

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- NÁDAS PÉTER: Borús idill (*A német romantika vigasza*) 1
H. G. ADLER versei 26
RADICS VIKTÓRIA: Stampa (*esszé*) 29
ORAVECZ IMRE: Ókontri (18) 37
CSORDÁS KATA: Neki ez a titkos öröme (*novella*) 44
A. KELEMEN ANNA: Hat óra huszonkilenc (*novella*) 47
VISKY ANDRÁS versei 51
MESTERHÁZY BALÁZS versei 53
WIRTH IMRE versei 55
GYUKICS GÁBOR versei 57
MÉLYI JÓZSEF: A zsánerszobrok mágiája 58
WEISS JÁNOS: Hogy egyáltalán szólhassunk (*Handkétől Tandoriig és tovább*) 64
PETER HANDKE versei 74
SOMLYÓ BÁLINT: „Hogyha fiad verset írna...” (*Gálosi Adrienne beszélgetése*) 89

*

- GÁLOSI ADRIENNE: Az emlékezés szélcsendje (*Somlyó Bálint: Kerülő úton*) 99
KISANTAL TAMÁS: Az auschwitzi fák (*Nemes Jeles László: Saul fia*) 108
K. HORVÁTH ZSOLT: Mi a – neológ – zsidó? (*Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt. Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban*) 117
P. SIMON ATTILA: A költő palettája (*Kerber Balázs: Alszom rendszertelenül*) 124

2016

JANUÁR

JELENKOR

LIX. ÉVFOLYAM

1. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID,
VÁRKONYI GYÖRGY (képzőművészet)

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
PARTI NAGY LAJOS, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310–673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága.
(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444–444; fax: 06 1 303–3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)
valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj félévre 5280,- Ft, egy évre belföldre: 9680,- Ft;
a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.
Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.
Számlasszámunk: Szigetvári Takarékszövetkezet 50800111–11164573
Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

ELHUNYT JUHÁSZ FERENC. A költő életének 88. évében, december 2-án érte a halál.

*

MÖBION. Horváth Viktor a Villa Negra Művészeti Egyesület katalógusához írt regényét november 26-án mutatták be a pécsi Tudásközpontban. A szerzővel Ágoston Zoltán beszélgetett.

*

BERTÓK LÁSZLÓ 80 ÉVES. A költőt több rendezvényen köszöntötték az elmúlt hónapban. Ágoston Zoltán december 1-jén Szekszárdon, majd 4-én az ünnepezt szülőfalujában, Vésén beszélgetett Bertók Lászlóval eddigi pályájáról és a *Firkák a szalmaszállra* című új verseskötetéről. 7-én a pécsi Tudásközpontban megrendezett esten Páva Zsolt, Pécs polgármestere, Miszler Tamás, a Csorba Győző Könyvtár igazgatója, Keresztési József, Parti Nagy Lajos és a Magvető Kiadó

képviselőjében Szegő János köszöntötte a költőt. Közreműködött Bacskó Tünde és László Csaba színművész, valamint a Széلكiáltó együttes, az est házigazdája Ágoston Zoltán volt. 11-én Budapesten a Petőfi Irodalmi Múzeumban Mohácsi Balázs és Parti Nagy Lajos olvasta fel műveit, majd Csuha István kérdezte Bertók Lászlót, zenélt a Széلكiáltó együttes.

*

SZÍNHÁZTUDOMÁNYI KISKÖNYVTÁR. P. Müller Péter *A szín/tér meghódítása* című könyvét, valamint a Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter és Rosner Krisztina által szerkesztett *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* című tanulmánygyűjteményt december 8-án mutatták be a pécsi Művészetek és Irodalom Házában. A kötetekről P. Müller Péter és Tompa Andrea beszélgetett.

Szerzőink

Nádas Péter (1942) – író, Gombosszegén él.

H. G. Adler (1910–1988) – német nyelven alkotó csehszlovák–angol író.

Tatár Sándor (1962) – költő, műfordító, az MTA könyvtárának munkatársa, Törökbálinton él.

Radics Viktória (1960) – kritikus, műfordító, Budapesten él.

Oravecz Imre (1943) – költő, műfordító, író, Szajlán él.

Csordás Kata (1984) – szerkesztő, Pécsen él.

A. Kelemen Anna (1991) – író, újságíró, Budapesten él.

Visky András (1957) – költő, drámaíró, dramaturg, Kolozsvárott él.

Mesterházy Balázs (1974) – költő, Budapesten él.

Wirth Imre (1964) – a *Múcsarnok* olvasószerkesztője, költő, Pomázon él.

Gyukics Gábor (1958) – költő, műfordító, Csepelen él.

Mélyi József (1967) – művészettörténész, Szentendrén él.

Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.

Peter Handke (1942) – osztrák író, műfordító.

Somlyó Bálint (1957) – esztéta, az ELTE BTK Esztétika Tanszék oktatója, Budapesten él.

Gálosi Adrienne (1965) – esztéta, Pécsen él.

Kisantal Tamás (1975) – irodalmár, Pécsen él.

K. Horváth Zsolt (1972) – társadalomtörténész, az ELTE BTK MMI oktatója, Budapesten él.

P. Simon Attila (1988) – a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, Pécsen él.

*Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Város Önkormányzata
támogatásával jelenik meg.
Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.*



A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a
következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7-8. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrassy út 45.

www.jelenkor.net

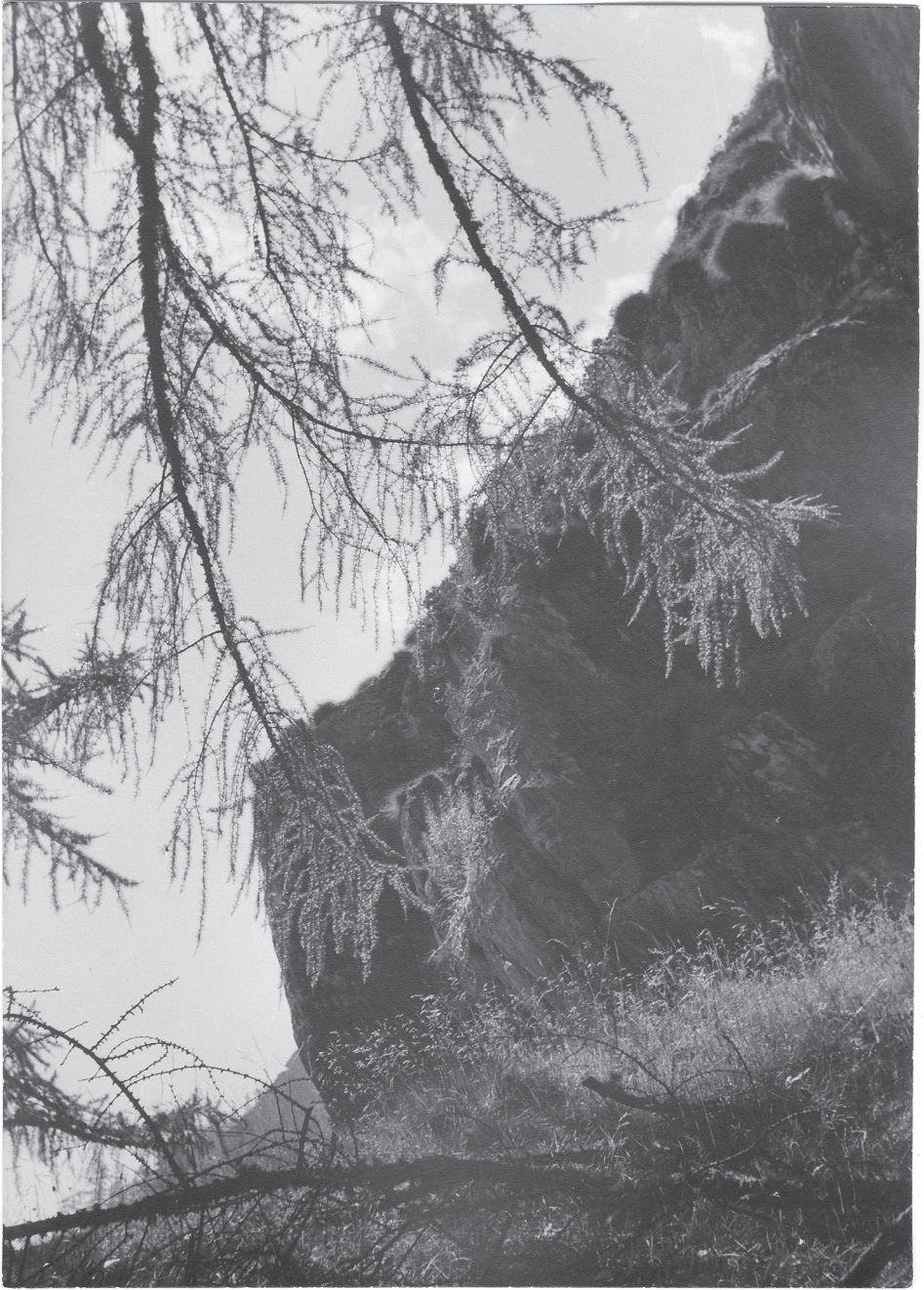
880,- Ft

JELENKOR



9 770447 642002 16001









N Á D A S P É T E R

Borús idill

A német romantika vigasza

Mintha senki nem említene a képeit. Legalábbis a személyéről és a munkáiról általam olvasott irodalomban nem.

Munkáinak kritikai értékeléséhez minden bizonnyal sok más, ennél jelentősebb ismeret is hiányzik. Roppant méretű és roppant kvalitású tudományos művét, nyelvileg végletesen precíz történeti, esztétikai, antropológiai tárgyú esszéit, sajátosnál sajátosabban megkomponált regényeit igen kevesen ismerik. Hát még költészetét. Ami hiúságtól mentes, minden feltűnést kerülő alkatától még halála után sem lehet idegen kényelmetlenség. A saját tapasztalatom azt mondja, hogy az ember nem föltétlenül abban determinált, amiben determinálnak gondolja magát, ám a véletlenbe és az esetlegesbe alaposan belesodort sorsának van determináns árama. Alkati adottságain kívül is többféle magyarázat lehet még rá, hogy miért maradt pályájáról kilökve, a szélen. Életműve a mai napig miért maradt ilyen méltánytalanul ismeretlen. Megpróbálok néhány okot felsorolni.

Egy viszonylag zárt, nyelvében és kultúrájában speciális enklávéból, a német nyelvű Prágából származott. Jörg Jungmayr és Hans Dieter Zimmermann munkái jóvoltából tudjuk, hogy milyen gazdag és rétegezett kulturális világ volt a prágai. Jelentős szellemi mozgalmak és mértékadó irodalmi divatok mégsem provinciákon, nem nyelvi kisebbségek körében élők között tenyésznek. Ezt józanul tudomásul kell venni. Egy nagy nyelv főárama ösztönösen idegenkedik a kisebbségi pozíciótól. Jobbára nem is érzékeli, hogy a centrum mozgalmain kívül létezik még pozíció. A provincia lépésvesztésben él a centrummal szemben, lomha, maga is folyamatos küzdelmet folytat a hátrányos helyzete ellen. Mégis mindig elkésik, mindenről lemarad. Olyan hagyományokhoz ragaszkodik, amelyeket rég el kellett volna hagynia. Unalmas. Olykor profétikus. Csontkonzervatív. Ám ha valamivel kisebb hévvel lépünk közel hozzá, akkor azért világos, hogy miért követi el e főbenjáró bűnöket. Álló nap nem csak saját magával foglalkozik, ezt a luxust nem engedheti meg, álló nap egy másik nyelven, egy másik kulturális közzel érintkezik. A közös élethez olyan jellegű orientációs pontokat kell keresnie, amilyenekről a centrum a maga nyelvi és fogalmi önelégültségében álmodni nem merne. Miközben figyelemmel kell kísérnie a nyelvi főára-

mot, olyan idegen tárgyakkal kell dolgoznia, amelyek a főáram kulturális trendjei számára nem jönnek számításba. Figyelme már csak ezért is elüt a centrum figyelmétől. Megosztja a figyelmét. A hét minden napján egyszerre koncentrálnál és decentralizálnál. Őriz, ápol, kerüli a feltűnést, kerüli az összetűközést, összehasonlít, egyeztet, elsimít, megért, elsajátít. Idegenkedik a destruktívól, a rebelliótól, a deklarációtól. Mérlegel. Egy pillanatra nem veszítheti szem elől mások törtékeit. A sajátját sem. A saját leggyalázatosabb tradícióit sem. Minden áron differenciálnak kell maradnia. Szolgál. Aszketikus. Mindez persze csak a centrum szemében felesleges, a nyelv vagy a kultúra egésze szempontjából gyümölcsöző.

Amit a centrum nagy késéssel lát be, ha belátja egyáltalán, és nem löki félre végleg a nyelvi izolációban született teljesítményt.

Pályája elején, amikor képességei és képzettsége szerint be kellett volna lépnie a nagy német nyelvű irodalom és tudomány főáramába, éppen ki volt rekesztve. Ha nem lett volna kirekesztve, minden bizonnyal akkor sem léphetett volna be. Ami megint csak a prágai német nyelvi és kulturális közeg egyik specialitásának tekinthető. Prágában nem csak a német anyanyelvű zsidók voltak ekkor kirekesztve a német történelem főáramából, hanem liberális beállítottságuk miatt jobbra a német anyanyelvű németek. Jó ideig alig akadt közöttük német nacionalista, aki náciává válhatott volna. Prága német megszállása persze sok mindent megváltoztatott. A náci közigazgatás jószereivel mégis importált hivatalnokokkal dolgozott. Amikor már nem csak polgári jogaiból, hanem az anyanyelvéből is kitagadnak egy embert és munkájának egyetlen tárgyát és eszközét is kivennék a kezéből, akkor nevetséges lenne elvárni tőle, hogy józan ésszel érje fel a helyzetét. Nem arról van szó, hogy ne értené az örület logikáját. Mégis mindig marad egy lényegi vakfolt a tudatában. Ezen a megosztott figyelem sem segít. Elvileg öngyilkosnak kéne lennie, de előbb még szülei sírját megátkozni. A sokszögű prágai dilemmát igen jól leírja egy korábbi történet, amit Franz Kafka mesélt el Gustav Janouchnak. Amikor Oskar Baum, a prágai német anyanyelvű zsidó költő, kisgyerekként hazafelé tartott a német iskolából, cseh iskolások gyakran várták a német iskolásokat, hogy megverhessék őket. Egy ilyen alkalommal Oskar Baumot úgy szemén csapták egy fából készült tolltartóval, hogy levált a recehártyája és elvesztette egyik szeme világát.

Németként vesztette el, mondta erre Kafka az ifjú Janouchnak, habár a németek soha nem ismerték volna el, hogy német.

A kettős kisebbségben egy olyan ellenséges közeg nyelvéhez és szelleméhez kell ragaszkodnia, amely magában rejti az anomáliát, amit maga sem tudna e nyelv nélkül megérteni, kifejezni, nélküle még némán tiltakozni sem. Mindezzel együtt, és mindenek ellenére ragaszkodott egy olyan anyanyelvi közeghez, amelyet a bajor-osztrák nyelvközösség részeként írt le később. Ennek a nyelvközösségnek a német nyelve volt az anyanyelve, amit további rendelkezésig csak páriaként használhatott. Jobban mondván más sajátja nem volt, amivel ezt a sajátot le tudta váltani. Ilyen helyzetben szinte szükségszerű, hogy olyan dolgokra élesedjen ki valakinek a hallása, amire a többiek éppen megsüketültek. Korábban Klopstockról írta szakdolgozatát. S így egészen biztosan nehezebb esett tébolyult ragaszkodása és értelemkeresése jegyében megbontani az Empfindsamkeitből ki-

bomló német romantika szellemét, hogy a legrigorózusabban leválaszthassa egymásról az érzelmeit és a gondolkodását, s így legyen úrrá a szükséghelyzeten. Pedig ezt tette. Egyedül kisebbségi létben tanulja meg az ember a hosszú távú kulturális szolgálat szabályait. Az érzéstelenítés műveletét szintúgy csak ebben a pozícióban tanulhatja meg tisztességesen. Attól kezdve nem az eszeveszett faji törvények ellenére, hanem a faji törvények miatt, ezekkel némán együtt élve, egyedül és kizárólag irodalmi és tudományos tárgyaival kötötte le a figyelmét. Az érzéstelenítés műveletét önmagától tanulta el, de meglehetek hozzá az alkati adottságai. Ami azt jelenti, hogy a megfigyelés és a megértés folyamatából a személyes érzelmeit ki kellett rekesztenie, de a személyes tapasztalatait nem. Azaz a percepcióra kellett hagyatkoznia, a tiszta felfogásra, anélkül, hogy magát a felfogott dolgot a saját szocializációs rendszere és értékelési módszertana alapján megítélné. Más védelemre nem számíthatott, csak és egyedül az értelem védelmére, de nem a saját értelme védelmére. Mások értelme nélkül a személyes értelem nem segít. A szenzibilizációnak furcsa módon a személyességről való fokozatos lemondás az ára. Ha valaki nem a szenzibilizációval arányosan személyteleníti önmagát, akkor cinikussá, rezignálttá válik, ami szakmai szempontból megint csak elfogadhatatlan, mert a szakmailag kötelező empátia rovására megy. Ellenkezőleg, az empátikus készséget minden helyzetben és minden áron fenn kell tartani. Még deportációja idején, Theresienstadtban is dolgozott. Gondoljuk meg, nem csak versciklust írt, hanem tudományos művet. Tudományos eszközökkel akart tanúságot tenni az eget verő botránnyról, amit személyesen éppen átélt, amiről adatot adatra halmozott a tudatában, és amiről lírai eszközökkel szintén egyidejűleg tett tanúságot. Ami minden alkati és pozícióbéli szerénységével együtt sem az írói becsvágy hiányára, ellenkezőleg, a hipertrófiájára vall. A figyelem érzéstelenítésének önmagától eltanult, a romantikus tradíció bensőségeire és érzékenységeire épített módszerét később is megőrizte. Szépírói stílusának az empátiával dúsított, érzéstelenített érzélem lett a legmegbízhatóbb alapja. Műfajaival és nyelvi anyagával szemben érzett szerzetesi alázat vezette. Prózát ilyen mélységű figyelemmel, ilyen megbízhatón, sem előtte, sem utána nem írt senki.

Az érzéstelenített érzélem, a primer (azaz reflektálatlan) fantáziát (amelyből a kollegák többsége dolgozik), nem feltétlenül oltja ki, de erősen veszélyezteteti. Az ismert irodalmi konvencióktól (egy kis érzelmesség, egy kis érzékiség, sok gonoszság és sok izgalom) mindenképpen idegen pályákra tereli. Esetében masszívan strukturális pályára. Prózai műveiben azokat a struktúrákat adja meg, amelyekre az általa használt német nyelvi anyag értelme és használati értéke szerint épül. Azaz nem a nyelvi jelenségből indul ki, nem a sémából, hanem egy sokoldalú elemzési művelet elvégzése után tér vissza a nyelvi jelenséghez, amikor már arra a kérdésre is választ kapott, hogy az ártatlannak látszó formula, kizsólás, idióma, közmondás, közhely, milyen szellemi és indulati anyagból való. Mintegy eltávolít a saját nyelvi anyagától, amely jórészt nem a sajátja, hanem a saját gyűjtése, amit zeneileg rendezett el. Műve így nem csak irodalmi, hanem tudományos szempontból is releváns, és nem irodalomtudományi szempontból, hanem pszichológiai és antropológiai szempontból.

Ezt az embert sokszorosán kitagadták, pályájáról kivetették, megalázták, kifosztották, megkínózták, aminek tapasztalati anyagát használta, ám elszemélyte-

lenítve. Ritmikai rendszerekre, zenei struktúrákra minimalizálta önmagát. Aztán ott hagyták az útszélen a műveivel, és a pusztá testvázával együtt. Amit valame-lyest még zokon is vettek tőle a kortársai és a pályatársai, hogy ilyesmi megtör-ténhetett vele. Műveiben nem látok szót, amivel arra hivatkozna, hogy mi min-den történt meg. Még a leveleiben is inkább kerüli az erre vonatkozó személyes közléseket.

Persze nem csak a prágai német nyelvű enklávét volt az egyetlen, nem csupán Rilke és Kafka nyelvének örökbecsű tenyészet, mely a német kultúra számára egyszer és mindenkorra, minden szereplőjével és a nyelvvel együtt elpusztult. Celan nyelvének ennél jóval sajátosabb, földrajzilag jóval kiterjedtebb biotópja is belepusztult, s a német nyelv főárama ennek az alámerült nyelvnek még a nagy íróira sem emlékezik többé, nemhogy a többire.

Egész életében műveinek pusztá publikációjáért küszködött. Alig sikerült ve-lük a nyilvánosságot elérnie. Időről-időre akadtak ugyan ismertebb személyek, akik a segítségére siettek, Hermann Broch, Hannah Arendt, Leo Beck, a kiadó Willi Weismann, aki sajnos igen gyorsan tönkrement, Heinrich Böll, Elias Canetti, ám másoknak tett kijelentéseik, és néki írott leveleik finom distinkcióiból látható, hogy közülük nem egy meggyőződés híján, vagy meggyőződése ellenére támo-gatta publikációs törekvéseit. Érteni nem nagyon értették. Az ilyen jellegű támo-gatás bumeráng. Keserű embernek kellett volna lennie. Meglehet, hogy otthon rosszkedvű volt, nem tudom, de műveiben megbántottság jelét nem látom. Még csak duzzogást sem. A szuperszenzibilizáció, a mértéktelenül felnövelt megértési készség azt jelenti, hogy egy jelenség, vagy a jelenségek egy bizonyos csoportja érdekli, az ok és okozati kapcsolatok rendszere, a mögöttes, a rejtett, de azt sem felejtetheti el, hogy a jelenségek ilyen jellegű vizsgálati kiemelése, problematizálása veszélyes művelet. Ha lehet, akkor az analitikus munka torzításait el kell kerülnie. A semleges észrevételnek még kultúrkritikai éle sem lehet, nemhogy szemé-lyes. Szakmai tartását szent és sérthetetlen naivitás jellemzi, ami valószínűleg al-kati adottsága volt. Mint aki megoldotta ugyan élete megoldhatatlan feladványát, mégsem képes felfogni kivételes helyzetét, mely kivételes alkatával és kivételes műveivel kauzális kapcsolatban áll. Szolgál, de nem valakit szolgál, hanem egy elpusztított kulturális közeg ethoszának tesz eleget. Valójában mindig valami mással foglalkozik, mint amit a főáramban kényelmesen elhelyezkedő környeze-te elvárna tőle. Mindig másra és másként kíváncsi, mint amire ők kíváncsiak. Elképesztő, hogy a széles látókörű Hermann Broch mennyi ostobaságot ír neki, s ő milyen jóhiszemű és türelmes udvariassággal válaszol. Broch szándékait való-szerűleg nem is érti, meggy árkon-bokron át. Azt nézi, mit kell még elvégeznie. Más a ritmusa, mások a menetrendi igényei, egyedül a hosszútávú érdekhez kell ragaszkodnia, figyelmének tisztaságára kell ügyelnie, s ez nem egyénre szabott érdek.

S hogy ennyi nemes tulajdonságával együtt nem hullott a legméltánytalanabb és a legteljesebb feledésbe, jórészt fia, Jeremy Adler felkészült, óvatos, követke-zetes, és szintén hiúságoktól mentes munkájának köszönhető.

De édesapja képeit, úgy látom, ő sem említi. Habár az írásos munkákat, min-den másféle recepció gond ellenére, igazán érdemes a képeivel együtt szemlélni és értelmezni. Érzelmait és gondolkodásának metafizikai szándékait egyedül a

képein mutatja be. Képlátása bensőséges, mondhatni példaszerű kapcsolatban áll (éppen a szemléleti apparátus tisztántartása jegyében és érdekében) érzéstele-
nített érzelmi életével, s azokkal a formaalkotó tradíciókkal, amelyekből irodal-
mi munkáiban különben is gazdálkodik. Ezek csak részben irodalmi tradíciók.
Sokkal inkább zenei tradíciók, kompozíciós tradíciók, azaz struktúrák. Magam is
hosszú idő óta dolgozom zenei mintákkal a saját anyanyelvemen, s e hosszú év-
tizedek alatt kialakult bennem a meggyőződés, hogy az emberi gondolkodás
struktúrái jóval korábbiak, ősi-
bbek, mint a gondolkodás nyelvi anyaga, amit az-
tán így vagy úgy rétegesen ráépítünk. A szerkezeti, kifejezési minták a tudat ar-
chaikus, mágikus korszakából valók, vagy még régebből. A kifejezési minták, és
a beszélt nyelv anyagának korszakbéli különbségeiből adódnak aztán össze tu-
dásunk nagy vakfoltjai. Másról is tudunk, mint amit a korszak parancsa és nyel-
vi paneljei szerint tudomásul veszünk. Jóval kevesebbet tudunk, mint amennyit
tudomásul veszünk. A nem tudott, de érzékelt jelenségek és folyamatok hatása
hatalmasabb, mint a tudott dolgoké. Az érzékelésnek csak egy kis szeletét irá-
nyítják ösztönök, a többi tudatos vagy öntudatlan, de nyelv előtti. A strukturális
és a nyelvi anyag soha nem fedí át egymást teljesen. Minden korszakban vannak
a tudatnak túltelített és üresen maradt struktúrái. Ezek határozzák meg aztán a
következő korszak vágyait és igényeit, a trendeket. Minderről a zene tud legtöb-
bet. A költészet valamivel kevesebbet. A próza alig valamennyit. Amivel mélyen
elégedetlen lehetett. Prózai műveit a német nyelv ritmikájára komponált mon-
dat egységekből építette, azaz szenzibilizálta, de nem elbeszélői, hanem gondol-
kodói struktúrákra építette. Műve ettől a két alapművelettől unikális. Nem az
emberi cselekvés, hanem a gondolkodás elbeszélője, aki ráadásul olyan gondola-
tokat beszél el nekünk zenei szerkezetekkel, amelyeket rajta kívül még soha sen-
ki nem gondolt így végig.

Költői képalkotásában egészen máshonnan indul el, a klasszikus humanista tra-
diíciót követi. A német barokkot, a német expresszionistákat szokták vele kapcsolat-
ban emlegetni. Meglehet, hogy egyes versekben így van, talán verscsoportokban is,
számomra a mű egészére nézvést a német romantika iskolája mégis sokkal szembe-
tűnőbb, még ha nem is mindig az irodalmi hagyományé, hanem igen elragadó mó-
don a festészeté és a grafikáé. A szövegalakítás zenei mechanizmusa sugárzik át itt
a képalkotásra. Félúton a humanizmus és a felvilágosodás között. Éppen azon a
történeti csomóponton vagyunk (amelyet a francia komparatvlista antropológus,
Louis Dumont oly találóan elemzett), ahol a német felvilágosodás nem tartotta
szükségese-
nek, hogy az európai felvilágosodással lépést tartson, hiszen már korább-
ról rendelkezett a felvilágosodás lutheri univerzalizmusával. Sfordítva. Képalkotása
ezen a historikus ponton sugárzik vissza a szövegalakítás mechanizmusára.
Kölcsönösségi viszonyban állnak, ám éppen azon a ponton állnak kölcsönösségi
viszonyban, amely a német romantikához kapcsolja őt és még Auschwitz kellős
közepén sem engedi el. Művének az a legszemélyesebb, legbensőbb kérdése, hogy
mit tesz valaki együtt az értelemmel és az érzelemmel. Mennyire telített a tudata
érzelmileg, avagy a tisztánlátás reményében miként hajthatja végre önmagán az
é-
rzéstele-
nítés egyáltalán nem veszélytelen műveletét, hogy az érzelmi struktúráig
jusson el, s világosan lássa, miként kapcsolódik mindez a gondolkodási struktúrák-
hoz. Személyisége mennyiben, milyen körben, és miként tartalmazza a többi em-

bert érzelmileg, milyen mértékben reflektív. A semleges agytörzsi észlelet, az elfogulatlan appercepció, a tiszta észlelés, a mérlegelő, értékelő, kontemplatív felfogás (amely előtt nem áll ítélet és nem követi ítélet) – ezek azok a műveleti ingredienciák, amelyekre ő, mint antropológiai adottságokra, a munkáit felépítette. Élénken, a szemünk láttára hatják át egymást a műveiben. És minden műfajában áthatják egymást. Munkájának minden aspektusa, minden műfajában leíró jellegű. Panaszszava, vádja sincs, sem önmagát, sem a történelmet vagy bármi mászt illetően. Érzelem és értelem a szemünk láttára dolgoznak egymáson és egymásban, áthatottságukkal önálló struktúrákat képeznek, s így a személyestől élesen el vannak különítve. Kölcsönhatásuk megkapó esztétikai eredményeit költészete teszi nyilvánvalóvá, amit Katrin Kohl, költészetének minden bizonnyal legjobb ismerője, nagy költészetnek nevez. És fordítva is igaz. Ha ismerjük e valóban nagy költészetet, akkor a képein világosan láthatjuk, amit írásbeli munkáiban, s így a költészetében is szemérmesen elfed, vagy élesen kontrollált alkatával szigorú hallgatásra bírt. Azaz egy speciálisan szemérmes, végletesen igényes metafizikussal állunk szemben, egy olyan korszakban, amely kényszerűen és kéjjel éppen egyszer s mindenkorra végzett a metafizikával.

A hagyatékában fennmaradt képek tekintélyes tömegéből ítélve majdhogyanem kényszeresen fényképezett. Környezete minden bizonnyal nem figyelte fel rá, kézzel fogható értelmét sem láthatta e foglalatosságnak. De fényképészti szenvedélyével önmaga számára sem lehetett feltűnő. Generációjában, abban a feltörekvő kispolgári milióban, amelyből származott, majd mindenki fényképezett. Nem kevesen voltak, akik nem csak nyomták a gombot, hanem a laboratóriumi munka alapelemeit is elsajátították, csak hogy elsötétített fürdőszobák vagy lomtárak szegletében saját maguk dolgozhassák ki a felvételeiket. A hagyatékban maradt képek kidolgozását, én úgy látom, szakemberre bízta. Ami csaknem végzetes lépésnek bizonyult. Fényképészként amatőr volt, s a reménytelen amatőrök képeit elég lélektelenül dolgozták ki az egykori laboránsok. Magam is dolgoztam ilyen munkán. A tanoncnak, a legtehetségtelenebb segédnek lökték oda. Ennél vigasztalanabb tömegmunka nincs a fényképészetben. Minden felvételtől a legócskább szemléleti konvenció tekint rád, technikailag tudatlanul, szellemtelen előadásban. Még a nagyító lámpaházából sem törölték ki hozzá a port, ahol pedig a meleg felkavarja, lebegteti az átkozott porszemcséket; látványt pusztító nyomokat hagynak a képeken. A negatív hátáról sem törölték le egy nedves szarvasbőrrel a mosásból visszamaradt vízfoltokat, és még a negatívtartó üvegéről sem törölték le egy antisztatikus kendővel a szöszöket, porszemeket és hajszálakat. Hogy gyorsabban jussanak a munka végére, tépték a nagyítóba szorult filmet, amitől karcos lett. Robert Capa, Brassai vagy André Kertész képeit is tönkre lehet tenni így. Azért tartom valószínűnek, hogy nem tanulta ki a laboratóriumi munkát, mert ha megtanulta volna, akkor ezt így nem tűri el senkitől. Láthatta, hogy nem elég jók a képei. Ezzel is úgy lehetett, miként minden más akadállyal az életében. Holott a szemével és a gépével tényleg tisztességesen elvégezte, amit saját önállóan kialakított esztétikai elképzelései szerint el kellett végeznie. Képvilága, képfelfogása, költői és tudományos antropológiájának beszédes hátoldala lett. De hiába fáradozott, nem volt visszalátható az eredmény, mert egy agyalágyult londoni laboráns nem vette észre a szándékot, ami közel sem egy

amatőr szándéka volt. Nem elég, hogy tépték és vágták a koszos nagyítóknak a filmjeit, hanem még a papírok gradációját is rosszul választották meg. Talán éhbérért dolgoztatták őket, a felelőtlenség volt az egyetlen elégtételük.

Szakmai szempontból siralmasan kidolgozott felvételeinek van egy szembezőő sajátja. Véletlenül sem tűnik fel ember a képein. Állat is mindössze egyetlen egy felvételen, két tehén barátságosan összenéz. Reménytelen amatőrök ilyen embermentes képeket, ilyen tömegben nem készítenek. Fényképészeti tudása nincs, témaválasztása ellenben felette speciális. Művészettörténeti tudása van. Ezt szintén nem lehet nem észrevenni. Témáikkal, kompozíciós elveikkel, a közelihez és a távolihoz fűződő viszonyukkal, a részletek iránt táplált gyöngéd szeretetükkel, azaz a felületek differenciáltságával, a sötét és a világos felületek határozott, olykor demonstratív kontrasztjával, a sötétből világosra törekvő, centrikus képszerkezetükkel, a kontrasztok és a sötét gradációk belső életének gazdagságával Karl Friedrich Schinkel, Philipp Otto Runge, Ernst Ferdinand Ohme, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Philipp Fohr, Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich, Daniel Chodowiecki képei néznek vissza ránk. Töbnyire nem idézetként, hanem korszakos érzékenységükkel néznek vissza ezekről az Auschwitz utáni fotográfiákról. A játékosan kedves szellemességükkel, bensőségességükkel néznek vissza, vagy a tragédiák és katasztrófák utóhatásától mélabús luciditással. Vannak aztán képei, amelyek ténylegesen Caspar David Friedrich- idézetek vagy -átiratok.

Még csak irodalmi műveit sem kell hozzá ismerni, a nevét sem, semmit nem kell hozzá tudni, hogy lássa az ember, amint a német romantika másfél század múltán szembenéz egy túlélő tudatával és vigaszt ad, nem a személyének, mert annak nem lehet, hanem a szemléletének lesz a nyugvópontja ez.

Ha egyszer túlélőként ismét fel kellett tenned az antropológiai kérdést, hogy mi az ember, ki az ember, milyen az ember, akkor a gondolkodáshoz tájat kell nézned, nem embert.

Művészettörténeti tudással felmért fényképészeti témájába, a tájba, tudományos metodológiával dolgozta bele magát, s ezt sem lehet nem észrevenni a képein. Azaz nem riadt vissza a téma őrítő monotonitásától. Képeiről egy olyan jellező rettenthetetlen magány néz vissza ránk, amelyet én nem csak az irodalomból, a pszichológiai irodalomból sem ismerek. Érzelmeinek egyszerűen nincs önsajnálati aspektusa. „Lám, azt akarja, menjek Önnel, ám az Én, mely az Ön tetszését elnyeri, higgye meg, nem lehetne Önnel! Nekem egyedül kell maradnom, s tudnom, egyedül vagyok, hogy teljességben lássam és érezzem a természetet; nekem oda kell adnom magam annak, ami körülvesz, egyé kell válnom sziklával, felhővel, hogy aki vagyok, azzá legyek. Nekem arra kell a magányom, hogy a természettel beszéljek. Egyszer egy egész hétig az utewaldi árokban éltem, sziklák és fenyők között, s ezen idő alatt nem láttam egyetlen élő lelket; a módszert senkinek nem ajánlanám – én magam is torkig lettem tőle: óhatatlanul ború lepi meg a lelket. Legalább ennyi győzze meg, hogy az én társaságom nem lehet kedves senkinek.” Ezt nem ő írja, hanem mintegy másfél századdal korábban Caspar David Friedrich írja egy orosz barátának, akivel nem akar közös tűrára menni.

Végül is nincsen táj, a természeti tájnak nincsen olyan nézete, szeglete, mely az isteni díszkivilágítástól ne lenne pompás kép ember nélkül is. A világegyetemet,

így, képenként, nem lehet befogadni, de megörökíteni sem érdemes, mert hiánytalanul meg van örökítve és rigorózan leltárba van véve minden kicsiny részletével. A leltár előre kész. A tájfényképezésnek, szemben a festészettel, ez az egyik legjelentékenyebb esztétikai bökkenője. Ám ez sem elég, ott vannak még a tájfényképezés megkerülhetetlen technikai nehézségei. A huszadik század harmincas éveiben kiképezett szakemberek, s nyomukban az amatőrök, megpróbálták sárga, narancs és vörös fényszűrőkkel megoldani a fényképezési távlat ábrázolásának gondját a tájfényképezésben, de ezzel még nyilvánvalóbbá tették a fotografiai látás materiális kötöttségeinek rendszerét. A dolog igen egyszerű. A levegő páraszemcsével van teli. Ezek a szemcsék, mind a maguk specifikuma szerint verik vissza és szórják szét a fényt. Míg a fényérzékeny anyag szintén egyenetlenül elosztott szemcsés szerkezet, amelynek saját állaga szükségszerűen átírja és tönkre veri ezt a szabad szemmel észlelhető páraszemcsés állapotot. A reneszánsz óta enyészponthoz szoktatott látás megbukik a fotókémián. Egyszóval, az emberi szem tényleg nem úgy lát távlatot, ahogyan a fotografiai kémia optikai és mechanikai közvetítéssel ugyanezt észleli. Az egyik látási mód a másiknak még csak nem is hasonlata. A fényképezőgép akkor sem úgy észleli a távlatot, miként a szem, ha további optikai eszközökkel, szűrőkkel erősítem a kép mélységélességét, azaz valamelyest tompítom a pára fényvisszaverő hatását. Csupán annyi látszik a képen, hogy látásom ellenében, a masinának és a fotókémiának adtam a szűrővel primátust.

A számára ismeretlen, ösztönösen mégis érzékelt technikai nehézségektől sem rémül el. Ne feledjük, hogy az ember érzékelése és tudása közötti különbség óhatatlanul kiadja a maga sajátos vakfoltjait minden lényegtelennek tekinthető cselekvésben is. Ami nem az egyéni felfogás szépséghibája, hanem a szemlélet antropológiai feltétele, s így alkata és témája szerint lesz sajátja mindenki cselekvésének. Témájában óvatos kis kitérőket tesz, mintegy jó tanuló módjára igyekszik tanulni a természeti tájtól. Úgymond antropológiai okokból nem hagyja magát látástudományos témáitól eltéríteni. Táját fényképez, de ez esetben is valami egészen mással foglalkozik, mint amit fényképezési ismeretekkel elvárhatnánk tőle, s fényképezésként ez menti meg. Néha közel megy, akkor viszont a természeti tárgy részletei adják ki a képstruktúrát, azaz a fény és az árnyékok struktúrája a kép felületét. Ami viszont azt jelenti, hogy nem csak a teremtés dolgozik, hanem ő is dolgozik a teremtéssel, úgy dolgozik, miként a festők, akik felületalakításba kezdenek, felületet képeznek egy természeti tárgy látványából, azaz absztrahálnak. Ezzel a fényképezés talán legkényesebb helyszínére ér. A fényképezés ugyanis nem alkalmas absztrakcióra. Miközben a téma és a műfaj kényességének optikai, mechanikai és kémiai okairól láthatóan mit sem tud. Honnan is tudná. Nem is kell tudnia. Képzett fényképezészek között sem köztudott. Talán tudatlansága miatt nem veszíti el a bátorságát egy olyan terepen, ahonnan minden valamirevaló szakember ösztönösen kihátrálna. Táját nem lehet fényképezni.

Közbevetőleg itt kell gyorsan megjegyezni, hogy a múlt század hatvanas éveinek közepén valami mozdul az elátkozott londoni laboratóriumban. Amitől örületes fordulat áll be fényképezési életében. Egy laboráns véletlenül észreveszi, hogy mi van ezeken a negatívokon, és a saját munkájával felfoghatóvá teszi. Nélküle én sem foghattam volna fel, hogy mit látok. Vagy valamilyen okból ő vitte más helyre kidolgoztatni a képeit, és az új helyen, az új laboránssal szeren-

cséje volt. De bármiként történt, életében először értő szemek elé, felelősségteljes kezekbe kerültek a negatívjai. Egy csapásra megváltozik a képminőség. A tisztelteméltó illető portalanítja a lámpaházat, egy antisztatikus kendővel nagyjából letörli a negatív tartó üvegéről a szöszöket, a porszemeket és a hajszálakat, egy benedvesített szarvasbőrrel letörli a negatív hátoldaláról a vízfoltokat. Nem sokat, kicsit állít a képkipagászon, s így nyilvánvalóvá teszi a kompozíciós szándékot. Helyesen választja meg a papírok gradációját, kemény helyett mindenképpen lágyat. Vagy keményet, de lágy hívóban. A fényes papír helyett inkább matt papírt, amivel enyhíti a távlatlátás elkerülhetetlen fotografiai torzításain, mintegy grafikus hatásúvá teszi a fotografiát, a reális emberi látásmód, azaz a foltlátás felé viszi el a képet. Gondosan hív, gondosan fixál, minden egyes képpel egyénileg foglalkozik. Lenne még bőven ilyen vagy olyan kifogásom a képek kidolgozottságát illetően, de hálás vagyok ennek az ismeretlen embernek. Nagyszerű embernek kellett lennie. A tasakok feliratából tudjuk, hogy a Kensington Cameras Ltd.-nél dolgozott, a 264, Earls Court Roadon, London, S.W.5-ös negyedében, s a 01-373 1177-es számon lehetett telefonon elérni. Ma már nem lehet, mert az üzlet helyén egy patika és egy Burger King működik, s a cég nem foglalkozik amatőr felvételek kidolgozásával, hanem biztonsági kamerákat árul. Ám nem csak a fényképezésben, a festészetben is jártas embernek kellett lennie az illetőnek. Talán maga is német emigráns volt, talán ismerte a német romantika festészetét és grafikáját.

A fotótörténetnek vannak ugyan jelentős tájfényképészei, vannak tájfényképezési hóbortjai, de inkább a fotografia korai korszakában művelték, amikor a fényképezés még a festészetet tekintették az egyetlen lehetséges képkalkotási mintának. Hogy alaposabban követhessék a festészetet, az emulzió igényes és körülményes öntési és megmunkálási technikáival festészeti felületeket és festészeti rajzolatokat imitáltak. Lényegében a fotografia anyagiságát óhajtották volna kiszűrni a fotografiából, ami elég nevetséges vállalkozás volt a részükről, habár értelmes eredményeket hozott a felület megmunkálási szándék. Vonalat soha nem látunk, az emberi látás foltlátás, de nem egy szemmel látjuk a foltokat, mint a fényképezőgépek, hanem kettővel, ezek látószöge különbözik, s így alakul ki a térlátás, a térben látott körvonal. Ennek azokban az évmilliókban lehetett különös jelentősége, amikor az emberi lénynek, nála gyorsabb futású állatokat kellett elejtenie, s ezért minden kis térbeli mozdulat fontossá vált. Periférikus látásunkkal a mai napig sokkal több mozgást észlelünk a térben, mint amennyit tudatosan regisztrálhatunk. A testes körvonalnak a grafikai vonal csupán a hasonlata, a vázlata. Többszöri nekirugaszkodás a ceruzával vagy a szénnel, hogy megközeleltünk a testes körvonalat.

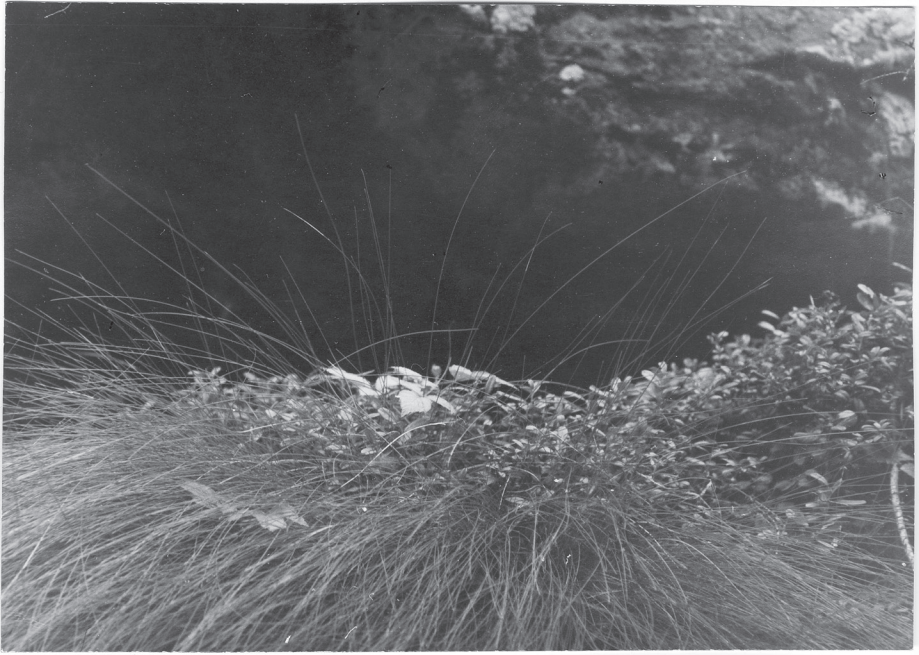
A foltlátás festészeti mintáinak imitációs technikáival a korai fényképezés mintegy átszellemítették a fotografiát, tompították a fotografia bántó optikai éleslátását. Hóbortjaikkal egészen jó helyen jártak, ők adták először bemutatót arról, hogy a fényképezési látás és az emberi látás milyen különböző. A fényképezés negatív próbáját végezték el. Pictorializmusnak nevezik a fotografiában ezt a manipulatív és manierista, technikailag azonban igen felkészült és igényes iskolát, s ebből ágazik le aztán a mai napig virágzó fotografiai giccs, amiről ők persze nem tehetnek. A pictorializmusnak azonnal óriási ellentáborra támadt a

fényképészek között, és a pictorialisták ádáz ellenfelei a következő évtizedekben a fotográfiai tudatot alaposan meg is erősítették a maga mechanikai, optikai és kémiai öntudatában. A giccstől való páni félelmükben, és az új művészet becsületének nevében, mintegy en bloc eltiltották a fotográfiát az úgynevezett festői elemek használatától. Ifjú fotósként magam is sokat hadakoztam e tiltással. Az ember igyekszik tisztán tartani a szakmai eszköztudását, ez rendjén való, de még ennek érdekében sem mond le szívesen semmiről, sem témákról, sem technikákról. Nála nyoma nincs a giccsnek.

Ez a képzőművészetben járatos, fényképészként műkedvelő ember annyit biztosan tudott, hogy az akvarellnél a fénykép ugyan jóval igénytelenebb képalakítási mód, még ha a természetközelségnek, akár a természet imádatának, azaz a természetfilozófiának, a teológiának, nota bene az emberi fiziológiának ugyanazokat az igényeit elégíti is ki, amit a tizenharmadik század derekától a felsőbb osztályok kivételezett tagjainak az akvarell adhatott. Nem tudom, hogy rajzolni tudott-e. Mindenesetre úgy használta, arra használta a fényképezőgépét, amire finom urak és finom úrhölgyek korábban az akvarellt. Megszólították a tájat, mely megszólította őket, vagy a táj állította meg őket, amire ők a festékes tégelyek és az ecsetjük támogatásával, érzelmekkel telten válaszoltak. Ehhez az égvilágon semminek nem kellett attraktívna lennie. Elég volt az otthoni táj, a zöldsgeskert, a kerítés tövében növekvő gyomok szépsége, s így tovább. Ugyanoly könnyeden, csaknem felelőtlenül természetes számára a fényképezés, mint a tempera, a zsírkréta vagy a lazára oldott kínai tus használata volt korábban. Természetes, hiszen egy olyan korszakba, a nagy technikai találmányok bővülékének első nagy korszakába született bele, mikor is születése helyszínén, a kettős monarchiában, az örök nyomorúságba taszított paraszton kívül, tényleg majd minden alattvaló fényképezett. Még a proletár is fényképezett, a klerikus is fényképezett, a nagypolgár, az arisztokrata is fényképezett, mindazok lelkesen fényképeztek és fényképezkedtek, akik az ipari forradalom eredményeiből valamelyest részesültek. Az amatőr fényképészet elterjedtségének és szociológiai rétegezettségének ténye ma már a gyűjtemények és kiadások jóvoltából dokumentált és nyilvánvaló.

Neki ellenben nem csak egyéni tapasztalatból, hanem költői antropológusként is sejtenie kellett, hogy mi fán terem ez az egész tömeges fényképezés.

Egy kifejezési eszköz, egy mesterség, amihez nem kell feltétlenül előképzettség, nem szükséges különösebb iskola. Akkor született Prágában, amikor a tömegáruként gyártható kézi masinák feltalálásával a fényképész mesterek egyeduralma a végére ért. Az én apám is ekkor született Budapesten, s már gyerekként fényképezett. Fényképezéshez nem kellett többé költséges műteremház kívánatra elfüggönyözhető tetőablakkal, világítási és kidolgozási munkára kiképzett segédekkel. Prágában, Bécsben, Párizsban, Berlinben és Budapesten, mindenütt a világon, ahol ilyen műteremházak működtek, immár mindenki ugyanolyan kis masinákkal fényképezett, azaz élvezettel adta át magát a lényé legmélyén őrzött megörökítési és egyformasági igénynek, a kultikus monotóniának. Észrevétel. Expozíció. Kép. Észrevétel. Expozíció. Kép. Ugyanezt a műveletet az ember kamera és akvarell nélkül is elvégzi – az agytörzsön, agyának két féltekéjén: észrevétel, felismerés, értékelés. Szisztematikus tárolás. Észrevétel. Felismerés.



Értékelés. Fiziológiai adottságként műveli, mindenki műveli. Minden szemhunyas egy kép zárata. A megfigyelést feltétlen reflexeként, szemhunyasónként műveli. Akár be is lehetne őket egyenként keretezni. Ezért lett kultikus eljárás a fotográfiából.

A negatív hívása, a képek kidolgozási technikája is jóval egyszerűbbé vált születése idejében. Immár nem magának a fényképésznek kellett felöntenie a fényérzékeny emulziót, az előhíváshoz pedig egy kis sötétkamra kellett, nem költséges napfénylabor. Attól kezdve a városi polgárok csupán sátoros ünnepeken járultak hivatásos fényképészekhez. Azóta is egymást fényképezik kedvtelésből, unalomból, rogyásig. Előbb a családtagok egymást, aztán már bárki akárkit, vagy akármit. Az utcát, az égboltot, a járókelőket, aktot, tárgyat, obszcenitást – mindenki a maga monomániája ösvényére léphetett. Azt fényképezte, ami megszólította. Illetve ő szólított meg mindenféle esetlegesen elébe kerülő idegen lényt és tárgyat. A fényképészet a maga archetipikusra építő belső struktúrájával a huszadik század első két évtizedében a legelterjedtebb látástudományi kísérlet, etnológiai, etológiai, karakterológiai és képpalkotási szabadgyakorlat lett. Bárkinek. Mindenkinek. Bárhol. Bármikor. Ugyanakkor egy olyan egyénileg könnyedén uralható precíziós technika, amiről a masina tulajdonosának éppen úgy nem kellett semmit tudnia, ahogy a távíróról, az elektromosságról, a rádióról, a telefonról sem tudott semmit, mégis rögtön használta. Amint észlelték, politikai hatalmak is ráették kezüket a fotográfiára. Ez is egy teljesen új, elragadó fejlemény lett a világtörténelemben.

Valamit velejég nem ismerni, de azonnal használni, valamit ismerni és furfangosan kihasználni.

Masínára bízni a szabadságot, képre a hiszékenységet. Megtéveszteni, meggyőzni, lépre csalni vagy elcsábítani és ezzel az életfogytig tartó látási és tárolási vágyat futólag mindig újra kielégíteni.

Legfeljebb más műkedvelőknek, más hasonló kis amatőr masinákkal, más lett a választott fényképészeti tárgyuk. Nem a táj, nem ebben az univerzális megvilágításban. Konvencionálisabb, közönségesebb. Mások nem a világmindenség szubsztanciális jellegére, nem a látható világ közvetíttségére és a közvetítő mibenlétére, nem a reflektált érzékelés természetére, nem az egyetemesben megjelenő személyesre lettek kíváncsiak, nem az érzelmek szellemi aspektusát akarták megörökíteni és katalogizálni minden látható és szabad szemmel nem látható részletével egyetemben, miként ez a prágai születésű fiatal férfi, aki Auschwitz utáni túráira vitte magával a kis masináját. Képeinek vizsgálata közben meglepő felfedezés, hogy talán soha nem is volt egyedül. Olykor belelóg valaki a tájba, minden bizonnyal véletlenül lépett a kamera elé az illető az expozíció pillanatában. Képei mégis ismeretlen természetű magányban fogantak. Ez lehetett az első, ami a sötétkamra magányában feltűnhetett a londoni laboránsnak.

A banalitások és közhelyek iránt egyébként igen nagy gyűjtői és rendszerezői figyelmet tanúsított a regényeiben és az esszéiben, de nem a képein. *Panorama* című fejlődési regénye első nyolc fejezetét, nyolc különböző élethelyszín német nyelvű közhelyeinek egyedülálló gyűjteményéből építette föl, semmi másból, zeneileg hézagatlanul illesztett banalitásból. Amiből a kilencedik fejezetben visszamenőleg világozássá válik, hogy lépcsőről lépcsőre haladva miként épült fel

az irányított ember tudata korszakos közhelyekből, aki aztán ezekkel értetlenül áll a koncentrációs tábor kapujában. Fotográfusként elvetette, finnyásan kerülte a közhelyeket és a banalitásokat. Amit a többiek fényképeztek, a túrázó társakat a hegytetőn, az esti tábortűzet, az eljegyzési ebédet, a vejüket és a sógornőjüket a kiskertben hátul a ház mögött, annak ő a kamerájával következetesen hátat fordított. Vagy csak alkalmilag, bizonyára mások hosszas unszolására vette rá magát, hogy embert fényképezzen.

Szó szerint kell értenünk, hogy nem vitte rá a lélek.

Ami fényképészeti szempontból bámulatos, hiszen éppen azokat az életpéldákat nem fényképezte le, amelyeket valamennyien élénk figyelemre méltatunk. Azaz magánya sem volt szeszélyes, esetleges, hanem mélyen átvilágított.

A közhely ugyanis olyasmi, ami függetleníttette magát a világegyetemtől, nem tud vagy nem is akar tudni róla, korlátoltsága ezért is figyelemreméltó. A táj azonban nem önmagában, hanem nyilvánvalóan az univerzumban áll.

Poincaré feltételezése szerint egy legalább négydimenziós térben.

A közhelyek kétdimenziós sáncai közé zárva ezt senkinek nem kell tudomásul vennie.

Rögtön tegyük hozzá, hogy a fényképészeti ábrázolás metafizikai dimenziót elvileg nem ismer. A fényképészet bája egyenesen abban áll, hogy minden megfoghatatlannak, feltételesnek vagy mögöttesnek a pusztta lehetőségét kizárja. A tizenkilencedik század végén, illetve a huszadik század második évtizedében kísérleteztek ugyan ilyesmivel a fotográfusok, a fényképet eloldani a látható fizikai világtól. Már csak azért is menekültek a fotográfia fizikai egyértelműségétől, mert a fény, mely a rajzolatot adja, maga is kettős természetű, egyszerre hullám és korpuszkula. Mintegy kíváncsiak lettek a fény szellemére. Vagy éppen az anyagisághoz való optikai, kémiai és mechanikai kötöttségük ösztönözte őket arra, hogy meneküljenek. Misztikus vagy metafizikus dimenziót nyissanak a fotográfiai ábrázolásnak, s ezzel egyként eleget tegyenek a képüket megrajzoló fény egyetemes természetének és az emulzió fényérzékeny szemcséinek. Az emulzió szemcséi ugyanis minden másféle hiedelemmel ellentétben, szintén nem csak felületet, hanem szabad szemmel észlelhető fizikai teret képeznek.

De inkább valami olyasmi sült ki a kísérletekből, mint ugyanebben az időben a divatos asztaltáncoltatásból. Képhamisításba, montázsszal és szolarizációval elkövetett ízetlenségekbe, fátyolszűrőkkel, alsóállású világítással végrehajtott, többszörös expozícióval operáló fotográfiai szédelgésekbe fúlt a törekvés. Sehol egy kísértet, sehol egy szellem, de mindenütt a felidézésére irányuló sok idomtalan manipuláció. Ugyanekkor egy oldalajtón, sikkos álruhában az elúzótt tájfényképezés igénye is visszatért a fotográfiába. Természtudósok hozták vissza, igen szigorú szakfényképezésként. A tudós fényképezésnek, amely soha korábban nem ismert precízióhoz vezette el a fotótechnikát, csakhamar mégis szembe kellett néznie egy kijózanító felismeréssel. A fényképező természettudósok a növényhatározóikból és az állathatározóikból minden igyekezetük ellenére sem tudták kiűzni a költséges akvarellt. A fotográfia nem adott olyan egzakt képet a növényekről és az állatokról, mint az akvarell. Világossá vált a fotográfiában is a konkrét és egzakt közötti különbség. A fényképészet mindig csak egyetlen

madarat lát, egyetlen egyedet a sajátos tulajdonságai halmazával, míg az akvarell bizonyos tapasztalattal képes egyetlen madár karakterébe belelátni a madár fajtáját. A fényképekkel illusztrált állat- és növényhatározókkal így aztán nehezebb is felismerni egy növényt vagy egy állatot, mint amikor a képet egzaktásra törekvő akvarellisták készítik. Ami azt jelenti, hogy az ember alkotta masinának mégis csak más viszonya van a konkrétizációhoz és az absztrakcióhoz is, mint a gépet alkotó embernek.

Az emberi életnek bizony vannak metafizikus dimenziói. Bizony vannak benne misztikusnak nevezhető momentumok. A fotográfia ezeket nemhogy kikerüli, hanem egyenesen kizárja. Nagyon jól teszi. A tömegtermelésben előállított igényes kis masinának minden alkalommal, hézagtalanul és ellenőrizetten ugyanazt és ugyanúgy kell produkálnia, ám az ugyanazt és az ugyanúgyot mindig a helyhez és az időhöz kötötte. Ezt a produkciót az ember sem egyénileg, sem szervezett vagy szervezetlen tömegben nem tudja így elvégezni, mert az adottságain túl ott van még neki a kedélye. A fotográfiai technika e komplikációval szembe szegülve harsányan kijelenti, hogy ő kiszámítható módon ad primer képet akár a kiszámíthatatlanról. Ami szintén így igaz. Ha mondjuk egy masina az expozíciós idővel nem tudja követni a bemozdulás sebességét, mert a bemozdulás sebessége nagyobb mint a zársebesség, akkor a bemozdulásról ad képet. Olyan képet, amelyet a két szemünkkel soha nem láthatunk, mert a két szemünk térben lát, és a fejünkkel ösztönösen és évmilliók óta élénken követjük a mozgást. Vagy arról ad képet, hogy mit jelent a bemozdulás egymást követő három fázisa képileg. Milyen látható jeleket ad a fényérzékeny anyagon a fáziskésés vagy a fázisok ritmikus kiesése. A fázis mibenlétét már a korai fotográfia felfedi, s a mozgást tanulmányozó fizikusok és fiziológusok boldogan elemzik, de gépével élményszerűen követni csak a futuristák festészeti működésével egyidőben tudta, amikor a fotótechnikának sikerült az expozíciós időket a tökéletesített zárszerkezetekkel minimalizálnia. Ha egymás mellé tesszük a festészeti és fotográfiai fázisképeket, akkor világos, hogy nem egyikük vette át a másiktól az ábrázolásnak ezt az antiperspektivikus, még leginkább az egyiptomi térábrázolásra emlékeztető módszerét, hanem a sebesség követésének azonos antropológiai problémái elé állította őket a modernizáció.

A fényképészetnek a gyorsasága és a megbízhatósága a bája. Valamilyen képet mindig ad. A kép mindig konkrét. Megbízhatósága optikai, mechanikai és kémiai fogalmakkal hézagtalanul leírható, de sehogy másként. Mikor Heisenberg a családját fényképezi és közben a bizonytalansági reláció kérdésein töpreng, akkor a családján kívül semmit nem látunk a képen, ám a családját biztosan nem úgy látjuk, ahogy Heisenberg két szeme. A fotográfia ezen adottságával kijelenti, hogy a kép mögött vagy a képen túl nem csak kép nincs, hanem tulajdonság és összefüggés sincs, amit tanulmányozni lehetne. Heisenberg nem létezik. Heisenbergnek nincs mit tanulmányoznia. Ha elhinné a családjáról készített felvétel állítását, akkor tudományos pályáját azonnal fel kéne adnia. Ha meg van kép a kép mögött, akkor az egy másik kép. Heisenberg vagy az európai festészet ilyesmit nem tud jó lelkiismerettel kijelenteni. Habár a festészeti képhez hasonlóan tényleg van horizontvonala, van enyészpontja a fotográfiai képnek is. Talán egyedül ezen az alapon lehet összefüggésbe hozni őket.



De jegyezzük meg gyorsan, hogy sem a horizontvonal, sem az enyészpont nem az emberi szem, nem az emberi látás fiziológiai adottságai által válik láthatóvá, soha, hanem az antikvitás óta ismert camera obscura elve, valamint a lencsecsiszolás és az optikai tudományok jóvoltából. A fotográfia a festészeti térábrázolással együtt a reneszánsz centrálpersepektivikus látási iskolájának az egyenes ági leszármazottja.

A fotográfiai kép a maga horizontvonalával, a maga sajátosan homályos vagy szemcsésen szétesett enyészpontjával együtt nem más, mint a leghagyományosabb kivágot egy mindig és minden elemében önazonos világegyetemből. Ami olyan végletes kijelentés, amilyenre a humanista alapozású és egzaktásra törekvő festészet soha nem ragadtatná magát. Heisenberg sem. Poincaré sem. A humanista alapozású művészetfelfogás sem teljes világazonosságról, sem teljes világidegenségről nem tud beszámolni. A konkrétság világegyeteme a fotográfián kívül nem létezik. A fotográfiában kép és kép között tényleg mindössze annyi a különbség, amennyit a lencse fényerőre és gyújtótávolságra vonatkozó adatként megad nekünk. A festészetnek, a grafikának és a plasztikának, e három, eladdig ismeretes képalkotási technikának, nincsenek ilyen jellegű viszonzyszámai, hiszen mindhárom egyszerre konkretizál és absztrahál, míg a fényképezőgép lencséje többek között azért is lát egy soha korábban nem látott másik világot, mert egy olyan konstrukció, amelynek kizárólag optikai, mechanikai és kémiai identitása van.

Ha viszont nem tud absztrahálni, akkor az általa alkotott képpel kapcsolatban a konkrétság fogalmának sincs értelme. Legfeljebb azt lehet elmondani róla, hogy a dolgok egyszeriségéből, egyediségéből a saját konstrukciója szerint lát valamennyit. A háromdimenziós képet a saját konstrukciója szerint írja át kvázi kétdimenziósra. A fotográfiai kép soha nem ekvivalens az ember két szép szemével alkotott képpel, hanem rigorózan teleologikus. Még csak e két szép szemével alkotott kép hasonlataként sem fungál. Spekulatív a képszerkezete, spekulatív a térlátása. A fotográfiai kép a centrálpersepektivikus reneszánsz festészet, a reneszánsz kori optikai tudományok állásának újkori, mondhatni neoreneszánsz rögzítése mechanikai és kémiai eszközökkel. Amivel nem közelebb, hanem a festészetnél jóval távolabb kerültünk az emberi látás realitásától, még ha gyakran fordítva gondoljuk is.

A tömeges fényképezés, a képek és a képiség ipari méretű használata, a huszadik század húszas éveitől kezdve az európai modernizáció második nagy hullámának emblémája lett, s mint ilyennek, vannak önálló látási hiedelmei. Az egyik hiedelme, hogy a fotográfián a valóságot látjuk, a realitást látjuk, tényszerűen látjuk, tárgyszerűen látjuk, ugyanazt látjuk, amit a két szemünkkel látunk. A másik hiedelme, hogy ennek a tárgyszerűen látott realitásnak egy kiragadott pillanatát látjuk. Ami azért marad hiedelem és illúzió, mert sem a madár szeme, sem a kígyó szeme, sem a macska szeme, sem az ember szeme nem így látja sem a macskát, sem a madarat, sem a kígyót, sem az embert, s egyetlen pillanatra sem látja így. Kizárólag a fotográfián látja így. Mást és máshogy lát egy másféle térben. Más az időszámítása. A fotográfiai pillanat csak és kizárólag azzal a megfontolással áll kapcsolatban, hogy a finom lemezekből összeszerkesztett íriszzárat, vagy a fényérzékeny anyag előtt végigsuhanó redőnyzárát milyen értékekre állí-

tották be előzőleg a finomműszereszek, és a fotókémikusok milyen emulziót öntöttek fel az átvilágítható celluloidra.

Azt viszont ténylegesen elmondhatjuk, hogy a végtelen számban sokszorosítható, olcsó precíziós szerkezettel a populus minden egyes rétege külön megkapta a maga önélvezeti képcsarnokát a fotográfiával. Az már az ő hibája, hogy ezeket a képeket a saját realitásával hozza közvetlen összefüggésbe, netán azonosítja, és ezzel a tudattal korábbi önismereti rendszerének alapjait megrengeti. Annyi azonban biztos, hogy saját önélvezeti képcsarnokához azóta nincs szüksége többé palotára vagy múzeumra, azaz demokratizálta, politikai feltételek közé szorította képcsarnokát. Egy fiók, egy cipősdoboz megteszi. S e kijelentéssel, bár egészen máshonnan indultunk el, ez idáig meg sem nevezett prágai származású amatőr fotográfusunk egyik legfontosabb irodalmi és tudományos témájánál tartunk, a tömegesen működő, azonos időben, azonos feltételek között, kényszerközösségben élő, közhellyel traktált és közhellyel érintkező, közszolgálatilag irányított embernél, az ember újkori kiszolgáltatottságánál.

Chardin, Caravaggio vagy Poussin festészetével, Thomas Gainsborough, John Constable, netán William Turner akvarelljeivel egy ilyen irányított ember szemlélődése nem lenne többé hitelesen leírható. A fényképészet ugyan a reneszánsz képalkotás egyenes ági leszármazottja, mint önálló konstrukció mégis jelentős cezúrát képez a képalkotás és az önismeret jóval nagyobb léptékű történetében. Míg a festészet és a grafika a lascaux-i barlangrajzoktól Francis Bacon vagy Lucian Freud festészetéig szigorúan őrzi a maga látástörténeti, önismereti és esztétikatörténeti kontinuitását, önazonossági értékeit, a fényképészet a folyamatot megakasztja. Közbebeszél. Belekotyog. A festészet útját is módosítja. A fénykép, szemben az arisztokratikusan egyedi festménnyel, plasztikával, akvarellrel vagy grafikával, nemhogy nem őrzi meg az egyedit, hanem az egyedit ledönti a posztamenséről, miközben az egyedi megnyilvánulást végtelen számban megismételhetővé, bárki számára és bármikor, végtelen számban és azonos minőségben hozzáférhetővé teszi. Az analóg fotográfiában egyszerűen nem ismeretes az egyedi, mert minden egyes egyedi darab karakteres. A digitális kép pedig még a karakteres fogalmát is feloldja.

Amióta nem csak természettudományos leírással vizsgáljuk az ember mibenlétét, hanem csillagászati mennyiségű képet ontunk róla, mégis világosabb lett az antropológiai képünk az emberről. Habár egy olyan embert ismertünk fel benne, amelyet soha nem látunk a két szemünkkel.

A fotográfiában eredeti és másolat között sincs különbség.

A műkereskedelem olykor teljesen önkényesen olyan fotográfiákat nevez eredetinek, vintage-nek, amelyeket a mester egykor gyenge minősége miatt félrelőkötött, nem méltatott figyelemre, undorodva a fixíres tál szélén hagyott. Talán a segédje tette el, a férje vagy a felesége. S ennyiben a vintage tényleg elűt minden más tisztességes minőségűnek nevezhető korábbi vagy későbbi másolattól. A klasszikus, azaz az analóg fotográfiában kizárólag másolat létezik. Minden másolat. Nincsen eredeti. Nincsen nem másolat. Minden egyes analóg kópia ugyanazon negatív azonos optikai elven alapuló átfordítása. Legfeljebb a negatívot tarthatnánk eredetinek, akkor viszont az egész világképünk rögtön a feje tetejére állna és összeomlana. A negatív képhez fogható eredet nem ismert a világegye-

temben. A negatív kép, miként a fekete lyuk, semmit nem mond az eredetről, hiszen egy ismeretlen erő önállóan működő produktuma. A fényképészeti negatív viszont nagyon sokat elmond az ezüstjodid és az ezüstbromid fényérzékenységről, a szemcsék nagyságáról, érzékenységi gradációjáról, azaz az átlátszó celluloid szalagra vagy lemezre felvitt emulzió fizikai és kémiai természetéről. De semmi másról. Gyűjtők és fotográfiai gyűjtemények mégis mértéktelenül nagy összegeket fizetnek azon esetlegességekből származó kis különbségekért, amelyek a gyengébb minőséget vagy éppen a csapnivalót teszik értékesebbé a kép valódi képi értékénél. A nem tökéletes vagy a csapnivaló így válik ritkaság értékűvé. Valóságosan egyenlőbb lesz az egyenlők között, amivel nem az egyenlőségi eszmének vagy az eredet fogalmának tesz jószolgálatot, hanem megnyitja az utat az esetleges és a tetszőleges esztétikája előtt, ez pedig alaposan kirágja majd az esztétikatörténeti szépet.

A fotográfiában vázlat sem létezik, mert ahogy nincs eredeti, úgy nincs végleges sem. Legfeljebb improvizáció létezik. Változat. Az egyre rövidebb expozíciós idők jóvoltából fázis, akár a fázisok sorozata. De minden egyes kép az árnyalatnyi változat bármely fázisával együtt egyenrangú kép. Az árnyalatnyi változat nem a precíz fotótechnikáról, hanem a fényképészet egy bizonyos korszakáról, a kézművesen űzött fotótechnikáról adott híradás. A kézműves árnyalat abban a pillanatban eltűnik, amint az embert automatával helyettesítjük, illetve digitalizáljuk a képkalkotást. Az automatikusan beállítható blende, expozíciós idő, az exponáló óra, később pedig a pixel véget vetett a kézműves árnyalatok (a grafikai művészethez még mindig közel álló) korszakának.

Mióta a műkereskedelem az esetlegesen tökéletlen kézműves fotográfiát magasabbra értékeli az automatika vagy az elektronika által létrehívott tökéletesnél, azaz mértéktelenül nagyobb árat fizet érte, azóta minden egyes kép maradéktalan és egyszeri tökéletessége erősebben láthatóvá vált, mint korábban bármely grafikai vázlaton. A látás világtörténetében ez szintén jelentős változás. A szemlélődő elme joggal válik bizonytalanná ettől az ellenőrizhető, reális, de mindenképpen új tudástól. A tökéletes, a tökéletlen, a csapnivaló, a műkedvelő, a kontár fogalma vajon használható-e még egyáltalán az újkori esztétikában, kérdezi a tudat. Nem a variánsok világegyetemében élünk-e, magunk is változatként, s akkor miként jövünk ahhoz, hogy bármilyen koordinátát bárkinek kijelöljünk, s ennek mértéke szerint valamit csapnivalónak, mást pedig tökéletesnek, netán szépségnek vagy jónak nevezünk. A fotográfiával mindenképpen átjárhatóvá vált a határ a műkedvelő, a professzionális és a művészeti, azaz a közönséges és a kultikus között. Fotográfiával majd mindenki számára megközelíthető a pillanat azon töredéke, melyben a véletlenszerű vagy a kísérleti szüli meg a képi remekművet és sehol semmi sorsszerű nem jelenik meg vele a látóhatáron. Minden egyes amatőr fotográfiával közel kerültünk a sokkoló és boldogító újkori felismeréshez, miszerint mindenki művész, és öt percre bárki világhíres lehet. Ehhez semmit nem kell tudnia, semmit nem kell tennie, csupán kerülnie a konvencióknak nem megfelelő helyeket és a gombot idejében megnyomnia. Ami antropológiai szempontból egyedül úgy lehetséges, hogy immár minden hely kultikus hely, amely végtelen számú konvenciók változat uralma alatt áll. Ami viszont nem mentális, immár nem is mitikus, hanem jellegzetesen mágikus elképzelés.

Azaz pszichológiai értelemben jelentősen regrediáltunk az emberi tudat történetének egy korábbi korszakába.

De még közel sem tartunk itt a történetünkben. Abban az esztendőben, amikor Hans Günther Adler megszületik Prágában, egy František Drtikol nevű fotográfus, aki a müncheni *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie* nevű műintézményben sajátította el a szakmát, s közép-csehországi szülővárosában, Příbramban már több éven át saját műhelyében gyakorolta, most Prágába költözik, hogy a nála tíz évvel fiatalabb, s akkor már neves Jaroslav Rössler műhelyében dolgozhasson. Együttműködésük kezdete a cseh fotográfia alapító dátuma. A Drtikol, Funke, Rössler és Sudek köréből kinövő világraszóló fotográfiai iskolát „cseh vízió”, vagy „vizionárius prágaiak” néven fogják emlegetni. Ami viszont azt jelenti, hogy Hans Günther Adler születése pillanatában, ugyanabban a prágai miliőben, mintegy mérvadó módon megadták a fényképezés esztétikai és technikai paramétereit. Rainer Maria Rilke ekkor már régen elhagyta a kétnyelvű, többnemzetiségű prágai biotópot és Lipcsében éppen befejezi *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című művét, Franz Kafka pedig azt jegyezte fel naplójába prágai otthonában, hogy ezen a vasárnapon, azaz 1910. július 19-én, aludt, geschlafen, felriadt, aufgewacht, aludt, geschlafen, felriadt, aufgewacht, elendes Leben. Nyomorú élet. Ezen a Kafka által megadott napon Hans Günther ugyanebben a német nyelvű prágai közegben immár tíznapos a maga nyomorú kis életében, habár ő maga ilyesmit sem önmagát, sem másokat illetően soha le nem írta, szerintem nem is gondolt soha. Amikor Hermann Broch, talán hogy kitérhessen az Adler műveit illető értékítélet elől, s ennek érdekében valami nagyot mondjon, levelében összefüggést lát kettőjük, Kafka és Adler között, akkor Adler joggal tiltakozik és érvel az összehasonlítás ellen. Kafka e júliusi napokban nem csak naplót ír, hanem *Boldogtalanság* című novelláján dolgozik, miközben munkahelyén, az Arbeiter-Unfallversicherung-Anstaltban ugyanezen napokban előadóvá léptették elő, zum Konzipisten befördert, ahogy akkoriban Prágában a Referendart mondták. Elvileg inkább örülnie kéne, és a boldogságról értekeznie. Vigasztalan lakószobájának szőnyegén azonban feltűnik a kisfiú. A következő bekezdésben a sötét folyosóról lép be hozzá a kisfiú. Van a szobában egy sehová nem vezető ajtó, s ez az ajtó a novellában sem vezet sehová, vagy talán mégis ezen az ajtón érkezett a kisfiú. Valami furcsa, pedofil gyanúsítgatásba fulladt, szándékaik ellen való párbeszédet produkálnak ezek ketten ebben a szobában. Mintha mindketten nem gondolnák, de kimondanák. Mint ahogy az ember állandóan olyasmiket beszél össze, amit nem gondolt el előtte. Vagy önmagát gyanúsítja meg az elbeszélő valami olyasmivel, amit nincs is szándékában elkövetni, mégis gondolja, s a kisfiú csupán ennek a lehetetlen, belső személynek a megtestesülése. S ettől kezdve semmi nem érvényes többé. Nem lehet eldönteni, hol húzódik a határ az én, az egyes szám első személyű elbeszélő, a jelenés, a képzelet, az álomvalóság és a teljességgel foszlékonynak mutakozó egyetemes realitás között. Nagyon úgy van, ahogy Theodor W. Adorno jellemzi később Kafka húsevő virágként funkcionáló stílusát. Minden egyes mondatával egyre nagyobb bizonytalanságot támaszt. A novella nyelve mindazonáltal a tőle megszokott módon, élesen tárgyias marad, azaz rezzenéstelenül néz szembe a teljes valóságvesztéssel. Ami Hans Günther születése pillanatában, ezek szerint epochális méretűnek, paraméternek

tekinthető. Még innen vagyunk ugyan az első világháború katasztrófáján, ám ugyanezen napok egyikén Erfurtban megszületik egy másik kisfiú. Neki a szülei szintén a Hans keresztnévet adják, családi neve Günther. Van hát a világon egyszerre két Hans Güntherünk. Ha van sors, és nem csak káosz van, ha a sorsnak a véletlennel és az esetlegessel azonos fonatba szöve van önálló szála, akkor születésük pillanatától közel kerülnek a nagybetűsnek képzelt történelemben. Úgymond közelebb állnak egymáshoz, és közelebb a következőre rákövetkező katasztrófához, minthogy bárki józan ésszel elgondolhatná és felfoghatná. Hans Günther a prágai zsidók deportálásának lesz a hivatali felelőse ugyanabban az évben a *Zentralamt zur Regelung der Judenfrage* vezetőjeként, amikor Hans Günther a feleségével, valamint számos további rokonával és ismerősével egyetemben, egy tömeges elhurcolás keretében elhurcolják Prágából. Hans Günther SS-Sturmbannführert három év múlva megölik a cseh partizánok. Hans Günther a költőt, ugyanekkor amerikai katonák szabadítják fel a Langenstein-Zwieberg-i táborban, Halberstadt közelében, ahová theresienstadti deportációja, majd auschwitz-i és buchenwaldi raboskodása után egy föld alá telepített repülőgépgyár rab-szolgájaként további rendelkezésig lelökték, és verset még itt is írt. Feleségét megölték, anyósát, apósát megölték, tizennyolc rokonát ölték meg. Pusztulásuk helye ismert. További rendelkezésig egyes egyedülként maradt meg a családjából. Gondolkodásának mindezzel valahogy meg kell birkóznia.

Első lépésként annyit tehetett, hogy megfosztotta magát a saját kettős keresztnévétől. Neve ne lehessen azonos a gyilkos nevével. Ne hallgassuk el, hogy élt ebben az időben egy harmadik Hans Günther is, teljes nevén Hans Friedrich Karl Günther, akit a berlini és a freiburgi egyetemen tréfásan Rassengünthernek, illetve Rassenpapstnak neveztek a kollégái és a tanítványai. A rasszizmus tudományának professzora volt ez a rasszista ideológiával eljegyzett tudományos istenadta. Érthető, hogy ilyen névbeli azonosságot nem kíván az ember. Fel sem tudja fogni ésszel, hogyan történhetett. Ezen túl a költőt H. G. Adlernek kell neveznünk. A Bonaparte hercegnő jóvoltából Bécsből Londonba menekített Sigmund Freud a névváltoztatási akciót neurotikus önbüntetésnek nevezné. Önbüntetésében nem tudom követni Hans Günther Adlert. Értem, megértem, de legyen elég ennyi. Ha nem állnék ellent, akkor tudatának ez a fekete foltja minden további energiámat magába szippantaná. Ezért is nem írtam le a nevét eddig. Előbb el kellett valahogy mesélnem a történetét. Látásának történetét. Valamin meg kellett vetnem a lábam, ami egyszerre van kívül és belül a személyiségén, és a histórián. Minél jobban megismertem művét, annál fájdalmasabbá vált a névcsonkítása. Freudtól tudjuk, hogy a szuggesztív és az önszuggesztív jóvoltából sem vagyunk függetlenek a viselt nevünktől, amit a görög és a zsidó antikvitásban szintén jól tudtak, habár nem racionálisan tudták, hanem kultikusan tudták.

Hans Günther Adler többszörösen tudhatta, hogy az én sem csak énből áll.

Prága állt, amikor a viszonylag sértetlen Prágába visszaérkezett. Azon kivételes városok közé tartozott Európában, amelyet nem romboltak porrá. Mégsem maradt ugyanaz a Prága. Német nyelven itt nem volt többé élet elképzelhető. Ha ottmarad, akkor további rendelkezésig cseh íróvá kellett volna válnia, azaz ismét elvették volna a nyelvét. Az általam ismert írásokban és levelekben nem ad konkrét magyarázatot arra, hogy miért kellett Prágát elhagynia. Azt kellett kérdeznie,

hová vigye a német anyanyelvét, a német költészetét, és a német nyelven írott *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, azaz *Theresienstadt 1941–1945. A kényszerközösség ábrázata* címmel készülő történeti monográfiával ugyan mit kezdjen. A depersonifikációs munka csúcsteljesítménye lesz az életében. A névváltoztatás viszont a legszemélyesebb tett lehetett az életében.

Volt egy Prágából elszármazott gyermekkori jó barátja. Franz Baermann Steinernek hívták, maga is költő, irodalmár. De az ő figyelme is meg volt osztva tudomány és költészet között. Előbb az etnológiai, majd az antropológiai tudományok kutatója lett, aki akkor már nyolcadik éve Oxfordban élt, s immár nem tanult, hanem tanított. A gyermekkori barátságok nem sokáig tartanak, ez a barátság kivétel. Az a típusú kettős tehetség, amely gyerekként minden bizonnyal összefordította őket, még a kivételesnél is ritkább lehet. Barátságuk tartósságának talán ez a kivételesség volt a fedezete. A szép és az igaz, a tudományok és a művészetek között elvileg áthidalhatatlan a szakadék. Adler a barátja után Londonba ment. Még a régi prágai időkben, amikor befejezte zenetudományi tanulmányait, meghívta Prágába a *Blendung* íróját, Elias Canettit egy felolvasásra, aki akkor Bécsben élt. Abban a városban, ahol a barátja akkoriban épp tanult. Megismertette egymással őket. Amikor aztán Canetti Londonba készült, megadta neki Oxfordban tanító barátja címét, aki végül neki is nagy segítségére volt, hogy az emigrációban helyet találjon magának.

Ennek az egyenetlenségektől sem mentes, észrevétlen kis baráti körnek akkor már mindhárom tagja, Steiner, Adler, Canetti, antropológiával, tudományos és költői antropológiával foglalkozott. A költői antropológia az irodalom művelésének igen sajátos változata vagy alfaja. Amióta az eszemet tudom, én sem foglalkozom mással. Adler azt írja róla, hogy „nem felszínes locsogás ez, nem holmi politikai zagyvaság, de nem is művészet, amit iskolában vagy egyetemen elsajátíthatunk, de nem is a szokásos értelemben vett vallás vagy filozófia, hiszen mindezek túlságosan is külsődlegesek, nem, ez maga az élet, melybe csak elmélyültség által lehet behatolni, ha valaki a bensőre koncentrálna és a külsőséget levetkezi.” Nem azt kérdezzük hát, hogy ez vagy az a személy milyen nekünk, nem alakokban, nem hősökben, nem figurákban gondolkodunk, hanem azt kérdezzük, ki ő, és sorsának fonala miként van a véletlenek és az esetlegességek közé befonva. A ki kérdése és a milyen kérdése bizony vízvázasztó az irodalomban. A ki kérdésével elsősorban nem a valaki nekünk kedves vagy nekünk utálatos tulajdonságaira vagyunk kíváncsiak, hanem legfőként a karakterére. Abban az értelmében, ahogy a görögök használták a szót. Az egyedire, a kivételesre, arra, ami nem tőle függ, érintetetlen marad mások ilyen vagy olyan ítéletétől. Tulajdonságainak együttesére, s nem erre vagy arra a tulajdonságára. Egyetlen embernek nagyon sokféle tulajdonsága van, többféle, mint amennyit egyáltalán ismerhet vagy használ életének sokféle váratlan helyzetében. Használatos tulajdonságainak rendszerére, amivel más emberekkel érintkezik. Időlegesen működő vagy örökké szunnyadó tulajdonságaira vagyunk kíváncsiak. Azokra a gesztusokra, amivel az emberek hol ezt, hol azt a tulajdonságukat fordítják egymás felé, olykor saját maguk számára is meglepetten akár maguk ellen is. Olyan helyzetekre, amikor az egyik tulajdonságukat a másikkal nem egyeztetik feltétlenül. Azaz a lehetséges tulajdonsági rendszerek jellegére, mozgékonyaságára, statikájá-

ra vagyunk kíváncsiak, a különbözőségekből vagy azonosságból eredő konfliktusok, beteljesedések, kiteljesedések, drámák, tragédiák, farce-ok eredetére, származási helyére, összefüggéseik szerkezetére, e szerkezetek illeszkedési ábráira.

A költői antropológia az embertudományi alap kutatások közé tartozik, habár nem föltétlenül tudományos eszközökkel dolgozik.

Más kérdés, hogy van-e értelme egy ilyen jellegű alap kutatásnak, s mi az értelme. Egyáltalán, honnan jön, miből származik a költői tudomány ideája. Egyik legfontosabb forrása természetesen az antikvitás. A görög mitológia azon felismerése, hogy az emberi és állati lénynek van megkülönböztető jellege. Mintegy ennél fogva van kiemelve a teremtés tömegességéből. Jellege ugyan nem magában áll, hanem emlékeztető, utalás az Olümposzon lakozó istenek jóval nagyobb léptékű létére és jellegére. Mitológiai karakterük a vonatkozási pont. A káosz és az univerzum a mitológiai felfogásban persze alaposan összeért. A mitológiai történet pedig a különböző karakterek egyenes ági leszármazottja volt. Embernek és isteneknek egyként van sajátos jellege, ezek többféle tulajdonságból állnak, bizonyos tulajdonságok együttese tartást ad, más tulajdonságok együttese rombolja a tartást, a tartás pedig jórészt a tulajdonságok rendszeralkotó jellegén áll vagy bukik, a tartósságukon vagy az ingatagságukon. A rendszeralkotó jellegzetességek gyenge és erős kötése nem csak a szerves és a szervetlen természettel teszik szerkezetazonossá az emberi lényt, hanem az istenekkel. A karakter úgymond az emberi lény isteni részese, mely individualitásként ünneplhető vagy éppen elátkozható. Ápolásra szorul, állandó átvilágítottságot kíván. A költői embertan mindazonáltal nem elsődleges kérdése, hogy az istenek tulajdonságai formázzák-e ki az emberi tulajdonságokat, avagy az ember teremtette-e saját képére az istenekéket. Az a kérdése, hogy milyen jellegű szabályszerűségek, milyen gondolkodási struktúrák, milyen gondolkodási minták vezetnek el a különböző kulturális szinteken élő lényeket az egyeditől az absztrakcióhoz, s a különböző kulturális absztrakciók, azaz kultuszok sorával miként viszik át őt a nagy emberiségtörténeti korszakhatárokon.

A kis londoni körben ült hát három emigráns, mindhárman a világpusztulás utáni lét emigránsai, három költői antropológus, akik három különböző, s igen egyedien megfogalmazott választ adtak a ki, kit, kinek korszakos kérdésre. Steiner a szolgaság kultikus formáival foglalkozott. Abban látta jellegzetességüket, ahogy az ember a szolgaságát bensőségessé teszi, s ezzel bevezeti saját társadalmába bensejébe, újabb és újabb formáit adaptálja, integrálja. Steiner nyomvonalát követve azt mondanám, hogy az emberi egyed önpusztító oportunitása minden bizonnyal azon az adottságán van megalapozva, hogy egyedül nincsen el, kis csoportban nehezen boldogul, s így láthatóvá teszi, hogy minden egyéni törekvésével együtt nagyon közel van állati ősei csordaszelleméhez, a nagy tömeghez. A szolgaságra való hajlamával mindenesetre idáig néz vissza minden döntésével és cselekedetével. Mi más lenne a nacionalizmus, a rasszizmus, a homofóbia, a xenofóbia, a nőgyűlölet, a szomszédháború, mint a militáns csordatudat demonstrációja. Másfelől ugyanerről az ősi töről szakad le az emberi lény talán legnagyobb tulajdonságának működése, minden művészeti tevékenység és tudományos megismerés emocionális alapja és feltétele: az empátia. Empátia a kiválasztott személyekkel, akár ismeretlenekkel szemben, és ennek el-

lentette, a kíméletlenül ápolt antipátia mindazokkal szemben, akik nem tartoznak a kiválasztottak csoportjához. Bűdösek. Azaz a szaglásunkra bízva is felismerjük a különbözőségüket. A náci tudományosság mulatságos módon éppen ezen az animális ponton mondott csődöt. Nem tudta tudományos módszerekkel megnevezni azokat, akiknek a kiválasztott csoporthoz kell tartozniuk, s így azt sem, hogy kiknek kell a csoporton kívül maradniuk. Előbb hozta a csordatudatra vonatkozó törvényt, mint ahogy tudománya produkálni tudta volna a tudományos eredményt. Máig tanulságos a vita, amit részutatási eredményeik alapján a két neves rasszista antropológus, a szemgolyók örökléstani sajátosságait vizsgáló Karin Magnussen és az ikerszületések öröklési sajátosságait kutató Otmar Freiherr von Verschuer az önkényesen németnek tekintett populáción belül élő fogyatékos személyek lehetséges sorsáról folytatott. Magnussen azon a véleményen volt, hogy meg kell ölni őket. Úgy vélte, hogy ez a legbiztonságosabb, legegyszerűbb és legolcsóbb megoldás. Holott kutatásai alapján az volt a tudományos meggyőződése, hogy amennyiben a fogyatékos személyeket kizárják az öröklődési láncból, akkor a kizárás irreverzibilis deformációkhoz vezet a populáción belül. Hiszen éppen az volt a tudományos felismerése, hogy a deformáció belül van a formáción, nem kívül, azaz a populáció örökléstani láncainak van szükségük minden variánsra. Von Verschuernek ezzel szemben az volt a tudományos meggyőződése, hogy az örökléstani láncot az ismétlődő deformációk veszélyeztetik, s ezért a hibás genetikai kóddal rendelkező személyeket ki kell kapcsolniuk a populációból, a populáció egészségének érdekében meg kell akadályozni a szaporodásukat. Mivel azonban ő maga Martin Niemöller köréhez, a Bekennende Kirche, azaz a Hitvalló Egyház nevű protestáns mozgalom belső köréhez tartozott, s így megoldásként nem szorgalmazhatta a gyilkosságot, a deformált személyek sterilizációját javasolta, amit a fajvédelmi orvosok általa felállított hálózata aztán tudományosan nem igazolt kritériumok alapján szorgalmasan művelt is. Tudományos meggyőződésük ellenében követték saját csoporttudatukat, a náci vagy a keresztyént. Mindketten felülírták vele tudományos hipotézisüket, amit a náciizmus tizenhét éve alatt még a koncentrációs táborokból, tehát tudományosan nem elfogadható helyről származó kísérleti alanyokon végzett brutális kutatásaikkal sem tudtak bizonyítani.

Canetti eleve ebből a csoportdinamikai felismerésből indult ki. A tömeg és a hatalom viszonyát tárgyaló monográfiája a századokon átmentett nyelvek erejével hitelesíti antropológiai felfogását. A tömegen belüli tömeges mozgások és a tömegmozgalmak ábrázolásában Canetti lenyűgöző. Adler azonban már magára a tömeg fogalmára is bizalmatlanul tekintett. Ha ugyanis ténylegesen minden erőátvitel olyan egyszerűen és direkt formában működne, miként Canetti ábrázolatában, akkor csak a kisebbik baj lenne, hogy nem tudunk a tömegen belül az individualitás, az egyszerűség, az egyediség fogalmának helyet szorítani, ha egyszer mindezeket felülírja a csoporttudat, a nagyobbik baj, hogy az emberi lény szabadságtörekvéseit, valóságos renitenciáját, ellenállási készségét, hajlamát a rebellióra, a lázadásra, az anarchiára és a destrukcióra szintén nem tudjuk hová letenni. Canetti tömegében az emberi társadalmak fontos építőkövei maradnak ki a számításból. Adler a kényszerközösség fogalmával, a költői és a tudományos deskripció határmezsgyéjén mozogva írja le a rendelkezési

rendszerekkel irányított embert. Adler felfogásában a tömegtársadalom nem baleset, hanem egy megkerülhetetlen antropológiai adottság következménye. Ami elég kockázatos, de nem védhetetlen megállapítás.

„A történelem summája az országban és a táborban egyként a bűn, sokszoros bűn, amitől immár senki nem szabadulhat, hiszen maga az emberiség lett bűn-szövetkezet (ugyanakkor persze kegyelmi közösség, ami ebben az összefüggésben nem követhető). Miként nevezzük meg hát a bűnt? Az emberiség megzavarodottságának bűneként, amit Hitler uralmával sikerült elérnie; vagy az embertelenség bűneként, amit akár istentelenségként is felfoghatunk; netán egy olyan szeretetmentes korszak bűneként, mely a sematizmus kaptafájára húzta fel a rendet, az organikus mechanikussá, az élő tömegessé, az embert áruvá, a lelket elfojtások rendszerévé tette és a szellemet ideológiává alakította át; netán a félreértés és a félreértékelés bűneként, mely minden értéket tagad, és a fogalmi zűrzavar bűneként, mely széthullásba taszít; az eltompult emberi nem bűneként, mely ostobasága, gyűlölködése, nyereszkedése, hazudozása színváltozásaiban olyannyira elvakult, hogy észre sem vette a mechanikus materializmus, és pusztító kinövése, a nacionalizmus formájában kikerülhetetlenül közelgő szerencsétlenséget, amit ő maga idézett a saját fejére; végül legjelentősebb bűneként kell megneveznünk a bűnérzékelés hiányát, hisz a tömeggé alakult emberiség a saját személyes bűneit sem tudja többé megragadni és bevallani.”

Ha ez nem volt mindig is így, ha az egyén nem kaotikus erők foglya, hanem választási lehetősége van, s legalább a saját hangja és morálja erejéig van beleszólási lehetősége a történelembe, akkor először is mindent és mindenkit illetően el kéne tudnunk választani minden ember személyes felelősségét a történelmi felelősségtől, meg kéne őt, mármint külön meg kéne minden egyént győznünk arról, hogy ez utóbbit még akkor sem utasíthatja el, ha nincs személyes felelőssége egy bűnt vagy bűnözésbe torkolló folyamatot illetően, mi több, a bűn kérdését strukturális kérdéssel kéne kiváltunk. Le kéne írunk, hogy az ember milyen struktúrákba illeszkedve ismétli meg valamilyen kollektivitás nevében mindig ugyanazon bűnököt, amelyek elkövetésétől szenved, és amelyeket esetleg másoknak sem kíván, vagy ha emocionálisan e kívánságoktól nem is áll olyan távol, de elkövetésüktől legalábbis addig vissza tudja magát fogni, amíg a kollektív énje éppen megengedi. Úgy látom, hogy ott még messze nem tartunk, hogy a bűnös-ség kérdését egy ilyen jellegű strukturális kérdéssel tudtuk volna leváltani. Akkor viszont nagyon fenyegetően ott marad a levegőben Kertész Imre lakonikus megállapítása, miszerint Auschwitz repríze közel sincs kizárva.

Anélkül, hogy bárki tudna róla, a kis londoni körben a huszadik század egyik legjelentékenyebb tudományos vitája zajlik a három emigráns között. A háború utáni nemzedékek egyik legnagyobb gondja, legyenek teológusok, történészek, filozófusok, írók, költők vagy filológusok, hogy a történeteket, aminek mindhárman túlélői, vajon miként lehet beilleszteni a lehetséges emberi viselkedésmódok közé. Lehetséges-e. Nekem ugyan most nem az a dolgom, hogy Steiner, Canetti, Adler vagy a magam költői antropológiájáról értekezsek, hanem Adler fotográfiáiról. Csakhogy ezek az antropológiai kérdések a fotográfiáiról sem leválaszthatók. A költészetéről, mely a legközelebb áll a fotográfiáihoz, még kevésbé.

Az elégia és az óda, azaz a disztichonban írott panaszdal és az énekelhető, antik

versmértékben írott rímtelen költemény, mely a két barát, Steiner és Adler kitüntetett versformái közé tartozik, egyenesen a költői antropológia felismeréseihez sodor bennünket: az érzelmi állapot szerint meghatározott versmérték zenei adottságai, ha nem is univerzálisak, de legalább az emberi lény pszichoszomatikus adottságaival több évezrede ekvivalensek. Így szedi a levegőjét az ember, illetve bizonyos élethelyzetekben így akad el a levegője. Adler költészetében ez az ekvivalencia érzelmi és ritmikai szempontból tökéletesen kidolgozott, s ezért még csak a gyanúja sem merülhet fel, hogy Theresienstadtban írott verseinek bármi közük lenne a véletlenhez, az ötletszerűhöz vagy az esetlegeshez. A tradicionalizmushoz sincs közük. Nem arról van hát szó, hogy antik alapozású formába zárva mond el valamit, amiről valójában csak a teljes elnémulással lenne lehetséges hitelesen beszélni, hanem világosan látja, hogy az óda és az elégia antropológiailag releváns ritmikája éppen annak a témának az elbeszélésére hivatott, ami miatt el kéne némulnia. Azaz nem ő, hanem az emberi lény nem alkalmas az elnémulásra, s ha mégsem tehet mást, akkor még itt van neki az antik versmérték a maradék lélegzétéhez. Az ember olyan lény, aki olykor vért köpve is beszél, akár magáról az elnémulásról beszél, vagy annak elementáris szükségletéről. Beszélnie kell, hisz kizárólag és egyedül csoportban létezik, a modernizáció második hullámától kezdve csak sokaságban létezik, individualitása pedig a nyelvtől kezdve a nyelv előtti struktúrákig, a tudatosan és öntudatlanul elsajátított kollektív tudattalan és a reflektáltan tudatos egymásba rétegzett roppant halmaza.

Ebből az aspektusból nézve egyáltalán nem meglepő analógia, hogy a német és a magyar nemzetiszocialista rendszer utolsó eszeveszett rángásaként erőltetett menetbe hajszolt élőhalottak tömegében egy magyar költő, Radnóti Miklós, szintúgy antik versmértékben írja be noteszébe utolsó verseit, amelyeket aztán az abdai tömegsírban, egy viharkabát belső zsebében találnak meg. A viharkabát nem biztos, hogy Radnótié. A jobbára felbomlott viharkabátos testről sem tudjuk megmondani, hogy kié volt. A kézírását ismerjük, szabályos, gyönyörű kézírás, mely utolsó napjaiban is nyugodt és teljes maradt, a versekről pedig éppen a versformákból tudjuk, hogy nem lehetett másé. Radnóti éppen úgy, mint Steiner és Adler az antik versformák jelentékeny ismerője volt egy magyar nyelvzenére igen érzékeny budapesti és szegedi biotópban, egy olyan korban, amikor az antik versmértéket egy kis budapesti és szegedi kör nagyszerű tagjain kívül már alig valaki ismerte és művelte. Tudta hát, hogy mit tesz.

Mindketten egy eladdig ismeretlen természetű esztétikát dolgoztak ki, az önkény elviselésének esztétikáját, egy olyan esztétikát, amely természetesen nincsen el az önkény antropológiája nélkül.

Nyári játék a Cseh-erdőben

*A pitypang virágzik. A pók lesben lapul.
A szúnyog zümmög. Áskál a vakond.
A pocok résen van. Az ágak zörögnek.
A fajdkakas dürrög.
A karvaly zsákmányát nyeldekli.
Európa álmodik.*

*Egy fiatalasszony énekel a pataknál,
A furulyás fájdalmasan ereszti le hangszerét.
A doktor úr a réten fekvé Goethe
Összes műveiből olvas.
A gyerekek paskolják a vizet;
A patak csendesebben
Folyik át a csaliton.
Szárnyaló sárkányok kora.
Nyár-lélegzetben táncol a Föld.
Csillog a kő-esőcsatorna, egy kakas nézi,
A csűrök nyitva állnak.
A kicsik vidámvisítva hancúroznak a szénában.
Anyjuk odakiáltja: „Aszt nem ám lepottyanni onnat!”*

*Körös-körül a föld, jóllakottan, a barna gulya
A mezőn, s a domboldalon a fenyőerdő.
A Nap mozdulatlanul áll.
Mély csendben álmodik a Cseh-erdő.*

Téli éjszaka

A téli erdőben a hold
A kék lankákra szitál.
A hó ropog a talp alatt.
A szél havat fúj le a fákról.
Susog az éjszaka titka.

Adj innom
Ennek az ezüst mozdulatlanságnak
Megdermedt könnyérezetéből,
Virulva világló hófényű éj!

Meggyilkolt lelkek között

Meggyilkolt lelkek között,
Hallod?,
A Gonosz ujjongását?
Hogyan tekergőzik
A lélegző hullák belső kanyarulataiban!
Hidegen nyeli el a
Harsány sóhajokból kevert éj
A félelmetesen merész testvérgyűlölséget;
Ó – az éj –:
Vigasználkül,
A megállapodott érettség
Elzsongító illata nélkül.

Hallod?
Egyre hevesebben, zúgva
Csóválják
A düh szitokfáklyáját;
Kit eltalál,
Az kitiltatik minden emlékezetből,
Magába nyeli a felejtés;
Lehúzza, le
Az enyészetbe és a sárba!

Beszélj! beszélj! – Vagy ne is;
Zuhogó kiáltásokat fröcsögj magadból,

*Hogy odafönn – az – az örök ... –
De mégse –
Némulj meg!
Ne mozdulj,
S fényedet, a legmagányosabbat, takard
Néma várakozásba –:*

*Meggyilkolt lelkek között,
Hallod?:
Szeresd a sorsod!*

Ez a vég

*Ez a vég;
Világosan érzem,
Éles fémfogakra vetve:
Ez a halál, a halálnál halálabb,
Minden halálok halála,
Kihalhatatlan és végig sosem halható,
A kék ósjégben
Végtelenségeken át megfagyva,
A szakadékokban
A végső feledés alá temetve.*

*Ez minden végek vége,
Széthasadozni névtelenül
A hallgatóság forrásában
S érzés nélkül,
Nem tapogatni ki többé,
Sodródni lefelé az örvénnyel;
Még bőven habzó,
Hamarosan elapadó,
Némán megbénuló,
Feneketlen-titokzatasmélyű,
Felfoghatatlan ürességben.*

*Ez a vég:
Kimúlt halál.*

TATÁR SÁNDOR fordításai

Stampa

A temető kicsiny, a kislány sírja szembeötlik. Csak annyi áll rajta fekete keresztben fehér betűkkel, hogy LETIZIA. A virágok és a száraz csokrok közt néhány emléké vált játékszer meg egy gyöngyös gyerekkarkötő. Gyerekrajz: „Hiányzol”. Letizia Giacometti haláláról márciusban hallottam a Val d’Arca vendéglőben a fogadósnetől. Amikor én Bergellben kóboroltam, ahol télen a madár se jár, már besütött a nap a völgyoszorosba. Egy asszony kitergette a hótakaróra a szőnyeget, lepedő dermedt a gyöngy napon a kötélén. Novembertől februárig a Nap nélkül élnek a stampaiak, ők ötvenen, akik még a faluban maradtak, mert az óriás hegyek nem engedik le az alacsony napsugarakat. Vannak dátumok, amelyeket megjegyez az ember: ebben az évben február 7-én, déli fél egykor villant föl az első napsugár Stampában. A kislány február 22-én halt meg a közeli kórházban, influenzában. Tízéves volt. A kortalan fogadósne, aki még ismerte Albertót, félig olaszul, félig németül, megrendülten meséli a rövid történetet, az utolsó, a legfiatalabb stampai Giacometti-sarj hirtelen halálát.

Tél óta melengettem a szívemben Letizia nevét. Találtam róla két fényképet az interneten: barna kislány, cicával a karján, egy másikon rózsaszín papucsban hintázik a tavaszban. A leányka halála és a stampai tél végtelennek tűnő szürkéje – amit én Alberto Giacometti festményeiről ismerek – azonosultak a képzeletemben. Alberto fivére, Diego meglepő kijelentése szerint Stampa a pokol előszobája. Mégis valamennyien szerettek visszajárni a faluba, Alberto ráadásul a téli Stampát preferálta, talán a legsajátabb, végtelenített, tompa szürkéit táplálta a bergelli téllal, a csonthóval és a feketejéggel, vagy a régi karácsonyokra emlékezett, amikor még körülülte a család a sokszor lerajzolt és lefestett, különlegesen szép lámpát, de az is lehet, hogy az imádott anyját szerette volna ilyenkor, a dermedt időszakban, földérinteni.

A kérdés, melyre közel egy éve keresem a választ, Alberto megveszekedett ragaszkodása a szürkékhez, a teremtés ékes színeinek visszavonása a festményein, a szürkére-szorítkozás, melybe alig csempész színes vonalakat, fonalakat. Ha közelebről s hosszasan nézzük a képeit, láthatjuk azonban, hogy ez a szürke száz színt rejt magában, kikúszik, kiúszik belőle itt is, ott is egy-egy színfolt, mintha mégis mindent tartalmaznának ezek az ő „kövei”. Giacometti beletemette az ő jellegzetes szürkéibe az egész spektrumot, hogy bennük meghúzódva – talán – átteleljen a fény. Olyanok az ő szürkéi, mint a sziklák, melyek csak elsőre monokrómok, ám közel hajolva, türelemmel szemlélődve a szivárvány minden színe megtalálható rajtuk, sőt még az arany, a bronz és az ezüst is, a hosszú életű zuzmók pedig – ez az „együgyű paraszti nép”, ahogy Linné mondta volt – cián, téglavörös, permetkék, zöld foltokkal tarkítják őket.

A szürrealisták hatására írt korai prózájában, melyben a gyerekkorára emlé-

kezik, Alberto Giacometti egy arany meg egy fekete sziklatömből mesél. A barlangos „arany szikla” lett volna gyerekként az oltalma, a vára, képzeletének forráshelye, a fekete pedig a félelmeié. Bergellben valóban sok vájatos szikla van szertedobálva, olyan is akad, amelybe bele lehet bújni, kipróbáltam, és a saját szememmel láttam, ahogy a napon csillog rajtuk a csillámpala, vagy ahogy a nedvességben megfeketedtek: a gyermeki imagináció a legigazabbnak bizonyul! Az aranyló, az ezüstös és a bronzfényű kődarabok itt hevernek most az asztalomon. Giacometti felnőttkori szürkéi, melyek az eredetileg agyagból és gipszből készültek, majd patinázott bronzba öntött szobrokat és a festményeit is betöltik, innen, Bergellből, az Alpokból vették, és ugyanolyan rejtélyesek, mint az igazából sokszínű, számtalan kikutathatatlan történetet tartalmazó, akár több száz millió évet elnyelt ősi kövek.

Bergell, avagy olaszul Bregaglia, zordon, ritkán lakott, ma már elnéptelenedő régió Graubünden kantonban: a Maloját övező hegyekből hirtelen lezúdul egy 32 kilométeres völgygyorsos, ez vezet el Olaszországba. A hegyi utakat már a római korban kikaposták. Óriások markában vannak ezek a kis falvak, közöttük Borgonovo, Giacometti szülő- és halófaluja, és közvetlenül mellette Stampa, ahol a gyerekkorát töltötte. Tavasszal és télen szépséges a táj, de a vertikális, a szirtek látványa olyankor is azt az „irdatlanságot” (Ungeheuer) sugározza, ami nyaranta a közelben lakó Nietzschét is megigézta. Igaz, az őslakosok rém ügyesen mozognak a hegyekben, de Alberto, az apjával ellentétben, sohasem volt gyorslábú, olyannyira, hogy amikor fiatal felnőttként Párizsban, egy balesetben picit lesántult, ezt megkönnyebbülésnek vette. A lépés, a járás művészeti probléma lett számára, és az ülés volt a létformája.

Nem járt ki a természetbe. Mindig modellel dolgozott, türelmes családtagjaival vagy barátaival, akik napokon, heteken sőt éveken, órák százain át ültek neki mocsanatlanul, és az eredmény mindig nélkülözötte a bőrszínét, a festők nagy titkát, az *inkarnatot*, a szem és a haj színét, egyáltalán a húst, ellenben szürke lett, sok gipszfehérrel, feketével, okkerrel, penészzölddel és sötétkéssel, száz tónussal, melyek összbenyomása mégis, verbálisan kifejezve, nem más, csakis a szürke. Mintha Giacometti olyannak festette volna le az előtte ülő és lélegző személyt, amilyen az majd a halálával lesz, mikor kimúlik – az emberek halálát is belefestette a portréba, élőhalottakat, eleven, ám egyúttal eltávozott személyeket festett. A halál jelenléte az élő emberben kiszívja az arc pírját, a szívárványhártyát, elorozza a száj rózsaszínét, s a festő ezzel szembeállva megörökíti az arcvonásokat, a fej szerkezetét, az egyedi lény sajátos vázát. Élnek a lefestett személyek, de a festő látomásában az is benne van, hogy majd meghalnak és a másvilágról néznek vissza ránk, onnét, ahol megkövült lények laknak. Köveket és fémekeket látunk, amikor Giacometti embereit nézzük, aki mintha mindig a hegy istenének jelenlétében alkotna.

Vajon a kő élő vagy holt? Ha közöttük vagyunk a hegyen, akkor erre a kérdésre, azt hiszem, nem tudunk válaszolni, mert a tekintetünkben egy kissé megelevenednek, „szerepelnek”, s hogy önmagukban, nélkülünk milyenek, azt is csak mi tudjuk elképzelni – mert nincsenek nélkülünk, emberek nélkül kövek. Ahogy Zarathustra mondta a Napnak: Mi lenne a te boldogságoddal, ha nem volnának azok, akiknek ragyogsz! Giacometti kőhegy gyanánt festette meg az embereket,

a mögöttük lévő és az utánuk következő évmilliókkal együtt, a saját szeme fényében, tulajdonképpen tehát, elnagyoltan szólva: az örökkévalóságba helyezte őket, e kicsinyeket. És ő, a festő volt az, aki a keletkező képnek tudott vagy nem tudott életet – értelmet, ragyogást – kölcsönözni. Ez az értelem nem más, mint hogy a sziklasötétből, kőszürkéből föl villan a lelkes élet, majd váratlanul visszahunyódik, visszazárul belé. Az élet intenzív pillanatában, a festői munkamániában hasonlíthatatlan interakció jön létre közte és a moccsatlan, többnyire szótlanul szuszogó modell közt, aki semmi mást, a létét, az arcát, a testét teszi oda a székre neki, ajándékként, a romlandó létét, melyet a festő figyelme emel magába – igen, szentesít – az ülés idejére, és ha sikerül a mű, még más időkre is. A kép kettejük interferenciájának gyümölcse a settenkedő halál ellenében, ámde azt is benne foglalva.

Giacometti portréfestészete azért egyedülálló, mert megfestette azt is, hogy én, a személy, már meghaltam, s lényem szerkezete, az egyedülálló struktúra, az alkat, aki vagyok, valahol megmarad, mint egy váz, csigaház vagy kitingpáncél, pormintázat – ezúttal a vásznon vagy a papíron vagy a szoborban, ezen túl a világ szétbonthatatlan, bonyolult szerkezetében, úgy, ahogy a közömbös hegyek köveiben is évmilliók, történetek, történelmek és természeti lények rejlenek összehyálódva. Mindegy, hogy a személy kicsoda – Giacometti víziójában egyformán petrifikálódik mindenki, tekintet nélkül korra, nemre, vonzalomra, s válik az irdatlan világ egy kis fossziliájává. De közben még él – ott őelőtte és a képen, a rabul ejtett és az örökkévalóságba visszazármaztatott időben –, és a személynek ez az élniakarása is bele van írva a festményekbe. A lefestett személyek éppen még urai a halálnak, azért tűnnek egyszerre esendőnek és királyinak, királynőinek, az ülés istenei és istennői ők egyrészt, másrészt azonban végtelenül halandók. Mintha a végelességgel ez a fajta festői végtelenség állna szemben.

Halandóbban a fánál. Az engadini vörösfenyők nyolcszáz évig is élnek a hegyekben, és utána még akár négyszáz éven át megmaradnak a csonkjaik, a száraz, ritka, tiszta levegőben sokáig nem korhadnak szét – találkoztam ilyen különleges, deformálódott „faszobrokkal”, melyeket a teremtő műalkotásainak neveztem el, mert a természetes, lombos fákkal szemben olyanok, mint a kreációk. A növényi haláléi. De a még élő, többszáz éves havasi cirbolya- és vörösfenyőkön is látszanak már a majdani halál lerakódásai, rapancsai, pamacsai, szákkalluzmókkal ékesítve. Ezek a fenyvesek csak messziről sűrűk, közlőről átjárja őket a levegő, és minden fa külön egyed – majdnem azt mondtam, hogy műalkotás – a rengetegben. Kapaszkodó egyed, sokuk a sziklák permén tartja meg magát lehetetlen pozitúrában, vagy pont olyan hosszúra nyúlt és vékony, mint Giacometti szobrai.

Alberto Giacometti nem valóság-hűségre, teljes individuációra törekedve festi le az egyedeket, hanem fordítva, úgy, hogy nem is olyan fontos, kicsoda az illető: az egót, a személyiség legindividuuálisabb aspektusát, a látványos énjét mellőzi, és azt emeli ki, ami már-már személytelen benne, de még nem absztrakció. Ez az ő fortély, az érzéki valóság és az absztrakció közti keskeny sáv megragadása. Ha a hagyományos portrékon azt szoktuk dicsérni, hogy „hús-vér” személlyel van találkozásunk, akkor nála épp ellenkezőleg, se hús, se vér, hanem a struktúra, a rajzolat a lényeg – az enyészet határán. Azt szokta mondani, hogy ő csakis

azt festi le, amit lát – ebben az esetben a látása par excellence festői, vagyis rajzolói, már a szeme is rajzol, fölbont és összerak. Portré gyanánt olyan konstruktumokat kapunk, melyeken a személy fölépítése, festői diagnózisa szerepel, egy kibányászott láttelel az emberről, akivel foglalkozik.

Volt ifjúkorában két traumatikus esemény, olyan típusú tapasztalat, amit Kosseleck az izzó láva megdermedésének hasonlatával illet. Ezek a tapasztalatok visszavonhatatlanok és sokáig megőrzik testünkben igazságuk prezenciáját. Az történt, hogy teljesen váratlanul meghalt a szeme előtt egy-egy ismerőse, és ő soha többé nem tudott szabadulni az egy pillanat alatt tárgyá váló ember, a már nem-ember képétől, az emberi egyed bármikor várható, hirtelen halálának árnyékától és e folyamat naturalizmusától sem. Ezek nem a képzelet játékaik voltak, nem művészi attrakciók (amilyenekkel a szürrealista periódusában kísérletezett), hanem vele súlyosan megesett dolgok; a legfontosabb életeseménye éppen-séggel halálesemény volt. Bizonyos Van Meurs esetét szóban és írásban részletesen föltárta. Az idős hollandot a megfizetett ifjú útitárs szerepében egy velencei útra kellett volna elkísérnie, a férfi azonban útközben, a szép nevű Madonna di Campiglióban, egy isten háta mögötti szállodában váratlanul meghalt vesebajban. A tizenkilenc éves Alberto, aki a festők Velencéjébe készült tanulmányútra, és nem halálos ágy szélére, kénytelen volt végignézni az agóniáját. Tanúja volt, életében először, a halál önkényes hatalmaskodásának és művének, a kiüresítésnek. Ez volt az a bizarr ajándék a sorstól, ami megváltoztatta életét, és a halott szájába repülő légy képében elültette benne a jövő nagy művész magját; ezentúl fölfokozott haláltudattal járt az emberek között. Ezért nem akart soha otthont, családi házat, kényelmes fészket, vagyont, és örökké égve hagyott villanyánál aludt. A művész, akinek a szobrai ma a legdrágábbak a világon, és aki a százfrankos bankjegyen látható, semmibe vette a pénzt és a személyi tulajdont. Amikor élete delén már igen jól keresett, a papírpénzt egy cipősdobozban tartotta a műtermében, legföljebb berúgta az ágy alá, az ágy elé pedig egy kényszerneurotikus precizitásával helyezte el a cipőjét meg a zokniját, hogy várják – nehogy ne találjon felébredni...

Ugyanakkor úgy gondolta, hogy saját halálát az ember képtelen tudatosítani, számba venni, elképzelni sem tudja, még az agonizáló ember is el van telve az életével az utolsó pillanat utolsó mikroszekundumáig. Ezt a fajta feszült telítettséget is megfestette az ezernyi precíz vonásból álló portrékon, melyek vonalszerkezete olyan, akár egy különleges óramű, élő tekintettel. És azt is lefestette, amit a modell nem tudhat, és ő is csak úgy tudhat magáról, ha a lehető legteljesebben átérzi a modell jelenlétét, meg ami azt titokzatossá, kibogozhatatlanná teszi és elenyészéssel fenyegeti. A veszélyeztetettség, hogy a figyelme ellankad, a kézügyessége felmondja a szolgálatot és az arc roncsként marad hátra, képeinek része. Azt is megfestette, hogy nem tud festeni. Az összes portréja attól eleven, hogy a padlón festékekkel kijelölt hely, ahova a modellnek mindig pontosan vissza kellett illesztenie a szék lábát: halálküszöb. Az alkotás permanensen fenyegető kudarca: élet-kudarc. Hegyek omlanak le, kőgörgötteg dübög. A zubogó Maira folyó mentén, a szülői ház közelében ott a tábla, hogy ne merészkedj túl közel a vízhez, mert a szeszélyes folyó bármikor kicsaphat szabálytalan medréből, és elsodorhat.

A tízéves Letizia eleven, játékos, egészséges kislány volt. Egy influenza nem a világ vége. Ki gondolná?! Amikor a hatvanöt éves Alberto befeküdt a churi kórházba, mert legyengült, ő sem gondolta, hogy ez most már a vég. Józan ésszel a vég elgondolhatatlan? Utolsó gesztusa, mielőtt leesett volna az álla, az volt, hogy felült a kórházi ágyon. A churi kórházat is hatalmas hegyek veszik körül, azokat láthatta a világból utoljára, meg az ágya fölé tornyosuló családját.

Megkerestem Stampában a házat, ahol nevelkedett. Zárt ajtókra-ablakokra találtam. Az emeletes ház málladozik, át van adva az enyészetnek, az örökösök nem törődnek vele. A túloldalon áll az apja szülőháza, a későbbi Piz Duan vendéglő, mely a szemben lévő kegyetlen oromról kapta a nevét, vagyis a néhai falusi kocsmá, amit a Maira folyó egyszer félig romba döntött. A földszintjén, mely neki is törzshelye volt, amikor otthon járt, lenne ma a Centro Giacometti, ha volna, s nem tengődne. A házban ma Marco Giacometti, a távoli rokon él, és ukrán felesége, Natasha, egy nyúlánk, fekete fiatalasszony. Beosontom a ház melletti kertbe, ahol növendék cseresznyefák piroslottak a rohanó folyó fölé hajló ágakkal. Kissé elhagyatott volt a kert. Alberto hajdanán menthetetlenül szürkének festette le. Amikor Natasha megjelent, petrezselyempalántákkal a két kezében, odamentem hozzá. Ügyetlenül fejeztem ki németül a részvéteimet. Az ő kislánya halt meg február 22-én. Az asszony szép arcán legördült egy súlyos könnycsepp. Természetesen nem ismertük egymást. A palántáktól nem tudtam megölelni, csak hozzáértem a karjához. Kicsit beszélgettünk; amellet, hogy mindketten anyák vagyunk, összekötött bennünket az is, hogy kelet-európaiak vagyunk, idegenek, Svájcnál sokkal szerencsétlenebb országokból idetévedt jövevények. Natasha, aki legalább olyan zavarban volt, mint én, elmondta azt is, hogy elvették tőlük a műterem kulcsát.

Giovanni és Alberto Giacometti műterme, rögtön a néhai fogadóval szemközt, egy gömbölyű szálfákból épített faház, mely régebben istálló volt. Ma le van zárva, nem lehet bemenni, magányba, gizgazba fulladt. A földszinti ajtót ki tudtam feszegetni. A sötétben limlomok hevernek, köztük stafelájok, képkeretek, egy üres pulóver. Az emeletre nem lehetett betörni, az ablakok fatáblái jó erősen be voltak csukva, csupán a réseken leshettem be. Még látszanak a régi műterem faragott „Baldini” bútorai, és az asztalon ott az a száraz virág, amit Alberto lefestett, amivel le is van fényképezve. Ugyanaz a növény. A hamutartóra támasztva egy doboz fölbontott cigareta. Ugyanolyan sárga színű, mint amit a fényképen látni.

Alberto Giacometti 1966-ben halt meg, hatvanöt évesen, szívgyengeségben, amit a mértéktelen dohányzás miatti bronchitis okozott. Irreális, hogy a virágja meg a cigarettája ötven éve porosodna az apjától reá szállt stampai műterem sötétjében. Azonban a deszkarésen belesve láttam, le is fényképeztem, amennyire fogta a lencse. A falnak támasztott festőállványt, a képkereteket, a régi bútorok maradványait. Valahogy nincs pénz, nincs mód arra, hogy a szülői házat és a két nagy művész, apa és fia műtermét megőrizzék. Csak a fába rótt nevek árulják el, hogy ez nem közönséges, régi istálló.

Stampát tönkretette, amikor az autótutat keresztülvágták a falun. A tranzit forgalom Olaszországból Svájcba és vissza éjjel-nappal ott dühöng a házak előtt. Áll a faluban egy etnográfiai múzeum, a Ciása Granda, mely csak nyáron van nyitva

napi néhány órára. Mindenféle látható itt, kitömött állatoktól és a híres migráns bergelli cukrászok életét bemutató fülkétől kezdve az ásvány- és kőzetgyűjteményen át Augusto, Giovanni és Alberto Giacometti néhány festményéig, rajzáig. Alberto utolsó, Elia Lothart ábrázoló bronzszobra, mely eredetileg a sírján volt, de ellopták onnan, majd visszaszerezvén a múzeumban helyezték el, itt térdepel. Legalábbis térdeplőnek látszik, mert térdben csonkolt. A homlokán a szemöldöke között mély redő, fejszesuhintás. Ezen a szobron is sikerül Giacomettinek megformálnia azt, amit a legnehezebb: a halált és a tekintetet. Felfelé, haránt az égbe néz ezúttal a szoborszem. A két tenyér a csonkolt térden nyugszik.

A borgonovói temetőben a sír kopár. Borgonovo Stampával határos egyutcás, ódon falu, összetartoznak, a temetőjük közös. A temető olyan tisztáson van, mely fölött kitarul az ég, s a hegyek tölcészerűen veszik körbe. Télen fagyos alkony-pírban, kora nyáron déli verőn, majd nyár végén esőben jártam ott, mindháromszor az ég uralta a látványt. A szerény St. Giorgio evangélikus templomban Augusto Giacometti üvegablaka kéklik; a nagybácsi, akivel nem voltak valami jóban, imádtá az efféle csalóka ragyogást. Az egész család itt van eltemetve, a három fivér, az apa és az anya, és még nagyon sok Giacometti és Stampa vezetéknevet viselő rokon. Alberto része volt a falunak és a családnak, a törzsnek – annál mélyebb barázdákat szántott az arcára a kiszakadás. Paradicsomi gyerekkora volt, kint élt a természetben, az anyja szoknyáján ült és az apjától tanult festeni. Az ecset szinte már csecsemőkorában a kezébe került. Halála pillanatáig nagyon erősen kötődött a matriarchális családjához. Az első számú modelljei is ők voltak, és gazdag anyapoézis olvasható ki a szobrokból, festményekből és rajzokból.

Anetta rendkívüli, erős asszony volt, művészeleség, háziasszony, családanya, fiatal és öreg királyné. Albertónál meg is történt a jó anya/rossz nők, provincia/nagyváros hasítás, és ő élete végéig függő volt a párizsi prostituáltaktól, akikről legszebb festményeit, rajzait és szobraikat készítette, miközben folyamatosan vezekelt, szenvedett a szenvedélybetegségei miatt. Műveiben, a szürrealista szobrok után, soha semmi erotika nincsen, mintha szándékosan dezerotizáltak lennének, a női test immár nem a vágy, hanem a művészet tárgya, ez a művészet pedig áttör, keresztülnéz az érzéki rétegeken.

Az apa jeles posztimpreszionista festő volt, élénk kolorista, a hegyfestő Segantini híve és barátja, aki a bergelli „heroikus idilleket” (Nietzsche) vitte vászonra ragyogó színekkel, panteisztikus ekstázisban. Melyekről a fia, bonyolult, hosszú, krízisekkel teljes művészeti processzus során végül egyértelműen lemondott. Ő úgy fogalmazott, hogy elhagyták a színek. Színtelen festővé és szobrásszá vált, mintha ezzel állna bosszút azon a tanításon, mely ember és természet lehetséges harmóniáját hirdeti. Giovanni Giacometti festményei fényes tükrei a különleges szépségű bergelli tájnak, melyben az ember illeszkedést talál, világa tehát természetes. Alberto mintha, képletesen szólva, apagyilkosságot követett volna el, amikor sutba vágta az atyai palettát és azt a poétikát, mely szerint a vászonra bő festékkel átvihető a táj, és a festői illúzió visszatükrözi annak szépségeit, részesít belőlük. Megtagadta az ember és a világ harmóniáját, és lelkipurdalást kapott cserébe. Ő nem fogadta el, nem tekintette igaznak az apai, színes, harmonikus szépet a vásznon, nála megszűnt a közvetlen kapcsolat a természeti és a művi látvány között, elvesztette hitét a festékben, a színben, a színes és szí-

nező emberpalántában, önmagában. Olyan festő lett, aki nem hisz a szemének, és elvonul a műtermi homályba. Aki állandóan vizsgálja és analizálja, szétbontja azt, amit lát. Már a posztimpressionizmus is ezt kezdeményezi, Alberto művészi útja tehát következetes, mégis szinte tragikus egymás mellett látni a stampai múzeumban az apja meg az ő képeit, és tudatosítani, hogy a tájfestő kolorizmus lekopott, a festészeti szépség illúzió, a fényjátékok és a technika csalása, és a huszadik századi embernek nincs visszatérése a naivitás állapotába meg a Teremtésben való áldott gyönyörködésbe a művészet tükrében. Ez a huszadik század folyamán lejátszódott mentális történet, nemcsak az istenhit, hanem a teremtés és a természet, a kreáció és a világ értelmének az elvesztése „szórol szóra” kiolvasható a Giacometti festődinasztia történetéből.

Alberto, aki tehetségesnek született és már gyerekkorában mesterien bánt a színekkel, aki a természet meg az anyja ölen, egyúttal művészeti világban, gazdag *artworld*ben cseperedett és a világ egyik legszebb tája, a svájci Alpok változatoságai vették körül, áldott gyermekből egy csapásra kiüzetett, neurotikus, a legmélyebb, gyógyíthatatlan melankóliára fogékony felnőtté érett, aki többé nem tudta átaludni az éjszakákat. Kitépte magát a bregagliai törzsből, s ezt csak tetézte, hogy tizenhét évesen, egy kései mumpsz szövődményeképp terméketlenné vált. Párizst, a Montparnasse éjszakai életét, a bárokat, bordélyokat és kávéházakat, művészek és kurvák társaságát választotta, ha választásnak nevezhető az, ami bizonyos szükségszerűséggel, következetesen zajlott le az életében, s amiből egészsége tönkretételének árán sem engedett.

Mert művész akart maradni, s nem a természet gyermeke, el kellett hagynia a kristálytisza levegőjű Engadint, hogy örökre bevegje magát szegényes, szűkös, porba dermedt és sötét, dohányszagú párizsi műtermébe, a rue Hippolyte-Maindron 46 alatti, sokat fényképezett, mára felszámolt művészeti ólba, melynél az elhagyott falusi otthona ezerszer gazdagabb és lakályosabb volt. Mondanom sem kell, hogy szín pompásabb is. El kellett szakadnia a természettől, az anyjától, az apjától, s a nagyváros alvilágában bolyongania végtelenül, minden egyes éjszakán, ahogy *Paris sans fin* című kései litográfiai albumának címe sugallja.

Végül abban a stampai istállóban ravatalozták fel, amely mára, száz év műtemként való létezés után, ebek harmincadjára jutott, és már istállónak sem jó. Fagyos hóban kaptatva, gyalog vitték a koporsót Borgonovóba, a téli szürkék és a messze fent vakító hideg fény havában. Egyszer egy tavaszi reggelen Stampában, mesélte Alberto, mégiscsak elkezdte festeni a zöldbe és virágba borult tájat. Mint mindig, ezúttal sem akaródzott véget érni a munka, három hónapig dolgozott azon az egy tájképen, éjjel átfestette, amit nappal alkotott. Időközben a virágok elvirágoztak, a levelek leszáradtak, és végül egy teljesen fekete tájkép maradt, néhány fehér vonással.

*

Nyár vége felé, amikor kinyitottam a borgonovói temető kovácsoltvas kapuját, abban a pillanatban nyitotta fel az esernyőjét Marco Giacometti, és tartotta a felesége feje fölé, éppen távoztak. A plüss kutya a kislányuk sírján ázott. Giovanni és Anetta Giacometti sírkövét, melyet a fiuk tervezett, aki, ahogy megígérte, pont

annyi idősen, 65 évesen halt meg, mint az apja, jócskán átmosta az eső, alig látszik rajta a sírfömlirat meg a madár. A saját sírja sincs jobb állapotban, süpped. Teljesen körbefogja őt a család, ott van mindenki, a szeretett fivérei, Diego, Bruno, a szülésben meghalt nővére, Ottilia és a fia, Silvio, a vitrázsművész nagybácsi, Augusto, aki másfelé húzott, az egész törzs, akiket apa és fia képben vagy szoborban, különböző életkoraikban számtalanszor megformált. Ráeredt, leültem a vakolat szagú evangélikus templom küszöbére, majd beljebb húzódtam a sötétbe. Szélfúttá fehér párába merült az egész környék, semmit sem lehetett látni.



Ókontri

18

Georgie kiment a ház elé. Gondolkodott, merre induljon el az úton, felfelé a hegynek, vagy lefelé a hídhhoz.

A híd mellett döntött.

Közel volt, csak egy portával odébb. Azon kívül sárgarigófütyöt is hallott abból az irányból, és meg akarta figyelni a madarat. Ismerte Kaliforniából, és örömmel fedezte fel, hogy eszerint itt is van, Magyarországon.

A híd fölé akácfák magasodtak. Azokról jött a füty.

Megállt a híd kőkorlátjánál, és feltekintve keresgélni kezdett a lombok közt, de hiába meresztette a szemét, nem látta.

Az út a hídon túl, az itatókútnál kétfelé ágazott. Az egyik ág a falu közepe felé vitt, a másik ki a faluból, Dolyinába. Ennyit már tudott a Felvégről, ahova költöztek. És azzal is tisztában volt, hogy a hegynek felfelé, amerre nem ment, valami legelőféle van.

Senki nem jött az úton, se kocsis, se gyalogos, és az itatókútnál sem itattak. Kihaltak tetszett a Felvég.

Meleg volt, édeskés illat és zsongás töltötte be a levegőt. Az illatot a virágzó akác bocsájtotta ki, a zsongás a méhektől származott, amelyek buzgón gyűjtötték a virágport.

A korlátba kapaszkodott, lábait nekifeszítve felhúzta magát, és lenézett a patakmederbe. A víz a szennytól fekete volt. Közvetlenül alatta szélesen, lassan hömpölygött, szinte állni látszott. Itt-ott szürke lepedék fedte, de feljebb, hol nem terült szét annyira, gyorsabban folyt, és nem borította semmi.

Még feljebb kiszélesedett a meder, és a part az itatókút felőli oldalon enyhe lejtéssel futott le a vízhez. Utána egy másik híd, egy korlát nélküli nyúlt át a patak felett, a hátsó szomszédjuk magánhídja. Az apja mondta neki, hogy azoké, hogy azok azon járnak be a portájukra.

Nézelődött egy darabig, aztán visszaereszkedett a földre, és átment az átellenes korláthoz, hogy onnan is lenézzen.

Arra nem húzódkodott fel, mert egy felfedezés elvonta a figyelmét. Ennek a korlátnak a tetején kis gödrök, tányérszerű mélyedések voltak, azokban pedig víz. Talán maguktól keletkeztek az időjárás viszontagságainak kitett, puha riolittufában, amelyből a híd készült, és amelyet lelőhelyére utalva siroki kőnek hívtak. De az is lehet, hogy a gyerekek vájták, játékból, késsel vagy valami más hegyes fémtárggyal. Víz pedig úgy került beléjük, hogy előző nap eső esett, és még nem párolgott el.

Georgie bedugta az ujját az egyikbe, és pancsolni kezdett benne. Mikor kiver- te belőle az összes vizet, egy másikat vett kezelésbe, aztán egy harmadikat.

A harmadikban még volt némi víz, amikor két gyerek jelent meg a háta mögött, Maruzsék Jani és Tiriék Peti nevű fia. Idősebbek voltak nála, már iskolások, második osztályosak, és hazafelé tartottak az iskolából.

Georgie nem vette észre őket.

Lerakták a táskájukat a másik korlátra, és rosszállóan nézték Georgie-t.

– Mit keresel te itt, hé? – szolt oda neki Jani. – Menj innen, neked itt semmi keresnivalód.

Georgie hátrapillantott. A menj szót értette, de nem engedelmeskedett, tovább pancsol.

– Tűnj innen, amíg szépen vagy! – szólította fel Peti is.

Hogy erre se ment el, Jani odament hozzá, és oldalt lökte.

Georgie dacosan szembefordult vele.

Jani megint meglökte, de most már erősebben.

Georgie, hogy el ne essen, hátrált egy lépést.

Újabb lökés következett, arra pedig újabb hátrálás, egészen addig, míg le nem került a hídról. Jani abban a hiszemben, hogy most már elmegy, beszüntette a lökdösést, és visszament a társához.

És valóban, Georgie jobbnak látta visszavonulni, de akkor az a kettő olyasmit cselekedett, ami megállította. Felmásztak a korlátra, és kigombolták a sliccüket, hogy a lyukakba pisiljenek. Az is átvillant az agyán, hogy talán az is pisi, vagy pisis víz volt, amiben pancsol.

– No – kiáltotta angolul. Visszarohant, és lerántotta a korlátról Janit, aki elterült a földön. Peti leugrott magától.

Georgie gyors hátraarcot csinált, és az itatókút felé futott.

Azok ketten utána. Először Peti, majd Jani is.

Feldühödtek.

Janinak vérzett a könyöke, a térdét is megütötte, és pisis lett a nadrágja is.

Georgie ráeszmélt, hogy rossz irányba menekül. A hegynek kellett volna, a ház felé és be a kapujukon. De erre szaladt, mert erre volt szabad az út.

A kútnál megbotlott egy kőben, de felpattant, és továbbrohant.

A kúttal szemközti portának nyitva volt a kapuja. Habozott, hogy ne fusson-e be oda. Maradt a Dolyinába vivő úton. Vészesen csökkent közte és üldözői közt a távolság. Már a sarkában voltak, amikor egy hirtelen ötlettel levágott a patakhoz, le a patakparton, bele a vízbe, cipőstül, ruhástul. Majdnem vesztére, mert a szélében úgy belesüllyedt az iszapba, hogy azt hitte, ott ragad, utána meg olyan mély vizet ért, hogy orra buktatta, és csuromvíz lett. Felugrott. Még szerencse, hogy rövidnadrágban volt, amely vizesen kevésbé akadályozta a mozgásban. Felfelé vágatott, a másik híd irányában, amelyen túl, úgy tudta, porta van mindkét oldalon, és oda talán már nem jönnek utána.

Üldözői nem követték a vízbe, viszont kővel kezdték dobálni, és továbbfutottak a parton, eléje, fel a másik hídra, hogy beszorítsák alája. Mikor ez nem sikerült, mert ő kitört a túloldalon, kőzapot zúdítottak rá. Egy kisebb kő fejen is talált, de nem vérzett, csak, odakapva érezte, gumó keletkezett rajta.

A két porta közt összeszűkül a patak, és úgy megmagasodott a két partja, hogy nem lehetett többé kilátni belőle. De az előrejutás is megnehezült, mert erre már növényzet is volt benne, bodza, püspöksüveg, bürök, de főleg bodza, amely-

nek ágai belógtak a víz fölé, és folyton le kellett hajolnia, átbújnia alattuk. Ezt a kedvezőtlen változást némiképpen ellensúlyozta, hogy a víz sem egyenes vonalban folyt többé, hanem ide-oda kanyargott a fenéken, és a kanyarulatok alkotta, keményebb, szikkadt sarú félszigetekre ki lehetett lépni belőle.

Egy helyen, ahol fel tudott egyenesedni, megállt, és hallgatózott.

Tévedett. Jöttek utána, legalábbis úgy vélte. Csobbanásokat hallott. Csak azt nem tudta eldönteni, a vízben gázoló lábak okozzák-e, vagy újabb, utána repített kövek, esetleg mind a kettő. A kövek mellett szólt, hogy a csobbanások hol közelebről, hol távolabbról hallatszottak.

Tovább menekült.

Újból lett iszap, és ismét mindenhol volt, nemcsak a szélében, hanem a folyásban, a víz alatt is, amely olyan sekélyvé vált, hogy csak bokáig mosta le a lábáról az iszapot, azon felül a zoknija szárán maradt, és úgy festett a lába, mintha fej nélküli fekete gumicsizmát viselne.

Újból megállt, ezúttal, hogy pihenjen, hogy kifújja magát, mert már kezdett elfáradni. És melege is volt, izzadt, annak ellenére, hogy a nap már nem süttött be a mederbe, beárnyékolták aombok, és a vizes ruha, a párás levegő is hűtötte a testét.

Meg is szomjazott, szinte kiszáradt a szája.

Elhatározta, hogy iszik a vízből. Lehasal, és úgy. Ahol nem kavarta fel, ott tisztának látszott. Nem ivott még így, de hallott ilyenről. De hogy hasaljon itt le? Csak a partoldalon, és fejjel lefelé lehet. Úgy meg talán visszafolyik a gyomrából a víz, vagy fel se megy bele. Keresett egy helyet, ahol közel volt a parthoz a folyás. Lefeküdt, megtámasztotta magát a két kezével, és ráhajolt a vízre. Először beleért az orra is. Sikeredt. A víz felment benne, nem folyt vissza. Kissé furcsa íze volt, de jólesett. Ivott volna még, de amikor másodszor is belemártotta száját, piócat vett észre a vízben. Nem messze lebegett tőle. Megijedt. Felkapta a fejét, visszanyomkodta magát, és felült. Lerángatta a cipőjét, és gyorsan megvizsgálta, nincsen-e a zokniján pióca, nem szívják-e azon keresztül a vérét. A cipőjébe is belenézett. Nem volt. A biztonság kedvéért ki is öblítette, csak azután húzta fel.

Sokáig kínlódott a cipőjével. Sehogy se akart a lábára menni. Mintha egy számmal kisebbé vált volna. Már azon volt, hogy fel sem veszi, hanem viszi a kezében, mikor végre siker koronázta fáradozását. Csak a fűzőket nem tudta sehogyan megkötni, folyton elrontotta a csomót. Végül úgy hagyta, megkötetlenül.

Haragudott a piócákra, miattuk nem ihatott eleget. De egyszersmind örült is, hogy észrevette, pióca van a patakban. Ezentúl inkább a parton megy, vagy ha mégis a vízbe kényszerül, vigyáz majd, jobban megnézi, hová lép. Sebaj, majd feljebb iszik, biztatta magát.

Kisvártatva talált is egy alkalmasnak látszó öblöt, de nem ivott, mert egy trágyaeret pillantott meg a közelében, rajta felül. A part tetejéről szivárgott le a sárgásbarna lé egy kis árokszerűségben, és alattomosan viselkedett, mert ahol lent beleömlött, elszínezte ugyan a vizet, de mindjárt utána úgy felhígult, hogy egyáltalán nem látszott többé. Lehet, hogy ezért volt olyan furcsa íze a víznek, ötlött fel benne. Jobb, ha egyáltalán nem iszik a patakból. Majd keres valami ehető bogyót, aminek nedve van, és azzal oltja a szomját. Biztos van itt ehető bogyó májusban, Kaliforniában van.

Vajon hol lehet most? A faluban még, vagy kiért belőle, és már Dolyinában van? Közel a konyhakertjükhöz vagy esetleg annál? Nemigen. Ott, annak a végében van egy fogás a patakon. Az apja csinálta Róza néninek, hogy meg tudja meríteni a vödörét, mikor öntözi a zöldségeket. Kimélyítette a feneket, egy kis gátat emelt átfolyással. Ott volt vele, látta. És azt is, hogy lépcsőfokokat vájt a partba, hogy könnyebb legyen le-fel járni.

Vizsgálódva nézett előre. Már kevesebb volt a bokor, és egy jókora szakaszt be is lehetett látni.

Hm, itt nincs fogás, se lépcső. Mi lenne, ha mégis kimászna, és körülnézne, tájékozódna?

Fülett. Csend volt. Csak vödörrel zörögtek valahol, és kisborjú bögött.

Aztán hirtelen mást is hallott, ágroppanást és vízloccsanást abból az irányból, amerről jött.

Megdermedt. Hallgatózott, majd felkapaszkodott a partoldalra. Itt már nem volt olyan meredek, de még mindig a bokrokba kellett fogózkodnia.

Amilyen lassan jutott fel, olyan gyorsan ereszkedett vissza.

Fent a part tetején kerítés fogadta, azon túl pedig egy szérű, ahol egy öregember szénát húzott a szénakazalból, ami azt jelentette, hogy még mindig a faluban van.

Nem folytatta útját. Várt lent a mederben, készen arra, hogy ha felbukkan az a két fiú, visszamegy a kerítéshez, és azon átmászva bemenekül arra a szérűre. Hátha nem veszi észre az az öreg. Az öregek, azt tapasztalta, rosszul látnak, és nagyot is hallanak. Mihály bácsinak még nem kell szemüveg, de már hangosan kell beszélni hozzá.

Nem kényszerült visszamenni. Nem az üldözői közeledtek. Egy csapat kacsa jött felfelé a patakon, a vizet, az iszapot szondázva, táplálék után kutatva.

Úgy döntött, hogy felderíti a másik oldalt is.

Keresett egy kevésbé iszapos részt, és átlábalt. Most óvatosabban járt el. Hason kúszott fel a part tetejére, és nem állt fel, hanem csak kidugta a fejét.

Egy lyukas drótkerítést látott, mögötte egy kiskertet, a kert végében pedig egy házat, egy ház elejét.

A kiskertben nem tartózkodott senki.

Figyelt, nem les-e valaki kifelé valamelyik ablakon. Nem lesett.

Átbújt a legközelebbi lyukon, és felállt. És akkor rájött, hogy a farszomszédjuk kiskertjében van, mert azoknak az udvarára látott a kiskertből, az udvaron túl pedig a tulajdon szérűjükre. Az ő szérűjük volt, semmi kétség. Felismerte rajta a disznóolat, a kukoricagórét, az istálló, a csűr hátsó falát.

Megörült. Megmenekült. Nem kell mást tennie, csak kimennie a kiskertből, átlopóznia ezen az udvaron, és átmászni a kerítésen, át hozzájuk.

Elindult a virágágyások közt a ház sarkán lévő kertkapu felé, amikor kocsi-zörgést hallott. Hú, ez az udvarra jön be, torpant meg. Visszaszaladt a kerítéshez, átbújt a lyukon, és hason lecsúszott a patakmederbe.

Közben Róza keresni kezdte. Észrevette, hogy eltűnt, hogy nincsen otthon. Úgy tudta, kint játszik, a kedvenc helyén, a csűrben. Nem volt ott. Hátral is meg nézte, a szérűn, az ólaknál és a kukoricagóré alatt, ahova szeretett bebújni. Ott se találta. Akkor csak az úton lehet, gondolta, pedig meg lett neki mondva, hogy

magában tilos kimenni. A kiskapuhoz ment megnézni, be van-e riglizve. Nem volt. Tehát kinyitotta a kaput.

Ejnye, te gyerek, bosszankodott.

Visszatért a kisházba, levetette a kötényét, és kisietett a kapu elé.

Georgie nem volt az úton.

Kémlelt lefelé, felfelé.

Merre mehetett, hol keresse?

Bezörgetett Oraveczeékhez, ahova át szokott menni az apjával. Ott sem volt.

A patakhídon két gyereket látott. Lement hozzájuk.

Peti és Jani volt az. Végül nem mentek be a patakba. Nem folytatták az üldözést, hanem visszatértek a hídra.

– Nem láttatok erre egy kisgyereket?

– Nem – felelte Jani. – Hacsak nem arra a cigánygyerekre gondol, aki itt volt az elébb, de elment.

– Cigánygyerek volt itt? Azt mondod?

Róza megnyomta a cigánygyerek szót, mert egyből tudta, hogy Georgie lehetett az. Őt nézik cigánynak a faluban. Ez mérhetetlenül idegesítette. Nem annyira azért, mert Georgie nem cigány – felőle akár az is lehetne –, hanem mert feltételezik, hogy ő egy cigánygyereket gondoz.

– Azt.

– Aztán merre ment?

– Arra, ni, a patakba.

– A vízbe?

– Abba. Cipőstül.

– Szűz Máriám! – kiáltott fel Róza, és a hídkorláthoz ugrott.

– Nem arra, hanem felfele – magyarázta Peti.

Róza a másik korláthoz futott.

– Hol van? Nem látom.

– Elment, a Füzesiék hídján túlra.

Róza nem kérdezett többet, hanem szaladt, le a hídról a patakpartra, a patakparton meg felfelé, fel egészen a Füzesi-hídig. Bekukkantott a híd alá, aztán felment rá. Ment volna tovább is, de csak a patakmederben lehetett volna, és arra nem vállalkozott. Megállt a hídon, és onnan nézegetett a hídon túlra, de Georgie-t nem látta. Elkezdte a nevének szólíngatni, hívni, kérni, hogy jöjjön ki, mert megfázik a vízben, meg összesározza a ruháját, vagy legalább a cipőjét vesse le, mert szétázik. Még a Georgie nevet is bevetette, mert különben makacsul Gyurkának hívta. Hiába, Georgie nem jött elő. Nem is hallotta Rózát, mert már messze járt, de ha közelebb van, akkor se igen hallja a zajban, amelyet a vízben, az iszapban való caplatással csapott.

Róza elhallgatott. Várt egy darabig, aztán feladta, gondolván, hogy majd csak kijön magától is, ha meg nem, akkor majd kihozza az apja, ha hazajön. Nem dolgoz az neki, hogy a patakban hajkurássza. Meg az is lehet, hogy nem erre ment, hanem lefele, csak rosszul mondta az a gyerek. Vagy egyáltalán nincs is a patakban, hanem az úton csámborog valahol, vagy visszaszökött az Árvai-szögbe, ahol már szokva volt. Kicsi a falu, nem vesz el, és oláh cigányok se táboroznak most a falu alatt, hogy elrabolnák. Meg nagyobb is már ő annál, hogy hagyná

magát. Majd megtalálja a Pista. Mert Steve se Steve volt neki, hanem Pista. Így gondolt rá, így hívta.

Georgie-nak iszapos lett a keze, ahogy a mederbe leérkezve iszapba tenyerelt. Felállt, és megmosta a vízben. A földet nem söpörte le magáról. Vizes kézzel nem lett volna célszerű, de különben se jött volna le a ruhájáról, mert rátapadt.

Hallgatózott.

Nem hallott semmit, mégsem fordult vissza. Meggyőződése volt, hogy még mindig üldözik, és csak azért nem hallja őket, mert ravaszok, akkor lépnek, mikor ő, vele egy ütemben, és megállnak, mikor ő megáll. Mindamellet nem értette, miért nem értek ide, amíg ő fent volt abban a kiskertben, miért nem vártak itt rá, ahol egyenesen a karjukba futott volna. Talán azért nem, mert játszanak vele, mint macska az egérrel, hogy aztán annál nagyobb élvezettel csapjanak le rá később.

Bár az is lehet, hogy a falun kívül akarják elkapni, Dolyinában, ahol hiába kiabál, senki nem siet a segítségére, mert senki nem hallja, és nyugodtan elagyabugyálhatják. No, ebből nem esznek, ő meghiúsítja a tervüket, kitol velük. Messze elmegy a patakban, fel egészen Dolyina végébe, ahol ered. Odáig nemigen követik. Megunják, és abba hagyják. Vagy tán még ott se áll meg. Kijön a patakból, beveszi magát az erdőbe, ami ott kezdődik, és elbújik benne.

Még világos volt, amikor Steve hazajött. Gumicsizmát húzott, és menten a keresésére indult. Mielőtt leereszkedett volna a Füzesi-hídnál a patakba, megkérdezte Füzesiéket – ők voltak a farszomszédok –, nem látták-e a fiát, és a szemközti Dudáséknál is érdeklődött. Mindkét helyen nemmel válaszoltak.

Nem ment végig a patakon, a közepe táján visszafordult. Ott már csak közönséges árok volt, amelyen végig lehetett látni.

Nem csak a patakban kereste. Ki-kimászott a mederből, és a közvetlen környezetét is átfésülte.

Aztán az alvégi szakaszát hajtotta meg, le egészen Falunalólig. Majd bejárta a falut, a falu minden utcáját, közét, szögét. Rózával, akit közben már mardosott az önvád, hogy nem kereste tovább Gyurkát, vagy nem mozgósította legalább a szomszédokat, az Árvai-szögbe is elmentek, és riasztották a rokonokat, de még idegenek is csatlakoztak hozzájuk. A bíró már a csendőrökért akart küldeni a recski őrre, mikor Steve sötétedés után lámpával a kezében a felső szakaszt még egyszer átvizsgálva a konyhakertjük vonalában végre ráakadt. Ott kuporgott a fogásnál egy bodzabokor tövében, sárosan, vizesen, dideregve. Nem rohant oda hozzá, mikor megpillantotta őt, bár el se futott a lámpa közeledtére. Fásultan, szinte közömbösen tűrte, hogy kézen fogja, és kivezesse a mederből.

Hogy miért nem találta meg napvilágnál, mikor kétszer is áthaladt azon a helyen, arra később derült fény, mikor Georgie elmondta, és megtudta tőle a többit is. Nem mindjárt, hogy hazaért vele, hanem másnap. Aznap este meg se szólt, nem volt olyan állapotban. Még azt se tudta kiszedni belőle, miért ment el, ki elől rejtőzött. Mert hogy rejtőzött valaki elől, ahhoz nem fért kétség. Ételt se vett magához, pedig délben evett utoljára. Csupán vizet ivott, de azt sokat, csak bújt az apjához – most már kellett neki –, és hallgatott. Lefekvés után pedig nem engedte el az ágya mellől. Úgy aludt el, mint régen, mikor kisebb volt. Megfogta, magához vonta a kezét.

Eszerint miután Füzesiek kiskertjéből visszatért a patakba, egy alkalmasnak ítélt ponton ismét kikukucsált a mederből, és megállapította, hogy kiért a faluból. Az egyik oldalon kukorica-, a másik oldalon krumpliföld volt. Visszaereszkedett, hogy továbbmenjen, mikor hátulról is, elülről is vízajt hallott. Ami elülről jött, az kacsapancsolás volt, ami hátulról, az emberi lábak gázolása.

Az előtte járó kacsacsapatról megfeledkezett, azt meg nem tudhatta, hogy mögötte a kacsák gazdája közeledik.

Elébe vágta, villant át rajta. Bekerítették, két tűz köré kerül!

Lóhalálában felkapaszkodott a kukoricaföld felőli oldalra, és befutott a kukorica közé. Csakhogy a kukorica még kicsi volt, és nem takarta el. Erre átnyargalt a konyhakertjükbe, amely éppen a kukoricaföld mellett terült el. Több paradicsom- és paprikatövet kidöntve felloholt az út felőli végén lévő mezsgyére, és elbújt egy galagonyabokor alatt.

Sokáig kuporgott ott. Várt, várta, hogy elvonuljon a hazatérő konda, elhaladjon az utolsó kocsis, gyalogos is. Már majdnem bealkonyult, mikor visszaosont a patakba. Nem akart tovább menni, se elrejtőzni nem szándékozott. Újból megszomjazott és inni kívánt. Ivott is, mire azonban végzett – itt nem lehetett a vízhez hasalni, tenyérrel kellett merni, és abból szinte elfolyt –, olyan sötét lett, hogy nem látott. Ezért úgy döntött, hogy itt tölti az éjszakát, de mihelyt kivilágosodik, hazamegy.

Steve töprengett, mit tegyen a két gyerekkel. Fenyítse meg, világosítsa fel őket, hogy a fia nem cigány, és hagyják békén? Vagy beszéljen a szüleikkel, hogy fegyelmezzék meg őket? Az utóbbit választotta. Elő is vehették őket, mert nem bántak többé Georgie-val ellenségesen, bár barátkozni sem barátkoztak vele, továbbra is távolságot tartottak, gyanakvással kezelték.

Neki ez a titkos öröme

A hátukkal kezdem, mintha tényleg csak ezért jöttek volna, ehhez a színjátékhoz mind ragaszkodunk. Aztán a combjukat kezdem masszírozni, lassú, körkörös mozdulatokkal haladok fölfelé. Elidőzök a fenékhajlatnál. Tudom, hogy húzni kell az időt, ezt egy óvódás is tudná. Becsúsztatom a jobb hüvelykujjam a bugyi alá, aztán még beljebb, ameddig csak tudom. Ezért a pillanatért csinálom. Ezért a sikamlós érzésért.

Ilyenkor türtőztetem magam. Az érzésre koncentrálok, és arra, hogy mindent megjegyezsek. Amikor egyedül maradok otthon, felidézem valamelyik masszírozást. Végigveszek minden apró részletet, ahogy a bugyi bevág, a borostát vagy a szőrszálakat, a visszereket. A farkam megmerevedik a kezemben. A tökéletlenség a legizgatóbb.

Sose beszélünk a kuncsaftokkal arról, ami történik. Se előtte, se utána. Megköszönik a masszázst, felöltöznek, odaadják a pénzt. Olyankor még ki vannak pirulva, a szemüket lesütik.

Eleinte persze voltak, akik furcsállották, hogy nem fekszem le velük. Ők aztán nem is jöttek többet. Pedig ez házastársi kötelesség, csak a feleségemnek tartozom vele. A vendégköröm ennek ellenére egyre bővült. Nem tudom, hogyan. Talán a nők egymásnak adták az e-mail címem.

A számítógép előtt ülök megint, kalapál a szívem. Az egeret az ablak sarkán tartom, hogy azonnal kinyomhassam, ha kell. Ha új ügyfél jelentkezik, a tenyerem is izzadni kezd. A feleségem bármikor bejöhet a másik szobából. Az ajtónak hátul ülök, az első, amit meglát, a monitorom. Fülelek, közelednek a léptei, gyorsan kattintok. De megint vaklárma. A konyhába ment, hallom, ahogy csörömpöl az edényekkel, mosogat. Nincs máskor időm erre, csak esténként, amikor ő is itthon van. Ha a munkahelyemen vagyok, ennyit sem merek kockáztatni. Az egyik kollégám szerint a rendszergazda pontosan tudja, milyen oldalakat nézegetünk.

Ha a feleségem megkérdezi ilyenkor, mit csinállok, azt válaszolok, csak híreket olvasgatok. Mindig van a tarsolyomban néhány szörnyűség erre az esetre. Most ezt mondanám: Kínában olyan sok az ember, hogy nemsokára csak hamvasztással lehet temetni. Olyan sok a halott, javítana ki a feleségem. Öngyilkosak lesznek az emberek, hogy még rendes temetést kaphassanak, folytatnám. De az ilyesmi őt úgysem hatja meg.

Szeretem a feleségem. Szeretem a testét, mint egy puha, meleg takarót. Szeretem a közös szagunkat a lakásban. Alighanem állatok vagyunk. Ő az én nyájam. A falkám. Olyan kellemes vele az élet. Ezért hálás vagyok neki. Sose hagyom el, bár már nem fiatal, igazán szép pedig sosem volt. Az átlagosság nem rossz dolog, hanem maga a kényelem és a nyugalom.

Egy balatoni hajókiránduláson ismertem meg. Mellékeveredtem, nem azért, mert kinéztem magamnak, hanem véletlenül. A szűkös ülőhelyen a combjához kellett nyomnom a lábamat. Nem húzódott el. Amikor oldalra sandítottam, láttam, hogy figyel. Meghívtam a büfébe, be, a hajó belsejébe. A hajómotor zakatolásától nem értettem, hogy mit mond. Mégis minden magától értetődött. Az is, hogy együtt sétáltunk Tihanyban, és az is, hogy este felmentem vele a szobájába. Egy fajba tartozunk, mondtam neki másnap. Pontosán értette, hogy miről beszélek. Ezért jött hozzám. Bókokkal nála semmire sem mentem volna.

Sose lett gyerekünk, de különösebben sose vágytunk rá. Mi nem az a fajta család vagyunk, amelyik egy rugkapáló csecsemőtől lesz csak teljes. A feleségem azt mondja, elég neki az a sok gyerek a munkahelyén. Úgy is hívja az osztályát: a gyerekeim. Azt mondja, neki nem hiányzik otthonról a rikácsolás és a rohangálás. Megértem. Ha néha bemegyek hozzá az iskolába, nekem is megfájdul a fejem a zajtól. A lakótelepen, ahol lakunk, van egy betonpálya, a kölykök folyton kirúgják a labdát. Ha épp arra járok, igyekszem úgy tenni, mintha nem venném észre. De gyakran átkiabálnak a kerítésen, hogy adjam vissza a labdájukat. Zavarba hoznak. A mozdulataim suták, ahogy lehajolok érte, visszarúgni inkább meg sem próbálok.

Egy kis boríték és rajta egy szám jelzi, hogy két új levelem van. Még nem kattintok, talán az egyiket tőle kaptam. A bizonytalanság izgalmi. Amikor legelőször eljött hozzám, nem volt zavarban, mint a többiek. Magabiztosan nyújtotta a kezét, mint akinek tervei vannak. A nevét addig ismételtetem magamban, míg egzotikussá nem vált. Erzsébet, Erzsébet, Erzsébet: mint egy lengyel grófnő. Utána elmentem a drogériába, és megvettem a legdrágább masszázsolajat. Azt azóta is neki tartogatom. „Érett bőrre” – olvasom a flakonon, és már ettől merevedésem lesz.

Vannak nők, akik inkább nem akarják tudni, hogy nézek ki. Talán zavarban vannak, vagy csak másról fantáziálnak közben. Egy színésznőről, egy sportolóról, a férjükről. Érthető. Én nem vagyok jóképű. Ragaszkodom a lófarokhoz, pedig már évek óta kopaszodom. A karom és a vállam vézna, pókhasam van. A kezem viszont szép. A legszebb testrészem.

Ezek a nők lefekszenek a masszázsaágyra, mielőtt bemennék a függöny mögé. Miután végeztünk, megkérnek, hogy menjek ki. Mire visszamegyek, már nincsenek sehol, csak a pénzt hagyják a lepedőn. Eleinte nem akartam elfogadni a pénzt, de enélkül nem jönnének. Üzletivé kell tenni a kapcsolatot, ezzel veszik el a helyzet élét. Fizetnek, hogy kihasználjanak, miközben én használom ki a végletekig őket. A pénzből pedig kijött a masszázsaágy és a szoba bérleti díja.

A férfiak a munkahelyemen szeretik 1-től 10-ig osztályozni a nőket. A húszéves büféslány 10-es, a főnökünk felesége 7-es, de egyesek a segge miatt megadnák a 8-ast is. Az irodavezetőnk szerintük a legnagyobb jóindulattal is csak 6-os, de 9-esnek képzelet magát. Ők vajon hányasnak képzelik magukat? Nálad kettővel jobb nővel ne kezdj, ez arany szabály. A feleségem 5-ös, én 4-es vagyok. Ez a nő 10-es. Ha máshol találkozoznánk, hozzá sem érhetnék.

Most itt van végre megint. Őt várom egész héten. Kibontja a haját, és összeborzolja. Az arany karperecek csilingelnek a csuklóján. Lennék én a hajcsavaró a

hajában, ezt gondolom. Lennék én az, aki ilyen tökéletesre lakkozta a körmét. A lábán átsejlenek a kékes-lilás erek. Alig tudom megállni, bele akarok csókolni a térdhajlatába.

A végén, amikor átadja a pénzt, nevet. A szarkalábak a szeme körül, mint egy finom rézmetszeten. Nem indul el, még akar valamit, látom rajta. Bekap egy cukorkát, a csomagolást zörgeti kicsit a kezében. Szó lennék ebben az eper illatú szájban.

Csak nem ezek a szavak, gondolom aztán, amikor végre meghallom, hogy mit mond.

A feleségem nevét hallom az ő szájából. Hogy mennyit fejlődött az unokaöcsce, mióta az ő osztályába jár. Igazán remek tanár, mondja. Csak az az érzésem, hogy túlhajszolja magát. Ajánlani fogok neki egy jó masszórt. Csodákra képes.

A hangja nem árul el semmit, mégis látom rajta, hogy élvez, amit csinál. Távolról figyel, mint egy türe szúrt lepkét. Neki ez a titkos öröme. Egymás titkos örömei vagyunk, ennek akár örülhetnék is. De amikor elmegy, elgyengülök, le kell ülnöm. Aztán felhívom a következő kuncsaftot, és betegségre hivatkozva lemondok a masszázst. Lebegek, magatehetetlenül.

Gyalog megyek haza, mintha a hideg levegőtől bármit is remélhetnék. Fel akarok készülni, el akarom képzelni, hogy mi fog történni, de nem tudom. Minden forgatókönyv annyira valószínű, mint a fehéren gomolygó leheletem. Pillanatok alatt szertefoszlik.

Ahogy belépek a lakásba, a feleségem tekintetét keresem, de az átsiklik rajtam. Nem látok benne semmit. Vacsorázunk, pontosan úgy, ahogy máskor is. A feleségem csak azt kérdezi meg tőlem, hogy milyen volt a napom. Próbálok felidézni, erre hogy válaszoltam korábban, hátha meg most is ugyanúgy. Nem tudom, hogy a játékot ketten játszuk-e, vagy csak én egyedül. Ha Erzsébet most látna minket, biztos elégedett lenne.

A napok telnek, pontosan ugyanúgy, mint előtte. Próbálok nem kerülni a feleségem tekintetét, már nem figyelem folyton titokban. A masszázst nem tudom abahagyni, a következő hétre új vendég is bejelentkezik. Az első találkozás a legizgalmasabb.

Talán nem bánja, ha nem fordulok meg, hallom meg a hangját, amikor belépek a függöny mögé. Igen, ez az ő összefogott haja, a háta. Ott az anyajegy a lapockáján. A bugyit is felismerem, a legjobb bugyija. Márkás, én vettem neki a házassági évfordulónkra a melltartóval együtt, ami a széken lóg. Ma látom rajta talán harmadszorra. Nem válaszolok. Most csak örülök, hogy itt van. Ha nem fordul meg, perceken belül boldoggá teszem.

Hat óra huszonkilenc

Hajnali négy. Egy órája indult haza a Moszkva térről. Alig volt valaki az utcán, a hideg vagy hazazavart mindenkit jó korán, vagy inkább a villamost választották gyaloglás helyett az emberek. Ha mégis elé keveredett valaki a járdán, ő azonnal előzött. Aznap hajnalban megint magának akarta az első helyet. Megint, vagyis még egyszer utoljára, ezúttal a Pest belvárosa felé vezető, izmos falú, alul flaszter, oldalt sárga kerítés, fölül füstszínű ég határolta járatban. Mert Pest az anya, Buda meg az apa. A megszokott útvonalán ment, végig a Margit körúton, azután át a hídon. Általában ő is villamosra szállt, ha elfáradt, de most az egész távot gyalog tette meg. A nagyján túl volt, már csak a híd, néhány keresztutca és négyemeletnyi lépcsősor választotta el az ágyától. Az ágyneműje egész délután az erkélyen volt, hogy a nap jószagúra égesse. A módszert a nagyanyjától tanulta, ő tette ki a napra mindig a takarókat, hogy napszaguk legyen. Mielőtt elindult otthonról, mindent kivitt az erkélyre, a paplant, a párnákat és a lepedőt is, szépen elrendezte őket a korláton, aztán, hogy ne zuhanjanak az utcára, odatolta a szélükre a dohányzóasztalt. Még azokat is be kell vinni, gondolta, és akkor hirtelen nagyon távolinak tűnt a pillanat, amikor a puha, fehér ágyában fekszik végre. A szája száraz volt, mintha lisztbe nyalt volna, törte a sarkát a cipő, és a szeme is szűrt, fárasztotta a nyomott hajnali fény. Menetközben a földet nézte, a híd közepén is épp csak felpillantott a parlamentre, hogy lássa a kupolánál köröző madarakat, amiket a lámpák fénye sárgára festett. Éhes volt, minden lépésnél kordult egyet a gyomra. A Pozsonyi és a körút sarkáig kellett kibírnia, ott mindig nyitva volt a Meki. A hídról leérve elővette a pénztárcáját, óvatosan széthúzta a tépőzárát, nehogy tovább szakadjon a bélés a varrás mentén. Papírpénz nem volt nála, csak apró. Előkapart egy kétszázast és egy ötvenest. Nézte, milyen karcos mindkét érme, pedig nem voltak vészesen öregek, az egyiket három, a másikat két éve verték; aztán belépett a gyorsétterem ajtaján. Amíg a pultnál bezacskózták a sajtburgerét, meg mellé egy maréknyi szalvétát, Eszter végignézett a konyhán. Amikor délelőtt átment a másik oldalra, azt érezte, átvisz egy adag mocskot a budaiaknak a négyeshatossal. A kutyával kéregető szőke nőt a Jászairól, azokat, akik az ajtókat lesik, jön-e az ellenőr, a hamis bérleteket és az íztelenre rágott, cipőtalpra ragadt rágókat. Mint a megromlott házasságban a szitok. Anyától apának. Kifizette a kétszázötven forintot a sajtburgerért, megvárta a blokkot, öszszegyúrte, kidobta, és a fotocellás ajtón keresztül visszacsordogált a néptelen utcára. Kicsomagolta a sajtburgert, elkezdte enni, de mintha papírgalacsint rágcsált volna, a harmadik falatnál se indult be a nyálelválasztása. A Hollán utca közepén, a Balzac étteremnél megállt, feljebb húzta a cipzárt a kabátján, hátha melegít rajta valamicskét az a pár centi műbőr. Az étterem előtt egymástól tíz centire parkoltak az autók. Odalépett az egyikhez, hogy megnézzze magát a visz-

szapillantóban. A szeme beesett, a szája vértelen volt. A kocsi hátsó üléséről egy plüsskutya nézett rá; amikor észrevette a műanyag szempárban megcsillanó lámpafényt, viszolyogva lépett hátra.

Előző nap megint azt álmodta, hogy mezítláb járja a várost; kerülgette a savanyú szagú, ragacsos húgyfoltokat, az aszfalton szétkent kutyaszart és a sűrű, megszáradt köpeteket. Ha nem sikerült kikerülnie egy foltot, az undortól összerándult a teste, és abban a pillanatban felriadt. Ilyenkor csak úgy tudott visszataludni, ha kiment a fürdőszobába, és megmosta a talpát. Az álombéli utat egyik oldalon platánok, másik oldalon neonfényű kirakatok szegélyezték, olyasmi volt, mint a körút, talán egy fokkal szebb, a fák miatt. Hetek óta minden éjszakáját ott töltötte, reggelente pedig pontban hat óra huszonkilenc perckor, izzadságban tocsogva ébredt, és onnantól kezdve vissza se tudott aludni. Se xanax, se meleg kakaó, semmi nem segített.

Mielőtt továbbindult a Balzac étterem elől, eszébe jutott az álom, és kifejezetten boldog volt, hogy bár töri a lábát, mégis van rajta cipő. Megtette a maradék három lépést, szigorúan a járda repedései mentén, aztán elővette a telefonját. Azt játszotta, hogy huszonöt lépést kell kibírnia anélkül, hogy ellenőrizné, hívták-e. Nem hívta senki. Szédült. Hiába sóhajtott nagyokat, nem tudta visszatartani, egy ház tövébe hányt a sajtburgert. Közben a ház alagsori szellőzőjéből tóduló forró levegő vörösre égette a lábszárát. A falról a szellőző rácsára alig összerágott hús, zsemle és uborka keveréke csorgott. Megtörölte a száját és kifújta az orrából a gyomorsavas nyálkát. Venni kellett volna egy kólát, futott át az agyán, aztán eldobta a szalvétát, amibe az orrát fújta. A Hollán Ernő utca 11-ben, egy Stelázi nevű bolt fölött lakott. Amikor a ház elé ért, látta, hogy a bolt bejárata melletti polc, amin nyitvatartási időben antikvár könyveket árultak, hajnali üzemmódban volt, üresen állt. Benyúlt a táskájába a kulcsáért. Egy csonka Eiffel-tornyot keresett, az volt a kulcstartója; tipikus olcsó szuvenir, a kiálló részek, a négy láb mind letört már, mindenesetre Eszter nem tervezte, hogy lecseréli, ragaszkodott hozzá, mert a bátyjától kapta ajándékba. Mindent kipakolt a táskájából a polcra; fogkefe, usb és egy rakás tampon sorakozott a könyvek helyén, de a kulcsosomó nem jött elő. Végül a táska belső fakkjában találta meg, emlékezett is arra a pillanatra, amikor elhatározta, biztos helyre teszi, hogy ne kelljen keresgélnie, ha ha-zaér. Visszarámolt a táskájába, aztán gyorsan beütötte a postáskódot. Kettő, kulcs, kettő, kettő, kettő, kettő. Error. Beütötte még egyszer, megint error. A közös képviselő megígérte, hogy intézkedik, mégsem történt semmi, nem lehetett kóddal bejutni a házba. Ránézett a telefonjára. Tíz százalékon volt, elmúlt öt óra, a kijelző erős fénye az arcába ordította, hogy még mindig nem hívta senki. Megnyomta a kapucsengő hármaskombóját. A nyolcadik csöngés után a szomszéd síri hangon közölte vele, hogy ez volt az utolsó, aztán nyílt a kapu. Bent megcsapta a százéves falak őrizte langyhideg, a diszperzit szagával kevert bérházillat, és valahogy azt érezte, hogy odabent sokkal tágasabb a tér, mint a kapun kívül. Egy levegővételyi időre még belépett a sötét udvarra, hogy ott várakozzon, amíg visszaszenderednek a ház lakói. Kékesszürke volt az ég, kis pamacsokban úsztak a feje fölött a felhők, átszúrta az eget néhány csillag, és a hold is látszott, de már csak jelzésképpen, hogy létezik, hogy este majd jön újra. Próbált úgy felnézni az égre, hogy csukva maradjon a szája, de nem sikerült. A szája any-

nyira száraz volt, hogy nem is lisztesnek, hanem fahéjasnak érezte, úgy emlékezett, az finomabb és fullasztóbb por. Az udvarba vezető boltívet szinte teljesen beborította a borostyán, olyan volt, mint valami idétlen, zöld hajháló. Sejtette, hogy Ági néni csak a lakógyűlésen hangos, és úgysem tépi le a falról a botjával a borostyánt, pedig legutóbb hosszan ecsetelte, hogy föltétlenül ki kell irtani, mert elrohad alatta a fal. Különösebben nem érdekelte a téma, csak azt utálta a borostyánban, hogy odavonzotta a környék összes madarát. Öt óra kilenc perc volt. A lépcső előtt a másodikon lakó svájci macska bőszen rágcsálta egy néhai magyar feketerigó szárnyát. Tollak mindenütt. Kikerülte a macskát, a hátsó lépcsőn ment fel, az állat nem bírta a stresszt evés közben, rendszeresen ott hagyott félig meg-rágott madarakat, egereket és patkányokat, ha valaki fél méternél közelebb mérészkedett hozzá. A kibelezett, félbeharapott áldozatokat, persze, senki nem vitte el az udvarról. A ház lakói, köztük a macska gazdái is napokig kerülgették a tetemetek és rajtuk a zölden csillogó döglegyeket, míg végül Ági néni le nem bucskázott a harmadikról, kezében egy kemotoxszal és egy rózsaszín lapáttal. Ági nénin kívül a macska gazdáit, a fiatal svájci párt, néhány egyetemistát és Márkot, a sajtóst ismerte a házból. Az öregasszony hetente egyszer átkopogott hozzá, hogy megkérdezze, ki következik a folyosó felmosásában, vagy azért, hogy szidja valamelyik földszinti lakót, amiért rongyos bugyit tereget ki fényes nappal, és neki azt kell néznie napozás közben. Az öregasszony a földszintieket végtelenül lenézte, az öttagú cigány családot főleg, szerinte három gyereket csak segélyért csinál az ember, minden normális családban megállnak kettőnél. Látogatásait rendre azzal zárta, hogy bejelentette, nyolcvan fölött nincs értelme élni, szóval reméli, másnap reggelre meghal, aztán na, szia, édesem, mondta, és már csapódott is mögötte az ajtó. Nem értett a jó válaszokhoz, hiába figyelt arra, amit az öregasszony mondott, sehogy nem tudta továbblendíteni a beszélgetést. Miközben Ági néni azt taglalta, milyen kár, hogy nem vitte el a tüdőgyulladás decemberben, azon járt az agya, vajon egy Svájc-ból áttelepített macska küzd-e bármiféle asszimilációs problémával.

A hátsó lépcső szűk csigavonalban tekeredett az első emeletig, ott valamiért befalazták, a felsőbb emeletekre csak a rendes lépcsőn lehetett feljutni. Lift nem volt a házban, és nem is nagyon tervezhatték, hogy beszereltek, soha nem volt pénz semmire, a felújítási alap csak viccként szerepelt a közös képviselő leveleiben. Felért a negyedikre, elsunnyogott a hármas számú Márk ablaka előtt, és már nyitotta is az ajtót. Sokáig nem tudták megfejteni, mi a zár titka, aztán a bátyja rájött, hogy felfelé kell feszíteni a kilincset, miközben kettőt fordítanak a kulcson. Kicsit sajnálta, hogy Márk felhúzta magát. Ha nem balhézott volna a csengetés miatt, kért volna tőle egy szál cigit. Nem zárta be az ajtót. Ledobta a táskáját az előszobában álló zongorára, leült elé, a bársonyborítású székre, és a hangszerre dőlve elaludt. A melegben megduzzadt a lábfeje, a sarkánál vérfoltos lett a cipő. Hat óra huszonkilenc perckor ébredt fel.

A Hollán Ernő utcai lakást ő meg a bátyja a nagymamától kapták. A nagymama a nyolcvanas évek végén örökölt egy-két ingatlant a nagybátyjától, akinek nem volt gyereke, ezért közelebbi és távolabbi rokonokra hagyta mindenét. Ez volt a juss, így emlegette a nagymama az örökölt lakásokat. Utálta azt a szót, hogy juss. A nagymama a lakások zömét eladta, a Hollán Ernő utcai azért maradt

meg, mert könnyen ki tudta adni, és szeretett a Szent István parkban sétálgatni, miután elintézte az ügyeit; megmutatta a bérlőknek a lakást, ment a pénzért, ellenőrizte az óraállást, ilyesmi. Egyetlen bérlőre emlékezett, úgy hat éves lehetett, amikor egy beloianiszi görög férfi lakott a Hollánban, aki lelkesen küldött cse-csemőfej nagyságú narancsokat nekik, a két kisunokának, fizetni viszont kevésbé szeretett. A nagyanyjuk azt mesélte, hogy a görög egyszer hazataxizott Pestről, mármint Görögországba, és hogy a feleségével komplett étkezészeteket szórtak az udvarra a negyedikről, ha valami balhé volt otthon. A bátyja után három évvel, tizennyolc évesen költözött a lakásba, fel vidékről, kisvárosból a fővárosba. Érettségi után, július végén kapott egy vaskos borítékot, benne a levéllel, amelyben az állt, négyszáztíz ponttal felvették a bölcsészkarra. A borítékban volt még egy tájékoztató a gólyatáborról, ahová nem akart elmenni, meg egy hosszabb papír arról, hogy élete és vére a hazáé, ha állami pénzen kíván tanulni. Azon kívánt, ezért végig se olvasta a szöveget, aláírta a szerződést. Nézegette a kódját, ami egyenlőségjelet tett a személye és az általa játszott egyetemi hallgató közé, VEHTX13, ez volt a kód; kikereste Facebookon a leendő csoporttársait, és vett pár füzetet, hogy ne maradjon el a nyárvégi papírbolti túra, ami tizenkét éven keresztül tartotta benne a lelket a szeptember elsejét megelőző két hétben. Az nem igazán hatotta meg, hogy új fejezet kezdődik az életében. Sőt, szívesebben maradt volna a középiskolában még pár évig. Szeptembertől júniusig meló, aztán két és fél hónap szabadság, nem tudott elképzelni ennél biztonságosabb életet. Az egyetem teljesen hidegen hagyta, rühellte az újonnan szerzett identitását, a kódját, a tisztelt hallgató megszólítással induló leveleket, a gólyatáborba pedig a terveknek megfelelően nem ment el. Az egyetem vöröstéglás, hideg épületeit viszont imádkozta, azok tartották ott két fél éven keresztül. Meg a diákhitel.

Szétszedte a kotyogóst, kifújta belőle az előző reggel óta jócskán beszáradt zaccot. Amíg lefőtt a kávé, kinyitotta az ablakot és kitámasztotta egy összetekert Metropollal. A hálószoba és a konyha az utcára nézett, ez a két helyiség kapta a legtöbb zajt és fényt a lakásban. Töltőre dugta a telefonját, aztán leült az asztalhoz, a nyitott ablak mellé. A ház előtti megállóba éppen akkor gördült be a troli, az oldalán új reklámcsík volt, már nem menhely, hanem valami hitegyelet és annak szemüveges, kopasz modellje kérte átható tekintettel az adófizetők egyszázalékait. Nem volt étvágya, a kávé is apró kortyonként küzdötte magába. Az arcába tűzött a nap, látta, ahogy a levegőben kavargva ömlik felé a város pora. Lecsukta a szemét, teljes testtel a nap felé fordult, várta, hogy a szemhéja takarásában narancssárgára égjen a világ.

Önmaga ellen

*Nehéz elgondolni, hogy a meztelen
Japánbirs alatt köröző eurázsiai
Fekete rigó egyetlen mozdulata sem
Felesleges. Mintha egy játékfüggő
Isten lakna benne, aki 19-re mindig
lapot húz, de nem tudja feladni, mert
Önmaga ellen játszik. Jobb lenne talán
Egy hibátlan szonett iszonyatát látni
A mongúz szép mozdulatában, amikor
A királykobra fejére végül ráharap?*

Gerendák

*Apám megszállottsága, ahogyan
A csonka, szélrágta gerendákat
Gyűjtögette, vigyázva, nehogy
Valaki tüzifának nézze és fölprítsa
Őket. Mint aki arra vár, hogy valami
Messiás-féle gyermeke szülessen,
Pedig jó előre tudomására hozták,
Hogy meddő asszonnyal él együtt,
És bizony magtalan ő is, hiába
Sokasodik megállás nélkül.*

Semmi látnivaló

*Időt adott kezét mosni
És elnézni az üres látóhatár
Felé, ahonnan, régebben
Még, a híreket vártuk.*

*Nyugat, végtelen alkony,
Egészen kis méretű leviathánok
Szabad szemmel nem látható
Vérengzései, a homokos parthoz
Egészen közel. Mintha kételtű
Termeszetre váltotta volna fel
Magát Jób nyugodt behemótja.*

*A dolgok vége meg az idő
Minden, csak nem hatalmas.
Zuhanó, nyálkás árfolyam,
sötétszürkébe tobzódó színek,
szemcsés szél, néma karistolás.*

*Nem árulom el. Mire mennék egy
Újabb történet kierőszakolásával?
Menjete, nincs itt semmi látnivaló.*

Kéktúra

*Törpefenyők közül tüzel ránk a lemenő nap,
Amikor a kifutópályára érünk, ahol a sorunkra
Várunk. Alkonyi ösztűz arra a néhány túlélőre,
Aki felszállni képtelenek. Mindenki kiürült
Valahogy, mint az Írott-kótól a Keselyűk házáig
vezető kéktúra szendvicsautomatái. Miért is vinnél
Kísértésbe, ha a gonosztól sem szabadítasz meg.*

845 North Michigan Avenue

*A Victoria's Secrets üzletbe a vak masszőr vitt el
A chicagói szakadó hóban. Engedd most, hogy ujjaid
Lássanak, mondta, amikor ráhelyezte kezemet egy
Vérvörös selyemre, majd szétszalazta az ujjaimat, hogy
Külön utakon induljanak el, mint valami idegenek.
De mindhiába, ugyanaddig a reggelig jutottak mind a
Tízen, amikor felöltöztél és kiléptél a házból, és becsuktad
Magad mögött az ajtót, nem nézve vissza, nehogy
Sóbálóvánná változzam az értelmetlen várakozásban.*

Háton

*A kezemet az ég felé nyújtom. Nem célzok,
csak emelek. Ha az égen egy tükör volna, úgy lennék meg
benne, ahogy kígyó módra, a gerinc tengelye köré folyva
mozgok. A csípő, a derék és a széles hátizom kirajzolta
forma hajlataiban talán még látszanak is az áramlatok.*

*Háton úgy kell, hogy a vízben fekszel, nem túl mélyen.
A fej kicsit megemel, így csak néhány csepp esik
rá az arcodra. Az is leginkább a saját kezetről.
Fújni kell kifelé a levegőt, így az orrba sem megy bele,
főleg, ha van hullám. Belehozza ugyan egy kicsit a hajjat
a homlokba, de az arc falán szépen levonul a víz.*

*Ahogy az ég irányába áll a csapás tetején a kezem
(a mutatóujjam csak enyhén előrébb), mintha éppen
megteremteném az eget. (Múltkor láttam egy képen,
pont így kell. Ezzel már tovább lehet menni.)*

*Felettem nincsen tükör, csak a mai felhők. Cirrusok.
A cirrus jelentése hajtincs. A cirrus fehér, vagy ezüstös színű,
rostos-fonalas szerkezetű, magasan képződő felhő. Önárnyéka nincs,
mivel apró jégkristályokból áll, amelyek egymástól távol („ritkásan”)
helyezkednek el. Ez az oka annak, hogy
a legtöbb cirruson már majdnem át lehet látni.*

*A kezemmel az ég felé nyúlok, az egyik ujjam enyhén
előrébb, jégkristályos szerkezeteket karcolok meg vele.
(A jég a víz tizennégy szilárd fázisának a neve.)
Háton valamiért eleve számolom a csapásokat.
Más úszásnemben soha. Meg kell szokni a pózt, hogy
majd könnyebben menjen. Mennyi van még hátra végtelenig?*

...nagyot öregszik

Mindig van egy adott, jól meghatározható pont, amikor hirtelen egy nagyot öregszik az arc. (Nem, nem arról van szó, hogy ritkán látlak.) Torzul egyet, bár még felismerhető marad, de a struktúrája egyszerűen más lesz. Olyan innen már nincs visszaút-jellegű (ha már ennyire érdekel és kérdelek). Talán azt mondanám: rogygany egyet. Persze még emlékeztet a régi formájára, csak már kimondottan látni, hogy aminosavak és fehérje és végeesség és a reggelek. csak ismétlődnek, és amikor egyedül ébredek. (én tudom a napot, amikor arra keltem, hogy megöregedett az arcom.) Most akkor hogyan vagyok? A valóság (nem tagadom) sokkal előrébb jár a vártnál: azt dúdolom, hogy „az, ami egy, annak soha nincsen párja.” (Kellemes idő volt, az égbolt tiszta – ez anticiklon lesz – gondolom – a páratartalom alacsony, hajnalban 12 fok, tiszta égbolt.) Nem akarom látni, hogy milyen vagy most.

Imát próbálok

Imádkoznék én hozzád, de tudod, egyáltalán nem hiszek benned. Jobb is így (tényleg), mert ha volnál, akkor feltétlenül gonosznak kellene lenned. Úgy meg mi értelme volna az imáknak? Mégis mivel fordulnék én hozzád? Hogy majd mások (mert te ugye éppen nem) megtalálják és visszaadják, amit elvettél tőlem? „Mi az, hogy mit?” Tudod, egyszer a lábam felől érdeklődtem. A szám még mindig csupa vér. Biztos emlékszel, egyszerűen elestem. tudom, semmiség. A karjaim védekező pózban tompították az esést, azért megütöttem magam, de egy idő után sikerült felülnöm és szégyen volt és körbenéztem és nem volt seholy senki. Isten bizony, így történt. Amennyire tudtam, még ott letöröltem a vért. Rendesen majd megcsinálom otthon.

Mondom neked, hidd csak el jól, alaposan megnéztem. Semmi sincsen odalent, semmi sincs a mélyben. Pedig ha arról volna szó (nem gond), még onnan is kiáltanék én, fel, hozzád,

*alkudoznék és mutatnám, hogy a hangom milyen tiszta,
kérnélek, hogy csak amit nem én hagytam el, ami
nem az én pazarolásom, meg ami már nem játék, szóval
csak azt adjad vissza. És visszakérném még azt a régi
ruhát is, esküdöznék, kitisztítom, nem olyan nagy ám rajta
az a folt. Elestem. Semmiség. Más is meghal. Vézrek.
Nem tehet róla senki. Véletlen volt.*

W I R T H I M R E

Miért az égi éj laptop

*világította fénye, miért
a csillagzatok hiánya,
vaksötétben felhők
emlék-sziluettje –
miért akar mindenki
meghalni bánatában,
miért nem szeretsz belém
már te sem: képernyőd
pixeles kosztolányijába?*

Ha idejön a terminátor

*nem marad belőlünk semmi.
Átjön a falon. Legyilkol.
Akarsz-e velem lenni?*

*Isten benéz az ablakon,
vénülő szemmel, értetlenül.*

*Letépett kezünk zsebre vágja.
Ilyen a szerelem, mondja végül.*

Anya szerint az állatok

tehetnek mindenről.

*Felsorolja az összes
csontvázat a kertünkben.*

*Próbálok élőben
látni őket, de mindig,
amikor kapcsolatot
létesítenék,
vagy apa,
vagy anya visít,
mert látják a mentorukat
a prérin integetni.*

Zsákbamacskát árultál,

*mondja anya apának,
és kihajítja a játék tűzhelyet
az udvarra – kirepül
belőle nagy ívben egy
kiscica. Látod, ez se volt,
mondja apa,
biztos menedék
ezek szerint.*

látogatás

*árnyat vetnek a törött tükörszilánkok
a padlón
csizmatalppiszok
hangyaösvény
a falon szűnyog- és légymaradványok
a szekrény ajtajáról arcok bámulják
a kiürült szobát*

*az ablak repedésein besüvít a minden nyelven beszélő szél
használt levegőt fúj
a dohos falakra*

*súg valamit
a testgyúrte ágynak
válaszra nem vár
az ajtórésnek veti magát*

körlevél

ez az a szoba

*egyenetlen padlója
több helyiség érzetét kelti*

*körbefogja
a besurranó hideg*

odakint

*a meleg átveszi a hideg helyét
jégeső nyeli el a világosságot
tisztára mossa a levegőt*

*elhal a csend
aprómunkára váltjuk
hangtalanságunk*

cserépszilánk-por hull a tetőről az ecetfaágra

A ZSÁNERSZOBROK MÁGIÁJA

A *Nemzeti Sport* honlapján 2015. szeptember 21-én a *Labdarúgás: Egyértelmű, hogy meggyógyulok* – Lázár Bence című cikk felvezetőjeként egy kép jelent meg, amelyen a 24 éves, egykori újpesti futballista látható: Lázár Bence egy parkouros mozdulattal átuagorja a budapesti Hősök terén a Nemzeti Hősök országos emlékművének alacsony kerítését. A kép néhány évvel ezelőtt készülhetett, az archívumból azért választották (a képszerkesztő szobeli közlése nyomán), mert a jelenet jól szimbolizálja, hogy a jelenleg leukémiával kezelt sportoló akarateréjével leküzdhet minden akadályt. A fotó kiemelésében ugyanakkor nem játszott szerepet az a jelentéslehetőség, hogy egy Lázár nevű ember a sírból ugrik ki. A kép elemezhető lenne az elmúlt évtizedek reprezentáció-teóriáinak összefüggésrendszerében, médiaelméleti szemszögből vagy a jelentéseltolódás tekintetében, az alábbiakban mégis inkább egy átfogó, a valós és virtuális köztér kapcsolatát és a fotográfia közvetítő szerepét középpontba állító gondolatmenethez nyújt kiindulópontot.

A képből kiindulva, a fenti elméleti lehetőségeket kihasználva egy reprezentációs háromszög jelenlétére, illetve e háromszög tulajdonságainak folyamatos és környezetünk érzékelése szempontjából jelentőségteljes – immár generációk látásmódját meghatározó – átalakulására érdemes felhívni a figyelmet. A feltételezett háromszög tulajdonképpen nagyon hasonlít azokhoz a hármastagolásokhoz, amelyeket reprezentációval kapcsolatos vizsgálataiban Stuart Hall alkalmazott,¹ de a hasonlóság majdnem csak formai: itt az anyagi világ helyén a valós köztér áll, a szimbolikus világot a virtuális köztér helyettesíti, a nyelv közvetítő szerepét pedig a fotó tölti be. A háromszög első két eleme, a valós és a virtuális köztér között az elmúlt évtizedben számos, korábban nem is feltételezhető összefüggés keletkezett, a Facebook, az Instagram, a Tumblr, a blogok, és a nyilvánosság materiális tereinek összefüggéséről könyvtárnyi tanulmány született. Ugyanígy áttekinthetetlenül duzzadt azoknak az írásoknak a mennyisége, amelyek a fotográfia – a technikai fejlődéstől elválaszthatatlan – új szerepeivel foglalkoznak. A trendek alakulására mindenképp jellemző, hogy míg egy évtizeddel ezelőtt sokan egyértelműen úgy gondolták, hogy a virtuális közteret a mozgókép fogja uralni, addig mára kiderült, hogy ebben a szerepben egyelőre még mindig inkább a fotó található. Néhány hónappal ezelőtt a közösségi felületek használói egy emberként háborodtak fel, amikor a Facebookon a posztolt videók már nem megmerevedett képként jelentek meg, hanem automatikusan indultak el. Feltevésem szerint az elmúlt évek trendjei alapján kimondható, hogy a valós, a virtuális köztér, illetve a fotográfia által bezárt, korántsem egyenlő oldalú háromszögben lezajló képmozgás egyre erőteljesebbnek látszik. Tudománytalan hasonlással az áramlás egy centrifuga működésével vethető össze, amelyből a képi jelentések egyre gyorsuló ütemben kopnak ki. A hasonlat kibontásához az alábbiakban központi motívumként köztéri alkotásokat, szobrokat, emlékműveket használok fel; jelentéseik vizsgálata a fenti mozgások ismeretében talán új szemszögekből válik lehetségessé.

A fotográfia és a köztéri alkotások összefüggésében a legkézenfekvőbb tendenciát a fotó alapján készült szobrok számának növekedése jelenti. Ez a tendencia egyrészt össze-

A PTE Művészeti Kar Szobrászat Tanszéke által szervezett konferencián 2015. november 21-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

¹ Lásd Stuart Hall: *The Work of Representation*. In: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. (Ed. Stuart Hall). Sage, London, 1997.

függésben áll azzal a ténnyel, hogy a közel- és félmúlt megörökítésre érdemesnek tartott személyiségeiről, jeleneteiről immár több mint másfél évszázada fotó-„bizonyítékokkal” rendelkezünk, másrészt összekapcsolódik egyfajta szobrászi vákuummal, mivel az elmúlt évtizedek során a köztéri szobrászat gyakran egyszerű képkimerevítő eszközzé degradálódott. Világszerte számos példa mutatja, hogyan egyszerűsödött a köztéri szobor – a sok szemszögből rögzített portré nyomán mechanikus eljárással készített plasztika, a XIX. századi photosculpture kései utódként – három dimenzióba átemelt fotóvá. A portré mellett az elmúlt évszázad folyamán a világon sok helyen jellemző módon híressé vált sajtófotókról készültek formailag minimálisan átdolgozott köztéri szobrok – a legismertebb példa a világ legtöbbet reprodukált felvételének, az Iwo Jima-i amerikai zászlókitűzés fotójának emlékművé alakítása.² A térbelivé tett kétdimenziós képi motívum átalakításának eszközei közé tartozik többek között a nagyítás – így változott hatalmassá a Fülöp-szigetekre visszatérő, vízben gázoló MacArthur tábornok alakja³ –, illetve a pop art eszköztárából kiemelt színezés: az Alfred Eisenstaedt által a New York-i győzelmi parádén, 1945-ben megörökített csókjelenet a népszerű giccsszobrász, Seward Johnson alkotásán színessé változott. A fotókról mintázott alkotások a hatás érdekében lemondanak az eredetiségéről: a szobor így sokszor nem utal másra, mint magára a fotóra.

A fotográfia és a köztéri viszonyrendszerében az elmúlt évtizedekben a világszerte észlelhető szobrászi vákuum mellett elsősorban Kelet-Európában, de a világ más, gyors politikai átalakulásokon átesett területein is megjelent az emlékezeti vákuum jelensége. Az egykori Jugoszlávia területén az elmúlt évtizedben felállított zsánerszobrokból, Johnny Depp vagy Bob Marley átmenetinek látszó, de tartós jelenlétre szánt emlékműveiből kiindulva a szerb képzőművész, Aleksandra Domanović 2010-ben alkotta meg a „turbo sculpture” fogalmát, amely utal a nyolcvanas évek Jugoszláviájának populáris kultúrájában meghonosodott „turbo folk” szókapcsolatra. Domanović meglátása szerint – hivatkozási alapja a kortárs szerb író, Mileta Prodanović gondolata – a külföldi politikusoknak, hollywoodi színészeknek, illetve nyugati pop-ikonoknak fotók alapján emlékművet állító utókor valójában a háború okozta emlékezethiányt próbálja eltüntetni, a hősök nélkül maradt népek így emelnek emlékműveket rendszeremleges, idegen bálványaiknak. Így kapott a helyi hősök helyett emlékművet Bill Clinton Koszovóban 2009-ben (a fotó nyomán készült szobrot maga a volt amerikai elnök avatta), illetve Bruce Lee Mostarban 2005-ben (a filmjelenetből kiemelt fotó nyomán készült szobrot az avatás után röviddel megrongálták, majd néhány hónappal később eltávolították).

Magyarországon az elmúlt másfél évtizedben – bár a helyzet valójában összehasonlíthatatlan Macedóniával vagy Bosznia-Hercegovinával – szintén érezhető volt egyfajta emlékezeti vákuum, amely elsősorban a XX. század magyar történelmének egyes alakjait megörökítő szobrokkal kapcsolatos vitákban és ellenérzésekben vált tapinthatóvá. A megvalósult alkotások tömegéből hazánkban az elmúlt öt évben a nemzeti emlékezet közös nevezőinek megtalálására vonatkozó akarat mellett egyre inkább e nevezők manipulatív kezelésére irányuló szándék olvasható ki. A „turbo sculpture” magyar változatában ma is nagy tömegben készülnek a sportolókról – természetesen fotók alapján – mintázott szobrok, köztéri emlékművek; az elmúlt tizenöt évben hazánkban valószínűleg több sportolóportrészobor került a közterekbe, mint az azt megelőző száz esztendőben összesen. A legszembetűnőbb példa Puskás Ferenc⁴ Óbudán 2013-ban felállított szobra, Pauer Gyula, illetve Tóth Dávid alkotása. A mű alapjául szolgáló fénykép, rajta a gyerekek körében az utcán dekázó Puskással, a hatvanas években Spanyolországban készült; a szoborcsoport

² Az emlékművet 1954-ben állították fel Arlingtonban, Virginiában.

³ Felállították 1981-ben a MacArthur Landing Memorial National Parkban, a Fülöp-szigeteken.

⁴ A politikai szándék a marketingbe is beépül. Egy 2014-es reklám szövege: „Puskás. Sőr. A közös nevező.”

mellékalakjai viszont inkább emlékeztetnek az ötvenes évek elejének budapesti gyerekeire. Az óbudai köztéren a tér- és idősíkok keveredéséből adódó „jelentéskopás” kerül így szembe a fotó realitásával. A sportolók szobraihoz hasonlóan szintén az emlékezeti vákuum kitöltését szolgálják a Nemzeti Színház körül felállított alkotások, amelyeknek túlnyomó többsége színházi előadások fotói alapján készült. A jelentések ebben az esetben a színházi emlékezet sajátosságából kifolyólag, a hírnév néhány évtizedre korlátozó szavatossága miatt kopnak el nagy sebességgel: a színészsobrok nagy része egy idő múlva csupán a szerepeknek állított emlékműként funkcionál majd. A fotó pusztá felnagyítására és a hatásvadász eszközök ürességére a legkirívóbb példa Párkányi Raab Péter Tímár Józsefet megörökítő 2002-es emlékműve, ahol *Az ügynök halála* ikonikus jelenetébe merevedett színész bőröndjére a nevé, valamint születési és halálozási évszámát véste az alkotó.

A fotó alapján készült – néhol az emlékezeti vákuum elfedésére szolgáló – szobrok számának növekedése mellett a másik fontos tendencia az eleve fotózásra készült köztéri alkotások elterjedése. Az elmúlt évtizedben Magyarországon is egyre több nagyvárosban elszaporodó – és egyre gyakrabban kritizált – zsánerszobor tulajdonképpen nem más, mint fotózásra készült köztéri mű, amely megfelelő előteret biztosít egy városi látképhez; a hely történetéhez szorosan vagy ironikusan kapcsolható motívumot illeszt az épített környezethez, amely így megfelelően idomulva a turista tekintetéhez („tourist gaze”) fotogénnebbé válik; esetleg olyan alkotás, amely tréfás motívumot biztosít a járókelők által hozzá beállított jelenetekhez. A zsánerszobrok társaságában készített fotók nem elsősorban a motívumok miatt válnak fontossá, hanem azáltal, hogy a jelenlétet igazolják, egyszerűen fogalmazva: valaki ott járt valahol máshol. A jelenlét-igazolások ölthetik hajmeresztő mutatványok formáját (ilyen volt többek között a 2014-ben a riói Krisztus-szobor tetején készített szelfi), vagy bizonyíthatják, hogy a kép készítője egy spektakulum szemtanúja volt (a szelfi készítőjéről a szobor lábától feltekintve készített turista-képek). A fotók kezelésének korábbi szokásaitól eltérően a zsánerszobrokról vagy a zsánerszobrokkal készített fotók ma már nemcsak a privát archívumokba kerülnek, hanem azonnal beáramlanak a virtuális tér nyilvánosságába is: posztokká válnak, kommentekre és lájkokra várva a közösségi médiumok alig korlátozott vérkeringésébe jutnak. A közösségi felületekre kerülő képeken maga a szobor legfeljebb háttérelem: a gyors fogyasztásra szánt képeken a köztéri alkotás a pillanatok alatt dekódolandó vicc kelléke. A karikatúra működési elvének megfelelően a kiemelt humoros elem mögött minden más képi jelentésréteg háttérbe szorul; a hatásmechanizmushoz azonban hozzátartozik, hogy a fénykép nézői (fogyasztói) paradox módon gyakran azokon a helyeken pillantják meg a humorforrást – és aknázzák ki azt komment formájában, ahol a kép készítőjének szándéka szerint nem látható semmilyen érdekesség –, így a szobor vagy adott esetben emlékmű egy pillanatra ismét előtérbe kerülhet. A sikeres dekódolás után a képek a divat szerint ranglistákra, leggyakrabban a hatvanas-hetvenes évek angolszász mintái nyomán tízes listákra kerülnek.

A fotók, a valós és a virtuális köztér összefüggésrendszerének átalakulásában ma már természetesen jelennek meg a városmarketing szempontjai. Manapság a világ legtöbb kis- és nagyvárosában azért is állítanak jól fotózható szobrokat, hogy azokat fényképezze a helyszínen „lájkságát”, illetve ezen keresztül valós népszerűségét növeljék.⁵ A virtuális köztérben elhelyezett fotók tömege az elmúlt évtized során átvette a képeslapok funkcióját; a zsánerszobor így ebben az értelemben nem más, mint személyre szabható képeslap-

⁵ Mindezzel párhuzamos jelenség a múzeumi marketing szerves elemévé vált múzeumi szelfikészítés, amely annyira elterjedt, hogy az elmúlt hónapokban sok helyről már a szelfibotok kitiltásáról érkeztek hírek. A folyamatos posztolás viszont megmaradt, a városmarketinghez hasonlóan a múzeumok külön eseményeket szerveznek, felületeket biztosítanak a jelenlétüket igazoló képkészítő látogatóknak. Szinte mindenütt meghonosodni látszik a Museum Selfie Day.

motívum. A pusztá motívum-funkción túl azonban a fotózásra beállított köztéri alkotás esetleges további jelentésrétegei a képben feloldódhatnak, eltűnhetnek. A Szabadság téren az Orbán-kormány által állíttatott, fotó alapján készült Reagan-szoborról (Máté István 2011-es alkotása) – amely kiválóan fényképezhető, háttérben a Parlamenttel – nehezen dönthető el az elkészült és a közösségi oldalakon posztolt fotók alapján, hogy a színészt vagy a politikust ábrázolják-e, illetve hogy Reagan vajon koszorúzni indul a szovjet emlékművet vagy éppen a berlini falhoz hasonlóan lebontani. A Reagan-szobor azonban nem csupán a jelenlétet igazoló, a híres emberrel (háromdimenziós, 5/4-es arányban felnagyított fotójával) közösen készített fénykép segítségével közelíthető meg: a szobor kezének fényesedéséből ítélve az alkotást sokan megérintik. Valószínű, hogy a valós térben álló szobrok érintésének és a virtuális köztérbe kerülő fotók jelenlét-igazolásának mágikus hatásába vetett hit jelenleg egymással párhuzamosan – és részben a két közeg gyorsuló kölcsönhatásának eredményeként – erősödik. A jelenséget ebben az esetben nem kell a Roland Barthes elméletével fennálló – lehetséges, hogy csupán formai – összefüggésekhez csatolni. Elegendő Nadas Péter gondolataira utalni, aki néhány hónappal ezelőtt egy televíziós interjúban⁶ arról beszélt, hogy mai világunkra egyre jellemzőbbé válik a mágiába vetett bizalom. Hivatkozási alapja a tetoválások elterjedése volt, de ugyanez érvényes a fotó mágiájának visszatérésére; a köztéri alkotások „emberközelibbé” válásával (a talapzatról a földre állításukkal) egyidejűleg ez tükröződik a megérintett, megdörzsölt szobrok számának növekedésében. Az érintés nyomán úgy hisszük, mágikus módon részt kaphatunk a szobrokból. Az érintés mágiája pedig szoros kapcsolatban áll a babonával vagy az erotikával: ahogy egy szent ereklye érintése varázserőt kölcsönözhet, úgy hordozza magában egy zsánerszobor érintése a részvétel, azaz az élet lehetőségét. A legismertebb ledörzsölt alkotások között ott van Júlia veronai portréja vagy az 1870-ben meggyilkolt újságíró, Victor Noir szobra Párizsban, a Père Lachaise temetőben. A mágia azonban csak akkor lép működésbe, ha valamilyen jelentéssel, az adott szűkebb vagy tágabb közösség életébe beépült történettel, legendával fűződik össze, amely valamilyen módon összekapcsolódik magával a felállítás helyével is. A zsánerszobrok esetében azonban legtöbbször a városmarketing érdekeivel és szempontjaival egyeztetett legendateremtésről, kierőszoalt kedélyességről, félreisikerült és átlátszó bűvészmutatványról van szó. A legszembetűnőbb példa Budapesten, a Falk Miksa utcában a Columbo szerepét játszó Peter Falk kimevített filmkocka nyomán készített szobra.

2015-ben Törökországban, Amasya városában állították fel egy oszmán herceg szobrát – a figura a kezében mobiltelefont tartva szelfizik. A virtuális közösségi térben karikatúra vagy montázs formájában pillanatnyi érdeklődésre (lajkokra) igényt tartó képként a herceg alakja valószínűleg nem került volna a figyelem homlokterébe, a valós térbe lépve azonban azonnal megosztotta a közönségét, s nem sokkal a felállítás után a szobrot meg rongálták – mobiltelefonját félbetörték. A virtuális köztérben különösebb veszély nélkül elhelyezhető ötlet tehát a valós térbe kerülve materiális rombolást vonhatott maga után. Sőt, a viták, kommentek, negatív vélemények nyomán a szobor mellett akár az alkotó vagy éppen a vicces (Facebookon megjelenő) képkalkotó is veszélybe kerülhet, a valós köztérből a virtuális köztér nyilvánosságába transzponált performansz pedig a jog és az erkölcs – virtuális, de lehetséges módon akár valós – falaiba ütközhet. Így történt ez azzal a pennsylvaniai fiatalemberrel, aki a városkájában álló, térdelve imádkozó Krisztus színes giccsszobrával orális aktust imitált, majd ezt egy közösségi médiumon keresztül nyilvánosságra hozta – tettéért két év börtönnel fenyegették. Ha a blaszfémia jelentés-elemzésétől eltekintünk, általános korjelenségként ebből az esetből is felismerhető, hogy a szobrok, emlékművek viszonyítási pontja a valós köztérből egyre inkább a virtuális köztér felé

⁶ Nadas Péterrel az ATV műsorában Friderikusz Sándor beszélgetett, 2015. szeptember 24-én.

tolódik. Sőt, a szobrok a fotók révén a közösségi felületeken önálló életre kelnek: motívumaikból dadaista fotómontázsok, popos képregények keletkeznek, sőt egyesek a Facebookon, valós térben létező köztéri szobrok identitását veszik fel.

A közegek közötti gyors mozgások és áthatások következtében a virtuális köztérben jónak tűnő ötlet ma már szinte akadálytalanul kerülhet át a valós köztérbe, majd a fotó révén vissza a közösségi médiumokba. Erre példa a Cheshire-ben, a Lyme Parkban 2013-ban a tó közepére állított, derékig vízben gázoló Mister Darcy (Colin Firth) monumentális szobra. Jane Austen *Büszkeség és balítélet* című regényéből film készült, a filmkockából az interneten is terjedő emblematikus állóképpé lett. A fényképből a film forgatásának helyszínén felállított giccszobor keletkezett, amely egyetlen célt szolgál, hogy a turisták által lefotózott motívum minél szélesebben terítve (megosztva) térhessen vissza a virtuális köztérbe. Hasonló minta alapján, hasonlóan kezdettől fogva jelentéskiolttásra ítéelve jelent meg a 2015-ös Art Market rendezvénye idején a Lánchíd pesti hídfőjénél Hervé-Lóránth Ervin objektuma, amely Robert Capa leghíresebb fotójának, *A milicista halálának* emberalakját eredeti kontextusából kiemelve, szerencsétlen eszközökkel felnagyítva helyezte el Budapest egyik legreprezentatívabb terén. Lehetséges, hogy a gyors befogadás és a montázs-karikatúrák virtuális világában az ötlet még kivitelezhetőnek tűnt – a valós köztérbe kerülve gúny tárgyává válik. A Lánchídnál lévő objektumot azért kellett néhány nap után lebontani, mert az interneten, a közösségi felületeken elsöprően negatív értékeléseket kaptott; nem válhatott fotómotívummá, mert sem a virtuális, sem a kézzelfogható, képpé alakítható valóságban nem akart vele érintkezni senki.

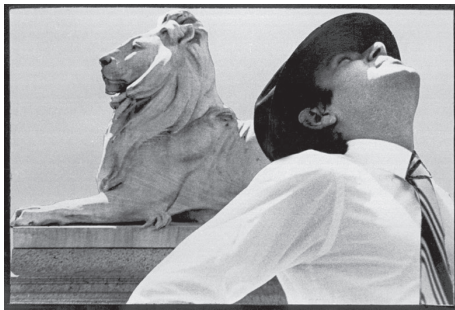
A zsánerszobrok, városi blikkfangok mint turista-attrakciók a mindenáron való pillanatnyi tetszést célozzák. Miközben a fotók révén képeik a valós és a virtuális tér között egyre gyorsuló ütemben forognak, jelentés-lehetőségeikből folyamatosan és megállíthatatlanul veszítenek. A „turbo sculpture” világában így azután nemcsak az emlékművekre, de a velük kapcsolatos valamennyi szimbólumra, asszociációra is azonnal rákerül a Robert Musil által említett, figyelem elleni „impregnáló anyag”.⁷

Lehetséges azonban, hogy e háttér előtt – amelyet korunk egyik adottságának tekinthetünk – kirajzolódik a műalkotás egy másfajta működési módja: úgy tűnik, hogy a jelentéskiolttó, az értelmet pusztán a körkörös mozgásban megtaláló gondolatok és képek éles ellentétben állnak a művészi alkotások jelentésgyártó tulajdonságaival. (A centrifugális erővel szemben felismerhetővé válhat egy centripetális.) Az amerikai művészettörténész, Douglas Crimp 1977-ben rendezte meg a New York-i Artists Space-ben a *Pictures* című kiállítást, amelynek középpontjában a kép mint médián átnyúló létező, a médium pedig mint avantgárd autonómiáját elvesztett fogalom állt. E kiállításra készült Robert Longo tizenöt perces fekete-fehér filmje, a *Sound Distance of a Good Man*. A filmben végig egyetlen képkivágás látható, egy férfi, háttérben egy oroszlánszoborral. A kép eredetileg Rainer Werner Fassbinder *Az amerikai katona* című 1970-ben készült filmjéből származik; Longo *Az amerikai katona* címmel már korábban készített reliefet a haldokló alakból, később a motívumot még számos alkalommal feldolgozta, így többek között a budapesti Ludwig Múzeumban található alkotásán.⁸ A mozgóképből állóképpbe, onnan azután többek között reliefbe és installációba emelt motívum – már 1977-ben Crimp értelmezésében is – megszabadul konkrét meghatározottságaitól és az interpretáció tárgyává válik, nézője pedig a jelentések kimeríthetetlen tükörlabirintusába kerül. A példa (összevetve a fenti számos alkotással) arra utalhat, hogy a jelentésteremtés és a jelentéskiolttás mezsgyéje a valós és virtuális közterek folyamatosan alakuló és szorosabbra záródó viszonyrendszere felől tekintve egyre

⁷ Robert Musil: Emlékművek. In: *Robert Musil válogatott művei. Próza, dráma*. Fordította Bán Zoltán András. Pozsony, 2000, Kalligram Könyvkiadó, 335.

⁸ Robert Longo: Most mindenki (R.W. Fassbindernek), 1982–83.

vékonyabbnak, a kortárs képzőművészet szempontrendszeréből nézve viszont egyre éle-
sebbnek látszik. E két szemszögből lehetséges talán újra végiggondolnunk, van-e, s ha
igen, mi a különbség a fotómotívummá váló, az interneten sok ezernyi példányban repro-
dukált, városmarketing céljára is kihasznált, tengerparti Antony Gormley-alkotások⁹ és a
rájuk szervezett, szelfikre kihegyezett fesztiválok művei között. Fel kell tennünk a múlttal
kapcsolatban is a kérdést: vissza kell-e térnünk az aura fogalmához, hogy megragadhas-
suk a különbséget Pauer Gyula és Can Togay filmjelenetből állóképként kiemelt cipői¹⁰ és
a hasonló metódussal készülő zsánerszobrok között? Hogyan látjuk majd meg a különbsé-
get a fotó-montázsötletre épülő Marx-Lenin-fej¹¹ egykori környezetében természetes kon-
ceptuális humora és a néhány évtizeddel később már ezrével készülő, hasonló Facebook-
ötletek között? A különbség tudható és levezethető, de a valós és virtuális közterek egyre
inkább egymásba dobozolt világaiban élő generációknak valószínűleg már csak a minden-
napos jelentéskioltságok és turbo-jelenségek szem előtt tartásával adható át.



⁹ Antony Gormley: Another Place című 1997-ben elgondolt alkotása a tengerpart homokjából félig vagy egészen kimagasló emberalakok együtteséből áll, az elmúlt években Európa számos tengerpartján elhelyezték.

¹⁰ Pauer Gyula és Can Togay: Cipők a Duna-parton. 2005.

¹¹ Pauer Gyula: Marx-Lenin. 1971.

„HOGY EGYÁLTALÁN SZÓLHASSUNK”¹

Handkétől Tandoriig és tovább

Peter Handke 1969-ben megjelent verseskötete bár nagy kihívást jelentett, mégis rendkívül kedvező fogadtatásban részesült. Az első kritikusok egyike Hellmuth Karasek volt, aki így próbálta megragadni a kötet lényegét: „A belső világ külső világának belső világát olvasva az ember először is csodálkozik és megijed: a szerzőnek a látszólag legismertebb, vagyis a nyelv úgy jelenik meg, mint a lehető legtitokzatosabb, mint a teljesen bizonytalan külső világ, amely a belső világot, mondjuk nyugodtan régiesen: az ént kiszolgáltatja, azt állítva, hogy itt az előzetesen megformált spontaneitás helyett, a kényszer helyett, a szabadság uralkodik. Hogy tehát a nyelv nem merev edény, hanem képlékenyen alakítható és alakuló médium.”² Aztán egy kicsit később Karasek mintha újabb kísérletet tenne: „Handke szövegeit sem kollázsoknak, sem verseknek nem lehet nevezni, és még kevésbé elméleti nyelvmagyarázatoknak; ezek inkább a nyelvi tapasztalatokról szóló tudósítások, olyan nyelvtani kísérletek és feltáró utazások, amelyek a nyelven belül a legközelebbi távolba, és a legtávolabbi közelbe vezetnek, oda, ahol a legkalandosabb is banálissá, a legközelebb álló, a magától értetődő és a banális pedig titokzatos kalanddá válik.”³ Így a kritikusok már Karasek recenziója óta a kötet központi tematikájának a nyelvet tekintik. A későbbiekben ez a gondolat sokat finomodott, amit most csak egy példán keresztül tudok megvilágítani. Gendolla és Kamphusmann a *Betűformák* című verset középpontba állítva a mimézis-fogalom problematizálását emelik ki: „A betűk formája kiemelkedik az elbeszélésből, mintegy megzavarja az olvasást. Pontosabban: a betűk a maguk formáival tér- és testformákat utánoznak, a diszkrét jel-formákat analóg elemekké alakítják át, a referencia-tárggyal vizuálisan hasonló formát képezve. Így az irodalom, a szövegek, a betűk irritáló módon összekeverednek a képekkel, a terekkel, a cselekedetekkel, a szöveg és a kontextus újfajta viszonyai alakulnak ki. Anélkül, hogy ezzel már csatlakoznánk az »írás végéről«, az »elbeszélés végéről« vagy a »vizuális korszak« kezdetéről [...] szóló akkori kezdetű beszédhez.”⁴ Aztán voltak olyan értelmezések is, amelyek nem egyszerűen finomítják a nyelvről szóló elemzéseket, hanem a versek ready made-karakterét állítják előtérbe. Anja Pompe nemrég megjelent könyvében így ír: Handke verseskötete tagadja a szubjektum-indikált szerzőségeket, azt a reprodukcióesztétikai szerzőség-fogalmat eleve nitve föl, amelyet Marcel Duchamp teremtés-megtágadása óta ismerünk, és ehelyett csak arra figyel, hogy mi az, aminek láthatóvá kellene válnia, amit láthatóvá kellene tennünk.⁵ „Ezáltal nemcsak az *inventore* kap individuális karaktert, és jelenik meg olyan »szemlélőként«, aki valami újat hoz létre, mert »valami meglévő számára új látásmódot« teremt, hanem az is megtapasztalható lesz, hogy a műalkotások a szerzőség és a művek olyan

¹ Így kezdődik Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című verse, amelyről az alábbiakban még részletesen lesz szó.

² Hellmuth Karasek: In der Zwangsjacke der Sprache, *Die Zeit*, 1969. április 4.

³ I. m.

⁴ Peter Gendolla és Thomas Kamphusmann: Die Außenwelt der Innenwelt, http://www.netzliteratur.net/gendolla/gendolla_kamphusmann.html [1999.]

⁵ Anja Pompe: *Peter Handke – Pop als poetisches Prinzip*, Böhlau Verlag 2009.

modelljeit implikálják, amelyek olvashatósága döntő az elsajátítás számára.”⁶ De itt máris mintha előrefutottunk volna, és sok minden össze is zavarodott volna.

Kezdjük tehát onnan, hogy az 1969-es, Friedrich Luftnak adott nagy interjújában Handke arról beszélt, hogy ő ebben a kötetben csupa olyan dologról írt, ami hozzátartozik az egzisztenciájához. Mintha a költészet feladata az lenne, hogy megmutassa azokat a tárgyakat, jelenségeket, érzéseket, amelyek valamilyen utalásösszefüggésben állnak az emberi egzisztenciával. De azt is tudjuk, hogy ezek a tárgyak, jelenségek, érzések történelmileg változnak. Luft három versre kérdezett rá:⁷ az első az 1. FC Nürnberg összeállításának egyszerű lemásolása és versként való publikálása. Ebben, azt hiszem, Handkét a leginkább a térbeli elrendezés érdekelte, hogy helyezkednek el a nevek a térben. És mivel két Müller is van a csapatban, így az ő keresztnéveiket is fel kell tüntetni, ami enyhe eltolódásokhoz vezet.⁸ Handke erről csak annyit mondott, hogy korábban maga is szeretett focizni. A második vers a japán slágerlista egyszerű bemásolása – Handke erre azt mondta, hogy szeret slágerlistákat olvasni. De hogy miért épp a japán slágerlistát másolja le, és hogy milyen jelentősége van a dátumnak, arra nehéz lenne válaszolni. A harmadik, a kötet egyik képverse egy tízmárkást ábrázol, amely bekerült a mosógépbe; a kép alatt ez a felirat olvasható: „Mert egy ingben benne felejtettem, ez a pénz (KÉP) bekerült a mosógépbe.”⁹ Erről Handke annyit mondott, hogy ez vele konkrétan megesett. És nem bocsátkozott magyarázatokba a használhatatlanná vált pénzről, amelynek pedig gazdag szimbolikus jelentést lehetett volna adni.

Már ez a rövid áttekintés is sejteti, nem valószínű, hogy ennek a kötetnek az anyaga egyetlen szervezőelvből vagy egyetlen esztétikai princípiumból kiindulva megragadható. A versek között van egy alapvető választóvonal, amely a fonetikus megírt versek és a képversek között húzódik. Miközben a határ még itt is elmosódni látszik: van olyan képvers, amelynek van felirata, és van olyan képvers, amely maga egy felirat, aztán a másik oldalon is vannak olyan versek, amelyek ugyan szavakból állnak, de aligha lehetne felolvasni vagy elszavalni őket (mint például az 1. FC Nürnberg összeállítását). A versek kompozíciójában nem lehet felfedezni szervezőelvet; a kötetben szerepel egy teljesen elmosódott és olvashatatlanra tett keresztretjvény. Ennek a helyéről a már említett interjúban Handke csak annyit mondott, hogy utána nagyobb figyelemmel olvassuk a fonetikus megírt verset, de azt sem lehet mondani, hogy ezután a kötet kiemelt verse következne. (Mindenesetre az érdekes, hogy a keresztretjvélynél is ott áll egy pontos dátum: 1968. augusztus 17.)¹⁰ És mivel a fonetikus versek közül nagyon sok szól magáról a nyelvről, azt lehetne mondani, hogy Handke mintegy kérdéssé formálja a wittgensteini mondatot: a nyelvem határa világom határa.¹¹ Handke talán azt mondaná, hogy ez nem is olyan biztos, egy kicsit talán túl lehet merészkedni rajta, de azért nagyon nem. Minden képversen vannak betűk, ezek többé-kevésbé olvashatók, leszámítva a keresztretjvényt. Ha ezek után a fonetikus megírt versekre összpontosítunk, akkor azt mondhatjuk,

⁶ I. m., 98.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m_gZc

⁸ A Nürnberg nagy meglepetésre bajnok lett ebben a szezonban, bár ezen a napon nem volt bajnoki mérkőzés. A nürnbergiek tartalékkapusa Tóth Gyula volt (akit csapattársai Julének szólítottak), és aki még 1941-ben az egykori Jugoszláviában született. A csapatba nem nagyon fért be, és a szezon végén el is igazolt Regensburgba. A pályája befejezése után alsóbb osztályú csapatoknál edzőként dolgozott; 2014-ben halt meg. De ennél sokkal fontosabb: a Bundesliga történetének egyik legkülönösebb eseménye volt, hogy a Nürnberg (mint bajnok) a következő bajnokság végén már ki is esett az első osztályból. Így a megjelent vers már a dicsőséget és a bukást együtt reprezentálhatta.

⁹ Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, i. k., 133.

¹⁰ I. m., 98. És erről a napról ma már semmit sem tudunk, valószínűleg nincs is mit.

¹¹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6.

hogy háromféle poétikai szervezőelvvel találkozhatunk, amelyek az eseti összefonódásuk ellenére elkülöníthetők.

(1) A kötet nyitó-, és valószínűleg legkorábbi verse *Az új tapasztalatok* címet viseli. Ennek a versnek a kulcskifejezése az „először”; a nyitóvers így a kezdettel foglalkozik. Ez a motívum a modern költészetben Hugo von Hofmannsthal 1892-ben megjelent *Koratavasz* című versében jelent meg először. Most e vers utolsó három versszakát szeretném felidézni, Kosztolányi Dezső fordításában:

*Érinti lehével
a víg nevetőket,
bolyongja az éber
és puha mezőket.*

*A fuvola ajkán
sírt-rítt dala lágyan
és látta a halvány
alkonyt, bíbor ágyban.*

*Szobánkba bezállva
halk dalt rebeg, édest,
ing-ring a homályba,
kioltva a mécsest¹²*

Nagyon érdekes a Handke által végrehajtott jelentés-eltolódás: a gondolatot elszakítja a tárgytól, és így már nem a tavasz kezdetéről van szó, hanem az első tapasztalatokról általában. Ezek közül az első: egy pénzürmének egy parkoló-automatába való bedobása, és aztán ebből kiindulva elindul a kérdések özöne, mikor csináltam vagy éreztem először ezt és azt. És végül jönnek az első tapasztalatok a halálra vonatkozóan. Ezek a „tapasztalatok” egy kisfiú vagy kiskamasz ismerkedései az élettel. Ennyiben azt is lehetne mondani, hogy Handke a külső történéseket életrajzi motívumokká alakítja át. Ami a külső világ eseménye volt, azt most beemeli a belső világba. (Bár a már említett interjúban Handke a kötet címét mintha másképp magyarázta volna: azt hozza fel példaként, hogy Kafkánál a város a szorongás színhelye lesz.)¹³ Itt mindenesetre még fölfedezhető az út a külsőből a belsőbe (vagy fordítva?), de a címadó versben mintha inkább a külső és a belső maradéktalan összefonódásáról beszélne. Az is lehet, hogy Handke itt egy utat akart fölvázolni, de ennek állomásait igazából nem lehet látni. Még közelebbről tekintve a cím nem is egészen ezt jelenti: Handke mintha felidézne a szubjektum és az objektum egymásba skatulyázásait (ahogy azt a német idealizmus gondolkodóitól ismerjük). Alapvetően a belsőről van szó, vagyis az énről. Egy későbbi versben Handke ezt mondja: „A nehézségek már az ÉN szóval kezdődnek”.¹⁴ Azt is értjük még, hogy ennek az éneknek van egy külső oldala, vagyis valamiféle eltárgyiasító szemléletmóddal kell megközelítenünk. De utána már valóban zavarban vagyunk, ha azt kellene elképzelnünk, hogy ennek megint van egy belső oldala. Ezt talán úgy kellene értenünk, hogy igaz, hogy az én külső oldaláról van szó, de ezt nem

¹² Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte*, Philipp Reclam jun. 2000. 9–10. „Es läuft der Frühlingswind / Durch kahle Alleen, / Seltsame Dinge sind / In seinem Wehn. // Durch die glatten / Kahlen Alleen / Treibt sein Wehn / Blasse Schatten. // Und den Duft, / Den er gebracht, / Von wo er gekommen / Seit gestern Nacht.”

¹³ A másik példája a lift volt, egy olyan kicsi zárt tér, amelyben a belső állapot és a külső állapot összefolyik, vagy legalábbis közvetlenül érintkezik egymással.

¹⁴ Lásd a *Tulajdonviszonyok* című verset.

szabad összekevernünk a külső világ külsődlegességével. (Friedrich Luft azzal is kezdi, hogy mindenki azt tanulta az iskolában, hogy a birtokos eseteket nem szabad halmozni.)

(2) Már az „új tapasztalatok” leírásakor megjelenik egy olyan mozzanat, amely nemcsak e kötet, hanem Handke egész írásművészetének kulcsmozzanata: a tapasztalatokat kiemeli egy életfolyamatból, mint önmagukban megállókat mutatja fel őket, és ezért nagy gondot fordít a térbeli, de még inkább az időbeli koordináták megadására. „1966 / Bayreuth-ban / a »Trisztán és Izolda« előadása előtt / [...]” Aztán később az 1. FC Nürnberg összeállításakor (ez esetben már csak azért sem lett volna szükség a datálásra, mert ekkoriban a csapatok általában még állandó összeállításokban léptek pályára), aztán a keresztretjvénynél már végképp nem értjük, hogy miért nem mindegy a dátum. Az élet kis szekvenciáiról van szó, amelyek állóképekké stilizálódnak. Most értjük csak igazán, amit a fiatal Handke az interjúban mondott: a versek tárgyai hozzátartoznak az egzisztenciájához. Azt is lehetne mondani, hogy ezzel a kiemeléssel és körülhatárolással mintegy mitikussá stilizálja ezeket a kis életképeket. Ezek a kinagyított és banális életképek az egzisztencia életképei. Nézzünk erre példaként egy olyan versrészletet, amely nem szerepel a lenti összeállításban:

*Telefonálás közben, amikor a nyakamban huzatot érzek,
hirtelen senki sem áll mögöttem, és megijedek;
a fürdőszobában a tusoló alatt hirtelen senki
sem áll mögöttem, és megijedek.¹⁵*

(3) A fonetikusán megírt versek közül is nagyon sok magáról a nyelvről szól. Gondoljunk csak *Az idő szó*, *A szavak pereme* és *Az egyes szám és a többes szám* című versekre. Ezek a versek azt akarják megmutatni, hogy a nyelv előre meghatároz bizonyos gondolati struktúrákat, és ezen keresztül a kis életképek szerkezetét is. Részben igaza van ezért Hellmuth Karaseknek, amikor ezzel a címmel írt Handke kötetéről: „A nyelv kényszerzubbonyában”. Habár a „kényszerzubbony” kifejezést mégis erősnek tartom. Handke szerint ugyanis a nyelv nemcsak korlátozó, hanem lehetőségeket is teremt, és nem is csak a kifejezés, hanem a megélés számára is.

II.

Tandori Dezső *Az egy talált tárgy megtisztításában* (amely 1973-ban jelent meg) említi, hogy egy Handke-kötetet fordít, de ez szinte biztosan *A kapus félelme tizenegyesnél* című regény volt.¹⁶ Így azt nem tudjuk közvetlenül igazolni, hogy ismerte Handke verseskötetét. Ám ez (nagyjából) mégis biztosra vehető. Ha külsődlegesen összevetjük a két könyvet, akkor mindenekelőtt két szembetűnő különbséget rögzíthetünk. Tandori kötetében nincsenek képversek, ezért a nyelv határainak átjárása nem jelenik meg. Igaz, Tandori ehelyett időnként jeleket alkalmaz, így *A szonett* című versben, aztán *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* és *A táj két figurával* című sakkversekben. A másik különbség azonban sokkal jelentősebb: Tandori fölfüggeszti a „külső” és a „belső” dialektikájára vonatkozó koncepciót. *Az amatőrség elvesztése* című vers azt mutatja, hogy Tandorit nem annyira érdekli az én.

¹⁵ Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, i. k., 109.

¹⁶ A második Tandori-kötet már 1970-ben beérkezett a Szépirodalmi Kiadóhoz, a szerkesztője Kenyeres Zoltán volt, de csak 1973-ban jelent meg, és nem is ennél a kiadónál, hanem a Magvetőnél. Ennek a kiadónak a híres/hírhető igazgatója Kardos György volt. Mielőtt azt hinnénk, hogy egy liberális kiadóról volt szó, rögtön el kell mondanunk, hogy Kardos jelentette fel (szintén 1973-ban) Haraszi Miklóst *Darabér* című munkája miatt.

Számára a „nehézségek” nem az „ÉN” szóval kezdődnek. Őt nem érdekli az, „ami nem vagyok, amim nincs, amit nem akarok, amit nem szeretnék”, és persze az sem, „amit szeretnék, amim van, és ami vagyok”. Az *amatőrség elvesztése* című vers mintha éppen azt mutatná meg, hogy az éntől el kell távolodnunk.

*Említhetném azt a felhőt is,
EMLÍTHETNÉ AZT A FELHŐT IS,
amely jó fél-úton „üldözött”
AMELY JÓ FÉL-ÚTON ÜLDÖZTE
és azt hittem, utolér az esővel,
ÉS AZT HITTE, UTOLÉRI AZ ESŐVEL,
de meg tudtam tartani előnyömet
DE MEG TUDTA TARTANI ELŐNYÉT.*

De nem is annyira biztos, hogy Tandori szeretné meghaladni az így értett amatőrizmust; a legvalószínűbb talán az, hogy az amatőrizmuson egy kicsit túl vagyunk, de talán inkább arról van szó, hogy úton vagyunk az amatőrizmus meghaladása felé. „Hogy azután mit tekintünk amatőrnek, a »személyeset«, amely nem tud az élménytől eltávolodni, de van személyes mondandója is, vagy a »külsőt«, amely szolgálja követi a személyes beszámolót, de felülemelkedik rajta – homályban marad. A költőszereppel (és a szerep megkövetelte személyiséggel-személyességgel) Tandorinak komoly gondjai vannak.”¹⁷

(1) A kötet egyik legjelentősebb verse a *Koratavasz* címet viseli. Ez nemcsak Handke, de Hofmannsthal versére is utal. Ugyanakkor Tandori sem Handke, sem Hofmannsthal nevét nem írja le, helyettük egy Rilke-idézetet illeszt be mottóként. Rilke több versében is fölidézi a hofmannstthali motívumot, a mottóban idézett versnek azonban ezekhez semmi köze. Ebből az apró észrevételből kiindulva már sejthetjük, hogy (közvetlenül) talán az egész versnek sem lesz köze hozzá.

*Most már csaknem biztosra vehető
hogy bajnok lesz a Cagliari. Vasárnap
pontot vitt haza Torinóból, és a
befejezés előtt hat fordulóval
két ponttal vezet. Ráadásul a
Juventus Firenzébe utazik
[...]*

Hihetetlen. Mi történik itt? Mintha egy sportújságból olvasnánk pár sort. E kötet egy másik verséből (*Tallózás az őszi-tavaszi táblázaton*) tudunk a költő-én sportújságotolvasói szokásairól. Handke és Tandori köteté között helyezkedik el az 1970-es világbajnokság, amelynek elődöntője a német és az olasz csapat nagy összecsapását hozta. Világos lett, hogy a német bajnokság mellett Európában az olasz bajnokság a legjobb, és Tandori át is tér erre. (Aztán megjelennek az akkoriban jól ismert játékosok: Riva, Albertosi, Anastasi, Haller.) Az is kiderül a fenti versből, hogy Tandori ismeretei jórészt a totózásból származnak, vagy legalábbis ahhoz kapcsolódnak. De mégis, miért *Koratavasz* a vers címe? Nagy valószínűséggel azt mondhatjuk, hogy a „koratavasz” egyszerűen a vers szituációjának időbeli elhelyezésére vonatkozik. De ezt a címet akkor bármelyik vers fölé oda lehetne írni. (A kötetben van is egy vers, amely cím nélküli, és ebből az egyetlen sorból áll: „Ugyanez elmondható bármiről”.)¹⁸

¹⁷ Kálmán C. György: A részek győzelme a józan egész fölött, in: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András szerk.): *A magyar irodalom története*, III. kötet, Gondolat Kiadó 2007. 669–670.

¹⁸ Handke kötetében van egy nagyon furcsa vers, amely egyetlen sorból áll, pontosabban a szedés

Ha Handke a koratavaszt a kezdet (az először) általános kérdésévé transzformálta,¹⁹ akkor Tandori időbeli koordinátává alakította át (miközben a dátumozások vagy az időbeli elhelyezések már Handke verseiben is fontos szerepet játszottak). Ha Handke általánosítja a „koratavaszt” motívumát, akkor Tandori mintegy belülről feloldja azt.

(2) A tapasztalatok kiemelése és önálló egységként való felmutatása Tandorinál centrális szerepet kap: ezt nevezi a ready made-ekre visszautalva a „talált tárgy megtisztításának”; ez a megtisztítás végső soron mitizálást jelent. Tandori itt ugyanúgy, mint Handke, az énhez való kötöttségre épít. De Tandori egy kicsit továbblépve az életrajz és az önéletrajziség aspektusát állítja előtérbe. Itt elsősorban az *Életrajzi töredék* című versre kell utalni, amely tulajdonképpen az életrajznak azt a szeletét írja meg, amely a gombfocihoz kötődött.

*Nekem akkoriban – ha a későbbiekkel vetem össze
a helyzetet – jóformán nem volt csapatom sem. Őrök
néhány játékost, igen kezdetlegesek; de tulajdonképpen
megdöbbenő arra gondolni, hogy
a reszelés igen egyszerű (és mint – nem itt –
látni fogjuk: igen bonyolult) műveletét
valakinek először kellett
elvégeznie gombjaimon, és ez – egészen biztos –
óbudai barátom volt.*

Aztán a címadó versre kell ugranunk:²⁰ ez egyszerre egy lengyelországi utazás leírása és a vers születésének bemutatása. A vers három részből áll, az utolsónak ez a címe: „A megtisztogatás”. A második rész úgy néz ki, mint egy pontokba szedett napló, amely majd egy visszaemlékezésnél a vers anyagául szolgálhat. A harmadik rész ezért így is kezdődik: „Ha lesz ideje, ha később / visszagondolhat”. A kérdés az, hogy hogyan lesz a tapasztalatokból vers. Nézzük most a tapasztalatok leírásának módját:

1. Megérkezése (az Aleja Jeruzolimskie „végén” lévő pályaudvarra).
2. A villamos lépcsője (ahonnan az utolsó pillanatban leugrik, és – éjjel körül – újabb ajánlatot fogad el leendő szálláshelyére vonatkozóan).
3. Szállása a Trzech Krzyży téren (ötemeletes épület két park közt).
4. A hátsólépcső, ahol minden nap fel- ill. leszalad, kettesével (nem: kettesével) ugrálva át a fokokat.
5. A zuhanyozó (mielőtt szállásadójával éjszakai sétára indul az Óvárosban, lezuhanyozik) (itt).
6. Szobája, melyet szállásadója kiürít (átköltözik egy másik szobába) a számára.

Érdekes megfigyelni, hogy a vers a saját élményekre már egyes szám harmadik személyt használ, elindultunk az amatőrség átlépése felé.²¹ A vers keletkezési folyamatának ilyen

alapján ez egy vers címe: „Itt ül valami a papíron”. Tandori mintha ezzel is játszana, nála van olyan vers, amely csak egy sorból áll („Ugyanez elmondható mindenről”), és van olyan vers (a harmadik sakk-vers), amely csak egy címből áll („A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn”).

¹⁹ Most eltekintek az *Egy vers vágóasztala* című verstől, amelyben még erőteljes szerepet kap az „első” vagy először” motívuma is.

²⁰ A címadó vers elhelyezése a kötet egészében teljesen megegyezik Handke megoldásával: a kötet vége felé van, de el kell kerülni, hogy záróvers legyen.

²¹ A vers keletkezési folyamatát Kálmán C. György így írja le: „A *Talált tárgy* jelentős része a mesterségről (a mesterség eszközeiről, az alkotó személyiségéről, a megmunkálendő vagy »talált« tárgyról) szól. A címadó vers alapos elemzést érdemelne, itt talán elég arra rámutatni: a vers folyamata a »főlétes anyagtól« történő megtisztítás, a pontos(kodó), teljesen »költőietlen« szövegek

Már nemcsak a magánhangzókról van szó, hanem a teljes ábécéről, és az utána való sorokban szimmetrikusan csökken a macskakörmök száma. Egyre kevesebb betű marad, és végül csak az ábécé közepe, az „m” betű marad meg. Az ábécé felszámolása, egyetlen pontba való összehúzáson keresztül. Ha a nyelv az ábécére épül, akkor a vers üzenete talán az is lehetne, hogy az kicsúszik vagy már ki is csúszott a kezeink közül. (De ennek mintha más lenne az értelme, mint magának a ready made-koncepciónak.)

III.

Mind Handke, mind Tandori kötete alapvetően a költői szerep és szerepelvárások, sőt a költészet mint mesterség megkérdőjelezéséről szól. A költészet helyébe a költemény keletkezésének folyamata lép. Miközben Handke szállította az ötletet, Tandori érdekes játékos-sággal vitte tovább az alap gondolatot, és magát a keletkezési folyamatot még radikálisabban állította előtérbe, mint elődje. És talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a puha cenzúra körülményei között egy ilyen beállítottság még provokatívabb és inspirálóbb is volt, mint nyugaton. A recepció vizsgálata külön tanulmányt igényelne, de én most csak két folytatási kísérletet szeretnék fölillantani, még a hetvenes évekből. (Azt hiszem, már ezek is igazolhatják, hogy a hetvenes években a magyar és a német irodalomban volt egy bizonyos együtt-mozgás, amely azonban még nem torkollott kölcsönös recepcióba.)

(1) 1974-ben jelent meg Uwe Johnson *Eine Reise nach Klagenfurt* című könyve, aminek a műfaját nagyon nehéz meghatározni, talán egy városképnek lehetne nevezni. Johnson nem ismerhette Tandori kötetét, de ennek címadó versében is egy városról van szó:

*Hogy egyáltalán
szólhassunk
hosszúra nyúlt W-i tartózkodásáról,
[...]
szólnunk kell
a Plac Trzech Krzyżyre torkoló, innen nyíló
utcákról: a Wiejskáról, a Brackáról,
a Mokotowskáról, a Żurawiáról, a Hozáról
a Książęcáról, az Aleja Ujazdowskieről.*

A városképet az utcák nevei helyettesítik, a várost nevek és nem vizuális elemek, illetve benyomások alkotják. Johnsonnál a város történetekből áll, és így a várost ready made-ekből kell összeállítani. De Klagenfurt nem önmagában érdekli Johnstont. 1973 őszén Rómában elhunyt Ingeborg Bachmann, a háború utáni német líra kiemelkedő alakja, a 47-es csoport nagyszőnye, aki mindössze negyvenhét évet élt. De Bachmann-t nem Rómában, hanem szülővárosában, Klagenfurtban temették el. A város így úgy jelenik meg, mint Ingeborg Bachmann egzisztenciális és szociális környezete. És mintha e környezet történetén keresztül a személyiséghez is közelebb lehetne jutni. Johnson könyve nem kizárólag, de nagyon nagyrészt idézetekből áll: idéz útikönyvekből, helyi újságokból, történelmi dokumentumokból, a Bachmann-nal folytatott levelezéséből. Egy helyen Bachmann-nak még egy gyermekversét is idézi:

*Az állomáson várt Frau Bachmann
hatalmas fejkendővel
és azt mondja jó napot
és amit akar*

*és ami kéznél van,
az a csomag cipélése
és aztán vett egy kiló
fagyit
és azt mondta: mégis, mégis.
És: politika.*

Johnson pontosan megadja a város körzeteit és kerületeit, bemutatja az Anschluss megünneplését, majd felsorolja a csakhamar megjelenő politikai foglyok neveit, az utcaátnevezéseket, az *Österreichsdeutsche Schriften* 1938-ban megrendelhető köteteit, az 1944–45-ös bombázások pontos időpontjait, a ledobott bombák súlyát stb. Ebben az esetben a ready made-ek az idézetekkel azonosulnak, és létrejön egy irodalmi kollázs. De még ennél is fontosabb a beszédmód átalakulása: a ready made-ek nem az önéletrajzhoz kötődnek, hanem valaki más életét próbáljuk megismerni általuk. Az én egy harmadik személyről beszél, és ezért csak feltételezheti, hogy a dokumentumok (illetve az azok által jelzett tények és események) valóban relevánsak voltak a harmadik személy számára. De mindenestre ezek a ready made-ek a személyt nyilvános térbe helyezik, és annak következtében, hogy az én-elbeszélő nem a saját élményeit meséli el, a ready made-ekben lévő folyamatosság nemcsak háttérbe szorul, hanem mintha teljesen el is veszne.

(2) Azt hiszem, hogy ezen a forrásvidéken érdemes keresnünk Bereményi Géza korai dalainak eredetét is. Bereményi Tandorihoz kapcsolódva szintén kis életképeket nagyít ki, amelyek a lehető legbanálisabbak is lehetnek. Miközben a lepusztultság hangsúlyozásával sajátos atmoszférát képes teremteni. Nézzük az egyik legelső verset, *Az ócska cipő* címűt:

*Az ócska cipőt egy este már
oly vastagon lepte a sár,
hogy végül megállt,
csak bámult Desiré.*

*Desiré így suttogott:
„Istenem, istenem!
Micsoda vidék!
Micsoda egy ócska vidék!*

A cipőm milyen ócska már.

Bereményi is (Johnsonhoz hasonlóan) egy harmadik személyre vonatkoztatja az élményeket, de ezeket nem történeti dokumentumoknak tekinti, hanem visszahelyezi őket a szubjektivitásba. „Micsoda vidék! / Micsoda egy ócska vidék!” A cipő ócskasága az ország, az itt élő emberek számára megadatott világ ócskaságára utal. Bármiről beszélhetünk, minden egy ócska ország allegóriája lesz. „Ugyanez elmondható bármiről” – írta Tandori. Aztán Bereményi néha magára hagyja a hőseit (Antoine-t és Désirét), és az élményeit önéletrajznak tekinti. Ilyenkor lesznek a versek mélyen szomorúak, ha nem melankolikusak. A Krakkóba tartó vonat ablakán nézünk ki a szerzővel együtt a hetvenes évek legvégén:

*Nézz ki hajnal van és a mezőkön sok-sok emlék kering.
Ott áll Vanda és nézd csak Stefán is épp a kezével int.
Gondolj a galambokra Krakkó főterén,
Fénykép készül Forte filmre rajta Te meg én.*

*Tölts hát a poharamba és nézz rám megint.
Lám csak, hát voltak nekiink szép élményeink.*

Természetesen már a Krakkóba való utazás is felidézi Tandori címadó versének harmadik részét.²⁶ Csakhogy most már mindent átítat az ócskaság, a szocialista valóság mély és lehangoló szürkesége. Ez a két vers (az első 1973-ban, a második 1977-ben született) éppen abban az időben keletkezett, amikor Magyarországon ideológiai visszarendeződés zajlott. A párt előbb a marxizmusból, majd az országból is száműzni próbálta a kritikai gondolkodást: a szocializmus makro-összefüggéseiről nem lehetett többé kritikusan beszélni.²⁷ A mikro-élmények ócskaságának felmutatása azonban alkalmas volt a szocializmusbeli élet sivárságának érzékeltetésére.²⁸

Mindkét folytatási kísérletben ugyanakkor el is tűnik valami, ami mind Handke, mind Tandori számára nagyon fontos volt: a ready made-ek keletkezésben-léte, és ezzel együtt a „megszólalás” nehézségére vonatkozó reflexió is.

²⁶ Az Udvaros Dorottyának írt daloknak talán az a döntő sajátosságuk, hogy Bereményi a lepukadtságot, a természeti események ábrázolásával próbálja helyettesíteni. S így nemcsak egy neutrális talajra lépünk, de érzékiség és az érzékenység számára is teljesen új perspektívák nyílnak meg. Miközben végig érezhető, hogy egy „ócska vidéktől” próbáljuk elfordítani a tekintetünket. „Vasárnap délután, nézd, mindent elborít az a hó, / mit vártunk lent a sár helyett / Megjött a hóesés, és aki égre néz, / a szemét nem tudja nyitva tartani.”

²⁷ Nagyjából öt-nyolc év múlva azonban váratlanul a kritikai gondolkodás hallatlan fölvirágzásának lehettünk tanúi: az irodalomban, a képzőművészetben, a filmművészetben, a közgazdaságtanban, a szociográfiában, sőt még a rockzenében és a kabarében is.

²⁸ A nyolcvanas évek elején Bereményinél egy másik minta is megjelenik, méghozzá talán először az *Egy út, autón, Pécs felé* című dalában. Itt már nem az ócskaságról van szó, hanem valami jóról, de ez a jó egyszerre punktuális és tartalmilag üres. „Talán az elmúlt év. / És abból is az ősz. / Az ősz, s az őszből egy út. / Egy út, autón, Pécs felé. / Talán. Tán arra az útra mondható, / hogy igen. Az volt a jó. / Tavaly egy rövid utazás. / Autón, le Pécs felé.”

Az új tapasztalatok

1966 /
Bayreuth-ban /
a „Trisztán és Izolda” előadása előtt /
egy parkolóban /
először /
dobtam be egy pénzért /
egy automatába /
ez új tapasztalat volt számomra /
és mert az ember büszke /
az új tapasztalatokra /
én is büszke voltam /
az új tapasztalatra;

És kérdeztem magamtól:

„Mikor zártam be először egy ajtót a saját kezemmel? /
És hol volt az, amikor először egy darab kenyérrel együtt egy hangyát is megettem? /
És mikor láttam vizet először párologni? /
És hol volt az, amikor egy celofánzsák alatt először nem kaptam levegőt? /
És mikor adtam föl először egy levelet EXPRESSZ?”

Egyszer /
melyik évben? /
felébredtem
egy idegen szobában /
és először észleltem /
hogyan egy szobában vagyok.

Egyszer /
hol is? /
valaki hívott /
magához /
– „gyorsan! gyorsan!” /
egy úton /
és amikor visszakiabáltam /
– „igen! igen!” /

Válogatás A belső világ külső világának belső világa című kötetből.

és elindultam /
és amikor megérkeztem /
vettem észre először /
hogy /
mielőtt megérkeztem volna /
futottam.

1948 /
a bajor-osztrák határon /
a Bayrisch-Gmain nevű faluban /
„egy házban, mi is volt a házszám?” /
láttam /
egy fölmagasított ágyon /
egy lepedő alatt /
virágokkal betakarva /
először /
egy embert /
aki halott volt.

Ausztriában /
később /
„Mikor?” /
Nem tudom /
„Milyen körülmények között?” /
Amikor egyszer fölnéztem /
és megpillantottam anyámat /
aki egy bizonyos távolságban /
„Milyen távolságban?” /
Kicsit távolabb tőlem /
az asztalnál állt /
és vasalt /
valami megszállt /
és ott /
PILLANTOTTAM MEG /
először /
a SZÉGYENT /
és így az asztaltól való /
távolság /
szégyentávolság lett.

1952 /
nyáron /
amikor
(miután hazaküldtek az eltemetett nagymama emlékére megrendezett halotti torról,
hogy egy vendégünk számára hozzam el az elfelejtett cigarettáját) /
beléptem /
az üres /

és csendes /
szobába /
amelyben a halott /
három napig /
felravatalozva feküdt /
és /
az üres /
és csendes /
szobában /
megpillantottam /
egy kis piszkos pocsolót /
egy vázából /
a padlóra folyt /
és ekkor fogott el /
először /
életemben /
a halálfélelem /
és mert tudtam /
hogy ha az emberre rájön a halálfélelem /
a hideg futkos a hátán /
azzal /
tudtam /
elhárítani /
a halálfélelemet /
hogy védekezésként /
fölmondtam /
ezeket a szavakat.

Később /
láttam /
(miután hallottam a mindig veszélyes tévelygőkről) /
először /
egy veszélytelen tévelygőt / :
öntöttem ki először /
a COCA COLÁT /
a hora /
a Großglockner-Hochalpenstraßen / :
láttam először /
egy filmben /
amint a KEZEKET FÖL! parancsra /
egy félkarú /
a kezét /
fölemeli / :
láttam /
először /
egy kirakati babát /
szemüvegben / :

és akkor /
(amikor meg kellett volna szólalnom) /
fordult elő először /
hogy semmi mondanivalóm nem volt.

Most ezt kérdezem magamtól:

Mikor fogok először arról hallani, hogy valaki magával vitte az esernyőjét a halálba?

Ma /
(habár ez ezt jelenthetné: „úgy látom, mint a legelső alkalommal”) /
nem először /
látok /
egy képet /
amelyen az uraság egy képviselője /
az uraság által képviseltnek /
aláveti magát /
és nem először /
olvasok arról /
hogy valakit addig vertek /
amíg kész nem volt /
vallani /
hogy nem is verték meg /
de /
valóban először /
látok ma /
az utcában, ahol lakom /
a HOTEL ROYAL előtt /
a járdán /
egy nagy lábtörlőrácsot feküdni /
és néhány nappal korábban /
láttam először /
egy mozgólépcső belsejét /
és láttam /
először /
egy éppen akkor kihalászott halat /
egy király /
markában /
és láttam /
először /
ELŐSZÖR /
amint a kávé /
a csordultig töltött csészéből /
hirtelen kifolyik /
a fehér asztalterítőre /
a TRANSEUROPAEXPRESS-ben.

Ami nem vagyok, amim nincs, amit nem akarok, amit nem szeretnék – és amit szeretnék, amim van, és ami vagyok

(Egy mondat életrajza)

Ami NEM vagyok:

Nem vagyok játékrontó

Nem vagyok az ételek megvetője

Nem vagyok a szomorúság gyermeke

Ami ELŐSZÖR, MÁSODSZOR és HARMADSZOR nem vagyok;

Először is nem vagyok álmodozó, másodszor nem vagyok remete és harmadszor

nem vagyok az elefántcsonttorony lakója.

Ami ÉN nem vagyok:

ÉN nem vagyok szavazó barom.

Ami SAJNOS nem vagyok:

Sajnos nem vagyok hős

Sajnos nem vagyok milliomos.

Ami HÁLA ISTENNEK nem vagyok:

Hála Istennek nem vagyok automata

*Hála Istennek nem vagyok valaki, akivel azt csinálnak,
amit akarnak.*

Ami VÉGÜL nem vagyok:

Végül is nem vagyok dróton rángatott báb

Végül is nem vagyok a bolondok óra

Végül is nem vagyok szemétkerakó hely

Végül is nem vagyok jótékonyági egyesület

Végül is nem vagyok lelki vigasztaló

Végül is nem vagyok hitelintézet

Végül is nem vagyok lábtörő

Végül is nem vagyok információs iroda

Ami UGYAN nem vagyok, DE szintén nem vagyok:

Ugyan nem vagyok gyáva, de életunt sem vagyok

Ugyan nem vagyok a haladás megvetője, de az új imádója sem vagyok

Ugyan nem vagyok militarista, de a rossz béke híve sem vagyok

*Ugyan nem vagyok az erőszak híve, de verőlegény sem vagyok
Ugyan nem vagyok vészmadár, de kékszemű álmodozó sem vagyok.*

*Amik közül EGYIK SEM vagyok:
Sem nacionalista nem vagyok, sem egyenlősítő.
Sem a diktatúra imádója, sem egy elrontott demokrácia híve nem vagyok.*

*Amim NINCS:
Nincs kedvem beleütni az orromat idegen emberek ügyeibe.*

*Amit nem AKAROK:
Nem akarok feltűnést.*

*Amit nem akarok, DE:
Nem akarom azt mondani, hogy itt minden rendben van, de –*

*Amit NEM akarok, és SZINTÉN nem akarok:
Nem akarom felsorolni az összes előnyös tulajdonságomat, de nem akarok
álszerény sem lenni.*

*Amit nem SZERETNÉK:
Nem szeretném én vetni az első követ.*

*Amit SZERETNÉK:
Szeretném, ha kijönnénk egymással.*

*Amit AKAROK:
Én mindig csak a legjobbat akarom.*

*Amit AKARTAM:
Én mindig csak a legjobbat akartam.*

*Amim VOLT:
Korábban hasonló nézeteim voltak.*

*Amim VAN:
Vannak saját problémáim.*

*Ami VAGYOK:
Mellette vagyok.*

*Ami MÉG VAGYOK:
Még itt vagyok.*

*Ami NÉHA vagyok, de AZTÁN MEGINT:
Néha azon a véleményen vagyok, hogy így nem mehet tovább, de aztán megint –*

*Ami VAGYOK:
Én vagyok!*

A tulajdonviszonyok

A nehézségek már az ÉN szóval kezdődnek

*Néhány úr
már egy jó ideje rendelt egy üveg pezsgőt;
egy utas
az étkezőkocsiból visszatér a fülkéjébe;
a sprinterek
az elhibázott rajt után újra a starthelyeknél gyülekeznek;
egy hadirokkant a lezárt állomáson menetjegyet lyukaszt:*

*Hol marad a MI pezsgónk? kiáltják az urak a pincérnek, aki a pezsgójuk nélkül
elsiet mellettük;
ez az ÉN helyem! kiáltja az egyik utas a másiknak, aki éppen elterpeszkedett az ő
helyén:
tűnj az ÉN starthelyemről! kiáltja az egyik sprinter a másiknak, aki a cipője he-
gyével egy kicsit tágítja az első sprinter starthelyét;
nem hagyom, hogy elvegyék az ÉN büszkeségemet! kiáltja a hadirokkant a ré-
szegnek, aki a lezárt állomáson végzett munkán gúnyolódva, el akarja rabolni az
ő büszkeségét.*

*ENYÉM:
az uralkodó hatalmi szava az alattvalókhöz
az alávetettek köszönetnyilvánítása az uralkodónak
a kiraboltak vádat emelhetnek
a rabló védekezhet
az öntudatlant megsegíthetjük
az öntudatot megerősíthetjük:*

*Ez az ÉN óráim volt! írja az államférfi a visszaemlékezéseiben;
ez az ÉN képem, kiáltja csodálkozva, akit először fényképeztek le;
az ÉN páciensem magához tudta venni a folyékony táplálékot! mondja az orvos,
mihelyt úgy
látja, hogy a beteg számára újra van remény;
ez az ÉN hegyem, írja a naplójába, aki először mászta meg a hegyet és
országának zászlóját kitűzte a hóval borított hegycsúcsra;
hol van az ÉN japánom, kérdi a társaság vendéglátója, amelyben egy japán is van:*

*ENYÉM:
a nagyobbak igényt támasztanak a kisebbre, az ismertre,
de a kisebbek elvárászlására is
a nem hallatlannal és a nem ismerőssel szemben
azért, hogy a nem-hallatlan is ismerős legyen*

Az ÉN világom és
az ÉN ügyeim és
az ÉN belsőm és
az ÉN emlékezetem:

Lehetőség arra, hogy fenntartsam magam
de arra is, hogy alkalmazkodjam:

Az ÉN törpepapagájom (mondja a nő egy szerencsétlenség után, amelyben min-
dent elvesztett)

az ÉN országom (mondja a földbirtokos reggel)

az ÉN cipőtisztítóm (mondja az író Willy Haas Hugo von Hofmannsthalnak)

az ÉN államom (mondja a földbirtokos este)

Az ENYÉM szót használja

a nyomozó a gyilkosságra, amelynek földerítésén dolgozik

de nem használja az ő meggyilkolására;

használja a rab a maga cellájára

de nem a börtön egészére;

használja a helyét kereső repülőgép-utas

de nem a zuhanni kezdő gépre;

használja a munkás a maga termékére

de nem az úrral szemben;

használja a beteg a maga röntgenképére

de csak ha azt mutatja, hogy egészséges;

az ENYÉM

mondja a gyerek a játékára

de nem önmagára:

az ÉN életuntságom! mondja egy gondozónó az életuntak otthonában;

az ÉN konyhám! mondja a feleség;

az ÉN külügyminiszterem! mondja a kormányfő;

az ÉN Istenem! mondja a megriadt:

és hallunk és beszélünk

a MI valóságunkról

és

az ÉN kedvenc ételemről

és

a MI aranykészletünkéről

és

az ÉN esküvői képemről

és nem utolsósorban

a MI valaha ártatlanul elítélt barátunkról:

*de senki sem beszél vagy hall
a MI lovas rendőreinkről vagy
a MI éhes gyomrainkról és
a MI feltámadásunk napjáról vagy
a MI lövéseinkről és
a MI ürüléküinkről vagy
a MI fűrésziporunkról a lefejezetteknek és
a MI részeg kocsisunkról a templomlépcső alatt vagy
a MI növekvő öngyilkossági rátánkról –*

*nem is szólva
azokról az esetekről
amelyeknél nem érdemes
az ENYÉM-ről vagy a MIÉNK-ről beszélni:
például az ÉN kukacos almámról
például
a MI eltört villanykörténkről
például
az ÉN nedves gyufámról –*

*nem is szólva továbbá
az apa
esetéről
aki egy teherautó által elgázolt gyermeke holtteste mellett ezt hajtogatja:
ez NEM az én lányom
ez NEM az én lányom –*

*nem is szólva
a bolond
esetéről
aki állandóan ezt kiáltja:
ez NEM az én hangom
ez NEM az én hangom –*

*nem szólva
a körözött férfi
esetéről
aki a saját fényképet látva ezt bizonygatja:
ez nem ÉN vagyok
ez nem ÉN vagyok*

és nem szólva

Az 1. FC Nürnberg összeállítása 1968. január 27-én

WABRA

LEUPOLD

POPP

LUDWIG MÜLLER

WENAUER

BLANKENBURG

STAREK

STREHL

BRUNGS

HEINZ MÜLLER

OLKERT

A mérkőzés kezdete:

15 óra

A japán slágerlista 1968. május 25-én

1.
HANA NO KUBIZAKARI/GINGA NO ROMANCE
Tigers
2.
KOI NO SHIZUKU
Ito Yukari
3.
MASSACHUSETTS
Bee Gees
4.
YUBE NO HIMITSU
Ogawa Tomoko
5.
KAMISAMA ONEGAI
Tempters

6.
KANASHIKUTE YARIKINERAI (UNBEARABLE SAD)
Folk Crusade
7.
HOSHIKAGE NO WALTZ
Sen Masao
8.
ISEZAKICHO BLUES
Aoe Mina
9.
BARA NO KOIBITO
Wild Ones
10.
SAKARIBA BLUES
Mori Shin-ichi
11.
LADY MADONNA
Beatles
12.
OTARU NO HITOYO
Tokyo Romantica
- 13,
NAMIDA NO KAWAKUMADE
Nishida Sachiko
14.
AME NO GINZA
Kurosawa Akira and Los Primos
15.
SATSUMA NO HITO
Kitajima Saburo
16.
VALLERI
Monkees

17.
ANO TOKI KIMA WA WAWAKATTA
Spiders

18.
LOVE IS BLUE (L'AMOUR EST BLEU)
Paul Mauriat

19.
DAYDREAM BELIEVER
Monkees

20.
AMAIRO NO KAMI NO OTEME (ON THE WINDY HILL)
Village Singers

A belső világ külső világának belső világa

„Mi”:

*Csak amikor a lelőttet elviszik
ismerjük fel
a nagy kerek szögfejekről
a cipőtálpán
hogy ártatlan volt*

*Nashville-ben, Tennessee-ben vagyunk:
de amikor belépünk a szállodai szobába
és ránézünk
a PLAYBOY legújabb számára
Ursula Andress
részben látható orrüregével
– kiszorítva a bizonytalanságot
hogy Nashville-ben vagyunk –
Ursula Andress orrürege
most mindent elborít*

*Prágába megyünk:
ott este kilenc körül van
az utcai csendből olvasunk*

*de amikor kilenc után az utcára megyünk
legfőbb ideje
megpróbálkozni azzal
hogy társaság nélkül maradjunk*

*Egy áruházban vagyunk:
a mozgólépcsőt akarjuk használni
hogy eljussunk a játékosztályra
ahol építőkockákat akarunk venni
de mivel a mozgólépcső pillanatnyilag áll
az álló mozgólépcső
amelyen fölfelé megyünk
átváltozik a visszafojtott lélegzetünkben
és a visszafojtott levegő
amit most kifújunk
mert a mozgólépcső hirtelen elindul
összeomlik mint az építőkockák*

*Önmagunkba megyünk:
ott
ha diühösek vagyunk
késő délután van mint egy tudósításban egy merényletről:
ha elfáradunk
akkor az egymás mellett lógó kulcsok mint egy hotel kulcs-tábláján
lezárják a szemünket:
a Holddal együtt
feljön a megnyugvás:
a csodálkozás átváltozik fehér kendővé
amely zárás után egy cukrászdában az édességeket
takarja be:
és a szégyennel
lerohan minket az akrobata a cirkuszban
aki a sikertelen száma után
ragyogó mosollyal széttárja a karját –*

*Ha gondtalanok vagyunk
egy kék tréningruhás erdei futót
látunk elfutni magunk mellett
de aztán azt látjuk hogy az erdei futó egy utcán fut lefelé:
már nem vagyunk gondtalanok;
és végül látjuk
hogy az erdei futó nem tréningruhában
fut az utcán lefelé
hanem hosszú kabátban
amely akadályozza a futásban:
nyugtalanok vagyunk;*

és aztán
miközben kikönyökölünk egy vonat ablakán
látjuk amint az erdei futó kék tréningruhában integet nekiünk:
jelezve
hogy megint gondtalanok vagyunk –

A görcösség átalakul zöld lámpává
amely felé haladunk
amíg még zöld
és a sárga lámpa
amely felé haladunk
átvált egy élelmiszerbolt kirakatává
egy ünnepnapon
és az üres élelmiszerboltban a kolbászszelő gép átváltozik megtelt liftté,
amelyben földre szegezett szemekkel megyünk mintha zavarban lennénk –:

Nevezziük tehát a büntelenséget
szögfejnek
a tanácstalanságot
hotelszobának
a kiúttalanságot
kilenc órának
a határozatlanságot
álló mozgólépcsőnek
a szégyenlősséget
megtelt liftnek
és a türelmet
mozis jegyszedő néninek
aki a sötétben egy dobozzal a kezei között
a vászon mellett vár
amíg a fiatal lány a vásznon
felkínálta az árut
amelyet az öregedő jegyszedő néni
szégyenlőségéből
miután világos lett
mintha egy megtelt liftben lenne
most felkínál nekiünk
vagy megfordítva
vagy megfordítva –

Belépünk a tudatunkba:
mint egy mesében ott kora reggel van:
ha kíváncsiak vagyunk;
mint egy westernben ott dél van
egy nagy nyugodt kéz a pulton:
ha feszültek vagyunk;

*mint egy tudósításban egy kéjgyilkosságról
ott kora délután van
egy füledt késő nyárban
egy pajtában:
ha nyugtalanok vagyunk;
mint egy rádióhírben
ott estefelé idegen csapatok lépik át a határt:
ha meg vagyunk zavarodva;
és mint késő éjszaka
ha kijárási tilalom van
ott szétfolyik az utcák csöndessége
ha már senki előtt sem tudunk megszólalni –*

*Van aki olyan sokféle tárgyat lát
hogy a tárgyak közömbössé válnak számára –
van aki olyan sok közömbös tárgyat lát
hogy egy idő után önmagát is elveszti a tudatából –
aztán lát egy tárgyat
amelyet nem akar látni
vagy amelyet szívesen nézne hosszabban
vagy amelyet a magáénak szeretne
úgy hogy a tárgy
a béméskodásának
az akaratának
az eltaszításának a tárgya lesz
és megnézi
vagy elutasítja
vagy a magáénak akarja:
és a tudatára jut –*

*Csak amikor a vádlottat elítélik
ismerjük fel
hogy az elítéltet vádolták*

WEISS JÁNOS fordításai

„HOGYHA FIAD VERSET ÍRNA...”

Gálosi Adrienne beszélgetése

Gálosi Adrienne: – Mikor és hogyan tudatosult benned, hogy jelentős költők fia, unokája vagy?

Somlyó Bálint: – Ezt nem tudom igazán megmondani, mert nem tudom egyetlen időponthoz kötni. Valahogy mindig természetes volt, miközben persze nyilván hosszú ideig abban az értelemben nem tudtam, hogy nem tudhattam, mi az. Nagypámat nem ismerem, hiszen húsz évvel korábban meghalt, mint hogy én megszülettem. Róla csak az apámtól tudtam. A mi apatörténeteink ismétlődően furcsa történetek, mert apám sem élt együtt az apjával, és erről sok tekintetben fájdalmas emlékei voltak, amelyek egy kicsit emlékeztetnek az enyéimre. A szülei körülbelül akkor váltak el, amikor ő négyéves volt, de igazából, amennyire vissza tudott emlékezni, folyamatosan az anyai nagyszüleiével élt tízéves koráig Balatonbogláron, nagypám időről időre csak látogatóban jelent meg ott. Apám többször is megírta, hogy az apja a távolság és az alkata miatt is olyan volt, mint egy napkeleti herceg, aki teljesen másképp öltözködött, mint a balatonboglári emberek, rendkívül elegáns volt, egy másik világból érkezett mindenféle értelemben, amit már a megjelenése is alátámasztott. Apám bádogosmester nagypapája, aki fegyvelmezett, becsületes, a családjáért élő ember volt, retentő rosszallással nézte ezt az egész történetet, mert számára elfogadhatatlan volt, hogy valaki nem a családjáért él, nem gondoskodik úgy a gyerekéről, ahogy szerinte kellene. Ezért aztán nagypám még akkor sem lakott náluk, amikor lement Boglára, merthogy feszült volt a viszony. Szobát vett ki egy panzióban, s mindenféle értelemben olyan volt, mint egy idegen vendég.

– Mit jelentett ez a kívülállóság, az „elátkozott költő” lét Somlyó Zoltán számára? Egy helyen apád azt írja, hogy minden bizonnyal Verlaine-től teljesen függetlenül találta meg ezt a jelzőt önmaga és helyzete jellemzésére. Mit értett vajon ő ezen?

– Benne volt az érzelmeknek való drámai kiszolgáltatottság, de nem kérdés, hogy van ennek egy szecessziós, századfordulós póz része is. Első kötetének is igazi biedermeier, szecessziós és kicsit erotizáló címe van: *Dalok a piros kendőtől a hatszatos cipőig*. Az a család-történeti vonatkozás is biztosan szerepet játszott, hogy, ha jól emlékszem, a mamája testvére nevelte fel, mert a mamája nagyon korán meghalt. Ezt a nagynénit egyébként nagyon szerette, de mégiscsak ott volt emögött a korai árvaság élménye. És biztosan benne van az apjával való rossz viszonya, ami egészen a „kiátkozott gyerekség” vezet, mert lényegében kitagadta az apja, mivel a család nevével verseket mert publikálni, és ezzel mintegy beszennyezte azt. Ezzel életrajzilag összefügg a meglehetősen hányatott korai élete. Nagypám az érettségét követően újságíróskodott, nagyjából a Monarchia egész területén, Fiumétől Szegeden és Pécsen át Nagyváradig.

– Akkor ez a jelző az élettörténettel és a művészi magatartással függ leginkább össze?

– Igen, ez biztosan a személy habitusára vonatkozik, és csak annyiban a költészetre, amennyiben késő romantikus vagy századfordulós módon társítja a költővel a be nem illeszkedő szerepet. Azt, hogy a költő nem képes érzékenysége és ugyanakkor a társadalom érzéketlensége miatt beilleszkedni a polgári társadalomba, hanem mindenfelé veti őt a sorsa. Amiben azért persze, még a legendán innen is, mindenféle szenvedélyes és rosszul végződő szerelmek is vannak. Ezek egyrésztől összefüggnek a szenvedélyes alkattal, s

annak a költészetbeli felstilizálásával, de a vidéki újságíró életforma önmagában is nehezen volt összeegyeztethető a megállapodott polgári élettel. Sokáig talán erre belső hajlama sem volt. Nagymamám előtt is volt már egy házassága, azután amikor őt feleségül vette, már jócskán a harmincas éveiben járt, ám ez a házasság sem tartott néhány évnél tovább, s ezek is zaklatott évek voltak. Aztán megnősült harmadszorra is, s az, furcsa módon, bár erről csak apám utalásaiból és néhány képből tudok valamit, minden külső – s talán belső keretében is, bár ezt nem tudhatom – nem egyszerűen polgári volt, hanem kispolgári. Szűk, sötét kis kétszobás lakás a Kruspér utcában. Mindez mérhetetlenül kevésbé volt poétikus, mint az ifjúkori barátok, Kosztolányi és Karinthy élete. Ugye ők hárman még együtt szerepelnek az *Esti Kornél* ötödik fejezetében mint Kaniczky, Esti Kornél és Sárkány. De utána Kosztolányi és Karinthy mindenféle értelemben rendkívül sikeresek lettek, viszonylagos jómódban éltek, elismertek voltak, a *Nyugat* emblemikus alakjai. Polgárok voltak, míg nagyapám, s ezt apám többször meg is írta, tényleg csak költő volt, egészen szélsőségesen. Míg Kosztolányi és Karinthy azért beilleszkedett pályákat futottak, sokműfajúak voltak, és bár novellákat nagyapám is írt, mégis archetipikusan költői életet élt. És mivel állandóan egzisztenciális nehézségekkel küzdött, ezért borzasztó kompromisszumokra is rákényszerült. Tényleg közismert volt róla, hogy bármelyik pillanatban írt egy verset csak azért, mert szüksége volt két pengőre, s valahol az írást közölni tudta.

– *Hogyan látod, milyen viszonya volt apádnak az apja költészetéhez? A kívülálló olvasó érzeli a kanonizációs szándékot, de mennyi benne a kritikai viszonyulás?*

– Azt hiszem, csak annyi kritikai hozzáállás van benne, amennyi az apám alkatától általában elválaszthatatlan. Ő mindig mindent próbált nagyon sok oldalról szemügyre venni, és ennek része volt a szűkebben vett kritikai viszonyulás is. De azt gondolom, hogy nagyon sokra tartotta a nagyapám költészetét, függetlenül attól, hogy a saját apjáról van szó. Nagyon jelentős költészetnek tartotta. És ha valami mélyen bántotta, akkor éppen az, hogy a köztudat nem így tartotta számon. Így a hozzá való viszonyát áthatotta a lelkiismeret-furdalás, mert úgy érezte, neki kellene többet tennie azért, hogy a helyzet megváltozzon, hogy megmutassa azt a nagyon egyéni, senkiével össze nem téveszthető hangot, amit nagyapám képviselt a magyar irodalomban. Apám egyébként is kivételesen sokrétű érzékenységgel rendelkezett a költészet területén. Sokat beszélt nekem a kis költők fontosságáról, egyrészt mert olyat tudnak, amit más nem, másrészt meg azért, mert nagy költészet soha nem jöhet létre a kis költészet teremtette közeg nélkül, mert a nagy csak a kisebbek teremtette talajból tud kihajtani. De nem tartotta kis költőnek a nagyapámat, legfeljebb nagyon sajátos költőnek. Az fájt neki, hogy az a pillanat, amelyben, ahogy arról az *Esti Kornél* tanúskodik, Karinthy, Kosztolányi és a nagyapám egyenrangú figuraként tűnnek fel kevéssel a századforduló után, elmúlt, a viszonyok idővel megváltoztak. Mert Karinthy és Kosztolányi csillogó, nagy pályát futnak be abban az értelemben is, hogy kiteljesednek, megírják a fontos, nagy műveket – ez Kosztolányira biztosan igaz, Karinthyra már problematikusabban, de a nagyapám ebben az összehasonlításban alulmaradt. Apámnak ez többszörösen fájdalmas történet. Például meglátogatta a már nagybeteg és csak a beszélgetőfüzetekkel kommunikáló Babitsot Esztergomban, aki feltétlen példaképe volt, s aki sokat tett, vagy éppen nem tett azért, hogy nagyapám pályája így alakult. Mert egy Baumgarten-díj sokat segíthetett volna rajta. Babits a beszélgetőfüzetekben nagy tehetségnek nevezi, aki nem futotta ki magát, nem forrt ki. Nagyapámnak '18 után nem jelent meg több kötete, csak elszórt versei vannak. Apám ezt nagyon fájlalta, s úgy gondolta, meg kell tennie, amit csak lehet. Ez talán részben sikerült is, de hát ő a *Nyugat* nagyjaihoz hasonlította őt.

– *Apád próbált téged tudatosan irodalomra, netán íróságra nevelni?*

– Közvetlenül nem, sőt. Maga is előszeretettel ismételte időnként nagyapám verséből azt a részt, amit egyébként nem tudom, pontosan mikor írt, de biztosan olyankor,

amikor ez még egyáltalán nem volt aktuális, „ám azért hogyha fiad verset írna, csak tekerjed ki bátran a nyakát!” Ezt persze apám ironikusan ismételte mindig. És 17 éves koromban azzal dedikálta nekem az ő első, 17 éves korában megjelent verseskötetének egy fennmaradt példányát, hogy „Bálintnak, ezt az első kísérletemet – buzdításul, de főként elrettentő példának”. Nagyon más volt apám és nagyapám irodalmi pozíciója. Nagyapám az „elátkozott költő” volt, és erre rá is játszott. Apám ezzel szemben, bár a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején ellentmondásos volt az irodalmi helyzete, nagyon mozgalmas, érdekes, mondhatni nagyvonalú életet élt. Sok vendéggel, sok ismerőssel, nemzetközi kapcsolatokkal, szóval sok olyasmivel, ami miatt nem kellett úgy éreznie, hogy a költőség a kitzasztottság és a nyomor útja, mert egyáltalán nem volt az. Megélhette persze úgy, hogy neki a magyar irodalmon belül nem olyan a helyzete, mint amelyet megérdemelve, de hát olyan nehéz pontosan megmondani, hogy ki mit érdemel meg. Szóval egyáltalán nem volt rossz élete, míg nagyapámnak sok tekintetben igenis az volt. Úgyhogy az nem volt meg benne, hogy ettől a gyereket mindenképpen távol kell tartani. Indirekt módon persze mégiscsak ebbe az irányba terelt, már csak azzal is, hogy őt semmi nem érdekelt annyira, mint a költészet, következésképp semmiről nem beszélt nekem annyit, mint a költészetéről. Ez nem szándékolt volt, hanem ez érdekelt a legjobban: felolvasott, mesélt, magyarázott. Ugyanakkor telve beváltatlan természettudományos nosztalgiákkal, és, ha talán nem is tudatosan térített abba az irányba, de nagy örömmel fogadta, amikor voltak ilyen fogékonyságaim.

– *Egyik utolsó interjújában apád számba veszi a családot, s azt mondja, „a Bálint fiam gyönyörűen ír, de azt mondja, nem akar, mert kettő már elég volt”. A család három generációjában nagyapád képviselte talán a tiszta líraiságot, az alanyi költőséget, apád tudós költő volt, míg te, ha nincs ellenedre a megfogalmazás, poétikus tudóssá váltál. Ugye nem csak azért választottad a tudományt, hogy ne kelljen „irodalmi apagyilkosságot” elkövetned?*

– Eredetileg dehogynem! Nem az apagyilkosság elől menekültem, a saját bőrömet mentettem. És még sokkal radikálisabban, mint ahogy végül alakult. Eredetileg biológusnak készültem, tehát nagyon messze akartam kerülni az irodalomtól. Ami nem jelenti azt, hogy ne érdekelt volna komolyan a biológia, tehát nem volt ez teljesen kényszerű menekülőút. Igazából irodalmilag nem éreztem magam tehetségesnek annyira, hogy írni legyek, viszont az irodalomhoz kapcsolódó, de nem eredetien alkotó pályát leértékelődésként élttem volna meg. Azt hiszem, még ha lettek volna, vagy talán voltak is alkotó ambícióim, ezeket kényszeresen elfojtottam. Előfordult velem kamaszkoromban, hogy verset vagy novellát próbáltam írni, és emlékszem, hogy mindig nagyon gyorsan akartam végezni magával az írással, mert közben büntudatom volt. Úgy éreztem, mintha valami tilalmas dolgot művelnék, amit ugyan muszáj megtenni, de mennél előbb túl kellene esni rajta. Az meg nem segít a dolgon, ha az ember úgy éli meg az írást, mintha épp az üzletből lopna valamit.

– *Nagyapádnak hogy tetszettek apád kezdeti próbálkozásai?*

– Lényegében sehogy, mert érdemben nem tudott róluk. Valami egészen minimálisról tudott, de apám gátlása miatt nem is nagyon mutatta meg neki, amit írt. Van egy emlék, amit megír, hogy valami korai zsenéget megmutatott, s nagyapám azt mondta, még akkor sem örülne neki, hogy verset ír, ha ezek a versek történetesen jók lennének, de hál’ istennek ezek rosszak. Így tehát mentve látja az apámat attól, hogy a költők „átkozott” sorsára jusson. Ugyanakkor nem volt ez egészen őszinte, mert apám beszámol arról, hogy fájdalommal hallotta vissza, mit mondott az apja ifjúsága két nagyon közeli barátjának, Karinthy Gábornak, illetve Devecseri Gábornak, aki aztán apám egész életének legbensőbb és legközelebbi barátja volt. Ők csodagyerekként 14-15 éves korukban jelentettek meg verseket, sőt, közös kötetet, és közös felbuzdulással kedvenc költőjüket, a nagyapámat kérték fel, hogy írjon előszót a könyvükhöz. Ő ezt boldogan megtette, és kicsit panaszkolt is nekik,

hogyan bezzeg az ő fia, az nem ír verseket, azt csak a tenisz érdekli. Apám ugyanis teniszbajnok volt. Tehát nagyapám egyrésztől nem akarta a maga szimbolikussá tett átkozott sorsát átörökíteni, ugyanakkor minden apa természetes hiúságával mégiscsak örült volna, ha a gyereke olyasvalamit művel, ami az övéhez közeli. Figyelembe véve, hogy apám alig múlt 16 éves, mikor nagyapám meghalt, nincs mit csodálkozni azon, hogy nagyapám érdemben nem tudott apám költői ambíciójáról, hiszen az még az ő esetében is meglehetősen korai életkorban kezdett kibontakozni. Ezeknél a 15 éves kori és rossznak ítélt verseknél jobban tetszett neki apám Kosztolányiról írott önképzőkori dolgozata, ezért azt apámmal együtt beajánlotta a *Szép Szó*-hoz, s így apám 16 évesen találkozott József Attilával a szerkesztőségben. Ám ebben a találkozásban sem volt sok köszönet, mert apám, gondolom a nagyapám távollétében, elpanaszolta József Attilának, a nagy költőnek, hogy mennyire szép dolgokat gondol ki, s ezek aztán mennyire nem úgy valósulnak meg versként. Amire József Attila meglehetősen kíméletlenül azt a választ adta, hogy verset az írjon, akinek verset írni könnyebb, mint bármi mást csinálni ezen a világon. Ez a mondat akkor nagyon elkésztette apámat, mert azt hallotta ki belőle, hogy akkor neki nem kellene írnia. Sokkal később persze, rengeteg tapasztalat birtokában megértette, hogy József Attila nem azt akarta mondani, hogy aki tehetséges, annak könnyű verset írni. Thomas Manntól ismerjük azt a mondatot, hogy író az, aki nehezen ír. Apám a naplóiban is szeretett idézni Degas-t, aki azt mondja, hogy hát festeni könnyű annak, aki nem tud, de ha valaki tud... Megértette, hogy József Attila csak azt akarta mondani, hogy az írjon, akinek írni még mindig könnyebb, mint bármi mást csinálni ezen a világon, például hivatalban ülni.

– *Hogyan talált rá és milyen viszony fűzte apádat két nagy választott mesteréhez, Füst Milánhoz és Szabó Lőrinchez?*

– Nagyon különböző volt velük a viszonya. Szabó Lőrinc az apám első, nagyon korán, '39-ben megjelent, *A kor ellen* című kötetén tapinthatóan rajta hagyta a nyomát. Neki is ajánlotta a könyvet. Teljesen nyilvánvaló, hogy Szabó Lőrinc szolidan klasszicizáló, izgatott intellektusa az, ami apámat olyannyira vonzotta. Egyáltalán annak a költészetnek a lehetősége, ami nyílt és manifeszt módon intellektuális. Személyes viszonyukról nem sokat tudok, de az teljesen egyértelmű, hogy nem sokkal e kötet megjelenése után beárnyékolta Szabó Lőrinc szélsőjobboldali vonzódásai. Apám nemhogy nem vonzódott a szélsőjobbhoz, hanem az az életére is tört. Ezzel a lehetőséggel Szabó Lőrinc egy magánbeszélgetésben szembesítette is az apámat, minden különösebb együttérzés nélkül. Füst Milán teljesen más történet, ő nagyon kevéssel a nagyapám halála után tulajdonképpen maga jelentkezett az apám életében, aki akkor meglehetősen talajtalan volt, mivel a numerus clausus miatt nem járhatott egyetemre, bár vendéghallgatóként mindenféle órára bejárt. De szemben barátaival, akik ekkor lelkes tudósnyövendékek voltak, mint Devecseri Gábor, Karinthy Ferenc és Szilágyi János György, ő kívül rekedt ezeken a falakon. Így aztán a legjobbkor jött Füst Milán meghívása, hogy éppen költözőkódóban lévén az apám segítsen neki könyvtárának, kéziratának és az akkor még intaktnak tudott, legendás naplónak a rendezésében. Apám tehát mintegy „titkárként” napi rendszerességgel járt fel hozzá. Utólagos elbeszélése szerint a legfontosabb dolgokat a művészetről Füst Milántól tanulta életében. Ez a mindennapos könyvtár- és kéziratrendezés, a Füst Milán által felolvasott hosszú részek a naplóból, és egyáltalán ez a mester-tanítvány, apa-fiú viszony számára teljesen megkerülhetetlen volt. Abból a szempontból is, hogy megtapasztalta, a nagy művészet néha milyen rendkívül sajátos személyes adottságok közepette jön létre. Mert minden visszaemlékezésből kiderül, apáméból is, hogy Füst Milán nagyon sajátos személyiség volt. Egészen különös ember, egészen különös mániái, indulatai, szélsőségei voltak, ítéleteit mindenféle végletes önkényesség jellemezte.

– *Ezért sokan, akiket felkarolt, később el is távolodtak tőle.*

– Azt hiszem, apám volt talán az egyetlen kivétel, aki egészen élete végéig, vagyis még évtizedekig, ha nem is érintetlenül, de megmaradt mellette. Végül ez mégis az Erzsike

nénivel való szakításba torkollott, aminek az volt az oka, hogy bár Erzsike néni maga kérte föl és támogatta az apámat abban, hogy önálló kötetet írjon Füst Milánról a halála után, de mégsem tudta elfogadni, hogy apám minden rajongása ellenére sem tudott elhallgatni bizonyos jellegzetességeket, amelyeknek Erzsike néni volt leginkább a tudatában, de nem illettek bele abba az elvárt, tisztán felstilizáló képbe, amelyet olvasni szeretett volna. Ennek következménye sajnós az lett, hogy bár apám szerette volna folytatni a munkát, de a továbbiakban nem fért hozzá azokhoz az anyagokhoz, amelyekre szüksége lett volna, mert kegyvesztetté vált azzal a kötetrel, amely az *Arcok és vallomások* sorozatban megjelent. Mindenesetre élete kivételes ajándékának tartotta, hogy közlőre ismerhetett egy ilyen formátumú embert, akit óriási költőnek és óriási művésznek tartott. És nagyon abból a fajtából való, aki közel állt hozzá, mert nemcsak nagy költő és nagy regény- meg drámaíró volt, hanem egész életében szenvedélyesen a művészetről töprengő művész, aminek egyrészt a *Napló*, másrészt a *Látomás és indulat a művészetben* a dokumentuma. Ezek megmutatják, hogy itt olyasvalakiről van szó, aki, éppen nagyapámmal ellentétben, nagyon szélsőséges módon reflexív karakter.

– *Vas István írja, hogy a „sötét szenvedélyek ragyogó költője volt Somlyó Zoltán”, és ez tulajdonképpen hasznára vált a fiúnak, amennyiben a sötétséget elérte előle, így rá már csak a fény maradt. Nem mintha nem tudna, nem írna sötét dolgokról, de azokra is a maga sajátos fényét veti. Te is ilyen apollóni alkatnak látod apádat?*

– Azért ezt túlzásnak tartom. Az lehet, hogy Vashoz, nem annyira a költészetéhez, inkább személyes alkatahoz képest ebben van igazság, de ez viszonyítás dolga. Apám, önmagához képest, mindig a legjobb barátjában, Devecseriben látta ezt az általa hermészinek nevezett derűt, könnyedséget, játékosságot, és magát nehezebb léptűnek, minden örömben is a lehetséges fájdalmat, sötétséget észreévőnek tekintette. Azt gondolom, hogy ez valamennyire a költészetét is jellemzi. Nem mondom, hogy a korai időszakban nincs a klasszicizmus által megteremtett egyensúly, ami nem engedi, hogy elbillenjen valamilyen romantikus vagy szecessziós sötét végletbe, hiszen a klasszicitás arányáról, mértékekről, egyensúlyról szól. És a későbbiekben is volt mindig a költészetében játékosság, a jövő iránti elkötelezettség, meg a modernitás vonzalma, ami talán csak életének a vége felé kezdte cserbenhagyni, s valami furcsa frivolitásba csapott át. De nem hiszem, hogy annyival naposabb költő lenne, mint a nagyapám, bár kétségtelen, hogy a szenvedélyek szélsőségét mérsékeli valamiféle intellektuális közvetítés, meg mérték és egyensúlykeresés, ami személyében is jellemző volt rá.

– *Talán azt lehetne mondani, hogy körkörösen építkező életmű volt az övé. Értem ezen, hogy annak ellenére, hogy különböző műfajok, különböző irodalmak vonzása felé nyit, mégis mintha mindig a líra állna szövegeinek centrumában. Vagyis prózája is lírai, és verseinek tematikus középontja is maga a költészet, a poézis. Te hogyan látod, valóban ennyire központi szerepű a líra a munkásságában?*

– A lírai azzal a megszorítással igaz, hogy ez a líra kiterjeszkedik minden nem lírára is, és éppen e kiterjeszkedés miatt soha nem marad meg annak a lírának, amit tradicionális értelemben annak neveznénk. Én inkább azt mondanám, hogy apámnak van egy nagyon sajátos és jellegzetes írásmódja, amit nevezhetünk nagyon átintellektualizáltan lírainak vagy nagyon személyesen intellektualizáltnak. Ez a sajátosság a hagyományos értelemben vett műfajok határát áttörve minden műfajban áthatja az írását, ezáltal lebontja az egyes műfajok közötti határokat. Apám néha úgy ír verset, mintha regényt írna, néha úgy regényt, mintha verset írna, vagy tanulmányt, de, furcsa módon, néha tanulmányt ír úgy, mintha verset, s verset úgy, mintha tanulmányt írna. Egyszer már valahol leírtam, ennek a legviccesebb példája az, hogy egészen formabontó módon rendszeresen előfordul nála, hogy lábjegyzeteket fűz a versekhez, ezzel szemben egyáltalán nem szokott lábjegyzeteket fűzni a tanulmányaihoz. Tehát van egy egységes hangja, s ez az egységes hang majdnem műfajtól függetlenül szólal meg.

– Miben látod ennek az írásmódnak a jellegzetességét?

– Nyilván meg lehetne ragadni tartalmi meg formai jegyeit. Ez egy erősen dialektizáló, a dolgokat nagyon sok oldalról szemügyre vevő, és ily módon az egyes oldalak képezte állásfoglalásokat nyomban egy másik oldal által relativizáló, kiegyenlítő, szélsőségbe fordulni nem engedő gondolkodás, aminek egyébként az a formai következménye, hogy apám igen bonyolult, összetett, hosszan kanyargó mondatai tele vannak zárójelek közé ékelt, kibillentő, halmozó mellékmondatokkal. A mondat grammatikai struktúrája mintegy követi a mondanivaló sokoldalúságát, egyrészt egyensúlyra törekvését, másrészt reflektált önelbizonytalanítását. Amint kimond valamit, rögtön eszébe jut, hogy másfelől az nem is igaz, vagy másképpen igaz.

– Ez az, amit művészetével kapcsolatban állandóan hangoztattak, miszerint ő intellektuális költő lenne? Mit szőtt ő ehhez a jellemzéshez?

– Ki nem állhatta! Természetesen nem tagadta a saját intellektualitását, de egyrészt, azt hiszem, ő minden költészetet intellektuálisnak tartott, mivel az intellektus hozza létre, még a legszenvedélyesebbet vagy legdalszerűbbet is. Hiszen nem a zsigerek, hanem a szavak hozzák létre, a „logosz”. Másfelől meg azért bosszantotta nagyon, mert abban a magyar irodalmi közvéleményben, ahol ezt szerették hangsúlyozni, ez a leértékelés vagy becsmérlés burkolt formája volt. Azt is mondhatnám, de ebbe nem szívesen mennék bele, hogy van ebben egy adag szalonzsizidózás is, mert ugye a zsidó az, aki gyanús módon intellektuális. Meg az is benne van még, hogy ez az alanyi hagyomány az intellektust mindig másodlagosként kezeli, és apám mint „másodgenerációs” költő esetében ez különösen kényes terület. De ettől függetlenül is mindig döbbenet figyelte, hogy más kultúrákban egyrészt többé-kevésbé magától értetődőnek tartják, hogy egy költő művelt, másrészt ha ezt valamiért mégis kiemelik, akkor pozitívumnak állítják be. Magyarországon azonban valamiért a költő műveltsége egyben kétségbevonása az illető költő-voltának. Persze elő lehetne venni egy hosszú filozófiai hagyományt, amely úgy érvel az antikvitástól fogva, hogy ráció és fantázia egymásnak ellentmondó képességek, hogy aki nagy filozófus, az nem lehet nagy költő és vice versa, és csak a romantika lesz az, amelyik arról fog beszélni, hogy nem lehet nagy filozófus, aki egyben nem nagy költő. De ez a magyar hagyományban meggyökeresedett és történelmileg is így volt, Kölcseyen vagy akár Babitsón is számon kérik, hogy túl műveltek voltak. Nem igazi költők, mert túl sokat gondolkodnak, nem elég lánglelkűek, nem elég váteszek. Szóval ki nem állhatta, meg butaságnak is tartotta. Nem értette, hogy azok, akik rásütik a bélyeget, hogy ő műveltségi költő, aki a művészete tárgyának tudja tekinteni a különböző műveltségi élményeit, képzőművészetet, zenét vagy akár filozófiát vagy természettudományt, miért gondolják, hogy ezek kevésbé az élet részei, mint a primer egzisztencia. Hogy miért volna kevésbé elementáris élménye az embernek egy nagy művel való találkozás, mint hogy megijedt az utcán valamitől.

– Tehát az írásmódjának lírizáló jellege van, amely a prózáját is líriva teszi. Miért kezdett el mégis prózát írni?

– Ez azért érdekes kérdés, mert apám ifjúságában, dokumentált módon, a prózát, a regényt alacsonyabb rendű műfajnak tartotta. Boldogan osztozott Valéryvel abban a nézetében, miszerint azért nem fog soha regényt írni, mert egy regényben óhatatlanul le kell írni olyan mondatokat, hogy „a marquise délelőtt 11-kor kikocsizott”. És hát ilyen mondatokat nem írunk le. Kora ifjúságában volt néhány rohamszerű regényolvasó periódusa, de saját bevallása szerint sokszor nem olvasta végig őket. Ugyanakkor, mondjuk, *A feleségem történetét* óriási műnek tartotta, noha az regény, bár kétségtelenül nagyon különös. Azt gondolom, ahhoz, hogy regénybe fogjon, kellett egy nagyon súlyos személyes trauma. Első regénye, *az Arnyjáték* élete legfontosabb, legbensőbb, teljesen testvérszerű barátjának nagyon fiatalon bekövetkezett haláláról, sőt inkább haldoklásáról szól. Devecseri Gábor haldoklásáról és utolsó fellángoló szerelméről. Ötvenévesek voltak ekkor, tehát nagyon

fiatalok. Nyilvánvalóan traumatikus, ugyanakkor szimbolikusan nagyszabású volt Devecseri nyolc hónapon át tartó valószínűtlen túlélése egy olyan állapotban, amelyben heteket jósoltak neki az elején. És nyolc hónapig hihetetlen termékenységben élt egy kórházi szobában. És nem egyszerűen élt, ami önmagában is teljesen hihetetlen volt az orvosok számára, hanem írt egy verseskötetet *A mulandóság cáfolatául* címmel, és írt egy visszaemlékezést, *A hasfelmetszés előnyeit*. Ezek meglehetősen beszédes, sokatmondó címek ebben az összefüggésben. No, és meg nem hazudtolva önnön addig is így működő természetét, ebben a rettentő állapotában is halálosan és viszonzottan szerelmes lett. Ez elemetáris és persze tragikus tapasztalat volt az apám életében, aki hónapokon keresztül minden áldott nap órákat ült Gabinál a kórházban. Nem múlhatott el nap enélkül, ha máskor nem, hát este hétkor rohant be hozzá. Ezzel az egésszel aztán valamit kezdenie kellett, s úgy látszott, hogy líráilag, a szó szűk értelmében, nem tud vele mit kezdeni. Ez annál terjedelmesebb, még több reflexiót hordozni képes alakot követelt, s ebből született meg az *Árnyjáték*.

– *Rámpa című regényében annak történetét mondja el, hogyan élte túl a háborút. Ez a regény is nagyon lírai, abban az értelemben is, hogy számtalan ponton a legkielemeztebb helyzetekben is a költészet, verssorok, nagy versek jutnak az eszébe. Elég későn állt elő ezzel a művel. Hosszan készült rá, hogy prózai formában megírja ezt a hihetetlen történetet, mert az erről való beszéd lehetősége inkább a vers volt számára?*

– Bizonyára kezdettől, mintegy a megtörténte óta hordozta magában ezt a teljesen valószínűtlen történetet.

– *Életrajzilag ez egyébként hiteles történet?*

– Amennyire én tudom, teljesen hiteles, így történt minden lényeges elemében. Tehát hordozta magában, de ha nem készül el az *Árnyjáték*, ami kinyitott egy átjárót egy másik műfaj, egy másik feldolgozási mód irányába, hogy lehet úgy regényt írni, mintha mégsem regény lenne, ha nem történik meg ez az áttörés, akkor valószínűleg nem lett volna képes ezt a magában hordozott történetet szöveggé formálni. De ha már megtörtént egy másik trauma kapcsán, akkor megnyílt egy lehetőség, egy olyan kiküzdött forma, amely képes befogadni ezt a nyilvánvalóan elmondásra váró történetet. Noha apám írt három regényt életében, az biztos, hogy abban az értelemben soha nem volt és soha nem is lehetett volna regényíró, ahogyan azt hagyományosan elgondoljuk, vagyis olyan ember, aki kitalál történeteket. Nem minden regényíró ilyen természetesen, de legtöbbször mégiscsak alakokat, sorsokat, cselekményeket képes kitalálni. Apám erre biztosan nem volt képes, s ez nem is érdekelte. Ezért van, hogy mindhárom regénye, bár különböző módon, de önéletrajzi, nem kitalált eseményekről szól, hanem saját élete eseményeinek az elbeszélőre gyakorolt különböző érzelmi, intellektuális, asszociatív hatásairól. A *Rámpa* eseménytörténete tehát teljesen hiteles, de persze az már elvi okokból is kizárható, hogy mindazok az asszociációk, amelyek a hősnek eszébe jutnak, neki az eredeti helyzetben mind eszébe jutottak, vagy hogy ilyen pontossággal emlékezze rájuk.

– *Beszéljünk kicsit a francia irodalomhoz fűződő viszonyáról! Jól tudom-e, hogy ifjúkorában először Valéryt kezdett fordítani, s utolsó fordítási munkája is az ő alkotása volt? Valérynek különleges helye volt apád intellektuális és poétikai térképén?*

– Utóbbi biztosan így van, Valéry egészen szélsőségesen testesítette meg azt, ami apám lehetséges költői eszménye volt. Az eleje, mondjuk, kis szépítéssel igaz. Nem kizárólag Valéryvel kezdődnek fordítási kísérletei. Még gimnazistaként fordít Goethét, kicsit később jön William Blake, de kétségkívül Valéry is nagyon hamar előkerül, hiszen már Szerb Antal *Száz versében* is szerepel Valéry-fordítása. És ha nem is egészen élete legvégén, de ott áll egy válogatás Valéry beláthatatlan méretű naplójegyzeteiből. De az első megjelent fordításkötete '43-ból való, a *Skót balladák*, ami látszólag nagyon nem illik bele ebbe az egész intellektuális költőről szóló mesébe, merthogy ezek népballadák. Éppen

nem intellektuális természetűek, hanem drámaiak, hiszen a ballada, ugye, nem más, mint tragédia dalban elbeszélve, mármint így tanultuk az iskolában. Az apám ebben a tekintetben is nagyon sokféle volt. Érettségi után, ahogy már említettem, a numerus clausus miatt nem kerülhetett be az egyetemre, vendéghallgatóként viszont a meghatározott szakokra fölveteknl nagyobb személyes szabadsággal hallgatható különböző tárgyú előadásokat, beleértve például Kerékyvártó István projektív geometriáját is. És ebben az időben Devecseri és annak barátai révén a Kerényi-kör vonzáskörébe került. Vagyis akkoriban komolyan foglalkozott folklorisztikával, sőt, tanárai úgy tekintettek rá, mint ígértes leendő folkloristára. Ennek következtében és Arany néhány klasszikus skót balladafordításától inspiráltan – Arany apám egyik legkedvesebb költője volt ifjúkorában is, munkaszolgálatra is egy Arany- és egy Platón-kötettel vonult be – tehát népballadákat fordított, amelyekből 1943-ban az Officina Kiadó kiadott egy vékony kis kötetet. Formálisan tehát innen indult.

– *Tehát nem a modernista francia költésztől.*

– Nem, egyáltalán nem, s ahová elért, az a kezdetekben klasszicizáló apámtól távol eső barokk vagy manierista francia költészet. Ez öregkori szerelme volt, amivel Jacques Roubaud titokzatos matematikus, költő, irodalomtudós francia barátja révén ismerkedett meg, aki jól ismert mindenféle matematizáló poétikai tevékenységéről. Szóval Roubaud könyvtárak mélyén felfedezett egy, a Pléiade köréhez mérhető, csak 80-100 évvel későbbi, barokk francia költői kivirágzást. Ebből a gyakorlatilag olvasatlan, könyvtárak mélyén felvágatlan kötetekben porosodó örületes termésből Roubaud maga kiadott egy vaskos válogatást, ami persze így is csak töredék. Apám teljességgel beleszeretett ebbe a francia irodalomtörténetben meglehetősen rejtőzködő áramba. Fordított belőle szonettek, mert volt egy egész életre szóló elkötelezettsége e formával, de ezek nem olyan szonettek, mint a Ronsard-éi, hanem rettentően komplikált szerzőkről van szó, akiket szenvedélyesen, minden megbízás nélkül, csak a saját vonzalma alapján fordított. A *Holmiban* jelentette meg őket.

– *Fordítóként egyfajta kultúráközvetítő feladatnak tekintette a tevékenységét, és ezért nyitott nagyon különböző nyelvek, kultúrák felé, vagy a mindenevő széleskörű érdeklődésétől hajtva, saját szimatától vezérelve jutott el a szélrózsának tényleg minden irányába?*

– Alapjában, azt hiszem, teljesen kimeríthetetlen és féktelen érdeklődése volt mindenféle költészet iránt. Valamint mérhetetlen érdeklődése a költői mesterség iránt is. Számára borzasztó fontos dolog, hogy élete első tíz évét a nagyapja házában töltötte, akinek, mint említettem, nagyon nem költői foglalkozása volt, bádogosmester volt Bogláron. Apám mérhetetlenül sokat tanult tőle, egyrészt a munka fegyelméről, másrészt az anyag, az eszközök és a mesterség szabályainak feltétlen tiszteletben tartásáról. Ezt a mentalitást maradéktalanul áttelepítette a költői mesterségbe. Kéziratai hatszor ártírt, a szó legjobb értelmében vett kézműves termékek voltak, ahol a mondatokon végtelenül farigcsálunk, mert nem azt várjuk, hogy a múzsza diktálja a művet mozdíthatatlan egyszerűségben, hanem az türelmes, néha idegesítő munkából születik. Például tényleg nagyon jól tudott franciául, de ronggyá használta a szótárait, mert attól, hogy jól tudjuk a nyelvet, még a szótárakat nem engedjük el, sőt gyűjtjük őket.

– *Egyik határozott jellegzetessége főként esszéinek, elemző írásainak, hogy figyelme középpontjában mindvégig kortársai vagy a korábbi nagy generáció szerzői állnak. Te hogyan látod, mennyire volt fontos számára a hetvenes évek végén és a nyolcvanas években jelentkező új művészeti szenzibilitás?*

– Azt gondolom, ahhoz képest, hogy ekkor már hatvan körül járt, nagyon is fogékony volt. De apámat a próza sohasem érdekelte annyira, mint a költészet. Márpedig azt, ami a hetvenes évek második felében és a nyolcvanas évek elején történt, többek közt a magyar irodalom nagy prózai fordulataként szoktak leírni, melyben többek közt az a hagyományos hierarchia, ha volt valaha is ilyen, hogy a magyar irodalom mindenekelőtt a lírában

nagyhatalom, és nem a prózában, mintha megfordult volna. Hogy újra és újra a modern klasszikusokról ír, hát persze! Nagyon érdekes, többször mondta nekem, hogy ha most visszatekint a huszadik század magyar költészetére, akkor az a meggyőződése, azt meri megkockáztatni, hogy a század legnagyobb magyar költője se nem József Attila, se nem Babits, hanem Weöres Sándor. Most már egészében látva a pályáját, azt kell gondolnia, hogy ekkora eredetiség, ekkora költői tehetség senki másban nem volt. Mondja ezt valaki, aki mégiscsak ismerte Babitsot és József Attilát vagy Füst Milánt. Apám teljes egészében jellegzetes fia volt a modernségnek abban az értelemben, hogy minden, ami modern, feltétlenül izgatta. Ennek még egészen vicces oldalai is voltak. A hatvanas éveikig egészen mulatságos módon tudott vonzódni minden ócskasághoz is, mármint tárgyakhoz, csak azért, mert modernnek.

– *Egyszerre írt esszét, kritikát és költészetet. Azon költő kritikusok közé tartozott, akik azt gondolták, hogy kritikát leginkább a költők hívatottak írni, akik e szakmát belülről ismerik, vagy azért nyitott volt a tudós kritikákra is?*

– Valahol ugyan beszél arról, hogy a költők, szemben a kritikusokkal, soha nem tévesztik össze az igazi nagyságot az ócskasággal, de nem volt a tudós kritika ellensége, sőt. Legfeljebb annak a kritikai gyakorlatnak, amit itt Magyarországon szerettek alkalmazni. Nagy izgalommal és nagy érdeklődéssel tudott beszélni például olyan francia irodalomtudósokról, akik nagyon komoly munkákat írtak, s volt ilyen magyar is. Általában baja volt a magyar irodalomtörténet-írással és annak tradicionalizmusával, pontosabban azazal, hogy az irodalom örvén valójában valami más érdekli, ideológia, társadalomtörténet etc., de például Szaudert nagyra tartotta és személyében is nagyon szerette. Másrészt egész kritikai működésében a szónak az a szűk, köznapi jelentése, hogy az a kritika, amikor megmondjuk a rosszat, soha nem érdekelte. Minden irodalomból az érdekelte, ami őt inspirálta. És a kritika feladatának is azt tekintette, hogy ezt az inspirálót vagy továbbgondolandót találja meg. Ezért szinte soha életében nem írt negatív kritikát, mert ha valami nem tetszett neki, az nem érdekelte, így nem is írt róla. Ebben a tekintetben, noha máskülönben talán távol állt tőle, az apám egyetértett a német romantika kritikafelfogásával, amely azt mondta, hogy a kritika a költői tevékenységnek, amely már eleve reflexiók tevékenység, egyfajta kiterjesztése, meghosszabbítása.

– *Egyike a nagy esztétikai kérdéseknek élet és mű egymásból értelmezhetősége. Egy Weimarról szóló írásában utal erre a kérdésre Goethe kapcsán, s kikerüli a választ. Volt-e olyan igénye, adott-e annak valaha hangot, hogy művészetének olyan befogadókat kívánna, akiknek nemcsak az egyes művekre van rálátása, hanem az élet és a mű egészét akarják egységében megragadni?*

– Egy dolgot tudok erre mondani, ami vicces alkati különbség volt kettőnk között. Apám szenvedélyesen szerette az antológiákat, nemcsak a művészieket, hanem a tudományosakat is, a különböző tematikus tanulmánygyűjteményeket. Én meg nem szeretem. Én mindig azt mondtam, hogy az egészet kérem, s majd én válogatok. Ami persze részemről már lehet a tudós maganembízása. A tudomány mindenféle mankókra szorul, mert bizonytalan. Apám meg, éppen azért, mert hihetetlenül kreatív volt, mindenekelőtt inspiratív céllal olvasott. Nem romantikus értelemben, hogy az őt majd megihleti, hanem bármitől be tudott indulni a gondolkodása, s akkor már az érdekelte, ahogyan és ami felé a gondolat elindult. Az már sokszor nem érdekelte, hogy annak a szerzőnek, akinek éppen egy antológiában olvasta egy művét, milyen az életműve. Az más kérdés, hogy ha valami komolyan megtetszett neki, akkor, erről naplójegyzetei is vannak, igyekezett minél többet elolvasni az illetőtől és róla is. Mert életműködésnek gondolta a költészetet, márpedig egy életműködést nem lehet függetleníteni attól az élettől, amelynek a működése. Sőt, sok esetben borzasztóan izgatta, hogy miféle életstratégiákból, élményekből, érzékenységekből, kudarcokból stb. áll ez össze. Ahogyan az is izgatta, hogy milyen egymástól szögesen eltérő művészi életpályák lehetségesek, hogy ezek között szabad-e hierarchiát felállítani.

Hogy önmagára, saját művészetére és pályájára vonatkoztatva mit gondolt erről, hogy ezt magának csendben megfogalmazta-e így, azt nem tudom. Egy biztos, annak ellenére, hogy valószínűleg a költészet érdekelte mindennél jobban, talán mégsem a költészet érdekelte legjobban, hanem maga az emberi élet, és az élet legfontosabb megnyilvánulásának persze a költészetet gondolta. De azért elementáris módon az érdekelte, hogy milyen háttérfeltételek között és hogyan kell leélni az életünket. És ebből fakadóan mély szükséglete volt arra, hogy valahogyan egésznek tudja látni az ember életét. Olyasvalaminek, aminek egészében is van valami megragadható lényege, kontúrja, egysége. Miután a költészet az emberi élet legkiteljesültebb megmutatkozása és működése, és ő történetesen költő, ezért kimondatlanul, de úgy gondolta, hogy ha a költészetében kimutatható egy ilyen egység, a változások belső törvényszerűségeivel, akkor az valahogyan visszautal az életre is.

– *Nagyapád és apád általad válogatott műveinek gyűjteményébe mely írásaikat vennéd fel mindenképpen?*

– A nagyapámnál ez nagyon bonyolult, de ott van a nagy szerelmes verseknek egy olyan sora, a *Maria Aberiendostól a Mea dalokig*, amelyek egészen kivételesek. Apámnál azért nehéz, mert sok van, amit nagyon szeretek. Az egészen fiatalkori versei között is, amiket kevesen ismernek, van például egy *Tétova óda*, mint a Radnótié, „Ha tegnap nem, ma miért? / S mért holnap, ha ma nem? / Így szól a tetten-ért / s tettig-nem-ért jelen”, szól a 24 éves korából származó vers. Már ezt is nagyon szerettem. Nagyon szeretem a *Mesék* bizonyos darabjait, a *Részletek egy megírhatatlan versesregényből* című ciklus darabjait, mindenekelőtt az apjáról és anyjáról szólókat. Nagyon szeretem a *Nagyapa sírt* is. A későiek közül nagyon szeretem a néhány nagyon fájdalmas, nagyon keserű Ronsard pastiche-t. A regények közül az *Árnyjátékot* szeretem a legjobban. Esszéisztikájából is sok mindent, de a *Philoktétész sebét* tartom a legfontosabbnak, az egyszerűen volumene miatt is olyan, amivel nehéz mást párhuzamba állítani. A gigantikus fordítói életműből néhány nagy Rimbaud- és Baudelaire-fordítás mellett legfontosabbnak azt a néhány, számára központi jelentőségű 20. századi költői életművet mondanám, amelyeknek felfedezésében, ha nem is kizárólagos, de meghatározó szerepe van fordításainak. Pessoa, Kavafisz, Octavio Paz és Borges.

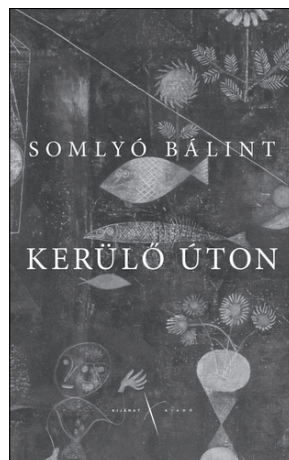
AZ EMLÉKEZÉS SZÉLCSENDJE

Somlyó Bálint: Kerülő úton

Mi értelme lehet kerülő úton menni, ha mehetünk egyenesen, célirányosan is? Lehet, hogy nem tudjuk, mi a cél, nem tudjuk, hová tartunk, ezért jobb híján összevissza csatangolunk, hátha végül mégis kilyukadunk valahová. Lehet, elfáradtunk a célirányos menetelésben, a nagyvárosi tömeg sodrásában, s mintegy felrúgjuk a hallgatóságos megállapodást, hogy mindenki jobbra tartson a járdán, oldalra lelépve a mellékutcák hosszabb, ámde csendesebb útvonalán remélünk a célhoz eljutni. Lehet, kíváncsiak vagyunk, és bármilyen izgalmas sztaffázsokat kínáljon is az egyenes vonalú haladás, minden egyes kapualj, átjáró, park és árkád oly csábítóan titkokkal telnek tűnik fel, hogy könnyű szívvel térünk le kedvéért a főútvonalról, még ha magunk jelöltük is ki azt. És az is lehet, hogy az út egy pontján felismertük, a cél nem fog az egyenes út zárt sorú homlokzatainak egységéből kibontakozni, hogy az intenció számára elérhetetlen, hogy előregyártott térképünk hálójával be nem fogható. Ezért a kerülő utat választjuk, hogy tájként nyíljon meg a város, hogy részletek töredezettségéből, kicsinységeknek szentelt figyelemből, a szemlélődés mozgásából rajzolódjon ki a cél, hogy a megtett kerülő utak nyomvonala ábrázolja azt számunkra.

Somlyó Bálint ezt az utat választja. Indítékai között a felsoroltak közül talán több is szerepel, mindenesetre az utolsó, amely szándékosan Walter Benjamin képeit és fogalmait idézi fel, úgy hiszem, közel állhat hozzá. *Kerülő úton* – a kötet címadó és nyitó tanulmánya Benjamin filozófiai és az attól elválaszthatatlan írásmódszeréről szól, s egyben vonatkozik, ahogy azt az „Előjáróban” meg is fogalmazza, a kötet szerzőjére is; és nemcsak megnevezi az általa is követett módszert, hanem írásait (kerülő) úton lévőnek mondja. Ez a még meg nem érkezett annyiában illik a kötetre, hogy az annak első részét adó tanulmányok egy még készülő Benjamin-könyv, ahogy a szerző nevezi, „töredékei”. Az mellékesnek tűnik, hogy a kötetbe foglalt tizenhat szöveg, tanulmányok és kritikák, kerülő utakon születtek, alkalmak és felkérések nyomán, mert a különböző témákat, szerzőket határozott egységbe fogja Somlyó Bálint látás- és írásmódja, amelynek előzménye legkedvesebb filozófusának, Walter Benjaminsnak a senki máséval össze nem téveszthető ábrázolásmódja. Ez a rendkívüli hang, a gondolatok elliptikus, kerülőkkel haladó megfogalmazása módszertani elv folyománya, és csak harmadsorban eredményezi a szöveg stílusát; elsősorban Benjamin gondolkodásának alapvetéséből következik, amelynek nyomvonalát Somlyó is mindvégig követi. Benjamin *A német szomorújáték eredetéről* írt habilitációs értekezéséhez írt ismeretkritikai előszóban, melyről Somlyó úgy véli, „valószínűleg az életmű középpontja” (77.), egész pályájára kijelöli az általa művelt filozófia feladatát: az

*Kijarat Kiadó
Budapest, 2014
154 oldal, 2700 Ft*



„igazság formájának törvényét” megőrizni.¹ Ez nem a jelenségek empirikusan megjelenő egységének megismerését jelenti, hiszen a látszattal keveredő hamis egységből a jelenségeket elemeikben, részleteikben ki kell hántani, *megmenteni* kell, hogy a fogalmak közvetítésével az ideák lényegiségig juthassanak. E lényegiség e forma körüljárásával, újra és újra megszakadó, majd megújuló, a részletekre irányuló és ezek ösztönzéséből nyert ritmikájú elmélkedésekkel *ábrázolható*. Az igazságnak az ismeretként való rögzíthetőségét elutasító meggyőződés következménye, hogy „[e]z a forma nem a tudatban levő összefüggéshez tartozik, ahogy a megismerés módszertana, hanem egyfajta létezéshez.”² Vagyis a kerülő út mint módszertani elv egyben magatartásmód is. Benjamin híres kószálója, a XIX. századi nagyvárosban bolyongó flâneur a megtettesült figurája annak a filozófiai írásmódnak, amelyre nemcsak a gondolatmenet iránya, haladása, hanem megtorpanásai, kitérői, állomáshelyei éppúgy jellemzők. Sőt, ahogy a kószáló esetében az életformaszerű séták a nagyvárosi erdő személyes megismerésének rajzolatát adják, úgy alakítják az intellektuális kerülő utak e gondolkodás- és írásmód „sajátos, teoretikus praxisát” (15.). Ez a filozófia tehát nem filozófus „járókelő” (ezzel a szóval illeti Benjamin Baudelaire-tanulmányában a tömegbe beékelődő, haladásában feltartóztatathatlan embert) kiszámított útvonalán robbog, hanem a filozófus „kószáló” széttartó mozgásterében látszólag „dologtalanul vonul (...)”, így tiltakozik a munkamegosztás ellen, mely specialistát csinál az emberekből.³ E látszólagos dologtalanúság mögött a szövegekkel, az írással való napi foglalatosság áll, ami mégsem tervmegvalósítás, mert „a sétáló az utolsó nem specialista, és nem azért, mert nem értene semmihez, hanem azért, mert semminek sem engedi meg, hogy véglegesen hatalmába kerítse. Megigézett, de nem leigázott.” (15.) Tehát Somlyó nem egyszerűen az aforizmák, tézisek, töredékek enigmatikus és belletrisztikus filozófusát látja Benjaminban, akinek stílusa számára vonzó, hanem hajtőereje a kontemplációvá tett személyes élet, az általa feltett filozófiai kérdésekre válaszoló, „prózaí jőzanságú” szövegek ösvényei a személyes énhez találnak utat.⁴ Szögezzük le, még mielőtt a fenti idézeteket valamiféle recenziói fondorlatnak értelmeznék valaki, hogy Somlyó nagyon is, sőt, minden bizonnyal egyedülállóan mélyen ismeri Walter Benjaminget. Ez a megértés megóvjá őt attól, hogy saját írásai külszínét öltöztesse benjaminí köntösbe, ehelyett saját filozófiaeszményét e fogalom valódi benjaminí értelmében fogja fel, vagyis megpróbálja *ábrázolni* és nem szisztematikusan kifejezteni Benjamin gondolkodását.

A kötetnek számszerűleg és terjedelmileg is a felét adó szövegek Walter Benjamin egy-egy motívumát vagy témáját járják körbe, valamelyest kivétel az e szakaszt záró utolsó szöveg, amely a kötet leghosszabb írásaként Radnóti Sándor *Krédo és rezignáció* című fiatalkori tanulmányát (a mű a hetvenes évek elején íródott és 1999-ben jelent meg) elemzi. Ahogyan e kritika beszámol a Benjamin-recepcióban a szöveg születése óta eltelt időben lezajlott változásokról, kézenfekvően adódhatna ennek vizsgálata Somlyó tanulmányai esetében is, mivel a kötetbe beválogatott szövegek keletkezési ideje éppen húsz évet fog át. A recenzens ezeket összevethetné a nyolcvanas évektől nekilendülő recepció kezdetben inkább történet-, majd mindinkább nyelvfilozófiai, fenomenológiai tendenciáival vagy a technika és a tömegkultúra felől közelítő feldolgozásokkal. Ez azonban teljesen felesleges

¹ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, ford. Rajnai László, in: uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 196.

² I. m., 198.

³ Walter Benjamin: A második császárság Párizsa Baudelaire-nél, ford. Bence György, in: uő: *Angelus Novus*, i. k., 873.

⁴ Benjamin *A német szomorújáték eredete* című habilitációs értekezéséhez írt központi jelentőségű ismeretkritikai előszóban a filozófiai traktátushoz egyedül illő hangnemnek a prózaí jőzanságot nevezi, melynek szándéka, hogy megállásra és elmélkedésre készítse az olvasót, nem pedig magával ragadja, lelkesítse.

volna, mert csak annyi hozadékkal járna, hogy a recenzens végül megállapíthatná, hogy Somlyó szövegei nem illeszkednek egyik időszak recepciójának jellegzetes fősodraba sem. Hogy *kikerüli* a mindenkori aktuális akadémiai beszédmódok főútvonalait, annak egyik oka, hogy Somlyó írásainak nem a polémia, nem is a feszes argumentáció az alaptónusa, szenzuális formátumú tehetsége, Benjaminhoz hűen, kontemplációba ágyazódik. Ez a kontempláció pedig, kőszálásainak szabálytalan útvonalán haladva, minduntalan más és más tárgyra szegezi tekintetét, de mindig csak a filozófiailag fontosat keresi, hogy aztán e filozófiát a művészet vonásaival ruházza fel. Ez a filozófia pedig, „koncentrál[va] a személyessége lehetséges mértékére” (30.), azt figyelni minduntalan, hogyan kapaszkodhat egymásba múlt és jelen, hogyan lehet a múlthoz való ragaszkodással a jövőt kibékíteni. Ha ennél tovább is keressük a kötet egészét meghatározó jellegzetességeket, akkor Benjamin nagy témája, az emlékezés mellett egy talán meglepő téma tűnik fel, amely különböző kontextusokban, eltérő alakzatokban, megszakításokkal, de újra és újra felbukkan a kötet szinte minden írásában: ez a természet. Három egymást követő tanulmány, *Csendélet és filozófia*, *Méltóság és viszolygás*, valamint *A megmentett éjszaka* tárgya a benjaminizmus természetfelfogás (hűen a módszerhez sok kitéréssel, beékelődéssel), ugyanakkor szinte minden írásába vetülekszálként természeti metaforák szövődnek bele, hogy a szöveg-szöttes képe botanikai motívumoktól és aranyhalaktól legyen tarka. Milyen találó, hogy a könyv borítója nem Benjamin „Meditationsbild”-je lett (Scholem hívta így a képet), az ikonikussá növekedett *Angelus Novus*, hanem Paul Klee *Fishmagie* című képe, amelynek fiktív világában geometrikus alakzatok, idő- és emberfigurák terében színes (s tán mosolygó) halak úsznak. Somlyó Bálint nem természetfilozófus, még kevésbé egy kalkulatorikus természettudomány filozófusa, ám a kötetben tárgyalt esszék közül Oliver Sacks mégiscsak neurológus, és Foucault életművéből is *A bolondság története az*, amiről írást jelentet meg, Rousseau-nak botanizáló sétéi közben szegődik útítársává, és Vico is mint „erdei idegen” lesz a par excellence modern gondolkodás filozófusa. Ezek meglehet csak metaforák, nem természettudományos értelemben érdeklik Somlyót az elme betegségei, s a botanikus laboratóriuma sem más, mint az írás labirintusa. Ám annyit azért mindenképpen megértetnek e visszatérő képek, hogy Somlyó esetében „[a] természet [nem] ismeretlen vadonként övezi a *cultura hortus conclusus*” (85.) Talán éppen ezért vizsgálja Benjamin természetfelfogását, hogy a köztük lévő több mint habitusbeli különbséget megértse, hiszen jól tudjuk, Benjamin az utcakövezet és nem a füves rét filozófusa. Több szövegben is előkerül Benjamin filozófiájának jellegzetes, zsidó gyökerekből táplálkozó vonása, hogy a természeti világot gyanúval kezeli, mert az vallási értelemben pogánynak minősített. Benjamin a természetélményt a nagyvárosélményre cseréli fel, s nem egyszerűen azért, mert a természettől a modern ember elidegenedett, hanem mert számára a történelem, a társadalom jelenti a magasabb rendűt, ez az, amiben a kinyilatkoztatás megjelent.

A fent említett három tanulmány kapcsolata, úgy vélem, jellemezhető *A műfordító feladata* című tanulmány híres kabbalista hasonlatával az eltört négy cserépről, amelyek formájukban nem azonosak, hanem illeszkedők. E tanulmányokban más-más tárgyak burkában, más formában, de egymást kiegészítve vetődik fel a természet kérdése. A fordítás-tanulmány gondolatainak keretében megfogalmazva, Somlyó „szövegcserepei” a benjaminizmus elgondolásmódhoz kötődnek, ami „fölmenti a közlendő dolog ügye s rendezése alól”, vagyis hűsége a kiegészítésnek és nem az eredeti értelméhez való hasonulásnak szól.⁵ De talán a recenzensnek megengedhető, hogy annyiban ne hasonuljon tárgyához, hogy azt is firtassa, milyen formájú lehetne ez az edény.

A *Méltóság és viszolygás* című tanulmány az *Egyirányú utca Kesztyű* című „hátborzongató” (44.) szövegével indul, amelyen keresztül Somlyó azt bizonyítja, hogy Benjamin,

⁵ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső, in: uő: *Angelus Novus*, i. k., 82.

szemben Adornóval, egyetlen tekintetben, a természet uralásának igényével a felvilágosodás keretén belül marad. A gondolatmenet ugyan nem zárul kifejtett konklúzióban (eredetileg előadásként hangzott el), azonban kérdés formájában finoman megkockáztat egy feltevést, miszerint: „Nem kellene néha Benjaminra gyanakodnunk, amiért egész életében hallgat a zenéről?” (47.) A tanulmány e zárómondata, úgy gondolom, többféle értelmezést is megenged: nem lehetséges-e, hogy összefüggésben áll Benjamin viszolygása a természettől és hallgatása a zenéről? Vagyis zene és természet között nincs-e Benjamin számára valamiféle rejtett kapcsolat? A zene nem arról árulkodik-e valamilyen rejtélyes módon, hogy a természet mégis mindig uralhatatlan marad az ember számára? Vagy nem lehetséges-e, hogy épp az ellenkezőjéről van szó, s Benjamin a zenét nem tudja hogyan a természethez kapcsolni?

Ennek letapogatására a mostani keretek között nem vállalkozhatom, inkább Somlyót követem, aki egy korai, Benjamin életében publikálatlan nyelvfilozófiai írását faggatja.⁶ E nyelvfilozófia egész „eljövendő filozófiájának” talapzataként íródott, ugyanakkor ez a nyelvre épülő filozófia a természetet némaságra kárhóztatja, ezzel látszólag kivonja, kirekeszti abból a szférából, amelyben a kinyilatkoztatás *szava* munkál. Ám a természet némasága még nem jelenti, hogy teljességgel nyelv nélküli lenne, hiszen az isteni teremtő szó által a természet is részesül a nyelvből. Míg Ádám nevezi meg a néma dolgokat a teremtő szó emberi oldalaként, ez a természet boldog állapotát jelenti, ámbátor alacsonyabb rendűt. Csak mikor a bűnbeesés után a dolgokat megismerő név közvetetté, sokasággá, zűrzavarrá válik, akkor fordul a természet némasága mély szomorúságba. Figyelemre méltó, hogy a tanulmány végén Benjamin röviden beszél a művészetek nyelvéről, ezek közül kihagyva a zenét. A költészet nyelve az ember névnyelvének alapul, a plasztika és festészet nyelvét azonban nem az emberi nyelv analógiájára gondolja el, „e művészetekben – írja – a dolgok nyelvének a fordítása történik valamely végtelenül magasabb rendű nyelvbe, de talán ugyanazon a szférán belül. Névtelen, nem-akusztikus nyelvek ezek, nyelvek az anyagból; a dolgoknak a közlésükben meglévő materiális közösségére kell itt gondolnunk.”⁷ Bár eltérő nyelvi szinteket jelentenek, a nyelvrokonságot a dolgok és e művészetek esetén az adja, hogy materialitásukban közlik, osztják meg saját magukat. Benjamin arról nem beszél, hogy a hangszerez zene akusztikus nyelve és a néma természet anyagi nyelve hogyan felelhetnek egymás szavára. Nehéz is ezt elgondolni, de éppígy nehéz elképzelni, hogyan kapcsolhatta volna össze a hangzó zenét a hangzó emberi nyelvvel. (A filozófiai problémát természetesen a szöveges énektől független, tisztán zenei jelenti.) A nyelv a benjamin-i filozófiában a dolgok és az ember szellemi lényegét *közl*i, ami a szellemi lényegből közölhető, megosztható, az a nyelvi lényeg. Vagyis az emberi nyelv a nyelvi lényeg közölhetőségén alapul. Ez a közölhetőség azonban nem csak az emberi nyelvre érvényes; a lámpa, a hegy, a róka (Benjamin példái) magát közlően megosztja, emiatt képes az ember megismerni őket. A természet ugyan beszédképtelen, de nem kommunikációképtelen. Vagyis a természet dolgai a maguk szellemi lényegét nyelvi lényegként az emberrel közlik, amennyiben az ember, pontosabban a bűnbeesés előtt Ádám, megnevezi őket. Tehát az emberi beszéd magjában a megnevezés, a név áll. Úgy tűnik, mintha a képzőművészetektől a hang anyagtalansága, a poézistól pedig a nem megnevező jellege választaná el a zenét.

Míndez persze csak gondolatkísérlet, Somlyó nem is esik abba a hibába, hogy megpróbálja kitalálni, mit is írt volna erről Benjamin. Mindenesetre annyi azért Benjamin e szövegből világossá válik, hogy a festészetet és a plasztikát olyan nyelven beszélteti, amely a természetével rokon. Valamint tesz egy habozó megjegyzést, amely szintén természet és

⁶ Walter Benjamin: A nyelvről általában és az ember nyelvéről, ford. Szabó Csaba, in: uő: „*A szirének hallgatása*”, *Válogatott írások*, Budapest, Osiris, 2001, 7–22.

⁷ I. m., 21.

művészet mély kapcsolatát sejteti, amikor arról beszél, hogy az, hogy a dolgok magukat az emberrel megosztják, megmutatkozik a megismerhetőségükben, „és talán a művészetben is.”⁸ A művészet tehát a néma és idegen természetet valamiképpen mintha mégis bevonná az ember történeti világába. A *megmentett éjszaka* című tanulmány már alcímében tesz egy javaslatot, hogy tudniillik lehetnek természet és művészet egymás modelljei. Lawrence Durrell *Alexandriai négyesének* Pursewardenje áll a lilimos tónál, az ott úszkáló halak „végtelenített táncjátékát (...) műalkotásként vagy talán a művészet allegóriájaként” figyelni (48.). E Somlyó által sejtelmesként jellemzett kép világosan mutatja, hogy itt nem annak taglalása következik, hogy a művészetnek milyen történetileg és mediálisan változó módokon szolgál a természet modellként. Az előzőekben csak felvillantott viszony itt többszörös átrendeződések, fordulatok után olyan kapcsolatként jelenik meg, ahol a műalkotások lesznek a természet modelljei, és ezzel Benjamin filozófiájának legmagasabbra emelt tétjeihez ér el.

A tanulmány tulajdonképpen egy 1923-as Benjamin-levél elemzése, amely „végletes vázlatserűséggel és tömörséggel” (49.) összefoglalja a készülő habilitációs értekezés alapeszméjét.⁹ E levél a természet éjszakája és a történelem nappala metaforikus ellentétében épül. A kinyilatkoztatás történelmi világának extenzív, értsd: időbeli létezésével azonban nemcsak a természetet állítja szembe, hanem „az elzárultság világába” a műalkotások is beletartoznak. Nappal és éjszaka azonban egy égboltra vetülnek, amennyiben azok a történeti erők, amelyek a kinyilatkoztatás történelmi nappalát mozgatják, az utóbbi szférában is hatnak, azonban itt extenzió helyett intenzív módon. Amennyiben a műveket Benjamin lényegükben csak intenzitásként fogja fel, és az extenzív történetiséget lényegtelennek tartja, továbbá úgy véli, hogy a művek „nem egyebek, mint a visszatért természet” – talán a másik tanulmányban leírt nyelvrokonság lehet erre magyarázat –, akkor a természetnek is olyanként kell megjelennie, ami „nem a történelem színtere” (49–50.). Így fordul meg a szokásos logika, s válik a művészet a természet modelljévé. Ám a műalkotások intenzív, időtlen, zárt, monadologikus létmódjukban az ideák lakhelyei, s mint ilyenek „csillagok... [amelyek] a természet éjébe ragyognak bele.” A művészet által lehet a természet „a megmentett éjszaka.” (50.) A művek kritikai interpretációjának a műalkotások egymás közötti időtlen, ugyanakkor mégsem történeti jelentőség nélküli összefüggéseit kell megmutatnia, ez a magyarázata, hogy Benjamin a művészettörténetet nem tartja alkalmasnak arra, hogy a művészetről magáról valóban lényegeset mondjon. Az interpretáció végül is „felül kell kerekedjen” a műveken, az ideát kell ábrázolnia. Az ideák a maguk intenzív végtelenségében monádok,¹⁰ bennük kell „egybegyűjteni”, „rögzíteni” a „kreaturális életet” (50.). Az *Ismertetők* előszó hierarchikus sort állít fel az idea végső soron az ádami névadással rokon megnevezésére: ebben a művész kerül legalulra (a filozófus és a kutató követik), aki „megrajzolja az ideák világának egy képecskéjét”.¹¹ Vagyis a művészet, amelyben a dolgok, a természet a maguk megismerhető lényegét mutatják az embernek, s amellyel „egy nyelvet beszél”, hasonlat formájában képes az ideát ábrázolni, így tolmácssá lesz a jelenségek és az ideák között.

Eddig nem Somlyó – hűen a módszerhez – több úton is közelítő gondolatmenetét követtem, most azonban csatlakozom hozzá. Giorgio Agamben egy írásából idéz, miszerint

⁸ I. m., 10.

⁹ Levél Florens Christian Ranghoz 1923. december 9-én, in: Walter Benjamin: *„Aszirének hallgatása”*, i. k., 265. sk. Somlyó kötetében idézve 49–50.

¹⁰ A *Monadológia* metaforája: „Az anyag minden egyes részét tekinthetjük dús növényzetű kertnek és halakkal teli tónak. De a növény mindegyik ága, az állat mindegyik tagja, nedveinek mindegyik cseppje ismét ilyen kert és ilyen tó.” Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadológia* 67., ford. Endreffy Zoltán, in: uő: *Válogatott filozófiai írásai*, Európa, Budapest, 1986, 321.

¹¹ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, i. k., 202.

a „megmentett éjszaka” kifejezés a helyreállított természetet jelenti, s a megmentés itt nem olyasvalamire vonatkozik, „amit elfelejtettek, és amire újra emlékezni kellene: inkább az elveszetre és elfeledetre magára – ami megmenthetetlen. A megmentett éjszaka viszony a menthetetlennel.” (55.) Vagyis az éjszaka „helyreállítható”, amennyiben viszonyba lehet kerülni vele, hogy bestiális rokonságunkra ne az undor legyen az ember válasza (így írja le a *Kesztyűben* ember és állat viszonyát), de nem menthető nappallá. A művészetben a természet magát közli, megosztja, s ez maga a természet megmentése. Somlyó az ugyanez idő tájban íródott *Teológiai-politikai töredékből* idézi a zárást: „[...]a természet messiási a maga totális megsemmisülésre-ítéltségében” (55.). Az örökkévalóság mint örökös elmúlás a természet osztályrésze. De ha természet és művészet mindaddig egymás modelljeiként értelmeződtek, ha a művészet is a kinyilatkoztatott történelem extenzitásán kívül került, még ha intenzív végtelenség hordozójaként is, akkor, kérdezi a recenzens, „halhatatlan” nagyok műkedvelője, mi a sorsa a művészetnek? És Somlyó zárásként a *Szomorújáték*-könyv gondolatmenetével még egy fordulatot vesz: „a természet a történelem allegóriájává [válk], és pusztulásának művekbe rendeződött képe megmentett tudást halmoz fel, holtukban megkövesült fosszilis rétegekben.” (56.) A csendeletről szóló tanulmány a habilitációs írás allegória-felfogásával magyarázza a barokk képek mozdulatlan tárgyainak melankóliáját, amelyeken a legkomorabb arcban, a halálfejbén az emberi lét természetbe hanyatlása jelenik meg, s lesz ez az arc a fiziognómiája a *természet-történetnek*. Mert az allegória alapja a történelemből a természetbe való átfordulás, ennek örök mulandóságát ismeri fel a szaturnikus pillantás a történelem *facies hippocraticájában*, így képes a barokk csendélet tárgyainak világa „történés nélkül hordoz[ni] a történelmet” (40.). „Természet és történelem nem örökös megújulásban, hanem elkerülhetetlen hanyatlásukban egyek.” (41.) Az allegóriává vált tárgyból eltűnik az élet, *nature morte* lesz az eredetileg „mozdulatlan modellt” jelentő still-leven. Ami a gondolatok birodalmában az allegória – írja Benjamin a *Szomorújáték*-könyvben –, az a tárgyak birodalmában a rom, a múlt jelírásának bevéődése a természet arcára.¹² Ám, írja Somlyó a fenti idézetben, a fosszilis rétegek tudást őriznek, és a szomorújáték azért is kulcsfontosságú, mert „allegorikus szerkezetében kezdettől fogva világosan kirajzolódnak a megmentett műalkotás ilyen romos formái.”¹³ A kritika, amelynek a mű igazságtartalmára irányuló munkája lehánt minden érdekességet és szertefoszló hatást a műről, minden rövid életű, extenzív szépséget, bár a művet ezzel mortifikálja, így képes igazságát rögzíteni. A holland csendélet asztallapja nem más, mint az az egyszeri konstelláció, „az a felvillanó (és kimerevedő) kép, amelyben a múltat meg lehet ragadni (...), ahogy egyetlen pillanatra igazságként mutatkoz[ik].” (42.) A barokk csendéletfestészet képes a tárgyi világ mulandóságának közegeben a történelem mulandóságát úgy felmutatni, hogy a műalkotás intenzív végtelenségével egyben ki is szakítja azt a történelem (pusztuló) folytonosságából.

Itt érkezünk el Somlyó kötetének egyik legfontosabb fogalmához, a dialektikus kép, vagy ennek szinonimája, a *Dialektik im Stillstand* benjamini fogalmához, amely „egy merőben ismeretelméleti fogalom nyíltan képi karaktere és egy monadologikusan zárt és végtelenre sokszorozott önábrázoló igazságfogalom hallatlanul termékeny összekapcsolódása.” (79.) A szerző, mint mondja, merészebb pillanataiban a Stillstand fordításaként a magyar szélcsendet is ízelgeti, és a recenzens ennek ízét tökéletesnek találja. A *Das Passagen-Werk* ismeretelméleti feljegyzései között található szöveget háromszor is idézi a kötet, részletesen a Radnóti-kritikában fejt ki, mert ott lesz fontos, hogy a húszas évek utáni periódust a hetvenes években faggató, akkor aktualizáló olvasatnak az ezredfordulón való megjelenése kapcsán tisztázza, mit jelent az a Benjamin számára talán legfontosabb alakzat, amikor a múlt egy felvillanó képben megragadhatóvá, megismerhetővé vá-

¹² I. m., 380.

¹³ I. m., 386.

lik. Nem a múlt homályos analógiáit jelenti az aktuálisra nézve, hanem a történelem folytonosságának széttöbontását és lényegének rögzítését egy az ellentétes erőket pillanatnyilag kiegyensúlyozó képben. *A történelem fogalmáról* húsz epigrammatikus tömörségű tézise nem a történelmi idő egy alternatív narratívájával bontja le a hegeli történelemfelfogást és a historizmus történetírói módszerét, hanem „dialektikus képeket” állít vele szembe. „A múlt igazi képe *elsuhan* előttünk. Egy felvillanó képben lehet csupán megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető.”¹⁴ Ahogy Somlyó hangsúlyozza, múlt és jövő pillanatai nem önkényesen vagy meghatározatlanul kapcsolódnak, hanem „a múlt titkos indexet hordoz magán”,¹⁵ ami „nemcsak azt mondja ugyanis – idézi Somlyó Benjamint –, hogy egy meghatározott korhoz kötődnek, hanem mindenekelőtt azt, hogy először egy meghatározott korban válnak olvashatóvá.” (79.) A múlt velünk szemben támasztott követelését nem akkor teljesíti a történész, ha mindent egy nagy elbeszélés könyvébe kíván rendezni, hanem azt kell felismernie, mi az, ami a múltból a jelennel egy konstellációba rendeződik. Ez a soha vissza nem térő konstelláció, a „voltnak a vonatkozása a Mostra” az igazi történelmi kép (43.). E történelmi kép megragadása a múlt valódi artikulációja, ami, idézi Somlyó *A történelem fogalmáról* VI. tézisét, „annyit jelent, hogy hatalmunkba kerítünk egy emléket, mely valami veszélyes pillanatban föl villan bennünk” (30.).

Az elkerülhetetlenül közeledő veszély elől való menekülésnek kétféle mintáját rajzolja meg Somlyó: az egyik a képek szépségét a gondolatokéra cserélő Proust útja, a másik a megmentést (és nem a személyes menekülést) a képek monadologikus zártságában lehetségesnek gondoló Benjaminé. *A képek szépsége* című írás *A megtalált idő* szerkezeti titkainak nyomába eredve kutatja, sikerült-e, sikerülhetett-e az írónak „a valóság és a fikció tereit cselesen összekötő, körré záródó gesztus[sal]” (vagyis hogy az olvasó által a kezében tartott mű, meglehet, azonos azzal, amelynek tervével az zárul) az idő bűvköréből az akaratlan emlékezés eszköze révén magát kimenekítenie (103.). A regényfolyam szerzője az újra fellelt időben benyomásokot rögzít, végtelen pontossággal megörökít, hogy végül „kegyetlen felfedezés” árán ismerje fel, ezek nem homogenizálhatók az időn kívüliséggel áldató képekké, hanem „megörökített nézőpontja reménytelen mód mozgásban van magais” (109.). Múlt utáni kutatásai eredményeként így nem az elveszített időben lel menedéket, hanem az időben rétegződő, mélyülő, az idő igazságaival számoló gondolatok szépségével vigasztalódik. *A Gyermekkor és történelemfilozófia* című tanulmány Peter Szondi nyomán összehasonlítja Proust és Benjamin időfelfogását, és azt mutatja meg a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* ciklushoz írt 1981-ben előkerült kéziratos előszó nyomán, hogy Benjamin a mű korábbi változatához (*Berliner Chronik*) képest történetfilozófiai okok miatt változtat emlékezés- és írásmódján. És ez a történetfilozófia „felejtve emlékezés[t]” ír elő, az egyszeri én tapasztalata, emlékező „álommunkája” inkább csak alapanyag lesz, hogy „helyébe monadologikus karakterű, reprezentatív *percepció*s sémákat állítson” (34.).

Csak azok az apró emlékmozzanatok kerülnek felszínre Benjamin visszaemlékező írásaiban, amelyeknek szerkezetében ott a teljes történés kristálya. A gyermekkorból, amikor az ember lehetetlenségekkel képes megbirkózni, mint amilyen például az aranyhalak megkülönböztetése a Tiergarten halastavában,¹⁶ e mélyből kell az emlékezésnek a „jövővel várandós” (35.) pillanatokat a jelenbe rántania, és ezzel működésbe hoznia egy megújító erőt, mert „a gyermekek számrétű, soha véget nem érő gyakorlatként rendelkeznek a lét megújítása felett” – idézi Somlyó Benjamint (21.). Ahogyan a kritika a mű mulandó, hamuként leülepedő dologi tartalmaiból egy adott konstellációban képes alkímistaként

¹⁴ Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*, V., ford. Bence György, in: uő: *Angelus Novus*, i. k., 963.

¹⁵ I. m., II., 962.

¹⁶ Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. Márton László et al., Atlantisz, Budapest, 2005, 95.

az igazságtartalom lángját fellobbantani, úgy kell az emlékezésnek is éppen most a múlt számára megmutatkozó töredékében magát felismernie.¹⁷ A voltak felszínre emelése olyan szerkezetű, mint a felébredés, ezért törekszik – érvel Somlyó – álomképszerű hatást elérni Benjamin, hogy szövegmozaik-darabkáinak monadologikus zártságában a múlt mint kép megmenthető legyen.

Ezért fontos a gyűjtés is, a gyakorlati emlékezés e formája. A gyűjtő „belemélyedő, mögé tekintő gesztusa” (21.), a dolgok világába való mind mélyebbre fúródó tekintete a bensőt univerzalizálja. A gyűjtésre szánt tárgyak közt is kitüntetettek a használati értéket megtagadó kicsinységek, melyekért Benjamin lelkesedett, s melyeknek Somlyó egy tanulmányt szentel. „A használati érték időhöz köt, éppen ezért elavulásra kárhozhat. A lekicsinyített »egérutat« nyer a normális méretűek világának hanyatlástörténetéből. Önmagára záruló enklávé a pusztulás birodalmában, önálló életre kelt illúzió, monadologikus műalkotás.” (24–25.) Egérutat nyerni a menekülésben, menedéket a veszély pillanatában: újra és újra hang nélkül ott szólít a kötet lapjain a (lehetetlen) feladat. A *Csendélet*-tanulmány végső képe is menekülőket idéz: az *Egyirányú utca* egyik idézett részlete Shakespeare és Calderón darabjainak utolsó felvonásbeli jellegzetes jelenetét mutatja, melyben menekülő királyok, hercegek és kíséretük „menekülve a színre lépnek. A pillanat, melyben a nézők számára láthatókká válnak, megtorpantja őket.” (42.) Belépve a nézők látóterébe, „a kiszolgáltatottak fellélegezhetnek, és friss levegő veszi őket körül. Innét a »menekülve« színre lépők színpadi jelenésének rejtett értelme. E fordulatok olvasásába belejátszik a reménység, melyet mi magunk vetünk egy-egy helybe, fénysugárba vagy rivaldafénybe, ahol a mi életen át zajló menekülésünk is idegen szemlélők előtt jutna révbé.” (43.) Ahogy Somlyó írja, az olvasó olvasásának megmentő gesztusában is, hogy saját veszélyét elhárítsa, „magán szeretne érezni egy tekintetet” (43.).

Egy tekintet biztosan ránk szegeződik. *Angelus Novus* tágra nyílt szemét a múlt felé fordítja, és ott egyetlen katasztrófát lát. *Angelus Novus*, valódi kép, amelynek angyala nézőjével éppen szembenéz; velünk is magasodik a romhalmaz. A történelem angyalának tekintetében, aki maga sincs kívül e világon, mert sodorja tovább őt is a haladás viharos szele, csak a mulandóság koponyaarca tükröződik. Az elmúlt dolgokban a remény szikráját fölszítani, így Benjamin a *Történelem fogalmáról* VI. tézisében, „olyan történetíró képes, akit egészen áthat az, hogy még a holtak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség.”¹⁸ A történetíró – és vele Benjamin mentőalakulatának többi hőse, a filológus, a fordító, a kritikus, az idézetek citálójá – kinek írásá vált kontemplatív életének az emlékezés a mértéke, ő képes csak az igazságként való villámszerű megmutatkozás reményét adni az elmúltaknak. „[A] remény legmagasabb szintű alakzata (...) természet és történelem összefonódása és megbékülése révén állhatna elő” (112.), erre várva a kószáló, a neki adatott *gyenge* messiási erő birtokában, mindig lejtős utakra téved, melyek lefelé visznek, le a múltba, amely nem a saját, privát múltja, mégis mindig egy ifjúság múltja marad.¹⁹ A kószáló, mint láttuk, élet- és magatartásforma, s ugyanígy az e hasonlattal leírt gondolkodásmód, amely nem más, mint „szakadatlan lélegzetvétel”²⁰ a kultúra ritkább levegőjéből. Benjamin életében persze személyesen is ott vannak azok a töréspontok, ahol lemondani kényszerül a személyes és kollektív tapasztalat egészéről, amikor „a személytelenné lett „újra és kevésre berendezkedett” sokaság készül (...) arra, »hogy ha kell, túlélje a – kultú-

¹⁷ Dologi tartalom és igazságtartalom, kommentár és kritika viszonyáról lásd Benjamin Goethetanulmányának legelső oldalait. Walter Benjamin: Goethe: „Vonzások és választások”, ford.: Tandori Dezső, in: uő.: *Angelus Novus*, i. k., 99–190.

¹⁸ Walter Benjamin: i. k., 964.

¹⁹ Erről lásd Walter Benjamin: *Passzások – Korai vázlatok. »Párizsi passzások II« (e,1)*, in: uő.: „A szírének hallgatása”, i. k., 216.

²⁰ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, i. k., 197.

rát.«” – idézi az 1933-ban megjelent *Tapasztalat és szegénységet* Somlyó (31.). Ám a kontemplációvá, írássá, olvasássá tett élet nem fetisizálódott dokumentumaiban, nevezetességek üledékeiként tekint kulturális „javakra”, mert „számára a múlt műve még nincs lezárva”.²¹ „Állhatatosan kezdődik mindig előlről a gondolkodás” – idézi a könyv több pontján is a kerülő út benjamin-i módszerét, amely szüntelenül megújulva nagyítóján át a múltat pásztázza. „E belemélyedésben tartalom és forma, anyag és lélek redői úgy kapcsolódnak egymásba, ahogy egy többszínű kőből metszett antik kámeában olvadnak egybe a kő színes rétegei és a bennük alakot öltő kompozíció, természet és történelem megelőlegezett messiási kibékülésének zálog-zárványaként. 1914 végén Alfréd Cohn legközelebbi barátainak, így Benjaminnak is, antik gyűrűket ajándékozott. A gyűrűk között volt egy káma is.” (28.)

Ha feltesszük a kérdést, hogy mi adja e két évtized alatt keletkezett, az efemer évülő aktualitást mindig is *kerülő* szövegek kiadásának most az időszerűséget, a válasz bizonyosan ez: az egyre inkább múlt formát öltő magaskultúra életformaszerű megőrzésének példája.

A recenzens élete egy kiváltságos napján látta Somlyó Bálintot a Sárkánytól, Esti barátjától hagyományozott, valaha kámeát keretező gyűrűt viselni.

²¹ Walter Benjamin: Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történész, ford.: Barlay László, in: uő. *Kommentár és profécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 346.

AZ AUSCHWITZI FÁK

Nemes Jeles László: Saul fia

Van Vaszilij Grosszman *Élet és sors* (1959) című regényében egy szakasz, amelyet talán sohasem felejt el az, aki olvasta. A jelenet egy koncentrációs táborban játszódik, tanúi lehetünk a foglyok érkezésének, a szelekciónak, majd továbbkísérjük a könyv egyik fontos szereplőjét, Szofja Oszipovná, illetve a vele lévő kislányt, Davidot egészen a gázkamráig. Ami a legkülönösebb, és ami a következő néhány oldalt ambivalenssé és felejthetlenné teszi, hogy nem áll meg itt a történet, nem hallgat el szemérmesen és kegyeletlenül az elbeszélő, hanem továbbmegy, be a gázkamrába, és tanúi lehetünk az utolsó perceknek, a rabok, köztük szereplőink halálának is. A jelenet egyszerre hátborzongató és zavaró, mert azt mutatja be, ami önmagában bemutathatatlan, mivel senki sincs, aki beszámolhatott volna róla; aki hajdan átélte, örökre elnémult. Bizonyára mindannyian megpróbáltuk már elképzelni azt a néhány percet, Grosszman sorait olvasva az erőteljes, szívbemarkoló jelenetet végigkövetve mégis valahogy kérdésessé válik, hogy szabad-e ezt tenni, jogos-e bemutatni azt a végső, abszolút pillanatot, a holokauszt esszenciáját.

Nem Grosszman az egyetlen, aki merész (vagy vakmerő) módon megtette ezt az utolsó lépést. André Schwartz-Bart *Igazak ivadéka* (1959) című könyvének zárójelenete szintén a gázkamrahalált ábrázolja, ám e regényt talán „menti”, hogy a szöveg nem törekszik Grosszmanéhoz hasonló realizmusra, a gázkamra egy, a zsidóság évszázados szenvedéstörténetét ábrázoló, inkább metaforikus, mint történeti narratíva végpontját jeleníti meg. Ezzel együtt nem túl gyakori, sőt kifejezetten ritka a gázkamrajelenet a holokausztirodalomban, ahogy a filmekben sem sűrűn találkozunk vele. Jelzértékű lehet, hogy a paradigmátikus hollywoodi holokausztfilm, az a mozi, amely sikere és ábrázolásmódja révén a legtevékenyebben járult hozzá a téma 1990-es évekbeli populáris dömpingjéhez, Spielberg híres (és a holokauszttal foglalkozó kritikusok által oly sokszor elátkozott) filmje, a *Schindler listája* (1993) koncentrációs táborbeli jelenete felvillantja ugyan a gázkamrahalál megmutatásának lehetőségét, de az utolsó pillanatban „megtorpan”. Az áldozatokat betelrelik a zuhanyzóba, rájuk csapódik az ajtó, látjuk kétségbeesett tekintetüket, aztán a szereplők – és a néző – legnagyobb meglepetésére a zuhanyrózsákból víz kezd folyni, és kiderül, hogy „csak” fürödni hozták be őket. Megteszi azonban az utolsó lépést egy néhány évvel korábbi amerikai minisorozat, a Herman Wouk regényéből készült *Háború és emlékezés* (*War and Remembrance*, 1988), amely filmen is megpróbálja megjeleníteni a gázkamra utolsó perceit. A képsorokat nézve még erősebb a „feszengő” érzés: a jelenet minden horrorisztikumával együtt valahogy „kínos”, kegyeletsértőnek hat. Bármennyire is rekonstruálható a korabeli beszámoló (mint Nyiszli Miklós memoárjának kegyetlenül pontos és tárgyilagos leírása vagy hajdani sonderkommandós túlélők, például Shlomo Venezia tanúságtételei) alapján, hogy mi történhetett ott bent azokban az utolsó percekben, mégis, úgy érezzük, ezt nincs joga a filmnek megmutatni, nekünk, nézőknek pedig nincs jogunk látni a végső agónia újrajátszását. Mindent (vagy szinte mindent) feltártak, rekonstruáltak és megmutattak már nekünk, a gázkamra azonban valamiféle „képtila-

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

lom” alá tartozik, amelyet időnként meg-megszegnek ugyan, de ettől még adott szabály és etikai parancs marad.

A gázkamrajelenet a végpontja valaminek, ami meghatározza a holokausztábrázolást, és ami a téma filmes reprezentációjánál még látványosabb. Az eseményt feldolgozó filmek kulcskérdése a látvány, pontosabban az, hogy mit látunk, és hogyan látjuk, mit enged megmutatni a film, és mi az, amit elrejt. Bármennyire is tudjuk, hogy naivitás egy filmmel kapcsolatban valamiféle „valóságosságot” elvárni, a médium mégis közvetlenséget sugall, sokkal erőteljesebben, direkter módon tud hatni, mint bármely más művészeti ág. Legalábbis ezt az illúziót kelti, amely a holokauszt ábrázolásában igen komoly következményekkel járhat. Spielberg hollywoodi „álrealizmusa”, amely paradox módon még az ábrázolás fekete-fehér képeiben is jelen van, amennyiben a filmhíradók történelmi patinájára játszik rá, ez a klasszikus hollywoodi történetmesélés elvei alapján szerkesztett vérprofi munka sokakkal megismertette a holokausztot – pontosabban sokakkal megismertett valamit, amiről képes volt elhitetni, hogy az volt a holokauszt. A Spielberg-film egyik lényeges vonása az, hogy úgy tesz, mintha megmutatná, ami volt, miközben éppen a holokauszttal kapcsolatos sémaínkat játssza újra: a fennmaradt dokumentumfilmes felvételeket, a háborús mozik (mi több, a tipikus amerikai kalandfilmek, westernek) heroizmusát. Az esemény szörnyűségében is széppé válik, a néző pedig, ahogy kell, meghatódik.

Míndez persze nemcsak Spielberg filmjére vonatkozik, hanem ugyanúgy érvényes a holokausztról szóló legtöbb játékfilmre – és sajnos különösen igaz az elszalasztott nagy lehetőségre, Koltai Lajos *Sorstalanság*-adaptációjára (2005). Bizonyára az sem véletlen, hogy a holokauszt legtöbbre tartott filmes ábrázolásai dokumentumfilmek: Alain Resnais viszonylag korai rövidfilmje, a *Nuit et brouillard* (*Éjszaka és kód*, 1955) és Claude Lanzmann jóval későbbi *Shoah*-ja (1985). Az előbbi legfőbb módszere a kontraszt: a jelent, a koncentrációs táboroknak az események után egy évtizeddel felvett színes képein látható romokat, a bedőlt, immár funkciótlanná vált, gazzal benőtt épületeket kapcsolja össze a múlttal, a fekete-fehér archív felvételek szörnyűségeivel, miközben narrációjában hangsúlyozza, hogy csak a dolgok felszínét képes megmutatni, „oda”, a történet mélyére nem hatolhat. Így válnak a cím szavai, az éjszaka és a kód nemcsak a „koncentrációs tábor univerzumának”, hanem e világ megjeleníthetlenségének is a metaforáivá. Lanzmann filmje pedig a maga eredetileg tizórás, monumentális szerkezetével, a hajdani áldozatok és elkövetők egymást át- meg átszövő tanúságtételeivel s nem utolsósorban azzal, hogy a rendező hangsúlyozottan nem használt archív felvételeket, magáról az emlékezésről és a holokauszt emlékezetéről szól. Éppen azzal válik a téma egyik (ha nem a) legfontosabb művévé, hogy nem akar klasszikus értelemben film lenni, nem kívánja *megjeleníteni* a történetet, hanem a túlélők hangján és arcán keresztül csak az emlékekkel szembesülhetünk.

Nemes Jeles László filmjének, a *Saul fiának* egyszerre több, a témából adódó feladattal is meg kellett birkóznia. Az előzetes elvárás szerint valahogy (lehetőleg hitelesen és művészi módon) ábrázolnia kell a holokausztot, valamint óhatatlanul szükséges a saját műfajának (vagy tárgyának) előtörténetére is reflektálnia. Persze ez alapvetően minden filmre (és minden új műalkotásra) ugyanúgy igaz, a különbség itt inkább fokozati: a rendező 2015-ben, a táborok felszabadulása után hatvan évvel, a *Schindler listája*, *Az élet szép* (1997), *A zongorista* (2002), a *Sorstalanság* (mint irodalmi remekmű, mint Nobel-díjas könyv és mint csapnivaló filmváltozat) stb. után készített holokausztfilm, amelynek fő téje és témája éppen a látvány, az események megjeleníthetősége.

A film legfontosabb módszere a redukció: szinte semmit sem mutat meg Auschwitzból, pontosabban nem úgy mutatja meg a koncentrációs tábor, ahogy az eddigi filmekben láthattuk. A mű kritikusai közül majd’ mindenki megírta már a *Saul fia* legfontosabb formai eszközeit: a mozinál már évtizedek óta szokatlan (és egy ideje a televíziózásban sem használatos) 4:3-as képarányhoz való visszatérést s ezáltal a látószög beszűkítését, a kis mély-

ségélességgű felvételeket, a kézikamera használatát, a klasszikus megalapozó beállítások teljes hiányát és a viszonylag kevés filmbeli vágást. A látvány itt alapvetően a főszereplőre, a Röhrig Géza játszott Saulra korlátozódik: a film legnagyobb részében vagy őt látjuk (legtöbbször premier plánban, esetleg félközeliben), vagy azt, amit ő maga lát. Tehát ha a kamera éppen nem őt mutatja, akkor is egyértelműen az ő nézőpontja érvényesül, annyit figyelhetünk csak meg az eseményekből, amennyit általa és rajta keresztül látni lehet.

Míndez egyszerre több dolgot is lehetővé tesz. Egyfelől a szűkre szabott látószög és a kis mélységélesség miatt a zajló események nagy része homályban marad (sokszor szó szerint), a néző nem látja pontosan, hogy mi történik, de ez a legtöbbször kikövetkeztethető a történetből, a hangokból, valamint a koncentrációs táborról való eddigi ismereteink alapján. A film ezzel elkerüli a holokauszt-játékfilmek egyik fő problémáját: nem, vagy csak a lehető legkisebb mértékben mutatja meg nyíltan az események brutalitását. A legtöbb holokausztfilm többé-kevésbé él az erőszak közvetlen megjelenítésének eszközével, sokkolni akarja nézőjét. Ezzel azonban sokszor éppen az ellenkező hatást éri el: a befogadó egyszerűen megcsömörlik a látványtól, megszokja azt, már kevéssé vagy alig hat rá. Mi több, a holokausztfilmek erőszak-ábrázolásának jóval veszélyesebb konzekvenciát is tulajdoníthatunk: a tömeges gyilkosságok megmutatása esetében a vásznon nem embereket látunk meghalni, hanem névtelen áldozatokat, ezáltal éppen az az arctalanító tendencia érvényesül, amely az egész náci tömeggyilkosság (és minden tömegmészárlás, sőt minden háború) lényege. Névtelen, személyiség nélküli tömegek pusztulnak el a szemünk előtt, csupán a halál ténye és a hullák aránya érzékelhető. Nagyjából ebből kívánt igen hatásvadász módon kilépni Spielberg az emlékezetes „piros ruhás kislány” megoldással: Schindler számára akkor lesz tétje az eseményeknek, amikor a tömeg helyére egy konkrét személy, egy azonosítható áldozat kerül (más kérdés, hogy ezzel a rendező éppen a gyerek ikonikusságát hangsúlyozta, aki már nem mint személyiség, hanem mint „piros ruhás kislány” válik érdekessé).

Másfelől azzal, hogy végig Saul nézőpontja érvényesül, egyáltalán nem válik mester-ségessé, „megcsinálttá” ez a beszűkített látásmód. A főszereplő a Sonderkommandósok közül való, akik a rabok közt a legkegyetlenebb feladatot végezték: az ő dolguk volt a gázkamrába terelt áldozatok ruháinak összeszedése, szortírozása és a holttestek elégetése. A Sonderkommando tagjait – mint a film első képkockáinak paratextusa tájékoztat – négyhavonta lecserélték, azaz, hogy véletlenül se maradjon tanú a tömeggyilkosságról, mindnyájukat kivégezték. Tevékenységükről egyébként 2001-ben már készült egy amerikai játékfilm *Szürke zóna* (*The Grey Zone*) címmel, amelyre azonban abszolút jellemzők voltak a „klasszikus” holokausztfilmek jegyei. A *Saul fiú*-ban valamikor a negyedik hónap vége felé járhat a Sonderkommandósok ciklusa, bármelyik nap bekövetkezhet a kivégzésük (s a film során meg is jön a parancs, a kápójuknak össze kell írnia hetven nélkülözhető – azaz kivégzendő – kommandóst). Így Saul olyan főszereplő, aki már hónapok óta nap mint nap szembesült a halállal, teljesen belefásult, nem különösebben érdeklődik, mi zajlik körülötte. Emiatt lehet következetes a film beszűkített perspektívája: nemcsak azért nem látjuk az emberek meggyilkolását, mert a film nem akarja megmutatni, hanem azért sem, mivel Saul nem érdeklődik ezek az események, maga sem akarja látni őket. Emiatt tud a filmet indító jelenet rendkívül erőssé válni: a frissen érkezett transzport gázba kerüléséből csak annyi tárul a szemünk elé, amennyit Saulon keresztül, valamint az ő szemszögéből megfigyelhetünk. Nagyon gyorsan rájövünk, mi történik és mi következik majd hamarosan, de rögtön bekerülünk az események forgatagába, és úgy látjuk, ahogy a főszereplő láthatta: munkaként, teljesítendő feladatként. A tömeggyilkosság így az események peremére kerül, de éppen ezzel a „mellékességgel”, a közvetlen megmutatás elkerülésével válik igazán hatásossá. Konkrét gyilkoságnak akkor lehetünk tanúi, ha az a történet szempontjából fontos (például az elején a fiú megölése a háttérben, Saul mögött), vagy ha

a főszereplő küldetése, a fiú eltemetése szempontjából tétje van – azért láthatjuk például az emberégetős jelenetnél a rabbi lelövését, mert maga Saul is nézi.

Ugyanez a filmes megoldás és téma érvényesült a rendező korábbi munkájában, a *Saul* előtanulmányának is tekinthető *Türelem* című kisfilmben (2007), ám ott egészen máshogy működött. A mintegy negyedórás alkotásban egy fiatal nőt kísér végig vágás nélkül a kamera, aki valamilyen hivatalban dolgozik, járkal, tesz-vesz, egy régi írógépen gépel. Közben férfiak jönnek be, itt is kicsi a mélységélesség, így a többiek csak a látótér peremén, félig-meddig homályban észlelhetők, a néző pedig pontosan nem tudhatja, mi történik, mi lehet a nő munkája. A film vége felé az ablakhoz megy, kinéz, és ekkor a kamera lassan átveszi az ő szemszögét, és feltárul a kinti világ: egy erdős részen német katonák vetkőző, rabruhás foglyokra felügyelnek. A folytatást, a tömeges kivégzést már nem láthatjuk, mert a kamera visszavált, ismét hátulról mutatja a nőt, aki becsukja az ablakot és visszamegy. A *Türelem* tehát az információ visszatartására és a végső meglepetésre épít, ezt szolgálja a szűk perspektíva: az utolsó jelenet visszamenőleg átírja és kontextusba helyezi a korábbi percek látszólagos eseménytelenségét, innentől sejthető, hogy mit dolgozott a nő, ki volt a film elején neki háttal álló férfi, és honnan származhatott az az ékszer, amelyet az első képeken a nő a férfitől kapott.¹

A *Saul fiában* tehát ugyanez a formai megoldás más célt szolgál: nem a meglepetést és ezen keresztül a holokauszt „hétköznapióságának” koncepcióját erősíti, hanem a főszereplő kizárólagos nézőpontját érvényesíti. Emellett a leszűkített perspektívának és annak, hogy végig szinte vágások nélkül követjük Sault, a néző szempontjából egy másik célja is van: az egész tábor befogadhatatlanságát, labirintusszerűségét hangsúlyozza. Nincs megalapozó beállítás, nem kapunk nagyotállokat a táborról, végig ott kóválygunk Saullal együtt az egyik helyszínről a másikra, egy pillanatra sincs esélyünk, hogy átlássuk, megismerjük a lágert, a tér totálisan idegen, klausztrófó és kiismerhetetlen marad. Így elmaradnak a holokausztörténetek jellegzetes kellékei is: nem láthatjuk a megérkezést, a kapu mindenki által ismert feliratát, nincs szelekció, és a sonderkommandós főszereplők miatt a rabruhás, csontig soványodott „átlagos” foglyok sem tűnnek fel. Az egész környezet leginkább valamilyen gyárkomplexumra emlékeztet, a koncentrációs tábor halálgyárjellegét hangsúlyozva, ahol a szereplők folyamatosan dolgoznak: ruhákat szortíroznak, hullákat pakolnak, takarítanak, hamut lapátolnak, embereket égetnek stb. Ehhez kapcsolódik a film másik legfontosabb formai eszköze, a hanghatások nagyon erőteljes alkalmazása. A film legvégét, a stáblistát leszámítva nincs zene, viszont szinte folyamatos zajok hallatszanak: munkazörejek, sokféle nyelvű beszéd, ordítózások, ütések csattanásai, lövések. A folyamatos kézikamerázás, a szűk perspektíva, a terek labirintusszerűsége és az állandó zajok igen megterhelően hatnak a nézőre. A *Saul fiát* kifejezetten rossz érzés nézni (ez nem csak a saját tapasztalatom, az általam megkérdezettek közül sokan szomatikus reakciókról is beszámoltak a film nézése során), bevon a világába, folyamatosan jönnek az ingerek, egy pillanatra sem enged el, s emiatt egészen máshogy kezd működni, mint a korábbi filmek. Nem az érzelmeinkre akar hatni, nem messziről, némi távolságtartással vegyes szomorúsággal figyeljük az eseményeket, hanem immerzív hatással bír, valamiféle közvetlenség illúzióját kelti. Nem azt mondom, hogy a *valódi* koncentrációs tábor realiztikus hatását közvetíti, inkább arról van szó, hogy valami szokatlanul, idegennel, kiismerhetetlen és fenyegető világgal szembesülünk. Hogy ez hasonlít-e a hajdani tapasztalatra, nyilván nem tudható: nem jártam ott, ahogy Nemes Jeles és a stáb tagjai sem, de talán az is megkockáztatható, hogy egy túlélő sem képes feltétlenül most, hét évtizednyi távlatból ugyanazt érezni, amit akkor átélt. Vagyis Nemes Jeles filmje nem realiztikus akar lenni, de paradox módon mégis valamiféle holokausztélményt közvetít: az idegenség, a megismerhetetlenség, a fenyege-

¹ A film megtekinthető az Indavideo portálon: http://film.indavideo.hu/video/f_trelem (letöltve: 2015. november 27.)

tettség élményét, amely talán akkor is működhetett, de ami egészen biztosan működik most, az eseményt átélni és megérteni igyekezve.

Van azonban a *Saul fiának* is egy (pontosabban több) olyan „ősképe”, amely a filmet visszairja a történetiségbe, pontosabban a segítségével különös reprezentációs játékot játszik. Talán kevésbé ismert, hogy fennmaradt négy olyan fényképfelvétel, amelyeket 1944 nyarán maguk az auschwitzi Sonderkommando tagjai készítettek. Az emlékezők szerint a kommandósok közösen szervezték meg a fotózást, és egy Alex nevű görög fogoly csinálta meg a felvételeket, amelyeket egy fogkrémes tubusba rejtve nagy nehezen kicsempészték a táborból (ma az auschwitzi múzeumban található). Mindegyik kép az V-ös számú krematóriumhoz tartozó gázkamrából, belülről készült, és az ajtón keresztül a kinti világot ábrázolja. Az első kettőn (a múzeum gyűjteményében 280-as és 281-es számmal ellátott fotókon) viszonylag tisztán kivehető a kép tartalma: a gázkamra ajtaja valamiféle fekete képkeretként zárja körbe a kinti világot, ahol holttestek égetése zajlik. Nem jó felvételek, rosszul fókuszáltak, de azért pontosan megfigyelhető, mi történik rajtuk. A harmadikon (282-es) a képszög nagyjából 45 fokos szögben megdől (a fotós valószínűleg gyorsan, a készüléket a testéhez tartva készítette a felvételeket), nagyobbrészt fákat láthatunk rajta, valamint a bal alsó sarkában azt, amit ténylegesen meg akart örökíteni a görög fogoly: meztelen nők, néhányan állnak, mások ülnek – valószínűleg ezután vitték őket a gázkamrába. Az utolsó, 283-as számú kép teljesen rontott felvétel, de talán épp ezért háborzongató: valószínűleg túlságosan fölfelé döntötte a fotós a gépet, így csupán néhány faágat és lombot láthatunk rajta. E fotó, bár nem biztos, hogy utolsóként készült, de mégis valahogy lezárja az első három jeleneteit, és az auschwitzi fák életteli lombjainak némasága még jobban kiemeli a borzalmat, amit itt már konkrétan nem láthatunk.²

A film működése és ábrázolásmódja hasonló e képekéhez. A fontos esemény nem a kép fókuszában, nem a kompozíció centrumában történik, hanem a háttérben, mintegy mellékesen van jelen. Nem szokatlan persze, hogy egy történelmi film korabeli képeket imitálva igyekszik valósághatást kelteni. Hogy újra Spielberggel, de egy másik filmjével példálózunk: a *Ryan közlegény megmentése* (1998) híres nyitójelenete, az Omaha Beach-i partraszállás kamerakezelése részint a korabeli háborús dokumentumfilmekre utal, részben pedig Robert Capa híres fotóira (külön érdekes, hogy Capa fényképeinek elmosódottsága – amelyet a Spielberg-film rángatózó kézikamerája idéz – a fotós önéletrajza szerint a véletlennek, a felvételeket előhívó segédje hibájának köszönhető).³ A *Saul fiánál* azonban véleményem szerint másról van szó. Itt az eredeti fényképek nemcsak a filmes reprezentáció mintáiként, hanem a teljes megmutatás lehetetlenségének *metaforáiként* is funkcionálnak. Nem láthatjuk a képeken az események egészét, mert a fénykép készítője nem volt abban a helyzetben, hogy láttassa velünk. A sonderkommandós fogoly számára a megörökített események riasztóan ismerősek és közeli lehetnek ugyan, nekünk azonban, akiknek csak a kamera felvételei adottak, ezek már elmosódottak, rosszul fókuszáltak, megközelíthetetlenek. Bizonyára nem véletlen, hogy a képek rögzítésének jelene magában a filmben is szerepel. Nem Saul készíti, hanem egy másik sonderkommandós, közben azonban a főszereplő egy zár szerelésével van elfoglalva, ezért a kamera ráirányul, így nem láthatjuk pontosan, mit fényképez a másik férfi. Aztán Saul menti meg a fényképezést és a gépet, mivel észreveszi az érkező német őreket, és gyorsan, kapkodva elrejtik a készüléket. A film fókuszán kívül, homályosan látható, hogy a háttérben a valódi felvételeken rögzítettekhez hasonló jelenet játszódik le, sőt pár perccel később, amikor

² A képekről, keletkezésükről és jelentésükről lásd például: Stone, Dan: The Sonderkommando Photographs. *Jewish Social Studies*, 7. (2001/3), 132–148.

³ A Spielberg-film képi forrásairól bővebben: Haggith, Toby: Historical Truth and the War Film: The Case of Saving Private Ryan. In: *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Television*. Ed.: Paris, Michael. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, 177–192 (itt: 178–181).

Sault és társait teherautóval a táboron kívülre viszik, a kamera hosszan mutatja a fák lombjait, mintegy az utolsó fotót megidézve. Azzal, hogy az eredeti fotók készítésének jelenete is bekerül a filmbe, a mű nyíltan feltárja forrását, és szemlélteti az események állandó megmutathatatlanságát.

Van azonban a *Saul fia* ábrázolásában egy olyan strukturális alaptényező, amely véleményem szerint talán a legnagyobb problémát jelentheti, és ami kihívással bír minden holokausztfilm (sőt minden, a témával foglalkozó műalkotás) számára. Ez pedig maga a történet. Nem konkrétan a *Saul fia* története, hanem a történet általában az, ami a holokauszt reprezentációjának egyik legfőbb nehézségét képezi. Elsőre meglepőnek tűnhet e kijelentés, magyarázata pedig némiképp tágabb megközelítést igényel. A legtöbb hajdani táborlakó tanúságtételében az egyik alapvető szerkezeti összetevő, hogy a lágerbe érkezés után gyakran megszűnnek azok a lényegi időszervező elemek, amelyek a narratívát létrehozhatnák. Bár a bekerülés és felszabadulás két szélső pontja óhatatlanul történetté szervezi az élményt, az igen hosszú köztes stádium már általában nem így épül fel, sokkal inkább epizodikus, állapotleíró, amelyet legfeljebb bizonyos kardinális jelentőségű események (szelekció, valakinek a kivégzése, kórházba kerülés stb.) orientálnak. Általában az érkezés és az első napok sokkal erősebb hangsúlyt kapnak, hiszen óriási a kontraszt a kinti világhoz képest, később azonban a lágervilághoz való kényszerített akklimatizálódás (vagyis a személyiség fokozatos és radikális pusztulása) az időérzék elvesztését is jelenti. Kutatások és beszámolók szerint a koncentrációs táborok lakóira egy sajátos éjszakai álomtípus jellemző, egy olyan álom, amelyben minden külső idődimenzió megszűnt, teljes az anakronia, kizárólag a nappali tábori tapasztalatok újrajátszása folyik.⁴ Primo Levi az *Ember ez?* című memoárjában arról számol be, hogy a „meddig” kérdése tipikusan az új táborlakókra volt jellemző, a régebbi rabok már csak nevettek ezen, hiszen rég elvesztették minden jövőorientációjukat, az idő számukra már csak a rövid távú túlélésről szólt. Nem véletlen, hogy Levi szövegében a lágerbe kerülés után megszűnnek a dátumjelölések, egészen a felszabadulásig valamiféle időtlenséget kifejező epizodikus szerkesztésmód jellemzi a művet (egy kivétellel: a szelekció és a közeli halál lehetőségének kiemelt eseménye egy szakasz erejéig visszaírja a beszámolót a hagyományos időbe). A *Sorstalanság* vége felé, a tábor felszabadulásakor Köves nem annak örül, hogy vége a szenvedéseiknek, hanem az első gondolata az esetlegesen elmaradó leves miatti aggodalom. Borowski szövegeinek műfaji választása is sokat elárul: a lengyel író novellái jellegzetesen egy-egy lágerbeli pillanatképet villantanak fel: a *Hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázba fáradni!* című szövegben az új transzport érkezését és a kanadások munkáját, az *És emberek vonultak mindkét úton* egy futballmeccset, ahol két szöglet közt (ismét csak a novella fókuszán túl) sok-sok embert elgázosítanak.

A holokausztot ábrázoló játékfilmek éppen ezt az időtlen tapasztalatot, a lágerélet állandóságát (és ahogy Köves Gyuri fogalmaz: unalmát) nem képesek közvetíteni, mivel történetyszerűen strukturálják a koncentrációs táborok világát. E történet persze sokféle műfajú lehet: tipikus áldozatnarratíva, hősi tragédia (akárcsak a legtöbb amerikai filmnél, a *Holocaust* című 1978-as minisorozatnál, a *Schindler listájánál* vagy Koltai *Sorstalanságánál*), meseszerű burleszk (mint Benigni *Az élet szép* című filmjénél) vagy érzelmes gyerekmű (A *csíkos pizsamás fiú*, 2008). Persze ismét csak nem feltétlenül a „valóságosságot” kérem számon a filmekben, inkább arra a következményre szeretnék rávilágítani, hogy már a történetstruktúra pusztán alkalmazása is modellszerűvé teszi a filmet, amennyiben a koncentrációs tábor világát egy műfaji sémába vagy egy jellegzetesen lágeren kívüli történetstruktúrába helyezi bele.

⁴ Vö. Koselleck, Reinhart: Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalatához. In: Uő.: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003, 321–344 (itt: 335–336).

A *Saul fia* első pillantásra meglehetősen ambivalens megoldást választ. Nem bontja le a történetet, mi több, a másik irányba tesz két lépést, ugyanis erőteljesen történetcentrikus, sőt, ahogy a film több kritikus is megjegyezte, afféle akcióthrillerként is felfogható. A főszereplő legfőbb (és egyetlen) célja, küldetése a fiú eltemetése, az egész film cselekménye tulajdonképpen ehhez a feladathoz kapcsolódik. A film egymást követő jelenetei Saul missziójának különböző állomásai, amelyek viszonylag egyenes vonalban következnek: a rabbi keresésének és a holttest megszerzésének kalandosra köré szerveződik az egész történet. Első pillantásra alighanem igencsak profán hasonlatnak tűnik, de talán nem is olyan távoli az analógia, ha a film szerkezetét és működésmódját a videojátékokéval vetjük össze.⁵ Az egyes epizódok afféle teljesítendő pályaként funkcionálnak, az egyik átvezet a másikba, és Saul fő céljává az életben maradás, az adott epizóddhoz kapcsolódó küldetés teljesítése, illetve a végső cél, a gyermek eltemetése válik. A félreértés elkerülése végett: nem azt állítom, hogy a *Saul fia* egy az egyben átveszi a populáris műfajok (akcióthriller, videojáték) szerkezetét, és ezáltal valamiféle „holokauszthillert” hozna létre. Csupán amellet érvelek, hogy rájátszik ezekre, pontosabban az e műfajok kiváltotta immerzív hatásmechanizmusokat használja fel, ezeket állítja a történet szolgálatába.

Ebben az esetben talán a legnehezebb feladat az egyensúly megtalálása lehetett. Könnyen előfordulhatott volna, hogy e struktúra magával rántja a filmet, hitelteleníti az eseményeket. Erre azért is adódhatott volna esély, mert egy idő után úgy érezhetjük, a főhős annyi mindent túlél, olyan sok életveszélyes helyzetből kerül ki szerencsésen, hogy e körülmények közt mindez már igencsak kevéssé reális. Nem őt lövik le, hanem a görög rabbit (pedig Saul dobta a vízbe a lapátot), nem végzik ki a németek, amikor bemegy a boncolóterembe, hogy megkeresse a fiút, a hullaégetéses epizódot is megússza, pedig a másik rabbinak adta sonderkommandós ruháját. A néző azonban mégsem érzi, hogy hiteltelen lenne a film, ennek magyarázata pedig éppen a történetben keresendő.

A halott eltemetése nemcsak a zsidó vallási kontextust hívhatja elő a befogadóban, hanem az *Antigonét* is, sőt talán az sem túl erős értelmezői lépés, ha Saul tettét az ábrahám-próbatétel, Izsák feláldozásának isteni kívánalma fordítottjaként interpretáljuk. A film így már története révén olyan metaforikus többletre tesz szert, amely első pillantásra éppen a korábban emlegetett megmutathatlanság és értelmezhetlenség ellen dolgozik, mivel adott metafizikai és kulturális kódrendszerekbe helyezi a megjelenített eseményeket. Mindezt azonban ellentétezi és átkontextualizálja az, hogy maga a cél, Saul küldetése teljesen abszurd: a koncentrációs táborban egy sonderkommandós, akinek valószínűleg már csak napjai vannak hátra, vallásához hűen el akarja mondani a kaddist a gyermekéért, és maga szeretné fiát végső nyugalomra helyezni. A cél alapvetően kivitelezhetetlen, és a láger világától teljesen idegen, hiszen itt maga a temetés sem funkcionál: a halottak elégetése nagyüzemi rutin, ahogy utána hamvaik eltüntetése is. A halálhoz kapcsolódó minden vallási és kulturális rítus itt már működésképtelen: nemcsak a másik halála, de tulajdonképpen a saját halált övező kulturális kódrendszer (ahogy a hajdani táborlakó, Jean Améry egy esszéjében fogalmaz, az esztétikai halálképzet) is megszűnt. Az abszurditás már az első pillanattól kezdve, a fiú sorsában is megmutatkozik: túléli a gázkamrahálalt, szinte csodaszerűen életben marad abban a szituációban, amelyet *nem lehet* túlélni, hogy aztán az eseményekre felügyelő német katonaorvos néhány perc múlva megfojtsa. Külön érdekes, hogy az alaptörténetnek ez a része megtörtént eseményekre épít, Nyiszli Miklós memoárja számol be egy hasonló esetről (a szöveg egyébként nagy valószínűséggel a film egyik alapforrásául szolgált, a filmbeli magyar orvos figurája erősen emlékeztet

⁵ Az összehasonlítás egyébként már feltűnt a film kritikájában, Nagy V. Gergő szövegében egy helyütt már felmerül ez az analógia, bár a szerző nem fejti ki bővebben. Nagy V. Gergő: Kaddis a gyermekért. *Saul fia*. *Revizor*, 2015. június 11. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5602/saul-fia/?cat_id=4&first=0 (letöltve: 2015. november 28).

Nyiszlire). A sonderkommandósok egyszer tényleg találtak egy gyermeket, aki túlélte a gázkamrát. Nem egy fiú, hanem egy 15 év körüli lány volt, akit az életéért küzdő tömeg arccal a vizes padlóra lökött, és a nedvesség (amely a mérges gáz hatását nem engedi érvényesülni) megmentette az életét. Ám csak kis időre, mivel a sonderkommandósok nem tudták megmenteni: a németek tarkón lötték.

A főszereplő rögeszmésen ragaszkodik ahhoz, hogy a halott gyermek az ő fia, holott ezt több jel is bizonytalanná teszi. A fiú neve egyszer sem hangzik el, és Saul egyik fogolytársa azt állítja, hogy tudtával neki nem is volt fia (bár a főhős vitatkozik ezzel, szerinte azért nem tudnak róla, mert a gyermek nem a házasságából született). Az eddig totális közönybe és apátiába süllyedt Saul teljesen felrzza a célja, mindent és mindenkit ennek rendel alá. Tette nemcsak abszurd, hanem tulajdonképpen életellenes: a görög rabbit félig-meddig miatta végzik ki, veszélyezteti a kommandós társai által szervezett zendülést, sőt a női barakkból elhozott puskaport is elveszíti, amikor ruháját leveszi és a megmentendő rabbinak adja (akit persze nem sikerül megvédenie, a szemei előtt lövik le). Amikor elvileg etikusan cselekszik, lényegében akkor is csak a saját missziójának célja hajtja: például nem bajtársiasságból menti meg a fényképet készítő fogolytársát, hanem hogy saját küldetését folytathassa, kimehessen a lágerből a görög rabbit megkeresni. Egyik fogolytársa ki is mondja ezt, szerinte Saul a lázadás és az élet helyett a halált választja. Ám e gesztus igen csak ambivalens: az első pillanattól kezdve olyan célért küzd, amely értelmetlen, kivitelezhetetlen. Nem valami isteni eszme nevében, a világrend helyreállítása miatt cselekszik (mint, mondjuk, Antigoné), nem válik az etikát meghaladva a feltétel nélküli hit lovagjává (mint Kierkegaard értelmezésében Ábrahám), rögeszmés megszállottsága önmagába záruló, minden mással szembeálló végső cél. Nemcsak Auschwitz világával nem fér össze, hanem a lágeren kívüli szférával sem. Monomániás küldetése ellenkezik a tábor halálgyárának gyakorlatával, amely minden, az élethez kötődő szálát megszüntet – a családok elszakadnak egymástól, a sonderkommandósok mechanikus közömbösséggel szolgálják az üzem mindennapjait, már csak lökdösődésekkel, üvöltésekkel kommunikálnak, s végül mindent és mindenkit elemészt a krematórium tüze. De a foglyok utolsó életrezdüléseivel sem fér össze: Saul teljesen magányos, senkivel sincs kapcsolata és társait is állandóan veszélybe sodorja, már egyáltalán nem érdeklí a végső reményt jelentő lázadás. A női barakk jelenetében az is tisztán kiderül, hogy Saulban már a hajdani érzékek és érzelmek sem működnek – pedig, mint egy párbeszédéből megtudjuk, a raboskodás elején még ő is beszélt a nőkről. Nem tudni, miért fontos annyira számára a temetés, mint ahogy azt sem tudjuk, valóban a gyermekéről van-e szó. Egy dolog világos csupán: Saul számára a gyermek a halálától válik fontossá. A film folyamatos hangzavarában csupán néhány csendes pillanat van, méghozzá azok, amikor Saul egyedül marad a kisfiú holttestével: ilyenkor a hangok megszűnnek, rövid időre valamiféle földöntúli béke és csend telepszik a filmre. Egyértelműen Saul nézőpontja érvényesül itt, hiszen ez a csend nem tartozhat a lágerhez.

Éppen emiatt kezd el a történet működni, paradox módon a láger világától tökéletesen idegen elem segíti hozzá a nézőt egyfajta lágerélményhez. Saul küldetése abszurd, értelmetlen, emiatt idegen elemmé válik a lágerben, innentől már nem a sonderkommandósok mindennapjait látjuk, hanem azt, ahogy a film szereplői, Auschwitz lakói szembeesülnek ezzel az abszurditással. Nem értik, nem akarják felfogni, mint a görög rabbi, aki egy szót sem szól hozzá, vagy mint a kommandó társai, akik egyre dühösebbek rá. Nem tartozik már a tábor világához, de a külvilághoz sem. Nem valamiféle vallási parancs vagy a szülői szeretet etikája hajtja, cselekvése minden logikát felborít. Mindenki számára idegen ő, átvészeli mindent, ahogy a fiú is túlélte a túlélhetetlen gázkamrát, hogy aztán a végén „annak rendje és módja szerint” a többiekkel együtt meghaljon. Saul küzdelme szó szerint értelmetlen, és éppen ez teszi a történetet hátborzongatóvá: célja teljesen összeférhetetlen a lágerrel, de éppen ezzel a megoldással, Saul bolyongásainak és az események küldetés-

hez való viszonyának a bemutatása révén sikerül a filmnek valamit sűrítve megmutatni a táborbeli világból.

Ez koncentrálna a mű végén, a szökés után, a másik fiúval való találkozáskor. Ez a jelenet meglehetősen ellentmondásos, hiszen valamiféle katarzist, netán feloldozást biztosít – Bazsányi Sándor kritikájában például a film egyetlen, de kardinális gyenge pontjának tekintette. A szerző szerint e végső, már-már „giccsközeli” képsor visszavonja a film radikalizmusát, egyértelmű metaforikus „üzenettel” ruházza fel azt, s a mű Auschwitz ellenére hirdeti az isteni rend és az élet mindenképp felettségét.⁶ A Saul arcán lévő mosoly (az egyetlen mosoly a filmben) és az élő gyermek tekintetének találkozása első pillantásra valóban nehezen fér össze a korábbiakkal, ám úgy gondolom, más, a feloldozással ellentétes értelmezése is lehetséges. A fiú megjelenésekor ugyanaz a képeldendezés érvényesül, mint a *Türelem* végső jeleneténél: belül, a szobában vagyunk, és belülről figyeljük meg a kinti világot. Pontosabban Saul látja meg a gyermeket, rajta keresztül vesszük észre – érdekes, hogy rajta kívül egyetlen szökött rabnak sem tűnik fel a kisfiú, aki meglehetősen hasonlít Saul halott fiára. Mi több, a képbeállítás akár a két első sonderkommandós fényképet (a 280–281-es számú felvételeket) is megidézheti: egy sötét szobából nézünk a kinti világra, ám itt nem a lágerhalál, hanem a kisfiú és általa az élet néz ránk. Két másik gyermeki tekintet is eszünkbe juthat, két olyan korábbi háborús filmből, amelyekkel a *Saul fia* távoli rokonságban áll: Tarkovszkij *Iván gyermekkorának* (1962) címszereplője és talán még erőteljesebben Elem Klimov *Jöjj és lásd* (1985) című munkájának, a filmtörténet egyik (ha nem a) legerőteljesebb háborús alkotásának főszereplője. Aki látta Klimov filmjét, bizonyára örökre belevésődött a zárójelenet, a falu kiirtását túlélő fiú tekintete. Talán nem túlértelmezés, ha a *Saul fia* utolsó képsorainak pillantását ezzel vetjük össze, illetve amellett érvelünk, hogy a fáradt, szökött foglyokat néző kisfiú képe megidéz egy filmes tradíciót, Tarkovszkij és Klimov műveinek egyszerre horrorisztikus és poétikus háborúábrázolását. Klimov filmjével más rokonságot is felfedezhetünk, a szubjektív, a főszereplő nézőpontját átvevő immerzív háborúábrázolás egészen más eszközökkel valósul meg az orosz rendezőnél, de legalább annyira hatásos. Ezen utalásokon, a *Türelem*, az *Iván gyermekkor*, a *Jöjj és lásd*, valamint a sonderkommandós fotókra való távoli rájátszáson keresztül a gyermek figurája sokkal elbizonytalanítóbb értelmezést kaphat. A halott helyére lépő élő fiúra Saul valamiféle reményként, az élet továbbvivőjeként tekint, de ott rejtőzhet benne a háborús gyermekorsók egész hagyománya, a túlélés reménytelensége is.

A főszereplő földöntúli mosolya megcsillanthatja ugyan a történet értelmének lehetőségét, ám a kisfiú továbbmegy, s a kamera immár őt kíséri tovább. Hogy zajlott-e bármilyen kommunikáció Saul és a gyerek között, kétséges, nem tudjuk, hogy a férfi mosolya jelentett-e valamit a fiú számára. Egy dolog biztos csak: a német örök érkezése, és az, hogy a felcsattanó lövések Saul történetének végét jelzik. A halott gyermeket nem sikerült eltemetni, a lázadás megghiúsult, mindössze egyetlen remény marad: egy képeldet vagy valószínű kisfiú, egy utolsó pillantás és a gyermek értetlen menekülése valahova, az auschwitzi fák csendjébe.

⁶ Bazsányi Sándor: Úgy, amilyen. Saulról és fiáról. *Műút*, 052 (2015). Internetes forrása: <http://www.muut.hu/?p=14328> (letöltve: 2015. november 29).

MI A – NEOLÓG – ZSIDÓ?

*Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt.
Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban*

Laczó Ferenc doktori értekezéséből kismonográfiává formált vállalkozása a kritika címében megjelölt, első látásra roppant egyszerű, ám – akár a hosszabb távú társadalomtörténeti metszetben, akár a rövidebb távú politikai kontextus figyelembevételével nézzük – valójában ugyancsak összetett kérdésre keresi a választ. Kutatásának alapállása több szempontból is sajátos. Egyrészt, mint a szerző többször megjegyzi, a fejtegetések háttérében mindig ott van a holocaust árnyéka, ám az 1944 előtt jegyzett gondolatokat nem teleologikusan olvassa (melyekből szükségszerűen következett a népirtás), hanem ennél bonyolultabbnak tételezi fel a kauzalitást. Rákérdez arra, hogy a kortársak mit tudtak Auschwitzról, s hogy tudatában voltak-e jelentőségének, s amennyiben igen, hogyan viselkedtek, miképpen reagáltak rá, s ebből a szempontból elemzi a két háború közötti magyar zsidó gondolkodást. Másrészt viszont rámutat arra a tényre is, hogy az eddigi történeti, irodalomtörténeti stb. vizsgálatok többnyire olyan – Isaac Deutscher szavával – „nem-zsidó zsidókkal” foglalkoztak a korszakban, akik ugyan úgy egyéni szempontból, mint teljesítményük alapján roppant fontosak, tevékenységük azonban nem jellemzi, nem jellemezheti a hivatalos zsidó fórumokat, egyesületeket, heti- és havilapokat, kulturális orgánumokat stb.

Ennek következtében Laczó Ferenc kutatása olyan, a zsidó eszmetörténeti gondolkodás számára megkerülhetetlen, jóllehet mindmáig eléggé elhanyagolt forrásokra összpontosít, melyek épp a címben feltett kérdésre reagálnak. A kutatási kérdést pontosítva, a szerző arra keresi a választ, hogy az asszimilációs diskurzuson túl mit jelent a neológ források – az Izraelita Magyar Irodalmi Társulat (IMIT) által 1929-től egészen 1943-ig újra kiadott évkönyv szövegei, továbbá a *Libanon* című folyóirat (1936–1943) és az *Ararát* nevet viselő évkönyv (1939–1944) – szerzői számára zsidónak lenni. Ám a neológ szempont kijelölése ellenére a szerző mindvégig hangsúlyozza, hogy ez korántsem jelent valamiféle homogén beszédrendet, az értékek, a szervezőelvek, a célok sokszor igen eltérők, ezért is roppant nehéz annak rekonstrukciója, hogy mi a zsidó, mit jelent zsidónak lenni a tárgyalt időszakban. E dilemmát ugyancsak plasztikusan mutatja be Zsolt Béla *Kilenc koffer* című regénye, mely a nagyváradai gettóba hurcolt – kívülről, a zsidótörvények által egyeneműnek tekintett – zsidóság tagoltságáról, sőt morális megosztottságáról ad számot. „Aztán másfajta finnyáság is jelentkezett: a haladó szellemű, európai külsejű zsidók nem akarták beengedni maguk közé a tincseseket. – »Ezek miatt van mindig a baj« – lehetett hallani. – »Ezek miatt jutottunk ide, ezektől kap tetűt az ember, és megrühesedik«. (...) Engem is tisztátalan disznóhúsevőnek tartottak és tudatlannak, de persze



*Osiris Kiadó
Budapest, 2014
300 oldal, 2480 Ft*

nem gyűlöltek, csak sajnáltak, hogy nem ismerem fel a tan igazságát, és nem vetem magam alá a törvénynek. (...) Olyan idegenek nekem, mint a filippinók – utálok magam, hogy még most is azt mondom: az a megvadult, barátságos csendőri sokkal közelebbi ismerősöm, közösebb velem! Ilyen parasztgyerekekkel játszottam kiskoromban, az elemiben mellette ültem, vele mentem az első világháborúban a frontra”.¹

A holocaust morális imperatívuszából fakadóan, *ex post facto*, egységesnek tekintjük a korabeli zsidóságot, de ez a szó történeti értelmében korántsem volt így. Nemcsak a felekezeti megosztottságról (ortodox, neológ, status quo ante) vagy az ebből fakadó külső jellegzetességekből fakadó idegenkedésről van tehát szó, hanem arról is, s ez Laczó könyvének implicit társadalomelméleti tétje, hogy rámutasson arra, mit jelent a zsidó vallás, s a hozzá szorosan tapadó kultúra fogalma egy *modernné* váló társadalomban. Továbbá arra is, hogy a modernitás csődjeként értett népiítés árnyékában hogyan, milyen hermeneutikai környezetben tűnik fel újra az önkritikus hangokban a „nép” konceptusa. Jóllehet a könyv tizenegy fejezete a fent említett évkönyvek és folyóiratok beszédrendjének elemzését végzi el, megközelítését tekintve nem nevezhetjük sajtótörténetinek a munkát. Mégpedig azért nem, mert az egyes periodikák és szövegek elemzése nem deskriptív, hanem tematikus, s a tematika szempontrendszerének célja a magyar zsidó gondolkodásról szóló tudományos diskurzus közelítése a nemzetközi vizsgálatokhoz. Ennek *conditio sine qua nonja* pedig a nemzetközi tudományos életben megjelenő hazai vonatkozású, a magyar zsidóságról szóló munkák kritikai feldolgozása, a művek módszertani, fogalmi, komparatív megközelítésének adaptációja. Laczó Ferenc könyve megítélésem szerint ebben példamutató: dacára annak, hogy a téma magyarországi, a bevezető historiográfiai fejezet 69 lapalji jegyzetének jelentős hányada idegen nyelvű hivatkozás. A szerző tehát tudatosan oldja el megközelítését a hazai közbeszédben, publicisztikában burjánzó metaforák és fél igazságok világától; szüksége van egy olyan beszédrendre, mely *kívülről* tekint a magyar zsidó múltra.

Az első fejezet a zsidó vallási intézmények létrehozásának kontextusában azt vizsgálja, hogyan próbálták összehangolni a vallásos tradíció alapuló gondolkodást a 19. századtól professzionalizálódó modern tudomány eszméjével. A nemzeti határokon és problémákon átívelő vállalkozásként értett, ám magyar nyelven is terjedő *Wissenschaft des Judentums* – mint Michael Brenner nyomán Laczó Ferenc rámutat – kettős természetű volt. Egyszerre hangzott a zsidóság emancipációját a nem zsidó többségi társadalom felé, s egyszerre óhajtotta belülről megreformálni, modernizálni a zsidó közösségeket. A zsidó vallás és a modern tudomány összehangolási kísérletének egyik legfontosabb – az ortodoxok ellenzését kiváltó – állomása a budapesti Rabbiképző megalakítása volt 1877-ben, s a kultúra recepciója szempontjából hasonló jelentőségű volt az 1894-ben megalapított Izraelita Magyar Irodalmi Társulat is. A gazdag vallási, irodalmi, történeti hagyomány fordítása, magyar nyelven történő kiadása, a Zsidó Múzeum támogatása egyaránt ahhoz a szerteágazó profilhoz tartozott, melyet az IMIT magáénak vallott; mindemellett 1895-től rendszeresen kiadta az évkönyveket is. Ugyan az első világháború végén megszakadt e folyamat, épp a tárgyalt korszakban újraindítja az IMIT e sorozatot, így 1929-től 1943-ig újfent megjelennek az IMIT-évkönyvek. Azért időztem tehát el hosszabban e forráscsoportnál, mert e kötetek alkotják Laczó Ferenc könyvének legfontosabb forrásbázisát, s az I–VII. fejezetekben ezeket elemzi az alábbi tematika szerint.

Az első fejezet az IMIT történetét, tevékenységét és a kitűzött célokat tekintette át, a következő fejezet pedig a – fentebb már érintett – neológ zsidóság sajátosságait elemzi. Hogyan illeszthető be a modern társadalomba a vallás, s a szekuláris keretek között hogyan fogalmazható meg a nem zsidó többség számára is a zsidóság „lényege” a történel-

¹ Zsolt Béla, *Kilenc koffer*, Budapest, Magvető, 1980, 58., 59. és 60. A „haladó” kifejezés itt elég egyértelműen a ma neológnak nevezett irányzatra utal, Zsolt ilyen családban született Komáromban 1895-ben.

men, a zenén vagy a művészetén keresztül. Igen érdekfeszítő Moses Mendelssohn szerepének ambivalens értékelése, melyben Kecskeméti Ármin odáig megy, hogy a kultúra a vallás rovására történő át- és felértékelése szerinte megbontotta a hagyományosnak tekintett egyensúlyt. Ugyanakkor értékeli is Mendelssohnt, amennyiben céljai kétirányúak voltak: kultúrát akart vinni a zsidóságba, továbbá zsidóságot a „kultúrzsizidóságba” (értsd: az egyre vallástalanabbá váló zsidókkal is megértetni óhajtotta a hagyomány központi szerepét a hitben). A neológ irányzat sajátosságaihoz sorolja Laczó Ferenc az IMIT-évkönyv azon vitáit, ahol a zsidóság és az erkölcs, az igazság és a szellemiség összefüggéseit járták körül. E felvetések természetesen a mai olvasó számára az esszencializmus kérdését vetik fel, hiszen a fentebb mondott heterogenitás ellenére mintha felvennének egy külső szemléltői pozíciót, s mintha épp a nem zsidók számára (az ortodoxoknak a beszédrendben való ignorálásával) magyaráznák a zsidóság – bizonyos értelemben – *valláson túli* lényegét.

A „hívó zsidó és polgár” neológ viszonyrendszerében az egyik legizgalmasabb eszmecsere az úgynevezett összeegyeztethetőség kapcsán kapott teret, másképpen fogalmazva, hogyan identifikálja magát a modern magyar társadalomban az a zsidó, aki egyszersmind a világi életben is meg akarja állni a helyét, ugyanakkor szándéka az, hogy társadalmi asszimilációját ne kövesse akkulturáció. Ez tehát a kettős identitás, a haza és a vallás egyenrangú szeretetének hangsúlyozása; a kulcskérdés az, hogy miképpen határozzuk meg, miben ragadjuk meg a zsidó öntudat lényegét (hisz logikusan ebből következik majd az identitás egyik konstitutív eleme). Itt Laczó Ferenc hét – egymástól csak árnyalataiban különböző – típust különböztet meg: felekezeti identitás (1); együttes, illetve a (2) kevert magyar-zsidó („asszimilálódó, de fennmaradó”); ettől árnyalatokban tér el a (3) haladó, „előrevezető”, de a zsidó megmaradást is propagáló azonosságtudat, míg negyediként megjelenik a „zsidó népiség” (a zsidóság mint nép, melynek tagjai egyben magyar zsidók is) tematikája. A szerző is hangsúlyozza, hogy ezek árnyalatnyi, nehezen formalizálható elválasztások, s hogy valamennyit jellemzi az összeegyeztetés, a harmonizáció szándéka. Trianon árnyékában ugyancsak figyelemre méltóak a nemzethez való viszony kifejezési formái, melyet Laczó a nacionalizmus és patriotizmus (5) vitája címszó alatt tárgyal. Úgy az irodalmi, mint a gazdaságtörténeti tárgyú cikkek utalnak a magyar nyelv és a magyar nemzethez tartozás fontosságára, míg a zsidó patriotizmus (6) beszérendje a zsidók szolgálatetikáját emelte ki, melynek kulcsszavai: a hűség, a hűséges alattvaló (7), sőt, ide sorolható az úgynevezett „házi zsidó” jelensége is (Széchenyinek Falk Miksa, Kossuthnak Helfy Ignác, Deák Ferenc mellett Kónyi Manó stb.).

A kötet IV. fejezete egy a kisebbségek szempontjából mindig legitimációs erővel bíró diskurzust, az úgynevezett hozzájárulás kérdését elemzi: mivel és hogyan járultak hozzá a zsidók Magyarország tudományához, kultúrájához, gazdaságához, s általában mindahoz, amit egy adott kor teljessétménynek tekint, akként ismer el. Laczó Ferenc kritikai megközelítése kiemeli, hogy ez azért is problematikus, mert *elve* az öngazolási kényszer téziséből indul ki, így műfaja: az apológia. Célja ugyanakkor megtévesztő, amennyiben valamiféle hamis csoportképző erőnek tűnik fel, hisz szüntelenül azt visszahangozza, hogy a kisebbség a többségi társadalom szerves, elválaszthatatlan része (vagyis a különbség formális). Az V. fejezet a magyar zsidóság és az Erec közötti viszonyt tárgyalja, s ennek egyik központi problémája a korszakban is a politikai cionizmus kérdése. Schweitzer Gábor mintegy húsz éve meggyőzően mutatta be azt, hogy a millenniumi ünnepségek idején a kacsagányba és díszmagyarba öltözött Weiss Berthold, hatvani Deutsch Sándor, megyeri Krausz Lajos és Kornfeld Zsigmond fémjelezte magyar zsidóságnak miért nem kellett a politikai cionizmus.² A legelőbb felemlített okok vagy inkább sztereotípiák között szerepel a „hazafiatlanság” és a „vallástalanság”, mely a fentebb tárgyalt törekvések is-

² Schweitzer Gábor, Miért nem kellett Herzl a magyar zsidóknak? A politikai cionizmus kezdetei és a magyarországi zsidó közvélemény, *Budapesti Negyed*, II. évf. (1994) 2. sz., 42–55.

meretében homlokegyenest ellentmondott mindennek, amit a neológok óhajtottak. Sőt, a vitákon és szembenállásokon túl, a felekezetiileg három részre szakadt (neológ, ortodox, status quo ante) magyar zsidóságnak szinte a cionizmustól való idegenkedés jelentette az egyetlen közös pontot. Az IMIT-évkönyvek elemzése azonban arra a következtetésre jutatta a szerzőt, hogy jöllehet a cionizmusról, s általában az Erecreől szóló írások mennyiségükben valóban nem vethetők össze a magyar zsidó identitásról szólóakkal, de ez nem jelenti azt, hogy a neológ közegben a két háború között ne jelentek volna meg cionista hangok vagy Palesztináról szóló beszámolók, melyek akarva-akaratlanul szóltak a zsidó népről is.

Míg az eddig tárgyalt fejezetek részben a 19. századból örökölt problémákat akarták a trianoni Magyarország területén, az új kontextusban adaptálni, újrafogalmazni, addig a VI–X. fejezet már az egyre súlyosbodó helyzetre adott reakciókat igyekszik összefogni, s azok jellegzetességeit kimutatni. A középponti fogalom itt már a válság. Mit tudtak, hogyan értékelték a kortársak a diszkriminációt, az alapvető jogelveknek ellentmondó törvényeket, s a helyzet értékelésére kialakult-e valamiféle *válságtudat*? Az IMIT-évkönyvek elemzése nyomán Laczó Ferenc arra a következtetésre jut, hogy 1938-ig, az első zsidótörvény elfogadásáig a neológ beszédrendet leginkább az jellemezte, amit Bourdieu és Boltanski „megfelelési stratégiának” nevez, s ami – szinte kritika nélkül – újratermeli az uralkodó politikai beszédrendet.³ Talán hangsúlyozható lett volna, hogy az említett fejezetekben sokszor nem is az az érdekes, ami le van írva, hanem az, ami hiányzik. Szó esik Trianonról, de az 1918-as őszirózsás forradalomról, illetve az 1919-es Tanácsköztársaságról alig-alig, az ellenforradalom zsidó hőseiről igen, de az ellenforradalomról, illetve az azt kísérő antiszemita megmozdulásokról alig, a numerus claususról utalásszerűen igen, de mondjuk az egyetemeken vissza-visszatérő úgynevezett zsidóverésekről (melyektől egyébként hemzseg a korszak memoáriródalma) semmi. Ebből a szempontból a válságtudat nem a neológ zsidóság *immanens* krízisét jelenti, hanem a domináns politikai beszédrendben krízisként megjelenő eseményekre adott, a rendszernek „hízelgő” válaszokat.

Az untig ismert, a Tanácsköztársaság, s annak bukása után emigrációba vonuló kommunista vezetők „zsidóságáról” terjesztett hírek vagy az egyetemi zsidóverések *ignorálása* vajon jó identitáspolitikai volt-e? Aligha. Hiszen ezek nem lényegtelen vagy esetleges körülményei voltak annak, milyen volt akkor zsidónak lenni. A neves magyar történész, Mályusz Elemér 1931-ben publicisztikai sorozatot indít a *Napkelet* című folyóiratban, mely a tudomány hitelével óhajta alátámasztani azt a tézist, hogy a „forradalmárok zöme nem volt bensőleg összeforrvá a magyar kultúrával. A forradalmi vezérkar kilenttized része ugyanis a keletről nagy tömegben bevándorolt zsidóságból került ki, abból a társadalmi rétegből, amely egy-két generációban élt még csak magyar földön s amely legfeljebb a kultúra mázát tudta megszerezni, de a nyugati életfelfogásba és kultúratiszteletbe beleszokni sem ideje, sem alkalma nem volt. (...) A forradalmárok túlnyomó nagy részének ilyen a lelkiállata, mindazoké, akik a proletárdiktatúrában szerepet játszottak”.⁴ Nem áll szándékomban az idegenkedést a nyílt zsidóellenességgel egy lapon említeni, de míg Zsolt Bélánál a keletről jött „tincsek” a neológ nézőpont számára avított vallási meggyőződéseik miatt voltak idegenek, addig Mályusznál a migráció magától értetődő módon egyrészt az asszimiláció és az akkulturáció hiányát, másrészt a kommunista eszmék kártékony, szubverzív voltát jelenti. Nyilván könnyű erre azt válaszolni, hogy a neológ diskurzusok számára ez a pozíció idegen, távoli, s ezért nem reflektálnak rá, ám a numerus clausus, illetve utóbb a zsidótörvények a többség szempontjából *homogén közösségnek* tételezik a zsidóságot, így a domináns beszédrend elkerülhetetlenül „rázáródik” a neológokra is.

³ Pierre Bourdieu – Luc Boltanski, La production de l'idéologie dominante, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2–3. sz. (1976), 3–74.

⁴ Mályusz Elemér, A vörös emigráció, *Napkelet*, IX. évf. (1931. szeptember), 9. sz., 830–831.

E ponton egyre inkább érezhető, hogy az asszimiláció, a kettős identitás stb. eddig tárgyalt politikája egyre értelmetlenebbé válik, hisz a válság komplex: éppúgy érinti a többségi magyarság konstrukcióját is, mint ahogyan sújtja a (neológ) zsidó szerepeit. Mintha ezt fejezné ki szarkasztikusan K. Havas Géza 1939-ben a *Szép Szóban* közölt publicisztikája, mely azt feszegeti: mihez is, kihez is kellene asszimilálódni, előbb azt a minőséget kellene definiálni. Miközben a magyar társadalom szerkezete a válság hatására rohamosan átalakul, a jól ismert zárlat úgy fogalmaz, hogy „a magyar szellemi élet vezetői azon vitatkoznak: hasonlít-e a nem-tudom-micsoda a nem-tudom-micsodához”.⁵ Nyilván nem véletlen, hogy ugyanebben az évben jelenik meg a *Mi a magyar?* című, Szekfű szerkesztette válogatás, mely rámutat arra, hogy – ahogyan Schöpflin írja – „zavar és bizonytalanság kódében élünk a magyarság minden fontos kérdésében, az ellentétes nézetek olyan szélsőségei elegyednek össze számtalanszor ugyanazokban az agyvelőkben is, a »magyar« szónak még szótári definíciója is olyan sokféleképpen és ellentmondón hangzik különböző ajkakon, a közélet és szellemi élet különböző tájain, hogy már a magyar öntudat teljes szétbomlásával kell számolnunk”.⁶

Hiába erősödnek fel az 1933-as náci hatalomátvétel, s főleg az 1938. évi zsidótörvény hatására a kritikus hangok az IMIT-évkönyvekben, hiába jelentik ki, hogy a „liberális korszak” véget ért, hiába alakul ki az európai (német) és magyar események hatására válságtudat, a belülről épített, mégoly szofisztikált identitáspolitikák sajnos teret vesztek. Mint Laczó Ferenc rámutat, a Grünvald Fülöp tollából megjelent tudósítások révén pedig legalább egy évvel a deportálások megkezdése előtt tudható volt, hogy mit jelent pontosan az Endlösung, így „az évszázad büntettének elkövetésekor (...) Magyarország zsidó értelmiségije lehetnek volna a tengelyhatalmakban élők szinte teljesen alvó lelkiismeretének felrázóí” (172.), ám a publikált ismeretek pusztába kiáltott szavak maradtak. Az identitás belső építése, vitái közepette az IMIT-évkönyv szerzői elfeledni látszottak azt, hogy a viták külső politikai, s egyre inkább jogi kontextusa megváltozott 1920 után, s már nem az a kérdés, hogy a (neológ) zsidóság miképpen érti önmagát, s helyezi el magát a magyar állampolgárok között. Ebben a megváltozott beszédrendben a „zsidó” definíciója közöseképen *kívülről* érkezett, hisz a zárt ideológiai rendszer épp zártságából fakadóan ellentmondást nem tűrő módon határozza meg azokat a politikai nyelveket, melyekkel a világ exkluzív módon elgondolható.

A válság általános észlelése, a fokozatosan szűkülő mozgástér természetesen nemcsak az IMIT-évkönyvek szerzőit, de más zsidó értelmiségieket is arra sarkalltak, hogy diagnózist és kritikát fogalmazzanak meg. Komlós Aladár, Pap Károly és Tábor Béla értelmezései azonban ki is bővítik a forrásbázist, amennyiben már nemcsak az IMIT kiadványai, de a *Múlt és Jövő*, a *Nyugat*, továbbá a szerzők önállóan megjelent kötetei is az elemzés látóterébe kerülnek.⁷ Jóllehet Komlós, Pap és Tábor eléggé eltérő pozícióból beszélnek, mégis közös bennük a zsidó önkritika – az eddigi retorikához képest: radikális – megfogalmazása. A három szerző véleményformálói, elbeszélői pozíciójának alaposabb bemutatása nyilván szétfeszítette volna a kismonográfia kereteit, mégis itt érezhető, hogy az eddig megbazitosan kezelt forrásbázisból való kilépés megbontja a kötet eddigi egységét.⁸

⁵ K. Havas Géza, Asszimiláció és disszimiláció, in *Talpra, halottak. Publicisztikai írások, 1937–1944*, Budapest, Gondolat – Nyilvánosság Klub – Századvég, 1990, 140.

⁶ Szekfű Gyula (szerk.), *Mi a magyar?*, Budapest, Magyar Szemle, 1939. Lásd Schöpflin Aladár, *Mi a magyar?*, *Nyugat*, XXXIII. évf. (1940) 2. sz.

⁷ Bővebben Kóbányai János, *Szétszalazás és újrászövés. A Múlt és Jövő, a Nyugat és a modern zsidó kultúra megteremtése*, Budapest, Osiris, 2014.

⁸ Ha már szóba került fentebb a cionizmus, talán érdemes lett volna szólni arról az igen kivételes „irodalmi tárgyalásról”, mely éppen Pap Károly *Azarel* című könyve kapcsán került megrendezésre. Lásd Giczi Márta – Vargha Kálmán, Egy elfelejtett irodalmi „törvényszéki” tárgyalás és

Példának okáért, a korszak egyik legeredetibb gondolkodójának, a szocialista diákokkal és a *Munka-körből* kiváltakkal együtt alapított úgynevezett „opozíció” tagjának, Tábor Bélának *A zsidóság két útja* című műve, már csak nyelvezete miatt is, nehezen dekódolható a szerző korábbi, jórészt Szabó Lajossal írt munkáinak értelmezése nélkül. Tábor az 1930-as évek legelejéig marxista volt, majd Szabóval eltávolodnak a csoport – Justus Pál és Partos Pál fémjelzte – politikai irányvonalától, s a spiritualitás, a vallásfilozófia, a dialogikus gondolkodás és az „öntranszcendáló” forradalmiság felé fordulnak.⁹ Így az a kontextus, melyből beszél, továbbá az a nyelvezet, amit használ, elég sajátos és különleges az eddigiekhez képest. Éppen ezért kevésbé találónak érzem Laczó Ferencnek azt a megfogalmazását, hogy Tábor „nem kívánt törődni azzal, hogy nézetei, általánosításai mennyiben estek egybe antiszemita közhelyekkel” (215.). Megítélésem szerint Tábor – egyebek mellett – azt feszegeti, hogy a magyar zsidóság sajnálatos módon nem nagyon értelmezhető másként, mint – Koselleck kifejezésével élve – aszimmetrikus ellenfogalomként; fő problémája az, hogy a magyar zsidóságnak nincs valódi belső tartalma, kohéziója, csakis a többségi társadalom antiszemita részével *szembeállítva* mondható meg, voltaképpen mit is jelent.¹⁰ Ezért fogalmaz valóban igen élesen Tábor, mondván: „a zsidóságnak olyan szerepkört kell átvenni, amit eddig az antiszemitizmus gyakorolt. (...) Ha az antiszemitizmus általánosít, nem tesz egyebet, mint hogy komolyan veszi a népközösség fogalmát”.¹¹ Ha a zsidóság élni akar, ki kell csavarnia az antiszemita kezéből a zsidóság meghatározásának jogát, vissza kell vennie a beszéd jogát, s azt tartalommal kell megtöltenie. Nem aszimmetrikus ellenfogalomként, hanem valódi népközösségként kell léteznie, s ennek sarkköve az, hogy a zsidó szellem magához ragadja az önértelmezés jogát. Végső soron a magyar zsidóságnak azt a kérdést is fel kell tennie, hogy akar-e egyáltalán létezni, vagy sem. Mint Tatár György rámutat, ez a radikalitás (Illés tesz fel a Karmel hegyén ilyen éles kérdéseket) máskülönben egyáltalán nem idegen attól a zsidó hagyománytól, melyből Tábor táplálkozott.¹² A kérdésfeltevés inkább a magyar közélet beszédrendje szempontjából tűnik csak annak – de ezért aligha Tábor a felelős. Laczó Ferencnek persze tökéletesen igaza van: a közbeszéd felől nézve ezek nem csak 1939-ben voltak kemény szavak, még ma is azok; ezért hihetetlenül fontos az, tesztem hozzá, hogy Tábor Béla kiméletlen éleslátásának elsődleges kontextusát helyreállítsuk.

Azzal azonban, hogy az elemzés eloldódik az IMIT-évkönyvek, valamint a *Libanon* és az *Ararát* forrásbázisától, egyrészt feltehetően megfelelni óhaj az alcímben kitűzött célnak, mely „magyar zsidó gondolkodást” ígér – neológ specializáció nélkül. A Közép-Európai Egyetem honlapján fellelhető angol nyelvű disszertáció a könyv VIII. fejezetét (Komlós, Pap, Tábor) nem tartalmazza, így a szövegekpusz egységesebb, mint a megjelent magyar változat esetében. Másfelől viszont a neológ értelmező jelző nélkül szinte kivitelezhetetlen célt tűzne ki maga elé a könyv, amennyiben a korszakban még megjelenik az *Egyenlőség*, ott a *Múlt és Jövő*, de még a *Huszdik Század* szellemiségét továbbvivő

Pap Károly írói önvallomása, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 78. évf. (1974) 1. sz., 103–106. (A forrásközlés lehozza a *Múlt és Jövő*ben 1938-ban megjelent tudósítást.)

⁹ Lásd pl. Tábor Ádám, Minden gondolatnak alján. Ady és filozófus örökösei: a magyar dialogikus gondolkodók, *Világosság*, 2007/ 6. sz., 131–137.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, in *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz, 2003, 241–298. A német történész három ilyen ellenfogalmat tárgyal, mégpedig a hellén–barbár, a keresztény–pogány és az ember–nem-ember (felsőbbrendű és alsóbbrendű ember) bináris opozíciókat; célja, hogy feltárja az egyes fogalmakban rejlő alá- és fölérendelő viszony működésmódját.

¹¹ Tábor Béla, *A zsidóság két útja*, Budapest, Pesti Szalon, 1992², 120.

¹² Tatár György, Valóságsszűkelet, in *A „másik oldal”*. *Kabbalista esszék*, Pozsony, Kalligram, 2014, 205–209.

Századunk is napirenden tartja a kérdést, továbbá még a baloldali *Szocializmus* vagy a *Korunk* is foglalkozik e problémával, s a sor jócskán folytatható lenne. A bibliográfia láttán egyértelmű, hogy Laczó Ferenc tisztában van ezzel, így a bíráló kicsit értetlenül áll az előtt, hogy a rendszerint témát pontosító alcím miért marad ilyen tág (még akkor is, ha nincs határozott névelővel ellátva). Mivel a kötet megrajzolja az egyes orgánumok hátterét, kontextusát, így épp az lenne az érénye, hogy elemzéseit elhelyezi egy fogalmi mezőben, s nem „a” zsidókról beszél a két háború közötti időszakban. Ha mindenáron tágítani akarta forrásbázisát, a szerző esetleg kitérhetett volna a többször is említett (például 46.) Zsidó Múzeumra, melynek korabeli szerepét, funkcióját Toronyi Zsuzsanna kutatásai egyre inkább látni engedik.¹³

Persze egy kevésbé szerencsésen megfogalmazott mondat vagy egy nem teljesen pontos alcím bírálati szemponttá tétele nem terelheti el a figyelmünket a kötet számtalan érényéről. A *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között* című kismonográfia úgy a probléma nemzetközi historiográfiai és módszertani törekvéseibe való beillesztéssel, mint az alapos, s eddig jórészt kiaknázatlan források aprólékos elemzésével nagy szolgálatot tesz a korszak zsidó eszmetörténete jobb megértésének. A felvetett problémák szövevényessége, összetettsége, valamint a rendelkezésünkre álló egyéb források persze nem teszik lehetővé, hogy minden kérdés maradéktalanul megválaszoltasson, de egy jó könyv úgyszólván több kérdést tesz fel, mint amennyit megválaszol.

¹³ Lásd Toronyi Zsuzsanna, A magyar zsidó múzeum épületéről, in *Kép-keret. Az identitás konstrukciói*, Gantner B. Eszter – Schweitzer Gábor – Varga Péter (szerk.), Budapest, 2010, 269–280, továbbá Toronyi Zsuzsanna, Egy budapesti kert története, *Korall*, 41. sz. (2010), 97–112. A 98–99. lapon így fogalmaz Toronyi: „Az új épületegyüttes a zsidó emancipáció szimbóluma lett, melyben megtalálható a neológ pesti zsidóság identitásának összes fontos kelléke: az impozáns nagyzsinagóga (annak összes szimbolikus részletével, például a torony vagy az orgona), a világra nyitott rabbínátus, a kultúrház, a zsidók dicső múltját bemutató (...) múzeum, park, valamint a haza védelmében elesett zsidók emlékcarnoka”.

A KÖLTŐ PALETTÁJA

Kerber Balázs: *Alszom rendszertelenül*

Ismerünk olyan meggyőződéseket, melyek az érzéki adottságokban, s olyanokat is, melyek az ezen adottságokkal szembeni kételyben lelik meg forrásukat. Kerber Balázs első, 2014-ben megjelent, *Alszom rendszertelenül* című verseskötetének beszélői azonban egyik végpont mellett sem köteleződnek el, helyette inkább a kettő közti átmenetek sokféleségét és a köztesség bizonytalanságát kívánják felmutatni. A hat ciklus darabjai leginkább az érzékiség, az idegenség és a tudat sok esetben egymástól alig különböző állapotainak ábrázolása köré szerveződnek.

A megjelenő állapotok közül talán a legfontosabb réteget azok alkotják, melyek az álom és az ébrenlét szélső pontjai között helyezhetők el. A cím és a Szabó Péter által jegyzett borító a beszélőkre és a versekben ábrázolt állapotokra vonatkozatható. Különösen igaz ez az *Ide tag, oda tag* és a *Fejében hosszú halraj* ciklusokra. Kerber kötetének beszélői számára a valóság nem világosan és elkülönítetten megjelenő dolgok összessége: nem rajzolható meg határozott kontúrokkal, a dolgok nem választhatók el mindenkor teljes bizonyossággal egymástól. A cím második tagja, a „rendszertelenül” épp erre utal. Az alvás és az ébrenlét egymásra következése ebben a világban nem írható le szabályos időközönként váltakozó állapotokként, hanem úgy ragadhatjuk meg őket, mint egymástól hol kissé élesebben, hol alig észlelhetően elkülönülő árnyalatokat. Vagyis ami Kerbert igazán érdekli, az a végpontok, az alvás és az ébrenlét, valamint az észlelés és a képzelet közti átmenetek sokfélesége, ezek megragadhatósága és nyelvi megformálhatósága. Ilyen értelemben beszélhetünk reflexiós költészetéről: olyan nyelvet igyekezik kidolgozni, amely az észlelt világ mellett az észlelés módjainak gazdagságát is képes felmutatni.

A művek nagy részét meghatározó problematika erőteljesen jelentkezik a képesség szintjén is. Álom és ébrenlét átmeneteit, a határok elmosódottságát, az észlelés határozott kontúr nélkülségét érzékeltető fény-árnyék metaforika vonul végig több versen. Már csak azért is érdemes ezt részletesebben megvizsgálni, mert ott, ahol ettől eltérően az észlelt tárgyiságok élesen elkülönülnek, s ezzel együtt a rájuk irányuló tudat is mintegy „kiélesedik”, mindez szintén a fény-árnyék metaforákban érhető tetten.

A nyitódarab, a *Könnyű* is ezekre a mozzanatokra irányítja a figyelmet. A címben egymagában szereplő melléknév is előrevetíti, hogy a versben megszólaló szubjektum egyrészt az észlelési folyamatokban adódó minőségek megragadására helyezi majd a hangsúlyt, másrészt pedig világhoz való viszonyára, egy sajátos, lebegésre épülő atmoszférára utal. Az észlelés tárgya nem kizárólag az alapvetően idegen és értelmezésre nyitott külvilág („aki szembe jön, elmosódik, /



JAK-füzetek/Prae

Budapest, 2014

122 oldal, 2000 Ft

arca megnyúlik, teste / szalag röptében”), hanem a saját test is: „Fordulok át a téren, / lábam hajlik”; „lépésem könnyű”. A beszélő azt igyekszik megragadni, ami most, az éppen aktuális jelenben adódik számára, ám ez a jelen kaotikusnak, folyton változónak mutatkozik, és itt válik fontossá a fény-sötétség ellentétpár: „az ég sötét és kékülöben”, illetve „oldalt halványuló, / sárga autók, késő délután / álmosága, az irányokat / sem érzem”. Minden épp folyamatban lévő, a bekövetkezés folytonossága a minőségek állandó alakulásában lezáratlan marad („kékülöben”, „halványuló”), és végül a tér alapvető struktúrái is elbizonytalanodnak. A következő versek is elmosódott és folytonosan változó, mozgó világot tárnak az olvasó elé. A *Hókarok* „[f]ölfoszló habreggel darabkái”-val indul, majd néhány sorral lejjebb így folytatódik: „szemünk összefolyó / kockákat lát”. A *Szorításban* egy város huzatos felüljáróit idézi meg, ahol a csomagolópapirokat fújja a szél, „felirataik hajlatba gyűrődnek, / a forgásban mind mosódnak el”. A *Vale* búcsú-szituációjában a távozóra vetett utolsó pillantásban sem válik élessé a látvány: „tudom hogy utoljára látom / még feszengek minden szét- / folyik előttem lassan a szem- / héjamra ülepszik”. A központosítás elhagyásán túl a szabadverseket író Kassákot idéző, a verssorok és az értelmi egységek elkülönülését hangsúlyozó elválasztás is az egymásba folyó képzeteket erősíti föl a forma szintjén. A *Mint az ember* az álmot a rendezett világ lehetőségeként mutatja be: „így önkényesen / esnek a színes foltok, az álomban / formát keres a világ.” A *Fejében hosszú halraj* ciklus *Fényszülő* című darabjában maga a fény is elveszíti „megvilágító” erejét, a beszélő a lassú terjedés képzetét társítja hozzá: „az épületből sanda fény szivárog.” A *Napszálltában* a látható dolgok veszítik el stabil önazonosságukat, bizonytalanná válik mibenlétük, mivel a fény-árnyék folyamatos váltakozásában mindig ott rejlik a forma-vesztés lehetősége: „Mikor / napvilágban jártam erre, / akkor az emelkedőnek összes / horpadása, verme csak lehetőségét / sejtette az elsötétedésnek.”

Sokáig lehetne még sorolni a fény-sötétség váltakozására vagy átmenetére épülő képeket, ám itt most az válik fontossá, hogy a kötet első felének szövegei a kontúr nélküli elmosódások, átmenetek akár fantáziabeli megjelenítésére készítetik az olvasót. Az így kialakuló befogadói elvárásokhoz képest válnak nagyhatásúvá azok a versek, versrészletek, amelyek az éles határok, a metsző fény képeire épülnek. Erre a kötet legmarkánsabb példája a *Hőnyelvek* néhány sora: „A házfalak minden rücske, / domborodása most már külön-külön van, / és éles.” Említhető még a *Dűnékben* szereplő „lépcsőzetes tér rajza, / az épületek forrósága és alakja”, amiben a beszélőt körülveszi „ez a sivatag dűne- / szégyekkel, gúlaéggel.”

A kötet egészére jellemző intenzív vizualitás néhány esetben konkrét képzőművészhez köthető hatást sejtet. Így az imént idézett *Dűnéken* kívül a *Chiaroscuro* már címében is képzőművészeti utalást hordoz; a sárga és a sötét- vagy mélykék ellentéte, a ragyogó fény mellett az árnyékok és az éjsötétségének szerepeltetése, a több helyen visszatérő árkádok, oszlopok, boltívek, geometrikus formák és terek Giorgio de Chirico metafizikus festészetét idézik. Ehhez kapcsolódóan a már idézett „gúlaég” mellett említhető a *Chiaroscuro* több részlete: az este árnyai közül kiemelkedő „sárga terítő” és a „macskaköves téren / magasló boltív”, vagy a bolognai bolyongás történetét elbeszélő *Via Belmeloro* utolsó sorai:

*Sárga oszlopok között egy öreg
professzort láttam; lába alatt
a színes kötenger, mint halak
omló siklása a hullámban.
A délután árnyékba fekteti
gazdag rétegeit; ízük föltolul,
aztán meddő marad. A fehér
fény halványodik, és mélyebb*

*kébe tűnik át. Megyek tovább
az árkadók alatt.*

A vizualitásra törekvés, a nyelvhasználat azon módja, amely folytonosan képi hatások felidézésére irányul, a befogadótól is többféle értelmezési mód mozgósítását követeli meg. Így a befogadónak az olvasó mellett a néző szerepébe is bele kell helyezkednie, amennyiben képi fantáziájára hagyatkozva kívánja kiegészíteni a szövegek jelentésrétegeit. Éppen ott találhatók kevésbé sikerült darabok, ahol a fogalmiság szinte teljes mértékben háttérbe szorítja a képek versszervező erejét, erre példa az *Azt hittem* és a *Kék levegő*. Előbbi a közvetlen kimondhatóság felé közelíti a vers nyelvfelfogását, ezzel némiképp korlátozva a jelentéstulajdonítás máshol jóval gazdagabb lehetőségeit: „Azt hittem, // hogy az emlékezet a körülmények / összessége is. / [...] Lesz, ami megtámasztja / majd emlékezetemet, amiből / kibomlik a konkrét kép.” Hasonló fogalmazható meg a *Peronok* kapcsán, ahol a depoetizáltság helyett a szervezőelv hiányának érzete képződik meg: „Soha nem jut idő az értelmes / beszédre. Farmerkabátom zsebében / keresem a pénztárcámat, figyelek / a fizetésnél...”

Bár Harmath Artemisz egy rövidebb írásában alanyi lírának nevezi Kerberét,¹ úgy tűnik, hogy a kötetéből kibomló világtapasztalat, amely főként az egymástól nehezen elkülöníthető, egymásba folyó jelenségek, a kontúrok hiánya, a tudati állapotokra irányuló kiemelt figyelem és az állandó önelemzés fogalmai segítségével írható körül, ennél jóval összetettebb nyelv- és szubjektumfelfogást rajzol ki. Ez részben a már tárgyalt, a kötet egészen végigvonuló fény-árnyék metaforák használati módjában mutatkozik meg, másfelől pedig azokban a részletekben, amelyekben a beszélő a testtapasztalatáról számol be. A szubjektum és a külvilág határai nem jelölhetők ki egyértelműen, a kettő viszonyára az egymásba fonódás a jellemző. Ez a szubjektumfelfogás lényegében külső és belső dichotómiájának felfüggesztésére épül, ami azokban a részletekben mutatható meg, amelyekben a külvilágra vonatkozó tapasztalat a saját testre irányuló tapasztalattal kerül kölcsönviszonyba. Különösen szembevetendő példái ennek, amikor a beszélő a torkában érzi azt, ami kívül történik: „és / ahogy néhány autó átsiklik még / előttem, robajlik utánuk a torkom” (*Szorításban*), „szél sodrása / járja torkomat” (*Árnyjáték*), „Kilépek az ajtón, / belém tép a hideg: / lendülete torkomban, / nyúlánk hajszálaiban / zizeg” (*Fényszelő*), „Mint / a repedés-erekkel teli / asztal, szívom a hőt, / megtelepszik torkomban” (*Bukolika*). Ennek fokozásaként értékelhetők azok a részek, melyekben a tapasztalat zsigerivé válik: „Két oldalon / fel és le száguldanak a liftek / világított épületablakokban. / Szorít a gyomrom, mintha / a tornyokat nyelném, de / ágaskodásuk ömölne a számból.” (*Szorításban*) „Összenevetünk, // de a következő szó / már a gyomromban akad” (*Összenevetünk*); „A hideg először gyomromat járja keresztül-kasul” (*Foszlányok*). A kötetben elszórtan felbukkanó kabát-metaforák is épp az elmosódó és átjárható határok képehez járulnak hozzá: „Szórakozottan sétál az utcán, / kabátja a levegő lendülete.” (*Ablak alatt*) „... Csak / a ruha anyagát simítom kezemmel, / és álmom a kabát, mely rajtam: / föltündöklök hosszú gombsora. / Egyre sápadok, finom kabátujj: / esésem képe foszlik el vele.” (*Via periculosa*)

A kilenc versből álló füzér, az *Árnyjáték* példáján keresztül tovább finomítható a test- és a szubjektumfelfogás viszonyáról kialakuló kép. A harmadik vers a test és a természeti táj kölcsönös megfeleltetéseit, egybeolvadását kínálja fel egyik olvasataként, így bizonytalanítva el a szubjektum határait: „a hegygerincen átkelek / este hull fölém sötétje / vállamon lebeg csúcok / lánc feldereng utánam”. A központosítás elhagyása és a sortörés többféle tagolást, emiatt számos jelentésváltozatot enged meg, az iménti megállapítások a

¹ Harmath Artemisz: Kerber Balázs: Alszom rendszertelenül. *SZIFOnline* http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=166 (Letöltés: 2015.10.16.)

következő olvasat esetében tűnnek érvényesnek: a hegygerincen átkelek este – hull fölém sötétje – vállamon lebeg csúcsok lánc – feldereng utánam. A táj metaforizációs szerepét erősíti az *Árnyjáték* ötödik darabjának egyik lehetséges olvasata, amelyben a beszélő a párná gyűrődéseit völgyfutamokkal azonosítja: „felébredek hűvösre fényre fejem / alatt párnám ziláltan gyűrődései / völgyfutamok szilánkok színe”.

Bár a bent és a kint ellentétének meghaladására épül a kötet szubjektumképe, a versek legtöbbször mégis az idegenségtapasztalatot, a világban való otthontalanságot jeleníti meg. Így például a beszélők magatartását leginkább a távolságtartó kontempláció, az események bekövetkeztének tudomásulvétele jellemzi. Különösen igaz ez a szerelmi tárgyú költeményekként is olvasható darabokra, hiszen ezekben az én másikhöz való viszonya főként én-ő vagy te-ő viszonyként jön létre: „Nézem őt, / ül az asztal másik oldalán, / másokhoz beszél, nem / hallom, amit mond” (*Hazafelé*), „Bízd őt a szürkületre, / mártózzon meg benne, / teste fakó [...] Most a homokra lép, s bár / már elengeded, szeretnéd, / ha ráfeküdne takaródra / egyszer s utoljára” (*Mielőtt hátranézel*). A *Merülés* beszélője számára a strandon táncoló párok mozgása az idegenné válás általános tapasztalatává lényegül: „mozdulnak a kibomló, áttetsző térben / a nők és a kezek, mikor néhányan táncolni / kezdenek a strandon, de a párok tagjai is / távolodnak egymástól, mintha magukban / ropnák csak a táncot az éles sziluettek.” A kötet alapfeszültségét az adja, hogy bár az észlelés szintjén világ és szubjektum határainak elmosódottsága, nagyfokú átjárhatósága mutatkozik meg, ez a világ mégsem válik szubjektumok közösségévé.

Kerber egyedi költői hangjának kiemelése mellett érdemes a más beszédmódokkal való kapcsolatáról is szót ejteni. A *Let your heart* ironikus továbbírása József Attila *Amit szívedbe rejtész* című versének, két ajánlás pedig kortársaknak, illetve több interjú bizonyossága szerint mestereknek,² Marno Jánosnak és Kukorelly Endrének szól (*Sherlock és Közterület*). A kötetről írt kritikájában Lapis József is a lírai hagyományhoz való sokréti kapcsolódást üdvözlö: „Úgy hozza vissza a Kosztolányi-féle modalitást a költészetbe, hogy nem kerüli meg (többek között) Keményt és Marnót.”³ A sor folytatható volna Szijj Ferenc kötetével, *A nagy salakmezővel*.⁴ További részletes vizsgálatot igényelne a két kötet álom-, fény- és vonat-motívumai közti kapcsolódások feltárása, itt csak két, szövegszerű hasonlóságra hívom fel a figyelmet:

[Szijj] „A váza peremén álló csillámlás milyen régebbi fényeket gyűjt maga köré, főleg az ajtókilincsből.” ([Részlet], 5.)

[Kerber] „... figyelem, / ahogy haja kibomlik utána / az ajtón és tápázkodik a / kilincsen a fény” (*Vale*)

[Szijj] „Az ajtó üvegén s függönyén beszűrődött a fény, aztán idebent a tárgyakon nyilván megint elpiszkolódott. ([3], 9.)

[Kerber] „az asztallapon csúszkál / a maszatos fény” (*Alaptábor*)

A fény és az árnyék váltakozásaira épülő képiség Szijj kötetén is végigkövethető. A legmarkánsabb hasonlóság az, hogy, a lehétköznapibb tapasztalatot felforgatva, a fényhez különböző halmazállapotok képzeteit rendelik. Szijjnál a váza peremén álló csillámlás így gyűjthet maga köré régebbi fényeket az ajtókilincsből, és Kerbernél emiatt tápázkodhat a kilincsen.

² Például Borsik Miklós: „A beszélőim akaratosak, ha nem is agresszívek”. Beszélgetés Kerber Balázssal. *Kortárs Online*, <http://www.kortaronline.hu/2015/05/irodalom-a-beszeloim-akaratosak-ha-nem-is-agresszivek/27031> (Letöltés: 2015.10.17.)

³ Lapis József: Üregrészlet, értorkolat. *Műút*, 2015/5.

⁴ Szijj Ferenc: *A nagy salakmező*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

Az *Alsom rendszertelenül* első verseskötetnek szembetűnően vaskos, és ezzel állhat összefüggésben, hogy egy idő után önjárónak és monotonnak hat a versbeszéd. A szerkesztői koncepció hiánya lehet az oka annak, hogy úgy tűnik, több vers esetlegesen került valamilyik ciklusba. Így például nem tűnik szerencsésnek a sci-fi narratívára épülő, az érzéki benyomások gomolygására és összemosódására fókuszáló *Csillagvégen* és a *Chiaroscuro* egy ciklusban szerepeltetése. Ennek ellenére is megmutatkoznak a versnyelv erényei: a tömörség, a jelentéssűrítés és a néhol festőien szuggesztív képek lehetőségeinek kiaknázása. Erőteljes költői alakításmód és világlátás alapjait hordozza a kötet, ezért érdeklődéssel várhatjuk Kerber költészetének további alakulását.

