebébe süllyeszti mindkét kezét, és tekintetét – kihívón – a lányra függeszti, *na mi van, húgom*.

De a lány nem néz egyértelműen Sobriewiczre. Nem ad minderre esélyt, de legalább nem kifelé néz, a Körútra.

Különös helyzet. Sobriewicz egyszer már behatolt a lányba – igaz, csak a hajába, de elsőre ez sem kevés. Majdnem olyan volt már, mintha a testében kalandozott volna – most mégis batorsága a szemébe nézni. Saját „szemezninem-tudásával” szembesül most Sobriewicz. Azzal, hogy fontos pillanatokban szemébe a tébláboló semmibe mered, nem válik tekintetté. Csaknem bizonyos abban, hogy felismerése rettenetes bajt jelez. Sobriewicz SOS jelzést kezd sugározni a mentőmellénye bal első zsebének mélyén lapuló kicsiny rádióadón. (A rádió-

adóról már csaknem megfedkezett). Persze, hogy a lány veszi elsőnek az adást, de akkor is! Méginkább elfordul, de arcát most sem támasztja az üvegnek. Ficzakné viszont kárörvendően felröhög.

– Nincs vér a pucádban, faszkalap! Egy ilyen fess, jóképű gyerek? Asszed, nem örülne, ha megszólítanád? Asszed?

Sobriewicz legyint, mintha pofont akarna lekeverni Ficzaknénak.

– Ezért nincsen neked nőd, faszkalap!

– Tényleg nincsen nője? – kérdezi csodálkozva a svájcisapkás ember. – Azt gondoltam volna, hogy van nője...

– Ugyan, ne froclizza – szól bele a vitába a kismama is, aki már elrakta a sült krumplis zacskót. – Ha nincs nője, hát nincs nője, és kész.

Azért az nem úgy van, jegyzi meg Sobriewicz, és elpirul. Igenis vannak női, de tény, hogy az mégsem ugyanaz.

– Megjegyezni csak lehet – fordul ismét az újságja felé a svájcisapkás. Beleszólni nem kell, de megjegyezni lehet.

Ficzakné kötött holmit árul a Fehérvári úti piacon, amióta özvegyen maradt, és a piacolás folytán meglehetősen nagy élettapasztalatot szerzett. Ez ügyben akar vele beszélni Sobriewicz – van valami ilyen természetű ügye. De jó ám vigyázni Ficzaknéval! Egyszer bizalmasan figyelmeztette Sobriewiczet, hogy munkaadója, Lestyánszki doktor fúj rá; és kiderült, hogy igaz. Utóbb azt közölte vele, hogy Pécsi Anna halálosan szerelmes belé, ez viszont nem volt igaz.

– Unatkozol, Arnoldka? – kérdezte Pécsi Anna valami kávéházban, és elhúzta a kezét. (Sobriewicz utóbb pontosan érezte, hogy nem is kellett volna megfognia.)

De ne menjünk bele nagyon a régi dolgokba. Mindenesetre: kellemetlen ez a Ficzakné.

Sobriewicz most szuggerálni próbálja a lányt. Végigelemzi az orr egyenes vonalát, majd tekintete kettéválik a szemöldök finom pihével bevont íve mentén, megkerüli a kékesen derengő szemeket, és a szeplős arcon elidőz. Azok a szemek, uram isten!

Az arc most ismét határozottan Sobriewicz felé fordul. A lány (elszántan) a kiadványszerkesztő szemébe néz. Kissé el is pirul – a pirulás a széles, mégis törékeny arccsont vonaláig terjedő derengés a kissé szeplős, világos bőrön – de nem hajlandó lesütni tekintetét a kiadványszerkesztő meghökken pillantására sem. Viselkedését nem lehet másképpen magyarázni, mint hogy elhatározta, kikezd Sobriewiczcel. A fiú kitart. Szíve (ugyan) görcsbe rándul és szabálytalanul verdes, mintha Ikarosz zuhanórepülésbe kezdene belül, miután átlendült vállalkozása zenitjén.

– *Most aztán gyorsan rámosolyogni. Gyeriünk már, fiatalember!*

Furcsa láncreakció húzza keresztül ezt a tervet – pedig miből állna előcsiholni egy mosolyt! A svájcisapkás, aki eddig nyugodtan olvasott, összecsapja és zsebre gyűri az újságot, és (ki tudja, honnan?) csirizzel teli vödöröt, korongecsetet vesz elő, Sobriewiczhez lép, és mázolni kezdi a kiadványszerkesztő arcát az ecsettel. Vastag lemezeket ragaszt Sobriewiczre: farostlemezt és különféle plakátokat. Az egyikén például ez áll: *Az életösztön és a halálösztön. Zártkörű előadás.* A kiadványszerkesztő arcát egyre vastagabb rétegben vonja be a cellulóz.

– Azt hiszem, magát megátkozta az a Ficzakné – jegyzi meg valaki ismeretlen.

Mondanom sem kell, hogy a farostlemez szempillantás alatt elborítja a kiad-

ványszerkesztőt. A lány egy darabig csodálkozva bámul a *kupacra*, majd vállat von, és ismét kinéz az ablakon. Sobriewicz bakot lőtt.

A csirizes ember lerakja az ecsetet és a vödröt, és cinikus félmosollyal magyaráz:

– Meg kellett volna kérdezni tőle, hogy hol van a Mecsek utca. Aztán megje-gyezni, hogy bizonyára errefelé lakik. Erre már lehet alapozni egy beszélgetést.

Mire Sobriewicz észbekap, a plakátragasztó már leszáll.

– Álljunk csak meg! – kiabál utána. – Mi az, hogy „Mecsek utca”?

Ezt a lányt végleg elcsesztem, gondolja Sobriewicz, és megnyugszik.

Sobriewicz végre rájön, hogy mennyire fontos neki, hogy közelebb kerüljön a lányhoz. (Eléggé lassan, jegyezhetjük meg joggal.) Nemcsak azért, mert a lány hajfonatának foglya. Hanem mert arca éppen előtte tért vissza az üveglapból, torzultságából, és eleven arc lett. Az arcnak ez a látása csak Sobriewiczé.

– Feledtettem vele a lét nyomasztó gondjait, amelyek mindannyiunk fölébe könyöklenek – magyaráz a kismamának a farostlemez-kupac alól elhaló han-gon. – Nem túlzok, ha azt állítom, hogy a világ végére is eljött volna velem. Ha a szökés sikerül, ha időben le tudunk lécelni a szüleitől, a Kréta utcából... Ha időben... Esküszöm, hogy nem látott még olyan nyomasztó lakást!

Jó volna tudni, hogy az elfordulást vajon a rémület, a „helyzet” elől való me-nekülés okozza a lány esetében (hiszen ez is érthető: a hirtelen feltámadó szen-vedély rémületet kelt), vagy a (menet közben támadt) érdektelenség jele-e in-kább. Vagyis, hogy az ügy veszett fejsze nyele-e már, vagy van-e még remény valamiféle *happy endre*. Sobriewicz most a mindennél fontosabb félprofilát nézi, amely minden rohamot visszaver. Nem marad más hátra, mint a halálösztön megvetése, az öngyilkos hajlam: ugrani! Odamenni a lányhoz... leülni a szem-közi ülésre... és se szó, se beszéd megfogni a kezét... Az érintéssel átnyúlik a farostlemezen, és megszűnik az a ragacsos tapintás, a mindent elborító csiriz utálatos érzete...

– Három másodpercet adok magamnak. Aztán cselekszem.

Most már világos, hogy ennek a mozdulatnak a tétje már nem az arc „meg-szerzése” (ezt a szót nyugodtan használjuk idézőjelben, hiszen nem birtokolni, hanem pusztán megérinteni szeretné Sobriewicz), hanem annak az ösztönnek a legyőzése lesz, ami mindenáron ellenőrizni akarja Sobriewicz mozdulatait. Ne-vezzük tehát ellenőrösztőnek. Minden felületet birtokolni akar Sobriewiczen (elsősorban persze Sobriewicz agyában), önmagát kívánja minden felületen megsokszorozni, máris újabb ecsetet készül mártani a csirizestálba, hogy neki-lásson a munkának: számtalan sok plakátja van még.

– Hallottam már ilyesmit – bólint az ismeretlen utas, aki eddig kifelé bámult az ablakon. – Egy éppen ilyen történetet, hogy egy indián nem mer szerelmet vallani a kedvesének. Nem is tudom, ki játszotta azt az indiánt. De aztán végül lőtt egy medvét, és akkor megesküdtek.

– Egy medvét?

– Grizzlymedvét. Akkora körmei voltak, hogy na. De az az indián meg volt átkozva.

– Kettőnél tartok – figyelmezteti gyorsan Sobriewicz a kismamát, aki leszáll-ni készül a gyerekekkel.

– Hát csak ne kapkodja el, fiatalember. Csak nyugodtan, mert nem kergeti a tatár.

Sobriewiczet valahogy idegesíti a „hangnem”. Lehet, hogy a kismama hangja most tényleg nem elég együttérző; de az is lehet, hogy egyenesen „pökhendi”. Mire megszólal a „három” – mert azért megszólal –, úgy érzi, üres levegőben kell gázolnia a lány felé: a kismama leszállása óta mintha erősen megritkult volna a levegő.

De hol van a lány? Uramisten! Most meg hol van a lány?!

Sobriewicz tehát ujnyival a villamos padlata felett lebeg, de sem mozdulni, sem igazából felemelkedni nem tud, amikor ismét megszólítja az ellenőröszton:

– Akkor adjon egy igazolványt, fiatalember! Lesz abban a belső zsebben igazolvány!

– Te csak egy ellenőröszton vagy! – jegyzi meg foghegyről Sobriewicz.

A hang felé fordul, és rémülten látja, hogy az ellenőröszton kezd testet öltetni. Először egy sötét, féloldalra fésült és kissé zsíros benyomást keltő hajkorona jelenik meg nagyjából embermagasságban, kevéssel később valami öltönyszerű ruhadarab, amiről hamarosan kiderült, hogy valójában sötétkék nadrág és szürke nájlondzseki, majd a két kontúr között megjelenik egy kissé elrajzolt, egyszerűen kidolgozott, elnagyolt arc is.

– Valami okiratnak kell lenni. Kolléga úr, gyere csak ide, van itten egy alvajáró!

Értékes tapasztalat, hogy az ellenőröszton ennyire erős legyen – végszükség esetén testet öltetni is képes! Sajnos, most már ki sem lehet lépni az „egészből”, mert akkor Ikarosz nagyon magasról pottyanna le. Most már nem lehet odamenni a lánynak, és azt mondani neki, hogy... mit is kellene mondani a lánynak?

Hol van már a lány, Sobriewicz! Mondd csak: nem erre ment ki az egész?

Valóban. Sobriewicz számára most lesz világos, hogy ez is az ellenőröszton műve. Ő küldte a lányt, a villamost, de ő küldte Ficzaknét, a kismamát, a plakátragasztót és ezeket a papundekli-embereket is. Most már teljesen körülveszi Sobriewiczet a panoptikum. Középen egy vitrin áll, benne sápadt viaszfigura: *Ikarosz, aki túlságosan közel járt a naphoz.*

Mire Sobriewicz észbe kap, egyetlen tollcsomó lett az ellenőr kezében. Kicsapódik a hatos ajtaja, és a levegőben fehéren kalimpál a toll.

A BÖRTÖN SZAGA

Bodor Ádám válaszol Balla Zsófia kérdéseire*

III. rész

– *Térjünk vissza a hatvanas évek közepéhez.*

– Miután megváltam levéltárnoki állásomtól, néhány hónapon át tengtem-lengtem, mígnem elszegődtem egy másoló-fordítóirodába. Jótét lelkek ajánlottak be az egyháztól, akik rokonszenveztek velem a püspökkel való szembenállásomért. Ott aztán napi tizenkét órán át püfölhettem az írógépet. Jobbára iratmásolásról volt szó, egyetemi jegyzetek, dolgozatok, peres iratok, hivatalos vagy hitelesítésre szánt okmányok másolása, beadványok szerkesztése volt a feladat – akkor már tökéletesen bírtam a román hivatalos nyelvet –, sőt feketén egy-egy válókereset megfogalmazását is vállaltam, ami persze zugügyvédségnek számított. Körülbelül a tizedik bontóper iratainak legépelése után már egész jól kiigazodtam a jogi kifejezések és odavonatkozó paragrafusok között, elsajátítottam a tárgyalótermek nyelvezetét. Így aztán, ha leült mellém egy bánatos asszonyka, aki szabadulni szeretett volna lelketlen urától, vagy éppen egy fölszarvazott férj tárta ki előtte a lelkét, megemelt tarifa ellenében kész voltam panaszát a jog nyelvére átültetni. De híján megfelelő jogosítványoknak, az ilyesmi meglehetősen kockázatos vállalkozásnak számított. Az írógépelés egyébként nagyon kemény és alulfizetett munka volt, éppen hogy meg lehetett élni belőle. Közben esténként otthon a konyhában írogatni kezdtem az első novellámat.

– *Végre. Melyik volt az?*

– Hát a legelső, a *Téli napok*. Hónapokon át dédelgettem, cirógattam, mígnem bevittem az *Utunk* Szentegyház utcai szerkesztőségébe. Kaptam is hamarosan kedves, ismerkedésre invitáló sorokat Szabó Gyulától, a rovatvezetőtől, pár hét elteltével a novella napvilágot is látott. Megjelenése pillanatától, amint kinyomtatva újraolvastam, teljesen elidegenedtem tőle, azóta sem vettem a kezembe. Ma már nem is tudom, mi nem tetszett benne. Ugyanakkor vérszemet kaptam, és egy-másfél év leforgása alatt egy egész kötetre valót publikáltam. Az igaz, a korabeli átfutási gyakorlatnak megfelelően kötet ebből csak hatvankilencben lett.

– *Abban, hogy 1965-ben elkezdte írni, nem játszott-e szerepet a tény, hogy 1963 után végre Kolozsvárt is elérhették a magyarországi irodalmi folyóiratok? Többek között Szolzsenyicin novelláját, az Ivan Gyenyiszovics egy napját is olvastuk volt a Nagyvilágban. Ekkor már lehetett beszélni bizonyos dolgokról.*

– Az igaz, hogy egy magamfajta, politikailag megbélyegzett egyénnek a publikációs lehetőségei akkor, a hatvanas évek közepén kezdtek valamelyest tágulni. Az én ilyen irányú törekvéseim kezdetei időben egybeesnek azzal a finom stílusváltással, ami a politika térfelén történt. Romániában nemrég lépett színre Gheorghiu-Dej nagy reményű, ám kezdettől fogva rossz hírű utódja, mégis, előéletére mintegy rácáfolva, regnálása első éveiben a türelem jelei mutatkoztak. A majdani hiú és erőszakos önkényúr, hogy elődje

* Az itt közölt szöveg jelentősen átdolgozott változata Bodor Ádám és Balla Zsófia 1996-ban folytatott és a Bartók Rádióban elhangzott beszélgetésének. Az interjú előző fejezetei a Jelenkor 2001. februári és márciusi számaiban olvashatók. (A szerk.)

szellemével ellentétben nyitottságát jelezze, apróbb engedményekkel mutatkozott be, lazított is a béklyókon, itt-ott betömetlenül maradtak rések, amelyeken át bizonyos hivatásokba is frissebb levegő áramlott. Mindez persze nem egy határozott liberalizálódási program része volt, inkább a később kibontakozó, gátlástalan nacionalizmus fészekrakásának számított. Mégis, tagadhatatlan, egy egészében gyászos és megalázó korszaknak biztatóak voltak a kezdetei, és ez sokakat megtévesztett. De a szellem egy kis farkincája már kikunkorodott a palackból, s azt a fizika, nemkülönben a politika törvényei alapján már nem is sikerült időben visszagyömöszölni. Engedmény mutatkozott például a tekintetben is, hogy megjelenhettek nem kimondottan a szocreál eszményben fogant szépirodalmi művek, és egy ilyen rovott múltú személy, mint én, közlési joghoz juthatott anélkül, hogy azt írásai szellemével, hűségnyilatkozattal vagy esetleg valamilyen más, nem szakmai állásfoglalással kiérdemelte volna. Ebben az olvadásos környezetben valóban kicsivel nyíltabban lehetett beszélni bizonyos dolgokról. Mégis engem ekkor is inkább az ösztönzött és késztetett írásra, hogy bizonyos dolgokról még mindig nem lehetett beszélni. Engem elsősorban a szülőföld és az egész kelet-európai térség egzisztenciális képe inspirált, kezdetleges erkölcsével, letargikus hangulatával, nem is igen bírtam volna másról és másként írni. Így aztán írásaim kezdettől fogva úgy tűntek, mintha egy demokratikus társadalom sajtóviszonyai között keletkeztek volna, távol minden hatalmi struktúra terminológiájától. Egy szó nem esett bennük arról a társadalmi környezetről, amely engem a valóságban körülvevett, csak egy közelebbről meg nem jelölt táj életéről, amelyről áttételesen persze kivetülhetett egy fiktív politikai hatalom fenyegető képe is. Mégsem olyan mértékben és olyan konkrétumokhoz kötötten, hogy azt a létező hatalom sértődötten magára vegye. Ez annál is könnyebben ment, mivelhogy engem ténylegesen nem a kommunista önkény anatómiája, esetleges bűnlajstroma vagy eszméinek kritikája foglalkoztatott, hanem, mint említettem, a térség általános morális és egzisztenciális képe, amely már akkoriban is úgy tűnt, jórészt független az éppen hatalmat gyakorló erők ideológiájától. Egy finoman kódolt kommunikációs módszerről volt tehát szó, amelynek kulcsai az esztétikum és a moralitás irányába, nem pedig a politikum felé mutattak. Engem ma is zavarba ejt a konkrét állásfoglalás, amikor elsődlegesen politikai, nem pedig erkölcsi és esztétikai üzenete van az írásnak. És miközben az ember mégis a lényegről, a fenyegetettség, kiszolgáltatottság közérzetéről kívánt beszélni, a kifejezés módozatainak szüntelen keresgélése során az írás nyelvezete kifinomult, kötelezően elhallgatásos szerkezete révén művészi többlettel gazdagodott. Ugyanakkor az esztétikum útvesztőibe csalogatva rendszerint elbizonytalanodott a cenzori figyelem is, sőt kijátszható volt. Bár az én novelláim tagadhatatlanul egy megzabolázott világban keletkeztek és egy megzabolázott világról szóltak, fiktív, időtlen térségükben, rezignált légkörükben, olykor groteszk belső viszonyaikban a politikai hatalom már röstellt magára ismereni. Ami a lényeg, a cenzúra nem bírt mit kezdeni velük. Soha egyetlen novellámat ki nem vették a lapból. A kérdés valószínűleg úgy tevődött fel: vagy kitiltják valamennyit a sajtóból, vagy méla undorral megtűrik őket.

– *Műveidben – apád elvitelén kívül – soha nem foglalkozol a gyermekkoroddal, szüleiddel. Mi az oka, hogy ezt a témát elkerülted?*

– Tényleg elkerültem. Ez bizonyára szemléleti kérdés, de valószínűleg ösztönösen történik így. Ösztönösen kerülöm minden konkrét esemény föllevenítését, mindig csak olyasmit írok meg, amit magam ötlöttem ki. Soha nem foglalkozom magammal, családtagjaimmal vagy barátaimmal, és ismerősöket sem próbálok megjeleníteni, még ha alakjaim mutatnak olykor némi hasonlóságot egy-egy baráttal, ismerőssel. Apám letartóztatását sem írtam meg. Amire te gondolsz, *Az Eufrátesz Babilonnál* című novella, de abban nem apám letartóztatását írtam meg, hanem egy másik emberét, akit én találtam ki családotól, szomszédostól, a lakás beosztásával, berendezésével együtt – soha nem laktam

olyan helyen, ahol a mosdó a folyosó végében volt. Kitalálás az egész, az a körülmény, hogy a novella szerzője valóságosan is megélte apja letartóztatását, legfőbb pozícióját hitelesíti, ott van előtte a minta, amelynek az elemeiből képes életre hívni egy újat, és amitől, ha kell, el tud vonatkoztatni. Ez a tartózkodás a megélt eseményektől amennyire elvi kérdés, annyira ösztönös is: kénytelen vagyok magamnak engedelmesskedni. A posztmodern próza világában szokatlan módon az én fikciómba ismerős személyek nem illenek be, nem kellően talányosak ahhoz, hogy rezignált üzeneteimet közvetítsék. Az ismert táj sem jelenik meg, időjárási jelenségek leírásánál is jobbára képzeletemre hagyatkozom. Így aztán írásaimból kimarad a gyermekkor is. Vagy talán éppen így marad benne igazán. Mert azért a gyermekkor színei, hangjai, illatai, kísérő zöngéi, az eszmélés egész gyönyörűséges tárháza igenis beleköltözik a művekbe, mivelhogy kitörölhetetlenül él az emlékezés legmeghittebb rejtekeiben, hiszen mai fogékonyágaink mind, mind a gyermekkor élményvilágában gyökereznek. De ha én ennek a burkát megérintem, ha megpróbálnám hártója alól a valóságos eseményeket kifejtetni, az emléket éppen sejtelmességétől, éltető erejétől, szüzességétől, végső soron művészi ösztönzésétől fosztanám meg. Ezért nem írok börtönregényt sem. Nekem a börtön, Szamosújvár túl konkrét, túl közeli, és még mindig annyira erőteljes, hogy egyelőre nem is bírom költői mását kitalálni. Ami abból fontos, előbukik magától is.

– *Pedig a mai prózában megfigyelhető: az írók olyan makacsul ragaszkodnak a tényekhez, hogy sok esetben az alakok eredeti nevükön szerepelnek.*

– Az, hogy elkerülhetetlenül posztmodern világ kellékeivel körülvéve élünk, annak fura, elegyes életérzésével, az nekem ösztönzésként, úgy látszik, nem elég. A posztmodern művészet eklektikus térségeiben az én vonzalmaim már nem találnak otthont maguknak. A feszültséggel teli prózát kedvelem, az olvasóval való szüntelen összekacsintás előbb-utóbb óhatatlanul kikezdi a mű esztétikai hitelét, a szöveget a lektűr felé tereli. Az sem baj, éppen csak én másféle indítatásokkal bírok. Menekülni előle egészen így sem mindig sikerül.

De bármennyire óvakodom is élő személyeket megjeleníteni, azért még így is előfordul, hogy az én kitalált alakjaim megelevenednek. Megtörtént, hogy fölkerelkedtek és elindultak találkozni velem. Van egy novellám, *Egy hely, ahol kosarat fonnak*, amikor ez valamikor a hetvenes évek elején a kolozsvári *Utunkban* megjelent, a környéken dolgozó kosárfonók egy kisebb küldöttsége fölkereste a szerkesztőséget azzal, hogy velem szeretnének beszélni. Mivel nem voltam tagja a szerkesztőségnek, a főszerkesztővel tárgyaltak, akadna némi tisztáznivaló, mondták neki, az általam leírtak ugyanis nem mindenben felelnek meg a valóságnak, ezért is bátorkodnának egy kis kiigazítást kérni. Az író elvtársnak sok mindenben igaza van, különösen abban, ami a börtönviselt társukat illeti, de bizonyos részletek helyesbítésre szorulnak, és egyébként is, honnan tudja mindezt, amikor egyikük sem emlékszik arra, hogy valaha is személyesen megfordult volna náluk a műhelyben. Kiderült tehát, hogy a képzeletbeli környezetnek, a novellabéli tájnak létezik közelünkben egy sok mindenben hasonlatos mása, amolyan közhelyszerű, hétköznapi állapotban, a deviáns elemek művészi hozadéka nélkül. A kifogás tárgyát az a többlet képezte, amivel a tiszteltreméltó kosárfonók nem bírtak mit kezdeni, a novellából azt szerették volna kiemelni, ami miatt az íródott. Végül nem találkoztunk, megmaradtam számukra olyan novellisztikus távolságban, mint egy fantom, aki belekontárkodott az életükbe. De történt ennél sokkalta félelmesebb dolog is. Úgy néz ki, ha valami jól ki van találva, az része a valóságnak is.

– *A furcsa, különös nevekkal kezdtük ezt a beszélgetést. Hogyan viszonyulnak tehát a kitalált, könyvbéli helység- és személynevek a valóságosakhoz?*

– Nagyon lazán, igen áttételesen, legtöbbször sehogy. A Pop Ivan nevű hegyorom az egyetlen, amely igazi nevén és valóságos helyén szerepel. Annyira megkapott, hogy

egy ember nevét viseli, hogy nem bírtam ellenállni. A *Sinistra* megjelenése után némely kritikus kockázatos elemzésbe fogott, amikor a névadási szokásaimat próbálta megfejteni. A Dobrin helységnevet valamelyikük román családnévre vezette vissza. Nem illik ilyen titkokról föllebbteni a fátylat, nem az író dolga, de én most megteszem. Valamikor, zsenge ifjúkoromban a Gyalui-havasokban barangolva egy öreg turistával találkoztam, és miután csatlakoztam hozzá, megpihenve egy hegytetőn, közösen számba vettük a környező magaslatokat. Ennek végeztével elmutatott messzire, túl a Jára vizén egy ködöktől homályos völgyre, és azt mondta: az ott a Dobrin. A Dobrinból nem látszott az égvilágán semmi, de a név, hangzásánál fogva azonnal megragadt bennem, és ahogy telt-múlt az idő, megtelt valami sejtelmes, örökösen ködfátylak mögött rejtőzködő világ titokzatos elemeivel. Évtizedeken át számomra maga volt a sejtetem, az is maradt, mivel soha nem jutottam el oda. Dobrin neve, miután ennyi időn át bujkált, lappangott bennem, egyszer csak előbukkant, és megtalálta a maga méltó helyét *Sinistra* fiktív földrajzi és történelmi környezetében. Jóval a könyv megjelenése után Orbán György zeneszerző barátom megajándékozott a Radnai-havasok régi katonai térképével. Nekem is megvolt egykor, de valamelyik házkutatás alkalmával éber és szemfüles egyének magukkal vitték, hiányzott azóta is rettenetesen. Nos, a regény belső viszonyaiból annyi azért megsejthető, hogy helyszíne, fikció ide vagy oda, valahol az észak-keleti Kárpátokban, Máramarosban keresendő. Egy alkalommal kinyitottam a térképet, és ujjammal ráböktem arra a tíz kilométer sugarú térségre, ami Sinistra geográfiai megfelelője lenne. Ujjbegyem közelében egyetlen szó virított: Dobrin. Egy jelentéktelen patakocska neve. A döbbenetből azóta sem ocsúdtam fel. Az ember addig-addig ügyeskedik, amíg kitálja a szintisza valóságát.

De nagyon elkalandoztunk. Posztmodern kötődésekről beszélünk, arról, hogy ezek jobbára hiányoznak belőlem.

– Ezek szerint ez a prózaeszmény sokkal közelebb áll a flaubert-i írásmódhoz. Közelebb, mint mondjuk Prousthoz.

– Mondjuk, úgy nagy vonalakban. De Flaubert-hez sem ragaszkodom.

Én majdnem mindig tárgyilagos, tömör és érzelemmentes előadásmódra törekszem. Hőseimben nem lobognak indulatok, nem hivatkoznak eszményekre, nem is azok szellemében járnak el, mint valami ítéletet, az eleve elrendeltség státusában leélik az életüket. Az megint egészen más dolog, hogy a közöny és a szenvtelenség burka alól áttetszenek az érzelmek, vonzódások mágneses erővonalai.

– Voltaképpen miért taszít téged a szubjektivitás?

– Valószínűleg azért, mert túlteng bennem, ez pedig összeférhetetlen a gondolkodásmódommal, esztétikai elvárásaimmal egyaránt. Bennem ez a két természet valamikor régen egyezsége jutott, és én ezt szeretném tiszteletben tartani.

– Sokan rokonítanak García Márquezzel, Kafkával. Ebben az írásmódban látszólag reális a valóság minden eleme, de váratlanul kap egy picit gellert, egy picit csavarást, és az egész hirtelen fölrepiül. Van-e olyan író, aki hatott rád?

– Hogyne volna, Hemingway mindenképp, az biztos. Az a szokatlan egyszerűség, ahogy Hemingway bátorzkodott fogalmazni, és az a drámaiság, ami ezekből a látszólag egyszerű, sallangmentes szövegekből áradt, az rám felszabadító hatással volt. Amint egy kicsit bepillantottam eljárásai mögé, elérhető közelségbe kerültek számomra a prózaírás eszközei. És amilyen páratlan öröm volt kezdetben élni velük, ugyanakkora élmény volt ezektől a sémáktól eltávolodni. Az a néhány erősen hemingwayes novellám nekem hallatlan biztonságot adott, amolyan startkőnek számított, ahonnan elrugaszkodhattam. Ha van egyéni stílusom, azt inkább a kelet-európai peremvidék kommunikatív viszonyai determinálták. Sok időt töltöttem fadöntőkkel, pásztorokkal kocsmában, miközben körülvelt teljesen érthetetlen, amorf zsolozsmájuk, elképzeltem, mi-

ről is beszélgethetnének tulajdonképpen. A karkai párhuzamot viszont teljes értetlenséggel fogadom. Kafka olyan óriási, hogy nem bátorítja, inkább eltántorítja az embert az írástól, utánozhatatlan, tökéletes grafomán. És mégis, engem, aki alkatilag és sok minden egyébben éppen az ellentéte vagyok, főként a német nyelvterületen, lépten-nyomon Kafkával próbálnak kései párhuzamba állítani. Tévedésről, félreértésről van itt szó, igen-igen felületes ez a feltételezés. Nem állt módomban megtapasztalni Kafka társadalmi környezetének kisugárzásait, én még azt olvastam róla, hogy a századeleji, kissé bigott és sivár polgári világ szorongása sűrűsödik látomásaiban, arról már kevesebben tesznek említést, hogy ez a nyomasztó korszak tele volt jobbnál jobb prágai és berlini kocsmákkal. Én nem látom pontosan Kafka körül azt az inspiráló környezetet, amire többen hivatkoznak. Nem tudom megítélni, mennyire volt provokatív ez a nyárspolgári világ, és mennyire volt receptív ezzel szemben a lángeszű író: számomra *A per* és *A kastély* látomása fontos, és eszembe sem jut ezt a századelő hangulatához, társadalmi viszonyaihoz vagy családi kötődésekhez kapcsolni. És van itt még valami. Keletkezése idején a karkai látomás érvénye azért mégiscsak az olvasmányra, a művekre korlátozódott, mintegy a karkai életműbe bezárva. A karkai életmű kútfője mindenféle környezet megelőzően tulajdon elméje, a zsenialitás. Ehhez képest az én prózám belső viszonyai nem esnek túl távol a kortárs realitásoktól. Inkább úgy tűnik, Kafka óta maga a világ is elkarkaisodott, megtelt bizarr elemekkel, a kiszolgáltatottság a polgárságnak is életérzésévé vált, minthogy ténylegesen is kiszolgáltatott, kiderült, hogy napjainkban az emberi sors eleve magában hordozza a karkai távlatot, ennek megérzéséhez már nem látnoki erő, legfőbb egy kis borúlátás szükségeltetik. Ami nálam karkai hatásnak, finomabban szólva, párhuzamnak vélhető, az mindössze a kor egyenes ihletése. Az a világ vált karkaiá, amelyikről történetesen én írok. Kafka rám mint olvasóra, nem mint íróra hatott. Aztán a dél-amerikaiak? Nem is tudom...

– *Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, a közép- és dél-amerikai írók világát gondolom a titeddel rokoníthatónak.*

– Nem egészen értem, miért. Talán azért, mert sok mesebeli elem elegyedik a valóságosakkal... Nem az én dolgom ezzel foglalkozni. Az említettek, amikor itt Európában olvasom őket, éppen idegenségükkel hatnak rám, ilyenkor nem érzek irántuk semmiféle kötődést. Nem is érzem, hogy bármiben hatnának a mai európai prózaíráásra. Mindig is jelen voltak az irodalomban szürrealisztikus elemek, már az Öszövétségben is, nem kell mindent a dél-amerikaiakra kenni. Az igaz, századunkban legalább két vagy három kivételes jelentőségű dél-amerikai író munkássága arra a tájra terelte a figyelmet. De hát bárhol is nézzük, Borcan ezredes lebegő esernyőjének a képe a *Sinistrából* akkor is megszületik, ha életemben egy sor García Márquezt nem olvasok. Latin-Amerika innen nézve nagyon egzotikus táj, tele vámpírral, lajhárral, örvös pekarival, titokzatos asszonyokkal és átítatva egy olyan izgalmas mesztic kultúrával és identitással, amelynek a mélységeiről nekünk itt fogalmunk sincs. Közelről mégis úgy néz ki – azért mondom, mert megfordultam arrafelé –, az emberi egzisztencia kérdései, azok a késztetések, amelyek mindig az alkotás háttérében állnak, jobbra ugyanazok, mint a mi földrészünk kiemelenebb vidékein. Mi ezeket a latin-amerikai történeteket – kiötlöhetne volna őket Gogol, Dosztojevszkij vagy Babel is – egy hallatlanul színes környezet fűlledt légkörével együtt kapjuk, amelyet betölt a papagájok rikácsolása. Kelet-Európa kétségkívül nem ennyire egzotikus táj, erre fele ridegebb szelek fújnak, legfőbb egy kis medvetáncoltatásra futja, mégis mindkét térség a harmadik világ fenyegetésében él, annak belső, anakronisztikus viszonyaival egyetemben. És egy ilyen anakronisztikus térségben rendkívüli dolgok, csodák történhetnek. Mi sem természetesebb, mint az például, hogy az utcákon éjjelente megjelennek az egyszarvúak. Csodák, mesébe illő események sohasem a gazdagok körében, hanem a szegények világában történnek. Az élet túlságosan egyhangú, a kiszolgál-

tatottság, a reménytelenség érzése elnyom minden egyebet, ettől merészebben álmodoznak az errefele lakó népek. Fatalizmusával, rezignáltságával a kelet-európai szegény ember leginkább egy másik szegény emberre emlékeztet, ez pedig lehet akár a latin-amerikai is. És ezeknek a helyeknek majdnem közös az erkölcsi képe is. Ha tehát mutatkozik csekély hasonlóság dél-amerikai szerzők, valamint az én műveim hangulata között, annak az oka Kelet-Európa történelmi, politikai és etnográfiai viszonyaiban keresendő. Mert Kelet-Európa minden elesettség, reménytelensége dacára éppoly termékenyítő, inspiráló és sugárzó táj – Csernobillal együtt, ha úgy tetszik –, amelynek a varázsától szabadulni alig lehet. Amennyire taszít indulatos, durva, egyszersmind képtelen belső viszonyaival, morális szennyezettségével, annyira fogva is tart épp ezek által, képtelenség tőle elszakadni. Ambivalens állapot ez, feloldása csak a képzetben, látomások lebegésében történhet meg.

– Vajon nem abból adódik-e ez a hasonlóság, hogy mindkét térségben archaikus kultúrákra telepszik rá az európai-amerikai típusú modernizáció? És nem a liberális hagyományból nő ki az új társadalmi-politikai rendszer, hanem azokból, amelyek diktatúrához vezetnek. Az archaikusnak és a modernnek a parancsuralomba fagyott kevercsét jól ismerjük: ezek a diktatúrák rendkívül erősek Latin-Amerikában is, Kelet-Európában is. Nem gondolod, hogy alapvetően ebben rokonok? És a többi – a művészeti szemléletmód hasonlóságával együtt – ebből következik?

– Nem tudom. Csak azt mondtam, megfordultam Latin-Amerikában, és az ott látottak nyomán az az érzésem támadt, hogy ha eltekintek a kultúrában, gondolkodásban mutatkozó kirívó eltérésektől, a két egymástól távol eső térségben az egzisztencia élménye végül is aligha lehet különböző. Arrafele ugyanaz a kiszolgáltatottság és fásultság áradt felém, mint a Keleti-Kárpátok lejtőin, valami egészen eredendő rezignáció. Hogy ez a diktatúra-e, vagy talán inkább másvalami, nem tudom most megítélni, de nem is olyan fontos. A diktatúra nem föltétlenül közös nevezője az elesett térségeknek. Tőlünk keletebbre, az a világ, amelyet, mint mondom, bizonyos tekintetben a latin-amerikaival hasonlatosnak érzek, valószínűleg nem is a diktatúrától oly letargikus, hanem csak a szegénységtől. És az igénytelenségtől, részvétlenségtől. Másrészt ez a rátelepedés, amiről beszélsz, nem új keletű dolog, hanem rendszerint magával a kultúrával egyidős. Az a hely, ahol a diktatúra honos, már egy utca képéről felismerhető, a jelmondatokról, azok méretéről, a szeretett vezető nagyméretű arcmásairól. Talmi olcsóságokban, a közhely, a giccs ámtításában jelentkeznek a hatalom eszményei. A diktatúra, a szolgaság az emberi lélekben lakozik, akkor pedig történhet bármi a politikában, az odabenn, a bordák mögött, a demokrácia körülményei között is tovább él. Ez csak Budapestről nézve fest némileg másként, ahol a szellemében és eszközeiben idegen diktatúra egy kialakulóban lévő európai léptékű polgári társadalomra telepedett rá, és igyekezett elvágni a természetes kötődéseinek szálait. Innen jobbra hiányoztak bántó külsőségei is, és nem is költözhetett belénk hosszú távra. Budapestről beszélek. A magyar paraszti táj, az Kelet-Európa ma is.

Azért merek ilyesmiről beszélni anélkül, hogy tudományos igénnyel is értenék hozzá, mert úgy vélem, a művész számára fontosabb, amit egy dologról érez, mint az, amit tud. Én nem vagyok sem Kelet-Európa-, sem Latin-Amerika-szakértő, és ha megnyilatkozom, legfőnnebb sejtelmeimre, benyomásaimra hallgathatok. Benyomásokat viszont szereztem Közép-Amerikáról, ezeket pedig mindvégig hideglelős izgalom járta át. Amikor én ott jártam, éppen polgárháború folyt, és működött néhány tűzhányó is. A vulkánok visszfényét az éjszakai felhőkön még lehetett némi kéjes borzongással figyelni, de a hajnalig tartó fegyverropogást megszokni sokkal nehezebb. Nappal sem volt ez másként: ha az ember elhagyta otthonát, sosem lehetett benne biztos, hogy estére sértetlenül hazatér. Az ott élőknél kialakult az életnek egy sajátos túlélési mechanizmusa, íratlan szabályokkal, tilalmakkal, egy csomó mindennel, amit nap mint nap kerülni kell. Kerü-

lendő például az utcán való tartózkodás. Én nem mindig tartottam be ezeket a tilalmakat, ennek köszönhetően van néhány tucatnyi gyönyörű fényképfelvétel olyan tájakról, ahol a kamera használata végzetes könnyelműségnek számít, így komoly kockázattal jár. De elárulhatom, néhány ottani ismerősöm azóta már nincs az élők sorában, és egyiküket sem ágyból, párnák közül holmi heveny nátha vagy gyomorrontás ragadta el. Pedig igencsak minden hájjal megkent, dörzsölt fickók voltak. Egyiküket a gerillák bizonyos rendszerességgel többször is elrabolták, a család tudta is mindig, kinek kell eljuttatni a váltságdíjat. Ez a gyakorló túszerződésből sejtette, mikor esedékes az újabb támadás, terepjárójában mindig tartott váltás fehérneműt, dohányt, kávé és egy demizson Tequilát. A legutolsó alkalommal aztán a szokottnál rosszabb hangulatban voltak a gerillák. Első látásra sokkal kockázatosabb dolog ott élni, mint Kelet-Európában. A szembeötlő különbségek dacára, annak a rettenetesen szegény, szakadt, olcsó farmerba öltözött társaságnak, amelyik az Egyenlítő mentén vagy a Kárpátok lejtőin, egymástól sokezer kilométeres távolságra ugyanúgy cselleng vagy ugyanolyan fásultan mered maga elé, annak magatartásformái, létperspektívái, nem kevésbé látomásai igen hasonlatosak. Visszakanyarodva: ha félig-meddig kívülállóként is beszélni kívánsz erről a világról, ennek elejétve, anakronisztikus feszültségeit csak mesebeli elemekkel kiszínezve vagy képes előadni. Számomra ez a kelet-európai táj sugallata, és lehet, ez a latin-amerikaié is.

– *Látom, ez vonz téged. Szívesen élnél ilyen veszélyes helyen?*

– Nem, most már semmiképpen nem. Megkapó világ az, kétségtelenül, de minden izgalomával együtt túlságosan távoli és idegen. Nagyfokú kalandvágy kell ahhoz, hogy valaki, fejében aránylag konzervatív értékrenddel, töltött fegyverrel a zsebében induljon el a sarki szatócshoz kenyérért. A túlzott biztonság unalmas, nem kizárt, bizonyos idő után eltompítja az érzékeket, de az erőszak, az állandó fenyegetettség eltorzítja az embert.

– *Akkor neked Budapest unalmas?*

– Budapest az utcáin szabadlábban grasszáló haramiákkal megalázó hely. A latin-amerikai közbiztonsági viszonyokban érzek némi kihívást, hiszen ott ez a bizonytalanság, az állandó viaskodás része a mindennapoknak, és ebben a helyzetben kétségkívül mindennap férfiasan kell viselkedni. Minálunk gyávák garázdálkodnak, tudják, törvényeink és azok őrei gyengék, jogszolgáltatásunk oly kezdetleges, hogy következmények nélkül megtehetik. Legfőbb a polgár számára túl nagy a tét, mivelhogy nem bír szabadulni rögeszméjétől, hogy valóságos polgári környezetben él. Ennél akkor már tiszteltemtöbbek Közép-Amerika puszkaporos belviszonyai.

– *És hogyan érzed magad ebben az irodalomban – hiszen nem választható el a helytől, ahol létrejött?*

– Én egy kicsit későn kerültem ide, ezért egy kicsit vendégként. Talán nem vagyok egészen benne. Ahogyan otthon Erdélyben sem éreztem magam benne nagyon. Én ott-hon is kilógtam a sorból.

– *És most? Milyennek tűnik munkásságod otthoni fogadtatása? Ennyi év után hogyan látod, miként értékelték annak idején az írásaidat?*

– Olyan nagyon nem kényeztettek el. Mondom, én ott is kilógtam a sorból. Talán nem véletlen, hogy még valamikor rég, pályám kezdetén Szőcs István kritikus és közíró egy tanulmányában, amely a hírhedt Hajdú Győző által főszerkesztett *Igaz Szóban* jelent volt meg, *A magáníró* címen külön kis fejezetet szentelt személyemnek. Esmefuttatása során nem kevesebbet állított, mint azt, hogy én azzal együtt, amit képviselek, az írói közösségen kívül foglalkok helyet. A magántanuló mintájára, aki nem hajlandó a többi normális gyermekhez hasonlóan közösségben, rendes iskolában tanulni, úgy vagyok én magáníró. Kell-e magyaráznom, hogy ez akkoriban mit jelentett? Nem egyszerűen kötekedés, cikizés volt ez, hanem egy éber férfiú jelzése, ha nem éppen jelentése a hatalom felé. Tessek csak nézni: egy magáníró! Mégis, én ezt a megállapítást már akkor is, amikor tényle-

gesen akár kárt is okozhatott volna, találónak éreztem, bár mindmáig nem tudnám pontosan megmondani, mit is takar. Homályos jelentésével együtt elfogadom, valóban, én bizonyos tekintetben magáníró voltam és vagyok talán ma is. Én afféle magáníróként évtizedeken át dekkoltam Erdély hegyei között, a Hargitán, Máramarosban vagy a Radnai havasokban, miközben hétről hétre megjelentek rövid írásaim az *Utunkban*.

Azonkívül én szabadúszóként éltem, nem voltam tagja soha egyetlen szerkesztőségnek sem. Elszegődtem volna az *Utunkon* kívül akár Brassóba, akár Sepsiszentgyörgyre is, de a megyei pártbizottság sajtóosztálya egyik helyen sem hagyta jóvá alkalmazásomat. Egyik főszerkesztő, aki, úgy tűnt, szívből örül a jelentkezésemmek, és őszintén elfogadott volna munkatársának, megsúgta, jobb, ha nem is próbálkozom, ugyanis rajta vagyok azoknak az országos listáján, akiket politikai indokok alapján nem lehet a sajtóban alkalmazni.

Így aztán bizonyos fókig kívül maradtam.

Ami pedig írásaim mérvadó fogadtatását illeti, arról hiteles kép akkoriban aligha alakulhatott ki, még a megjelent kritikák ismeretében sem. Mert ott a szakmai megnyilatkozások számára igen szűk tér állt rendelkezésre. Kritikát az *Utunk* közölt, az *Igaz Szó*, mégpedig művenként egyetlen alkalommal, a *Korunk* már ritkábban, hiszen inkább társadalomtudományi publikációknak biztosított teret. Ettől meglehetősen belterjessé vált a kritikai élet: egy, esetleg két méltatástól a szerző megdicsőült, egyetlen elmarasztaló kritikától pedig már olyan bélyeget kapott, amelytől megfelelő kritikai tér hiányában már aligha szabadulhatott. Az én kötetemet K. Jakab Antal, Tamás Gáspár Miklós és Bretter György méltatta, de ezeknek az elemzéseknek nem lehetett kanonizáló ereje. Pedig kánon igenis létezett, összeállt az főként azok fejében, akik magukat a csúcsára képzelték. Tyű, volt is egy eset. K. Jakab Antal második kötetemről írt rövid recenziót, amelyben világirodalmi színvonalú novellákról beszélve kissé elszólta magát, mire hangadó irodalmi személyiségek telefonon tiltakoztak a szokatlan minősítés ellen. A jelzés K. Jakabnak és nekem egyaránt szólt, jó lesz tudomásul venni, a kártyák itt rég le vannak osztva. Az ászok éppúgy, mint a vesztes lapok. Nehogy már itt valakinek ötletei támadjanak... Néhány hangadó pályatárs körében én kétségtelenül nem voltam népszerű. Irodalmi eszményeink különböztek, hasonlóképpen a gyarló emberek. Jobbára nárcisztikus, hiú személyiségekről volt szó, akik valamilyen kettős, ám hamis küldetés-vágytól áthatottan beszereztek maguknak röstellnivaló politikai titulusokat, miközben szerettek volna a nemzeti érdekek zászlóvivője szerepében is tetszelegni, és ebben a kettős identitásban nem lelve igazi helyüket, állandóan ingerülten kapkodták a fejüket, mi történik körülöttük. A tisztaemlékű Székely Jánosnak van egy idevágó verse, a múltkor már esett szó róla, megígértem, hogy előkeresem. Nehogy valaki azt higgye, képzelődöm, és periférikus sorsomból eredő következtetéseimet önkényesen kivetítem társadalmi méretűvé, álljon itt gyarló igazolásául annak, hogy a jelenség látványa hasonló volt egy más sorsú, nálam kiegyensúlyozottabb személyiség pozíciójából is. A vers, melynek címe *Vidám tudomány*, 1974-ben keletkezett. Íme: „Miféle sárból, miféle takonyból / Gyúrhattak téged, (megszólítás!), akit úgy / Kedveltem egykor – hogy viszára a lélek, / Hogy szóval árts és tettekkel hazudj? // Szavaz a téboly. Megfosztja szavától / A szellemet – s te szavazol vele, / Így biztosítva kiváltságodat, hogy / Szellemesen szavalhass ellene. // Jutalomképpen tiéd a kiváltság, / Hogy jogod legyen tiltakozni – épp / A tiltakozók jogait betiltó / egyetértésed bő jutalmaképp! / Megszavazni, hogy pofázhass, pofázni, / Hogy megszavazhasd, bármit kérnek is; / Hatalommal a népet, a hatalmat / Néppel zsarolni – tudomány ez is. // Szeretnek érte, mindkettő szeret még, / Egyik sikert, a másik posztot ad. // De hát, jóember, legalább te mérd fel: Hány lovat ülsz meg egyetlen fenékkal? // Vagy hány fenékkal egyetlen lovat?” A vers címzettje részéről éreztem is permetezni felém az ellenszenvet. Érezte bizony éppen

elégyszer Páskándi Géza is. Nekünk nem lehetett megbocsátani, hogy ténylegesen politikai üldözöttek voltunk. Belőlünk börtönszag áradt. És minek tagadjam, a megvetés is. Sok jóra tehát én ott előljáróink részéről sem számíthattam. De az is megtörtént, minek is titkolnám, hogy a Román Televízió magyar adásában kielemezték a novelláimat. Nem irodalomtörténeti szinten történt mindez, csak egy műsorvezető-riporter szólalattatott meg ipari tanulókat, és tudakolta véleményüket írói munkásságomról. Mondanák már el, milyenek találják közösségi üzenete alapján, például, a *Csomag nélkül* című novellámat. Kiderült, a gyerekek a novellát rendkívül károsnak találják, mert miféle léha és üres életvitel az, amikor fiatalok csomag nélkül utaznak, hiszen mindig van egy kis batyuja az embernek, amelyet élete során magával cipel. Primitív, betanult szöveg volt, az elhatárolódás jele a Román Televízió magyar szerkesztősége mint fórum részéről. Kiötlői, készítői ma Magyarországon működnek, a szakma megbecsült emberei. Bármi ostobaságnak tűnik, ilyesmi is része volt a szakmai fogadtatásnak. De történt ennél szó szerint lármásabb elhatárolódás is. Élt az erdélyi irodalmi életben egy kedves szokás, miszerint az *Utunk* szerkesztősége által egybehívott ötagú, kritikusokból álló zsűri kiválasztja az előző esztendő terméséből a legjobb könyvet, és azt Pezsgő-díjjal jutalmazza. A bírálóbizottság az én *Plussz-mínusz egy nap* című kötetem mellett döntött, ám abban a pillanatban, amikor a szavazás végeredménye nyilvánvalóvá vált, a zsűri egyik tagja, székét feneke alól kirántva pozdorjává törte az asztalon, miközben azt üvöltözte, hogy ő kilép egy olyan társaságból, amelyik képes egy börtöntöltelékét jutalmazni. Elvárható lett volna, hogy a jelenet megrendelői később egy vadonatúj székkal kedveskedjenek a szerkesztőségnek. Szóval előfordult ilyesmi is. De emiatt nem voltak álmatlan éjszakáim. Ami pedig a korábbi kérdést illeti, hogyan érzem magam itt, az is részben összefügg az előbb elmondottakkal. A magyarországi irodalmi élettel nem én tartottam a kapcsolatot, hanem azok a kételtűek, akik Székely János megítélő költői figyelmét is kiérdemelték. Arra kell gondolnom, létezett egy negatív toplista is. Én ezen lehettem rajta.

– *És hogyan méltattak itt abban az időben, amikor még otthon éltél? Azt már említetted, hogy két novellád megfilmesítették.*

– Méltatásról nemigen beszélhetünk. Megjelent köteteimről egy-két bártortalan recenzió, de ezeknek semmi jelentősége nem volt. Ha erdélyi magyar irodalomról volt szó, itt évtizedeken át mindig ugyanaz a két-három név hangzott el, ezek méltatlan módon elfedték a többiekét. Az anyaországi illetékesek mindig valami diszkriminatív leereszkedéssel tekintettek a határokon túlra, megengedve maguknak azt a fényűzést, hogy az odaát keletkezett alkotásokból, illetve szerzők közül szelektív elvek alapján válogassanak. Félelmetesen kártékony és buta dolog volt, ám kétségkívül kényelmes. Egy középszintű magyar értelmiségi kellő tájékozottság hiányában, tudatlan újságíróknak köszönhetően kénytelen volt beérni az erdélyi művelődés azon kiválóságaival, akiket egy buta, provinciális szemlélet rájuk tukmált. Valahol, egy házban, egy szalonban el lett döntve, ki kicsoda, és ez a dolog természeténél fogva tartotta magát évtizedeken át. Tetszett ez így az elnemzetietlenítő hatalomnak is, mintha az egészet ő találta volna ki. És ezzel természetesen akaratlanul is, meszemenően eleget tett a román hivatalosságok elvárásainak is, hiszen mindez egybevágott azok elképzeléseivel. Nagy megelégedéssel szemlélhették, hogy a kisebbségi művelődés potenciálját az anyaországból is sorvasztják. Számunkra viszont nyugtalanító érzés maradt ez mindvégig, miután jól tudtuk, internacionalista alapon a magyar belügyi szervek is lépten-nyomon összejátszanak a román hatóságokkal.

– *Keserűen jegyzed meg egyik interjúdban, hogy az alávetettség, az erdélyi társadalom lezüllesztett állapota eredményezte, hogy minden bajunkat igyekeztünk a románok nyakába varrni. Mindenért őket okoltuk.*

– Igen, motoszkált bennünk valami ilyesmi, kétségtelenül. Valamennyi szocialista ország gyalázatos belpolitikát folytatott, közöttük árnyalati különbségek mutatkoztak mindössze, mégis, a magyarországi belviszonyok, bár a rendszer szelleme ugyanaz volt, sokkal elviselhetőbbnek tündek, azok is voltak, köszönhetően ötvenhat áldozatának és annak, hogy az ország földrajzilag és történelmileg is közelebb fekszik a világ polgári feléhez. De mi akkoriban hajlamosak voltunk ebben valami eredendően magyar vonást fölfedezni. Ugyanakkor a román belviszonyokat már-már genetikai okokkal próbáltuk magyarázni, hogy a végén a kommunizmus majd valamennyi sajátossága román tulajdonsággá változott. Az ember a lelke mélyén sejtette, hogy pozitív, illetve negatív irányú elfogultságai alaptalanok, mégis megkönnyebbülten háritotta át minden vétkek terhét a többségiekre. Az is igaz, egymás szomszédságában két vezetés másként tudott kezelni bizonyos dolgokat, például egyes állampolgári jogokat. Ráadásul Romániában egy betegesen hiú házaspár irányította otromba, kontár módon, ám mindenekre kiterjedő figyelemmel az ország dolgait, s ennek a két embernek az agyszüleményei egy idő után mint nemzeti vonások kezdtek bevonulni az ember tudatába. A védekezés hangja volt ez: ezt az egészet valaki más csinálja, amihez nekünk semmi közünk. Elfogultságában az ember a román belpolitikázásban is elsősorban a magyarellenességet látta, holott a román belpolitika elsősorban románellenes volt. A magyarellenesség, a xenofóbia, általában a bizalmatlanság szítása csak keskeny áramlata volt a román belpolitikának. Ez a politika igazából, miközben büszke szölamaiból nemzeti elfogultság áradt, az élet minden területén a butaság és a szegénység ígéretével és távlataival elsősorban tulajdon nemzetének ártott. Az más kérdés, hogy az egész lakosságot, országot sújtó pusztulásnak a magyarság és a németiség lett a nagy vesztese, kifakult természetes környezetének, életterének, évezredes ittlétének majd valamennyi történelmi díszlete. Ha jól emlékszem, a lenini gondolkodás egyik nemes célkitűzése volt a falu és a város közötti különbség eltüntetése, nos ez Romániában meg is történt a szemünk láttára, amennyiben az egykori takaros erdélyi városok mára már inkább gigantikus falvakra emlékeztetnek. Az erőltetett iparosítás, a lakosság számának mesterséges felduzzasztása révén többszázezer órománsági földtelen földművelő költözött be az erdélyi városokba. Ez a lakosság nem urbanizálódott, hanem a falak között, amelyeket nem ő épített, saját kultúráját igyekezett nem kis sikerrel meghonosítani. Azt pedig tudjuk, hogy a csodálatra méltó parasztember abban a pillanatban, amint termelői viszonyai közül, saját kultúrájából kilép, jobbára azonnal elveszíti jó ízlését, kedves szokásait és erkölcsét. A mi egykori otthonos környezetünk leépült, de helyette nem született valami egyenrangúan más, amit tisztelni tudunk és megértéssel elfogadunk. Jó értelemben vett elmozdulás a fordulat óta eltelt évek során sem történt. Sőt az ember egyre kedvetlenebbül gondol szülőföldjére. Én például nem szívesen sétálgatok egy fasiszta tábornokról elnevezett sugárúton, és nem is lazítok szívesen a szobrai alatt. Úgy tűnik, legalábbis számomra, nem biztos, hogy az új Románia megalkotása a legilletékesebb kezekbe került, s ha ebben netán igazam van, ennek nemcsak én vagyok a vesztese. Egy kolozsvári román öslakos, mondjuk, az én nemzedékemből, ma épp olyan riadtan tekint szét maga körül, mint bármelyikünk, mert számára is ugyanannak a szülőföldnek a kontúrjai vannak elhalványulóban. Innen madártávlatból sem jó érzés látni, hogy az országnyi terület gazdagságával, sokszínűségével birtokosai mintha nem bírnának mit kezdeni, mint ahogy lakói sem viszonylagos szabadságukkal. Ördög tudja, valóban szükségszerű volt-e ottlétünk annyi emléket tönkretenni. Már a temetőink sincsenek meg, így aztán az otthon maradottakban is lassacskán kezd eltorzulni a szülőföld fogalma, annyira, hogy most már egyre könnyebb szívvel lehet onnan örökre eltávozni. Miután kiürültek a gyönyörű szász templomok, lassacskán ki fognak ürülni a magyarokéi is, és az azt követő csendnek könnyű szívvel egyetlen román hazafinak sem lesz oka örülni.

Itt vetném közbe, a történelmi folytonosság hiánya miatt sok derűlátásra a hazai köz-állapotok sem adnak okot. Átalakulóban van mind a társadalmi, mind a környezeti kép, és most éppen a fanyűvőké a szó. A polgárság nálunk is kipusztult, még mielőtt átruházhatta volna emlékezetét. Az új középosztályban a nemzet nemesebb hagyományai alig élnek, elképzelni is riasztó, hogy ennek a tollasodó rétegnek az erkölcs és életszemlélete fog a közgondolkodásra, intézményeinkre és a jogalkotásra rátelepedni. Az ország morális infrastruktúrája már ma is siralmas állapotban van.

– *Visszatérve Erdélyre: milyen változásokat várhatunk? Az élet ott most is nehéz, habár alapvetően megváltozott, javult az elmúlt évtizedekhez képest.*

– Változott, javult valamelyest kétségtelenül. De attól még a hely szelleme, erkölcsé és erőinek mozgásiránya nem változott meg. A megmaradás, a méltóságteljes túlélés távlatait csak kiegyensúlyozott gazdasági és társadalmi viszonyok között lehet elképzelni, egy sokkal érzékenyebb partnerség körülményei között. Egymás érdekeinek, értékeinek megbecsülése, kölcsönös tisztelete csakis kiegyensúlyozott egzisztenciális és morális viszonyok között lehetséges, olyan fokú stabilitásban, ahol az ember saját sorsával már annyira elégedett, hogy fogékonnyá válik szomszédja mássága, sajátos intézményei iránt, sőt közelségének mint tulajdon gazdagságának örülni is tud. Jelenleg minden jel arra mutat, ettől mérhetetlen távolságra vagyunk, most inkább egy ezzel ellentétes folyamatot látok ott kibontakozni, aminek kísérője az ősi fásultság és az új keletű türelmetlenség, egymással veszedelmes szomszédságban. Az idő pedig telik, Kelet-Európa reménytelen szegénysége fölött kiszámíthatatlan erők találkoznak, olyan körkörös áramlásban, amelynek sodrásában, mint lassú örvényben fokozatosan elmerülnek otthoni létünk emlékei.

– *Történelemfilozófiai summája ez művészetednek is. Köszönöm a beszélgetést.*

Vége

AZ ETIKA JEGYÉBEN

Németh László gondolkodása a hatvanas években

Németh László gondolkodása a II. világháború után, összhangban a háború utáni megújulással, bölcséleti árnyaltságot nyert. Ez a megújulás Vásárhelyen történeti-tudománytörténeti tájékozódásának elmélyüléséhez kapcsolódott, ám komoly hibát követnénk el, ha „gondolatmenetét”, elfeledkezve eredetéről, csupán történeti-tudománytörténeti fejtegetések sorozatának tartanánk. Igaz, hogy Németh újabb történeti érdeklődése a vásárhelyi óráira készülve bontakozott ki, ottani jegyzetei, töredékei képezték az ötvenes évek közepén írott esszéinek, sőt még a hatvanas évek nagy tanulmányainak, mi több, egész kései világlátásának alapját, de az is igaz, hogy ez az egységesnek tekinthető gondolatmenet, elágazásait és betorkollásait is ideértve, soha nem szűkült le a tudománytörténetre vagy annak különböző elemeire. Ez a gondolatmenet, noha egyes összetevői később majdhogynem önálló életet élve felnagyítottak, mindig őrizte kapcsolatát bölcséleti alapvetéssel bíró világképével, s azzal a kiindulóponttal, amelyből kinőve egyes részei akár önállóan is létezhetek. Nem önmagában létezett tehát, hanem ismét csak a világhoz való viszonyulásának kifejezője volt.

Bármilyen furcsának is tűnhet, Németh tudománytörténeti gondolkodásának eredetét, nem beszélve most a harmincas években tervezett nagy Európa-történettel kapcsolatos olvasmányairól, a *Nagyváradi beszéd*hez és annak forrásvidékéhez kell visszavezetnünk. A *Nagyváradi beszéd*ben Németh – ebben a vonatkozásban feltehetően az sem volt véletlen, hogy mondanivalóját valóban elmondta, s így a gondolathoz a cselekvést és a vágyott hatás eszközeit is kapcsolta – a háború utáni új világrend, az általa használt kifejezés szerint a világcivilizáció sajátos vonásait vázolta fel. Ennek a világnak az általa értelmezett legfontosabb jellemzője – emlékezhetünk rá – a „technikával szövetkezett martalóc: a gépesített hatalmaskodás” volt, a gépesített világnak a „nagynépekkel” való összekapcsolódása, s így a „kisnépek” újbóli veszélyeztetettségének felismerése. Azt kell mondanunk, korábbi „kisépi” eszmefuttatásai kaptak új formát ez által. Ezzel a gépesített nagynépi, a sajátosságokat összemosó civilizációval szemben hirdette meg az úgynevezett kisebbségi harcmódot, majd pedig a Gandhi harcát példává emelő „európai gandhizmust”.

Amikor Németh László mindezt 1942–43 fordulóján meghirdette, úgy tett, mint amikor a *Tanu* előtt a szellem embere magatartásának programját papírra vetette. Inkább érezte, mintsem tudta, hogy mit tesz, aztán pedig részletezte programját, miközben az természetesen az általa felismert jelenségek kapcsán új formát öltött. Világképét azért nehéz rekonstruálni, mert a megérzett vagy akárcsak a megsejtett jelenségek kapcsán soha nem hozott létre zárt, fogalmi nyelven kifejeződő gondolati rendszert, s ha valamiféle rendszert mégiscsak megteremtett, akkor az folyamatos mozgásban-átalakulásban létezett. A főirányt azonban itt sem tévesztette szem elől – ennek tudható be, hogy gondolkodása a távlatossághoz kapcsolódott, s hogy az általa újonnan megteremtett világnak minden eleme, igaz, kevésbé szorosan, mint ahogy azt a *Tanu* kapcsán láttuk, összefüggésben állt egymással. Ha 1945 után mégiscsak született új *Tanu*, akkor az nem Vásárhelyhez kötődik, nem a *Megmentett gondolatokhoz*, s nem Sajkódhoz – nem azért nem, mert Vekerdi László ajánlatára Németh nemet mondott –, hanem egész 1945 utáni gondolkodásához.

Ahogy annak a régi *Tanunak*, úgy ennek az újnak is megvoltak a maga irányai. Az egyik irányt a jelentkező új civilizáció leírása jelentette, a másikat az egységessé váló világcivilizáció múltjának keresése – végső soron ez öltött testet Németh tudománytörténeti tájékozódásában –, a harmadikat a magyar történeti fejlődésben és a magyar kultúrában – ismét csak: főképpen irodalomban – megmutatkozó sajátosságok és értékek leírására és megőrzésére való törekvés. Ennek összefoglalása lett volna a *Magyar műhely*, jellegét jól mutatja az elkészült bevezető tanulmány. Ez az új periódus sajátos politikai irányt követelt magának – feltehető, hogy Németh ezt az irányultságot képviselte 1956-ban, ezt követően pedig a megvalósult szocializmussal szembenit, igaz, hogy halvány és a jelenségeknek inkább az ideálképét megmutató kritikájában mutatkozott meg ez a törekvése, végül pedig ebben az időszakban is önálló etikai rendszert dolgozott ki, ennek az új korszaknak az emberképét végső soron az egész életműve összefoglalójának szánt *Irgalom* című regényében rögzítette.

A fentebb leírtak kapcsán ezúttal is néhány kiegészítő megjegyzést kell tennünk. Németh László 1945 utáni, ám már a háború befejezése előtti évekre visszanyúló gondolkodása tulajdonképpen mélyen egységesnek mutatkozik, s természetesen a megvalósultnál is egységesebb lenne, ha munkásságát az ötvenes évek írást és gondolkodást egyaránt befolyásoló időszaka nem törte volna meg. 1956 után feltehetően ehhez az akkor már a főbb elemeket tartalmazó gondolatmenetéhez mint gondolkodása és műve összefoglalójához ragaszkodva vállalta a kompromisszumokat. Másodikként azt kell elmondanunk, hogy ezt a gondolati rendszert is íróként, önmaga alkatával küzdve vagy éppen annak törvényeit követve teremtette meg, ennek a küzdelemnek a jegyeit a rendszer formálódásakor felfedezhetjük. Mindezek után arról is szólnunk kell, hogy az általunk említett írói-gondolkodói rendszer a maga rendszer voltában még annyira sem tudta magát megmutatni, mint amennyire a *Tanu* időszakában. Mélyen meg kell értenünk, hogy Németh író volt, 1945 után még inkább, mint korábban, méghozzá úgy volt író, ahogyan a középkor vagy a reneszánsz mesterei mesterek, a művet akarta megteremteni, önmagából a felszínre hozni, s ha ezt megtette, akkor azt meg is akarta mutatni. Jó néhány írása okozott „bajt”, hogy ezt az általa vagy talán Illés Endre által leírt kifejezést használjuk, azaz írásai szembekerültek a hivatalos vagy még inkább a különböző intézmények: színházak, szerkesztőségek, kiadók által képviselt, a „központi előírásokat” önmaguk képére formáló változataival, ezért évek múltával jelenhettek csak meg, de az, hogy ő csupán önmagának vagy az utókornak írjon, s a jelenkori hatást kikapcsolja, még ha erre egyik levelében utalt is, tulajdonképpen fel sem merült benne. A mestert az ő felfogásában az tette mesterré, hogy alkotott, s hogy megmutatta, amit alkotott. Ezért tudta elfogadni a művek változatokban való létezésének módját, feltehetően – az eddigieknél talán mélyebb magyarázatot adva a történeteknek – ezért írta át a *Galileit*, s ezért mondja majd az életműsorozat átdolgozott, meghúzott írásaira, hogy ezek mögött létezik egy másik – a valódi.

Mindebből az is következett, hogy gondolati rendszerét nem minden irányban bontotta ki. Az általa elfogadott kiindulópontok alapján az ötvenes években lehetetlen lett volna az új korszak által megkövetelt új politikáról írni, egyébként is csak azt vetette papírra, amit önmagában kiküzdött magának, s aminek a megvalósíthatóságában hitt, ebből következően az általa remélt új korszak emberképét magában hordozó Kertész Ágnes alakját sem tudta megformálni addig, amíg nem érezte az életbe bocsáthatóságának lehetőségét.

Mindezekre a hiányokra, halogatásokra jó példa Gandhi alakjának, sőt akár csak nevének Németh életművében való szereplése. Gandhi írásait, a *Young Indiában* megjelent cikkek francia kiadásáról van szó, 1926-tól őrizte könyvtárában, Gandhi alakjának jelentősége, ahogyan írta, „hosszú félretevések s időszakos nagy ugrások után” egyre növekedett benne, a nevét azonban, egyből jelszóvá formálva, csak az európai gandhizmus „meghirdetésének” pillanatában írta le, s még ezután is szinte évtizedeket kellett várni,

hogya a Gandhi nevével fémjelzett, ám az önmaga eszméit is képviselő „politikai irányt” rögzítse. Láttuk, a tervezett *Magyar műhely* című kötete nem íródott meg, az *Irgalom* évtizedeket, aztán pedig újabb éveket késett, A „vallásos” nevelésről című tanulmány pedig hosszú évekig kéziratban létezett csak. A töredékesség – a létező szocializmus következtében – újra jellemzője lett gondolkodásának, amikor pedig, mérsékelt formában, valamiféle rendszer teremtésére törekedett, mint például amikor Aczél György kérésére hosszú levélben vázolta kultúrpolitikai elképzeléseit, azonnal falakba ütközött. Gondolkodói rendszerének egésze csak a hatvanas években mutatta meg magát, addigi írásai valóban történeti-tudománytörténeti jellegűek.

A távlatosság értelmezéséhez két pillanatot kell felelevenítenünk. Az egyiket Németh önéletrajzában rögzítette. Mikor Békésen kezébe került Durant filozófiatörténete, azonnal az olvasásához kezdett. „Máskor aligha olvasom el; most azonban úgy ki voltam éhezve a mások gondolataira, hogy mihamarabb az idő kicsit javult, ezzel jártam le a Körösré hajló konyhakertbe. Filozófiával én csak történeti összefüggésben foglalkoztam; Hume vagy Kant gondolatai a tizenkilencedik század tünetei voltak, magát a filozófiát a művészet s az igazi tudomány vértelen növényének tekintettem, aki kérdései látszólagos fontosságával próbál meddő válaszainak méltóságot szerezni. Ennek a könyvnek az olvasása közben, amely közel sem volt olyan felületes, amilyen követhető, olyasmire jöttem rá, mint Jourdain úr, amikor fölfedezte, hogy ő voltaképp prózát ír: a filozófiának nem volt olyan gondolata, amely szenvedélyesen ne foglalkoztatott volna; anélkül, hogy tudtam volna, gondolkodó voltam, s ebben a nagy vihar utáni csöndben kedvem jött, hogy döntő gondolataimat ezen az elvontabb nyelven, s azzal a szennyezést kizáró módszeres elővigyázatossággal fogalmazzam meg, amely egy sebészi bemosakodásra emlékeztet...” A másik pillanatot a regényíró teremtette meg. Az *Égető Eszter* utolsó jelenetében a hősnő egy gyümölcsöt, újságot áruló bódé előtt állt meg, figyelt fel az egyik újságcímre : „...ék Gandhit.” A lapot kézbe véve látja csak a teljes címet : „Agyonlőtték Gandhit.” Felindultságában az újságot sem vette meg, a hír azonban gondolkodásra késztette. „Neki sikerült, bosszút állt értük is, akik a paradicsomukba belebuktak; megszervezte maga tisztább körét, s milyen szép, hogy épp ezzel a tisztasággal szabadított föl egy birodalmat...”

Mire utal ez a két jelenet? Egyrészt arra, hogy az 1945-ös fordulatra nyíló évektől elindulva Németh a lehető legnagyobb körültekintéssel – ezt fejezi ki a sebészi pontosságot felidéző kifejezés – a kibontakozó új világ, kicsit patetikusabban mondva, a háborús bezárkózás után ismét az ember és a társadalom általános kérdéseivel kezdett foglalkozni. Az *Égető Eszter*-ből idézett jelenet szerint pedig szinte a történések pillanatában megérezte Gandhi harcának és India függetlenné válásának fontosságát; azt, hogy a gyarmatbirodalmak szétesésével a történelem is új irányt vett, s a fejlődés fő kérdése a nyugati népek képviselte civilizáció és az újonnan felszabadult kis népek sajátosságainak kapcsolódása lett.

Különböző pályaszakaszaiban, ideáihoz, alapfeltevéseihez kötődve más-más módon látta a történelmet, az azonban kétségtelen, hogy maga a történelem mindig érdeklődése középpontjában állt. Ennek ellenére most először érzett késztetést arra, hogy a történelmet folyamatában, a civilizációk egymáshoz való kapcsolódásában vizsgálja, s hogy a történelemből a benne rejlő lehetőségeket kibontsa. A *Tanu* időszakában a huszadik század új szellemi jelenségeit kereste, amelyekben fontos volt számára, hogy magukban hordozták a tizenkilencedik századdal való szembefordulást. A *Tanu* után szinte beleburkolódzott a tizenkilencedik századból megismert jelenségekbe, önmagát pedig a tizenkilencedik század nagy, talányos egyéniségeinek segítségével fejezte ki. 1942-től, 1943-tól kezdődően, főképpen pedig 1945 után gondolkodása már a történeti folyamatokra irányult, leginkább az újkori civilizáció analitikus módszerének az elemzésére, majd pedig annak a folyamatnak a vizsgálatára, amelynek során az újkori gondolkodásmódot a világcivilizáció gondolkodásmódja váltotta fel.

1945 után az ember helyét már ebben az új, ám akkor még inkább csak sejtett, mintsem nálunk is érzékelhető formában jelentkező világcivilizációban kereste, korábbi kérdéseit ennek a világcivilizációnak az összefüggéseire alkalmazva tette fel. Eddigi pályájának viaskodó, heroikus jellege megbékéltebbre, derűsebbre változott, vagy inkább változott volna, ha az újabb elkomorulások, főképpen az itthoni világ politikai változásai miatt, nem következtek volna be, de 1945 utáni gondolkodásának „hangoltságát” mindenképpen a világ iránti érdeklődés és a világ jelenségeinek megértésére, elfogadására való törekvés jellemezte. Ez tette számára lehetővé a történelmi fejlődés vállalt szerepektől független, általánosító szándékú tanulmányozását. A vásárhelyi tanárkodás kereteket is biztosított ehhez: filozófiai összefoglalókat készített, a tantárgyak összevonásával pedig a történelmi fejlődést a maga összetettségében igyekezett megragadni. Vásárhelyi gondolatai és az újkori gondolkodásmódot elemző, tervbe vett *Négy könyv* között számos párhuzamos jelenséget figyelhetünk meg. Tanári munkáját elemezve Földesi Ferenc mutatott rá, hogy az úgynevezett műveltségtárgyak anyagát négy nagy stúdiumba vonta össze, ezek a stúdiumok egybeestek a *Négy könyv* tervezetében felvázolt keretekkel. Erre a kapcsolódásra később Németh is utalt: „Mint kísérletező tanár ennek a tankönyvnek a fejezeteit mondtam el óráimon”, s arról is beszélt, hogy az általa kialakított nagy tantárgynak valójában csak egy tárgya van, a legszélesebb értelemben vett történelem. Ennek megfelelően a *Négy könyv* egésze is történelmi áttekintés lett volna: „természetismerete s matematikája olyanféle fölnagyítás, amilyennel képzőművészeti albumokban szokták a kép egy-egy különösen szép vagy fontos részét látómezőnkbe ugratni. Ebben az esetben az újkor történetéből nagyítanánk ki (az ismereteket keletkezésükben nyújtva) két fontos részletet, míg a *Nyelvekről* szóló könyv e történelmi tanulmányhoz adná a művek eredetiben olvasásához szükséges nyelvi eszközöket. A nemzeti történelem, ha helyet kap, mint függelék csatlakozik a könyv második-harmadik részéhez; módszere az összehasonlítás: a világtörténet s természetesen művelődéstörténet előtt rajzolná meg küzdelmeinek és sajátos eredményeinek történetét”.

Ugyanakkor persze igaz az is, hogy sem a vásárhelyi *Tamu*, sem a *Négy könyv*, bármennyit is foglalkoztatta Némethet, nem íródott meg. Bár gondolkodása az idő függvényében létezett, nem tudott úgy kívül kerülni az időn, hogy csak ezzel a tervével foglalkozhasson, noha számos rész tanulmányt készített ehhez a könyvhöz.¹ A történelem már nem önmagához vezette el, számára ekkor a történelem folyamatának a megértése volt a legfontosabb feladat. (Közben azért néha-néha, drámahősöket keresve „szét-szétnézett” a történelemben.)

Ennek a nagyjobb részt történelemmel kapcsolatos gondolatmenetnek a rekonstruálása valóban nehéz, s az adott keretek között – úgy érezzük – teljességgel lehetetlen is. Nemcsak azért, mert egy része csupán tanórán hangzott el, s így alig maradt „megfog-

¹ A *Négy könyv*höz írott jegyzetében a kötet szerkezetéről Németh a következőket említette meg: „Az egyes könyvek szerkezetét így képzeljük el: egy-egy (körülbelül húszíves) kötetnek mintegy a fele lenne a simán, főnakkadás nélkül folyó esszé, ezt én írnám; a könyv végére három-négy ívnyi bibliográfia kerül, mely nemcsak az egyes fejezetek irodalmát sorolja fel, de az olvasót útbaigazító jellemzéseket is fűz hozzá; ezt munkatársam vállalta; a közbeeső öt-hat ív a főszöveget megvilágító jegyzeteknek, a leágazásokat ott megtakarító néhány oldalas esszéknek maradna, amelyeket vegyesen adnánk érdeklődésünk szerint. A könyveknek, amennyire ezt az előadás kívánja, s a hely engedi, képanyaga is lesz.” (Németh László: *Négy könyv*, Budapest, 1988. 8. o. A kötet anyagát válogatta és szerkesztette: Németh Judit, sajtó alá rendezte: Vekerdi László.) Az idézett írás 1962-ben keletkezett, a részletben megemlített munkatárs Vekerdi László lett volna. A magyar tudománytörténeti gondolkodás súlyát jelzi, hogy magyar tudós, Simonyi Károly írta meg *A fizika kultúrtörténete* című hatalmas munkát (a könyv első kiadása 1978-ban jelent meg), ez a munka indításában rokonnak tekinthető Németh László tervezetével, ugyanakkor nyilvánvalóan önálló világgal bír. Minderről lásd: Staar Gyula: *De mi az igazság...* (Beszélgetések Simonyi Károllyal), Budapest, 1996.

ható nyoma”, hanem azért is, mert egy több mint két évtizedes gondolkodói folyamat részeként született meg, s írásaiban Németh nem csupán bővítette (vagy ismételte) egy-egy téma, részterület kapcsán a maga véleményét, hanem sokszor módosította is azt. Mindenesetre hasznos lenne, ha egyes gondolatmeneteit egységes időrendbe állítva, egymáshoz is kapcsolva kiadnák – ekkor mutatkozna csak meg gondolatainak gazdagsága, s az is, hogy nem csupán az egyes korokról, hanem a történelem folytonosságáról is volt mondanivalója. Korképei, a szellemi jelenségekről adott elemzései egyedülállóak a magyar irodalomban, talán csak Cs. Szabó László történeti tablóí hasonlíthatók hozzá. E rendkívüli gazdagságú elemzéssorozat bemutatására mi sem törekedhetünk, csupán néhány összefüggésre hívhatjuk fel a figyelmet.

Először essék pár szó a filozófiáról. Németh tételes filozófiai rendszert nem dolgozott ki, a filozófiai szakszerűség inkább taszította, mint vonzotta. Talán helyesebb is, ha írásaival kapcsolatban a filozófia helyett a bölcsélet kifejezést használjuk – a világ, a természet, a történelem empirikus tényeken alapuló vizsgálatát értve alatta. A filozófiai kérdéseket mindig önmagával kapcsolatban vetette fel: „A filozófia számára nem vallás, de valláspótlék: a hit funkcióját az értelem vállalja magára, midőn szabályozza ember és világ viszonyát” – írta ezzel kapcsolatban Grezsa Ferenc. Szépírói munkássága is bölcselativé formálódott: a filozófia sorsmetaforákat kínált a szépíró számára, dráma- és regényhőseinek ősképe a kollektív tudatban rejtőzködött. Nem mondott le a filozófiáról mint az életet szabályozó elv megfogalmazójáról, alaptudománynak azonban a fizikát, később pedig a biológiát tartotta, ezt az újkor történetének és tudományának tanulmányozása is magyarázza. 1945 után vásárhelyi tanárkodása nyomán többször írt a történelemről: (*Hogy tanítottam Vásárhelyen a történelmet?*, *A Négy könyvről*). Számos írása szoros összefüggésben áll tanügyi elképzeléseivel (vö.: *A tanügy rendezése*, *Óraadók királysága*, *A vegytanjegyzetből*, *Összefoglaló nyolcadikban*, stb.), ezt követően 1954-ben írta meg a már Vásárhelyen tervbe vett *Megmentett gondolatok* című ciklus kilenc nagy tanulmányát, 1956 után keletkeztek a *Sajkódi esték* alaptanulmányai (*A „vallásos” nevelésről*, *Pillantás az őstörténetbe*, *Macaulay és az „angol műhely”*) – s a sornak még mindig nincs vége. Az *Utolsó széttekintés* című – már Németh halála után közreadott – kötet is számos idekapcsolódó tanulmányt közöl, így például a *Korszak végén*, *Az újkori civilizáció műhelyei*, a *Mi történt?* és a *Tudománytörténeti munkák* című írásokat, sőt újabban az író leánya, Németh Judit külön kötetben is összegyűjtötte az ide vonatkozó, már megjelent vagy a hagyatékban maradt írásokat.

A szóhasználatról: Németh átvette a régészeti kifejezéseket, így a kultúrát és a civilizációt, ezek értelme azonban éppen fordítottja a spengleri szóhasználatnak: „a kultúra az alsóbbrendű együttélés, a civilizáció a magasabb: az egyikben csak művelnek, coleálnak, az utóbbiban már civisek, városlakók is vannak.” Felfogása szerint a történelmet a magasabb fokú egységek felé haladás jellemzi, mozgását a gyorsulás kifejezésével lehet jellemezni. A civilizatorikus folyamat mozgatója a szervezkedés, a tudomány szervezkedésére – noha kiváló tudósok az ókorban is éltek – azonban csak a 17. században nyílt lehetőség. Ekkor formálódott ki az elemzés mint módszer: „Az újkor története voltaképp a 16–17. század fordulóján kezdődik, ahol a természettudomány módszerei kialakulnak. Az újkor története nem is más, mint ennek a módszernek a behatolása művészet és élet különböző területeire, filozófiába, irodalomba, a gyakorlati tudományokba stb., s a technikán át a mindennapi életbe is.”

Az újkort nem a történelmi folyamatból kiragadva vizsgálta, hanem a történelem menetébe illesztette. *Vásárhelyi séták* című írása szerint elfogadta a történetfilozófiák jogosságát, mert a filozófiának ez az ága próbálta a történelem különböző korszakai közt az összefüggést fönntartani, és a „civilizáció számára, a történelem tanító jellegének megfelelő tanulságokat levonni”. S bár erre csupán az újkori civilizáció „használta” fel, a Nyugat történetében érzekelte azokat a mozzanatok is, amelyek a kiemelkedő periódust

készítették elő. Arra a kérdésre, hogy a középkor művelődését mi teszi a jövő jegyesévé, válaszként „a hittan köntöse alatt belopódzó tudományt s a templomok lendületét magas égbe lökő technikai tudást” adta meg. A keresztes háborúk tanulmányozása kapcsán vette észre, hogy miképpen nőtt meg „parti városaival a szárazföldi Európa a tengerek felé, miféle érdekek, nevelés, technikai vívmányok lökték ki félig kalóz, félig felfedező hajóseit, hogy a föld képét, a jövőendő civilizáció otthonát tapasztalatokban s az emberek kíváncsiságában összeszűjék, s a vallásos forrongások mélyén (mint a puritánokban az újkori angol ember) hogy törnek elő s szövődnek össze a modern ember higgadtabb vonásai”. Az újkort hajlandó volt a nyugati fejlődésen belül is önálló civilizációs szakaszként értelmezni. Most is ki kell emelnem, hogy Németh László nem a tudománytörténetet tanulmányozta, nem a természettudományos kultúrát s nem is a humán kultúrát, hanem magát a történeti folyamatot, amelyben egymással összefüggésben jelentek meg az emberi szellem különböző szakterületek fennhatósága alatt álló megnyilvánulásai.

Történeti áttekintésének az újkorral foglalkozó része a *Természetismeret* címet viseli, jelezve, hogy az újkorban ezen a téren lépett az ember a legnagyobbat előre, így lehet ez a történeti könyv újkori részének kinagyítása. Az, hogy Németh a természettudománynak ilyen kiemelkedő jelentőséget tulajdonított, egyáltalán nem meglepő. A tudománytörténeti munkák is egyértelműen jelzik, hogy a 17. század tudósai előtt nagy feladat állt: az arisztotelészi világkép megdöntése s egy új világkép felépítése. „Az ókor és a középkor világmindenségét, amely geocentrikus, véges és hierarchikus volt, át kellett formálniuk a heliocentrikus, végtelen és homogén, vagyis teljességben azonos törvényszerűségnek engedelmessé válógmíndenséggé” – írja Simonyi Károly *A fizika kultúrtörténete* című munkájában. Németh ennek a folyamatnak a kezdőpontjait ott láttatja, ahol azok valójában voltak: Galilei és Descartes működésében. (Innét elindulva tartotta fontosnak Galilei munkásságának tanulmányozását, ezért juthatott eszébe Galilei mint drámahős.) A természetfilozófiák ködösségét, zavarosságát azok kísérleti megalapozatlansága adta. Az újkor fizikusai, mechanikusai, optikusai, vegyészei és filozófusai mind a jelenségek elemzéséhez fordultak, ezzel a természet megértésének módszerét is megtalálták.

Írásaiban Németh felvázolta az újkor történetének főbb szakaszait, s ezzel az egyes tudományágak kialakulásának idejét is jelezte. A mechanika után a klasszikus fizika következett, ennek kialakulásával pedig szinte párhuzamosan megjelent az újkori filozófia is. (Arra csupán utalunk, hogy a filozófiai gondolkodás descartes-i módszere a matematikai módszerből eredeztethető.) Ezután a fénytán, az elektrodinamika, a vegytán, a technológia következett, majd pedig a biológia, vele összefüggésben pedig a származás-, öröklés- és rendszertán. Nem csupán a természettudomány egyes ágainak alakulástörténetét követte, hanem foglalkozott magának az újkori módszer elterjedésének történetével is. Az első szakaszt Galilei, Descartes fellépésétől a 18. század hatvanas-hetvenes éveigi számította. Ebben a periódusban mutatkozott meg a fizika és a filozófia közötti kapcsolódás a legközvetlenebb formában. A második szakasz a felvilágosodás elterjedését hozta magával, s vele az új módszer szimplifikációját is: „a gondolkozásból bizonyos elemek kiesnek, ami a jogosnál biztosabbá, optimistábbá, a képet a valóságosnál egyszerűbbé, s lelketlenebbé is teszi”. A francia forradalom idején a szellem a maga körül támadt erővel küzdött meg, miközben a történettudomány és a hegeli filozófia a kihagyott idő, a történeti változatok bősége és az élet bősége alapján támadta ezt a gondolkodást. A természettudományok fejlődése eközben töretlen volt: betetőzte a maga fizikai rendszerét. A harmadik szakasz a múlt század utolsó évtizedeiben vette kezdetét, s miközben a fizika is megkezdte a newtoni alapok felszaggatását, „ő hozza most is a legbiztosabb eszközökkel a legnagyobb eredményeket”. A művészet, a történettudomány és a filozófia azonban lázadást indított a klasszikus fizika eredményein nyugvó világkép biztonsága ellen, ez azt jelentette, hogy magán a nyugati civilizáción belül is hasadás kelet-

kezett, a kutatás a specializálódás jegyeit mutatja, az újkori módszer pedig már nem képes a világcivilizáció alapjává válni, annak más alapokra is szüksége volt.

Németh jóval többet foglalkozott az újkor történetével, mint a kialakuló világcivilizáció kérdéseivel, mégis hibát követnénk el, ha gondolkodását nem ebből a távlatból szemlélénk – főképpen azért, mert ezt a gondolkodást tudománytörténetivé fokoznánk le, s megfosztanánk bölcséleti jellegétől, az író munkáját a szakemberé mellé állítanánk, ezzel együtt pedig elveszítenénk a gondolkodáshoz kapcsolódó távlatosságot. Pályája különböző korszakai között a folytonosságot éppen ez a távlatkeresés teremtette meg. Gondolkodása 1945 előtt a válságjelenségekhez kapcsolódott, 1945 után, miközben a történetíró alaposságával elemezte az újkor történetét, újra szemügyre vette a 20. század válságjelenségeit kifejező szellemi irányzatokat is. S noha a nyugati civilizációból a világcivilizációba való átmenet részleteivel nem foglalkozott, írásait olvasva nyilvánvalónak tűnik, hogy a világcivilizációt az úgynevezett kisépek szemszögéből vizsgálta, s úgy gondolta, hogy a nyugati gondolkodás formái, eredményei és a kis népek képviselte sajátosságok összekapcsolódhatnak egymással. Folytatódna tehát a nyugati szellem eredményeinek terjedése (s ezzel követné az újkori gondolkodás kialakulásától tartó folyamatot), ugyanakkor a kialakuló világcivilizációban minden nép a kultúrájával, hagyományvilágával találna meg a maga helyét. Ezt a távlatot Németh számos írásában felvillantotta. Ezek közül idézzünk fel egy gondolatmenetet, amelyet Bertaux *Az emberi nem mutációjáról* című könyve kapcsán vetett papírra: „Én azokban a jelenségekben, melyeknek a veszélyét a Tanu-évek óta látom, nem a biológiai ugrás szükségességét (mint Bertaux – F. L.), hanem feladatokat látok, amelyeket az emberiség vagy meg tud oldani, vagy sem. A történelem gyorsulása szerintem is a történelem megszűnése felé vezet, aminek két fő feltétele a háború kiküszöbölése s a technikailag egybefűzött emberi civilizáció tartalmi feltöltése. ... A világcivilizációvá szélesedett európai civilizációnak tartalmában, rezonanciájában is ki kell szélesednie, nem csak gépet, fegyvert kell adnia a színeseknek, de otthont, megértést a bennünk továbbélő őseinknek. A magyar irodalom, s részben a magam írói munkássága elé is ezért írtam ezt az új, Európa alatti rétegeket bevonó, harmónia- és teljesség-előállítást programul.”²

Ez az idézet sok mindent érthetővé tesz Németh László 1945 utáni gondolatvilágából. Először is jelzi a szintézisteremtők iránti vonzódását. Az 1950-es évektől több írásában is foglalkozott Tolsztojjal. Az író az orosz műhely képviselőjének látta, aki az „újkori gondolkodás módszerét, szempontjait [...] fordította először egy Európán kívüli, keleti népre...” Gandhi pályáját tanulmányozva pedig azt vette észre, hogy ez az erőszakmentességet hirdető politikus is felismerte a nyugati művelődés terjedésével együtt járó veszélyeket; azt, hogy ez a művelődés a maga vívmányaival az ősi civilizációk kioltásával fenyeget. Gandhi, akiről drámát is írt, Németh szemében így nem csupán népe vezére volt az angolok elleni harcban, hanem az új világcivilizáció irányadó, erkölcsi és politikai példát hordozó alakjává is vált. (Gandhit és Tolsztojt Németh az ötvenes-hatvanas években szinte mindig egymás mellett említette, mégis úgy tűnik, hogy – legalábbis erkölcsi-politikai vonatkozásban – Gandhi hatása volt az erősebb, politika tételeinek a megfogalmazásakor legalábbis Gandhi tevékenységéhez fordult vissza. Igaz viszont az is, hogy a nevelődési regény formálásakor – az *Irgalom* az volt – Tolsztojhoz tért vissza.) Mindebben látensen a *Magyar műhely*, majd pedig a bartóki modell gondolata is benne rejtett. Ennek kapcsán talán nem árt utalnunk Némethnek a mélyvilág iránti vonzódására: ez a kifejezés már megtisztult a mélymagyarság melléköngéitől, s alighanem szoros összefüggésben állt az író vásárhelyi tapasztalataival is.

² Francis Fukuyama munkája a történelem végéről hasonló elképzeléseket fogalmazott meg, s váltott ki széles körű vitát a kilencvenes évek elején. (Vö.: Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*, M. Nagy Miklós [ford.], Budapest, 1994.)

A történelem távlatába való behelyezkedés s a gondolkodás jövőre való nyitottsága mellett ezek az írások azonban nem csupán a szintézisteremtők iránti vonzódását jelezték, hanem gondolkodásának másik sajátosságát is. Azzal, hogy úgy gondolta végig a történelem fejlődését, hogy nem járta be a 20. századi gondolkodás útját, tulajdonképpen a 19. századi szintézisteremtőket követte. Rokonszelleműnek érezte magát például Albert Schweitzerrel, akiről pontos jellemzést adott. „Schweitzer is a század kétharmadát egybefogó európaiak közé tartozik, de míg azok úgy csinálták a századot, hogy hajlamba hozták a felszínre, s jelenségek és tehetségek hosszú sorában adták tovább az indító lökést, Schweitzer szembeüszott a századával, az etikai emlékeztetés, melyet tette és műve jelent (mint Gandhié is), inkább annak a jele, ami kimaradt ebből a századból, s aminek a kimaradását ő fiatal korától civilizációnk halálos betegségének tekintett” – írta a nagy orvossal foglalkozó tanulmányában. A Schweitzerről adott jellemzés pontos, ám ezt is, mint a Németh által megrajzolt portrék többségét, akár önjellemzésnek is tekinthetjük. Felnővesztette az egyéniséget, önmaga egyéniségét is, érzékelte a huszadik század második felében lezajló történelmi folyamatokat, ezeket a folyamatokat az önmagában felnővesztett egyéniség felől szemlélte, s ugyanúgy kereste az egyéniség helyét az általa észlelt változások közepette, mint ahogy az egyes népekre jellemző sajátosságokat kutatta. Értette a század mozgását, de szemben úszott századával, ezzel kapcsolatban elsőként az alkatában gyökerező harmóniateremtő törekvéseire kell utalnunk. Láthattuk, az 1945-ös változás értelmét a saját sorsára vetítve éppen abban látta, hogy az ehhez a törekvéshez tápanyagot adott. Másrészt viszont azt is érzékelhettük már, hogy hiányzott Némethből a valóságfeltáró hajlam. A jelenségek ideálképeiből bontotta ki a jövőt, a jelenségek keletkezésével, kialakulásával, leírásával kevesebbet foglalkozott, mint a bennünk rejlő lehetőségekkel. Mindenesetre talán az egyedüli volt, aki 1945 után a magyarság előtt megnyílt távlatot a legszélesebb összefüggéseiben feltárta, megmutatta, miközben együtt élt a történelemmel, s annak mozgásához művekkel kapcsolódott.

Az *Égető Eszter* befejezése után még azzal sem nagyon törődött, hogy a regény már nem jelenhetett meg, 1949 nyarán Sárospatakról még azt írta Gulyás Pál özevegének, hogy Patakon hasznosan töltötte az időt. „Nem is gondolja, mihez olvastam sok forrást, kitűnő anyagot. A Szentíráshoz s Jézus életéhez. Lehet, hogy ebből is regény lesz, de tanulmány biztosan” – írta a beszámolóban, ismét foglalkoztatta tehát a Jézusról írandó regényének terve. Számos motívuma – a barátságához, az emberi kapcsolatokhoz, a „lélek-házassághoz”, a „szentség” kereséséhez, a nagyságnak a természetes étellel való összekapcsolásához kötődtek ezek a motívumok – jelezte, hogy gondolkodásának, írásművészetének, vagy inkább mondjuk úgy, hogy sorsának a kiteljesítésére törekedett, s maga sem gondolta, noha azért a változásokat természetesen érzékelte, hogy az általa felépített világ rövidesen elemeire esik szét. Az egész ekkori világát kitöltő gondolatokat pár év múlva töredékekből rakja majd össze. Így születtek meg évekkel később, már 1954-ben a *Megmentett gondolatok* címmel közreadott esszéik és hozzájuk kapcsolódóan a *Magyar műhely* című írás.

A magyar kultúra sajátos vonásai ekkor már azért foglalkoztatták, hogy felmérje, mit tud hozzáadni ez a kultúra a kibontakozó világcivilizációhoz. Gondolkodása ismét csak erősen irodalomközpontú volt, viszont nemzedéke írói közül majdhogynem egyedülként foglalkozott a nálánál fiatalabb írók munkáival, érdekes módon ebben a vonatkozásban Féja Géza állítható még mellé. Juhász Ferenc, Csanádi Imre, Fodor András költészete mellett különösen Pilinszky János és Nagy László lírája foglalkoztatta. Kettejüket, nem ok nélkül, két irány képviselőjeként mutatta be: „Nagy Lászlót különösen tanulságos Pilinszkyvel szembeállítani. Biztos, hogy van köztük valami lapangó rokonság is, főleg a költészet olcsóságaival szemben; bár már itt észrevehető a különbség: Pilinszky elutasítja őket, Nagy László csak tartózkodik tőlük. Ezen túl azonban mintha csak egymás komplementer színei lennének: nem ellentétek, de az egyikből az hiányzik, ami a

másikban megvan. Pilinszky csak azokat a verseit írta meg, amelyek lírikus voltát ki-mondják; Nagy László kötetében hiába lapozunk ezek után a versek után, mintha egy rá jellemző óvatosság halogatná, hogy definiálja magát. ... A legnagyobb különbség azonban mégiscsak az, hogy Pilinszky sok egyéb közt magyar költő sem akar lenni, csak amennyire embersége magjában s szavai varázsában az – Nagy László viszont eszközeiben is az; saját hangján kívül a magyar líra hangját készíti, köszörüli gégejében”. Nemcsak a költőket jellemezte pontosan, hanem arra is rámutatott, hogy a két iránynak nem csak hogy nem kell szembenállnia egymással, hanem akár össze is kapcsolódhatnak. Példát idézve Bartókra hivatkozott, akinek ekkor már a zenéjét is értette. „Bartók zenéje is ott bontakozott ki, ahol a XX. századi zene atonális törekvéseibe a régi parasztzene összhangzattani ösztönzései beszívódtak...”

Az irodalom által felszínre hozott sajátosságok mögött Némethet az egyes népekre jellemző sajátosságok foglalkoztatták. Miután kitüntették a Herder-díjjal, a magyarság kihalását megjövendölő herderi jóslattal is szembenézett. Magát a „jóslatot” így fordította le: „A Keleti-tenger népeinek a sorsa általában szomorú lap az emberiség történetében. ... Az egyetlen nép, amely ebből a törzsből a hódítók közé nyomult: a magyar. ... míg aztán, vere-ségeik meg nem szabadították tőlük a Birodalmat, sőt Magyarországból is apostoli birodalom lett. ... Itt élnek most szlávok, németek, románok, s más népek közt, a lakosság csekélyebb részeként, s századok múlva a nyelvüket is alig lehet megtalálni majd.”

A hatvanas évek közepére bekövetkező konszolidáció a magyarság úgynevezett sorskérdéseit is elővetette vele. A legsúlyosabb sorskérdésnek a születések számának folyamatos csökkenését tartotta. „Annyiféle serkentés után nehéz az embereket érdekük, eltökélésük ellen olyan merész vállalkozásba, mint egy új gyerek, beleserkenteni – írta. – Vészkongató cikkeinknek aligha lesz nagyobb hatásuk, mint a páterek éjféli kondításának, s az enyémnél ügyesebb gyermekkívántató, gyermekkedveltető írások alighanem csak azt növelhetik, ami a sok gyermek útjában áll: a meglevők imádatát. Ha egyáltalán lehetséges irodalmi hatás: az egész irodalomnak kéne másnak lennie. A legmagasabb szinten, tolsztoji módon kéne emberi receptet adnunk, az olvasót biológikumába lenyúlva támadni meg, amire környezetet s olvasmány csábítja”. A jelenség általános, az iparosodáshoz kapcsolódó magyarázatát nem találta meg, ugyanakkor az, hogy a statisztika a magyarságnál nagyobb arányú csökkenést mutatott, mint a szomszédos népeknél, azt sejtette meg vele, hogy „itt, a mi társadalmi viszonyainkban kell azt a valamit keresni, ami nem a szocializmussal jár, s a méheket ilyen mértékben bezárja”. Érzékelte a fogyasztói (keserű megjegyzés ez: fogyasztói, a hatvanas évek elejének-közepének Magyarországon?) társadalom kialakulásának folyamatát is. „Hogy az anyagi életszínvonal emelkedése, ha az igényeket nem tudjuk hozzánemesíteni, valami italbolt, jobb esetben autós civilizáció felé vezet, elég nyilvánvaló. De hogy a szellemi életszínvonal emelésének, ha a megnőtt műveltségnek nem tudunk tevékenységi teret biztosítani, még több a veszélye, annak nemigen vagyunk a tudatában...” Ez az utóbbi megjegyzése bizonyára figyelmeztetés szeretett volna lenni, legalábbis jelzése annak, hogy a felülről irányított társadalomban élő emberek megfulladnak, ha elveszik előlük a cselekvési teret – ám azok, akiknek ez a jelzés szólhatott volna, nem figyeltek a szavára, az új, a hatvanas évek konszolidációján túlmutató jelenségekre pedig már ő nem tudott figyelni.

Gondolkodásában a hatvanas évek elejétől jelentkezett – az általa vázolt történeti fejlődéshez kapcsolódóan – a politikai gondolkodás megújítására való törekvés. Az, hogy 1962-ben egyáltalán felvetette ezt a gondolatot, azt jelzi, hogy érzékelte a harcokkal, ütközésekkel teli időszak elteltét, az pedig, hogy mindezt egy drámájához kapcsolódó előszóként – a *Gandhi halála* című darab bevezetőjeként írott *A történelem eszközei* című tanulmányról van szó –, majd pedig egy politikushoz írott levélben – lásd a már többször említett *Ha én miniszter lennék* című kultúrpolitikai vázlatát – tette meg, jól mutatja, mennyire óvatosan járt el.

Eszménye, ahogy azt a Gandhi-darab kísérőtanulmányában jelezte, a nyugati szocializmus volt, azaz a demokrácia vágyott megvalósulása, a keleti szocializmussal pedig, bármelyik „megvalósulásáról” legyen is szó, nem tudott azonosulni. A Gandhi képviselte mozgalom Németh gondolkodásában az így keletkezett űrt töltötte be, egyszerre jelentette számára a gyakorlati érzék és a magas erkölcsi aspiráció összekapcsolását, ugyanakkor pedig a politika és az erkölcs összekapcsolását. Gandhi, akárcsak korábbi nagy emberi élményei, mély, egzisztenciális hatást jelentett számára, melyet nem lehet egyetlen területre korlátozni. Nyilvánvaló, hogy az erkölcs erejével harcoló Gandhi példája etikai rendszerét is érintette, talán még az ön maga életére formált regulákra is hatással lehettek Gandhinak a mindennapok során érvényesített normái. Kellő távolságból nézve mintha ön maga alkotásával, gondolkodásával is kapcsolatot tartott volna az általa meglátott Gandhi. „...jogkeresése a Kohlhaas Mihályéra emlékeztet; a sérelmet, éppen indulatait lefogva, tiszta képletbe foglalja, s az emberi igazságérzetre apellálva keresi orvoslását; közben minden lehető fórumot megjárt, s nem lesz, mint Kohlhaas, gyűjtogatóvá, hanem az erkölcsi tiltakozás és fölénybizonyítás meetingjeit s börtönbe vivő s láncot pattintó díszfelvonulásait rendezi meg” – írta róla. Ha erről a jellemzésről lehántjuk a Gandhi életéhez külsőségekben is tapadó mozzanatokot, akkor azt az ön maga alakját formáló Németh Lászlót látjuk magunk előtt, aki az emberi igazságérzetre hivatkozva ön maga és közössége boldogulását kereste, ekkor talán már nem is az élete felfokozott pillanatait oly annyira jellemző „fehér izzásban”, hanem a történelem elemzését inkább a világ megértésének folyamatába illesztve. Gandhi gondolkodását a Tolsztoj képviselte eszmerendszerrel is azért állította szembe, mert jobban érzékelt benne az általános emberit: „A vallásos fogalmakat megőrzi, csak (sokkal szerencsésebben s őszintébben, mint Tolsztoj) valami olyanná szublimálja, egyszerűsíti, aminek minden emelkedett, nemesre törő lélekben helye lehet.”

Ebben a széles alapozottságú Gandhi-képben kapott helyet a Gandhi által képviselt politikai nézetek leírása és továbbgondolása is. Gandhi alakját ekkor a Cromwellével állította párba, s azt vizsgálta, hogy az általuk képviselt gyakorlati politizálás (vagy mondjuk úgy: a rendelkezésükre álló politikai eszközök általuk való alkalmazása) milyen kapcsolatban állt a „történelem eszközeivel”, amelyeket a történelem-teremtés kapcsán használni szoktak. A leírásban nem az az érdekes, hogy a történelem által felkínált eszközökhöz való viszonyulásuk alapján szembeállította Cromwellt és Gandhit, hanem inkább az, hogy a Gandhi által képviselt erkölcsi politizálás kapcsán a maga kérdéseit vagy inkább kételyeit is megfogalmazta. Cromwell, írta, használta a történelem eszközeit, neki, mint „katonának, ha nem akart kikapni, meg kellett tanulnia a sikeres lovasroham taktikáját, s miután államférfiúvá lett, éppígy rákényszerült a machiavellista államvezetés eltanulására”. (Németh a machiavellista eszközök alkalmazásán, némi leegyszerűsítéssel ugyan, de a politikai hozzáértést értette.) Cromwell-lel szemben Gandhi nem fogadta el a politika eszközrendszerét, ő, ahogyan írta, az „erkölcsi fölényből, az igazság birtoklásából vezette le harcmódszerét, melyben az ellenségre mért legsúlyosabb csapás igazságtalanságainak az elviselése lett”. Ez a sajátos harcmodor tetette fel vele a kérdést: „lehet-e nem történelmi eszközökkel is történelmet csinálni, van-e egy másfajta, majd azt mondom: nem euklidészi, nem machiavellista politika, amely annak, aki eszközül használja, éppúgy vagy még inkább meghozhatja a győzelmet...”

A kérdés megválaszolásával Németh már elszakadt Gandhitól és az általa képviselt politikai iránytól – noha érzékeltette, hogy a Gandhi-féle politika lehetőségeit az angol gondolkodásmódban benne rejlő szabadságjogok iránti tisztelet tette lehetővé. „De ez nem jelenti – tán nem jelenti –, hogy az igazságtalanság ellen igazságot, a terror ellen szenvedést szegző, nem machiavellista politika el nem képzelhető. Erre céloztam én, midőn annak idején új európai gandhizmust emlegettem.” Ha fiatal lett volna, s a politikai gondolkodás szabadságát biztosító államban élt volna, akkor most következtek volna – akárcsak annak ide-

jén az *Új politika* című írásában – ennek az erkölcsi alapon történő politizálásnak a főbb pontjai. De nem következtek – nem következhettek, az írás második részében Németh önmagához fordult vissza, azt mutatta meg, mint már annyiszor egy éppen felmerülő kérdés kapcsán, hogy a szóban forgó jelenség miképpen jelentkezett az ő életében, nem beszélve arról, hogy az egész kérdéskört azonnal írói problémává fordította át, s azt vizsgálta, hogy Gandhi életében hol és hogyan lehet felfedezni a drámai ütközéseket. Ugyanakkor szembe-tűnő, hogy az általa képviselt erkölcsi politizálás mennyi rokon vonást mutat a legjelentősebb magyar politikai gondolkodó, Bibó István elképzeléseivel. Németh és Bibó pályája, gondolkodása több ponton is érintkezett egymással, a kapcsolódásoknak és a különbözőségeknek ezt a gazdag hálózatát Dénes Iván Zoltán mutatta be. Bibó kései gondolkodásában ugyancsak fontos szerephez jutott az erkölcsi alapon történő, erőszakmentes politizálás. Az *európai társadalomfejlődés értelme* című írásában Krisztusról beszélt, ne felejtjük: a Németh által képviselt „európai gandhizmus” elszakadt volna Gandhi alakjától, s Jézus lett volna a mintaalakja, idéztük már: „Európa változékonyabb kis népeinek nagyobb sanyargatásra egy aktívabb gandhizmusba kell öltözniök. Idegen ez a harcmodor Európától? Szomorú volna, ha az lenne. Azt jelentené, hogy hiába nézett kétezer éven át Jézus alakjára...” Bibó a következőket mondta: „Krisztus igen aktív magatartású személynek mutatkozik. A hangsúly azon van, hogy minden erőszak lényegében valamiféle görcsös állapotból fakad, és minden erőszakos gesztussal szemben létezik egy aktív szeretetből fakadó erősebb szeretetgesztus, amelyik azt az erőszakgesztust lefegyverezni képes. Aki megdob kővel, dob vissza kenyérrel tehát nem azt jelenti, hogy bambán túrjuk el, ha megdobnak kővel, s bambán próbáljuk az ellenfél kegyeit keresni, hanem azt, hogy találjuk meg azt a gesztust, amelyik a kővel dobálóban felkelti a saját cselekedete feletti szégyenkezést, a saját cselekedete hiábavalóságának a megismerését.” Ez a gondolkodás az erőszakot „csakis ... mint szükséges rossz, mint a jobb megoldás meg nem találása esetén elővehető másik megoldást” tudta elfogadni.

Az erkölcsi alapon történő politizálást képviselte Németh *Ha én miniszter lennék* című, Aczél Györgyhöz írott „levelében” is. Ez a levél volt az utolsó kísérlete arra, hogy a maga világának törekvéseit, összetevőit rendszerszerűségükben összefoglalja. Mivel a rendszerszerűsége törekedett, érthető, hogy a politikai elemek csak az egész gondolatmenet töredékét teszik ki – annak megfelelően, hogy önmagát soha nem politikusként határozta meg. Ebben a levélben fő célként a magyar művelődés szintjének emelését fogalmazta meg. „Ha egy mondatban kéne életem célját megfogalmazni, az a magyar irodalom és művelődés világszintre emelése volt” – írta. Művelt embernek azt tartotta, erre a meghatározásra is ez volt az utolsó kísérlete, aki „azt a történeti helyet, melyre került, fejlődésében is érti, s a föld felületén folyó munkákról (amennyire ez lehet) élményszerű képet szerez”, ezt követően pedig a magyar művelődés kapcsán teendő feladatokról írt. Érezhetően a *Tanul* rendszertérítéséhez tért vissza, még *A magyar rádió feladatai* című írására visszautaló alcímet is használt. Legfontosabbnak ekkor is az iskolarendszer fejlesztését tartotta. „A jövő iskolája inkább olyan benyomást kelt, mint a realista színpad; a néző azt hiszi, egy darab valóságos, véletlen életet lesett meg, mindennapi emberek társalgását, s csak fokról fokra jön rá, hogy ezt az életdarabot magasabb cél szerint választották és preparálták ki, véletlenei mögött szimbólumok rögzítik a szabályszerűt, szereplői mögött egy-egy szétnyúló életsáv van, mellyel a világ egy-egy aspektusa jön be az egyszerű szobába” – írta. Ezt követően szólt a tanárokról, a tankönyvekről, az egyetemekről, a felnőttek oktatásáról, az ismeretterjesztésről, a műértelmezésről, s külön kiemelte a hely szelleméhez való ragaszkodás szükségességét: „Az ipari civilizációban megvan a hajlam, hogy összemossa a színeket, s a Föld képét egy lilákat, sárgákat szürkéskékekbe oldó, túlvizezett akvarellé tegye. A szocializmus – egyelőre – inkább csak meggyorsítja ezt az egybekenést. ... Életünk gyógyszere tehát, ha ebbe az uniformizálódásba a helyit, az egy-

szerit gyógyszerül bedobjuk, s az absztrakció lengő sátraít cölöpökkel és hurkokkal próbáljuk tájba, múltba rögzíteni”.

Áttekintése során, főképpen az irodalom szabadságfokát vizsgálva politikai kérdéseket is érintett. Az irodalmi folyóiratok számát megnövelte volna, úgy, hogy azok az irányzatosságot is képviselhessék. (Emlékezzünk, a magyar irodalom és politika képviselői között majdnem két évtizedig tartott az irányzatos folyóiratok léte vagy nemléte körüli huzavona.) Az írói szabadságról a következőket mondotta: „Én mint miniszter ... ugyanazt tenném, mint író: a közvélemény fokozatos felszabadítását tűzném ki célul, s közben most is arra vigyáznék, amire 56-ban vigyáztam volna, hogy a látszólagos bátorság hajókázói helyett a legkomolyabb problémalátást segítsen szóhoz és tekintélyhez...” Elérhető célnak, olyannak, amelyik számolt a kényszerűen adott keretek léteével, a szocialista XVIII. század megvalósítását tartotta: „Nemrég egy fiatal barátommal tanakodtunk, mi az, amit (ha Európa, kedves szokása szerint, meg nem lep bennünket valamivel) itt az adott feltételek közt el lehet érni. Szinte egyszerre mondtuk ki, ő mégis előbb: »szocialista XVIII. század«. A XVIII. század viszonylagos szélsőndjében (az egész természettudományi megújódást elindító gigászi XVII. s a politika, szellem, gazdaság hármas forradalmával induló XIX. közt) szép egyenletes pallérozottság járt át Párizstól Pétervárig igen széles rétegeket: a dekadens virágzást élő nemességet, a kultúrába beléköszülő polgárságot, városi iparos-, kereskedőréteget, sőt itt-ott a parasztság egy részét is. ... Ma egy sokkal általánosabb műveltségbeli összehangoltságnak nemcsak feltételei vannak meg, de a szenvedély is hozzá. Mint művelődésügyi miniszter, ezt a művelődésbeli aranykort próbálnám a sok üldöztetésen, csalódáson át is öregkort ért naivitásommal a földre húzni, vagy inkább földünkbe kihúzni.”

Ahogy a politikai gondolkodás tere csökkent, úgy helyeződött át Németh gondolkodásának súlypontja az etikára. Azt talán bizonyítanunk sem kell, hogy az élet megélésének módja mindig foglalkoztatta, bár önálló, írói világával érintkező etikai rendszert csak 1945 után alakított ki. Ekkor már azt vizsgálta, hogy miképpen is éljen a világcivilizációba belenövő ember. Az előző korszak ragadozó erkölcsével a növényi növekedés példáját állította szembe, rögtön az 1945-ös fordulatot követően írta: „Az az erkölcsan, amely az emberi erkölcsöt – növéstervként – legmagasabb szervezőjének tekinti, a világot nem ellenségnek, hanem tápláléknak tekinti, nem bizonyítja magát vele szemben, hanem kifejlődik őáltala: létét nem tettekkel, hanem tevékenységgel valósítja meg; sorsa nem döntésekből, hanem a kifejlődés halk ugrásaiból áll”. Ekkor írta le, már-már az axiómák tömörségével: „A tett akkor jön, ha a lét elakad. A legnagyobb tett – lenni és nem szorulni tette”, az emberi élet lényegének pedig nem a harcot, hanem az idillt, az idill elérését tartotta. (Láttuk: az idill helyére majd a hatvanas években kerül a derű.)

Ezek az alaptételek már önmagukban is jelezték Németh világának, gondolkodásának átalakulását, s azt, hogy az őt körülvevő világhoz az eddigiektől eltérően viszonyult. Korábbi cselekedetei a kívánt hősiesség és a grandiózusság jeleit magukon viselő tettek voltak, ő maga legalábbis a heroikusságra törekedett, s annak fényét helyezte a *Tanu*, a *Szárszói beszéd* vagy éppen az *Utolsó kísérlet* fölé is. A civilizációs szemléletmód érvényesülésével azonban, azt követően, hogy az „európai gandhizmust” meghirdette, a világgal is új viszonyt alakított ki: nem azt nézte, hogy mit tud változtatni rajta, hanem azt, hogy mit tud hozzátenni. Kétségtelen, hogy ebben az átalakulásban a lemondás is érvényesült, ám benne rejtett a korábnál több jelenségre figyelő, s így gazdagabb élet lehetősége is, miközben a világhoz való cselekvő viszonyulás lehetőségétől sem zárta el magát. Ez a fordulat, legalábbis nem a teória, hanem a létszemlélet szintjén, az *Iszony* írása közben zajlódhatott le Némethben, az *Iszony* zárófejezete már ennek a szemléletmódnak a jegyeit viseli magán, éppen úgy, ahogy az *Égető Eszter* is, ennek a vonulatnak az összefoglalója pedig minden bizonynyal a többször is tervbe vett Jézus-regény lett volna. Ez a regény, tudjuk, nem íródott

meg, az ötvenes évek légkörében nem is íródhatott meg, ezt követően pedig már a mai szent nevelődésének, életének a megírása foglalkoztatta Némethet. A Jézus-regény helyére így fokozatosan az *Irgalom* lépett, az pedig, hogy az *Irgalom* ideája, majd pedig a regény által képviselt eszmeiség a sajkódi korszak egészen végigvonult, jól jelzi, hogy az etikai gondolkodás szinte minden mást kiszorított Németh gondolkodásából.

Az *Irgalom*mal párhuzamosan, ahhoz kötődve, ám mégis korábban lezárva, mintegy a korszak gondolatiságát megteremtve írta meg A „vallásos” nevelésről című tanulmányát. Ebben az írásban első pillantásra azt vizsgálta, hogy vajon mi kerülhet a felszabaduló vallásos ösztönök helyére, ám ennél jóval tovább jutott, valójában a gondolkodói örökségének tekinthető emberképet vázolta fel. A legnagyobb emberi értéknek, akárcsak az *Emberi színjáték* írásakor, az életet tartotta, a legfontosabb emberi cselekedetnek pedig, elfordulva az általa annyit emlegetett, oly sok vonatkozásban vizsgált, s különböző módozatokban megvalósított nagyságtól, az élet felépítését gondolta: „Egy jól felépített élet: a mű, melynek aránylag legkedvezőbbek a feltételei, s ez az, amelyre lassan mind fogékonyabbá lesz a környezet is. Bölcsék és szentek előbb voltak, mint költők és tudósok; a nagy eredmények túlbecsülése, kiválóság és nyomtatott papír azonosítása azonban egyre jobban elfogta a nagy emberiség, a megvalósult élet sugárzása elől a teret. ... A papír-tekintélyek pusztulásával tán megdő ezeknek a devalválhatatlan arany-embereknek az értéke s reméljük, hatásköre is...” A kiválóság – most ne használjuk a nagyság kifejezést – megteremtése aktivitást követel az embertől. „Az ember már fogamzása percében mint feladat nyomul be a meglevő dolgok közé. ... Nemzödni nem elég, meg is kell csinálni magunkat” – olvashatjuk. Ennek az „önmagunk megteremtésének” két összetevője van: egyrészt azt a folyamatot jelenti, amelynek során az ember a magával hozott tulajdonságokat megszelídíti, másrészt pedig azt a folyamatot, amelynek során az önmagával, öröklött hajlamaival megbékülő ember kapcsolatba kerül a világgal. Az, hogy az ember nem bujtással szaporodik, mondta, „nem mint egy lény egynemű folytatása hajt tovább, régi vagy új viszonyok közt is, hanem két egyéniség tulajdonságait kell harmonikus egyéniségbe egyesítenie: már ez is feladattá teszi az életét”. Ennek a feladatnak a teljesítése, tudjuk, számára is nehéz volt, apai és anyai örökségének számbavétele, ennek az örökségnek a tudatosítása, az öröklött tulajdonságok „összeszelídítése” egész életútján foglalkoztatta. S foglalkoztatta a világgal való kapcsolat megteremtésének gondja is, hiszen korábban, erre is láttunk példákat, a világtól való elkülönülésére az írói motívumok gazdag rendszerét teremtette meg. Ekkor a nevelés céljának már azt tartotta, hogy a gyermekben „egy nagy, mindent integráló egyetemes érzést” alakítson ki, melyben „a világ iránti pietás éppen úgy benne van, mint a maga lehetősége iránti felelősségérzet, s az emberek, de minden élőlény iránti érdeklődés, tisztelet, irgalom”. Ahhoz, hogy ez az érzés kifejlődhessen, a következő feltételek érvényesülését tartotta szükségesnek: „1. A szervezetnek nem szabad a kozmosztól elszakadnia; 2. Fogékonyra kell tenni ingereire, cselekvő, kísérletező viszonyba kell lépnie vele; 3. A természeti erők hatalmát, határait, a csínján bánást velük tapasztalati úton elsajátíttatni. Úgy is mondhatnánk: a gyermekben ápolni kell az állatot, aztán ki kell fejleszteni a természetet pedző ősembert; eközben, ha nincs kegyelem nélkül, feltehető, hogy jelentkezik, feltör benne az áhitat is.”

Németh azt a vezérletet, visszatérve régi, sokszor használt kifejezéséhez: harcot, amelyik az embernek a vázolt eszmék szerinti fejlődését irányította, erkölcsnek nevezte, s azon végső soron a „nagy, szabályozó elvek életre váltását” értette. Ekkor sem szakadt el önmaga világától, megvalósíthatónak azt a gondolatot tartotta, amelyiket az életében is érvényesíteni tudott – ezért vállalta az *Irgalom* megírásának küzdelmét, feszültségeit. Nevelődése során Kertész Ágnes, a regény hősnője azokkal a kihívásokkal és feladatokkal szembesül majd, amelyekre Németh a maga etikai rendszerét alapozta.

AZ IRÓNIÁRÓL

„Die Ironie ist eine permanente Parekbase.”

Friedrich Schlegel: *Zur Philosophie 1797.*, 668. fragmentum

Friedrich Schlegelnek a döntően 1797 nyarán keletkezett töredékei között, amelyek a *Fragmente zur Litteratur und Poesie*¹ című kötetben jelentek meg, számos olyan különbségtétel van, melyek bemutatása alkalmat ad a jobb megértésre, az irónia jobb megértésére. Persze tudjuk, éppen a romantika mestereitől, hogy egy világ, amely teljességgel érthetővé válna, bizony teljes elképedésünkre szolgálna, vagy mondhatjuk úgy, a világ teljesen érthetővé egy olyan komédia által válik, amit mi magunk rendeztünk. Az *átláthatóvá vált* szerepek és jelenetek *megrendezettségét élvezzük, azt az irányító kezet, amely valamit így ad értésünkre.* Az 521. fragmentum a paródiát és az iróniát különbözteti meg a komédia, illetve komédiázás vonatkozásában: „A *komédiázás* inkább paródia, mint irónia.” A paródia eredeti értelme szerint olyan *mellékének*, ami a létező vagy vélt eredetét utánozva, azt bizonyos eszközökkel forgatja ki és cseréli fel vagy viszi túlzásba. Egy ugyanitt olvasható másik töredék szerint (519. fr. „Die Sokratische Ironie ist Wechselfarodie, potenzierte Parodie.”) a szókratikus irónia cserén, a szerepek cseréjén nyugvó, váltakozó lehetőséget adó paródia, amely a fokozáson és megsokszorozáson vagy inkább hatványra emelésen nyugszik. Még mielőtt az ismertebb és inkább feldolgozott irónia felé fordulnánk, nézzük meg ennek a váltásnak, felváltásnak, cserén alapuló paródiának a jelentőségét.

A komédiaíró Tieck ezeknek a Schlegel-töredékeknek az egyikére utalva ügyesen bánnik, sőt virtuóz az aktív unalomban vagy inkább az egyetlen hang hosszas kitartásában (522. fr. „er ist ein Virtuose in der passiven bisweilen auch in der activen Langeweile”), s ennek a hosszan kitartott hangnak bizony csak a legjobb komédiaírók tudnak megfelelni, akik valami olyasmit juttatnak szóhoz, ami szinte az első pillanatban megadja az alaphangot, majd fokról-fokra engedik érvényesülni a komédia mellékdallamait. Talán ez a magyarázata a szokásos komédia láttán érzett unalomnak, amely nem képes az egyöntetű és egyhangú torzítást fokozni vagy elmozdítani. Talán ez indítja Schlegelt arra, hogy úgy tartsa, a komoly Tieck sokkal jobb, mint a vidám (vö. 533. fr.). A komédia, amely mind egyértelműbben hagyja, hogy a mellékhangok (paródia) belejátszanak az eseménybe, annak mono-tóniájába, s a mű lezárultával az uralkodó tónust megsemmisítik. Talán így kell értenünk Schlegel megállapítását, hogy Tiecknél az önmegsemmisítés átcsap, fölébe kerekedik az ön-megalkotásnak (533. fr. „Tieck – Selbstvernichtung über Selbstschöpfung”). A 204. fr. az *önmegsemmisítés* látszatáról beszélt, amely engedi kitűnni és megjelenni a feltétlen szabadságot, az önmaga megteremtését („Schein der Selbstvernichtung ist Erscheinung der unbedingten Freiheit, der Selbstschöpfung.”). A komédiaíró *komoly szándéka* csak az lehet, hogy a mind erősebben hangzó disszonáns hangokat úgy hagyja beszélni, úgy hagyja megszólalni, hogy azok végső soron egymást korlátozva a megalkotásnak és a megsemmisítésnek, az önmaga megteremtésének és megsemmisítésének eredményeként hívják életre az *érzék*et. (207. fr.: „Sinn ist Selbstbeschränkung

¹ In: Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, H. Eichner (kiad.), K. F. Sch. A. 16. kötet, Schöningh-Thomas Verlag, 1981. 128. o., 521. fr.

also ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.“)² Még mielőtt valaki azt hinné, hogy Schlegel vagy éppen az ő nyomában haladva én félrebeszélek, elég utalnunk Ludwig Tiecknek egy igen figyelemreméltó művére, amely 1799-ben jelent meg *Die verkehrte Welt* címmel. Már a mű prologusa, előbeszéde vagy inkább előjátéka is megdöbbentő, hiszen a *szimfónia* címet viseli, és valóban, hangnemek és játékmódok egybehangzásaként vezeti fel a művet. A mű joggal viseli ezt a címet, s mint Karl Pestalozzi³ megjegyzi a kiadáshoz írott kiváló utószavában, nem is előkép nélküli. A sokat olvasott Tieck közvetlenül támaszkodott egy 1683-ban hasonló címen bemutatott Christian Weise műre vagy más vélemények szerint az *inverzió*nak az antikvitás óta létező toposzára, amely kétségtelenül a komikum egyik fő forrása.⁴ Ám Tieck művére nem annyira a helyzetkomikum, mint inkább a színtér és világ *megfordítása és teljes kiforgatása* által ébredő és mindenre kiterjedő komikum a jellemző, az egész színpadi térnek a világ részévé válása, illetve a nézőtérnek a közvetlen bevonódása a színpadon zajló jelenetbe. Azzal, hogy Tieck, persze nem előzmények nélkül, áttöri ezt a falat, lényegében minden szereplőjének és a lent ülőknek a helyzetét és szerepét is bizonytalanná teszi. Az első felvonás első jelenetében már le is zajlik ez az *átlépés*: a költő inti Skaramuzt, hogy talán tartaná magát a darabhoz, hogy talán venné tekintetbe a közönséget.

Skaramuz: „Miféle darab! Egy darab vagyok én is, s megvan a jogom, hogy beleszóljak. Vagy úgy gondolja, hogy akarat nélküli vagyok? Maguk poéták úgy vélik, a színészek mindig kényszeríthetők azt tenni, amit parancsolnak nekik? Ho-hó uram, az idők olykor hirtelen változnak.“⁵ Majd ebben a jelenetben bekövetkezik a két tér, a színtér és nézőtér közti „falomlás”, ami teljesen kismérhetetlenné teszi a szereposztást, vagyis a szerep-csere előidézi a terek átfordulásából/megfordulásából adódó teljes komikumot. A komikum az ítékezés viszonyító alapját veszi el, hiszen nem tudni, hol is zajlik a színjáték, hol kezdődik a valóság és mi a pusztá illúzió. A mű prologusa az eltérő előjelzések, zenei utasítások egyútt hangzását ígéri, azt tehát, hogy az lesz képes megérteni a művet, aki hallani tudja, hogy az éppen uralkodó hangban ténylegesen milyen az előadásmódot érintő megjegyzés szerepelt. A zenei utasítások sorában az első a *D-dúr andante*, vagyis óvatos és lassú lépéseket teszünk

² Ennek a töredéknek egy változata olvasható a 28. *kritikai töredék*ben: „Az érzék (...) osztott szellem (dividierter Geist); önkorlátozás; tehát önteremtés és önmegsemmisítés eredménye.” In: A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Tandori Dezső (ford.), Zoltai Dénes (kiad.), Gondolat, 1980. 216. o.

³ vö. L. Tieck: *Die verkehrte Welt*, kiadta és utószóval ellátta K. Pestalozzi, W. de Gruyter Verlag, 1964. 99–105. o.

⁴ Bergson a helyzetkomikum forrásaként beszélt a *megfordításról*, ilyen az előre jól kieszelt csapdajelenet, amelybe végül a csapdát felállító személy lép bele. A *Volpone* ismétléseken keresztül felépülő komikuma – amit Bergson ugyancsak a komikum forrásának tekint – éppen ezt az átfordítást alkalmazza. (Bár Schlegel angoloknak való szerzőnek tartotta Ben Jonson): „Alapjában mindig a szerepek megcseréléséről van itt szó, s olyan helyzetről, amely az ellen fordul, aki létre hozta.” *A nevetés*, Szávai Nándor (ford.), Gondolat, 1971. 94. o. S említsük meg a harmadik forrást, amit Bergson felsorol: ez az átfedés, vagyis olyan eseménysorok egymást metszése, ahol a résztvevők nem látják, és nem láthatják át, hogy miként mutatkoznak abban a jelenetben, miközben a külső szemlélő számára ez a nem-észlelés a komikum forrása (vö. uo. 95. skk. o.).

A „verkehrte Welt” toposzhoz lásd E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* című könyvét, Francke Verlag, 1993. (11. kiadás) 104. skk. o., alapja a lehetetlen dolgok együvé sorolása (*adīnata, impossibilia*), első példaként Arkhilokhoszt említi Curtius. Időben nem összeillő elemek együttes felléptetése, nem szokványos viselkedés illetve csere, beleértve a szerepcserét is. Állatok emberként viselkedése, mint Tieck művében az Apollón oldalán fellépő állatok. Ilyen *adīnata-sor* ábrázolásaként hivatkozik Curtius Tolnai Károly Breughel-elemzésére (*Németalföldi közmondások*).

⁵ Tieck: i. m., 10. o.

az elején: ha valaki ugyanis szórakoztatni akar, jobb, ha nem azzal kelti fel az érdeklődést, nem arra irányítja a figyelmet, *ahogy* az elő van írva, hanem valódi és tényleges szórakoztatást kell nyújtania.⁶ A *piano* után azonban azt a kérdést olvassuk, hogy része-e ez egyáltalán a szimfóniának, beletartozik-e az effajta *morális vizsgálódás* és meggondolás, hogyan is ítéljünk a komolyságról és a nevetségességről, vagy inkább csak az értelem az, amely vizsgál, s hogy miként erősödik és fokozódik valami, ami aztán ellenállhatatlanul ragad magával mindent és mindenkit?⁷ A hangok növekvő, mind kaotikusabb és nyugvópontot nem találó háttéréből kiválik egy hang, amely idéz és emlékeztet, vagyis belejátszik a jelenbe.⁸ A szóló hegedű hangjára (*Violino primo solo*) írja Tieck, miért ne lehetne úgy alkotni, hogy a hangok által gondolkodunk, és a szavak és gondolatok által zenei hatást váltunk ki („Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?“), vagyis a megszólított közönségnek azt kell hallania, miként fűzik össze őket a hangok, a hallható hangok játéka, így vetve le a régi abroncsot és megkötést. S a hajó, amely *mindenkit* hordoz, még ha széttörik is, olyan partok felé tart, ahol talán nincs többé szükség vasra.⁹ Lehet-e más célja a felszabadító komikumnak, mint ezeknek a *vas megkötöttségeknek* a kioldása, akár azon az áron is, hogy minden kötés híján veszélybe kerül az együttélők és játszóké tömege. Hans Blumenberg a *Schiffbruch mit Zuschauer* című gyönyörű könyvében bemutatta ezt a metaforát, s megjegyzi, hogy az öböl, a kikötő nem jelenti a hajótörés alternatíváját, inkább az elmulasztott vagy elszalasztott életboldogság helyének tekinthetjük.¹⁰ A hajóra szálló emberek metaforája a színház esetében azt jelentené, mint erre Blumenberg utal is, hogy a biztos helyen ülő néző a félelmetes és veszélyes események láttán mindinkább együttérez, s az ember veszélyeztetett létezését *távról élvezi*, hiszen az őt nem érinti közvetlenül.¹¹

Tieck kísérlete arra irányul, hogy ezt a biztos helyet és a külső, esetleg együttérző pozíciót megrendítse, egyben arra is int, hogy *nincs elkülönültség*, már senkit és semmit nem illet

⁶ *Andante aus D dur* – „Wenn man sich einmal amüsieren will, so kömmt es nicht so sehr darauf an, auf welche Art es geschieht, als vielmehr darauf, daß man sich wirklich amüsiert. Man kann nicht beständig ernsthaft, man kann nicht beständig lustig seyn. Nimmt man es in beiden Fällen mit sich selber zu genau, so ist es gar leicht um den wahren Ernst, so wie um die wahre Lustigkeit geschehen.“ Tieck: i. m., 7. o.

⁷ *Crescendo* – „Ich darf ja nur wollen, doch freilich mit Verstand, denn nicht sogleich, urplötzlich, erhebt sich der Sturm, er meldet sich, er wächst, dann erregt er Teilnahme, Angst, Furcht und Lust, da er sonst nur leeres Erstaunen und Erschrecken veranlassen würde. Ist es schwer vom Blatte zu spielen, so ist es noch schwerer, vom Blatte sogleich zu hören.“ Tieck: *Die verkehrte Welt*, <http://gutenberg.aol.de> alatt található szövegváltozatot idézem, az eltérő szövegváltozatokhoz és kiadásokhoz vö. Pestalozzi már említett utószavát 95. skk. o.

⁸ *Tempo primo* – „Doch die Erinnerung bleibt, und sie wird wieder Gegenwart: muß ich doch diese auch beleben und mit meinem Bewußtsein durchdringen; darum kann ich das was War und Ist und sein Wird in einem Zauber binden.“ Tieck: uo.

⁹ „Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach ihr lieben Leute, (die Zuhörer mein ich) das meiste in der Welt grenzt weit mehr aneinander, als ihr es meint; darum seid billig, seid nachsichtig, und nicht gleich vor den Kopf geschlagen, wenn ihr einmal einen paradoxen Satz antrefft; denn vielleicht ist, was euch so unbehaglich verwundert, nur das Gefühl, daß ihr dem Magnetberge nahe kommt (a mágneshegy, amely a hajókból magához vonzotta a vas tartóelemeket – írja a jegyzetben Pestalozzi egy népkönyvre utalva), der in euch alle eisernen Fugen und Klammern loszieht: das Schiff, welches euch trägt, zerbricht freilich, aber hofft, vertraut, ihr kommt an Land, wo ihr kein Eisen braucht.“ Tieck: uo.

¹⁰ vö. Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma ciner Daseinsmetapher*, Suhrkamp Verlag, 1979. 35. o.

¹¹ Uo. 39. o.: „Minél biztosabban ül a helyén a néző és minél nagyobb a veszély, amit ő lát, annál inkább melengeti a lelkét a színjáték. Ez a kulcsa a tragikus, a komikus és epikus művészet titkainak.“

meg a külső, pusztá szemlélő pozíció. A helyekért zajló küzdelem mindenkit, a nézőt is érinti, senki sem maradhat kívül a történesek *előre nem látható forgatagán*, és semmiféle (elő)feltétel nem érvényesül. Egy műben, ahol a mű alig tud elkezdődni, ahol a jelenetek csak kerülő úton utalnak egymásra, ahol a prologust rögtön az epilógus váltja fel, s ráadásul egy személy formájában szólal meg, aki közvetlenül a nézők felé fordul a színpadról – ami, hogy végképp minden eldönthetetlen legyen, színházat mutat a színházban („Der Vorhang geht auf. Das Theater stellt ein Theater vor.”) – és így szólal meg Prologus: „na, hogy tetszett, ugyan nem sok ez, nem is új, de hát hogy is lehetne mindig valami a mindennapokat meghaladót mutatni, no meg minek is, hiszen Önök oly gyakorlottak az ítéletalkotásban, hogy tán nem is szükséges, hogy lássák a darabot, ahhoz, hogy tudják, mi van benne...”

Ezekkel a szavakkal fordul Epilógus, az epilógus, még a darab *előtt* a nézőhöz. S mivel is zárulhatna mű, mint a színpadra lépő, a nézők teljes hiányát nem észlelő Prologus megjelenésével, pedig ott áll mellette Grünhelm, aki a nézők soraiból lépett át a színpadra, okozva ezzel éppoly szerepcserét, mint Pierrot átlépése a nézők közé. Prologus az üres nézőtérnek meghajolva csatlakozik a nézőkhöz, akik közül egy kiszól, hogy *itt vagyunk a függöny mögött Skaramuzzal* (Zuschauer: „Wir sitzen hinter der Gardine, Herr Prologus, beim Herrn Skaramuz.”). A színtér megtelt a függöny mögött, a nézőtér kiürült, már csak Grünhelm áll ott, a nézőből lett színész, s már ő is indul, hogy magyarázatot adjon asszonyának, de még elmondja, bizony filozófus dolga lenne, hogy vizsgálat alá vegye ezt a furcsa helyzetet, hogy hozzá (mint nézőhöz!) szólt Prologus, mégsem látta. A színpadon levő *nem lát valóságosan, nem a valóságot látja*: Prologus hozzá szólt, még ha nem is látta, pedig ő az egyetlen ember, a többi csak színész, szerepet játszó. Tieck a szerepcserék sorával mutatja meg, hogy semmi sem szokványos, hogy hirtelen a szerepen kívül kerülve minden a szokásos ítéletnek alapot adó tudás semmissé válhat. Schlegel írta egyik fragmentumában: „Tieck szokatlan módon (ungewöhnlich) úgy vél valamit kifejteni, hogyha a szokványosságot (die Gewöhnlichkeit) átfordítja.”¹² S ha mint fent már idéztük, Tieck komédiája közelebb áll a paródiához, akkor azt is meg kell fontolnunk Schlegel elméleti belátásai közül, hogy a „paródia = az egymásnak szegezett keveredése (Mischung des Entgegengesetzten) = indifferencia”.¹³ A paródiaként értett komédia annak megmutatása, hogy miközben minden a szélsőségig feszített, az eredmény nem lehet más, mint *indifferencia*, vagyis a vélt és látszólagos elkülönülés feloldása és *közömbössé* tétele, azzal a reménnyel, hogy az abroncsok lehullanak, az előzetes ítéletregiszter nem érvényesül. A műhöz írott értelmezésében Pestalozzi joggal tette azt a megállapítást, hogy Tieck művében nincs helye a transzcendenciának. („Die verkehrte Welt ist in diesem Sinne ohne Transzendenz.”)¹⁴

Rainer Warning egy tanulmányában, ahol az idegenséget keltő elemeket vizsgálja a komédiában, érinti Tieck művét is. Különbséget tett a *közvetlenül a közönség felé forduló elidegenítés* és a rejtett megszólítás elidegenítő eljárásai között. Az előbbieket között ilyen eljárásmódokat különböztetett meg: 1. A játék kommentálása a játékot nyitó prologussal vagy azt megszakító közbeszólással. 2. A kórus közvetlenül szólítja meg a nézőket (*paraszisz*). Ennek az eredeti a görög színjátszásra visszanyúló értelme ki-lépés vagy átlépés, a komédiában olyan köz-játék (intermezzo), amelyben a kórus közvetlenül a közönséghez fordul, elsősorban az illúzió megtörése kedvéért vagy pedig a nézők figyelmét valamire ráirányítandó szakítja meg az illúziókeltő játék folytonosságát. 3. Ide sorolja Warning az olyan megoldásokat is, ahol a „félre” formájában valaki kiszól a mű eseménysorából, így kommentálva azt. A komédiában a helyzet komikumát fokozza, ha

¹² Schlegel: i. m., 163. o., 926. fr.

¹³ Uo. 131. o., 564. fr.

¹⁴ Pestalozzi: id. kiad., 131. o.

azt, amit hallania kellene valakinek, nem hall vagy nem képes meghallani. 4. A szerepből-kiesés, azaz a szerepidentitás feláldozása. Ennek számos példáját találjuk meg Tieck művében, Warning egy olyan *kiszólást* említ, amikor a szereplő a monológ nehézségéről beszél, főként ha olyan távol van tőle a sugó.¹⁵ Ennek a határsértésnek a jelentőségét a komikum szempontjából aligha kell külön hangsúlyoznunk. A fikció áttörésének vagy inkább átütésének komikus eljárásai végső soron illúziótlanná tesznek, demaszkíroznak, azaz újra lehetővé teszik az értelem használatát. Joachim Ritter alapvető tanulmányában éppen a „verkehrte Welt” toposza felől fogalmazta meg, hogy a nevetésben kirobbanó semmis (das Nichtige), a földi létezés az, amely mint „feje tetejére állított világ” árnyékot borít a végtelenre, és a nevetés egy olyan mozgást indít el, maga egy olyan mozgás, amely a kirekesztettet a lét közelébe hozza – szembesít azzal a többlettel és mélységgel, amely elől *jó oknál fogva* az értelem elzárkózik.¹⁶ Bergson nem véletlenül utalt arra, hogy „a komikum tudattalan”,¹⁷ vagyis olyasminnek a megnyilvánulása, amiről annak, aki így cselekszik vagy valami módon mások számára nyilvánvalóvá tesz valamit magatartásával, nincs tudomása. Ezért szinte meggondolás nélkül és „gépiesen” (Bergson) cselekszik, ami azonban egy adott pillanatban és külső hatásra átfordul, a rejtett mozgatórugó felszínre kerül. Mielőtt azonban a komikum teljességre törő és tisztázó jellegét magától-értetődőnek tekintenénk, jó ha nem feledjük Freud intését, miszerint a tudattalan és annak minden származéka *pót- vagy helyettesítő képződményeken* (Ersatzbildungen) és *szimp-tómákon* keresztül válik egyáltalán tudatossá, azaz, ami megnyilvánul, aminek jele más-son láthatóvá válik, az még nem az, ami azt *ténylegesen* „mozgatja”.¹⁸ A teljes leleplező-dés naiv komikuma az, amiben aligha hihetünk vagy ami igazán untat, de minden to-vábbi nélkül elfogadhatjuk a komikum alapvető és lényeges ismérvének azt, amit Ritter a görög hagyományra visszanyúlva *aizskrosznak* és *poneriának* nevezett, vagyis, ami el-csúfítja, torzítja a megjelenőt, az ember viselkedését, és végső soron életének elevenségé-től fosztja meg az embert. Bergsonnal ellentétben, aki Ritter szerint a nevetségesben elrejtett titok feloldását egy értelem vezérelte világlátás által kívánta feloldani, a romantiku-sok, így Tieck is, közelebb álltak ahhoz az arisztophaneszi hagyományhoz, amely a ne-vetésben és nevetségesben nem leplezte el a brutálist,¹⁹ amely mindent és mindenkit uralma alá képes hajtani, s ami alól senki sem lehet kivétel. A komikum abból fakad, hogy a helyzetnek nem vagyunk urai, s többnyire annak is csak utóbb jövünk a nyitjára, hogy mi mozgattott, s még ha kísérletet teszünk is a helyzetünk megértésére, többnyire a szokványos válaszokkal érjük be, így újra csak a helyzet foglyává válunk. A komikum *komoly* forrása az, hogy az ember soha sem teljességgel szabad az adott helyzetben, és minél inkább úrrá akar lenni rajta, annál inkább belebonyolódik. A komikum a helyzet bolondjaként mutatja az embert. Schlegel egy másik töredéke szerint „Tieck bolondjai mind nagyon komolyak, még ha nevetségesnek tűnnek is; ám az emberek nála bolon-dok”.²⁰ A bolond komolysága abból fakad, hogy semmiféle kötelem és megkötés nem tartja vissza, úgy is mondhatjuk, szinte teljességgel szabad, míg az ember bolondként tű-nik fel, hiszen egyre kevésbé lát kiutat, és ismétlésbe menekül, ami – ugyancsak utaltunk már rá, Bergsont követve – a komikum forrása. Ritter alapvető összefüggést lát a ko-molyság és komolytalanság között, az erkölcsös és az abból kirekesztett, a lét és a nem-

¹⁵ Vö. R. Warning: „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie”, in: *Das Komische*, W. Preisen-danz és R. Warning (kiad.), *Poetik und Hermeneutik*, VII. kötet, Fink Verlag, 1976. 311–312. o.

¹⁶ J. Ritter: „Über das Lachen”, (1940) in: uő.: *Subjektivität*, Suhrkamp, 1974. 87. o.

¹⁷ Bergson: i. m., 45. o.

¹⁸ Vö. Freud: „Das Unbewußte”, (1915) in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, A. Hol-der (bev.), Fischer Verlag, 1992. 143. o.

¹⁹ Vö. Ritter: i. m., 68–70. o.

²⁰ Schlegel: i. m., 163. o., 924. fr.

lét között, amelyeknek az összefüggése alapján a *nevetés olyan játékként áll előttünk*, amelynek egyik résztvevője az, ami kirekesztett, míg a másik az éppen a kirekesztő életrend maga. „Ez a komolyságnak az embereket vezérlő életrendje az előfeltétel, amely nélkül a komikus, a nevetséges játéka és az értelem, amely mindenkor ennek a játéknak a részét képezi, egyáltalán nem érthető. (...) Ebben az értelemben a nevetséges a szembe-szegülőnek az a mozzanata, amely folytán a nevetséges nyilvánvalóvá teszi az életvilághoz való odatartozását és így pozitívan ragadható meg.”²¹ A megütköztető és nevetésre ingerlő mozzanat éppen annak megértésére szolgál, ami összeütközésbe kerül azzal a világgal, azzal a moralitással, ami éppen ezen a *fordított módon*, kerülő úton jut napvilágra. Az olyan komédia aligha neveltet, amely ezt a rendet perszonifikáltan színpadra lépteti, és a nevetséges személyt sarokba szorítja. A komikum az embert magát szorítja rá arra, hogy a kiutatlan helyzetben felismerje azt, ami őt létéhez és a többi emberhez köti. A komikum szabaddá tesz, olykor ijesztően szabaddá.

Peter Szondi egy igen korai 1952-ben írott tanulmányában foglalkozott Tieck komédiáival.²² Az írás, amely alapvetően Schlegel irónia-felfogását elemezte, Tieck komédiáit olyan példaként mutatta be, amely felől érthetővé válik a romantikus irónia elmélete is. Két lényeges megállapítást tett Tieck műveit illetően: „A két tényező, amelyek lényegi összetevőit képezik a romantikus iróniának, fontos szerepet játszanak Tieck komédiáinak ironikus struktúráiban: az ideiglenesség/provizorikusság (Vorläufigkeit) és az öntudat. A romantikus irónia a valóságot mint időleget/ideiglenest (Vorläufiges) fogja fel, és a maga részéről csak ideiglenest/időleget hoz létre. A drámai formavilágban ez a prológos, amelynek értelme a provizorikusság (Vorläufigkeit). Ennek ábrázolására Tieck az inverzió módszerét használja (...)”²³ Szondi felismeri, hogy az ideiglenességet, az élet időnek kitett és ideiglenes jellegét inverz módon a prológosban mint végérvényest mutatja meg Tieck. Szondi ugyancsak egyértelművé teszi, hogy a romantikus komédia az illúzió rombolását az irónia által viszi végbe, ami pedig a szerepből-kiesés során valósul meg, sőt mint Tieck műve, a *Die verkehrte Welt* egy jelenete Szondi szerint mutatja, a szerep magáról mint szerepről szól.²⁴ Az így magára reflektáló, önmagát tudó szerep hasadása a végtelenbe tolja ki az önazonosságot. A maga szerepét (a vendéglős szerep, amely kezd kiszorulni a művekből és színpadról) tudatosítva teremtdik meg a szereplő komikussága, ideiglenessége a színpadon, aki a betérő vendégeket traktálja előbbi gondolataival, és szinte el sem akarja hinni, hogy van még valaki, aki betér a fogadóba. Azzal, hogy a szerepek egy sajátos *távolságba* kerülnek önmaguktól (önreflexivitás), azzal hogy magukról és helyzetükről nyilvánítanak véleményt, érvényesítik az iróniát, és így komikus hatást keltenek. Az irónia tehát, a két fent említett jellemzőt figyelembe véve, az emberi létezés időhöz kötött és ideiglenes jellegét, valamint mindenfajta önreflexív kísérlet ideiglenességét mutatja meg. Ezért is oly meglepő, hogy de Man miként olvashatta félre Szondi ragyogó meglátását. De Man ugyanis azt állította, hogy Szondi, nem elég, hogy összekeverte az iróniát a komédiával, de végső soron megteremti az irónia esztétikai *Aufhebung*ját. Az irónia ugyanis *disruption*, *disillusion*,²⁵ vagyis a törés és megszakítás gyakorlása, megfosztás az illúzióktól. Ha csak egy kicsit is beleolvasunk Szondi írásába

²¹ Ritter: i. m., 76–77. o.

²² Szondi: „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, (1954) in: *Schriften II.*, J. Bollack és mások (kiad.), Suhrkamp, 1978.

²³ Szondi: i. m., 25. o.

²⁴ Vö. Szondi: i. m., 29. o.

²⁵ Vö. P. de Man: „The Concept of Irony”, in: *Aesthetic Ideology*, A. Warminski (kiad.), University of Minnesota Press, 1996. 182. o., magyarul in: *Esztétikai ideológia*, Katona Gábor (ford.), Bókay Antal (kiad.), Osiris, 2000. 200–201. o. Fontos kritikai észrevételt fűz ehhez Szondi védelmében W. Hamacher a *De Mans Imperativ* című tanulmányában: „Az elő (Vor – Prológus) olyannyira elvált a rákövetkezőtől

vagy éppen Benjamin *Romantika*-könyvének az iróniát taglaló oldalaiba, akkor azt kell lássuk, hogy ezektől a szerzőktől aligha állt távol egy ilyen felfogás. Az irónia nem pusztán stíluseszköz, hiszen Szondi éppen ezt tette kritika tárgyává tanulmányában, nem is bánnak el vele, tehát nem is hatástalanítják azzal, hogy visszavezetik az én dialektikájára mint reflexív struktúrára,²⁶ mint ahogy aligha munkál egy történeti dialektika felfogásukban. Ha a reflexiót illetően Benjamin nem riad vissza attól, hogy az én-ben végbemennő megkettőződésről („innere Verdoppelung”) beszéljen Schlegelt követve, akkor számára is világosnak kellett lennie a törésnek, legalább annyira, mint minden a hatástalanítást ellenző dekonstrukciós elméletnek. Talán itt lenne az ideje, hogy ne riadjunk vissza beszélni a tudatról, főként, ha annak olyan a végtelenbe nyitó és magánál csak korlátozottan és meghatározottságok között levő tudatot értünk, mint arra Benjamin Fichtét idézve utalt. Benjamin máig meggondolandó idealizmus-kritikája úgy hangzik: „Az abszolút énben a reflexió végtelensége, a nem-énben a tételezés végtelensége győzetet le.”²⁷ Ha valaki ennek kritikájával él, akkor aligha akarja maga megvalósítani azt; ha Benjamin világosan megmutatja a közösséget és az eltérést Fichte és a romantikusok között, akkor azt nem érdektelen tudomásul venni. Benjamin aligha hihet az én reflexív helyreállításában, mint ahogy a tételezést sem tekinti a közvetlenség tiszta formájának, ha tetszik, egy „archaikus nyelven” szólva, az idegenség éppen a tételezésben nyilvánul meg kiváltképpen. Benjamin a könyv iróniáról szóló részében éppen azt mutatja meg, hogy az irónia – Tieck komédiáiban a legszélsőségesebb formában – a forma rombolását éri el: „A drámai formát mind között a legfőbb mértékben és a leghatásosabban lehet ironizálni, mert az illúziókeltés ereje benne éri el a legmagasabb mértéket, és ezáltal fokozottabban tudja felvenni magába az iróniát anélkül, hogy teljesen feloldódna.”²⁸ Ne feledjük, Benjamin irónia értelmezésének kulcsa, hogy a forma-destrukció nem lehet teljes – ha tetszik a forma tiszta fenomenalizmusának lehetetlenségét, a mű megszüntethetetlen materialitását mutatja meg, ahogy ezt majd de Man fogalmazza meg –, és Schlegelt idézve, a műalkotás elsőbbségét és teljes destrukciójának lehetetlenségét („die Unzerstörbarkeit des Werkes”)²⁹ állítja. Mi más lenne az irónia lényege, mint az, hogy ellentétben az alkotói szándék szubjektív önkényével éppen a mű részeként, a műben működő elemként válik olvashatóvá, amely közel és egyben távol is van attól, ami a művészet. Vajon honnan veszi de Man azt, hogy Benjamin itt a helyreállításról beszél, ha csak nem abból a rossz fordításból, amit ő maga idéz,³⁰ s aminek alapján Benjamin könnyen elmarasztható, mi több, Hegel sémájának követőjeként mutatható be. Nem, a Benjaminsztól vett idézet éppen azt mondja, hogy az irónia miközben egy be nem teljesíthető és meg nem valósítható művészet-idea fényében mutatja a korlátok között levő művet, ami magát destruálja, hogy többet, de nem magát az ideát mutassa. De Man így folytatta a Benjamin-idézet után: „A

(Nach – Epilógus), hogy az ideiglenesség / provizórikusság (Vorläufigkeit) abszolút, és a jövőbeni boldogság nem másként adott, mint az ígéletben.” In: *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, 1998. 188. o.

²⁶ Uo. angolul 169. skk. o. és magyarul 184. skk. o.

²⁷ Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, H. Schweppenhäuser (kiad.), Suhrkamp, 1973. 21. o.

²⁸ Uo. 78. o.

²⁹ Uo. 80. o.

³⁰ Így hangzik a benjamin szöveghely angol fordítása: „This type of irony (...) has nothing to do with subjectivism or with play, but it has to do with the approximation of the particular and hence limited work to the absolute, with its complete objectivation at a cost of its destruction.” De Man: *The Concept of Irony*, id. kiad., 182–183. o., magyarul 201. o., a német eredeti pedig így hangzik: „Es ist also bei dieser Art der Ironie, welche aus der Beziehung auf das Unbedingte entspringt, nicht die Rede von Subjektivismus und Spiel, sondern von der Angleichung des begrenzten Werkes an das Absolute, von seiner völligen Objektivierung um den Preis seines Untergangs.”

mű teljes széthullásának pillanatában (épp az előbb tudtuk meg Benjamtól, hogy ilyen nem létezik – B. B.), amikor látszólag minden elveszett, a mű helyreáll (it gets recuperated?), mivel e radikális rombolás a dialektika egyik mozzanata volt, azé a dialektikáé, amelyet a hegeli sémának megfelelően az abszolút felé tartó fejlődési folyamat történeti dialektikájaként értelmezünk.”³¹ Az „Angleichung” éppen nem approximáció, hanem hasonlatosságként értendő, az át nem hidalható távolság tudata munkál itt Benjammánál, a mű és a művészet (ideájának) örök nem-egysége. De Man azt sejteti, hogy az idea felől történő, történeti dialektikus pillantás nyújtja a mű újra helyreálló vagy helyreállított egységét. A kérdés csak az, mit is kezdünk azzal a kihagyott gondolattal, amely szerint nincs teljes destrukció. Benjamin szerint a romantikusok nem értették volna az iróniát, ha nem tartják fenn a mű olyan egységét, amely mindenkor *graduálisan különbözik a művészet egységétől*,³² sőt éppen „magában a műben levő objektív mozzanatként” kell értékelnünk az iróniát. Az iróniának, amely a komédiában is jelen van, *jóllehet nem egy vele*, a műben kell érvényre jutnia. A romantikusok megkövetelték, hogy a műben ábrázoltan kerüljön szemünk elé, azaz a művet megrendítve jusson érvényre („am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen”).³³

Az irónia, ha annak eredetére visszpillantunk, ami nem volt ismeretlen a görög gondolkodás iránt nagy érdeklődést mutató romantikusok számára sem, a szókratikus iróniát találjuk. Schlegel a *Kritikai töredékek* 108. darabját felvette a de Man számára is oly fontos, Az *érthetlenségről* című esszéjébe, amely az *Athenäum* folyóiratot lezáró esszéként jelent meg. Ebben a töredékben a szókratikus iróniáról szólt, amelyet mint „besonnene Verstellung”-ot, azaz olyan józan és megfontolt torzítást mutatott be, ami végső soron az irónia lényegére is fényt vet. Az irónia nem szándékolt, hanem annak a lehetősége, hogy általa és rajta keresztül valami, ami nem nyilvánulhat meg közvetlenül, amit nem illik kinyilvánítani, mégis megnyilatkozzon. Már Arisztotelésznek a *Nikomakhoszi etikában* olvasható megjegyzése is erre a közvetett jellegre utal a szókratikus iróniát illetően. „A gúnyosan szerénykedő ember, aki magáról mindig kevesebbet mond, mint amennyit valójában ér, jellemét tekintve az előbbinél (a nagyzó ember – B. B.) sokkal megnyerőbb: nyilván nem nyereségvágyból beszél így, hanem mivel irtózik a nagyzólastól; s leginkább a hírnevet jelentő dolgokat utasítja el magától, amint ezt például Szókratész is tette.”³⁴ A szókratikus irónia, tehát nem az önkény vagy a gonosz félrevezetés módja, hanem az a kísérlet, hogy az ember maga döntsön a helyzetről, a jellemről, a tettről, mindarról, amivel szembesül. Ezért nevezheti a „legtörvényesebb-

³¹ De Man: uo.

³² Benjamin: i. m., 80. o.

³³ Uo. 81. o.

³⁴ Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, Szabó Miklós (ford.), Simon Endre (kiad.), Magyar Helikon, 1971. 111. o., 1127b; a német kiadásban Dirlmeier megjegyzi, hogy Szókratész tehát tagadja azt, ami a közvélekedés számára (doxa) irányadó, s így maga is egy *eiron*, azaz különb, mint a nagyzó, de ő is elhibázza a helyes közepet (vö. 1127a). A jellem, amely tudja, hogy a körülmények mennyire befolyásolják a mondhatót és a tettben kinyilváníthatót. A nem tudás tudása és ekként mutatkozás a szókratikus iróniának a másik lényeges eleme. Itt az *Allam* egy szöveghelyére utal (337a 4.), ahol Szókratész az igazságosságot és az ilyen cselekedetet közvetlenül aligha tartja bizonyíthatónak. Thraszümakhosz gúnyos kacajjal fogadja Szókratész kitérését „Ó, Héraklész! Lám ez az a jól ismert Szókratész-féle gúnyolódás! (*eironeuszoio*) Tudtam én ezt előre, meg is mondtam ezeknek itt, hogy nem leszel kapható feleletre, hanem elhelyett majd gúnyolódsz...” In: Platón: *Összes Művei*, Szabó Miklós (ford.), Európa, 1984. 33. o. András Horn egy példaadón gazdag könyvből tárgyalta a komikum forrásait és fejlődéstörténetét, s ezen belül a komikum és irónia viszonyát. A romantikus irónia irodalmi lényege az illúziórombolás, az illúzió megrendítése, a felépített destrukciója, ahol Tieckre utal a szerző. Vö. A. Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Königshausen & Neumann, 1988. 241–242. o.

nek”, hiszen a megértés szükségszerűségéből és a törvény alapításából adódik a válasz, minden előzetest és szokványost törvényen kívül helyez, ezért riadnak meg a „harmonikus lapály”³⁵ emberei, s végül már nem tudják eldönteni, hogy mennyire vegyék komolyan vagy tekintsék pusztán tréfának.

Hogy a „verkehrte Welt” mennyire meggondolandó, és hogy filozófiailag milyen kévéssé beszélhetünk itt helyreállításról, ahhoz elég megnéznünk *A szellem fenomenológiájának* az „Erő és értelem” fejezetét, ahol Hegel beszél a „fordított világról”, vagy emlékezhetünk a korábban keletkezett *Kritisches Journal der Philosophie* nyitó szövegére, ahol Hegel kijelentette, *a filozófia világa egy fordított világ*, azaz a teljességgel magával soha nem azonos. A „fordított világ” az értelem szintjén az állandó meghasonlás („Entzweiung”) és a lét vonatkozásában az abszolút nyugtalanság („absolute Unruhe”), s tudjuk, a tudat soha nem az, amire vonatkozik, a megértendő pedig soha sem egyszerűen a világ visz-szája.³⁶ Ki gondolhatná bármikor is, hogy az elé táruló világ a torzítatlanul jelenvaló.

Az irónia és az azzal élő komédia nem tesz mást, mint elmélyíti érzékünket a torzulások iránt, az időleges és ideiglenes értést segíti elő kerülő úton. „Alles tief verstellt” (Schlegel), a mélységesen torzult, vagyis, amihez a tudat mindig későn jön, s amihez odafordul már nincs is jelen – ez az irónia kulcsa.

Prológus *a mű végén* meghajlik az üres sorok előtt („Ich empfehle mich. – Er verbeugt sich sehr ehrerbietig gegen die leeren Bänke und geht ab.”).

³⁵ Schlegel: *Kritikai töredékek*, id. kiad., 231. o. Szókratész mint a kritikai transzcendentálfilozófia ellenpontja jelenik meg Rüdiger Bubner fontos tanulmányában: „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie”, in: uő.: *Innovationen des Idealismus*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 152. skk. o.

³⁶ „Das Übersinnliche ist also die Erscheinung, als Erscheinung. – Wenn dabei gedacht wird, das Übersinnliche sei also die sinnliche Welt, oder die Welt, wie sie für die unmittelbare sinnliche Gewißheit und Wahrnehmung ist, so ist dies ein verkehrtes Verstehen; denn die Erscheinung ist vielmehr nicht die Welt des sinnlichen Wissens und Wahrnehmens als seiende, sondern sie als aufgehobene oder in Wahrheit als innere gesetzt.” Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Meiner Verlag, 1988. 103. o. Hegel itt arról beszél, hogy az érzék felettit, mint valami pusztán érzékek számára megnyilvánulót gondolják el, ezzel csak az eddig sem értettet fordítják át, azaz fordítva értik félre. A megjelenő (jelenség) nem azt mutatja, ami van, ami elkülönül és kiemelkedik, az a létezőt valamiként *emeli a tudatba*, s mint ilyen soha sem az, ami van. Vö. még Gadamer: „Die verkehrte Welt”, (1966) in: uő.: *Hegel, Husserl, Heidegger*, Mohr (Siebeck), 1987. 29–46. o.

MASZKOK DISZKURZÍV JÁTÉKA*

*Garaczi László: Bálnák tánca; Az olyanok, mint te***Dramaturgia, diszkurzivitás, metafikció**

Elmondható, hogy a honi drámaelméleti diskurzus a kilencvenes évek második felében számottevő megújuláson ment keresztül, s ez részben maga után vonta a drámakritika korszerű átalakulását is, a kortárs drámák s drámakötetek recepciója mégsem mondható túl hatékonynak. Ez a tény persze nem csupán öröklött struktúrák következménye, de elméleti megfontolások is igazolhatják, amennyiben a kortárs színházi szemiotika a drámaszöveget az előadás partitúrájának tekinti, ami csakis a színrevitelben nyeri el végső formáját. Noha szöveg és előadás elemzése között különbséget tesznek, a hazai drámaelméleti elemzők egyoldalúan csakis ez utóbbira helyezik a hangsúlyt, elfeledkezvén arról, hogy az előadás nem csupán kiteljesítheti, de akár fel is számolhatja a dráma szemiotikailag aktiválható textuális aspektusait. Sőt talán még az is megkockáztatható, hogy a scenográfiai komponensek vizuális hatásmechanizmusai révén, a színpadi jelentők természeténél fogva elkerülhetetlenül mimetikus kontextusba helyezi az írott szöveget. Még akkor is így van ez, ha nem a valószerűség, de a jelformák önállósuló, egy felidézett világ törvényszerűségeitől nagyban függetlenül összejátéka szervezi az előadást, hiszen a hangzóság s a vizualitás önkéntelenül konkrét referenciák közegebe helyezi a szöveget, s elvonatkoztatja azt nemcsak a jelentők materialitásától, de sok esetben a nyelv tropikus meghatározatlanságaitól is. A honi színházi szemiotika ezen egyoldalúsága azért sem szerencsés, mert indokolatlan távolságot tételez a drámaelemzők és az irodalomértők kompetenciája között, amit egyébiránt az is jelez, hogy az irodalomtudományi diskurzusban – s ez nem csak a hazai viszonyokra jellemző – a dráma-

elmélet művelői éppúgy elvétve foglalkoznak más műnemhez tartozó szövegekkel, ahogy a többiek is csak igen ritkán írnak drámaelemzéseket.

Noha korántsem kizárólag, de részben ez lehet az oka annak is, hogy többek között Garaczi László dramatikus szövegeiről sem készültek beható elemzések, hovatovább kritikai recepciójuk is meglehetősen erőtlén, miközben a szerző *Bálnák tánca* (1994) című kötetében megjelent darabok a kortárs dráma kiemelkedő műveinek számítanak még akkor is, ha közülük alighanem csak a *Mizantróp* bemutatójának volt – szűk szakmai körben – számottevő színházi visszhangja. Még tanulságosabb lehet a recepció deficitje, ha figyelembe vesszük, a *Bálnák táncában* működő írásmód nem különbözik radikálisan sem az 1992-ben megjelent s gyorsan kanonizált *Nincs alvás!* szövegszervező eljárásaitól, sem pedig az önéletrajzokban alkalmazott bizonyos diszkurzív stratégiáktól. Mindemellett persze a műfaji s műnemi értelmezők a drámák esetében sem számolódhatnak föl teljesen, sőt éppen hogy összetett és produktív újraírási műveleteknek lesznek részei, s a szerepek, valamint a hozzájuk rendelő diskurzusok inszenírozása a szövegek önszemléletét is nagyban befolyásolja. Az a tény tehát, hogy Garaczi első drámakötetének annak ellenére sem volt különösebb kritikai visszhangja, hogy a szerző a kilencvenes évek elejétől a kortárs irodalmi kánon meghatározó figurája, egyaránt magyarázható a drámakritika erőtlenségével s azzal, hogy a kanonizálás egyidejű műveletei nem társultak hatékony interpretációs stratégiákkal, olyanokkal, amelyek a szöveg megszólaltatása révén képesek lettek volna fölismerni ezen írásmód történeti-poétikai jelentőségét, vagy egyszerűen – s kevésbé patetikusan – betölteni azok gazdag szemiotikai potenciálját. Az a három színdarab, amely nemrég *Az olyanok, mint te* (2000) című

* Részlet a szerzőnek a Kalligram Kiadónál könyvhétre megjelenő *Garaczi László*-monográfiájából.

kötetben látott napvilágot, némi módosulást hoz a szerző dramatikus írásmódjában, amennyiben ezekben – mint látni fogjuk – az önreprezentáció alakzatai eloldódni látszanak a nyelv figuratív lehetőségeinek kiaknázásától, s uralható metafiktív stratégiákba helyeződnek át.

Lévéen Garaczi darabjaiban a dramaturgiai szerkezet a legtöbb esetben narratív sémák és diszkurzív klisék szinkretikus összeszerelésének lesz a terméke, sem a kronotoposz, sem pedig az ebbe illeszkedő cselekmény vizsgálatainak szempontja nem vonatkoztatható el sem az e sémákhoz társuló műfaji értelmezőktől, sem a szereplői replikák diszkurzív összetettségétől. Annál is kevésbé, mivel a karakterek, amelyek így nem csupán a narratív funkcióknak, de akár műfaji konstituenseknek s a figuráció nyelvi mechanizmusainak is hangsúlyosan ki vannak szolgáltatva, sem tekinthetők úgy, mint pusztán aktánsok vagy középponti dramatikus komponensek. A bricolage-technika persze nem lehetetleníti el a téridő-szerkezet színvonalát applikációját, sem pedig a szerepek eljátszhatóságát – noha mindkettőt illetően okozhat nehézségeket –, csupán arról van szó, hogy a dialógusok köré építhető diegézis, csakúgy, mint az ebben mozgó alakok, verbális játékok produktumaiként mutatkoznak meg. Magától értetődő, hogy a színház jelformái a szövegtől különböző stratégiákkal (is) kénytelenek „újraalkotni” az összeszereltség markereit, s csakis közvetetten utalhatnak a szereplők vagy a játéktér nyelvi feltételezettségére, ellenben – mint említettük – a szövegnek a látványosabb képések színre vinni a műfajok diszperzív játékát.

A *Bálnák tánca* mindhárom darabjában egyfajta kronotopikus integritás érvényesül, a cselekmények egyetlen nap alatt s ugyanazon a helyszínen játszódnak le, az *Imoga* egy kocsmában, a *Mizantrop* Cila otthonában, a *Jederman* pedig Árpiék lakótelepi lakásában. A második kötet színdarabjai már némileg bonyolultabb képletet mutatnak, amennyiben azokat hirtelen helyszínváltások tagolják, az események sokszor párhuzamosan történnek, s a dramaturgiai szerkezetet építgató meghatározóak hosszan kitarított narrációs szövegek (Téri kihallgatása a *Csodálatos vadállatokban*), mint az emlékezés vagy az álom szcenikus átírásai (Hajagos megjelenített elbeszélése a *Fesd fekértére!* című darabban; a *Prédales* jeleneteinek asszociatív egymásra következése), minek következtében a cselekményben többször időbeli

hiátusok keletkeznek. A dramaturgiai komponensek változatossága s összetett interpretatív lehetőségei azonban nem a hármas egység szempontjai felől ragadhatók meg, de műfaji értelmezők és narratív sémák olyan viszonyrendjében, amelynek nincs közvetlen befolyása a tér- vagy az időkezelés alakulására. Mi sem bizonyíthatja ezt jobban, mint hogy a *Bálnák tánca* színdarabjai, melyeknek diegézise kronotopikusan igen homogénnek mutatkozik, számottevően nagyobb invencióval s variativitással használják ki a diszkurzív sémák szinkretikus összeszerelésében és a sokműfajúságban rejlő poétikai potenciált, mint azok a később írott drámák, amelyeknek téridő-szerkezete széttartónak bizonyul.

A következőkben először a dramaturgia diszkurzív összetettségét vizsgálom meg a narratív sémák, a sokműfajúság s az intertextualitás egyes jelenségeinek lehetséges funkció-összefüggései felől, valamint a szereplői replikák figuratív stratégiáinak vonatkozásában, arra keresvén a választ, hogy a dramaturgia miképpen szolgáltat ki heterogén elemek szövegszervező erejének. Ezek után az intertextualitás szorosan vett nyelvi formációira helyezem hangsúlyt, majd pedig a performativitás azon megnyilvánulásait elemzem, amelyek a nevek s a jelentő játéka, illetve a szerepek önkényes felsokszorozása révén hozzák át az összefüggésbe a szövegek diszkurzív alakulását azok metadiszkurzív (ön)értelmezési lehetőségeivel.

A műfajok keveredése, a sokműfajúság többnyire kontaminációk révén határozza meg az egyes Garaczi-darabok alakulását, s mivel önkényes és hiperbolikus variációjuk valahányszor szatirikus vagy humoros hatásfunkcióba futtatja a szövegeket, nem beszélhetünk az olvasatok modalitásának (komoly/humoros, tragikus/komikus) műfajok mentén történő elkülönüléséről. A műfajok olyan interpretánsok itt, amelyek a szövegek kontingens szerveződésében vesznek részt, s azok diszperzív karakterének korántsem egyedüli biztosítékai, amennyiben az automatizmusként vagy kliséként használt dramatikus elemek műfaji markereinek kontextusában – a „verbális gimnasztika” (Riffaterre) számos nyelvjátszékai humorával megerősítve – a tragikus vagy egyszerűen csak komoly modalitással társítható műfaji elemek is rendre preformált nyelvi s narratív sémák humorosan kontaminált termékeknek tűnnek fel. Az *Imogát* tematikusan átszövő társadalom-

kritikai realista színmű sematizmusát egyrészt a helyzetkomikum bohózáti formáját is felhasználó klisék billentik ki, amelyek a szociografikus életkép túlzásaiként jelennek meg, másrészt pedig a múlt titkainak jelenbeli felszínre kerülését dramatikus elvvé emelő ibseni modell hiperbolikus alkalmazása.¹ A jegyzetben felvázolt bonyodalommal párhuzamosan ugyanis olyan (ál)fordulatok sora határozza meg a dramaturgiát, amelyekből a múlt eltitkolt eseményei bontakoznak ki, s fokozatosan kiderül, Imogának nem Cobor, hanem Istugén a vér szerinti apja, Istugén feleségét, Földi Mását viszont nem férje, hanem Imoga ejtette teherbe, minek következtében Dodika Imoga és Földi Mása gyermeke, akinek Istugén a nagyapja. E fordulatok azonban nem kapnak sem sorsszerű, sem – ezzel összefüggésben – tragikus jelleget, amennyiben kibontakozásuk nem a késleltetés, hanem a váratlan s motiválatlan esemény dramatikus technikái révén valósul meg, s következményük a diegetikus világban sem terjedt túl egyfajta humoros hatáson: Földi Mása egy részeg pillanatában árulja el férjének, hogy ki a valódi apja gyermekének, mire Istugén csak annyit mond, miközben „*hétrét görnyedve röhög, lassan lecsillapodik*”, hogy „Nagyapa lettem.” (45.) A társadalomrajz a műfaj paródiájaként működik, amit – mint alább látni fogjuk – nemcsak a szereplők beszélő nevei, hanem legfőképpen a replikáikban megvalósuló nyelvi diszperzitás, valamint az állatmetaforika (lásd például a *kutyakomédia* műfaji meg-

jelölést) figuratív sémái támasztanak alá. Ahogyan H. Nagy Péter írja kiváló kritikájában: „A szerelmi háromszögek egymásba játszása a (többnyire) tragédiák forrásaként funkcionáló toposzt ironikus és komikus horizontba emeli, viszonylagosítva annak egysíkú jelentéstartományát.”²

A *Jederman* egyszerre variálja a görög sorstragédiák s a bűnügyi történetek kliséit a moralitásjátékok tematikájával, továbbá a bohózatok komikus megoldásait s a szerelmi háromszög ősrégi toposzát.³ A darab főhőse, Árpi a címben is jelzett ismert középkori moralitás, az *Akárki* allegorikus figurájának helyzetébe kerül, s a halálra készülődik. Az Isten előtti morális elszámolást váró és (személyes vagy szimbolikus/absztrakt) hozzátartozóinak kíséretét kérő kétségbeesett Akárki helyett azonban Árpi nevetséges önsajnálattó alak, aki nem hisz a túlvilágban. Az „elszámolás” gazdasági kontextusból átvett keresztény metaforáját szó szerint érti, s evilági összefüggésbe helyezve át(re)profanizálja azt, amikor abszurd módon családjá anyagi megsegítésére használja ki betegségét. Árpi életének sorsfordulatai groteszk események, humoros *peripeteiák*, amelyek a darab fikciós terében nem járnak különösebb következményekkel, s nem többek a műfaji kontamináció diszkurzív elemeinél. Mindezt a bohózatok harsány humorra épülő dramaturgiai megoldásai is megerősítik: Koppány Géza következetesen összetéveszti Árpi fiát annak feleségével, Etával; az olvasói (nézői) többlettudás

¹ A nagyvárosból szülőhelyére, a vidéki porfészekbe ellátogató címszereplőt apja, Cobor messiásként várja haza, s arról álmodik, fia majd megdönti a helyi kiskirály, Istugén hatalmát, Imoga azonban nem akar otthon ragadni, hazaútjának célja nem más, mint a pénzszerzés. Miután apja kizárólag azzal a feltétellel juttatja pénzhez, ha betölti a kijelölt szerepet, Imoga Istugénhez fordul, aki viszont csakis akkor teljesíti kérését, ha segít meggyőzni Dorkát, a kocsmáros (Ocella) lányát – aki mellel szerelmes Imogába –, hogy adja oda magát Hermannak, a német turistának, mert az szeretné kipróbálni, milyenek is a „magyar menyecskék”. Imoga a második lehetőséget választja, s eleget tesz Istugén kérésének, viszont nem jut hozzá a pénzéhez, mivel a helyi kiskirály telefonon értesítést kap, hogy kampányfőnöke minden pénzével megszökött Amerikába.

² H. Nagy Péter: „Szerepek újraosztása”, in: *Kánonok interakciója*, Budapest, 1999. 92. o.

³ Árpi egy terésvárosi lakótelepi lakásban él családjával, amikor olyan orvosi jelentést kap a kórházból, hogy halálos betegségben szenved, s elhatározza, hasznót húz az elkerülhetetlenből: vállalja, hogy fizetség fejében élők üzeneteit közvetíti a túlvilágra azok hozzátartozóinak. Mivel a halálba nem vihet magával emlékeztetőt, memorizálnia kell a felvett üzeneteket. Többek között megjelenik nála egy különös figura, Koppány Géza, a rendőrfőnök, aki nemcsak érthetetlen üzenet továbbításával bízta meg, de üzenetére választ is vár. Mivel nem bízik abban, hogy Árpi ténylegesen halálán van, orvost küld kivizsgálására, aki egy fantasztikus készülék segítségével megállapítja, Árpinak valójában kutya baja. Felesége, Eta, gyanítván, hogy férje sejtethet valamit, bevallja Árpinak, hogy orvosi lelete hamis volt, azt közös barátjuk, Csaba, Eta régi szeretője csak azért állította ki, hogy végre megszabaduljanak Árpitól.

fényében bizonyos dialógusoknak a szereplői horizonthoz képest megváltozik a pragmatikai értéke, s a főszereplő számára semleges kijelentések csúfos rájátszásként lesznek érthetők (Árpi és Eta beszélgetése, illetve Csaba és Árpi dialógusa). Ismét igazat adhatunk a *Bálnák tánca* mértékadó kritikájának: „A poszta-toposz és az akárki-mitosz egymásra montírozása így olyan struktúrát hoz létre, mely egyszerre mutat a moralitások és a kabaréjele-
netek felé, vagyis (legalább) kétféle olvasási szokásrendszer mozgósít: az allegorikus és a populáris regiszterét.”⁴ Kérdés persze, s ezt a továbbiakban látni fogjuk, miképpen aknázza ki a darab az intertextualitás pragmatikus stratégiái segítségével a moralitás tematikájában s a szereplői viszonyrendjében rejtőző szemiotikai lehetőségeket.

A műfajok kontingens automatizmusai a *Jederman*ban éppúgy, mint az *Imogában* eltérítik a szövegek előrehaladását, s verbális játékok öncélú humorával teszik diszkurzív törvényszerűségeket függvényévé a dramaturgiai komponenseket, ugyanakkor a szereplők konstitúcióját is műfaji előírások összetettségének szolgáltatják ki. Az *Imoga* alábbi részletében a címszereplő Istugénnel beszélget, s céljával, a pénzké-
réssel nem mer rögtön előhozakodni, a dialógust a vidéki élet történéseire tereli, kérdéseiben s az azokra kapott válaszokban azonban a replikák szemantikai dimenziója szójátékoknak s a nyelv eufonikus hatásainak rendelődik alá.

„IMOGA (*rávágja*) Egészségedre. (Isznak.) Hanem, mi hír a határban?
ISTUGÉN Gólyahír.
IMOGA Magzik már a tengeri, egyelik a fuszulykát?
ISTUGÉN A fuszulykát? Azt igen, azt egyelik.
IMOGA Csattognak a csebelők a pitymallatban? Dukkózzák a gébicsek a venyigét?
ISTUGÉN Dukkózzák, hogyne. Hetek óta éjjelnappal dukkóznak a gébicsek.
IMOGA Hát ennek örülök.” (32.)

A címszereplő igen általános kérdésére adott válaszában Istugén olyan szójátékkal tereli el a diszkurzust s teszi formálissá a dialógus tematikáját, amely nemcsak szó szerinti-ségében redundáns igazságával tüntet, de akár rejtett utalásként is felfogható: a gyermek apjára vonatkozó újabb hírek ironikus, enigmatikus, egyúttal viszont frappáns felidézése (gólyahír). A párbeszéd folytatásában a vidéki élet természeti eseményeit megnevező nyelvi elemek értelmetlen, elsősorban az eufónia által irányított humoros kontaminációba rendeződnek: a gébics, ami egy apró énekesmadár, aligha dukkózhat venyigét, hiszen a dukkózás a lakkal való fényezés szakszerű megnevezése, ráadásul a venyigét éppúgy nem szokták lakkozni, ahogy a fuszulykát sem egyelik. Az ismertebb közneveket (bab, hajnal) népnyelvi formájuk (fuszulyka, pitymallat) helyettesíti, s a szöveg különös hangzása grammatikai pertinenciára alapozott szemantikai értelmetlenséggel társul, ami még a titkosan kódolt nyelv műfaji értelmezőjét is működésbe lépteti. A népnyelv s a természeti leírás lexikális értelmezője a kontextusba nem illő verbális komponenseket nemcsak a szintakszis grammatikai kényszere, hanem legfőképpen a hangzásnak a jelentéstől függetlenül tényezője révén helyezi át: a népnyelvi formulák kontextusában a ritka és sokak által ismeretlen (szak)szavak is népi kifejezéseknek tűnnek fel. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy a szereplők ironikusan viszonyulnak saját diszkurzusaikhoz, ezt azonban korántsem egy rögzíthető nézőpontból teszik, amennyiben – mint később látni fogjuk – replikáik modalitása éppúgy klisék kontaminációjából áll elő, mint azok referenciája, ennél fogva a szöveg irrelevánssá tesz minden lélektani vonatkoztatást.

Koppány Géza és Imi dialógusa a *Jederman*ban a találós kérdések műfaji kényszerét lépteti működésbe ugyancsak a szöveget eltérítő funkcióval, egyúttal viszont a moralitások kontextusában a katekizmus műfaját is megidézi. A jelenet nemcsak kiemelődik – az „atmosfera” szerzői utasítása által – az őt megelőző és követő replikák közül, de hirtelen, minden átmenet nélkül át is rendezi a szereplők viszonyait: a diszkurzust uraló, a családot terrorizáló Koppány Géza egy csapásra partnerként kezd viselkedni Imivel. A találós kérdések a kérdés-felelet-visszakérdezés szabályos váltakozásaként szervezik a szöveget, miközben soruk egy abszurd kérdéssel kezdődik, ráadásul egyikre sem adható definitív felelet, vagyis nem igazi találós kérdésekként funkcionálnak. A kapott választ továbbá a másik úgy fogadja el, hogy – az első kérdést s a rá adott választ leszámítva – irrelevánssá teszi helyességének szempontját.

⁴ H. Nagy Péter: i. m., 92. o.

„IMI (rövid töprengés után) Ha hárman vannak egy szobában, és kimennek négyen, mi a teendő, hogy senki se legyen bent?

KOPPÁNY GÉZA Egynek vissza kell mennie. (Röhög, majd koncentrálni.) Mit tesz a kígyó, mikor a farkába harap?

IMI Középpontot keres. Hogyan javítod ki a hibát?

KOPPÁNY GÉZA Elkövetéssel. Hogyan lehetséges, hogy az ember tudata benne van az agyban, ha az ember egyidejűleg képes az agyról gondolkodni?

IMI Sehogy. Mit tegyen az, akinek mondanivalója van?

KOPPÁNY GÉZA Álljon ki, és hallgasson. Hányat lép a Sátán az ember felé?

IMI Ahányat az ember Isten felé. Ki nemzi a démonokat?

KOPPÁNY GÉZA Aki öl. Merről jön az égi követ?

IMI A hír felől. Mi a Gubernátor svájci bankszámlakódja?

KOPPÁNY GÉZA (lassan Árpához fordul, atmoszférá vége) Nagyon rafinált ez a te állítólagos kis feleséged.” (114.)

A kérdések és válaszok formális váltakozása és a kérdőszók előírt mondatrészre vonatkozó, tehát szintaktikailag korrekt felelet, ha nem is teljes, de legalábbis részleges szemantikai inkorrektességgel párosul. A kérdések széles spektruma az életrecept gyakorlati érdekű kérdéstől a bölcséleti s vallási diskurzusok általános, illetve katekizmuszerű kérdéseig terjed, s akár tagadó, akár állító válasz követi, e válasz vagy szemantikai értelmetlenségként leplezi le a megelőző kérdést, vagy pedig talányos, nem a logikára épülő kapcsolatot feltételez kérdés és válasz viszonylatában. A rendőrfőnök második kérdése olyan ismeretelméleti problémát érint, amit ugyan a szereplő rejtvénytyszerű szerkezetként gondol el, de amelynek lehetséges nyelvszemléleti vonatkozása – gondolkodás és tapasztalat viszonya – a darab önértelmezésében is jelentésszerű bizonyulhat. Hiszen nyelv és nyelven kívüli, konstatív és performatív relációjában Koppány Géza diskurzusa látványosan az utóbbi komponens elsődlegességére hagyatkozik, amivel elismeri, hogy a valóságról tett kijelentések sohasem verifikálhatók teljesen, mert a nyelv metaforikus konstitúciója nem iktatható ki a megisme-

résből. Ezzel magyarázható a rendőrfőnök következő kérdése is, ami Imi válaszával együtt azt előfeltételezi, hogy az ember egyforma távolságra van az Istentől és az ördögtől, mivel egyik teremtmény sem más, mint pusztán nyelvi fikció. Az imádkozás lényegében nem különbözik a káromkodástól, amennyiben címzettjét egyik tevékenység sem érheti el, a megszólított nem külső referensnek, de a megszólításban létrejövő entitásnak bizonyul. Ezt a fölismerést maga a párbeszéd is megmutatja, amennyiben látványosan preformált sémák variációjával képzi meg a megszólítottat éppúgy, ahogy a megszólított. Imi utolsó kérdése egy a fiktív világ hátterében feltűnő enigmatikus és hangsúlyosan fiktív figurára (Gubernátor) vonatkozik, akiről egyes szereplői replikából annyi tudható, hogy igen nagy hatalma van, s Koppány Géza valamikor a titkos tanácsosa volt, és akinek a neve humoros kontamináció, a „guberáló” és a „terminátor” kifejezések keresztezésének eredménye. Mulatságos, ahogyan Imi a találós kérdések szerkezeti lendületét akarja felhasználni arra, hogy Koppány Gézából kiszedje a titkot, s nem kevésbé humoros az a bohózati dramaturgia, ahogy Koppány vissza-visszatérően nőnek nézi Imi, s összetéveszti őt Árpai feleségével.

A nyelvek sokformájú összjátékának szempontját irodalmi szövegek értelmezésébe elsőként bevezető Bahtyin a regényt tartotta ezen jelenség autentikus megnyilvánulási terepének, s míg a lírát alapvető monologikus karaktere miatt zárta ki a játékból, a dráma esetében arra hivatkozott, hogy a szerzői hang hiánya következtében a diskurzusok keveredése abban csakis formális, s így jól uralható eseményként valósulhat meg. „A színházi drámától, természetétől fogva idegen az autentikus polifónia; többféle síkkal rendelkezhet ugyan, de nem lehetnek felsokszorozott világai, csakis egyetlen referenciális szisztémát fogad el.”⁵ Kétségtelen, hogy a szavak vándorlása, ami a drámában az egyazon diegetikus szinten működő szereplői kijelentések között tetten érhető, elsődlegesen egyfajta tematizált nyelvi történészként értelmezhető, s nem pedig, mint a regényben, diszkurzív szintek közötti, sokszor uralhatatlan eseménynek. Ez azonban nem akadályozza meg sem azt, hogy – amint Garaczi dramatikus szövegeiben megfigyelhető – a szereplői szólamok nyelvi klisék olyan játé-

⁵ Mikhail Bakhtine: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, 1970. 69. o.

kaként funkcionáljanak, amely nemcsak a szereplők nyelvi feltételezettségére mutathat vissza, hanem a mimetikus interszónális viszonyokat eltérítve a diegézis diszkurzív összetettségére is, sem pedig azt, hogy ennek következtében a szavak vándorlása, sokszor a figuráció dimenziójával is összekapcsolódva, túlhasson a fiktív világ kontextusán s vonatkoztatási körén.

Garaczi színdarabjaiban a szereplők nyelvi konstitúciójának kiemelésében éppúgy közrejátszanak visszatérő szófordulatok, mint konkrét diskurzusok jellegzetes verbális repertoárja, illetve – többnyire szatirikus – intertextuális utalások. Az *Imogában* a társadalmi dráma külső referenciákat is erőteljesen mozgásba hozó tematikája egyes szereplők diskurzusának szociális azonosíthatóságával társul, miközben bizonyos figurációs, valamint szövegközi stratégiák biztosítják, hogy a diskurzusok diszperzitása egyúttal túl is fusson a nyelvi különbségek eme reduktív horizontján. Istugén, a „helyi kiskirály” szólamát sokszor ismételt kifejezések egyénítik („az agyam leszakad”) s a kádárista kisvezetők (is) jellemző paternalista érvelésmód, mellyel Cobor nyelvhasználatának nem kevésbé klisészerű forradalmi metaforikája áll szemben, az a diskurzus, amelyben parodisztikus módon jelöletlen idézetként térnek vissza a magyar romantikus költészet forradalmi toposzai („A föld kifordult sarkaiból.”, „Feltámadott a tenger.”, „A nép ítél fölötted.”, „Lemossuk a gyalázatot.”), s amit ezeken kívül kizárólag szólások és állandósult szókapcsolatok alkotnak.⁶ A politikai ideológia s a társadalomkritika repertoárjának sémái nyelvek diszkurzív játéktereként bontakoznak ki, s humoros feszültség képződik a Petőfi-versek idézte pá-

tosz és a kisszerű politikai érdekharc kontextusa között. Megfigyelhető, hogy a radikális változtatást hangoztató szereplő beszédében találhatók a leginkább kiüresedett, megszőkottá vált nyelvi elemek, ellenfele, a maradi Istugén beszédmódját ugyanakkor az inszektológiai szaknyelv ebben a kontextusban újszerű, szokatlan lexicája népesíti be, ami eufóniájával keltett humoros és ironikus hatásán⁷ túl tropológiai szinten is funkcióba lép.

Hiszen az *Imoga* szövegét is átszövik, noha jóval kevésbé, mint a *Mizantrópot*, azok a nyelvi klisék, szókapcsolatok, amelyeknek a köznyelvben metaforikus használata jelenti elsődleges értelmét, s amelyek különböző átlatok neveit vagy tevékenységét emberekre vonatkoztatják. Földi Mása nemcsak modálisan billenti ki a rovartani szakkifejezéseket, ezek kontextusában – szintén ironikusan – feléleszti a halott állatmetaforák referenciális jelentését: „Kis tavaszi zsongás.”, mondja Ocellának, miután az leszidta leányát, Dorkát, mert mosogatás közben, szerelmi ábrándozásában összetört egy tányért; „Szegény kis Ocella, kis bogárkám. Elkallódott neki a felesége.” (Kiem. tőlem – B. T.), kedveskedik a kocsmárosnak.⁸ Inszektológiai és „antropológiai” diskurzus egymásba játszásának szó szerintvé tétele Istugén azon replikájában kap poétikai megerősítést, amelyben az a „svábbogár” népi etimológikus összetételét írja tovább, s a rovarok viselkedését nemzet-karakterológiai sémák kontextusába állítja: „A német légy izmos, céltudatos, pedáns és tanulékony. Azt is mondta [mármint Herman – B. T.], küld eredeti sváb svábbogarakat. Lehet, hogy ráállok a svábbogárra.” (20.) Természetesen korántsem csak a diskurzusok össze nem illése teszi mulatságossá ezt a megnyilat-

⁶ Íme néhány ezek közül: „te is lepaktáltál az ellenséggel”, „Bolond lukból bolond szél fúj.”, „Te is beadtad a derekad. Röpülni fogsz a híres pártfogóddal együtt.”, „az ellenség üres frázisait pufogatod”, „Bajok lesznek. Nagyon nagy bajok.”, „Lesz itt nemulass.”, „Elég volt a kised játékaidból.”, „A nép csak a hívó szóra vár. Ütött az óra.”, „leszedtem róla a keresztvizet” stb.

⁷ Az ironikus hatást az is erősíti, ahogy Istugén felesége, Földi Mása a kocsmárossal való kéjelgés helyzetében beszámol férje rovartani tevékenységéről: „FÖLDI MÁSA Ne mafláskodjál, Ocella. Németek lejöttek már? / OCELLA Annyit tudok, hogy a Herman hajnalban szalonkalesre ment az Istugénnel. / FÖLDI MÁSA Vaddisznóra mentek, Istugén pedig jelenleg *harántcsikos pösztörlegyre* vadászik a hátsó kertben. / OCELLA Puff neki. / FÖLDI MÁSA Rosszul állunk *pösztörlegyből*. A *zengő húslégyről* és a *veresszájú pocsirkáról* nem is beszélve. (Összesimulnak.) / OCELLA Hajjaj...” (17.) (kiem. tőlem – B. T.)

⁸ Nem a figuráció, de a nyelv homofonikus véletlene hozza létre ugyanakkor az állatmetaforika kontextusában az alábbi csúfos rájátszást: „FÖLDI MÁSA (*felkőnyököl a székre, és a farát mozgatja Istugén felé*) Csinálj úgy, mint a kakas a tyúknak. / ISTUGÉN Anyukám. / FÖLDI MÁSA Ne légy utálatos.” (43.) (kiem. tőlem – B. T.)

kozást, de az is, hogy a svábbogár bajosan sorolható a különleges, ritka rovarfajok közé, valamint hogy inszektológiai szempontból érdektelen, hogy itthon vagy Németországban található.⁹ A referenciális jelentések felélesztése Istugén utolsó mondatának is humoros kétértelműséget kölcsönöz: a „ráállok” szó szerinti jelentése a közönséges rovar irtását, metaforikus értelme pedig gyűjtését fejezi ki.

Az a figuratív stratégia, amely az emberre használt „állatos” sztereotípiákat referencializálja, e darabban a *kutya* szó jelentéspotenciálja révén jut igen jelentős szövegszervező szerephez, amennyiben az *Imoga* ezt a szintagmát a diegézisben, a politikai sémák vonatkozásában, valamint tropológiai szinten, de még a jelentő játékanak dimenziójában is funkcionálja. A szerzői utasítás szerint több jelenetben távoli kutyaugatás hallatszik, Istugén a darab elején arról számol be, hogy elűtött egy kutyát, amiről később megtudjuk, hogy a titkosrendőr Kukéró bácsi (lásd a detektív mint szimatoló sztereotípiáját) Böbe nevű kutyája volt. Az alcímbe iktatott műfaji megjelölés (*kutyakomédia*) sokféle értelmet nyer, hiszen amellett, hogy a nagykutya/kiskutya metaforikus ellentété révén a társadalmi hierarchia kontextusában aktiválódik, a szereplők a szimat attribútumának értelmezője mentén magukat s a többieket is metaforikusan kutyanak titulálják. Istugén azzal fenyegeti meg burkoltan a lázadó Cobort, hogy őt az általa széttrencsírozott kutyához hasonlítja,¹⁰ Imoga pedig a szimat intuícióra utaló metaforáját használja fel, amikor Istugénnek azt bizonygatja, hogy nem Cobor az igazi apja.¹¹ Istugénnek a szaglás szemikus körén belül maradó válasza („Lehet, hogy az orrodnál fogva vezet.”) a mondás konvencionális jelentését (megtéveszt,

becsap) megtartja ugyan, a párbeszéd kontextusában viszont feléleszti az „orr” szó szerinti értelmét, amelyet a „fogva” fogalmi jelentése a szólásban amúgy elhomályosít.¹² A zárójelenetben a helyi kiskirály a következőket mondja a címszereplőnek: „Sikkasztottál, arra kell a pénz. Csaltál, loptál, hazudtál. Nyomodban a kopók. Nekem ne játszd itt az ártatlan *bárányt*.” (47.) (kiem. tőlem – B. T.) A rendőrök mint kopók sztereotípiája a bárány paradigmátikus ellentétéként játékba hozott *farkas* metaforájával társul, ráadásul ez utóbbi elem a kutya színekdochés megfelelője, amennyiben a farkas a kutya-félék családjába tartozik. Egy másik konvencionális ellentétpár, a kutya/macska paradigmája lép működésbe Imoga diskurzusában, amikor az Dorkát arra akarja rávenni, hogy kedvére tegyen a német turistának: „Azt akarom. Tégy a kedvére. Szobacica-szolgálat.” (37.) A macska (cica) az – egyébként a szereplő perspektívájában is – klisének mutakozó fordulatban nemcsak a könnyűvérű nő hiperbolikus metaforája lehet, de akár – ezzel épp ellentétes értelemben – az interperszonális viszonyok átfogó értelmezőjévé is tehető. A darab dramaturgai sémája szerint ugyanis Dorka és a többi szereplő relációja a jó s a rosszak, ártatlan s bűnösök antonimájának morális szerkezetébe illeszkedik (macska a kutyák között), ami akár a „kutya-macska barátság” paragramma szintagmatikus kiterjesztése is lehet; a naturalista dráma paródiájaként is felfogható, ahogy környezete megrontja a tudatlan teremtetést. Az utolsó közzjáték elején Ocella és Istugén részegen két ismert dal gajdolásába fognak, melyek közül az első a kutya elsőbbségét hangoztatja a macskával szemben, a második pedig közvetlenül kutyanak nevezi énekelt, ¹³ amikor is Imoga érkezik a színre, akinek

⁹ Az emberek és a rovarok viselkedése között vont szatirikus párhuzam olvasható Sánta Ferenc *Húsz óra* című regénye ismert zárlatának paródiájaként is, amennyiben ott a hangyák és az emberek magartartása közötti párhuzam didakszisként működik, anatómiai és társadalompolitikai pertinenciáival, míg Garaczinál a nyelv diszkurzív logikája megelőzi s egyúttal irrelevánssá teszi az anatómia és a szociológia érvényességét

¹⁰ „ISTUGÉN Cobor, tudsz te ugatni? COBOR Tessék? ISTUGÉN Próbáld meg. COBOR Nem tudok. ISTUGÉN Kár. Az a kutya a megszólalásig hasonlított rád. COBOR Nahát.” (10.)

¹¹ „ISTUGÉN Menj az apádhoz, ad neked, ha kérsz. IMOGA Ó nem az apám. ISTUGÉN Honnan veszed? IMOGA Érzem a szagán. ISTUGÉN Lehet, hogy az orrodnál fogva vezet. IMOGA Anyám bevallotta, hogy nem Cobor az apám.” (34.)

¹² A sztereotípia keletkezéstörténete szerint persze a „fogva” nagyon is szó szerinti értelmű volt, amennyiben az – a szólást ezáltal az állatos metaforák sorába is jól beilleszthetővé téve – az ember által az állatok (bivaly, medve, ökör) orrába tett karikára utal szemléletesen, ami azok könnyebb vezetését szolgálta. Vö.: O. Nagy Gábor: *Mi fán terem?*, Budapest, 1999. (6. kiad.) 293–294. o.

¹³ „Szebb a kutya, mint a macska, / mert a kutya nagyobbacska, / és a kutya templomba jár, / macskákat pedig ki látott már.”; „Sej-haj, denevér, / bennünk van a kutyavér.” (46.)

álmában angyal jelent meg, s ennek hatására meg akarja akadályozni Dorka tettét, kiderül viszont, hogy ezzel a szándékával elkésett. A műfaji sztereotípiák hiperbolikus kontaminációja mellett Herman német nyelvi klisékből építkező szólama is a szatirikus hatásfunkció felé tereli a szöveget („Piroská iszt fántásztis. Förszt klász. *(Felmutatja hüvelykujját.)* Ájn torpedolibháber.” 48.), s ennek kontextusában Dorka megrontása még Imoga perspektívájából is elveszt minden tragikus jelleget. Ennélfogva az *Amigó* nevű kutya darab végén bekövetkező halála (valaki megmérgezi) és az *Imoga* fájdalommal köztölt megképződő alkalmi párhuzam is, amit kettejük nevének anagrammatikus kapcsolata erősíthet meg, kizárólag humorosan érthető, s nem rendelhető hozzá tragikus hangnem.

Ha Garaczi *Imogáját* összehasonlítjuk Kornis Mihály azon drámaival, melyekben a szereplők beszédmódjának alakulása szintén hangsúlyosan sztereotip fordulatoknak kiszolgáltatott, azt mondhatjuk, hogy a *Halleluja* vagy a *Körmagyar* című szövegekben a preformált elemekből építkező, szociálisan azonosítható nyelvi repertoár nem kapcsolódik össze a dramaturgia narratív sematikájához diszkurzív önkényének korábban elemzett szövegszervező erejével, valamint a soknyelvűség dezintegráló funkciója sem társul hozzá. Mindez azzal van összefüggésben, hogy a beszédstílusuként inszenizált szereplői diszkurzusoknak nem a nyelvi konstitutív potenciáljuk, sokkal inkább sokféleségüknek egyfajta társadalmi kontextusban megképződő szatirikus dramaturgiai lehetősége van itt kihasználva. Nevezetesen az a tényező, ami Garaczi szövegeiben nemcsak egyetlen a diszkurzív technikák széles spektrumában, de ami itt produktív jelentésképző játékba lép a szöveg számos más vonatkozásával. A karakterek identitása ennek következtében egyfajta redukált, mimetikus értelemben kérdőjeleződik meg Kornis drámaiban, amennyiben azok a nyelvhasználatok sokféleségét szociálisan adott szerepek különbségeiként viszik színre. Igazat adhatunk tehát az értelmezőnek, aki szerint a „talált, készen kapott nyelv kérdése Kornisnál inkább a szociális létezés önkifejezésbeli korlátozottságának lesz demonstrációs alkalmá. A nyelvhasználat így vonatkozik vissza a művek közvetlen való-

ságháttérére.”¹⁴ Míg Kornis darabjaiban a nyelvi humor voltaképpen beszédmódok újrateremtésére alapozódik, s működését az imitáció karikaturisztikus aspektusa vezérli, addig Garaczinál az efféle hatáselemek is olyan verbális játékokként mutatkoznak meg, amelyeknek látzólagos öncélúsága „a nyelv lehetőségeinek felfedezésére” szolgál, „új szemantikai és szemiotikai viszonyok kipróbálására”.¹⁵

A szociálisan jól referencializálható nyelvhasználatok Garaczi szinte valamennyi darabjában jelentékeny szerephez jutnak a nyelvek diszperziójában, amelynek azonban csak egyetlen komponensei a sok közül, s amely ráadásul mindannyiszor a szöveg más jelentésvonatkozásaival kapcsolódik össze. Nem állítható persze, hogy a diszkurzusok sokfélesége minden esetben produktív viszonyba léptethető a szövegek topológiai összetettségével, ez csak azokról a szövegekről mondható el (*Imoga*, *Jederman*, *Mizantrop*), amelyek a klisék sokhangú játékát az állandósult szókapcsolatok halott metaforákként való újraélesztésének műveletével társítják. Amint az *Imoga* elemzett részleteiben láthattuk, a párbeszédekben az egyes szereplők a másik szövegét meghatározott olvasási módok szerint eltérítő olvasónak bizonyulnak, s diegetikus funkciójukat poétikai stratégiák érvényesítőjeként, nyelvi potenciálok kiaknázójaként írják át, ami persze szorosan kötődik a szerepek nyelvi automatizálásához és felsokszorozásához is.

A *Jederman*-ból és a *Mizantrop*-ból vett két rövid szövegrész jól szemléltetheti, hogyan rendelik alá e színdarabok a karakterek konstitúcióját a nyelv topológiai lehetőségeinek. Nuófer néni azért keresi föl Árpit, hogy halott férjének küldjön vele üzenetet a túlvilágra, s az üzenet így kezdődik: „NUÓFER NÉNI (*föláll és színpadiasan*) Kedves Sándor. (...) Tudatom veled: nem dobtam el az özvegyi fátyolt. (*Belekukkant a bugyellárisába.*)” (94.) A *Szeptember végén* sztereotip szerkezetét megidéző részletben az intertextualitás funkciója esetleges, amennyiben az elsődlegesen metaforikus jelentésében használatos kifejezés referencializáló felélesztése a cél, amit a szereplői gesztus (a utaló szerzői utasítás) révén tölt be a szöveg.¹⁶ A *Mizantrop*-ban a versét felolvasó Oro és a verset megítélni hivatott Alf

¹⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, 1993. 287. o.

¹⁵ Michael Riffaterre: „The Poetic functions of intertextual humor”, in: *Romantic Review*, 1974/4. 293. o.

¹⁶ Lényeges persze, hogy Petőfi verse ugyancsak a metaforikusan használt sztereotípiák referencializálására épít, ráadásul a fejfára akasztott özvegyi fátyol képét éppen a halottak és az élők kom-

beszélgetésében történik a következő: „ORO (*Alfhoz*) Nos tehát? Csupa fül vagyok. ALF Igen?” (59.) A főszereplő gúnyos visszakérdésének tárgya korántsem egyértelmű, ugyanakkor a halott metaforákkal való intenzív játékok kontextusában a szó szerinti olvasás lehetősége aligha kétséges. Ez a tropológiai eljárás a Molière-átiratban nemcsak a szerepek sokféleségével kerül produktív relációba, de a nyelv-szemléletek összeütközéseként is értelmezhető interperszonális viszonyok hálójában is funkciót talál, amennyiben az Alceste átíratként szereplő Alf, aki a totális őszinteség nevében a nyelv figuratív dimenzióját akarja kiiktatni, a szó szerintenség abszolutizálásával épp a nyelv hallucinatív s kiiktathatatlanul tropologikus karakterét kénytelen megpillantani.¹⁷

A *Mizantrop* és a *Fesd feketére!* átírásai elsősorban az intertextualitás figuratív, illetve motivikus lehetőségeit használják ki, s nem támaszkodnak a műfaji kontamináció korábban vizsgált stratégiáira, a *Prédales* szövegét szintén nem a műfaji konvenciók összjátéka, de jelentős részben már a szavak nyelvek közötti, homofóniák véletlenjeire hagyatkozó közlekedése szervezi, a *Csodálatos vadállatok*at pedig az ismétlés önértelmező formái, valamint a szereplői diskurzusok egyenítő és lélektani értelmezőkhöz rendelhető diszperzitása. Elmondható, hogy a második kötet darabjaiban az emlékezés dramaturgiai technikái kerülnek előtérbe, s kevésbé a műfajokhoz rendelhető narratív sémák kontingensen működtetett generatív potenciálja. Ez utóbbi szövegben az emlékezés azon túl, hogy témaként is feltűnik, a szereplői diskurzushoz társított narráció, a szereplő tudatában felidéződő múlt színpadi megjelenítése, valamint szerepjáték formájában is meghatározó, továbbá metadiszkurzív értelmezési lehetőségei is nyílnak. Teri kalandos élete fordulatait beszéli el a nyomozónak, Zoé és Tamás folyton azon vitáznak, mit mondott egyikük rövid idővel azelőtt, Andrást és Zoét visszatérő foglalatosságként szerepjáték formájában idézi fel a Zo-

ét ért gyerekkori inzultust, András pedig – részben színpadi megjelenítéssel kísérvé – az Asztrológusnő kérdéseire válaszolva mondja el, miként hagyta el őt kisgyermek korában édesanyja, Teri. András e gyerekkori trauma következtében lelki beteg, aki rendszeresen hallucinál, s perspektívájában az egyszeri esemény és a virtuális (vagy fiktív), megismételhető történet nem különül el. Mivel az így hallucinált ismétlések a színpadon is megjelenítődnek, lényegében eldönthetetlen, hogy a fikció világában elhangzottak a lelki sérült András képzeletének a termékei vagy tényleges történések.¹⁸ A szerzői utasítások szerint egy-egy mondat vagy gesztus egymás után többször is megismétlődik, a színpadi események filmszerű jelleget kapnak, miáltal ismételhetőségük, reprodukálhatóságuk voltuk hangsúlyossá válik.

A mechanikus ismétlés ugyanakkor nemcsak lélektani értelmezőkhöz rendelhető a szövegben (mint például András hallucinációja), de akár az emlékezés általános feltételeként is interpretálható: a képzelet hasonlóan ismétlésre épülő nyelvi elemeknek kiszolgáltatott, mint az emlékezés, miáltal a múlt eseményeinek elbeszélése és a képzeletbeli történet nyelvi-grammatikai markereik révén nem különböztethető meg egymástól. Kérdés marad azonban, hogy az emlékezés mechanikusságát a darab a belsővé tett képiséggel avagy a jelentéstől megfosztott nyelv mozzanatával társítja. András hallucinál, miközben vonzódik a számokhoz és a tulajdonnevekhez, vagyis a nyelv katakretikus, a tropológia képiségétől megfosztott, sőt a propozicionális láncot is befagyasztó elemeihez. Anyjával folytatott gyerekkori beszélgetésében a számokat pragmatikus értékük (mimetikus referenciájuk) ismerete nélkül, véletlenszerűen és mechanikusan használja, s testvérével a lovak tulajdonneveit ismételve kezdik a szerepjátékot. A szerepjáték ugyan egyfajta terapeutikus lélektani funkcióba kerül, amikor a darab elején András és Zoé – Tamás bevonásával – felidézik, a pedofil Karcsi bácsi hogyan inzultálta

munikációjának alkalmává teszi: „Én feljövök érte a síri világból / Az éj közepén, s oda leviszem azt, / Letörlni véle könnyümet érted, / Ki könnyeden elfeledéd hivedet...”

¹⁷ Mindez az „ember” és a „szerelem” kifejezések lényegében tropologikus természetére is vonatkozik, azon szavakéra, amelyek a Molière-darab középponti metaforáinak is nevezhetők.

¹⁸ „ASZTROLÓGUSNŐ (*kinyitja az ablakot*) Itt, és kifelé fújja a füstöt. (*mintha visszapörgetnék a felvételt, négyszer ismétlődik gesztus és mondat*) Itt, és kifelé fújja a füstöt... ANDRÁS Igen. ASZTROLÓGUSNŐ ... Itt, és kifelé fújja a füstöt... Itt, és kifelé fújja a füstöt... (*a »zökkenők«* után folytatódik az »eredeti idő«, az asztrológusnő eljön az ablaktól) ANDRÁS Ezt most miért kellett ennyiszer elmondani...? ASZTROLÓGUSNŐ Tessék? (*szünet*) ANDRÁS S-s-s-semmi.” (32.)

a még kislány Zoét az istállóban, ezen művelet célja azonban épp a traumatikus esemény ismétlés révén történő eltávolítása. A múlt hozzáférhetőségét a nyelvi elemek *ismételhetősége* teszi lehetővé, ami egyben az egyszeri esemény illúzióját is biztosítja a szereplők számára, s mindez maradéktalanul visszavonakoztatható a színdarab szövegének működésére, a drámaszövegnek az előadásban is megnyilvánuló iterrabilitására. Az ismétlés és az egyedi tapasztalat korrelatív ellentétét, a mondott dolog és a mondas módja közötti feszültséget a pszichoanalitikus diskurzus parodisztikus kifordítása is nyomatható. A darab egyik jelenetét a tudatlansági és a felettes én metaforikus kettősét párbeszédként jeleníti meg, s így szó szerinti értelmébe fordítja át (amely itt is értelmezhető András kitalációjaként), s András1 és András2 dialógusában utóbbi nem tesz mást, mint elismétli az Asztrológusnő Andrásnak intézett szavait. A lélektani elemzés, hasonlóan a szerepjátékhöz, a traumatikus esemény egyszerűségét igyekszik megragadni, s módszere azért kerül humoros összefüggésbe, mert tárgya ismételtető nyelvi illúziók termékének bizonyul.¹⁹

A *Csodálatos vadállatok* a kilencvenes évek fiataljainak hazai szlengjét, a lélektani diskurzus elemeit és a jóslás sztereotípiáit éppúgy felhasználja, mint a rontott nyelv szintaktikai és szemantikai sablonjait, valamint a számok diskurzusát, a nyelvek ezen szóródását azonban nem tropológiai mechanizmusoknak szolgáltatja ki, sokkal inkább közvetlenül a szerepek megképződésének módjára és a szövegnek az ismétlés felőli öntertelmezésére vonatkoztatja vissza. Míg a *Jederman*ban a vallásos diskurzusok egymást relativizáló kontaminációja nagyban hozzájárul a túlvilágban való hit témájának parodisztikus kifordításához, amennyiben a transzcendens jelöltet diszkurzív nézőpontok produktumának tünteti fel, addig a *Csodálatos vadállatok* a diskurzusok sokféleségének lélektani értelmezők mentén történő egyedítése s a nyelvi elemek ismételtetőségének a szingularitást aláadó funkciója közötti feszültség szervezi. Az Asztrológusnő replikáiban a diskurzusok keve-

redése a szerepek sokféleségével is összekapcsolódik, amennyiben a freudi lélekelemzés fordulatai az európai s a kínai asztrológia kifejezéseivel, valamint a feminizmus kliséivel társulnak, miközben a szereplő hirtelen kénytelen kilepni jósnői szerepéből, s egy telefonbeszélgetés erejéig külseje miatt aggódó randevúzó nővé változik. Noha felszíni és látszó én különbségét bizonygatja Andrásnak, kiderül, a személyiségnek nincs lényegi magva, az elfojtott én is pusztán maszknak bizonyul, éppúgy, ahogy a szerepjáték és az élet között sincs alapvető különbség: Zoé és Tamás a szerepjáték végeztével preformált elemekből konstruált szerepként helyezkednek vissza hétköznapi életükbe.²⁰

A *Fesd feketére!* egy elbeszélő szöveg dramatikus átírása, amely a pretextus motívumainak újrendezése és szatirikus átfunkcionalizálása révén, valamint azáltal lesz több, mint pusztán adaptáció, hogy az élőszöveg narratív sémáit kibővíti, s az abban elbeszélte történetet aktualizálja. Garaczi Marguerite Duras *Nyáron, este fél tízenegykor* című regénye magyar fordításának nemcsak narratív, dramatikus s motívikus elemeit használja fel a színdarab elkészítéséhez, de konkrét nyelvi fordulatokat is átvész, miközben részben magyarra változtatja a szereplők nevét, s az események terét az Ibériai-félszigetről hazánkba helyezi át. A francia szerző regényében a szabad függőbeszéd elbeszélő technikája nem csupán azt teszi eldönthetetlené, hol húzódik a határ Maria, a főszereplő gondolatai s kimondott szavai között, de az sem tudható pontosan, mely események történnek meg a diegetikus világban, s melyek a hősnő képzeletének termékei. Noha dramatikusan ez lehetséges volna, Garaczi nem képi újra ezt az eldönthetlenséget, sőt tudatosan arra törekszik, hogy egyértelművé s konkrétá változtassa azt, ami Duras szövegében sugallatos vagy kimondatlan. Amíg a regényben Maria, a férje, Pierre s annak szeretője, Claire között kialakuló szerelmi háromszög *implicit* párhuzamba kerül a gyilkos, Rodrigo Paestra s áldozatai (felesége és annak szeretője) helyzetével, s ez a párhuzam Maria nézőpontjához rendelődik, addig Garaczi szövege *explicit*

¹⁹ Az ismételtetőség, az idézhetőség problematikájáról a jelentéstől megfosztott nyelv és a performativitás összefüggéseinek tárgyalásakor még részletesen lesz szó.

²⁰ „TAMÁS Anyádat vártuk délután. ZOÉ És veszekedtünk. TAMÁS Igen, a »civakodó szerelmesek«... (szünet) Erre a lovackázásra viszont nem emlékszem. (...) ZOÉ Folytassuk. A délután... Ugyanitt ültünk. (szünet) TAMÁS (megadja magát) Na jó. (nekikészül, majd ideges, számonkérő hangon) Hívtalak délután. ZOÉ Aha...még egyszer – TAMÁS Hívtalak délután – megint nem voltál a helyeden. ZOÉ (főlveszi a stílust) Figyelj, ha nem vagyok a helyemen, akkor vizitelek vagy hospitállok vagy mítingelek vagy...” (18.)

teszi az analógiát, amikor az ölelkező Etienne-t és Anitát a két áldozattá, Zsófiává és Mezősivé változtatja, s mindezt a gyilkos, Hajagos narrációjaként jeleníti meg. A Maria és Paestra közötti titkos hasonlóság mitikus sémákat hozhat működésbe a francia szerzőnél, amit az is erősíthet, hogy a gyilkos tudatába nincs betekintésünk, annak jószereivel csak a mozgásáról értesít az elbeszélés. Garaczinál a történet elveszti minden pátoszatát és méltóságát: a szótlán katalán Paestrából (a déli szerető toposza) az ordenaré, káromkodó *cigány* Hajagos lesz, ami Nóra iránta érzett csodálatát is nevelésügyi perspektívába állítja;²¹ a szatirikus áthelyezést erősítik még a szociologikus aktualizálás túlzásai (Etienne ukrán topmenedzser, akinek választási jelképe a rádiótelefon és a kolbász), valamint a rendőrök jelenetének diegetikus kiterjesztése²² is. Ez utóbbiban az összefoglaló előadásmódot dramatikusan transzformáló szöveg a „buta rendőr” toposzát hiperbolizálja, amikor a hősnőnek sikerül elhitetni kocsjába betekintő rendőrökkel, hogy a hátsó ülésen a pokróc alatt nem a keresett gyilkos, hanem Nóra gyermekének macija található, s a túlzás abszurdba hajlik, amikor a rendőrök párbeszédéből kiderül, a tizedes szenvedélyes elfoglaltsága az ortturkálás s hogy az ott talált váladékból kutyákat formáz.

A *Fesd feketére!* szövegében nemcsak az intertextuális eljárások hívják fel a figyelmet a fiktitivásra, de kicsinyítő tükör szerepeltetése is.

Etienne forgatókönyvet ír, melynek a darabéval megegyező címet ad, s amelynek kitalált eseményei feltűnően hasonlítanak a darab cselekményéhez. Nóra, aki mitikus sémák szerint értelmezi a szerelmi háromszöget s a gyilkosságot, egyfajta imaginárius világot vetít a megtörténtekekre. Míg Etienne képes elválasztani egymástól kitalált és valóságos eseményt, addig felesége, aki mind a pretextusban, mind az átíratban alkoholistaként jelenik meg, nem tud különbséget tenni elképzelt s megtörtént között. A darab zárata, ahol is Nóra magába rántja a rátámadó férfi kését, miközben azt kérdezi Etienne-től, hogy „Be lehet így fejezni?” (99.), nemcsak annak eldönthetetlenségét sugallja, hogy a diegézisen belül kitalált (Nóra hallucinációja vagy Etienne fikciója) vagy pedig megtörtént az adott eseménysor, de ezzel összefüggésben azt is, hogy a dramatikusan elbeszélte események diszkurzív erők (narratív sémák) termékei, vagy ezen események már a diszkurzus előtt végbementek, s az elbeszélés okaként tekinthetők. Ebben a kicsinyítő tükörben a két logika konfliktusa hasonló apóriát fogalmaz újra, mint amelyek mentén Garaczi önéletrajzi szövegei is szerveződtek. Mindazonáltal elmondható, hogy egyrészt a szatirikus hatásfunkció igen csak reduktív elve, másrészt pedig az intertextuális transzformációnak az előszöveg figuratív összetettségétől eltekintő karaktere okozza,²³ hogy pretextus és átírása egyoldalú intertextuá-

²¹ Garaczi szövege leginkább Maria verbális megnyilatkozásait hagyja érintetlenül, minek következtében azok pátosza vele össze nem illő kontextusba kerül, mint például a következő szövegrészben: „HAJAGOS Átvágtam a torkát... Azt a köcsögöt meg szíven szúrtam. (*elöveszi a kést*) Herélőbicsak. NÓRA (*transzban*) Álltál az ajtóban... Még egy esély: ha van Isten, visszacsinálja... De nem történt semmi... Akkor léptél egyet, és... HAJAGOS Hadd szóljon.” (89.) Nóra diskurzusa ugyanakkor, a szereplő megváltozott neve révén is, Ibsen *Babaszoba* című darabját idézheti fel, melyben a szabadság egyfajta középponti szimbólum, miközben a fogalomnak a gyilkossághoz kapcsolása – az egzisztencialistákon keresztül – Dosztojevszkijt is eszünkbe juttathatja. „NÓRA Emlékeztetsz valakire... Nem egy konkrét személyre... A szabadságról beszélek... Hogy te megtetted.” (89.) A hősnő emelkedett hangneme és bölcséleti horizontja humoros ellentétet képez a közönséges és ordenaré gyilkos beszédmódjával.

²² Vö.: Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1996. (2. kiad.) 396. o. A francia irodalmár különbséget tesz *diegetikus transzformáció* és *pragmatikus átalakítás* között; az utóbbi esetében az átírás a *történetet*, vagyis események és/vagy cselekedetek egymásra következését érinti, előbbi esetben pedig a *diegézist*, vagyis azt az univerzumot (tér-időt), amelyben a történet játszódik. Genette természetesen felhívja a figyelmet, hogy a kettő csak a módszertan kedvéért választható el egymástól. I. m., 419–421. o.

²³ Meg kell jegyezni persze, hogy Duras ezen kisregénye, hasonlóan legtöbb elbeszélő szövegéhez, nem elsősorban a nyelvi összetettség terén kínál föl lehetőségeket az átírás számára, sokkal inkább a motívumok, a narratív logika valamint az elbeszélés perspektívaszerkezete s ezek egymásra vonatkoztatása képezheti itt az értelmezések elkülönülésének kiindulópontjait. Elmondható, hogy ebben az esetben a pretextus összetettsége nagyban befolyásolta, mondhatni, szűkebbre vonta az újírás játéktérét.

lis viszonyt eredményez, vagyis a *Fesd feketére!* szövegének poétikai eljárásai nem ismerhetők föl a francia regény ismerete nélkül, viszont Garaczi darabja nem helyezi más megvilágításba Duras szövegét, pontosabban nem nyitja meg azt egy újszerű olvasási stratégia számára, elentétben a *Le Misanthrope* magyar fordításának újrajrásával.

A *Prédales*, melynek témája különféle nemzetiségű írók alkotótábor, dramaturgiai megoldásai segítségével kétszeresen is kitaláltként értelmezi önmagát, amennyiben egyrészt az egyes jelenetek többnyire valamely szereplő visszaemlékezéseként tűnnek föl, másrészt pedig saját szövegét kicsinyítő tükör segítségével az egyik szereplő, nevezetesen a magyar író, Egon irományának állítja be a színdarab. A szövegben található metafikciós alakzat írott dráma és előadása, valamint szerep és színész aporetikus viszonyát is tematizálja, a dátumhoz kapcsolt eseményben is az *egyszeri ismétlődésére* irányítva a figyelmet. Egon a következőket mondja Erikának: „Ha véletlenül, neadjisten, azt a címet adnám a darabomnak, hogy *Prédales*, és ha netán, ennek ellenére, bemutatnák, arra kérek, menj el az egyik előadásra, és robbantsd fel a színházat velem együtt. Mondjuk legyen a ... (az éppen aktuális előadásszámot vagy dátumot mondja) ...-dik előadás, oké?” (138.) Az alakzat látszólag színész és szerep, előadás és írott színdarab maradéktalan azonosítására szólít fel egy megismételhetetlen eseményben, s ebből a totalizáló mozzanatból nyerheti esetleges fenyegető erejét (ami persze a katarzis mint borzongás paródiájaként is értelmezhető), mindent ugyanakkor alárendeli egy másik identifikációs felhívásnak szerző és színész/szerep egybejátszását illetően. A teljes azonosítás lehetetlen volta a fikciós szintek különbségéhez és lehetséges viszonyaikon való eltöprengéshez vezetheti el az olvasót, ami természetesen saját értelmezői szerepkörének reflexióját, az olvasás olvasását is jelenti. A Calvino híres regényét, a *Ha egy téli éjszakán egy utazót idéző* –

de távolról sem oly szubtilisan bonyolított, s elsődlegesen nem az olvasó, hanem a szerző szerepét reflektáló – metafikciós eljárás a színházi előadás egyszeri esemény jellegében mint történésben akarja illuzórikus módon feloldani nemcsak írott szöveg és eljárásának szukcesszív viszonyát, de szöveg és megírása épp fordított időbeliséget feltételező relációját is. A szerző feloldódik a véletlen történekként értett játékban, a szerep pedig a színészen, aki viszont megszűnik színésznek lenni, mivel nem szerepet játszik már, hanem egy épp keletkező történeőr részese: a performativitás abszolút volta pont a színházat s az irodalmat szüntetné meg. A totalizációt viszont mindenekelőtt a *mise en abyme* alakzata lehetetleníti el, épp az, ami létrehozza, hiszen – függetlenül attól, hogy nézőként vagy olvasóként találkozunk vele – egy megkettőző, reprezentációs szerkezet révén utal a reprezentáció megszüntetésére. Másodlagos ebből a szempontból, hogy a szerző és a szereplő neve nem esik egybe, hiszen a reprezentáció akkor is főnnállna, ha nemcsak a szereplőt, de még a színészt is Garaczi Lászlónak hívnák. Korántsem elhanyagolható viszont, hogy jelentő és jelentett strukturális különbségére vagy írás és olvasás megszüntethetetlen időbeli távolságára vezetjük vissza a performativitás lehetetlenségét, vagyis elsődlegesen szemiotikai vagy tapasztalati okban látjuk azt. A szemantikai és pragmatikai dimenzióban hozzáférhető s ironikusan olvasható kicsinyítő tükör mindenekelőtt tárgy és reprezentációja időbeli távolságát hangsúlyozza (Egon utólag írja meg a megtörtént eseményeket), a tételezés mozzanatát pedig a kitaláció alanyának aktusaként inszenizozza, amikor például Chrystel és Genya jelenetének horrorisztikus túlzásai Egon kitalációjaként lepleződnek le. Nem beszélve arról, hogy Egon perspektívájában az írás értelmezése voltaképpen a történetek miméziselvű rögzítésének igényét jelenti, s benne a kitaláció egyfajta szubsztitutív funkcióhoz rendelődik.²⁴ A nemzedéki króni-

²⁴ „EGON: Nincsenek inspiráló konfliktusok. Pedig nekem konfliktus kell, egyszerűen nem tehetem meg, hogy elsínlakófálom a jó zafos konfliktust, nem írhatok olyan darabot, hogy nincs benne konfliktus... Konfliktust akarok! Ezért huzakodok itt Erikával – dehát kérdem én, hol van itt az igazi zafos, magyaros, bővérű konfliktus?!... Magyarosnak talán magyaros, de hogy bővérű? Tegnap is mit találtam ki végső kinomban – nem hiszed el: a tegnapi jelenetben Genyának és Chrystelnek levagdostam az ujjait, és megettetem velük... Na ilyen az, mikor a fantáziámat használom.” (125.) Noha a magyar író értelmezésében a horrorisztikus jelenet nem más, mint egy sztereotip nyelvi szerkezet („levágom a ...-d és megettem veled”) referencializálása, az önértelmezés egyértelművé teszi az (akár nemzedéki) krónikás szerepet mint annak keretét szolgáló metafikciós képletet.

kás szűkös horizontja redukálja a szöveg önértelmező jelentésirányait, s lehetőséget teremt a kritikus számára, hogy a szereplő szövegét az író szándékaként azonosítsa, s nem minden pertinencia nélkül jelentse ki: „valaki arról ír darabot, hogy nem tud darabot írni, s ezt a maga szintjén abszolút komolyan veszi, tehát nem cinikusan viszonyul hozzá. Azt mondja, nem tudunk egymással mit kezdeni, nem tudunk kapcsolatot teremteni, darabot sem tudunk írni, mégpedig azért, mert körülöttünk minden nyers, cseppfolyós, a szituációk és a figurák túl egyértelműek – és különben sem érti meg senki a másikat.”²⁵ A *mise en abyme* ezen implikációja némileg ellentmond a szöveg önreprezentációjának, amennyiben ott – amint később megfigyelhetjük – a szavak intralingvális vándorlásának irányíthatatlan mozzanatai felől láthatunk rá a nyelv tételező erejének véletlen, mechanikus, szubjektumtól és intenciótól független működésére.

A dramaturgiai eljárások vizsgálata arra mutatott rá, hogy Garaczi színdarabjai igen különböző módokon hívják fel a figyelmet a dramatikus szerkezet *diszkurzív* összetettségére, ami azt is jelenti, hogy nem azonos módon értelmezik annak mibenlétét. Míg a *Jederman* és az *Imoga* a narratív sémák műfaji értelmezők mentén kibontakozó kontingens játékaival, addig a *Csodálatos vadállatok* vagy a *Prédales* dramaturgia és metafikció egymásra vonatkoztatásával, a *Fesd feketére!* pedig, a metafikciós betéttel párhuzamosan, a narratív s motivikus elemek modális áthelyezésének intertextuális stratégiájával erősíti fel a diszkurzivitás markereit. Fontos ugyanakkor, hogy a nagyobb diszpozíciós egységekben, illetve a szereplők diskurzusának szemantikai mezejében elhelyezett metafikciós utalások többnyire nem fölszokszorozzák, hanem jól irányítottan reduktív alakzatokba kényszerítik a szöveg önreprezentációs lehetőségeit, amennyiben nem annak uralhatalatlan, de nagyon is ellenőrzés alatt tartható aspektusaira terelik az értelmezői vonatkoztatás mozgásterét. Mindazonáltal ez korántsem vezet ahhoz, hogy a

Csodálatos vadállatok vagy a *Prédales* szövegének szorosan vett nyelvi működésmódjában rejlő poétikai potenciál né iríthatnát át akár radikálisan a dramaturgiai elemek nyomán kialakult (ön)értelmezési irányokat, vagy – másrésztől – ne lenne azzal produktív viszonyba állítható. Elmondható persze, hogy míg a korábbi darabok hangsúlyosan nyelvi konstituentek autonóm teljesítő erejéhez, addig a későbbiek már legalább annyira az elrendezéshez és a színpadi megoldások lehetőségeihez is hozzákapcsolták a diszkurzivitás jelzéseit. Korábban láthattuk a *Csodálatos vadállatok* szerzői utasításait egyes szavak és gesztusok többszöri ismétlésére vonatkozóan, de a *Prédales* egyik utolsó jelenetére is hivatkozhatunk, amelyben a játék egy előrepörgetett filmhez hasonlóan gyorsul fel. Noha nemcsak az *Imogát*, de a *Jedermant* is atmoszférikus csendek szakítják meg, amelyek Garaczi kedvelt színpadi eljárásai, az utóbbi darab esetében az atmoszférák a moralitás tematikus áthelyezésével képződő metaforasorba illeszkednek (például „angyal repült át”), vagyis figuratív lehetőségek szcenikai kihasználásai. A hosszabban elemzett *Imogán* kívül a *Jederman* és a *Mizantrop* működteti tehát nagy intenzitással a klisék felélesztését mint poétikai stratégiát, míg a másik három színdarab kevésbé használja ki az ebben rejlő lehetőségeket, ezek esetében a diszkurzivitás jelzései a dramaturgiai sémák mellett az öntükrözés tematikus elemekre szorító megoldásaiban, vagyis nem annyira a nyelvi színrevitel, hanem a reprezentáció mozzanataiban érvényesülnek.²⁶

Az *olyanok, mint te* szövegeiben az ismétlés, a nyelvi fordulatok vándorlása nem a bahtyini értelemben határozza meg a darabok önszemléletét, vagyis nem az uralhatalatlan sokhangúság képzetét rendeli azokhoz, hanem a nyelvi és képi reprodukálhatóság konstitutív aspektusát hangsúlyozza, azt a tényezőt, amely mechanikus, s így dezantrópomorf, s amely éppen hogy mindenfajta szubjektivitás, s egyáltalán a kogníció aláásójaként is működik. Nem véletlen, hogy például a *Prédales*ben a reprodukálhatóság képi megvalósulása a jelentéstől

²⁵ Koltai Tamás kijelentése egy a darab bemutatójáról rendezett vitában. „Mi közünk hozzá? A »Művészet«-ről és a *Prédales*ről.” (Beszélgetés; résztvevők: Bérczes László, Csáki Judit, Koltai Tamás, Nánay István, Szántó Judit.) In: *Színház*, 1997/6. 35. o.

²⁶ Nem véletlen tehát, hogy a dramatikus fikció *Az olyanok, mint te* című kötet valamennyi darabjában filmként, vagyis a képi reprezentáció paradigmájában értelmezi önmagát. A *Fesd feketére!* a forgatókönyv kicsinyítő tükrre, a másik két szöveg pedig a filmszerűen ismétlődő vagy felgyorsuló jelenetek révén.

megfosztott jel játékaival kapcsolódik össze. Képi és nyelvi elemek ismétlésének feszültsége ugyanakkor előhívja előadás és szöveg viszonyának értelmezését, s kapcsolódik azokhoz a metadiszkurzív szerkezetekhez, amelyek a szerepek színrevitelének elgondolásait is meghatározzák. A szövegekben az anagrammák, a jelentők játéka, a számok diskurzusa, a nevek jelentéstől megfosztott performativitása s a nyelvek közötti véletlen homofóniák képezik azoknak a jelenségeknek a sorát, amelyek a textualitás ezen csakis közvetetten hozzáférhető aspektusára visszautalnak. Amikor a következőkben az intertextualitás és a szerepek értelmezésének problémáit tárgyalom, a metafikciós alakzatok mellett az ezen jelenségekhez kapcsolódó poétikai eljárásokat vizsgálva a velük összefüggésbe hozható nyelvszemléleti komponensekre és a teatralitás interpretációira is rákérdezek, miközben – mindezekről nem függetlenül – a Garaczi-darabok lehetséges történeti szituálhatóságának kérdésköre sem marad érintetlenül.

Intertextualitás, szerepek, jelentők játéka

A narratív sémák s műfaji interpretánsok, valamint a soknyelvűség formációinak értelmezésekor az intertextualitás motivikus és dramaturgiai alakzataira is rálátás nyílt, s ez már megmutatta néhány aspektusát annak is, hogy a szerepek miként vannak kiszolgáltatva a diszkurzivitás (ön)működésének. Az alábbiakban a szövegközöttiség szorosabban vett nyelvi megnyilvánulásait vizsgálom meg, továbbá a hozzájuk kapcsolódó egyes metafikciós alakzatokat, amelyek nem minden esetben állnak összhangban a poétikai eljárásokból kiolvasható önértelmezésekkel. Mindez alighanem azzal van összefüggésben, hogy Garaczi némely darabja nemcsak az intertextualitást mint funkciót és mint létmódot, de általában az idézhetőséget mint a nyelvi megnyilatkozás lehetőségfeltételét is metadiszkurzív (ön)interpretációs körbe vonja. Mivel a két tényező viszonyának értelmezése a szövegközöttiség elgondolásait is nagyban befolyásolta, s mivel Garaczi szövegei számos helyen vonatkoztatják egymásra ezen korrelatív, de nem föltétlenül konvergáló aspektusait, a konkrét elemzések előtt, még ha csak föltételezhetően vázlatosan

is, de érdemes kitérni az intertextualitás különböző, itt játékba hozható felfogásaira.

Ismert, hogy Genette, aki elsősorban műfaji kódok mentén adta jól használható tipológiáját szövegközi relációknak, az intertextualitást olyan stratégiaként fogta föl, amely szerzői intencióra mutat vissza, vagyis nincs kiszolgáltatva az olvasói emlékezet önkényes társításainak.²⁷ Riffaterre szerint, aki szövegek egymásra vonatkozásában jelölte ki az irodalom sajátosságát, az intertextualitás, megtörve a szöveg olvasásának linearitását, a jelentőfolyamat (significance) irodalmi természetére irányítja a figyelmet, ugyanakkor ő is felismerhető funkció voltában, azaz a létmódként értett intertextualitás elképzelésének elmentmondva hangoztatja e jelenség intencionált működését. Az amerikai romanista a szöveg szó szerinti értelmében, egész pontosan perceptív olvasásában bekövetkezett zavart téve a mögöttes jelentések keresésének kényszerítő feltételévé, az intertextualitást is a deviancia által jelzett metaforikus kód túldeterminációjaként azonosítja. Ez teszi lehetővé számára, hogy a szövegközöttiséget olyan, a szövegbe beleírt inherens funkcionak gondolja el, amelynek jelentése igen, fölismerhetősége azonban nem függvénye az olvasói szövegemlékezet változásainak. „Az implicit intertextualitás erősen ki van szolgáltatva az idő erőzójának és a kulturális változásnak vagy az olvasó járatlanságának abban a korpuszban, amit egy adott költőnemzedék fejlesztett ki. De még ha az intertextus kitörlődik is, a szövegnek az olvasóra tett hatását ez nem befolyásolja. A tény, hogy az olvasó képtelen megfelejteni a referencia paragrammáját, egyidejűleg befolyásolja reakcióinak tartalmát (content), de nincs hatással az agrammatikus vagy non-sens mondatok rácsozatának észlelésére. Ezek felszínen tartják egy elsüllyedt jelentés helyeinek jelzéseit. Ez utóbbiak visszacszerzése akadályba ütközik, de ettől még az olvasónak a nyelvhez mint kommunikációhoz való joga nem tagadtatik el. Az olvasó másutt keres jelentést, és éppen azért, mert a szöveg fortélyosan játszik a nyelvvel. Másutt – ez azt jelenti, hogy a szóról szóra való referenciák belső rendszerében próbálja megtalálni azt az igazolást, amit nem talált meg a szemantikai szisztémában, a referensekre alapozott jelenésekben.”²⁸ A szöveg tehát a jelentésképzés

²⁷ Vö.: G. Genette: i. m., 9–17. o.

²⁸ M. Riffaterre: i. m., 291–292. o.

módját igen, tartalmát azonban aligha képes uralni, ez viszont adott esetben ahhoz is elvezethet, hogy az olvasó egyéni s önkényes szöveg emlékezete lép működésbe intertextuális kapcsolatok létesülésekor,²⁹ némileg akadályozza viszont az intertextualitás végtelen kiterjesztését, ami a verbális univerzum elemei közötti véletlen hasonlóságokat elvonatkoztatja – mint azt sokszor Barthes tette – kontextuális markerektől s a műegész értelmezőjétől.³⁰ Kétségtelen ugyanakkor, hogy van némi feszültség Riffaterre elgondolásában a szöveg és a kulturális kódok által irányított s befogadótól „független” és a perceptív olvasást s a kódok összekapcsolását sokszor önkényesen megvalósító olvasás (olvasó) között.³¹

Ugyancsak kimondatlan feszültségek határozzák meg az intertextualitásnak azt az értelmezését, ami a fogalom útra bocsátójaként ismert Julia Kristeva szövegeiben jelenik meg, amennyiben a bolgár származású francia teoretikus egyszerre hangoztatja a szöveg elemeinek uralhatatlan polifóniáját, s így – Bahtyin nyomán – hangok sokságának lenyomataként kezeli a nyelvet, valamint a textualitás derridai elképzelését, amely éppen hogy a szubjektum nyelvi konstitúciójában tetten érhető általánosító mozzanatot szubverzív potenciálját használja ki. A szöveg polifonikussága Kristeva elképzelésében annak igen különböző szintjein jelenik meg, s „a hangok összjátéka, a textuális intervenciók nemcsak a szemantikai mezőben, de az explicit kijelentés fonikus és szintaktikai mezejében is kombinálódnak.”³² A francia értekező ugyanakkor az alkotó mint szövegválogató s az ennek tükréként értett olvasó aspektusát tartja előtérben, s mindvégig a pszichoanalitikus komponensek interpretánsai felől közelít a szövegekhez. Az intertextualitás dinamikáját egyfajta intrapszichikus logikához rendeli, ennél fogva a nyelv általánosító, sőt kogniciót fölfüggesztő véletlenjeit

is antropomorf relációba helyezi vissza. Ez az elgondolás az intertextuális univerzum végtelen lehetőségeit az intenciók által uralhatatlan nyelvi tényezők – elsősorban mint hangsúlyok – polifon összjátékával s véletlen konkretizációival kapcsolja össze, mindenekelőtt a szövegek létmódjaként tekintve az intertextualitásra. Alighanem ez lehet az egyik oka, hogy a posztmodern számos olyan teoretikusa, aki a nyelvi megelőzőség ezredvégi tapasztalatát értelmezve nem tesz lényegi különbséget Bahytin és Derrida, a soknyelvűség és a dekonstrukció nyelvszemlélete között, előszeretettel hivatkozik Kristeva ide kapcsolódó munkáira. Elmondható ugyanakkor, hogy az intertextuális dinamika ezen elgondolása jól applikálható olyan bricolage-technikával készült szövegek elemzésénél, amelyek a beszélő én integritásának illúzióját nyelvi klisék variációjával, össze nem illő diskurzusok kombinációival, s – ezzel összefüggésben – egyfajta permanens én-elhasonlással szüntetik meg. Amint az a *Nincs olvas!* elemzésekor is látható, az olvasás mint esztétikai tapasztalat csakis azáltal adhat teret a megértő élvezetnek és az élvező megértésnek, ha aláveti magát a hangok és szerepek verbális variációjában megképződő dezintegro-én-konceptciónak, s nem vetíti a szövegek mögé egy önidentikus beszélő egységes maszkját. Az intertextualitás ezen történeti fenoménként értelmezhető eljárása a posztmodern jellegzetes nyelvi magatartásként is azonosítható. Az ezekben a szövegekben megképződő implicit olvasó olyan kreatív szubjektivitás, amely maga is egyfajta kaleidoszkópként, polifóniaként működik; ahogy Kristeva írja: „az a valaki, aki olvassa, az olvasó ugyanazon dinamikában vesz részt [mint a szerző – B. T.]. Ha az intertextualitás olvasói vagyunk, képesnek kell lennünk munkába fogni identitásainkat, képesnek azonosulni az adott szövegben játékba lépő fonikus, szintaktikai, szemantikai

²⁹ Jelentésszerű lehet ebből a szempontból, hogy a kilencvenes években egy a prousti regényfolyamban található metatextuális utalás értelmezése kapcsán bontakozott ki vita Genette és Riffaterre között. Az amerikai irodalmár a prousti narrátor által leírt, de meg nem nevezett gyermekkori olvasmányt Vergilius egyik művével azonosítja, s ezt játssza meg egyes szövegrészek pretextusaként, a francia elméletíró viszont azt kifogásolja ebben az eljárásban, hogy Riffaterre nem egyértelműsíthető markerekből következtet a regényben megnevezetlen pretextusra, ezért lépése teljeséggel önkényesnek bizonyul. Lásd ehhez: M. Riffaterre: *The Fictional Truth*, Baltimore and London, 1990. 84–111. o., G. Genette: *Figures IV.*, Paris, 1999.

³⁰ Vö.: M. Riffaterre: „Sémiotique intertextuelle”, in: *Sémiotique de la poésie*, Paris, 1980. 132. o.

³¹ Lásd ehhez Thaïs Morgan: „The Space of Intertextuality”, in: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Patrick O’Donnell, Robert Con Davis (szerk.), Baltimore and London, 1989. 264. o.

³² *An Interview with Julia Kristeva* by Margaret Waller. In: i. m., 281. o.

szisztémákkal, hangokkal, szövegek különböző típusaival. Képesnek kell lennünk, hogy megsemmisüljünk, a válság állapotába kerüljünk, ami talán az esztétikai gyönyör előfeltétele, egészen az elnémulásig, vagy ahogy Freud mondja, a jelentésveszteségig, mielőtt még be tudnánk lépni a szabad asszociációk folyamatába, a különféle jelentések vagy az ugyan-csak meghatározatlan konnotációk rekonstrukciójába – folyamat, ami a poétikai szöveg újraalkotása (*recreation*).³³

A szövegek közöttiséget kiaknázó különféle poétikai eljárás módok – akárcsak Riffaterre-nél – Kristevánál nem függetlenednek nemcsak az irodalom, de az irodalomértés történeti modelljétől sem, amennyiben elméletében a szubjektum dezintegrációja s általában az intertextualitás az írás modern tapasztalatának talán legátfogóbb fogalmaként értelmeződik. Még akkor is így van ez, ha a francia teoretikus nem vizsgálja a jelenség történeti megvalósulási formáit, s nem tesz kísérletet arra, hogy egyfajta funkció-történeti keretben tegyen különbséget közöttük, ami többek között alighanem textualitás és intertextualitás reflexiókban feszültségével van kapcsolatban. Kulcsár-Szabó Zoltán az intertextualitás értelmezésekor azt a kérdést is szem előtt tartotta, miként is lehet az irodalmi korszakok interpretánsa mentén elgondolni az intertextualitás lehetséges poétikai funkcióváltásait. A Garacsi-szövegek interpretációja szempontjából az intertextualitás posztmodern működésmódja bizonyul fontosnak, amennyiben azt az élőszöveg dezintegráló felhasználása jellemzi, ami a jelentésképzés szórtságával, középponttól való megfosztottságával áll kapcsolatban, s a hagyomány felett való szabad rendelkezéshez vezet. „A posztmodern a pretextusok létét egyszerre állítja (olvashatóvá teszi) és tagadja (megfosztja identitásától) – ez olyan konstrukció-elvű eljárásformákat hoz létre, amelyek nem értelmezhetők egy megfajta kulcs, egy funkcionális kód szerint.”³⁴ A posztmodernnek nevezhető szövegekben olyan értelmetlen, illetve önmagukat folyton újrakonstruáló allúzió-rendszerek lépnek működésbe, melyekben az intertextuális játék a „polilógus” jellegű ölti, vagyis elsősorban nem szintaktikai

vagy szemantikai, de pragmatikai mozzanatok határozzák meg.³⁵ A szöveg kontingens, aleatorikus szerveződése révén működésbe léptetett allúziórendszerek nemcsak irodalom és egyéb esztétikai jelformák között törlik el a határvonalat, de egyáltalán a műalkotás és azon kívüli vonatkozásában is.

Korábban megfigyelhettük, miként változik meg önkényesen az *Imogában* a romantikus forradalmi költészet topikájának használati értéke, a *Fesd feketére!* elemzésekor pedig tanúi lehetünk egy olyan eljárásnak, amely szatirikus túlzások révén helyezte át a pretextus motívumait, megfosztva azokat a lélektani s mitikus értelmezők tragikus pátozától. Az első esetben a szöveg figuratív összetettségében is funkciót találó intertextualitás a nyelv lehetőségeinek kihasználásaként, kimondottan konstruktív diszkurzivitásként vehető tekintetbe, míg ez utóbbi darabnál a szatirikus eltérítés és rekontextualizálás önkénye nem kapcsolódik össze a nyelvi játékok öntörvényű szövegszervező produkciójával. Mindkét szövegre jellemző ugyanakkor, hogy benne az intertextualitás a kitaláltság markereként is működik, miközben nem rendelhető hozzá egyetlen hermeneutikai kód. Az élőszövegek preformált sémák összjátékaként lepleződnek le, olyan diszkurzív termékeknek mutatkoztak, amelyek szemantikai, szintaktikai vagy hangnemi-modális meghatározottságaiktól teljesen idegen intencióknak is bármikor ki lehetnek szolgáltatva. A különböző értelmezői érdekeltségek tehát úgy helyezik új jelentésszövegfüggésekbe a pretextusok elemeit, hogy többnyire megfosztják azokat a műegész mint értelmező közbejöttétől, azaz textuális identitásától. A szövegheűség ideájával való szakítás, a dekanonizált tradíció fölötti szabad rendelkezés vagy a szatirikus áthelyezés intertextuális megvalósulásai ugyanakkor korántsem afféle önértékű jellegzetességei posztmodern szövegeknek, de valahányszor a nyelvi aspektusok mozgásba hozásához is kapcsolódnak. Láthatuk, hogy ellentétben más kortárs hazai drámaszerzők produkcióival, Garacsinál a komikum s a „bőven adagolt szatíra”³⁶ számos helyen a trópusok diszkurzív pozicionáló erejének, más-képpen mondva a nyelv lehetőségeinek pro-

³³ I. m., 282. o.

³⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán: „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció”, in: *Hagyomány és kontextus*, Budapest, 1998.

³⁵ I. m.

³⁶ H.-R. Jauss: „Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre”, in: *Literatura*, 1994/3. 125. o.

duktív kihasználásával jár együtt. A humoros önkényességet olyan verbális kreativitás kíséri, amely nemcsak szöveg és pretextusa, de általában jelentő és jelentett viszonylatát is szövegnek szövegre tett utalásaként értelmezi.

Az intertextualitás polifunkcionális eljárásai, hasonlóan a *Nincs alvás!* szövegeihez, Garaczi drámáiban sem csupán a művészetek közötti allúziók felé nyílnak meg, de irodalom és azon kívüli, valamint magas és tömegkultúra átjárását is természetesnek tekintik, s nemcsak a szereplői replikák révén, de már a szereplői név megképzésében is mass-medikus tudatok kontaminatív szerkezetére hagyatkoznak. Rajzfilmek, játékfilmek, slágerszövegek, ismert irodalmi idézetek egyaránt részét képezik a pretextusoknak, meglehetősen különböző komplexitású szemiotikai funkciókba „illeszkedve”. A *Csodálatos vadállatok* egyik szereplőjét Zoénak hívják, s amint barátja, Tamás egy helyütt utal is rá, nem függetlenül a *Z, a hangya* című amerikai rajzfilmtől, s mindez a darab címében is jelzett állat-metaforikával is kapcsolatba hozható. Garaczi a *Mizantrópban* a Molière-darab Alceste nevű főszereplőjét, aki eredetileg is beszélő névvel rendelkezik, Alfra kereszteli át, vagyis egy kis, zöld, ormányos képzeletbeli állatka képregényekben is feltűnő alakját társítja hozzá. Ez utóbbi eljárás ugyanakkor nemcsak a referencializált „állatos klisék” szó szerinti alakításának szövegszervező mechanizmusával van összhangban, hanem az *embergyűlölet* radikális s humorosan szó szerinti értelmezésével is, vagyis a korábbi példánál jóval komplexebb jelentéslehetőségei adódnak. A *Prédálesben* az egyik szereplő elbeszélésében feltűnik a Terence Hill nevű amerikai színész, akiről azt olvassuk, hogy „fel akarta csípni Erikát a vonaton.” (...) „A szemével belenézett Erika szemébe.” (109.) A Terence Hill nézésére tett utalás afféle – szatirikusan felhasznált – kulturális kliséként is felfogható, amit csak az az olvasó képes azonosítani, aki tudja, a színész filmjeiben égszínkéek tekintetnek kiemelt a jelentősége: a *Szuperzsaru* című filmbeli alakításában például varázssereje van e tekintetnek, amit csakis a piros színnel lehet hatástalanítani. A „Terence Hill itt lakik a közelben.” mondat életnek és irodalomnak az öntükrözés alakzatában már megfigyelt egymásba játszására is utalhat, s akár még a bulvárlapok jól ismert hatásmechanizmusát is felidézheti: „a sztár is csak ember”. Bud Spencer nevének megjelenése szintén egyfajta mass-mediatisztált tudat kényszerével

magyarázható, hiszen az olasz és az amerikai színész párt alkotva lettek híres filmsztárok.

A slágerekből vett idézetek működésmódja is azt mutatja, Garaczi műveiben a tömeg- és magaskultúra közötti határ rombolása megszűntetni igyekszik a kulturális kánon rögzült viszonyait, amennyiben valamennyi átvett, intertextualizált elemet diszkurzív klisék *hierarchiától megfosztott s szabadon felhasználható repertoárjaként* kezel. Noha a szerző szövegeinek a kortárs olvasók körében kiemelten nagy a népszerűsége, ez aligha számolja fel azt a különbséget, ami a magas és a populáris irodalom olvasásmódja között fennáll. Igaz ugyan, hogy az irodalomkritika egyes értelmező stratégiái a bulvárirodalom alkotásaira is alkalmazhatók, s az sem tagadható, hogy a művészi igényű irodalom is sokszor hozzáférhető az átlagolvasó számára. Számolnunk kell viszont azzal, hogy a kétfajta nézőpont nem ugyanazt a szöveget konstruálja meg, amennyiben például a tömegirodalom olvasásmódját elsősorban a mimézis történetelvű referencializáló formái jellemzik, melyek felől többnyire az olvasásban keltett zavarként jelennek meg a szövegszervezésnek az integratív narratív stratégiát éppen hogy eltérítő komponensei. Igaz ugyan, hogy a szójátékok, kulturális allúziók rendszerint az olvasók széles köre számára is felismerhetők, ráadásul Garaczi elsősorban a magaskultúra közismert toposzaival operál, az intertextuális játékok szemiotizálási lehetőségei igen különbözők lehetnek, a diszkurzivitás pusztá markerétől a bonyolult jelentéstan viszonyokban betöltött funkcióig.

A *Jedermanban* Nuófer néni, aki rövid jelenete alatt igen sok szerepben szólal meg, a csábító öreg korával inkompatibilis szerepében ezt mondja Árpinnak: „Próbálj már meg lazítani.” (94.), ami a Hofi Géza ismert slágeréből vett idézet humoros áthelyezése, s nemcsak a halálos beteg és a szórakozás képzetének össze nem illesztését hozza játékba, de a szerepjáték mint a hétköznapi éntől való eltávolodás szükségességének hangoztatásával („Kell egy kis áramszünet / Időnként mindenkinek / És aztán megint mehet / Minden tovább.”) arra tett előreutalásként is felfogható, hogy Árpi számára a halálos beteg is csupán levethető maszknak bizonyul. Ahogy az *Akárki* című moralitás a kitalált esztétikai tapasztalatát az egzisztenciális önmegértés nagyon is valóságos viszonyokra irányuló applikációjának teszi kitüntetett alkalmává (a halál mindenképp eljön), azonképpen a moralitás elvont példázatosságát a hétköznapi s látszólag valóságos életviszonyokba transzponáló Gara-

czy-darabban a halálos beteg szerepe mutatkozik – diszkurzivitása révén – kitaláltnak. Amikor a darab végén Árpi a „Messze még a hajnal.” kijelentést teszi, az ismert blues sorának referenciális jelentését (lásd a folytatást: „Három óra húsz.”), részben már a dráma tematikája következtében is, szimbolikus dimenzióba emeli, ami nemcsak figurális és referenciális jelentések áthelyezéseinek sorába illeszkedik, de ismét csak nyilvánvalóvá teszi, hogy az intertextualitást itt egyfajta kontextuális pragmatika szabadsága határozza meg.

A *Mizantróp* végén játékba hozott slágerszövegek ugyancsak a polilógus elvei szerint épülnek a szövegbe, részben modális, részben tropológus funkcióban. Miután a pretextus zárlatát felforgató módon Alf helyett Cila menekül el a darab végén, Dubois, a szolga a következőket mondja a főszereplőnek: „Tudom, hogy nehéz a boldogságtól búcsút venni, de megkérem, hogy ne ordibáljon, nem otthon van.” (89.) E kijelentés értelmezéséhez tekintetbe kell venni az önkényes szerepváltások sorát a szövegben, amelyek a cselekménytől sokszor teljesen függetlenül rendezik át a személyközi viszonyokat. A szolga egyik pillanatról a másikra főlényes hangnembe vált át, Alf pedig rákövetkező válszában hirtelen egy homoszexuális szerepébe helyezkedik: „ALF (*transzban*) Dubois. Ha fegyveres csapat közeleg, szólj azonnal. És tud meg: szeretlek.” (89.) Az Apostol együttes egykori slágeréből vett idézet pátosza és a szemrehányás modalitása Dubois szavaiban ellentétbe kerülnek egymással, s az így keletkező összeférhetetlenség akár Alf szerelmi diskurzusának paródiájaként is olvasható, amennyiben a főhős – reflektálatlanul – nemcsak Garaczi, de már Molière darabjában is a szerelmi vallomással a szeretett személy szidalmazását társítja. Szintén a végjátékban hangzik el, Fil szájából, vélhetően Alfnak címezve, a következő mondat: „Menekülj, míg nem késő.” (90.), ami az Omega együttes *Fekete pillangó* című zeneszámból való, s szoros kapcsolatba hozható a travesztia figuratív szisztémájával. Az állat-metaforika és a szereplők kitaláltsága, maszk volta közötti relációt a szerzői utasításokban a nyelvi poliszémia képi meg már rögtön a darab elején: „(Alf és Fil a színen: önmagukká vedlenek és bábozódnak.)” (53.) Az emberre alkalmazott állat-metaforák következetes defigurációja ezt a Garaczi-szöveget szövi át legsűrűbben, s ezek sorába illeszkedik az Omega-idézet is, melynek folytatásából az is kiderülhet, Fil kijelentését nem csupán Alf életének féltése motiválja, de iránta érzett félté-

kenységének kifejeződését is beleolvashatjuk e mondat földézte kontextusba: „Szállj, csak szállj tovább, / Kitárt karom útvesztő. / Fagyos lett a szívem, / Kemény, mint a kő. / Menekülj, amíg nem késő!” Az allúzió révén így megnyíló értelmezési lehetőség szintén a pretextus szereplői viszonyainak radikális átírását eredményezi, amennyiben a francia szerzőnél Philinte valószínűleg s a szerelmi diskurzus előírta szerepeknek ellentmondó önzetlenséget árul el, amikor az általa szeretett Eliante felé tereli barátja figyelmét, s akkor sem tiltakozik, amikor Alceste, csupán bosszúvágyból, el is fogadja Eliante csendes ajánlkozását.

Az irodalmi idézetek mozgósításáról is elmondható, hogy igen sokféle szemiotikai formációba rendeződnek a darabokban, s hasonlóan viselkednek, mint a tömegkultúra területeiről kölcsönzött elemek, vagyis – meghatározatlan szerepet betöltőként – többféle értelmezői logika szerint funkcionálhatnak. A két elemzendő példa közül az elsőben az intertextuális utalás modális és szintaktikai átírásként működik, a másodikban pedig már a betű véletlenjeinek az intertextusokat egyszerre feltételező s megkérdőjelező konstitutív játékát figyelhetjük meg, ami egyúttal átvezet az ismétlésben tetten érhető textualitás, a név létesítő ereje s végül a szerepek értelmezése kérdésköréhez.

A *Mizantróp*ban a pretextus ismert jelenetét, melyben Oronte felolvassa versét Alceste-nek, s arra kéri őt, mondjon róla ítéletet, Garaczi radikálisan átalakítja, s a márki verse a tematikus és modális össze nem illés révén kerül szatirikus hatásfunkcióba, miközben az intertextuális utalást szintaktikai és verstani komponensek teszik felismerhetővé. Az eredetiben elhangzó *Lespoir* című, klasszikus szabályokat követő szerelmes vers helyett itt a versben beszélt alanyt ellentmondásos identifikációi bizonytalanítják el, és teszik lehetetlenné annak mimetikus reprezentációját.

„ORO (*ripacskodva, hamisan deklamál*)

Teodóra és a tetovált abbé

»Sietni kell« – tekeri rólam a pólyát,
és erős körmével zsenge mellembe tép.

»Szíved helyén forró kő forog« – kiált,
és a számba nyalja habzó nyála mérgét. (...)

ORO (*folytatja*)

Én szállok fölfelé, véres tollpihe,

majd hideg fém csikordul, majd minden halt.

Most kés vagyok, mely imádkozó gégebe metsz.

S kezemből az oltárköre zuhanok.” (58.)

Nemcsak a jambikus ritmus, a hátravetett alanyi értelmező vagy az anaforikus ismétlés, de a lírai szubjektum szüntelen elhasonulásai, ellentétes képzetekkel való identifikációi is felismerhetővé teszik Pilinszky János versbeszédének imitációját. Nem beszélve a motivikus hasonlóságokról, melyek közül a keresztény motívika, a halál témája, valamint a *Mire megjössz* című versben is felfedezhető „tollpihe” tűnik fel leginkább az olvasónak.³⁷ A versben beszélő ellentmondásos kiléte az *Apokrif* című költeményt is eszünkbe juttathatja, amelyben az élettelen tárgyak is az azonosulás alkalmaként adódnak az én számára. A szintagmatikus elemek révén megképzett intertextuális utalást mindenekelőtt az előszöveggént szolgáló korpusz tragikus modalitásának szatirikus transzformációja (ripacs olvasásmód, műkedvelő költő, cím és szöveg esetleges viszonya) s az határozza meg, hogy a hermetikus költemény egy közhelyes szerelmes vers helyett áll. Az első versszak ugyanakkor felidézi az imént említett bábozódás-metaforát is, amennyiben emberi és állati attribútumokat montíroz egymásra (lásd például a feltekert pólya és a kukac hasonlóságát), miközben a lírai én elhasonulásai a *Mizantróp* szövegét szervező hirtelen szerepváltásokat is reprodukálják, egyfajta kicsinyítő tükröként viszonyulván azokhoz. Elmondható, hogy amíg a szituáció és a tematika inkompatibilitása módosan átfunkcionálja a megidézett verbeszédet, a parodikus szöveg allúziós alakzatai tropológiai szinten működő hasonlóságra utalnak, s így metafiktíven indokoltá teszik a humor látszólagos önkényét.

A *Jederman* a kabarétréfa és a moralitás műfajának variációját más jól felismerhető irodalmi allúzióval is társítja, amikor az Akárki-történet mellett idézi Karinthy *Halandzsa* című elbeszélését is: Koppány Géza a híres „Kiszera méra bávatag.” mondat inverzét diktálja üzenetként Árpának („Gataváb arém areszik.”), s saját ne-

vét is megfordítva említi aláírásként: „Nyáppok Azég”. Az érthetetlen nyelv a pretextus elbeszélt világában azzal éri el hatását, hogy igen hasonlít az értelmesre, s zavarba hozza hallgatóját, aki azt hiszi, valójában nem a nyelvben, hanem az ő fülében van a hiba. Garaczi szövegében Árpai bevallja, hogy nem érti a Koppány Géza diktálta üzenet nyelvét, ugyanakkor elfogadja, hogy általa ismeretlen kódok alapján működő értelmes beszédet hall, amelynek jelentősorát saját nyelvének képzetkőrei szerint próbálja értelmezni. A véletlen homofonikus hasonlóságok a jelentők uralhatatlan játékára hívhatják fel a figyelmet, amit a Karinthy-idézett mint halandzsa és annak inverze közötti anagrammatikus különbségek is megmutathatnak. A „méra” betűsor az utána álló szokatlan képzővel ellátott, de értelmesnek is felfogható szó (bávatag) hatására a „méla” szinonim jelentésű kifejezéshez kerül közel, megfordításában viszont a betűsor ezzel éppen hogy ellentétes képzetű kifejezést eredményez (a rém). Koppány Géza neve hasonlóan kontamináció eredménye, mint a Gubernátor nevének alakja, s a *Jederman* tematikájához, a túlvilágban való hit és az istentagadás eldöntetlenségéhez is szorosan kapcsolódik: egyszerre idézi fel a lázadó pogány nemzetiségfőit s a kereszténység felvételét előkészítő uralkodót.³⁸ A név megfordítása az „ég” anagrammatikus beíródása folytán metaforikusan ugyancsak utal a túlvilágra, az első név inverze viszont épp a bátor lázadóval ellentétes képzetet hoz játékba a „Nyáppok” szónak a köznévi „nyápic”-cal (esetleg a „nyámmog”-gal) való nem túl távoli hasonlósága révén. Noha a jelentő játékanak ezen megnyilvánulásai akár még a paronomázia totalizáló mozzanata felől is olvashatók, hiszen a szavak betű szerinti megfordítása a jelentés ellentétét eredményezte, a *Jederman* értelmezésekor fontosabb ennél a jelentőnek a jelentettben való feloldhatatlansága s a betűknek az olvasás totalizáló műveleteit ellehetetlenítő véletlen konstellációja.³⁹

Ebben a darabban a transzcendens jelölt lé-

³⁷ „Egyedül vagyok, mire megjössz, / az egyetlen élő leszek, / csak tollpíhek az üres óiban, / csak csillagok az ég helyett.” Pilinszky János: *Mire megjössz*

³⁸ A Gubernátor kontaminált neve hasonlóan ellentétes képzetek társítására épül, mint Koppány Gézáé, amennyiben a koldus szinonimáját és az élet-halál urának képzetét rendeli egymáshoz.

³⁹ „KOPPÁNY GÉZA (...) »Nyámba tekenő, nerva tavósa töggömü öbbje vá, gólató érmeszde rus kamizé firlatta. Nopa evőte máste? Gonhúlagy? Tévezre ásbító? Norga, sota zelpékne norga, sota gólató vilezsa. Porfa gye nefelő? Maforta emő? Norga! Norga, nópia norga gyarma, el norga renő murava gyarma!«” Korábban már idézett kritikájában H. Nagy Péter arra hívja fel a figyelmet, hogy Koppány Géza ezen idézőjelbe tett monológja Stanislaw Lem *Cyberiada* című elbeszélésfüzérének, pontosabban az abban működő „Elektrotrubadúrnak” a közvetítésével a középkori líra topikáját annak automatiz-

tezésének szatirikus kifordítása és megkérdőjelezése, a túlvilág fikciója párhuzamba kerül a szövegen kívüli jelölt rögzítésének lehetőségével s általában a nyelv referenciális illúzióra épülő működésével, valamint konstatív és performatív eldönthetetlen korrelációjával. Árpi halálos betegsége pusztá diszkurzív produktumnak bizonyul, melynek fiktív a referenciája, miközben ő épp azért hiszi konstatívnek az orvosi véleményt, mert annak fiktív (performatív) vagy valóságos (konstatív) volta a nyelv grammatikai markerei alapján nem eldönthető, s így a szakmai autoritásra, az orvos társadalmi szerepére hagyatkozik. A halálos beteg maszknak mutatkozik, amit a nyelv pozicionáló ereje hoz létre, a darab a szerepek megképződését viszont nem csupán a diszkurzív klisék sokhangú játékához, hanem Koppany Géza esetében a jelentés nélküli nyelv performatív mozzanatához is odakapcsolja. A rendőrfőnök túlvilágra küldött üzenetében kivonja a nyelvet az értelem télosza alól, egész pontosan az értelmetlen szavakat (önkéntes, véletlenszerű betűsorok) a grammatika és az ismétlés mechanizmusaival társítja, minek következtében, Árpi reakciójának vetületében, diskurzusa arra irányítja a figyelmet, hogy a jelentés, akárcsak a túlvilág, illúzió, amit projektív automatizmusok hoznak létre. Éppen ezért az a vallási toposzra épülő paradoxon, hogy az üzenet csakis Árpi halálával érkezik el címzettjéhez, nem csupán tematikusan, vagyis evilági és túlvilági érintkezéseként, de akár metadiszkurzívan is értelmezhető: a szöveg értelmezésre vár, ami a jelentéstől megfosztott performativitás (mint redukálhatatlan intenció) viszonylatában csakis önkényes művelet lehet. Ahogy a nyelv mechanikus működése a tapasztalat közvetítésében mindig már annak eltörlését is feltételezi, azonképpen Árpi halála is feltétele az üzenet célba érkezésének. Csakhogy miként a főszereplő halálával elveszhet az üzenet memorizált jelentősora, azonképpen a nyelv performatív mozzanata sem férhető hozzá az őt megelőző tapasztalati észlelés nélkül. A halál csakis a reprezentáció számára mutatkozhat meg, ami, lévén a halál éppen a reprezentáció kitörlődése, csakis metaforikusan, vagyis identitását megváltoztatva képes azt megnyilvánítani. Test és nyelv mű-

ködésének a bevezető elméleti fejezetben elemzett analógiáját Garaczi nagy invencióval viszi színre a *Jederman* szövegében.

A névvel való játék, a szavak játékos manipulációja, a nyelvnek az értelemegységtől vagy kogníciótól megfosztott elemeire való ráhagyatkozás a nyelv jelentéstől független tételző erejére hívja fel a figyelmet, s arra emlékeztet, az olvasás szükségszerűen kontingens viszonyban van az olvasott szöveggel. Ahogy Paul de Man írja: „a nyelv tétel és a nyelv jelentés tétel (amíg artikulál), de a nyelv nem képes jelentést tételre; csakis megismételni (vagy visszaverni) tudja azt annak megerősített illúziójában.”⁴⁰ Az idézettség ebben az esetben már nem a hang vagy a művész mint identifikáló értelmező mozzanatára épülő intertextualitást jelenti, sokkal inkább az ismétlésnek a kogníciótól és a hang fenomenjától megfosztott aspektusát, ami így éppen hogy ellehetlenítő feltételét alkotja úgy a karakterek sokhangú elhasonításának, mint a szövegközi utalások polifonikus működésének. Az a tény persze, hogy mindezt éppen egy fölismerhető pretextus segítségével tudatosítja a szöveg, nemcsak azt erősíti, hogy annak materialítása csakis a referenciális funkció és a megszólaltatás pragmatikus és jelenséggelví mozzanatai révén hozzáférhető, de arra is rávilágíthat, hogy Garaczi darabja a nyelvi aspektusok feszültségteli korrelációjaként értelmezi saját konstitúcióját.

Aligha kerülhető meg ezen a ponton a bevezetőben felvetett kérdés megválaszolása, hogy miképpen lehetséges az egyes szereplőkhöz rendelt replikák szemiotizálásában az interszonális viszonyoktól elvonatkoztatni. Elmondható, hogy Garaczi darabjai a narratív és diszkurzív klisék kontingens kontaminációjával ha nem is felszámolják, de relativálják a diegetikus világ mimetikus értelmezését, amit a szövegszervezésnek a nyelv topologikus kényszerére történő ráhagyatkozása csak még inkább hangsúlyoz. Nem beszélve arról, hogy – amint azt korábban már megfigyelhettük – az egyes szereplők nyelvi magatartásának irányítását is gyakran a nyelvjátékok amimietikus logikája veszi át, ami megakadályozza, hogy a szereplőket cselekvési sémák szerint vagy lélektani kontextusban értelmezzük. Garaczi

musai felől ironizáló elgondolásra emlékeztet, a versírás mechanikus, matematikai szabályok szerint felfogott módjának ironikus felidézése. „Garaczi műve tehát nem véletlenül középkori nevek torzított alakzataiból szerveződik »mortalitás«.” H. Nagy Péter: i. m., 94. o.

⁴⁰ P. De Man: „Shelley Disfigured”, in: *Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984. 117. o.

színpadi szövegeiben is nyilvánvalóvá válik, hogy a szereplők kijelentésaktusai nem csupán polifonikusan széthangzó preformált nyelvi elemeknek, de – mint az a figuráció s a jelentő játékából is látható volt – a nyelv retorikai mechanizmusainak is a termékei.

Garaczit erőteljesen foglalkoztatják a jelentés nélküli nyelv lehetőségei és ezzel összefüggésben a nyelv működésének paradigmájaként értett név problematikája s jelenségei. A szerző első kötetének darabjai közül a *Jederman*ban s a *Mizantróp*ban erősödik föl leginkább ez az érdeklődés, s ezekben a szövegekben még a jelentésképző eljárások sokféleségével és a jelentésszintek egymásra vonatkoztatott értelmezésével társul. A *Csodálatos vadállatok* vagy a *Prédáles* viszont, melyekben a név kérdésköre és a jelentő elemek véletlen konstellációjának poétikai eljárásai talán még a korábbiaknál is nagyobb szerepet kapnak, már nemcsak az intertextuális játékok gazdagságát nélkülözik, de a tropologikus összetettség komponenseit is. Ennélfogva ezeknek a szövegeknek a poétikai megformáltsága meglehetősen egysíkú technikákra támaszkodik, amit a metafikció tematikus formáival próbál ellensúlyozni, melyek viszont inkább korlátozzák, mint fölsokszorozzák a szövegnek nemcsak az önreprezentációs, de egyáltalán az interpretációs lehetőségeit.

A *Prédáles*ben a témából (különböző nemzeti-szerű írók közös táborozása) magától adódik a nyelvek közötti közlekedés, vagyis a megértés és a fordítás jellegzetes jelenségeinek színrevitele. A különböző kultúrák közötti közvetítés emblematikusan is olvasható helyszíne Amerika, egész pontosan az Egyesült Államok, amelyhez egyrészt a kultúrák szabad együttélésének, a multikulturalitásnak, másrészt viszont épp a mass-média révén is sugallt kulturális egységesítésnek s a tömegkultúrának a képzete kapcsolódik. A darab a helyszínt meghagyja a szimbolikus háttér funkciójában, s nem iktat be jellegzetes színhelyeket, miközben a különféle nemzeti nyelvek találkozásának lehetőségeit teszi egyik középponti szövegszervező elvévé. A szereplők párbeszédeiben a kulturális érintkezés nyelvi megnyilvánulásai elsősorban a szavak vándorlására korlátozódnak, s az egymás nyelvéből átvett szavak az intralingvális mozgás következtében különféle jelentéstan

transzformációkon mennek keresztül. Az egyik nyelvből a másikba átkerülő szó stílusértéke éppúgy megváltozik, mint ahogy jelölete sem marad teljesen identikus. Az idegen szóként való átvétel ismétlő aktusához az imitáció mozzanata társul, ami – megfosztva azt szemantikai dimenziójától – pusztán formális elemként leplezi le az idegen kifejezést. A nyelvek találkozása hangsúlyok találkozásaként, sőt intertextuális történésnek is interpretálható, ugyanakkor a szavak és a dolgok közötti önkényes viszonyra, valamint a nyelvi létesítésnek a szemantikumtól független működésmódjára is rámutathat. Látható viszont, hogy mindkét jelenség a nyelvek materiájának különbözőségére, vagyis a jelentők konstellációiban mutatkozó eltérésekre vezethető vissza. „Mert a betű szerint való hűség hűtlenség. A nyelvek materiája különböző.”⁴¹ – írta Kosztolányi már a húszas években, a honi nyelvbőlcséletben elsők között ismerve föl ennek jelentőségét.

A tulajdonnév, amely jelölő funkciójában befagyaszttja a nyelv tropologikus áthelyezéseit, egy másik nyelvben a jelentők véletlen hasonlósága vagy azonossága következtében köznévi jelentésbe fordul át: a Geraszimov nevű ukrán író beceneve, a Genya a vulgáris magyar kifejezéssel esik egybe, s megfordítva, a magyar „kucsma” szó az ukránban tulajdonnevet jelöl; az indiai étel, a Tandoori csirke neve az ismert magyar író, Tandori Dezső nevét idézi föl. A nyelvek intonációs különbségei is okozzák, hogy az efféle koincideneciától mentes Terence Hill név hangsúlyja és stílusértéke is megváltozik a magyarban, amit a szöveg az írásmód módosításával jelez (teresztil). Az amerikai morotát jelentő *woodchuck* szó vagy az orosz káposztaleves neve, a *csó* viszont olyan jelentésváltozásokon esnek át, amelyek nyíltan a jelentés konvencionális és projektív karakterét hangsúlyozzák, látványosan vonva be ebbe a nyelv működésének pragmatikai dimenzióját is. A különböző élethelyzetekhez kapcsolódó diszkurzív kontextusban e szavak akár még közhelyi formaként vagy káromkodásként is használhatók, vagyis tisztán perlokúciós kifejezések gyanánt. Az a wittgensteini felfogás mutatkozhat itt meg, amely szerint a szavak ki vannak szolgáltatva használatuknak,⁴² s a jelentés használatban megképződő önkényes konvenci-

⁴¹ Kosztolányi Dezső: *Idegen költők II.*, Réz Pál (szerk.), Budapest, 1988. 501. o.

⁴² „Az esetek *nagy* részében – ha nem is *minden* esetben –, amikor a »jelentés« szót használjuk, a szót így magyarázhatjuk: egy szó jelentése – használata a nyelvben.” Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, Budapest, 1992. 42. o.

óját mint nyelvjátszékot tekinthetjük, amely bármikor megváltoztatható, csakis a használati szabályok megegyezésén alapuló átalakítása szükséges ehhez. Mindez ugyanakkor Wittgenstein szerint sem vezet feltétlenül használat és jelentés azonosításához, amennyiben a jelentés egy nyelv esetében megelőzi a használatot, s benne mint ideában – a nyelv absztrakciós kényszere révén – már elhalványult a használat mint konvenció önkénye. A használat ki van szolgáltatva a megnevezés azon mozzanatának, amely e performatív aktust a nyelvi szisztéma már meglévő kontextusába vonja, ahol a szó jelentése elszakad használati szituációjától, s a grammatika mechanikus törvényeinek rendelődik alá.⁴³ A szó jelentése, ami egyfajta paradigma,⁴⁴ nem írhatja elő használatát, de a használat – legalábbis egy nyelven belül – elképzelhetetlen a jelentés ismerete nélkül, miközben e jelentés csakis a használat révén kelhet életre. „Önmagában minden jel halottnak tűnik. Mi ad neki életet? – A használatban él.” A használatnak nem más, mint a nyelv elemeinek ismételhetősége képezi feltételét, az a tényező, amely egyúttal lehetővé teszi a jelentés használat általi megváltoztatását. A nyelvjáték wittgensteini koncepciója, ahogy – mint az előző fejezetben láthattuk – a bahtyini soknyelvűség elgondolása is, a jelentéstől megfosztott nyelvnek az ismételtesben s a jelentők véletlenjeiben megmutakozó aspektusának válik a feltételévé, amennyiben az előbbi egy pragmatikus konszenzust, a második a szerepekhez rendelhető hangsúlyok sokaságát csakis úgy teheti a megértés központi értelmezőjévé, ha elismeri a kogníciót nélkülöző ismétlés ezeket feltételező korrelatív elsődlegességét.⁴⁵

Korábban utaltunk rá, hogy az öntükrözés alakzatai a *Prédales*ben ellentmondásban állnak a szöveg retorikai összetettségéből kiol-

vasható önreprezentációjával, amennyiben az elemzett metafikciós betét részben a tapasztalati valóság véletlen alakulásával, részben pedig egy szerzői szubjektum tevékenységével, a szöveg viszont a jelentés nélküli nyelv kontingenciájával hozza összefüggésbe a performativitást. Az előző esetben időbeli és tapasztalati, utóbb pedig strukturális mozzanatra vezetve vissza konstatív és performatív korrelatív eldönthetlenségét. Míg azonban a tematikus önértelmezés lényegében nem nyelvi mechanizmusokhoz, hanem pre- és posztlingvális komponensekhez köti a szöveg keletkezését, addig a szöveg inszenzírozott retorikája még magát a jelentést is nyelven kívüli tényezőnek tekintve állítja a jelentéstelen nyelv performatív hatalmát s minden jelentés projektív természetét. Ez az ellentmondás kevésbé reflektált önértelmezésről tanúskodik, mint a *Jederman*ban elemzett metadiszkurzivitás, s alighanem kapcsolatba hozható a szöveg kevésbé összetett poétikai megformáltságával is, azzal, hogy a *Prédales*ben a jelentő játékára hagyatkozó szövegszervezés meglehetősen egyhangú s invenciókban szűkülődő verbális megoldásokat is eredményez.

Az eddigi elemzésekből némileg látható volt, hogy Garaczi drámái a szerepek mimetikus megképződését, hasonlóan a dramaturgia elemeihez, s ezektől korántsem függetlenül, úgyszintén diszkurzív klisék automatizmusainak rendelik alá, s az egyes nevekkal jelölt karaktereket tropologikus mechanizmusoknak, intertextuális játékoknak szolgáltatják ki. Az is nyilvánvaló lett, hogy a szereplők magatartásában a poétikai stratégiák érvényesítése írja felül a diegetikus kódokat, s a karakterek így nyelvi potenciálok kiaknázóiként, valamint modalitások (önironikus) változatokként jelennek meg. Mindez az *ének* sokformájú játékát,

⁴³ „Amikor azt mondják: »Nevet adott annak, amit érzett«, akkor elfelejtik, hogy a nyelvben már sok mindennek készen kell állnia ahhoz, hogy a pusztá megnevezésnek értelme legyen. És ha arról beszélünk, hogy valaki a fájdalomnak nevet ad, akkor itt a »fájdalom« szó grammatikája az, ami elő van készítve; jelzi azt a posztot, ahová majd az új szó kerül.” I. m., 139. o.

⁴⁴ „Ha elfelejtjük, hogy melyik szín az, amelyiknek ez a neve, akkor a név számunkra elveszíti jelentését; azaz, bizonyosfajta nyelvjátszékot többé nem tudunk vele játszani. És a szituációt ekkor ahhoz lehet hasonlítani, mint amikor eltűnik a paradigma, amely nyelvünk eszköze volt.” I. m., 52. o.

⁴⁵ Bahtyin és Wittgenstein nyelvszemlélete között számos paradigmatiszta különbség figyelhető meg, mégis az, ahogyan az orosz tudós a szóhoz tapadó használatok emlékeztétét értelmezi, mutat némi hasonlóságot az osztrák bölcselő alábbi gondolatával: „Képzeld el, hogy valaki azt mondja: minden számunkra jól ismert szót – egy könyvben például – már valamilyen légkör, valamilyen »udvar« vesz körül elménkben, amely halványan utal a használatokra. – Úgy, mintha egy festményen minden alakot finom, ködösen megrajzolt jelenetek vennének körül – úgyszólván egy másik dimenzióban –, és itt az alakokat más összefüggésekben látnánk.” I. m., 263. o.

az improvizációkban, elhasonulásokban s egyfajta permanens maskaradéban feloldódó szereplők *diszkurzív karneválját* eredményezi, melyben nemcsak a lélektani értelmezők szorultak háttérbe, de egyáltalán a szerepeket konstituáló identitás is megkérdőjeleződik. Noha az általa felsorolt szerzők igen különböző módokon viszik színre a karakter mint szubjektum diszperzióját, Kékesi Kun Árpád alighanem joggal beszél Garaczi kapcsán is a jellemek nyíltan verbális mechanizmusok szerinti működéséről: „A drámából eltűnt az összetett jellem, hiszen Caryl Churchill, Botho Strauss, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès vagy akár Garaczi László szövegeiben a dramatikus figurák többé már nem a szöveg mögé vetített világ „élőként» elgondolható alakjai, csupán beszélők, szövegek hordozói vagy egyszerűen a szövegszerűség kellékei.”⁴⁶ Az említett szerzők közül szorosan véve csak Heiner Müller az, aki intertextuális eljárások révén a szerepeket radikálisan alárendelte amimetikus szövegszervező elemeknek, s róla ráadásul elmondható, hogy Garaczinál számottevően tágasabb kulturális utaláskörrel dolgozott, s a jelentésszintek egymásba játszását a magyar író több darabjánál jóval összetettebb szemiotikai lehetőségek kiaknázásával kapcsolta össze. A német szerző *Hamletgép* című darabja ugyanakkor szövegszervező eljárásaiban a dramatikus klisék által Garaczinál még megőrzött diegetikus összetettséget is totálisan szétrombolja, s allúzió-rendszerét a szorosan vett nyelvi viszonyokra összpontosítja. Ezzel szemben Botho Strauss főképp szociális szerepek és szingularitás konfliktusában, Koltès pedig műfaji értelmezőkhöz rendelhető dramatikus klisék összjátékában relativálja a karakter önidentikusságát, azonban egyikük sem forgatja fel radikálisan a dráma műnemi viszonyait. Garaczi László olyan posztmodern alkotó, akiről talán nem túlzás azt állítani, hogy legjobb darabjai (*Mizantróp*, *Jederman*) nemcsak a szerepek szétírásának mikéntjében, de a nyelvi invenciók s a diszkurzív önértelmezés árnyaltságában is „meghaladják” az osztrák s a francia szerző alkotásait. Csakis sajnálni lehet ebből a szempontból, hogy a magyar színházi játéknyelv nemigen tudott mit kezdeni ezen szövegek színpadi lehetőségeivel, miközben persze a nyelvi játékok fordíthatatlansága is nagyban hozzájárul az európai

színházi kontextusba való belépés korlátozott lehetőségéhez.

„Nagyon úgy látszik, hogy a színházi fikciónak szüksége van a szereplőre az írásban, mint a kijelentésaktus eljárásainak egységesítő markerére, mint a cselekményhez lényeges vektorra, mint az értelem kereszteződésére.”⁴⁷ – írja Patrice Pavis. Garaczi radikálisan kibillentí ezt az elvárást, hiszen szövegeiben a szereplő elsődlegesen nyelvi produktumnak mutatkozik, olyan mozgó és szüntelenül elhasonuló identitásnak, melyből csakis a poétikai összetettséget szem elől tévesztve, erőteljesen ideologikus olvasásmóddal lehetséges szubsztanciát alkotni. A *Mizantrópot* és a *Jederman*t nemcsak az jellemzi, hogy cselekményük a diszkurzív klisék eltérítő műveleteinek esik áldozatul, hanem – ezzel összefüggésben – az is, hogy az értelemképzés lehetőségei a narratív és diegetikus dimenzióból a nyelvi összetettség ezeket feltételező szintjére helyeződnek át. A szereplő többnyire beszédmódjának a nyelvi klisékben és a modalitásban tetten érhető megváltoztatásával bármikor képes ellépni addigi identitásától, s maszkként leplezni le korábbi *énjét*, s ez a művelet elvileg akárhányszor megismételhető. A szövegek szatirikus hatásmechanizmusa abból is adódik, hogy ugyanazon szereplő rövid időn belül változtatott diszkurzív maszkjai egymással össze nem illő képzeteket hívnak elő. Garaczi darabjaiban persze nemcsak a név, de a dramatikus sémák diegetikus illúziója is eredményezi, hogy az interszónális viszonyok alakulásának mimetikus értelmezői nem iktatódnak ki teljesen, minek következtében a karakterek identitása csakis relativálódik, de nem oldódik fel maradéktalanul a maskaradéban. Ez az állandósági komponens annak is következménye, hogy a szerepek változtatása nem vizuális, sokkal inkább nyelvhasználati eseménynek bizonyul. A *Jederman*ban Nuófer néni például nevéből következően is öreg asszony, akinek hirtelen felvett diszkurzív maszkjai (modalitás és nyelvhasználat, s a színpadon a gesztusok s az intonáció) nemcsak egymással, de fizikális attribútumával is összeférhetetlenek. A szerepek sokformájú játéka ugyanakkor arra is rámutat, hogy bizonyos értelemben az öregség sem más, mint konvencionális értelmezők összjátékából előálló szerep, vizuális jel és társadal-

⁴⁶ Kékesi Kun Á.: *Tükörképek lázadása*, Budapest, 1998. 91. o.

⁴⁷ P. Pavis: *Voix et images de la scene. Vers une sémiologie de la réception*, Lille, 1985. 161. o.

mi szokásrend egymáshoz rendelése. A *Mizantrop*ban a nemi szerepek önkényes változtatása és az állat-metaforika által teremtett szereplehetőségek határozzák meg a maszkok játékát, szintén nem rombolva le a karakterek külső tulajdonságainak változatlanlanságát, sem azt a képzetet, hogy „ugyanaz” a szereplő vesz fel különféle diszkurzív szerepeket, miközben persze ez a „változatlan” identitás is szerepnek bizonyul.

A maszkok kontingens játékát persze nem csupán a nyelv lehetőségeinek pragmatikus és/vagy inherens kiaknázása irányítja ezekben a darabokban, de a preformativitás azon önkénye is, ami a név paradigmájával hozható kapcsolatba. Miként Garaczi dramatikus szövegei az intertextualitást a textualitás aspektusával billentik ki, azonképp a koherens személyiség képletének változatos szövegszerűsítő stratégiákkal végrehajtott szétírását és a szerepek felsokszorozását is társítják a név inskripciójával s annak a prosopopeiában átalakuló performatív erejével. A tulajdonnév katakretikus volta és jelentéstől független egyedítő funkciója, valamint az e névhez társított s a replikákban megvalósuló diszkurzív maskarádé között feszültség képződik, amennyiben a név elengedhetetlen a szereplő konstitúciójához, melyből a maszkok sokfélesége kiindul, ez utóbbi viszont annak ellenére sem képes teljesen felszámolni a név jelentés nélküli performativitását, hogy – miként a színházi szemiotika állítja – szerep és hozzá tartozó replika elvileg nem választható el egymástól. A prosopopeia, a névnek az a retorikai funkciója, hogy arcot ad a szereplőnek – dramatikus szövegekben legalábbis – feltételezi a szereplői diskurzus identifikáló műveleteit, melyek az arcot különböző hangoknak a névhez rendelésével, vagyis közvetetten képzik meg, ezzel azonban még nem biztosítják az arc összetéveszthetetlen egyediségét, azt a tényezőt, ami az írott szövegben betöltetlen funkcióként, színpadi előadásában viszont az imaginárius vizualitás reális vizualitásba fordításaként értelmezhető. A nyelv jelentés nélküli tételező ereje a szereplői névadásban is megnyilvánul, s arra hívja fel a figyelmet, hogy nemcsak, amint az anagrammák esetében láttuk, a replikák, de ezek kijelentésaktusainak alanyai is a nyelv szemantikai dimenziót nélkülöző performativitásának vannak kiszolgáltatva. Amint a szövegek megszólaltatása, hangként való fenomenalizációja korrelatív a betűk véletlen játékaival,

azonképpen a szereplők mint maszkok megképződése is az azok egyediségét megszüntetve feltételező nyelvi materialitásnak a függvénye. Azt, hogy ezen felismerést miként tematizálják s aknázzák ki Garaczi legjobb szövegei, röviden a *Jederman*ból vett példa szemléltetheti az alábbiakban.

Annak, hogy a szerző a *beszélő nevek* formájában a név jelentés nélküli hangsorát a legtöbb esetben odakapcsolja nemcsak a jelentők játékához és a szöveg tropologikus mechanizmusaihoz, de intertextuális utalásokhoz is, már nem csupán a *Jederman* esetében lehetünk tanúi. Ez utóbbi szövegben azt figyelhetjük meg, hogy a darab a név aspektusainak különbözőségét nagy nyelvi invencióval és a pretextus produktív s újszerű újrárásával értelmezi. A beszélő nevű szereplő, Koppány Géza, kinek diskurzusához az értelmetlen nyelv anagrammatikus lehetőségei kötődnek, Árpival és Imivel (a *Jederman*okkal) váltott dialógusa tartalmazza a következő részleteket:

„KOPPÁNY GÉZA (...) Milyen név ez a Jederman?

ÁRPI Becsületes.

KOPPÁNY GÉZA Becsületes. Becsületes Jederman. (*Szemétkedik.*) Az etelközi vagy a levéldiai elágazás?

ÁRPI Nem emlékszem.

KOPPÁNY GÉZA A Vereckei-hágónál a Jedermanok még viszonylag kevesen lehettek.

IMI Vagy mind az volt.

KOPPÁNY GÉZA (*közéről Imi arcába bámul*) Megkérhetem, asszonyom, hogy hagyjon magunkra? (...)

KOPPÁNY GÉZA Melyik törzsből jöttetek?

IMI Ember.

KOPPÁNY GÉZA Imi: az ember! Hát ez óriási.”
(103–104.)

Koppány Géza első kérdésére Árpi egy a *János vitézből* is jól ismert klisészerű szintagma egyik elemével válaszol, ami ismét csak rámutathat a diszkurzív sémák meghatározó szerepére az interperszonális viszonyokban. Emellett a szintagma intertextuálisan felidézi Petőfi elbeszélő költeménye főhősének névadását (kukoricásban találták) s nevének megváltozását (János vitéz) is, mely mozzanatok annyiban is hasonlóak a Garaczi-darab név-viszonyaihoz, hogy bennük a tulajdonnév nem függeszti fel teljesen a jelölők láncolatát, de köznévi eredete révén viselőjéről különböző tulajdonságokat té-

telez/áru el.⁴⁸ Nem véletlen, hogy Koppány Géza a „becsületes” jelzőt ironikusan tulajdonnévi szerepbe helyezi, ezzel is hangsúlyozva, hogy köznév és tulajdonnév önkényesen átjárhatók s funkcióik bármikor felcserélhetők. A rendőrfőnök ezek után kérdésbe burkolt állításként felhívja a figyelmet a Jederman név német hangzása és a magyar eredet-elbeszélés, a honfoglalás-történet által felidézett magyar származás összeférhetetlenségére. A kérdést az Árpád becézett alakjára vonatkoztatva egyúttal a magyar törzsek vezére is eszünkbe juthat, miközben persze szembevetendő a honfoglalás állomásai és a velük kapcsolatba hozott „elágazás”, szukcesszió és térbeliség ellentmondása; ez utóbbi metafora az Etelköz török „atalküzü”-ből levezetett eredetével, egész pontosan annak szemantikai kényszerével magyarázható, amennyiben az folyóközt jelent. Ha anagrammatikusan is olvassuk Koppány Géza szövegét, s ez korábbi megnyilatkozásainak kontextusában aligha lehet önkényes eljárás, a honfoglalás helynevei (Etelköz, Vereckei-hágó) akár még szexuális konnotációkat is kaphatnak, így utalva humorosan az eredet biológiai és nemzeti-ideologikus aspektusának feszültségére. Ezt a mozzanatot a rendőrfőnöknek a nevek folyamatosan összetévesztő kijelentései is megerősíthetik. A kabarétréfák megoldásait idéző tévedés Iminek arra a replikájára következik, amelyben az a német szó köznévi jelentése és magyar tulajdonnévi funkciója közötti kapcsolatot leplezi le, nevezetesen azt, ami a pretextusként funkcionáló moralitás intertextuális átírásának a kiindulópontját alkotja.

A Koppány Géza nevéhez rendelt utolsó megnyilatkozás ugyancsak a jelentő véletlen

játékára épül, miközben bibliai szöveget s történelmi diskurzust egyaránt mozgósít, sőt összetett szemiotikai funkcióba állít: az „Imi: az ember.” kijelentés ugyanis a Jederman tulajdonnévi és névmási (magyar, illetve német) jelentésének egymásra vetítésén – úgy is mint betű szerinti értelmeken – túl János evangéliumát is felidézi, melynek tanúsága szerint Pilátus az „Ecce homo” szavakkal állította a bíbor köntöst és töviskoronát viselő Jézust a nép elé, mielőtt ez megfeszítését követelte (János 19.5). Tulajdonnév és rámutatás helyettesítése (Imi/Íme) párhuzamba állítható a darab címével megtett német névmás és annak tulajdonnévi használata cseréjével, miáltal a névhez tartozó egyedítő funkció általánosságával az hangsúlyozódik, hogy a jelentés módja a tulajdonnévben is ellentmondásban áll a jelöllettel, amely azáltal, hogy létrehozza, el is törli jelöltje identitását. A biblikus utalás olyan kontextust idéz meg, amelyben két vallás (zsidó és keresztény) ütközik össze a transzcendenciáról alkotott képzetek különbözősége miatt, miközben a Garaczi-darab szereplőinek középkori nevei a magyar történelemből – noha történeti idők kontaminációjával, de – hasonló szituációt, pogány hit és kereszténység ellentétét idézik: Koppány vezér és Imre herceg vallási különbségét, s Koppány felnégyelését.⁴⁹ A rendőrfőnök utolsó mondata („Hát ez óriási.”) az óriás/ember ellentétet keresztül visszautal a *János vitéz*re, ugyanakkor – bár talán kissé önkényes a társítás – Rousseau egyik értekezésében elbeszélte történet közbejöttével – a két, a metaforához hasonlóan működő név/szó (óriás/ember) egymással ellentétes korrelációját juttathatja eszünkbe.⁵⁰ A tulaj-

⁴⁸ Emlékeztetőül idemácsolom a *János vitéz* jól ismert strófáit: „»Mindenekelőtt is mondd meg a nevedet, / Bátor vitéz, aki lyányom megmentetted.« / »Kukorica Jancsi becsületes nevem; / Egy kicsit parasztos, de én nem szégyenlem.« // Kukorica Jancsi ekképen felele, / Azután a király ily szót váltott vele: / »Én a te nevedet másnak keresztetem, / Mától fogva neved János vitéz legyen...“ Petőfi Sándor: „János vitéz”, in: *Petőfi Sándor Összes költeményei*, I. kötet, Budapest, 1978. 277. o. „Kukorica között találtak engemet, / Ugy ruházták rám a Kukorica nevet.” I. m., 278. o.

⁴⁹ Koppány testének feldarabolása, a Koppány Géza név kontaminált jellege, valamint az ilyen nevű szereplőhöz rendelődő, a nyelv jelentő egységeit feldaraboló diszkurzív szólam között is kapcsolat képződik a szövegben.

⁵⁰ „Egy vadember más vademberekkel találkozáskor először megijedt. Félelme ezeket az embereket nagyobbak és erősebbnek láttatta vele önmagánál; *óriásoknak* nevezte el őket. Sok tapasztalat után felismerte, hogy ezek az úgynevezett óriások nem nagyobbak s nem erősebbek nála, természetük egyáltalán nem felel meg annak a képzetnek, amit először az óriás szóhoz kapcsolt. Kitalált tehát egy másik köznevet rájuk és saját magára, amilyen például az *ember* neve, és meghagyta az óriás nevét annak a hamis tárgynak, ami tévedésekor megdöbbenette. Így történt, hogy a figuratív szó előbb született meg, mint a tulajdonképpeni értelmű, amikor a szenvedély elhomályosítja szemünket, az első gondolat, amit nekünk ad, nem az igazságé.” Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, Paris, 1990. 69. o. A

donnév ismételtetőségében megmutatkozó általánosító mozzanatot, amely a jelölt identitásának eltörlése is egyben, a Petőfi-költemény és a bibliai evangélium címében szereplő név azonossága is színre viszi.

Az *Akárki*, ami németül *Jederman*, angolul pedig *Everyman*, ismert moralitásában a példázatszerűség általánosító mozzanata a szereplő nevében is kifejezésre jut, hiszen a nevet jelölő személyes névmás egy akárki által betölthető absztrakt, személytelen funkciót testesít meg, s a történetben ezáltal is arra hívja fel a figyelmet, hogy szerepe bárkiével helyettesíthető, mivel az ember halandó, s életével a halál előtt mindenkinek el kell számolnia egyszer. A névmás német nyelvű alakja, ami a magyarral ellentétben személynévi konnotációkkal is rendelkezik, az angolhoz hasonlóan tartalmazza a „man” szócskát, ami, mint a magyar „ember” megfelelője, egyszerre jelöli az embert általános, nemektől független jelentésében, valamint a férfi nemet; talán az előbbi jelentéssel is magyarázható, hogy a nyelv tételező erejét mindenek elé helyező Koppány Géza szüntelenül nőnek nézi Árpai fiát. Garaczi darabja tehát nemcsak a moralitás absztrakta helyszínét, de annak elvont, névmási főszereplőjét is – a köznév tulajdonnevesítése révén – konkrétta változtatja, miközben az egzisztenciális helyzet parabolájáról a nyelv diszkurzív működésére tereli az olvasó figyelmét. Előre vethető, hogy a *Mizantróp* ugyancsak a diszkurzivitás jegyében végrehajtott szemantikai reorientáció következtében képes arra, hogy új horizontba helyezze a Molière-darab olvasásmódját.

Ismert, hogy Beckett *Godot-ra várva*, illetve *A játszma vége* című darabjai szintén látványosan élnek a moralitás-dráma dramatikus sémaival és diszkurzív kliséinek variációival. Beckett a középkori műfaj allegorikus szerkezetét s – ezzel összefüggésben – azt használta ki, hogy abban a karakterek rajtuk túli erő-

nek, metafizikai patterneknek vannak kiszolgáltatva. Ahogy Elinor Fuchs írja a modern misztériumról, „a misztérium jellegzetesen, ravasz iróniával használja modelljeit, azok eszkatologikus erejét egyszerre átsajátítva, tőle távolságot véve s felforgatva azt.”⁵¹ Beckett említett darabjainak fontos eljárása, hogy a hétköznapi szereplők párbeszédeinek jelentésszintjét a helyszín s a dramaturgiai helyzet révén is megidézett középkori moralitások és misztériumdramák segítségével nemcsak az ezoterikus, de egyáltalán egy elvont parabolikus vonatkoztatás – hangsúlyosan diszkurzív – lehetőségével társítják, miközben persze a szereplők idézettségére is felhívják a figyelmet. Míg azonban az angol szerző a léthelyzet absztrakciójával a nyelv rombolásában, rontott grammatikájában és ironikus használatában is életben tartja az egzisztenciális parabola emlékezetét,⁵² addig Garaczi szatirikus nyelvi játékaiban a moralitás, főszereplőjének neve által, már mint verbális funkciók korrelatív ellentéte jelenik meg, s a léthelyzet általánosságát s elkerülhetetlenségét a nyelvnek a tapasztalati egységiségtől megfosztó kiiktathatatlan általánosító mozzanataként látjuk viszont. Hiszen az „akárki” névmás a név egyedítő funkciójának, tapasztalati egységiséget jelölő voltának az általánosságát emeli ki, azt, hogy a név – amint azt korábban az önéletrajzok kapcsán láthattuk – azáltal, hogy performatív erejével létrehozza, egyben el is törli az általa jelölt személy egységét, amennyiben az – akárcsak maga a nyelv – hallucinatív módon működik, a prosopopeia retorikai eljárásaként. A misztériumjátékban megszélyesített halál itt a nyelv konstitutív mozzanataként értelmeződik át, s szoros összefüggésbe kerül a szerepek interpretációjával is: a szerepet elvileg akárki, akármelyik színész eljátszhatja, annak végtelen vizuális konkretizációja lehetséges, mivel az nem más, mint egy név, amit a nyelv performatív ereje tételez, s amely-

szöveg értelmezéséhez lásd: J. Derrida: *De la Grammatologie*, Paris, 1967. 391. sk., P. De Man: „La Méta-phore”, in: *Allégories de la lecture*, Paris, 1988. 171–197. o.

⁵¹ E. Fuchs: *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, 1996. 39. o.

⁵² Beckett *Godot-ra várva* című darabjában a bibliai utalások jelentésszintjének játékba léptethetősége a komikus kioltásaként, a nevetés befagyasztásaként funkcionálhat. Az alluzív értelemlehetőség ugyanakkor éppúgy nem válhat totalizálhatóvá, ahogy a komikus paradigma sem lehet abszolút érvényű, miáltal – Iser fenomenológiai fogalmaival – háttér és előtér hierarchikus elrendezése ellehetetlenül. Vö.: Wolfgang Iser: „The Art of Failure. The Stifled Laugh in Beckett’s Theater”, in: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore and London, 1989. 152–193. o. különösen: 163–171. o.

nek referenciája nem szubsztanciális, de szemiotikai referencialitás, s Garaczi drámáiban mindezt „beszélő” karakterük is szüntelenül eszünkbe juttatja.

Látni való tehát, hogy Garaczi dramatikus szövegei, intertextuális eljárásaik következtében nemcsak arra képesek, hogy bonyolult szemiotikai mechanizmusokon keresztül a szövegközöttség érvényét a textualitás révén viszonylagosítsák, de ezzel párhuzamosan arra is, hogy a szerepek egyediségének s lélektani értelmez-

hetőségének kibillentését a név dekonstruktív elgondolásával kapcsolják össze. Mindezt azonban úgy, hogy nem elsősorban a nyelvi aspektusok egymást kizáró mozzanatát, sokkal inkább azok korrelációját hangsúlyozzák, amennyiben az irodalom nyelviségét szem előtt tartó olvasásmódok számos változatának gazdag applikációs terepéül kínálkoznak, s ezek felől nézve nem korlátozzák, hanem éppen hogy felsokszorozzák saját értelmezési lehetőségeiket.

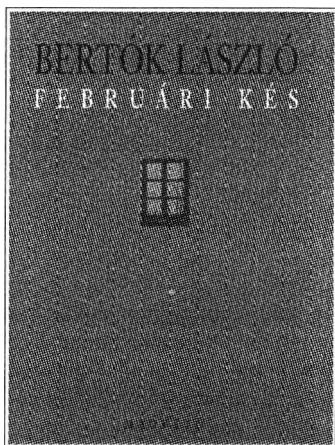
TARTALMAZZA A FORMA

Bertók László: Februári kés

Ma már kevesen vitatnák, hogy Bertók László költészete az 1995-ben megjelent *Három az ötödiken* szonettjeivel a magyar költészeti kánon megkerülhetetlen részévé vált. Az egyedi formabravúrok és a részben a forma szorítására adott válaszként olvasható szócsonkoló, szómagokból építkező vers ugyancsak egyedi hangzás- és jelentésrétegei ugyanakkor egy önmagába záródó, ismétlésre kényszerülő költészet lehetőségét is felrajzolták, pontosan jelezve, hogy a közel tíz év alatt íródott és az idő alatt szinte kizárólagos szonettek több szempontból is célba értek, és tovább aligha folytathatók. Bertók ennek megfelelően 1998-as *Deszkatavasz* című kötetével egy az addigiaktól épp a forma lebontásában, a szabadversszerű építkezésben különböző életmű-szakasz kezdetét jelentette be, hogy új könyvében, a *Februári kés*ben ennek nyomvonalán haladva, kérdéseit újragondolva és letisztítva lépjen tovább. A megújulás elkerülhetetlenségének felismerése és a szonettkönyv után következő két kötet nyitottsága, kísérletező kedve és sokszínűsége abban erősítheti meg olvasóit, hogy ez a költészet távlatában még az életmű eddigi állomásaiból sejthetónél is gazdagabb, miközben eszközkészletében friss, a legújabb líra-nyelvi kérdésekre is választ kínál. A páratlan zártságból való, saját keretei között bátran robbanásszerűnek nevezhető felszabadulás és kinyílás eredményeként egy egészen újfajta, sokkal lazább, de a szavak szintjén továbbra is roppant kimért és pontos költészet indult el. De még ennél is látványosabb, hogy a szonettkönyv tömörszerű homogenitása után e kötetek sokféleségükkel és e sokféleség kérdéssé tételével is újat hoznak. A szonettkönyv befejezése után e problémával szembenézve alakult a *Deszkatavasz* tapogatózó többirányúsága, egységnek nehezen tekinthető változatossága. A kötet mintegy kétharmadát adó, meghatározó, mély hangú szabadversek és az igazán meglepő, alkalmi verseket is felvonultató, játékos haiku-ciklus mellett a szonettek ezért lehetnek minden lezártság ellenére továbbra is kiemelkedő részei a köteteknek. Olyannyira, hogy az új kö-

tetben az egyik legérdekesebb kérdéssé épp az vált, hogy milyen módon tud ez az eleve nagyon zárt, öntörvényű versforma saját szabályait megtartva, de azokat az új kontextus terében valamiképp újradefiniálva megújulni.

Ezért nem is lehet meglepő, ha elsőként a *Februári kés* szonettjeit kívánom szemügyre venni. A fentiekén túl ezt ráadásul az is indokolja, hogy talán ezek árulnak el legtöbbet az e költészetben végbement változásokról, és hogy továbbra is ezek a könyv legtöbb kérdést felvető, ugyanakkor legjobb versei. A kötet második ciklusá-



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2000
85 oldal, 1190 Ft

ban kilenc szabad vers mellett, pontosabban között olvasható kilenc szonett ugyanis egyfelől megőrzi a bertóki szonettforma sajátosságait, a háromszor négy és még két soros szerkezetet, a rövid, nyolc szótagos sorokat, a versen végigfutó két rímpárt, másrészt viszont a versmondatok tovább fokozódó töredezettségével és a jelentős tematikai változásokkal a már eltemetett forma új perspektíváit mutatja meg. Látható, hogy míg a nyolcvanas évek második felében íródott első szonettekben a szöveg linearitása és a beszédpozíció ebből fakadó egységének kérdése fel sem merülhetett, addig a szonettkönyv záró harmadához tartozó versekben, és a mostaniakban is, az efféle irányváltások a különböző, gyakran írásképileg, például zárójelekkel is jelölt közbevetésekkel, modális mellékmondatokkal már a versek meghatározó részévé és belső igényévé váltak. Ezzel párhuzamosan tovább redukálódott a nyelv, a kihagyások még fontosabb elemei lettek a versnek, és mivel a jelentésképzés során ezek az üresen maradó helyek a lehetséges, grammatikailag helyes megoldások valamelyikével kitöltődnek, a leírt vers számtalan, olvasóktól és újraolvasásoktól függő alternatív szövegváltozatot jelöl. Például az *Egy mosollyal pótolható* című vers második strófájában megállapíthatatlan, és legfeljebb eldönthető, hogy ki (vagy kik), mondjuk, az első mondat alanya(i), miközben az utolsó sorban egy nyelvtanilag voltaképp nonszensz mondat olvasható:

*Az egészet kéne emel,
de nem találni fogható.
S íme egymást kapcsolja fel.
És minden eltűnik a jó.*

Ebben az idézetben is látható, hogy a szonettbeli mondatok mostanra szinte szótövekből építkeznek, és hogy a mondatbeli viszonyok ezáltal mennyire képlékennyé válnak, miközben a vers még nyitottabb, még inkább az olvasói belátásoktól függő lesz. Voltaképpen majd minden versmondat megcsonkított, de hogy mikor, melyik, milyen módon, arra nemigen lehet szabályszerűséget felfedezni. Talán az egyébként nagyon is egyedi hangzás felől kínálkozik valamiféle válasz, hiszen az a feszültség, ami a rímek könnyedsége és a kitöltetlenségek miatti befogadói nehézségek között fennáll, ami tehát egyfelől megkönnyíti az olvasást, másfelől, ahol lehet, széttördeli és gátolja, csak a forma megszólaltatásával, a hangzás jelentőségének növekedésével oldódhat. Magyarán, a szó- és mondatcsonkolásokat ugyan a formához való hűség kényszeríti ki, a dolog fordítva is igaz, hisz a rímhelyzetbe kerülő, és ezáltal kiemelődő szómaradványok végső soron a forma kínálta játékban teljesíthetik ki igazán a szerepüket. Ez különösen a *Februári kés* szabadverseivel együtt olvasva látszik, hiszen azokban a szövegekben a szonettek jellemző megoldások még véletlenül sem kerülnek elő, sőt, mint alább látni fogjuk, épp a „bőbeszédűség”, a redundanciák vállalása válik ott problémává. Vagyis a szócsonkoló beszédmód nem annyira a bertóki versnyelv, mint inkább a szonettek része, és erre még akkor is érdemes figyelni, ha az elsődlegesség, hogy tehát a forma teremtette-e a nyelvet – mint hisszük –, vagy a nyelvnek lett kitalálva a forma, alighanem eldönthetetlen.

Lényegében e probléma színreviteleként értelmezhető az az ehhez kapcsolódó tematikai változás, hogy maga a beszédmód is kérdéssé válik a kötet szonettjeiben. A *Három az ötödiken* verseiben is fontos szerepet kapott a hagyományos vers(jelölő) formákhoz való viszony játékos-ironikus és sokszor önreflexív újraalkotása, valamint magának a szonettnek, illetve részeinek tematizálása, de az új jelenség, hogy a bertóki szonett talán leglényegesebb eleme, a töredezettség és az elhallgatás eszközeiből szerveződő, a „szabályos” nyelvi magatartástól jelentősen eltérő mondatstruktúrák is a szerzői reflexió tárgyává válnak. Olyasmire gondolok, mint a kötetben lévő első szonett e két sora: „Tudod az egész mondatot, / de a felétől lenyeled” (*Mint röntgenképen a halott*). Vagy az olyan jel-

lemző látásmódbeli változásokra, mint az, hogy míg a szonettkönyvben lévő *Elképzelni, hogy soha még* című szövegben azt olvassuk: „csak körül kell írnom magam / meg kell jelölnöm a helyet”, addig a fentebb már idézett *Egy mosollyal pótolható* címűben már az Én határainak bizonytalansága, és egyáltalán a körülírás lehetetlenségének lenyomataként ezt: „Ha tovább csökkented a szó, / előbb-utóbb szétvet a hely.” De talán még fontosabb e tekintetben a *Keresgéled a végeket* utolsó két strófája, mely e szövegek szétaprózódására és a mindig csupán lehetséges, ezért sohasem „végső” válaszaire adott reflexióként is olvasható:

*Ordítanak a részletek,
mert az egész újfent „potom”,
keresgéled a végeket:
tosan? i? halt? ál? ság? vagy on?*

*Oda-vissza szaladsz a nyom,
de a jó megint elveszett.*

Mindezt azért volt fontos viszonylag hosszan vizsgálnunk, mert a kötet kétharmadát kitevő szabadversek a legtöbb esetben épp a szonettekhez képest leírhatók, mintha első szándékuk szerint a szonett ígézetéből való kiszabadulás útjait kívánnák megmutatni. Mert mint fentebb írtuk, Bertók már a *Deszkatavas*ban láthatóan felismerte a váltás szükségességét és azt is, hogy ennek a váltásnak, az igazi teret hozó megújulás érdekében lehetőleg radikálisnak kellett lennie. Azaz nemcsak a szonettől mint formától, hanem még a rímtől, sőt a strofikus építkezéstől is szabadulnia kell. A *Februári kés* szabadversei pedig vállallják egyrészt az egymást sokszor igen bátor asszociációk mentén követő sorok sodrását, másrészt a tematikailag sokkal tágabb és rétegzettebb spektrumot. Vagyis nem csak formailag és nyelviileg, hanem problémafelvetéseikkel is különböznek a szonettek-től. Talán ez utóbbi jelzi leginkább, hogy itt nem csupán „ruhaváltásról” van szó, hanem egy újfajta költészet kezdetéről. A szonettek meditatív, befelé forduló, metafizikai horizontot nyitó hangját nagyon nehéz lenne közös nevezőre hozni a szabadversek ironikus és talán cinikus, aktuális társadalmi problémákra reflektáló soraival. Ez utóbbira jó példa az *Élvezet*:

*Kígyóember? Guminő?
A saját lába között néz
hátról előre.
Testnyílásai olyan közel
vannak egymáshoz,
mintha egy ellenzéki és egy
kormánypárti magyar
képviselő száján akarná
csókolni egymást.*

Úgy gondolom, a direkt közéleti utalások ez esetben nem tesznek jót a versnek, már csak azért sem, mert a vers sem tesz azért, hogy ebből a kabarészínpadra vagy bulvársajtóba való fordulatból biztosabb lábakon álló, több eredetiséget hozó versmozaik legyen. És ugyanez mondható a dinoszauruszokat, ufókat és polgármestereket – ebben a sorrendben – emlegető szövegekről is, melyek inkább tűnnek értelmiségi szalon-témáknak és álkonzervatív ítéletpufogatásnak, mint valódi költészeti problémáknak.

Az ilyen, a korkritikai elemeket nem kellő távolságtartással felhasználó kísérletek

mellett a szabad versek többségét megtölti az a versek legbelső magját is elérő dinamizmus és energia, mely az egész életmű szempontjából fontos momentum. Hiszen ezt a költészetet talán épp az tette nagyvá, hogy a megtalált és sajátta tett eszközkészleteket időről időre frissre cserélte, és így sokszor az addigiakból más módon nem következő eredményekre jutott. Az első kötetek Bertókjára jellemző zsánerező, kvázi-népies verstől így jutott előbb az epigrammák szarkasztikus világához, illetve később a szonettek zárt, a belső történésekre figyelő koncentrált lírájáig, majd onnan most újra a társadalmi-politikai kérdésekre is fogékony, a beszélőt a mindennapokba helyező versterekig. És abból, hogy sem a *Deszkatavas*, sem a *Februári kés* nem tud és nem is akar egységes arcot mutatni, épp az látszik, hogy a keresés Bertók számára továbbra is a leginkább nyugtalanító kérdés, hogy mit lehet még a nyelvben, a nyelvből csinálni, mit bír el a vers, és miből épülne az a forma, ami majd a bertóki súlyokkal terhelhető. De azt is látni kell, hogy már rég nem a „tökéletes” vers megalkotása a tét vagy a hibátlan formáé, hanem sokkal inkább az adekvát formáé, a hozzáférhető válaszokat kínáló versé. Hiszen mint az *Ígéret* című szövegnek a hátsó borítóra is felkerült néhány sora is jelzi, a hiány éppúgy része a teljességnek, mint a meglévő, a létező: „A pillanatban / benne a történet. A porszemek / vége, ha megnevezed. / Ami hiányzik, az / akkor sem lesz meg, ha / megvan.”

Ezekben a versekben Bertók szinte mindent a képekre bíz, illetve a képek közötti, sokszor meghökkentő kapcsolódásokra. Az itt jellemzően egyszavas címek – szemben ugyancsak a szonettek sajátos, egy egész sort kiemelő címadásával – definíciószerű olvasatot kölcsönöznek a rövid, higgadt kijelentő mondatokból épülő szövegeknek, miközben a nyomott, az indulatokat távol tartó kijelentések gyakran egymástól igen távoli valószínűségekre vonatkoznak. A cím – például: *Tükör, Árnyék, Szikra, Vér, Zéró* – ilyen értelemben kulcs, viszonyítási pont a szövegértésben, az egyetlen kapaszkodó, amely rendet teremthet a széttartó versben. Például az *Évszakban*: „Hiányfogás. Benyúl a nap / a levelek alá. / Összerándulnak az / öregasszonyok. / Elejti az urnát / a szavazóbiztos. / Nagy kék kupakot / teker valaki. Oda-vissza / szövik a buborék. / Nem találod az üres kosarat, / amit púpozta megemeltél. / A horog most a hátadban / akadt meg. Ha mozdulsz, / beesik a lélegzeted alá.” Azt mondhatnánk, hogy a szonettek szavak közti letapogathatatlan viszonyai a szabadversekben a mondatok közti viszonyokban jelentkeznek, csupán azt kell szem előtt tartanunk, hogy az első esetben a grammatikai helyzetek tisztázatlansága eredményezi a disszonanciát, míg utóbbiban a szemantikai elrendezetlenség, a túl nagy ugrások, a követhetetlen, néhol szürreálisba hajló képtársítás.

Az átrendeződés jeleként itt ismételten szerepet kapnak a klasszikusan retorizált verszárlatok, a szöveget visszamenőleg is kérdésessé tevő, újraolvasásra ösztönző megoldások. Talán ennek is köszönhető, hogy a halál-tematika és a magárahagyatottság tapasztalatának gyakori felbukkanása ellenére a szövegek el tudják kerülni a pátosz csapdáját, és inkább rezignált, néhol pedig kifejezetten ironikus hangot használnak. A komolyság, a nyugodt szemlélődés és a játékosság keveredése kölcsönzi a személyre szabott, könnyen felismerhető érzékenységet a bertóki költészet e rétegének, melynek középpontját a saját léthelyzet megértésének problémája jelöli ki.

De nem szabad elfeledkeznünk a fűlszöveg által „haikuk”-nak nevezett, az aforizma és az epigramma határaival is kacérkodó, a kötet végén lévő nyolcvanegy háromsoros versről sem, hiszen fontosságukat több szempontból is ki lehet emelni. Azt azonban látni kell, hogy szigorúan véve ezek a versek nem haikuk, legfeljebb a sajátos bertóki szonettek mintájára sajátta tett haiku-szerű formába bűjtött szövegek. Ami a formát illeti, Bertók talán még az eredetnél is nehezebb feladatot vállalt, hiszen a három sorban rímelt, sőt címekkel is ellátja az egyébként minden esetben kötelezően címtelen verseket. Ezen túlmenően, amint Jász Attila pontosan leírta (*Tiszatáj*, 2001/2.), tartalmi szempontból is eltér a szabályostól, hiszen az eredeti haiku mindig élményszerű, a bertóki viszont

inkább epigrammatikus, gondolatait direkt módon közlő. Ha nála van közvetlen élmény, akkor az furcsa módon a haiku formaélménye, a nyelvvel való játék újabb lehetősége. Bertók nagy leleménye, hogy az előre lefektetett szigorú formai követelményeknek úgy tud eleget tenni, hogy miközben sajátjává alakítja a versbeszédet, megőrzi a hagyományos költői nyelv dinamikáját, „prizmás tisztaságát”, azaz sohasem válik erőltetetté. És azt sem szabad elfelednünk, hogy a rím, már fürgesége miatt is, gyakran humoros hatást kelt, lehetőséget adva arra, hogy míg a kép- és jelenettöredékeket használó klasszikus haiku teljesen személytelen, Bertóknál a kisforma a személyesség, az önmagáról való beszéd eszközévé válik.

És bár a hármas számmal való játék ebben a ciklusban is sokat sejtet – hiszen egy-egy cím alatt háromszor három háromsoros vers van, és mindez kilencszer –, mégsem gondolom, hogy ebből egy a szonettkönyvhöz hasonló anyag állhatna össze. Ugyan nem kevés öniróniával, a költészet morális vetületét firtató kérdéseket is elhessegetve egy helyütt épp azt írja: „Mindegy, hogy mennyi, / a rövid sorokban is / benne a semmi.” (*Üres*, 8.), én mégis azt tartanám a legfontosabbnak, hogy a haiku-szerű forma önmagán túlmutatva néhol a kötet gerincét adó versekben is megjelenik. Például az *Önmagát szépen* című kifejezetten efféle, haikura emlékeztető strófákból épül, és bár a szótagszám nem egyezik, a három sor, valamint az első és a harmadik sort összekötő rím pontosan mutatja a rokonságot: „Azok a pici holdak, / ahogy a diófalevelek között / átboldogoltak. (...) Ahogy a világ begombolódott, / s látni lehetett a hátulról kivilágított / fekete gombot”. De az *Ez és ez* című szövegről is ugyanez mondható: „Az elmosogatni lehetetlen / edényen / mindig ott marad a miért nem.” Vagyis kirajzolódik egy újabb formai bravúrsorozat szétágazó és messze mutató hatása, mely voltaképp a szabadverseken túli vagy egy letisztított, a folyamatosságot hangsúlyozó szabadvers lehetőségeit vetíti előre. És bár nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy minden virtuozítása ellenére Bertók első sorban nem formaművész, hanem a létkérdéseket is érintő, saját sorsának szükségszerűségeit a legszélesebb alapokról indulva megérteni kívánó gondolkodó, talán sikerült megmutatni, hogy költészetének ezen újabb szakaszát a formáról és a saját költőiségéről való szkeptikusan bölcs gondolkodás emeli a kortárs magyar líra legjobbjai közé.

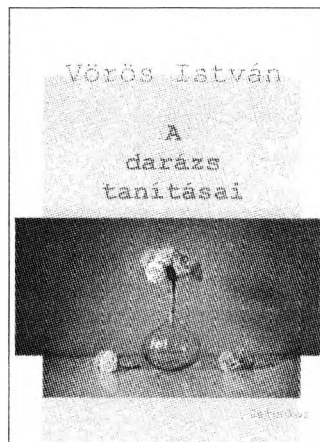
„ÁT ÉS VISSZA”

Vörös István: *A darázs tanításai*

Vörös István verseskötetének címe óhatatlanul a bölcsesség birtoklásának és továbbadásának mitologikus vagy éppen bibliai toposzát idézi fel: a *tanítás* szó ugyanis egyszerre feltételezi a tudás megőrzését és megoszthatóságát. Ráadásul a szó konnotációi – különösen úgy, hogy a tanításról mégiscsak egy könyv címe értesít – olyan tudást látszanak körülírni, amely a létezés vagy éppen a világrend titkaira irányul. Ám ha nem tekintünk el a címbe foglalt birtokos szerkezet egészétől sem, akkor feltűnhet, hogy ennek a – szakrális – ismeretnek a birtokosa olyasvalami, amelynek a beszéd képessége nem adott meg: egy rovar. Ilyenformán a szintagma egésze rögtön el is bizonytalanítja önnön jelentését, kérdésessé téve az egységes értelmezést: a cím a szószerkezet belső feszültsége miatt egyszerre bizonyulhat komolyan veendőnek és ironikusnak. Nem véletlenül: a hét ciklusba sorolt versek egyik legfontosabb poétikai hatásmechanizmusával harmonizál maga a kötetcím. Ha – példaképpen, de nem éppen taláalomra – a címadó költeményt nézzük meg, akkor világossá válhat az a sajátosság is, amely a szövegnek (sőt nem csupán ennek az egyetlen versnek, hanem a kötet túlnyomó részének) a retorikai felépítésében megragadható.

A darázs tanításai című versben az egyes szám első személyben megszólaló lírai énnek jut a tanítvány szerepe, a tanító státusa pedig egy nőé, aki azonban csupán az igei állítmányok megidézte módon van jelen. Maga a tanítás voltaképp egy szerelmi viszony; ám a verbálisan megfogalmazható ismeretek banalitások: „Ne neved, ha a kezéd a bugyiban / van, ez volt az első lecke, amit meg kellett tanulnom. // Ne használd azt a szót, hogy / kecskecsöcsű szőlő, ez a második. / Ne mondd, hogy vigyázzak, // ha már a fejemet bevertem, / így folytattad a nevelést. / Ne vitatkozz, ha neked van // igazad. Sokat tanultam.” A tanítás alapviszonya tehát itt szabályok kimondásával válik azonossá, s ehhez képest a verscímbe megidézett darázs a költemény legvégének hasonlatában kerül csak elő mint hasonlított: „Gyűlöletet hordtál fel és alá, / akár a darázs, aki a levágott // sonkadarabbal eltéveszti az / utat, és soha többé nem / tudja, hol van.” (64.) A verscímbe szereplő metafora egységét tehát a vers szövege mintegy szétírja: a kiépülő retorikai szerkezetben a szószerkezet egyes elemeinek megfeleltethető részek inkább lineárisan helyezkednek el, s a hangsúlyos lezárásban egy – meglehetősen egyszerű – költői trópusal kapcsolódik vissza a textus a címhez: mindezzel egyébként a cím – rámutató vagy kiemelő funkcióján túl is – szervesen beépülhet a szövegbe.

Élő Irodalom sorozat
Jelenkor Kiadó
Pécs, 2000
197 oldal, á. n.



Ebből a versből kiindulva talán a kötet koncepciójának megértéséhez is eljuthatunk. Vörös István ugyanis újabb verseit igyekezett egy átfogó szerkezet keretébe illeszteni, s a könyv – a versek folyamataival – valóban képes megjeleníteni egy átgondolt, eredeti költői alapállást. Ennek lényege igen jól megragadható a lírai én konstrukciójában is, hiszen Vörös többnyire főntartja az egyes szám első személyű igealakok vagy birtokos személyjelek központi helyét, noha jóval határozottabban eloldozódik a vallomáslíra közhelyeitől, mint annak idején pályakezdő verseiben. A változás azonban – bár jelentős – nem radikális. Egyrészt megmarad a versek némi szemléleti zártsága, hiszen ez az – akárcsak grammatikailag – főntartott szólam mégiscsak megakadályozza az én valamiféle megsokszorozódásának vagy feloldhatóságának nyelvi reprezentálását: másrészt viszont lehetetlen nem észrevenni, hogy – legalábbis a kötet elején – több versben is fölbukkan a bábu metaforája (például *Egy hozzáállás változásai*, *A rossz evő*, *Lövések a hóba*), ami már önmagában is a szerep fogalmának tudatos poétikai kezelésére utal. Ettől aligha független a – jelzetten vagy jelzés nélkül – megidézett költő-elődökhöz való intertextuális kapcsolódás: az előzőre példa a néhány, Wallace Stevenst vagy Sylvia Plath-t megszólító, színre léptető vers (*Wallace Stevens hatvanadik születésnapjára*, *A könyvtár bejárása*, *Szilviával az ágyban*, *A nyitott szoba*), az utóbbira az Edward Lear közismert versét újraíró *Szöke Annácska*, amely explicit módon nem árulja el semmiféle előszöveghez való kapcsolódását. Mindezek a megoldások azonban eléggé – sőt talán túlzottan is – elszórva vannak jelen a kötetben ahhoz, hogy a kompozíció egészének szervezőelvévé váljanak; sokkal feltűnőbbek ennél a versek retorizáltságának és képalkotásának egységesíthető elemei.

A versek többsége ugyanis egy epikusan részletezhető történésnek vagy több párhuzamos eseménynek a metonimikus elemeire épül rá, s ennek az additív jellegű retorikai szerkezetnek a variabilitását aztán metaforikus költői trópusok teremtik meg. Ehhez az eljáráshoz társul az a laza, nem pontosan metrizálható versbeszéd, amely többnyire strófaszerkezetet is nélkülöző, tömbökre osztott szerkezetet tölt ki – s bár van a kötetben néhány kötött formát beteljesítő darab is, ezek jelenléte nem különösebben hangsúlyos. Vörös István verseskönyvének inkább a retorikai átgondoltság és a verset átötvöző, a retorikai szerkezeteket dinamizáló, olykor szürreális képalkotás a legemlékezetesebb újdonsága; annál is inkább, mert korábbi köteteinek kritikusi (például Báthori Csaba – Holmi, 1994/11. 1694–1697., valamint Payer Imre – Alföld, 1996/5. 92–95.) nem alaptalanul tették szóvá Vörös némely versének nyelvi pongyolaságát vagy éppen erőtlenségét. Az új kötet viszont egy olyan nyelvi erőter kidolgozásának poétikai kísérlete, amellyel mintha a költő éppen ezekre a jogos kifogásokra reflektálna: a verseskönyvben megjelenő, dominánssá tett versszerkesztés a hosszabb szövegeket is megkomponáltság és a változatosság jegyeivel ruházza fel. Ezáltal a nem mindig egyenletesen intenzív képalkotás is funkcionálissá válik, hiszen gyakorlatilag egyetlen, áradó erejű szólam fázisaiként olvashatók a versek. Bizonyos persze, hogy ez a szerkesztésmód kénytelen főntartani számos konstans elemet is, amelyek az összekapcsolhatóságot garantálják, s ez némileg korlátozza a szólamok változatosságát: Vörös István új kötete azonban éppen azáltal lehet az eddigieknél – legalábbis számomra – sokkal kiegyensúlyozottabb és arányosabb, mert ezen a látszólag végig azonos hangütésen belül számos modalitás jelenik meg. Nem elsősorban stiláris, hanem inkább hangulati vagy hangnemi változatokról van itt szó, s legalább ennyire bölcséleti kiindulású kérdésfelvetésekről; annál is inkább, mert tagadhatatlanok a versek egzisztenciális vonatkozásai is. A kötet szerkesztése mindezt különösen élesen ponttirozza azzal, hogy míg az első vers (*A jó természetrajza*) a jó és a gonosz világbeli jelenlétére kérdez rá, addig az utolsó (*Se háború, se béke*) – József Attila *Nagyon fáj* című versét parafrázálva – a kezdetnek és a végnek, az életnek és a halálnak az egybekapcsolódását tematizálja. Ez

a kötetben permanensen jelenlévő irányultság mélyen összefüggeni látszik a versszerkesztés imént körvonalazott átgondoltságával is, ugyanazon jelenség két módusává avatva azt, amit az eddigiekben mint külön formai és tartalmi jegyeket próbáltam meg leírni: a folyamatos (és folyamatosan ellenpontosított), finoman retorizált, lírai magánbeszéd szólama így jelenhet meg egyazon költői koncepció hordozójaként. Az ilyenformán egységessé váló verseskötet ezért is tűnhet a költői életmű talán eddigi legjobb teljesítményének.

Azt persze lehetetlen (s nyilván fölösleges is) lenne megjósolni, hogy ez a kötet mennyiben jelent a további pályaalakulásra is kiható megújulást; Vörös István eddigi költői útjának egyik feltűnő tehertételét, a bőbeszédűsége való hajlamot mindenesetre *A darázs tanításai* sikeresen kísérel meg poétikai hatásfunkcióval felruházni. Ez pedig olyan eredmény, amelynek vitathatatlanul komoly jelentősége van a kortársi magyar líra sokszínű, változatos mezőnyében is.

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
mindig a hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát április 26-án, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a kiadó munkája
íránt érdeklődő olvasókat, barátaikat,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrassy út 45.) teázójában.

A PROFI IDENTITÁSA

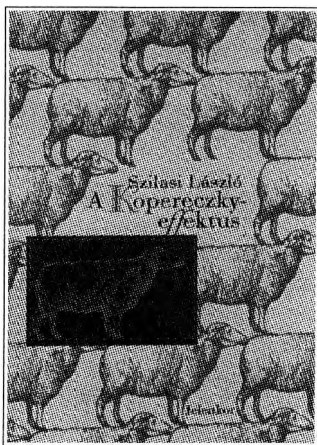
Szilasi László: A Kopereczky-effektus

Lehetséges, hogy van olyan olvasója Szilasi László értekező próza-kötetének (sőt az is lehet, hogy ő maga is ilyen olvasó volt), aki a kötet szerkezetét látva, s a kötetnyitó (programatikus) „esszéesszé”-t elolvasva úgy véli, hogy *A Kopereczky-effektus* szerves folytatása a szerző első könyvének, hiszen az „esszéesszé” ezen első könyv autorecenziójaként, szerzői önértelmezéseként íródott, eredetileg éppen a Jelenkor folyóirat felkérésére. Valóban, az „esszéesszé” még félig-meddig őrzi az első kötet címének (programatikus) antiprofesszionalizmusát (*Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*), ám a mostani könyv további írásaiban már egy profi, hivatásos irodalomértelmező (242.), szövegspecialista beszél. Az írások hanghordozása kevesebbet változott: *A Kopereczky-effektus* szövegei is szeszélyes gondolatmenetűek, relativizálók, regiszterkeverők, a regiszterek közül a mindennapi nyelvhasználatot kitüntetetten kezelők, önreflektívek, ezzel a beszélő jelenlétét éreztetők, ironikusak és önironikusak, élőbeszédszerűek, a szórakoztató hatást sosem tévesztik szem elől, s telve vannak (gyakran kétértelműen kezelt) up to date bölcsészkar elméleti szövegpanelekkel – akárcsak első kötetének írásai. Az én figyelmem azonban e bírálatban elsőként nem Szilasi László írásainak összetéveszthetetlen hangjára irányul. Inkább azt szeretném megvizsgálni, hogyan igyekszik felépíteni szövegei beszélőinek autoritását (vagy ha jobban tetszik: identitását), milyen következményekkel jár mindez, s hogyan látom én e beszélő(ke)t.

1. A beszélő (hívjuk ezentúl Szilasinak) szándékolt identitása a kötet írásainak többségében így jellemezhető: egyként elkötelezettje régi irodalomnak és újnak, egyszerre irodalomtörténész és dekonstruktor, s e két világ, illetve tudományos gyakorlat közti közvetítéssel foglalkozik, mivel – szemben embertársai döntő többségével – nem látja összeegyeztethetetlennek őket. Bár a kötetet lezáró interjúban Szilasi azt mondja, hogy pazarlás fenntartani a történetész–elméletész, történeti poétika–dekonstrukció ellentétpáro-

kat (241.), valójában szövegei beszélőinek identitása éppen ezen ellentétpárok meglétén és feszültségteljesnek elgondolt viszonyán alapul. Úgy látom, négy szöveg kivételével *A Kopereczky-effektus* valamennyi írása jellemezhető ekképpen: csak a már említett „esszéesszé”, az *Argumenta mortis*, a Jókai-elemzés és *A fordulat éve* esetében épül föl másként a beszélő autoritása. Ez utóbbiak szerintem egyébként a kötet legjobb írásai vagy legalábbis azok közé tartoznak.

2. Az egyes szövegek retorikájában e két világhoz, il-



Élő Irodalom sorozat

Jelenkor Kiadó

Pécs, 2000

248 oldal, 990 Ft

létve tudományos gyakorlathoz tartozást egyrészt a régi retorika szerinti elemző eljárások alkalmazása (például Térey-elemzésében ezek segítségével írja le a hiba poétikájának működését), másrészt a különböző viszonylagos frissességű elméleti kulcsszavak (szupplementum, atya-szöveg, rizóma, disszemináció, abject, fallogocentrizmus, szimulákrum, hatásiszony, differance stb.) használata, s az olyan tételek melletti elkötelezettség kinyilvánításai jelzik, melyek ugyanazon elméleti munkákból származnak, mint maguk a kulcsszavak. A kötetnek egyetlen passzusában sem tevődik fel a kérdés, vajon ezen elméleti tételek hogyan viszonyulnak azokhoz a hallgatólagos tételekhez, melyeken a régi retorika gyakorlata nyugodott? Szilasi több helyen tételesen elutasítja például a nyelv kifejező erejébe vagy eszközjellegű használatába vetett hitet (171.), miként az igazság megfelelésként való elgondolását (korrespondancia-elméletét: 147.) vagy gondolat és nyelv elkülöníthetőségét (240.) is. A bölcsészkarokon jelenleg világszerte sokan elkötelezettjei ezen elméleti tételek elvetésének. A régi retorika viszont éppen ilyen előfeltevésekkel működött.

3. Már említett kötetzáró interjújában Szilasi amellet érvel, hogy „dekonstrukció és történeti poétika jegyesek” (240.). A kötet szövegeiben azonban inkább az előbbinek a gyakorlatát követi (általa elgondolt formában), míg az utóbbiét csak elvétve. S úgy látom, ha az egyiket gyakorolja valamely tanulmányában, nem gyakorolja a másikat. Ha irodalomtörténetinek azt a megközelítést tekintjük, amely arra kíváncsi, milyen konvenciók szerint hoztak létre vagy olvastak valaha műveket, vagy miért fogadtak el ilyen vagy olyan jelentéseket egy-egy mű kapcsán, akkor a kötetnek két tanulmányát lehet irodalomtörténetinek nevezni: az *Argumenta mortis*t és a *Szegény gazdagok*-elemzést. E két tanulmány ugyanis valaha működött konvenciók feltárásával foglalkozik – a szerző egykori történeti-poétikai neveltetése e szövegeken látszik leginkább (majdhogynem kizárólag). Mindkettő remek írás. Az előbbi (mely a XVI–XVIII. századi, hősi halálra biztató érekek rendszerével foglalkozik) szakmai jelentőségét nem tudom megítélni, az utóbbiét azonban igen: a *Szegény gazdagok* értelmezése, mely kétféle műfaji konvenció, a regény és a romance feszültségteljes viszonyát mutatja be, megkerülhetetlen, mintaképszerű munka nemcsak a Jókai-szakirodalomban, hanem a teljes XIX. századi magyar szépprózát illetően. Most azonban, itteni kérdésfeltevésem szempontjából az *Argumenta mortis* az érdekesebb, amelyben az értelmező egyértelműen a valaha létezett társadalmi gyakorlatokra (a valóságra) következtet a szövegekből (a retorikából), azokra vonatkoztatja a szövegjelentéseket (23.), s egy adott műfaj változásait az emberkép (valóság!) változásához köti, mint következményt az okhoz (29.). A kötet többi elemzése felől nézve ez minimum kivételnek, maximum hibának minősül. Valójában a történeti-poétikai érdeklődés velejárójáról van szó: ha azt mondjuk, hogy szokásszerűeknek tekintjük a műfajokat vagy például az irodalmi nyelvi regisztereket, előbb-utóbb fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy mi volt a jelentése e szokások gyakorlásának a gyakorlók számára. E konvencionalista perspektívának a szövegen belüli eljárásoktól meg kell tennie az utat azon társadalmi gyakorlatok megismerése (egyben utólagos, szövegbeli megkonstruálása) felé, amelyek értelmezheték /alakíthatták e szövegeljárásokat.

4. Történeti poétika és dekonstrukció jegyességével véleményem szerint elméleti problémák is járnak, amelyekkel Szilasi nem foglalkozik. Míg az előbbinek olyasfajta konvencionalista állásponthoz kell vezetnie, amit az imént röviden jellemeztem, az utóbbi ettől nagyon távol áll. A dekonstruktivista olvasás, amennyire meg tudom ítélni, prezentista eljárás (George W. Stockingnak az antropológia történetére alkalmazott egyik alapterminusát kölcsönözve), éppen ebből származnak erényei. A dekonstrukció az interpretáció működésbe lépésének pillanatában vizsgálja a szöveget, az olvasás/interpretáció munkáját vizsgálja a szövegen: radikálisan jelen idejű gyakorlat. De elválasztja a konvencionalizmustól – filozófiai szakszóval élve – erős antirealizmusa is. A dekonst-

rukcióra is érvényes az, amit Bruno Latour a szemiotikai fordulat általános jellemzőjének mond (*Sosem voltunk modernek* című könyvében): hogy a jelentés szféráját autonómiává kívánja tenni, s el kívánja határolni a szövegen kívüli „valóságtól”. Számomra továbbá úgy tűnik, másfélék a nyelvészeti alapjai is e két tudományos gyakorlatnak. A dekonstruktivista, amikor a nyelv teljesítményére kérdez rá szövegelemzésében, annyiban a saussure-i paradigmán belüli kérdést tesz fel, hogy elválasztván nyelvet és beszédet, langue-ot és parole-t, figyelmen kívül hagyja a szöveg beszédesemény-jellegét. Pontosabban a dekonstruktivista egyetlen fajta beszédeseményen, a szövegelemzésen belüli nyelvi működést vizsgálja. A konvencionalista megközelítés „nyelvészetének” a saussure-i paradigmán kívül kell maradnia, abból kiindulva, hogy nincs nyelv, csak beszélés van, s bármilyen beszédesemény (így egy szöveg ilyen vagy olyan használata is) csak a társas kommunikáció részeként érthető meg, annak nyelvi és nem nyelvi feltételeivel együtt. Összefoglalva tehát, Szilasival szemben úgy látom, az elképzelhető, hogy egy konvencionalista történész remek elemző ötletekhez jut a dekonstrukció jóvoltából, az azonban nem, hogy összeegyeztethető volna a két eljárás mód.

5. Elemzéseinek jó része úgy készült, hogy egy irodalmi szöveghez (vagy szövegghalmazhoz) hozzárendelt egy (néha több) elméleti szöveget vagy gondolatmenetet, esetleg gondolatmagot, s e hozzárendeléssel olyan kontextusba helyezte azt, amely többnyire újszerű, váratlan e műről (műhalmazról) szóló beszédben. Ezt lehet jól és rosszul is csinálni – Szilasi finom érzékkel csinálja. Maga az eljárás egyrészt az egyik leggyakoribb mai irodalomértelmezői eljárás (többnyire rosszul csinálják), másrészt nem jellegzetes történeti megoldás, bár vezethet történeti kérdésfeltevéshez is. Az *Argumenta mortis*ban Peter L. Berger becsület-méltóság fogalompárja, az Arany-értelmezésben Polányi Mihály nyelvről szóló fejtegetései, a Jókai-elemzésben főként Northrop Frye romance-fogalma, kisebb részben megint csak Berger, a Mikszáth-tanulmányban főként Harold Bloom hatásiszony-tézise, a kortárs irodalomról szóló elemzésekben elsősorban Roman Jakobson (posztstrukturalista szerzőkre is áthagyományozott) domináns trópus-tétele jelöli ki az elemző perspektíváját. Véleményem szerint egy kivétellel ezek a találkozások termékenynek bizonyulnak: Arany és Polányi váratlan találkozása a boncasztalon számomra természetlennek tűnik. Kissé meglepő, hogy az imént felsorolt szerzők nem dekonstruktőrök, talán a félreolvasás és hatásiszony Bloomja kivételével.

6. Nézzünk egy példát arra Szilasi régi irodalommal foglalkozó dolgozataiból, milyen következményekkel járhat az általa művelt dekonstruktív olvasás: A *nagyidai cigányokról* szóló elemzés a p és q betűk felvételéről szóló néhány sor idézését követően aprólékosan és mulatságosan ismerteti e kicsiny rész későbbi zavaros kommentárjait. A szövegek marginális elemeire irányuló figyelem bizonyosan egyik erőssége a jó dekonstruktív elemzéseknek. Itt a szerző ahhoz az általánosító állításhoz jut el, miszerint „panasz” van a szövegrészben amiatt, hogy rossz az európai betűírás, mert a jelek megnehezítik a gondolat üvegtiszta kifejezését (43.). Interpretációjával szemben többfajta kifogás is tehető, mindenekelőtt az, hogy A *nagyidai cigányok* kommentált három-négy sorából ilyesfajta következtetésre, azt hiszem, senki más nem jutna, csak szerzőnk. Az elemző önkénye (e kifejezést nem megítélő, hanem leíró értelmében használva: kénye-kedve szerint jár el) helyezte egymás mellé két másfajta műfajú, státuszú Arany-szövegből a p-t és a q-t, s az „üvegtisztá”-t. Ezen önkényes gesztus nélkül nem jöhetett volna létre szerzőnk értelmezése. Magát az önkényes gesztust az alapozhatta meg, hogy a p-ről és q-ról szóló szövegrészt is elméleti/önreflexív passzusként fogta fel (összes korábbi kommentátorától eltérően, szintén önkényesen). Ez Szilasi interpretációinak egyik legjellemzőbb vonása: szinte minden elemzett szövegben keresi az önreflektív részeket, amelyek kiindulópontjai lehetnek elemzésének, ám kissé gyakran ismeri fel egyes önreflektívnek tekintett részekben azon elméleti témákat vagy egyenesen tételeket, amelyek mai kedves elmélet-

íróinál szerepelnek. Ráadásul a szöveget megítélésem szerint olyan magyarázattal látta el, amely szerzője (Arany) és korabeli olvasói számára *elgondolhatatlan* volt. Magyarázatát történetinek semmiképpen sem lehet nevezni.

7. Szilasi elemzéseinek fenti értelemben vett önkényessége szinte állandó vonása a kötet írásainak: ez egyik fő biztosítéka annak, hogy olyan szövegeket hoz létre, amelyek egyediek és hatásosak. Az önkényességnek azonban általában ellensúlya is van az elemzésekben: ezt a funkciót látják el például a némileg körülményes recepcióismertetések vagy még inkább a szövegek retorikai jellemzőinek aprólékos, szigorú számbavételei. Régebbi kedves szerzőjének, Ottlik Gézának e programja: „a lehető legnagyobb lazaságot a lehető legnagyobb koncentrációval összekapcsolni” – melyet a *Hajónaplóban* (Újhold-Évkönyv, 1987/1) olvashatunk –, akár az ő értelmezői gyakorlatának mottója is lehetne. A recepcióismertetések hol találóak, hol kissé felületesek vagy éppen hiányosak: a címadó tanulmányból hozva példákat, akik olvasták Csáth 1910-es *Nosztly fiú*-bírálatát, nem biztos, hogy ráismernek Szilasi rövid összefoglalása alapján; akik ismerik a Mikszáth-szakirodalmat, azok bizonyára csodálkoznak, hogyan maradhatott ki a felsorolásból például *A cinikus Mikszáth*; azt emlegetni pedig, hogy Schöpflin Pintér Jenő irodalomtörténetének Mikszáth-értelmezését „szigorította tovább”, tévedés: Schöpflin első nagy Mikszáth-tanulmánya 1910-ben jelent meg, Pintér művét megelőzően. A retorikai jellemzők számbavétele nagyon gyakran vezet tanulságos eredményekhez (például az Esterházy- vagy a Térey-dolgozatban), feltűnő azonban, milyen kevéssé veszi figyelembe a retorikai alakzatok működéséről írva a befogadás lehetséges szempontjait. A szövegek domináns alakzatainak megállapításánál sem ártana egy kis pragmatikai, relativizáló átértelmezés.

8. A recepcióismertetés megint csak olyan eljárás, amely minduntalan előfordul manapság történeti, kritikai és műelemző dolgozatokban egyaránt, főként a fiatalabb évtizedekhez tartozó irodalmárok munkáiban. Thomka Beáta már célzott arra egy kiváló írásában (*Hálók. Literatura*, 1998/2, 203–206.), hogy bár művelői szeretik hermeneutikáinak nevezni konfrontatív-felülvizsgáló recepcióáttekintéseiket, ez hermeneutikának nem nevezhető. Az eljárás népszerűsége a jaussi befogadásesztétika hazai egyszerűsített változatának lehet a mellékterméke. Lehet azonban másfajta okra is gyanakodni. Az 1989-et követő hazai elméleti, ezen belül irodalomelméleti Bum, az elmélet terjeszkedésének következménye is lehet: ha egy irodalomértelmező úgy véli, olyan jobb (vagy éppen egészen más és jobb) elméleti eszközökre vagy tudásra tett szert, amelyekkel a korábbi értelmezők még nem rendelkeztek, akkor ennek bemutatására a legjobb megoldás a korábbi recepció ismertetése és felülbírálása – azt követően kell csak előállni a saját értelmezéssel. A mai „egyetemi kritika” identitásmunkájának egyik alapvető eleme tehát e (kissé mindig üdvtörténeti kifutású) recepcióismertetés. Persze Szilasiéi nem ilyen bárdolatlanok: udvariasak, elnézőek. Kiterjedt recepcióismertetései kapcsán inkább az tűnik elgondolkodtatónak, hogy gondolatmenetei egyáltalán nem folytonosak a magyar kritikai hagyománnyal. Talán túlzásnak hat, de azt hiszem, ez a helyzet: e kritikai hagyomány szinte egyetlen gondolata sincs továbbgondolva Szilasi e kötetbeli írásaiban – ez alól legfeljebb Horváth János és Kulcsár Szabó Ernő egy-egy gondolatmenete kivétel.

9. Bednatics Gábor az 1990-es évtized hazai fiatal irodalmának értekező prózájáról írott figyelemreméltó áttekintésében (*Kihéz s ki szól?* Alföld, 2000/12, 75–84.) azt állítja a szegedi deKON-csoportról, melynek Szilasi is tagja, hogy „avantgarde lendületű csoporttá lépett elő, jellegzetesen szubjektív és önkényes értelmezéseikkel azonban nem tudtak érezhető hatást gyakorolni a hazai értekező prózára.” Úgy vélem, a viszonylagos hatástalanságot elsősorban nem értelmezéseik szubjektív és önkényes volta okozta. A deKON inkább szubkulturális, mint kritikai vagy tudományos közösség (volt?). Kívülről nézve legalábbis (s itt most ez számít) elsősorban nem módszerre vagy elméleti

irányultságra tett javaslatot, hanem viselkedésre és beszélésmódjára. Intézményesülésre törekvésük kezdettől feszültségben állt a viselkedésük és beszélésmódjuk által közvetített „ideológiával”, például erősen korlátozta radikalizmusukat. Akárcsak a nyugati irodalomelméletek 1990-es évekbeli hazai recepciója általában, a deKON-csoport elméletbehozatala is inkább elleplezni, mint hangsúlyozni törekedett ezen elméletek (ez esetben elsősorban a dekonstrukció) *politikai* beágyazottságát, jelentését és következményeit. E politikamentes befogadás elzárta a lehetőséget annak, hogy dekonstrukciójuk nagyobb kulturális jelentőségre tegyen szert annál, mint hogy irodalmi szövegek szóra-koztató vagy meghökkentő értelmezéseit eredményezze. Miután Kulcsár Szabó Ernő és tanítványi köre érdeklődni kezdett Paul de Man iránt, s a dekonstrukció leghatékonyabb ágazatát beépítették saját repertoárjukba, a deKON-csoport már nem tűnhetett ezen irányzat hazai irodalomkritikai képviselőjének, s ezt a rivális csoport igyekezett is értésükre adni. Igaz, amennyire meg tudom ítélni, Hárs Endre kivételével a többi deKON-tag szövegeit a de Man-i technológia csak megérintette, ám kevésbé befolyásolta. A többi elméleti irány, amely a deKON-csoportban képviselve volt (radikális konstruktivizmus, szubjektumelméletek), alig váltott ki érdeklődést még a szűkebb szakmában is. A deKON kezdettől fogva igyekezett hozzákapcsolni saját kritikai törekvéseit párhuzamos írói törekvésekhez (elsősorban Kukorelly Endre, Garaczi László, Németh Gábor működéséhez). Csakhogy ez az érdeklődés egyáltalán nem különböztette meg értelmezői csoportjukat a fiatal irodalom más értekezőitől. Nagyobb kritikai jelentőségre azért sem tudhattak szert tenni, mert a mai magyar irodalomnak túl kicsiny részéről volt csupán mondanivalójuk. A régebbi magyar irodalmi alkotásokat értelmező „dekonferenciá”-k túlzottan kampányszerűeknek tűntek, s nem illeszkedtek a csoport saját gyakorlatába sem. Általánosságban azt lehet mondani, ahogy irodalomkritikai fellépésük nélkülözötte a kapcsolódást a magyar kritikai hagyományokhoz, ugyanúgy nélkülözötte az irodalomtörténeti hagyományokhoz is. Mindazonáltal szerintem a csoport működésének hatástalansága csak viszonylagos – és Szilasira igaz a legkevésbé. A deKON intézményesülése sikeres volt, ami azt is jelenti, hogy története még nyitott. A dekonosok, s köztük Szilasi különösen, azon értekezők közé tartoznak, akik az utóbbi évtizedben jelentősen kitágították az irodalomról való beszéd nyelvi lehetőségeinek körét. Úgy látom, például a fiatalabb irodalomtörténészek közül sokakra volt nagy hatással Szilasi írásmódja, méghozzá felszabadítóan érzett hatással. E hatásnak bizonyára előfeltétele volt, hogy az 1910 előtti irodalommal foglalkozó munkáinak többsége kapcsolódik az irodalomtörténet-írás hagyományaihoz.

10. Nem nehéz felismerni, hogy a kötet mely elemzései készültek valamely „dekonferenciá”-ra (a deKON-csoport évi rendes konferenciájára), bár a szerző eltüntette az eltüntethető nyomokat: azokban több az up to date kulcsszó és az elméleti elkötelezettség-kinyilvánítás, mint a többiben. Néhány hónapja Bényei Tamás az Élet és Irodalomba írt Bonyhai Gábor-kritikájában megjegyezte, hogy e jelentős tudósnak ma azok a legkevésbé élő írásai, amelyekben leginkább jelen van a huszonöt-harminc évvel ezelőtti, akkor frissnek számító, időközben idejétmúlttá vált irodalomtudományos szókincs. Könnyen lehet, hogy idővel hasonló vagy még rosszabb sorsra jut számos, ma nagy becsben tartott irodalomtudományos elemzés és kritika is. Szilasihoz visszatérve: két utolsó „dekonferencia”-előadása (a *Fulharosokról*, illetve a *Megbocsátásról* szóló: 1998, 1999) hasonlóan épül fel: a korábbi értelmezések felidézését, közös nevezőre hozását, majd akkurátus lebontásukat követi a saját olvasásmód bemutatása. A szerző nem reflektál arra, hogy e javarészt az 1980-as években írott, nagy hatású értelmezéseknek nem csupán perspektívája vagy fogalmi készlete más, mint az övé, hanem a műfajuk is: míg azok a tárgyalt mű egy sajátos (erős) értelmezése mellett kívántak érvelni (azaz Roland Barthes meghatározása szerint kritikák voltak), addig Szilasie nem ezt teszi (nem az): az ő írása egy olvasás-

mód bemutatása és egyben propagálása. Amikor recepcióismertetésében felidézi a korábbi értelmezéseket, úgy kezeli őket, mintha azok kizárólag egyetlen szövegre vonatkoznának: az értelmezett műre. Nem kíváncsi arra a vitaszituációra, amelyben részt vettek, másokkal közös fogalmaikra és eljárásaikra, hanghordozásukra; nem teszi fel a kérdést, hogyan is csinálták (az interpretálást), milyen szándékokat tulajdoníthatunk a szövegek beszélőjének. A recepcióismertető szerző (hasonlóan sok más értekezőtársához, akik ilyesféle ismertetésekkel dolgoznak) mintha elfelejtené egy pillanatra azt is, amit Dávidházi Péter Arany-könyve (*Hunyt mesterünk*) óta a kritikátörténet-írástól meg lehet tanulni, hogy a kritikai írás nem pusztán egy irodalmi szöveg magyarázata, hanem „normarendszerek kimunkálásával történő világképteremtés” is, ahogy Dávidházi fogalmazott, továbbá „interkategoriális világ”: „poétika is, de nem poétika, pszichológia is, de nem pszichológia, etika is, de nem etika, politika is, de nem politika” (ezek pedig Németh G. Béla szavai). Továbbá *írásmű* is, amelynek nyelvi teljesítménye éppúgy hozzátartozik jelentéslehetőségeihez, mint egy irodalmi szöveg esetében. Szilasi saját írásairól tudja ezt, ám recepcióismertetéseiben mások írásai kapcsán nem nagyon érdekli ez a szempont.

11. A közös nevezőre hozott korábbi értelmezések lebontása mind a *Fuharosok*-, mind a *Megbocsátás*-elemzésben kétségtelenül tanulságos, s általában meggyőző, programszerűsége ellenére is. Saját olvasásmódja ugyanakkor kissé gyanúsán hasonlónak látja/látatja a két művet, ami azt a kérdést vetheti fel, vajon ez az olvasásmód nem tesz-e hasonlóvá szinte mindenfajta művet? A *Fuharosok* Szilasi szerint a jelentésről, a nyelvről, a (szöveg)megértésről szól (129.), a *Megbocsátás* pedig történet és elbeszélés viszonyáról és az értelmezésről – azaz olyasféle dolgokról, melyek iránt leginkább profi irodalomértelmezők szoktak érdeklődni. A Mészöly-mű esetében a saját olvasásmód a „megértés általános szövegbeli feltételrendszerét” (145.) kívánja feltárni, „a szövegnek a talán követendő olvasói magatartásra vonatkozó kívánságait és tanácsait” (150.), méghozzá a szövegbeli értelmezés-aktusok megszámlálásával és csoportosításával. E számbavétel során különben kissé mechanikusan jár el: sem azt nem veszi figyelembe, mire irányulnak ezen értelmezés-aktusok, sem azt, milyen nézőponthoz rendelődnék hozzá. A szövegimmanens megértés vágya, a meggyőződés, miszerint a jó olvasás/értelmezés nem nyúl szövegen kívüli tudásanyaghoz, s nem vonatkoztatja a szöveget a rajta kívüli világra, bár több Szilasi-dolgozaton is nyomot hagyott, a *Megbocsátás*-elemzésben érvényesül a leghatározottabban. Lehetséges, hogy nem volt igazam az előző bekezdés végén: szerzőnk nem elfelejtette, hanem talán nem fogadja el a kritikai írásról tett fenti kijelentéseket. A szövegimmanens megértést akaró kritikai írás ugyanis pusztán egy irodalmi szöveg magyarázata, s nem inter-, hanem intrakategoriális világ: csak poétika, s nem pszichológia, etika, politika is egyben. Ha így van, akkor azon se kellett volna csodálkoznom, hogy a szövegek domináns trópusainak keresése közben nem jutnak szerzőnk eszébe pragmatikai szempontok.

12. Mivel bizonyára erős állításnak tűnt fentebb, hogy a *Kopereczky-effektus* szövegértelmezéseinek alkotó vonása az önkényesség, hozok további két példát a kötetből ennek alátámasztására. 1. A címadó Mikszáth-dolgozat legfontosabb tétele az egyik lábjegyzetben húzódik meg: „E ponton fontosnak tartom megjegyezni, hogy értelmezésemben a kétszer elmondott beszéd [mármint a Kopereczky főispáni beiktatásán kétszer elmondott beszéd *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regényben] történetét mindvégig a Jókai-hagyományhoz való mikszáthi viszony kicsinyítő tükrének tekintettem” (103.) stb. Jórészt ezen a tételen nyugszik Szilasi egész interpretációja. Csakhogy a *Noszty*-regényben semmi sem utal arra, hogy a kétszer elmondott beszédnek bármi köze volna a Jókai-hagyományhoz. E kettő összekötése az értelmező önkényes eljárása. 2. A *Fuharosok*-értelmezés, mint már utaltam rá, erősen bírálja a mű korábbi, kanonikus hatású elemzéseit,

alapállításaikat lebontani, némelyiket megfordítani törekszik, például a „hatalom, erő, tett versus értelmiségi, szellem, szó” szembenállásaként értelmezett Fuharos–Lovag-visszonyt is (121.). A megfordítás kulcsmozzanataként Szilasi amellelt érvel, hogy a mű történetének legfontosabb eseményét, Zsófia megerőszakolását a Fuharos „nem egyedül hajtja végre. »A lovag őrzöngve rárontott a fuharosra, az hátracsapott, félresöpöpte, medve ahogy az ebeket, csiba, te, verd csak a hátamat, verd az éket, verd csak ravasz Bolondka.« A fuharos itt szó szerint pótlék, pótszer, eszköz, tárgy – most is, mint oly sokszor.” (124.) Most eltekintek annak elemzésétől, hogy Szilasi interpretációja átveszi-elfogadja a fuharos (közvetve megismert) magyarázatát az esemény értelmezéséről – ez még nem volna önkényes, csupán meglepő gesztus. Aki azonban föllapozza a *Fuharosok* megfelelő oldalát, az megállapíthatja, hogy Zsófia deflorálásának elmondása már megtörtént, mire az imént idézett (fentebb kurzivált) mondat sorra kerül a szövegben. Szilasi azon értelmezése, hogy Zsófia megerőszakolásában a fuharos csak a lovag eszközeként szerepel, teljesen önkényes, semmiféle szövegbeli elem nem támasztja alá.

13. Ám ez az önkényesség nem egyszerűen hiba, hanem az értelmezések konstitutív eleme. Szilasi írásaiban az ötletnek jóval nagyobbak a diszkurzív lehetőségei, mint általában, s ugyanez mondható a beszélő szerepéről. Akárcsak a személyes-vallomásos kitérők vagy a szeszélyes gondolatvezetés, az önkényes értelmezések is az értelmező – hogy a narratológiából kölcsönzött szemponttal éljek – hangsúlyozott jelenlétére, aktivitására és akaratérvényesítésére irányítják az olvasói figyelmet. Mindezek módosítják az interpretáció elfogadhatóságának szokásos feltételeit is. Szilasi elemzései esetében az ötletalapú kontextus-hozzárendelésnek, az adott elméleti kulcsszavak használatának, az utalási közösség „megszólításának”, a saját(os) hanghordozásnak vagy a beszélő fentebb jellemzett szerepének elfogadása vagy elutasítása nagyobb, talán azt is mondhatnám, döntő szerepet játszik a teljes interpretáció elfogadásában vagy elvetésében (vagy a köztük lévő fokozatokban), mint ahogy az más irodalmi tanulmányok befogadásakor lenni szokott. Ha megnézzük az önkényességre általam hozott példákat, mindháromban jelentős szerepet játszott az elméleti kérdésfelvetés logikája: az Arany-dolgozatban az irodalmi szövegnek teoretikus értelmére való visszavezetése, a Mikszáth-elemzésben a hatásviszony egy variánsának keresése, a *Fuharosok*-interpretációban a megfordítás akarása vezetett szerintem önkényes értelmezéshez. Bizonyára az a megszemélyesítő-mitizáló szövegfelfogás is kedvez az önkényes értelmezésnek, amely több Szilasi-dolgozatban felbukkan. Eszerint lehetséges a Szöveg ön maga előtt rejtegetett *vágyát* feltárni (38.); meg lehet mondani, milyen elméleti jellegű *gondolatai* vannak a Szövegnek azon mondatokon túl, amelyek szerepelnek benne (46., 107.); a Szövegben előre kódolva van önnön befogadástörténete (35.) stb. A szövegspecialista eszerint e rejtegetett vágyak, el nem mondott gondolatok, kiolvasatlan kódolt történetek felszínre hozója, akinek munkája – s a Szöveghez való viszonya – inkább a pszichoanalitikuséra hasonlít, mint a filológuséra.

14. Hogy Szilasi e kötetbeni szövegei esszék-e, nem tudom. Ha netán annak tekinténék őket, akkor azt kellene megállapítanunk, hogy első kötete óta a szerző esszéírói gyakorlata lényegében irodalmi szövegértelmezésekre szűkült. Én azonban inkább egyszerűen szövegértelmezéseknek nevezném a kötet munkáinak többségét – esszének csak a kötetnyitó „esszéesszé”-t és *A fordulat éve* című alkalmi előadást tekintve –, amelyek főként abban térnek el az irodalmi tanulmányok szokásos formáitól, hogy mind felépítésükben, mind szorosabban vett nyelvi anyagukban szóbeli előadás jellegűek. Egy sajátos szegedi (bölcsész-kari) hagyomány testesül meg Szilasi írásművészetének ezen vonásában. Még az 1980-as évek második felében, a Harmadik rendszeres, bölcsész-kari közönségnek tartott felolvasóestjein alakult ki és szilárdult meg ez a hagyomány, létrehozva egy olyan nem fikciós, ám gyakran fikciós-narratív elemekkel is dolgozó prózai szövegtípust, amely terjedelmében, hatásszerkezetében elsősorban szóbeli

előadásra készült olyan közönség számára, amelyet – Mérei Ferenc *Az utalás. Az élményközösség szemiotikai többlete* című klasszikus tanulmányának alapfogalmait összevonva – *utalási közösség*nek is tekinthetett a beszélő. Később a Pompeji és a deKON-csoport felolvasásain folytatódott (és alakult) ez a hagyomány, bármennyi különbség választotta is el egymástól ezeket a kezdeményezéseket, s függetlenül attól is, hogy a kései résztvevők mennyit tudtak a szövegeiket preformáló „előtörténetről”. Úgy látom, ez a szövegtípus, melynek Szilasi remek darabjait alkotta meg már a 1980-as évek végén is (lásd például első kötetében a *Medve Gábor esete a rövidnadrággal* címűt, amely még egy Harmadkor-estre készült), némileg magához hasonította a szerző nem szóbeli előadásra szánt értekező prózáját is. Amikor Szilasit egyes bírálói, mint például Bónus Tibor (*DeKON és dekonstrukció*. Literatura, 1998/1, 89–100.), elmarasztalták gondolatmeneteinek utalásszerű, a részletes elméleti argumentációt nélkülöző jellege miatt (nem teljesen alaptalanul), akkor legalábbis részben az e hagyomány és szövegtípus befolyásolta jegyeket tették szavá. A *Kopereczky-effektus* írásaiban mindenesetre már kevesebb a szubkulturális utalás, mint az első kötetben (lásd ott például a *Növendék csatló* című, eredetileg szintén felolvasásra készült esszét), s több a rigorozitás – hogy Szilasi egyik jól működő kritikai kulcsszavát használjam.

15. Szilasi László egyik kötetébe se válogatta be bírálatait, holott kiváló írások vannak köztük, például a Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetéről (Holmi, 1994/3) és a Szirák Péter első kötetéről (Jelenkor, 1996/9) szóló kritikák mindenképpen azok – az utóbbiból kölcsönöztem a rigorozitás kifejezést. A *Kopereczky-effektus*ban ugyan olvasható három dolgozat, amelyet talán kritikaként rendelhettek meg (a Darvasi-regényről, a Téreyről és a *H.Ö.L.D.E.R.L.I.N.*-ről szólók), azonban ezek is inkább szövegértelmezések, mint bírálatok. Nem hinném, hogy a megrendelők csodálkoztak ezen, könnyen lehet, hogy észre se vették: mostanában a kritikák jelentős része valójában szövegértelmezés. A szerzőnek a kritikai értékeléssel kapcsolatos elméleti-személyes dilemmái leginkább *A fordulat éve* című esszéjéből ismerhetők meg. Én most nem ezekkel kívánok foglalkozni, hanem a Térey-elemzés egy olyan pontjával, amelynek kiemelése talán rávilágíthat arra, milyen elméleti korlátok gátolhatták, hogy ez az elemzés kritikává alakulhasson át. Amikor a gondolatmenet eljut Térey verseinek antihumánus kijelentéseiig (161.), három, magyarázat nélkül közölt idézettel (kettő Kulcsár Szabótól, egy de Mantól) lábol át a veszélyes zónán, s a nyelvben eleve benne lévő „embertelen”-re hivatkozva sikerül elkerülnie az erkölcsi kérdésfeltevést. Akár kiterjeszthető Szilasi más írásaira is a *Megbocsátás*-elemzést jellemző szövegimmanens megértés vágya, akár nem, úgy látom, az erkölcsi kérdésfeltevés e szövegértelmező gyakorlatban „le van tiltva” (a kifejezés a kötetből: 148.). Szerintem viszont a kritikust onnan ismerhetjük meg, hogy nem kerüli el az ilyesféle kérdéseket interpretációja közben, függetlenül attól, milyen válaszokat ad majd a kérdéseire. Ahogy Beck András írta kiváló Farkas Zsolt-bírálatában (*Hagyni a teóriát másra*. Magvető, 2000. 39.), a kritikust az választja el az irodalomtudóstól, hogy nem hajlandó teljesen elnyomni magában a nem-professzionista, értetlenkedő olvasó emlékét. Szilasi nem áll egyedül szövegértelmezői gyakorlatának e vonásával. Angyalosi Gergely *Prózai fejtörők* (Jelenkor, 1999/12, 1257.) című áttekintő írásában (megismételve egy 1997-es előadásának szavait) az 1990-es évek magyar prózájának értekezői recepciójáról a következőket írta: „Az elméleti diskurzusok piacán ma azok az árucikkek kelendők [tegyük hozzá: Magyarországon; hiszen ez például az amerikai vagy nyugat-európai »piacra« nem igaz – T. J.], amelyek nagyvonalúan mellőzik a referencialitás tematikáját... A referencialitás problémája ugyanis folyamatosan zavarja azt az elképzelést, hogy az irodalmiság tiszta lényege megelvezhető és kifejezhető, hogy az irodalmi szöveg autonóm, zárt és egységes rendszer, amelynek csakis az immanens (vagyis definíciója szerint a nem-referenciális) olvasat felel meg.” További fejtegetéseiben Angyalosi finomítja leírását a „tiszta nyelvi-

ség” dogmájának hatásáról, s érveket hoz vele szemben: idemácsolhatnám remek írásának következő fél oldalát is. Úgy látom, e dogma azzal az általa nem tárgyalt következménnyel is jár, hogy kizárja a kritika „interkategorális világgént” való felfogását, s a kritikai jellegű írásokat „tisztá szövegértelmezésekké” teszi.

16. A Térey-elemzés tehát az én fogalmaink szerint nem kritika, ám szövegértelmezésnek kiváló: az egyik legjobb, amit Térey költészetéről olvastam. E dolgozatban, akár csak a már említett Kukorelly-kötetről írottban és az *Arany hiba* című Németh Gábor-kommentárban, Szilasi határozottan képviseli mai irodalommal kapcsolatos – nem ízlését, hanem – teoretikus álláspontját: a nyelvvel mint anyaggal dolgozó, a jelölttel szemben a jelölőt kitüntető költő eszményét. A Térey-elemzés zárlatából a meglepődött, s kisécsalódott hivatásos értelmező hangja hallatszik: azon íróknak a munkássága, akiknek működése mindeddig egybeesni látszott teoretikus álláspontjával, úgy tűnik, *visszakar*nyarodik egy korábbi (?) állásponthoz. Ezt a fontos részletet érdemes talán hosszabban is idézni: „Az utóbbi időben érzékelné vélek a mai magyar irodalomban némi finom elmozdulást a jelölőtől a jelölt, a verba-tól a res felé. Mintha némiképp visszatérni látszana a nyelv kifejező és leíró erejébe vetett (bevallom, számomra pillanatnyilag gyengén argumentálhatónak [sic!] tetsző) hit. Meglepődve tapasztaltam, hogy a hazai minimalizmus (Hazai Attila, Szijj Ferenc) illetve általában a »szövegirodalom« jelesei közt számontartott szerzők (Garaczi, Kukorelly, Németh Gábor) önéletrajzi szövegei mellett, úgy látszik, Térey versei is részesek ennek a jelenségnek.” (171.) Lehet, hogy csak gyenge elméleti érveket tudunk találni a nyelv kifejező vagy leíró ereje mellett, de úgy látom, Szilasi állításait éppen a nyelv kifejező és leíró erejébe, s ezáltal kommunikációképességébe vetett mélységes bizalom hatja át, amikor olvasási tapasztalatáról és elméleti kételyeiről beszámol nekünk az idézett mondatokban. Edmund Burke kétszázegynéhány évvel ezelőtt azt írta az akkor népszerűvé vált francia filozófiai elgondolásokról, hogy metafizikailag igazak lehetnek ugyan, ám gyakorlatilag vagy természetlenek, vagy veszélyesek. Attól tartok, többé-kevésbé arra az álláspontra is alkalmazható Burke megállapítása, melyet Szilasi (sokadmagával a mai egyetemi világban) elfoglalni látszik a nyelv kommunikatív képességeivel vagy az igazság korrespondancia-elméletével kapcsolatban. E filozófiai kérdések, illetve Szilasi ezekkel kapcsolatos állásfoglalásai minduntalan fölbukkannak szövegértelmezéseiben, megmutatva azt az argumentálatlan háttérrel, amelyet minden értekező műben megpillanthatunk mint meggyőződések, hitek szövevényét. Azzal, hogy kijelentem, nem értek egyet válaszaival, végül is másfajta meggyőződéseimre és hiteimre mutatok rá. Mivel nem tudom, hogyan érvelne álláspontja mellett Szilasi, nem is vitathatom azt.

17. Míg a Térey-elemzés idézett részlete olyan szövegcsoporthoz utal a mai magyar irodalomból, amely Szilasi szerint – ha jól értem – túllépett egy korábbi (lényegében filozófiai értelmű) gondolkodási kereten (amelyhez szerzői most visszatérni látszanak), s a *túllépés* miatt kapcsolhatta hozzá reményeit a hivatásos értelmező, addig a Darvasi-regényről szóló írás már olyan szövegcsoporthoz veti reményét, amely nem túllép, hanem *visszanyúl és kipótol* valamit az irodalomtörténetben. A *H.Ö.L.D.E.R.L.I.N.*-ről szóló írás némi avantgárdizmussal a mai magyar költészet „kiüresedett, érvényüket veszített költészettörténeti alapjairól” (175.) írt (amely tézis ily általánosan, példák és érvek nélkül eléggé védtelennek tűnik számomra), és az új alapok, új axiómák keresését igenelte harcosan Kukorelly kötetében, *A könnyűmutatóványosok legendája* elemzése viszont egy régi műfaji hagyomány elevenné tétele miatt dicséri Darvasi művét (212.). Szilasi írásainak ezen különbségeire nem tudom a magyarázatot. Úgy vélem viszont, amennyire túlzón értékelte a mai magyar költészet „alapjait”, annyira túlzók azon állításai is, amelyekkel a mai elbeszélő próza irodalomtörténeti visszanyúlását értékeli. Márton László nagyívű, alapvető tanulmánya (*A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben*). Jelenkor,

1998/2, 146–168.) mellett és előtt Szilasi írásai tették a legtöbbet azért, hogy a kritikai figyelem az úgynevezett új történelmi regényekre irányuljon. Ha ennek némi túlzás volt az ára, akkor megérte. Állítása szerint a Darvasi-regény és társai (Háy János *Dzsigerdilenje*, Láng Zsolt *Bestiariuma* és Márton Jacob *Wunschwitza*) „közös erőfeszítése” „igen jelentős... mértékben írta újra a magyar próza történetét” (211.), elsősorban azáltal, hogy a XVII–XVIII. századi emlékiratok hagyományát „a magyar regény történetének elemeként tette a magyar irodalom egésze történetének eleven részévé” (212.). Az új történelmi regények jelentőségét Milan Kundera nevezetes, az európai regény történetét két, illetve három félideőre osztó fejtegetéseinek, s az e fejtegetéseket a magyar regény történetére alkalmazó Bán Zoltán András gondolatmenetének (*A retorika vízjele*. Holmi, 1996/1) segítségével emeli ki: „A fent említett négy regény fontossága e tekintetben éppen abban áll, hogy (...) azzal, hogy újraolvasták és előtörténetük integráns részévé tették a régi magyar emlékiratokat, valójában megteremtették a magyar regény történetének eddig valóban fájóan hiányzó első félidejét.” (213.) E gondolatmenet valóban lenyűgöző, s az új történelmi regényekkel való találkozás igazi kritikussá tette Szilasi, aki itt mást csinál, mint szövegértelmezéseiben általában: miközben egy szövegről kellene beszélnie, *átfogó pillantását* a magyar irodalom egészére igyekszik vetni, az irodalom éppen most folyó mozgását akarja megragadni, s alig tudja magába fojtani e mozgáshoz kapcsolt várakozásait. Mégis úgy vélem, értékelése túlzó. Először is, e négy regény viszonya az emlékirathagyományhoz nem olyan egyértelmű, mint Szilasi írja: van köztük olyan is, amelynek nem is nagyon van viszonya hozzá. E regények „közös erőfeszítése”, ha van ilyen, a XIX–XX. századi történelmi regény hagyományának lebontása-megkerülése, s nem az emlékiratok felhasználó újraolvasása. Másodszor, én eltérő értékűnek és jelentőségűnek látom e négy alkotást, s úgy vélem, Szilasi narratívája elfedi e kritikai szempontot. Harmadszor, azt gondolom, nem olyan könnyű „újrairni a magyar próza történetét”. E négy regény (különböző módon) legfeljebb javaslatot tett erre az újrairásra, mint majd’ minden jelentős elbeszélő prózai mű. Negyedszer, a kunderai értelemben vett első félidet e regények nem tudják pótolni. Az *Elárult testamentumokban* (melyet Szilasi valamiért regénynek nevez, holott esszékötet), pontosabban annak Sztravinszkij-rögtönzésében Kundera – röviden összefoglalva – úgy jellemzi a regény első félidejét, mint amelyet a nem-komolyság szelleme hatott át, kompozícióját kitérők, rögtönzések és következtetlenségek jellemezték, telve volt erotikával és filozofálással, paródiával és valószerűtlenséggel, s később már nehezen elképzelhető optimizmussal. Illik ez a jellemzés a négy regényre (vagy akár az emlékiratokra)? Némely vonása talán igen, egésze azonban szerintem nem.

18. Szilasi talán azért is vált a Darvasi-regényről írva szövegértelmezőből kritikussá (legalábbis dolgozata I. részében), mert olyan műről beszélt, amely közvetlen közelében készült el. Azok a szövegspecialisták, akik csak a kész művel szoktak találkozni, s nincs tapasztalatuk a készülőőről, fontos tudásfajtától esnek el. Egy kritikust általában nagyobb izgalomba hoz egy részlet, terv vagy lehetőség, amelyet a mű megvalósítatlanul hagyott, mint maga a kész alkotás. Szilasi persze nemcsak a Pompeji szerkesztőjeként (volt) vagy írók barátjaként részese e tudásfajtának, hanem prózaíróként is. A *Lettre Internationale* 39-es számának olvasója megtudhatja például, hogyan készült Poletti Lénárd, aki a *Kész regény* című, Németh Gáborral közösen írt levélregény egyik, Szilasi által beszélgetett alakja. Lehet azonban más okot is találni, amely ráirányíthatta szerzőnk figyelmét Darvasi, Háy, Láng és Márton újabb műveire. Míg korábban a „szövegirodalmi” szövegcsoporthoz vizsgálata szerzőnk két elemű identitásának egyik, dekonstruktőr felét erősítette fel, addig a régiek és újak, a történelem/hagyomány folytonosságának és lebontásának egyként elkötelezett új történelmi regényben saját szándékolt identitására is ráismerhet: kritikai leírásával egybeeshet értelmezői önleírása.

EGYKEDVÜEN

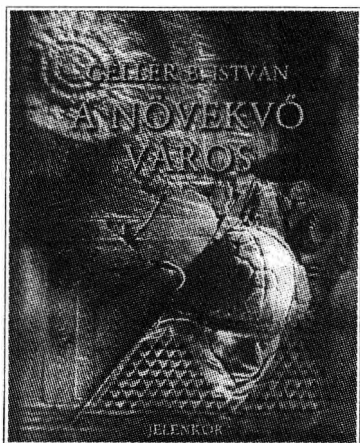
Gellér B. István: A növekvő város

„Jöllehet nem felfedezés, jóllehet nem kompiláció,
jöllehet nem kiállítás, sőt könyvnek sem tekinthető.
Mindössze dokumentuma e néhány lap a kötelességnek
érzett ésszerűtlen cselekvésmorzsáknak.”

Gellér B. István: A növekvő városról (részlet)¹

1.

Ahhoz, hogy áttekinthessünk egy várost, olyan külső nézőpontot kell keresnünk, ahonnan megfelelő, valamennyire felülnézeti rálátás nyílik az egészre. Ezért a városban lévő torony vagy magasabb ház nem a legalkalmasabb. Egyrészt, mert a város részeként csak bizonyos részletek áttekintését teszi lehetővé, másrészt mert a szemlélni vágyott egészből maga, mint a rálátás helyszíne, szükségképpen kimarad. Kívül kell lenni a városon, hogy körvonalai szembetűnjenek, kiterjedése megismerhetővé váljék. De minden ilyen térbeli nézőpont – város környéki hegy, domb vagy sánc – is bizonytalan, az egész megismerésének csak az illúzióját adja. A megfigyelő szubjektivitásán túl az adott pillanat és a helyszín mindenkor esetlegessége is relativizál. A város távlati képe pedig nem a város, hanem csupán reprezentáció, allegória vagy szimbólum, akárcsak a róla készült térkép. Ha ezen túl még abba is belegondolunk, hogy a város nemcsak térbeli, hanem időbeli entitás, történelmi, társadalmi, építészeti, művészeti változások folyton alakuló, nyitott színtere, akkor végképp elbizonytalanodunk. Aki meg akarja ismerni ezt a sohasem kész látszategységet, a külső szemlélés geográfiai nézőpontja mellett olyan teoretikus nézőpontot kell választania, amely elkerülhetetlenül esetleges és szubjektív marad.² Azonban ahogy a szemlélő pozícióját is meghatározza a város elrendezése, mintegy óhatatlanul is kijelöli helyét, az elméleti perspektíva lehetőségei is determináltak a város kulturális hagyományai, mindennel összefüggésben lévő nyitottsága révén, melynek a megfigyelő is szükségképpen a ré-



¹ Gellér B. István özdi kiállításának katalógusa. 1980. április.

² Ilyen nézőpontként választhatta a XVIII. században például Szép János költői városleírásában a Parnasszus hegyét, mintegy elméleti nézőpontját geográfiailag szituálva. Ld. Szép János: *Keszthely városának Parnasszus hegyéről való szemlélése s leírása*, Buda, 1790. In: *Irodalomismeret*, 1996/1–2, 85–103. o.

Jelenkor Kiadó
Pécs, 2000
120 oldal, 1900 Ft

sze. A város nézi a városnézőt, értelmezi az értelmezőt. Minden erőfeszítés hiábavaló, nincs külső pont, belül vagyunk a városon.

Gellér B. István – számtalan kiállításon bemutatott, folyóiratokban, katalógusokban publikált, tárgy-töredékekből, kvázi archeológiai leletekből, az ezeket kísérő fiktív archeológiai feltárás dokumentumaiból, rekonstrukcióként jelzett helyszínekből, rítusokból, írásfejtésből, szövegtöredékekből és mindezek narratívájából, interpretációjából összeálló – kitalált városa, a „Növekvő város” immár könyv formájában is napvilágot látott. A könyvként való megjelenés azt sugallja, mintha valami teljes és átfogó, valamiképpen zárt egésszel lenne dolgunk, amely ekként megítélhető. Holott a könyv referenciája a teljes életmű, amely főként kiállításokon került és kerül bemutatásra, több mint húsz éve. A város nem befejezett, folyton – minden újabb prezentációval és ezek helyszíneivel – változik, növekszik, s ezért a könyv nem külső összefoglalás, mintegy a rálátás neutrális nézőpontja az egészre, hanem egy lehetséges interpretáció, öninterpretáció. A kitalált város története és a kitaláció története, az életmű mozgása, változása egyformán lezáratlanul egybejár. A könyv része annak, amiről szól, a város növekedésének csupán egyetlen megállított pillanata.

Ezért a kritikus műfelelt nehéz helyzetben van. Részben azért, mert hajlamos a könyvben pusztán egy minden eddiginél szebb kivitelű katalógust látni, egy másféle megjelenés reprodukcióját, dokumentumát, s emiatt nem szólhat csupán a könyvről, hanem az egész életműről kell szólnia. Másrészt, mert a mű öninterpretációs jellege – részben a „concept-art” sajátosságaként – eliminálja pozícióját. A szerző igényt tart művének saját értelmezésére, hiszen tulajdonképpen az értelmezés maga a mű, amely megelőzi a bemutatott „leleteket”, dokumentumokat. A tárgyak leírása, funkciójuk meghatározása, fiktív hipotézisek felsorolása, a történet feltárása ugyanúgy ezt az önreflexív karaktert jelzi, mint ahogy tulajdonképpen az egész „lelet-együttesnek” könyvként való publikálása, egybeszerkesztése is. A lehetséges bírálat nézőpontját tehát magának tartva fenn, mintegy saját horizontjába zárja az értelmezéseket.³ Ez jellemzi Hegyi Lórándnak jelen könyvhöz írott bevezetőjét is, számos korábbi – Gellér B. István „Növekvő város”-áról írott – recenzióhoz, kiállítás-ismertetőhöz hasonlóan. A kritikus egykedvűen konstatálhatja, hogy „belül” van a városon. Vagy úgy, hogy kényszerűen részt vesz a játékban, vagy úgy, hogy szempontjait követi.

A könyv katalógusszerű, mellérendelő szerkezete egyben ábrázolja ennek a folyamatosan növekvő komplexumnak az extenzív és befejezetlen jellegét. Extenzitása révén egy olyan tág asszociációs mozgásteret nyit, amelyben motívumai, lehetséges analógiái által „minden”, tulajdonképpen a kultúra egésze kerül szét várossá növekedve. Nincsenek hangsúlyok, orientációs pontok, csak a reflexió végtelennek tűnő tere, amelyben mindenki megtalálhatja saját igazolását. A legcsavarosabb művészetelméleti, tudományos, kultúrtörténeti igények is kielégülhetnek, melyeket a város „spirális” mozgásába von mint értelmezésének lehetőségeit. „A reflexiónak nincs határa, amennyiben a posztmodernistának nincs opponense. A jelentés lezáratlan, és minden befejezett szöveg, minden kijelentés a jelentésen tett erőszak, az interpretáció lezárása a szemantikai végtelenség terrorisztikus megszakítása. Hogy a jelentést lezárjuk, ahhoz ellenségre vagy konkurensre van szükség. A posztmodernistának, aki összekeveri a műfajokat, nincs konkurense: kész bármit elismerni vagy igazolni.”⁴

³ A kritikus pozíciójának destrukciója abban is tetten érhető, ahogy Gellér kísérőszövegeiben a kvázi-tudományos találgatások, interpretációs lehetőségek nemcsak a tudomány, hanem a modern művészettel szembeni kritikai magatartás paródiáját is sugallják. Az egyértelműen paródiaként való értelmezés azonban kérdéses.

⁴ Ld. Vjacseszlav Kuricin: „A poszt-posztmodernizmus fogalmához”, Goretity József (ford.), in: *Jelenkor*, 2000/11, 1161. o.

Ezzel persze nem akarom Gellér B. alkotását felcímkézni mint posztmodern művet, csak még egy lehetséges kapcsolódási pontot kívántam jelezni, ha úgy tetszik, a legújabbat, amely így, ha következetesek akarunk lenni, éppúgy a „város része” és nem külső karakterjegye.

Olyan műként kell értelmeznünk a „Növekvő város”-t, mely egyfajta mellérendelő szerkezet segítségével, kultúrtörténeti univerzalizmusa következtében egy lezárhatatlan asszociációs mezőt hoz létre. Minden univerzalizmus kísértője azonban a közhely, mely itt is átlebben a színén, és áporodottá teszi a levegőt. A „város” a különböző műfajok és szimbólumok mellett a művészetmetaforák gazdag gyűjteménye, múzeuma is. A művészet mint játék, mint mitológia, mint rítus vagy vallás, fiktív tudomány, vagy éppen a legkézenfekvőbb metaforaként, mindezek egységeként mint város körvonalazódik. Persze csak halványan, mert itt minden csak jelzésszerű, hiszen minden mindennel összefügg, ezért úgy nyeli el a különböző irányú interpretációkat, mint a mitikus szörny a la-birintusba érkezőket.

2.

Város és műalkotás viszonya a leghangsúlyosabb metaforaként kínálkozik itt az elemző számára. Olyan, főként strukturális esztétikai fogalompárok feszültségterét nyitja meg, mint rész és egész, sokféleség és egység, zárt és nyitott mű. Ezen kategóriák mentén ír például Rómáról Georg Simmel is egy rövid esszéjében, ahol a város műalkotásként, egység és sokféleség kategóriái alapján értelmeződik mint sajátos kompozíció.⁵ Stílusok és gondolkodásmódok ellentétéből szerinte a benyomás szerves egysége jött létre, melyet a vizualitás esztétikailag teremt meg.⁶ De korábban, a XVIII. században Karl Philipp Moritz, német esztétánál és regényírónál ugyancsak tetten érhető város és műalkotás közvetett analógiája.⁷

Gellér B. István „Növekvő város”-a ezt a metaforát bontja ki, ábrázolja szinte teljes tárgasságában. A városok jellegzetessége, hogy a legkülönbözőbb törekvések, gondolkodásmódok, stílusok és műalkotások léteznek benne egymás mellett, melyek egységét a város nevéen túl, a folyton változó, alakuló, laza topográfiai körvonalak jelzik. Ezáltal minden város egyfajta aggregátum, elemek különmemű halmaza. Ez jellemzi ezt a kitálatlt várost is. A „nagyon ősi” áruhájában nemcsak egy fiktív, egykori kultúra tárgy- és gondolattörődékei halmozódnak itt egymásra, hanem általuk a múlt és a közelmúlt művészeti törekvései, műfajai is megjelennek, Gellér B. István saját régebbi és újabb kísérleteinek tárházaként. Egy sajátos múzeum körvonalazódik ezáltal magánmúzeumként, melyben a művészet egysége, a műfajok elmosódó határvonalalaival húzódik be egy képzeletbeli város falai mögé. A szerkezet a tartalmat is jelzi egyben. Van itt minden: iparművészeti jellegű használati eszközök, kultikus tárgynak álcázott műalkotás (vagy fordítva), fényképekkel dokumentált happening, „trompe l’oeil” módjára elrendezett, kü-

⁵ Vö. Georg Simmel: „Róma”, Berényi Gábor (ford.), in: uő.: *Veleence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, Atlantisz, Budapest, 1990. 18–27. o.

⁶ Róma sokfélesége, amely Rómává mint egységgé áll össze, egyben az öt szemlélők és értelmezők sokfélesége, melyet az „egyetlen” Róma sugall. Vö.: i. m.

⁷ Anton Reiser című regényének főhőse gyakori, városon kívül tett sétái alkalmával a megfelelő „nézőpontot” keresi, ahonnan szemlélve egységként láthatja a várost, miként saját élethelyzetét és múltját. Moritz esztétikai írásaiban ugyanígy központi jelentőségű a „nézőpont” fogalma, amely a műalkotásban is fellelhető, s ahonnan a részeknek az egészhez való szükségszerű viszonya megmutatkozik. Vö. Kiss Márk Katalin: „Anton Reiser válogatott sétái elé”, in: *Ex Symposion*, 1998. 23–24. sz. 5–9. o.

lönböző tárgyakból és fényképekből összeállított csendélet-kollázs, utópisztikus – a francia XVIII. századot, Boullée és Ledoux terveit idéző – építészeti makettek, romantikus rekonstrukciós rajz, festmények, szobrok, versikék, prózai töredékek és még sorolhatnám. Látszólag békésen megférnek egymás mellett az egymásnak ellentmondó, egymást megkérdőjelező művészi törekvések, mint például az „objet trouvé” és a „performance”, a klasszicizáló formajegyeket mutató zárt műalkotásokkal, kvázi-leletekkel. A jelen kultúrája úgy válik múltbelivé, ahogy a múlt „általában vett” ősi volta jelenbelivé; egy reproduktív feltárás eredményeként. Az egymás mellé torlódó idők a historizmus napjainkig nyúló szituációjáról árulkodnak, melynek legfőbb lélektani ismérve a tanácstalanság. Így válik Gellér B. István városa paradigmaticussá. Tanácstalansága túlmutat önmagán, a város lényege egy másik „város”.

Joseph Rykwert történész szerint a „város” jelentésű ideográfia az egyiptomi kultúrában a kör, melyben egy kereszt van.⁸ Ez a jel áttetszően fejezi ki azt a kettősséget, amely a várost mint sajátos entitást jellemzi. A kereszt az egyik legrégebbi jele a terjeszkedésnek, fejlődésnek, szemben a körrel, mely ennek határt szab, s az elzártságra utal. Nyitottság és zártság oppozíciója, feszültsége ábrázolódik így a város koegzisztens tulajdonságaként. A szimbólum többjelentésű, nyitottság és zártság többféle értelmezését teszi lehetővé a város kapcsán. Így jelentheti azt a dichotómiát is, amely a részek, mondjuk a városbeli házak zárt, befejezett, egységes műalkotásjellege és a város egészének nyitott lezáratlansága között feszül.

A „Növekvő város” részleteit hasonló paradoxon jellemzi. A grafikák, prózai töredékek, szobrok egyrészt külön-külön is önálló műalkotás autonóm rangjára tartanak igényt, másrészt viszont mint töredékek, leletek, már címekkel is az egész koncepció támogatására számítanak. A különböző folyóirat-publikációkban, csoportos kiállításokon – mint például a Pécsen rendezett Országos Képzőművészeti Biennálé⁹ – egyszerre prezentálják önállóságukat, s ily módon megítélhető zárt egész voltukat, és egy nagyobb egész töredékeiként elvárják az „ismert” összefüggés előzetes tudását. A kritikus itt is azzal a nehézséggel kerül szembe, mint a könyv esetében, hogy a konkrét tárgyról ítélve egyben az egész „városról” kell ítélnie. Természetesen minden jelentős műalkotás valamiképpen nyitott mű, nemcsak mert nyitva áll a különböző, néha egymásnak ellentmondó interpretációknak, hanem mert referenciája több irányú. Ezt a nyitottságát azonban önálló formavilágának „zártsága” közvetíti. A szobrok esetében – a legutóbbi időkben Gellér B. István főként kerámia-, illetve bronzszobrokkal „növelte” városát – a képzőművészeti gondolat immanens formatörvényei jelölik ki a mű határait, kifejezve autonómiáját. Legtöbb alkotásánál én ennek az önállóságnak a hiányát érzékelem. Természetesen semmilyen kifogást nem lehet tenni az ellen, ha valaki „nagyon ősi” szimbólumokat használ, azonban ezek nem „lebeghetnek”, mintegy külön életet élve, hanem a forma egyéni törvényeibe kell szervesen illeszkedniük. Itt a tárgyak jelentősége „kultikus” aurájuk révén, a „Növekvő város” részeként minden esetben garantálva van, s a külső segítségét el is várják. Tulajdonképpen kényelmes dolog ez. Amit a szobor nem old meg önállóan, formaproblémaként, azt a kontextus helyreigazítja.

Itt kell szólni arról a problémáról, melyet a „saját világ” kifejezés kétféle értelmezése sugall. Ez a szinte köznyelvivé vált fogalom részben jelentheti azt az egyéni stílusjegyekben, formai következetességekből kibontakozó, a művészi gyakorlatban megnyilvánuló egységes kifejezőkészséget, amely egy-egy művész individualitását karakterizálja. Akinél ez hiányzik, az lehet persze állandóan kereső, mindig mással kísérletező, nyugtalan

⁸ Ld. Joseph Rykwert: *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1988. 192. o.

⁹ Ld. pl. XVI. Országos Képzőművészeti Biennálé (Katalógus), Pécs, 1999.

típus, de lehet az örök kezdő is, aki „nem találja a saját hangját”. Az ily módon értelmezett saját világ mintegy utólag jön létre, az életmű egymásra következő művekben testet öltő változásai organizálják. Ebben az esetben az elmélet kényszerű szerepe is az, hogy „a beálló alkonnyal” utána kullogjon a műveknek, interpretáció vagy öninterpretáció módjára. A „saját világ” másik jelentése, amikor az elmélet, ötlet vagy magánmitológia mintegy megelőzi, preformálja a még meg nem született műveket. De talán szerencsésebb úgy fogalmazni, hogy függetlenné válik tőlük, s azok „saját világától” elszakadva önálló éltre kel. Így mintegy kívülről határozza meg az alkotásokat, eltekintve attól, hogy időben valóban megelőzte-e őket. Ez természetesen nagyon leegyszerűsített séma, és csak arra szolgál, hogy a művész alkotásának jellegzetességét láthatóvá tegye, a teljes koncepció és a részletek ellentmondásos viszonyát megvilágítsa.

A „Növekvő város” ötletét az 1978-as siklósi kerámia- és szobrász-szimpoziumon Gellér B. István által tervezett plakátja adta, melyen egy ammonit-öskövület, egy csiga látható agyaglenyomatával együtt. Ez a motívum egy lehetséges, egykori város kvázi-légifelvételeként lett kiindulópontja Gellér B. koncepciójának. A csiga – s ez az ötlet zsenialitásáról árulkodik – emblematikusan megjeleníti azt a várost általában jellemző kettősséget, zártság és nyitottság geometrikus és organikus feszültségét, melyet az említett egyiptomi ideogramma is jelöl.¹⁰ Ennek alapján készült el a város térképe, mely, a művész védjegyeként, egyben szimbóluma is a fiktív városnak. A város térképe, terve tehát megelőzte a tulajdonképpeni várost, preformálva a későbbi fejlődést. Hasonlóan a reneszánsz ideális városaihoz, ahol, ellentétben a középkor organikusan fejlődő városaival, az idea előtte járt a megvalósításnak.¹¹ Így hát nem formaproblémák meghatározta „saját világ”-ként jött létre Gellér B. István műve, hanem valamiféle racionális terv folyamánnyaként, mintegy előre kijelölve a későbbi növekedés terét.¹² A képzeletbeli város minden egyes részlete, tárgya, szövegtöredéke, dokumentuma leletként rendelődik alá ennek az előzetes preformációnak. Ettől természetesen még szert tehetnének bizonyos önállóságra, plasztikai zártságra – vannak művek, melyeknél ez meg is történik –, mégis az egész va-

¹⁰ Mivel a spirális alakzat jelképezi a várost, talán ezért nincs a trianguláris írásjegyek között – melyek a művész korábbi, geometrikus korszakának emlékeként értelmezhetők – „város” jelentésű piktogram.

¹¹ Itt jelenik meg leghangsúlyosabban az európai történelemben elmélet és gyakorlat szétválása, melynek feltétele a perspektíva feltalálása volt. Az építészetben a tervezés eltávolodik a kivitelezéstől, s ezzel egyidejűleg a művészet elmélete is a művészi gyakorlattól. – Vö.: Leonardo Benevolo: *A város Európa történetében*, Ordasi Zsuzsa (ford.), Atlantisz, Budapest, 1994. – Egyúttal az ideális város eszméje felveti azt a kérdést is, hogy lehet-e a város műalkotás. Mivel a város „soha nincs kész”, ezért minden – az egész város megtervezésére irányuló – kísérlet utópia, mely egy változó, nyitott organizmusból zárt művet akar létrehozni. A város, akárcsak a kert, csak kvázi-műalkotás lehet, mert körvonalaait folyton eltörli és újrarajzolja az idő.

¹² Bár a legtöbb összehasonlítás veszélye, hogy a „vagy-vagy” elkerülhetetlen zsákutcájába vezet, mégis utalni szeretnék arra a lehetséges párhuzamra, amely – a Pécssett, 1991-től állandó kiállításon látható – Schaár Erzsébet *Utca* című műve és Gellér B. fiktív városa között vonható. Schaár egészen más indítatású kompozíciója részben abban rokonítható Gellér B. koncepciójával, hogy mindkét esetben (mű)tárgyegyüttesek illeszkednek egy tágabb kontextusba, másrészt hasonlóan hangsúlyos az „urbanisztikai” metafora. Ez az összehasonlítás lehetővé teszi a „saját világ” alternatív fogalmának megértését. Schaár Erzsébet 1974-ben mutatta be az *Utcát*, mely korábbi önálló szobrainak, egyéni formakereséseinek, téri, plasztikai problémáinak „saját világát” utólag helyezte nagyobb dimenziójú egységbe. Itt nem preformációval van dolgunk, hanem formai jegyek, stílusbeli hasonlóságok önálló világgá alakulásával. Ellentétben Gellér B. Istvánnal, akinél az egység előre kimódolt, kitalált. Schaár *Utcája* egyben kompozicionális egysége által alátámasztja azt az urbanisztikai tényrt, hogy minél kisebb egységről van szó (pl. tér, utca, ház), annál nagyobb az esély, hogy „zárt” mű jöjjön létre.

lamiképpen „dekonstruálja” a részleteket. Rész és egész viszonya, zárt és nyitott mű ambivalenciája válik itt hangsúlyossá, mely éppen ezáltal képes arra, hogy a különböző értelmezési horizontokat magába olvassza. A „város” elméleti egysége, nyitottsága révén lehetővé teszi a különmű elemek egymásmellettiességét – tág teret hagyva a gyarapodásnak –, autonómiájukat azonban nem. Folytonosan kibillen, relativizálódik az önálló műalkotás státuszára igényt tartó tárgy, így pusztá illusztrációjává lesz az egésznek, az „előrajzolt” ideának. Ez az ambivalencia leginkább a műfajok szintjén érhető tetten. Mintha a művész korábbi alkotóperiódusainak két egymásnak ellentmondó törekvése reprodukálná a „Növekvő város”-ban. A hetvenes években egyként készített a „hard-edge” műfajába sorolható, geometrikus, dekoratív, „zárt” kompozíciókat, mint „concept-art” jellegű, narratív műveket vagy happeningeket. A „concept-art” jellegzetessége – bár különböző irányzatai és kapcsolódásai vannak, s elasztikus voltánál fogva inkább gyűjtőnév –, hogy nem műtárgyakat akar létrehozni, sőt egyenesen a képzőművészeti tárgy egyedisége elleni lázadásként jellemezhető. Lényegi ismertetőjegye a művészi ötletnek, a koncepciónak a hangsúlyozása a művészi produktum fizikai valóságával szemben. Az idea – az anyagtalan művészet – minden esetben fölérendelődik a paradox módon, közvetítő közegként szükségképpen létrejövő tárgynak. Különös következetlenségre vall, ha valaki egyszerre készít „zárt” kompozíciókat és „nyitott”, akciószerű „műveket”. A művészi tevékenység ebben az esetben reflektálatlan, egykedvű, tét nélküli játékka lesz. A „Növekvő város”-ban ez a következetlenség, ambivalencia ismétlődik meg egész és részletek viszonyában, amikor a kvázi-lelet emancipációra tör.

Mindennek a magyarázatát, az önfeledt játék lehetőségét a „város” extenzív és nem intenzív jellegű „növekedése” adja. Folyamatos változásai tulajdonképpen nem igazán írták át az eredeti ötletet, mely mindmáig megmaradt egy nagyszerű ötletnek. Ugyan ahogy szaporodnak az „adatok” és a „leletek”, egyre többet tudhatunk meg a városról, ez azonban – hosszan elnyújtott és befejezhetetlennek tűnő alkotási-feltárási folyamatként – csupán mindenkori töredékességének méreteit módosítja, lényegét nem. Eddigi, huszonnégy évet átfogó története során a társadalmi, politikai változások érintetlenül hagyták, ezzel is jelezve a művészet rezignált autonómiájának, zárkózottságában ártalmatlan voltát, mely minden társadalmi berendezkedésben legfeljebb kellemes, játékos szórakozást biztosít.¹³

3.

A „Növekvő város” egy mitikus, kitalált kultúra rekonstrukciójaként szerveződik. Ez a teoretikus középpont kapcsolja össze a formailag és műfajilag decentralizált mű elemeit, létrehozva összefüggéseiket. Egy egykori társadalom tágasságába, nyitottságába vonja a különböző aspektusokat, tárgyakat, történeteket, cselekvéseket. Ami a körvonalakat kijelöli, s ezzel egyúttal el is törli, az a múlt általánossága. A „város” azokkal a raszterként növekvő modern nagyvárosokkal állítható analógiába, melyek kiiktatva a viszonyítási pontokat, a tér végtelenségét s egyúttal semlegességét tükrözik. Minden, ami régi, nagyon ősi, rituális és kultikus helyet kap itt, feltárára vár. Ahogy a heterogén műfajok ko-

¹³ Mellesleg ezzel is ellentmondva a „concept-art”, a happening, a „Fluxus” mozgalom azon expanzionista törekvéseinek, hogy a művészet behatoljon a társadalmi élet folyamataiba, „nyitottá” váljék a művészetten kívülre. De igaztalanok lennének, ha a társadalmi aktivitás teljes hiányát konstatálnánk Gellér B. kapcsán. Hiszen 1987-ben, Komló Körtvéyesnek nevezett városrészében, komoly és hiábavaló tervezői erőfeszítéseket tett, hogy a szürke panelházakat színes, geometrikus motívumokkal tegye elviselhetővé. Vö.: *Dunántúli Napló*, 1987. május 30.

rábbi kontextusaikról leválnak és átesztétizálódnak, neutralizálódnak a „város” közegében, úgy a mítosz és a szimbólumok is. Jelentéseik sokféleségébe dermednek. Mozdulatlanságuk, feldolgozatlanságuk teríti szét azt a végtelen rasztert, asszociációs mezőt, amelyben mindenről lehet beszélni, a művészetről, a tudományról, a kultúráról általában. A művész „nézőpontjának” hiánya, a „város” határainak körvonalazatlansága az interpretáció esélyeit annyira kitágítja, hogy szinte feleslegessé teszi.

A mítosz mint középpont – ilyként vágyódtak rá a német romantikusok is¹⁴ – mindig látszólagos, sohasem rögzített. Állandóságának illúzióját a variációk változó mozgása hozza létre, melyet a műalkotások vagy a tudományos értelmezések hordoznak, Hans Blumenberg kifejezésével: „a mítoszon végzett munka”.¹⁵ Ezáltal válik hangsúlyossá egyfajta behatárolt aspektus, mely az „eredeti”-vel való vonatkozást mindig újratemtve, az „eredeti” folytonosan létrehozza. Műalkotás esetében a forma immanenciája, tudományos műnél a teoretikus nézőpont jelöli ezt ki. Gellér B. István „városának” mítosza határozott jelentés hiányában valamiképpen hangsúlytalannak tűnik.¹⁶ Jelentése a jelentések összessége, általánossága. Bár kétségtelenül magánmitológiát kapunk, ez azonban kultúrtörténeti toposzok generálódásaként születik, melyben maga a mítosz mint olyan válik témává. A privát mitológia ennek következtében kissé üres retorikává lesz. Az uniformizált rítusok, archaizált versikék, talányos eredetű kultikus tárgyak¹⁷ vagy a „nagyon ősi” szimbólumok – mint egy ókori revü – a múlthoz való artikulálatlan viszonyt jelzik. Ezekhez kapcsolódnak a kvázi-tudományos kutatások és hipotézisek, az általában vett tudomány. Illusztrációk a kultúrához. Viszont ez az artikulálatlanság is jellegzetes, előzményekkel és analógiákkal terhes. Elég, ha felidézünk Alexandriát, a XIX. század historizmusát vagy éppen a „történelem végével küszködő” jelenünket. Mindennek, ami ősi, „egyetemes hagyomány”, „elfeledett titkos tudás”, „ezoterikus bölcsesség” – némi gyógynövénnnyel tálalva –, nagy keletje van korunkban, s mindezeknek egyszerre. Az egymásnak ellentmondó ősi szövegek, kultuszok, rítusok, egységesen ősi üzenetük révén folynak össze valami „egykori” szinkretizmussá, mely azt sugallja, hogy a tudás nem gyarapítható, az igazság már régen kimondatott. Egyetlen esélyünk van, hogy a homályos üzenetek rejtélyét bogozgassuk. Ezzel egyidejűleg tűnnek a művészetben a műfajok és formák is kimerültnek. Minden művészi kísérlet idézetszerűsége tudatosul, minden konstrukció rekonstrukció volta. Ebben az értelemben is paradigmátikus a „Növekvő város”. Korunk eszmegazdagságát, formai eklektikáját idézve egyfajta „világtükörként” funkcionál. A kérdés, hogy mindezt csupán ábrázolja vagy gondolja is Gellér B. István, eldönthetetlen. Talán mindkettőt egyszerre. Ezért bújik nála egymásba konstrukció és rekonstrukció, kultikus tárgy és műalkotás, fiktív tudományos leírás és irodalom. A paródiának, ha paródia akar lenni, hiányzik az éle, a tárgyaknak az önálló formai ereje.

Csak néhány mondattal szeretnék utalni arra a problémára, amely szintén a „város” parttalan tágasságának része, számtalan középpontjának egyike.

A „töredékek” egységének, a mítikus kultúrán túl, a másik elméleti szervezője a fik-

¹⁴ „Hiányzik, állítom én ekképp, költészetünknek olyan középpont, amilyen a mitológia volt a régiek számára; és amiben a modern irodalom az antik mögött elmarad, röviden így foglalható össze: Nincsen mitológiánk.” Ld. Friedrich Schlegel: „Beszélgetés a költészetéről”, Tandori Dezső (ford.), in: August Wilhelm Schlegel–Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980. 357. o.

¹⁵ Vö.: Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.

¹⁶ Bár állítólag – ezt több értelmezője is megjegyzi – mediterrán jegyeket visel. Ebben az esetben akár az utópisztikussá tett Péccsel is lehet dolgunk.

¹⁷ Mint a régészek által közismert, múzeumi leltárkönyvekben gyakran előforduló, humoros meghatározás: „Ismeretlen rendeltetésű kultikus tárgy.”

ció, mely által valóság és művészet, tudomány és művészet viszonyainak feszültsége generálódik. Természetesen itt sem lehet cél a felkínált asszociációk kimerítése, a téma könyvtárnyi irodalma ezt amúgy is lehetetlenné teszi.

A fikció kérdése a tudományokban, mint például a történettudomány vagy a kulturális antropológia, hangsúlyozottan ismeretelméleti problémaként vetődött fel, melynek szubjektív vélemény és objektív ismeret, irodalmi alkotás és tudományos narratíva határvonalának meghúzhatósága jelenti a tétjét. A teoretikus kérdés arra irányul, hogy mennyiben nyelvi fikció a történelmi leírás, vagy milyen módon reprezentáció egy másik kultúra diszkurzív értelmezése.¹⁸ De tudomány és művészet műfaji mezsgyéinek ki-rojtosodása része annak a tágabb problémának, mely a valóság általános fikcionalizálódását jelenti. Odo Marquard szerint¹⁹ a fikció régen megbízhatóan definiálhatta a művészetet, ma viszont, amikor drasztikusan áthatja a realitást, már nem. A művészet összetéveszthetővé, helyettesíthetővé vált a valósággal, így a fikció nemcsak a művészet attribútuma immár, hanem a valóságé is. Ezért a művészetnek, ha nem akarja, hogy a realitás bekebelezze, antifikcióként kell meghatározni magát. Ezzel persze Marquard csak jelezte, de nem oldotta meg a problémát, hiszen csupán egy ellenfogalmat alkotott, mellyel a művészet fikció általi meghatározásán belül maradt. Antifikcióként a művészet karaktere éppúgy elmosódó, mint fikcióként.

Ez a probléma Gellér B. Istvánnál lényegivé válik, s szinte emblémaként rajzolódik elő. A fikció, említett jelenkori elgyengülése miatt, nem képes rá, hogy határozottan jelölje a kontúrokat, legfeljebb az egykori kontúrok emlékét idézheti fel. Nem elhatárolja a „Növekvő város”-t, hanem szétmossa körvonalait. S ahogy művészet és tudomány határai a „városon belül”, úgy a „város” egésze és a valóság határai is elméletileg eltörlődnek. (Hasonlóan a modern nagyvárosok említett raszteréhez, mely bizonytalanná teszi a közte és saját természeti környezete közti választóvonalat.) A fikció immár nem garanciája a művészetnek, nem „szavatul a lady biztonságáért”.

4.

Az egyes – motívumokként megjelenő – szimbólumok jellemzője ugyanaz az általánosság, az említett módon, formailag és elméletileg határolatlan többértelműség, amely mint ősi jelképeket egy kultúrtörténeti képeskönyv illusztrációjává és a befogadó közönség széles rétege számára érthetővé teszi őket. Otthonos, kényelmesen berendezett világ ez, melyben mindenki gond nélkül eligazodik. A piramis, a háromszög, a hajó, a tojás vagy a labirintus motívumának szemantikai tartományát a kontextus nem szűkíti, hanem nyitva hagyja, csupán „lehetséges értelmet ad lehetséges jeleknek”.²⁰ A „város” egészét légifelvétellként, térképként, a tárgyakon következetesen visszatérő elemként, mintegy „leitmotív”-ként szimbolizáló spirál pedig mintha – legáltalánosabb, poliszemantikus jelként – mindezen szimbólumok általánosságát is szimbolizálná egyben. Itt most – számos Gellér B. István művét elemző íráshoz hasonlóan – egy hosszabb résznek kellene következnie a labirintusokról általában, én azonban város, labirintus és spirál összefüggéseinek értelmezésére Paolo Santarcangeli ismert és népszerű könyvéhez irányítanám

¹⁸ Ld. pl. Hayden White: „A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás”, Heil Tamás (ford.), in: uő.: *A történelem terhe*, Osiris-Gond, Budapest, 1997. 68–102. o., vagy Clifford Geertz: „Elmosódott műfajok. A társadalmi gondolkodás átalakulása”, Kovács Éva (ford.), in: uő.: *Az értelmezés hatalma*, Századvég, Budapest, 1994. 268–304. o.

¹⁹ Vö.: Odo Marquard: „Kunst als Antifiction”, in: uő.: *Aesthetica und Anaesthetica*, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, 1989.

²⁰ Ld. Gellér B. István ózdi kiállításának katalógusa. I. m.

az olvasót.²¹ De a modern művészetben is számos „spirál” ismert. Elég ha csak a „land-art” műfajában Robert Smithsonnak egy tengeröbölben lévő vagy Richard Longnak sziklából kirakott spiráljaira gondolunk. Ezzel is igazolva Walter Benjamin mondását, hogy „a modernizmus mindig az őstörténetet idézi”.²²

A spirál az a vezérmotívum, amely Gellér B. István Gesamtkunstwerkjét összefogja. S bár számtalan műfaj összekapcsolódik, találkozik itt – „belül a városban” és a „Növekvő város”-t bemutató művészeti ágak, közvetítő közegek révén, úgymint installációs jellegű kiállítás, katalógus, áldokumentumfilm vagy éppen a tárgyalt könyv –, nagy elődjével ellentétben a zene nem. Talán a koncepció növekedésének következő állomása zenei lejegyzések, „ősi” notációk töredékes leleteinek feltárása lehetne.²³

Ezzel azonban a valóságos múlt megelőzte a lehetőséget. A Columbia Egyetem archívumában találták meg azt a spirális, csiga alakú kottát, mely Bartók Béla *Vázlatok zongorára* (op. 9.) című művének második darabja. A kottát Bartók maga rajzolta, és a spirális kéziraton a következő szöveg olvasható: „In memoriam perpetuum horarum 6,7,8,9,10, 11 p.m. 16. „II. 1909 (1909. Február 16.-án, e nap délutánja 6-tól 11-ig terjedő óráinak örök emlékeztetére)”.²⁴ A mű azt a személyes élményt rögzíti, amelyet a szerző Kréta szigetén, a knosszoszi palota megtekintésekor az 1900-as években átélt. A spirál belsejéből kifelé „mozgó” darab tempójelzése a 17. taktus után megváltozik, s ekkor az „Egykedvűen” hangulati meghatározást kapja.

²¹ Ld. Paolo Santarcangeli: *A labirintusok könyve*, Gondolat, Budapest, 1970.

²² Ld. Walter Benjamin: „Párizs, a XIX. század fővárosa”, Széll Jenő (ford.), in: uő.: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969. 88. o.

²³ Érdekességként szólnom kell itt Ligeti György, világhírű magyar zeneszerző kitalált városáról. Gyermekkorának kedvelt foglalatossága volt, hogy egy költött országot épített: KYLWYRIÁt. Várostérképeket rajzolt, kitalálta a kylwyr nyelvet, utópisztikus társadalmat. Fia, Lucas folytatta apja tevékenységét, és éveken át írta kitalált bolygóinak enciklopédiáját, leírva a bolygók történelmét, tudományos életét, irodalmát, képzőművészetét, zenéjét. Ld. Kurtág György: „Ligeti Györgyről”, Petri György (ford.), in: *Holmi*, 1993/12. 1647. o.

²⁴ A művet ismerteti: Demény János: „Labirintus hívogató”, in: uő.: *Rézkarok hidegtűvel*, Magvető, Budapest, 1985. 11–19. o.