

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Kertész Imre (1929–2016)

FORGÁCH ANDRÁS: Semmi fölösleg 457

SÁNDOR IVÁN: Sonderberg-variációk (– *Kertész Imre* –) 461

*

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Michael H. Parkinson testet ölt, belép az irodalomba,
majd W. G. Sebald segítségével átszáll az 56-os villamosra 467

SZILASI LÁSZLÓ: [Tardona, 1849] (részlet egy kisregényből) 475

HALASI ZOLTÁN verse 481

VÖRÖS ISTVÁN: Rilke neve 486

RAINER MARIA RILKE: Imaórák könyve (részletek) 488

DURS GRÜNBEIN versei 497

GRECSÓ KRISZTIÁN versei 500

BABICZKY TIBOR verse 502

HÁRS GYÖRGY PÉTER versei 503

ZILAHY ANNA verse 505

KULIN BORBÁLA versei 506

LÁBASS ENDRE: Mi, fá, mi (Girolamo Fracastoro, Ramusio és a paralelepipedon
palota) 507

LATOR LÁSZLÓ: Pilinszky János eretnek jelenései 515

BAZSÁNYI SÁNDOR: „... Egyetlen szava van hozzájuk: ...” (Miért pont Nádas,
amikor Mészöly?) 519

HAVASRÉTI JÓZSEF: A „titoktalan titok” nyomában (Széljegyzetek az El
Kazovszkij-kiállítás recepciójához) 525

*

DARABOS ENIKŐ: Labirintus a Szívben (*Bartis Attila: A vége*) 544

NEMES Z. MÁRIÓ: „Leisztol a söngeszt, nincs megállás” (*Bartis Attila: A vége*)
552

CSUKA BOTOND: Kórus hamis hangokkal (*Dragomán György: Oroszlánkórus*) 557

SZIGETI CSABA: A filológiai képzelőerőről (*Nényei Pál: Ne bánts a Zrinyit!*) 562

2016

MAJUS

JELENKOR

LIX. ÉVFOLYAM

5. 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.
Felélős 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

A SENSUS CSOPORT *Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza* című tanulmánykötetét április 6-án mutatták be a pécsi bölcsészkaron a Pécsibölcsész Tavasz Fesztiválon. A könyv szerzői közül *Hovanec Zoltánnal, Márjánovics Diánával, P. Simon Attilával és Zsupos Norberttel Deczki Sarolta* irodalomtörténész beszélgetett. – Ezt követően *Péterfy Gergely* író és *Bagi Zsolt* filozófus beszélgetésére került sor.

*

A 44. IRODALMI DISZKÓN *Krusovszky Dénessel Elégiazaj* című verseskötetéről *Mohácsi Balázs*, a Jelenkor Online munkatársa beszélgetett április 22-én a pécsi Nappali kávézóban.

*

ZÁVADA PÉTER volt a Jelenkor-estek legutóbbi vendége április 12-én a pécsi Tudásközpontban, ahol a költőt *Ágoston Zoltán* kérdezte. – Ugyanaznap a szerzővel

a Pécsibölcsész Tavasz Fesztiválon *Mohácsi Balázs* beszélgetett. – 13-án a székszárdi Placc Ifjúsági Közösségi Tér adott otthont Závada Péter és Ágoston Zoltán beszélgetésének. – 14-én a Siklósi Könyvtár látogatói hallgathatták meg a Mohácsi Balásznak válaszoló költőt.

*

AZ IDEI KÖNYVFESZTIVÁL díszvendége Szlovákia volt. Ez alkalomból több magyar folyóirat tematikus összeállítást jelentetett meg. A *Folyóiratok matinéja* elnevezésű programon az *Irodalmi Szemle*, a *Kalligram*, a *Látó*, az *Opus* és a *Revue svetovej literatúry* mellett a *Jelenkort Ágoston Zoltán* és a szlovák költők verseit magyarra fordító *Vörös István* képviselte április 23-án a Millenárison.

*

ORAVECZ IMRÉNEK ítelték oda az ez évi Aegon-díjat *Távozó fa* című verseskötetért. Gratulálunk munkatársunknak!

Szerzőink

Forgách András (1952) – író, dramaturg, műfordító, Budapesten él.

Sándor Iván (1930) – író, esszéista, Budapesten él.

Földényi F. László (1952) – esztéta, kritikus, Budapesten él.

Szilasi László (1964) – irodalomtörténész, író, Szegeden él.

Halasi Zoltán (1954) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Vörös István (1964) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Rainer Maria Rilke (1875–1926) – osztrák költő.

Durs Grünbein (1962) – német költő, esszéista, műfordító.

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

Grecsó Krisztián (1976) – költő, író, Budapesten él.

Babiczky Tibor (1980) – költő, író, Budapesten él

Hárs György Péter (1965) – irodalomtörténész, esztéta, költő, Budapesten él.

Zilahi Anna (1990) – költő, Bécsben és Pécsen él.

Kulin Borbála (1979) – irodalomtörténész, a *Vörös postakocsi* folyóirat szerkesztője, Debrecenben él.

Lábass Endre (1957) – író, festő, fotóművész, Budapesten él.

Lator László (1927) – költő, műfordító, kritikus, Budapesten él.

Bazsányi Sándor (1969) – irodalomkritikus, a PPKE BTK oktatója, Piliscsabán él.

Havasréti József (1964) – kritikus, Pécsen él.

Darabos Enikő (1975) – irodalomkritikus, Szegeden él.

Nemes Z. Márió (1982) – költő, kritikus, esztéta, Budapesten él.

Csuka Botond (1987) – kritikus, az ELTE PhD-hallgatója. Budapesten él.

Szigeti Csaba (1955) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.

KÉPEK

El Kazovszkij: Sivatagi homokozó VII., 1988. (A pécsi Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának állandó kiállításában) FÜZI ISTVÁN fotói 532–537

*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 16005

SEMMI FÖLÖSLEG

Megkockáztatom: Kertész Imre egyetlen mondatot sem írt le fölöslegesen, egyetlen mondatában sincs fölösleg. Egy írásjelnyi sem. Most nem foglalkozom a *Sorstalanság* előtt írt dolgaival, mert nem irodalomtörténészként akarok írni róla, hanem az íróról írok, arról az emberről, aki egy pillanatban, vagyis egy pillanattól fogva, egy bizonyos felismeréstől és megvilágosodástól fogva írónak tudta magát. Sehol egy fölösleges szó, sehol egy fölösleges hangsúly. Ez a *hiányzó fölösleg* a nagy magyar író egyik legjellegzetesebb vonása. A történet szerint, amit egyébként Réz Páltól és Kertész Imrétől is hallottam, több év különbséggel, és teljesen egybehangzóan, Kertész akkor hagyta ott, vérvörös arccal és dühösen Réz Pált, valamint a *Holmi* szerkesztőségét, amelyben a szerkesztőbizottság egyik prominens és megbecsült tagja is volt, amikor egy irodalmi rendezvényen Réz (talán a Merlinben – és ó jaj, a Merlin is hova sülyedt már az időben, ez a nagyszerű intézmény, amit még Jordán Tamás gründolt, azokban a boldog években, amikor minden reménykedésre adott okot, és mára csupán egy bekerített, lezárt kísértetház a Belvárosban, a Tűzoltóság épülete mögött – úgy látszik, egy ma írt nekrológ matrjoska babaként szükségképpen számos további nekrológot rejt magában, ezúttal a Merlinét, a *Holmiét*), aki általában szeretett provokatív lenni, és igencsak karcos véleményeket tudott megfogalmazni, a tévedés jogát fenntartva, akár a legjobb barátaival szemben is (híres történet, ezt is Réztől magától hallottam, hogy amikor Vas István egy ízben megjegyezte, hogy Petri György Nagy Imre-versében mégiscsak az ő tanítványának bizonyult, Réz gondolkodás nélkül azt kérdezte tőle: „Pista, mondd, mikor írtál te Nagy Imre-verset?”), és sohasem félt a konfrontációtól, és mindig egyenesen kimondta, amit gondolt, azzal a hirtelen ötlettel fordult, arcán kaján mosollyal Kertészhez, hogy nem írna-e nekik valamit, de ezúttal valami olyasmit, ami esetleg nem a haláltáborokról szól, ami nem Auschwitzzal foglalkozik. Erre, az anekdota szerint, Kertész vérvörös arccal és dühösen felállt és köszönés nélkül otthagya a szerkesztőt (aki különben ezt a váratlan főszerkesztői ötletét később megbánta), és *soha többé* nem adott semmit – sajnálatos módon – a rendszerváltás utáni legfontosabb irodalmi orgánumnak. Ez a nem-adás, ez a nem-kommunikáció annál is inkább erőteljes gesztus volt részéről, mivel Kertészről köztudomású, és aki személyesen találkozott vele, akár csak pár percre is együtt volt vele, tanúsíthatja, hogy attitűdje a személyes érintkezésben éppen ellentéte volt a Rézre jellemző (és általam szintén nagyra becsült) viselkedésnek: Kertész sármos volt, gáláns, kedves, jópofa: sokan elmondták róla utólag, és ez is

a kertészi történethez tartozik, a portré kihagyhatatlan mozzanata, a karakterrajz része, hogy mennyire nem nézték ki belőle az évszázad egyik legfontosabb regényét, mennyire nem sejtették benne azt a szikár, tűpontos, kérlelhetetlen, megfellebbezhetetlen stilisztát, akivé utólag lett, mivel csupán egy kedves, kávéházi anekdotákkal teli bohém palit láttak benne, egy igazi *viveurt*, az életet élvező, a női nemnek hódoló tipikus pesti figurát: makulátlan jólneveltsége, lovagias kedvessége, széles mosolya homlokegyenest az ellenkezője volt Réz Pál froclizó, adott esetben éles és kellemetlen igazságoktól sem visszariadó stílusának (amit különben nagyon tudok értékelni, és más szempontból fontosnak is tartok, mivel nálunk általában hiánycikk, és nem csupán az irodalmi életben: mármint a tartalmas és egy egész élet tudásával megalapozott sallangtalan tiszta beszéd, amelyik nem afféle csapkodó, a másikat gyalázó, valamilyen politikai érdeket kiszolgáló támadás, amiben ma bőven van részünk, de most nem Réz Pálról és a mai politikai klímáról akarok beszélni).

A főszerkesztői kérésből – és ez nyilvánvalóan nem volt a rendelés rejtett szándéka – Kertész olyasfajta *bagatellizálást* hallott ki, amelyik fundamentálisan ellentmondott egész gondolkodásának, életfilozófiájának, annak a kőkemény írói tartásnak, amelyik *egy volt* az írással, amelyikben egyáltalán nem különült el a leírt szó a megélt és megszerzett tudástól, amelyik tipikusan olyan tudás volt, mint általában a legnagyobb írónál megfigyelhető, hogy legtöbbször egyfajta hallgatóságos, kimondhatatlan, néma és megfogalmazni nem is kívánt belső tudásra épül. A ki nem mondott dolgok ezúttal *nem azért* nem mondták ki, mert nem talált volna szavakat hozzájuk, hanem azon egyszerű okból, hogy a kimondásuk megszüntette volna őket. Titkok tudója volt. Geheimnisträger – titkok hordozói –, így hívták a Sonderkommando tagjait a náci Auschwitzban. Amit Kertész kimondott, ha végül kimondta, azt ki kellett mondania. Főlölegesen nem mondott ki semmit, mert a lényével szólt, a lényével beszélt, és nem holmi írói stratégiaként produkálta szövegeit, egyiket a másik után. Elhallgatásai, megszólalásai nem aktuális megrendelésekkel fügtek össze, a világsiker ezen nem változtatott semmit. Ahogyan *A száműzött nyelv* előszavában írja: „Egy ismerősöm nemrégiben megjegyezte, hogy mást mondok az esszéimben, mint a regényeimben, s bevallom, ismerősömnök ez az észrevétele annyira meghökkentett, hogy azóta sem tudom kiverni a fejemből.” Itt később arról ír, hogy az esszéik valóban megrendelésre születtek, de a megrendelések oka az volt, hogy összeomlott a világrend: „És sohasem kértek volna fel rá, ha össze nem omlik Európa másik nagy totalitárius birodalma, amelyet a szocialista melléknévvel illettek. Ez volt a hely, ahol magam is éltem, az élet, amely teljes valóságában megismertette velem az illegálisnak nyilvánított normális létezés állapotát. A Holocaust és a létállapot, amelyben a Holocaustról írtam, elkülöníthetetlenül összeszövődött egymással. Nálam a Holocaust sosem tudott múlt időben megjelenni.” Magyarán, megrendelés, alkalom ide vagy oda, ő egyetlen dolgot mondott mindig.

Leginkább Kertész önemésztői türelemmel vezetett naplói tanúskodnak erről a kiiktathatatlan és megsemmisíthetetlen belső konzekvenciáról. A naplókban közvetlenül megfigyelhetjük, hogyan válik az életanyag irodalommal, lépésről lépésre, cseppről cseppre, repedésről repedésre. Mert ez a világ leginkább a hiányokban tárul föl. De itt sem úgy látjuk, hogy napi gondjait, megfigyeléseit a szerző lejegyzzi, és ezáltal valami megváltozik a világlátásában: nem, a világlátás ott van, rendíthetetlenül, minden leírt szó *mögött*, a megfigyelések, a tények rögzítése nem igazolja, bővíti a tudást, csupán megjeleníti. Kertész még csak nem is igazságokat akar kimondani. Nem akar igazságokkal a valóságba avatkozni. („Mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak eléd ezek a szavak”: idézhetném a XX. század egy másik nagy magyar klasszikusát.) Kertész nem kimond, hanem megjelenít. Munkássága a filozófiával határos, Nietzsche nem egyszerűen a gondolataival, hanem az életével is hatott rá. Ez a példázatszerűség, mintateremtés legvitatottabb megszólalása-

iban is működik, hiszen ő is tudott provokálni, például amikor a *holocaust bohócának* nevezte magát egy német lapnak adott interjújában. De a provokációnak ható mondat mögött ugyanaz az egyetlen tudás rejtezik.

Mint ahogy a „KZ-idő” sajátos képzete csírázik ki egy sima vonatjegyvásárlásból is a rendszerváltás hajnalán (figyeljük meg a szikár tömondatokat, amelyekből a váratlan metafora megszületik): „1989 szeptembere. Október: Bécs. Az Osztrák Irodalmi Társaság meghívása. Úgymond fordításaimért, valójában: baráti pártfogás, néhány jó szó az érdekekben – tehát rokonszenv, ahogyan mindent mindig is ez vagy az ellenkezője mozgat. Szállodai szállás, kellemes pénzösszeg. – Utálatos intéznivalók. 1./ Útlevel. Postafordultával megjön. 2./ Vonatjegy. A pénztárosnő az útlevelemet kéri. Nincs nálam. Ki hitte volna, hogy az útlevelvizsgálat már a pénztárablaknál megkezdődik. Merthogy forintért akarok jegyet venni. Itt nem bíznak a forintban. Haza, a város túlsó végébe, vissza, a legközelebbi menetjegyirodába. Hosszú sor. Az egész délelőttöm rámegy. Mint egy előlegképpen kiszabott megrovás: azért olyan egyszerűen nem mész el innen. Mint kaszárnnyákban a kimenő előtti végeérhetetlen őrmesteri akadékoskodások. A diktatúra és az idő. A primitív életsemlélet és az idő. A primitív struktúra és az idő. Az ember és az idő, nem: az ember, lényegében mint idő. Az ember tehát deklaráltan semmi. KZ-idő, börtönidő, nagy megkönynyebbüls: vasútjegy-vásárlásidő. Ilyen gondolatokkal szórakozom, míg rám kerül a sor” (*Budapest-Bécs-Budapest*). Kertész számára a rendszerváltás nem jelentett cezúrát, mint sokunk számára, és éppen azért nem jelentett, mert a tudása egylényegű volt. A Rákosi- vagy a Kádár-korszak világlátásában nem különbözött a rendszerváltás utáni világtól.

Nagy írók tudnak bőbeszédűek lenni, írnak gyengébb műveket, locsognak, fecsegnek (még élvezetes is lehet ez a locsogás, sőt tartalmas is, hiszen nem lehet mindig az írás magasfeszültségében létezni), időnként meglódul a tolluk, pénzt akarnak keresni, családfenntartók (lásd például Balzac, Dosztojevszkij, Móricz), hiszen időről időre meg kell nyilvánulniuk, akkor is, ha nem akarnak, pusztán a folyamatos jelenlét érdekében. Százszámra termik az ötleteket, regényszinopszisok kavarognak bennük, formát adnak olyasminek is, aminek nem jártak igazán a végére, ám nagy muzsikájuk van, és a gyengébb mű is beleolvad az egészbe, az életműbe, értelmezhetővé válik. Kertész írói stratégiája más. A pusztá jelenlét megnyilvánulása. „Jelenlétem jelezni” – ahogyan a költő (Petri) mondja. Meg olyat is ír máshol, hogy „Jelen van, jelt nem ad” – amely talán a termékeny költői hallgatás tömör esztétikai krédója lehetne.

Hogy Kertésznek volt életfilozófiája, az nyilvánvalóan kiderül nem csupán regényírói vagy esszéírói, hanem naplói munkásságából, ez az életfilozófia pedig nem túrt el fölösleges cirkalmakat, ha tetszik nem volt széle, ahol véget ért volna, vagy ahonnan más-hová folytatódhatott volna, teljesen önmagában állt.

1965. május 1-jén ezt jegyzi föl a naplójába: „Az én ‘muzulmánom’ dilemmája: hogy miként formálhat sorsot a saját determinációjából. Ám ez a determináció folytathatatlan: történelmileg érvényét veszti, és mindenki megtagadja. Így hát semmi sem marad belőle, csak a testi szenvedés emléke. No meg az előtte álló újabb determinációk távlata.” Tudjuk, miféle *muzulmánról* beszél Kertész: a koncentrációs táborok tragikus végelényeiről, akikkel kapcsolatban annyiféle ellentmondó állítás született, mármint azok tollából, akik ott voltak és megélték, akik (mint a *Sorstalanság* hőse, Köves Gyuri is) maguk is muzulmánná váltak, vagy eljutottak arra a pontra, hogy azzá válhattak volna. Tudjuk róluk, hogy kik voltak, mit jelentettek (de ennek taglalásába most nem mennék bele). Kertész utolsó megjelent művében, *A nézőben* (amelynek egy fontos kezdőmondata tartalmazza az esztétikát, amelyik megővta Kertészt a fölösleges szavaktól: „Kár lenne azt hinnem, hogy az életem az enyém; ezért óvatosan kell bánni a szubjektív töltetű szavakkal”), ahol később egyrészt azt a radikális állítást teszi, hogy a gondolkodás főárama, amellyel szemben úszik, azaz „a hivatalos álláspont ma is a fasiszta álláspont” (még ha hozzászisi is pár sorral később,

engedékenyen, hogy mindez „csipetnyi sóval” értendő), tesz egy további meglepő állítást a *lélekről*: „Az individuum legfelső: intellektuális, morális, mondhatni aktuális vagy felépített rétege hamar lebontható, ekkor az ember átalakul azzá, amit tőle a hatalom, az erőszak, a viszonyok akarnak, masszává, kiszámítható átlaggá, anyaggá, testté; van azonban mindezek alatt egy harmadik réteg, amely mások számára – végül is – hozzáférhetetlen és mindentől-mindenkitől függetlenül a személy meghatározója, akiben ez a valami él, s erre még nem találtak jobb nevet a léleknél.” Ezt a különös mondatot csak olyan ember írhatta le, akinek tapasztalása volt ilyen létezőkről, és pedig a koncentrációs táborból. „Bizonyos távolságból nézve mind csupa vénségesen vén aggastyán, s nyakukba bújtatott fejükkel, arcukból kiálló orrukkal, fölhúzott vállukról fityegő szennyes rabgúnyajukkal még a legforróbb nyári napon is örökkön fázós téli varjakra emlékeztetnek. Mintha csak minden merev, el-elakadó lépésükkel azt kérdeznék: ily erőfeszítés vajon megéri-e még voltaképp a fáradságot? Ezeket a mozgó kérdőjeleket – mert hisz még külső alakra, de még tán szinte akár terjedelmükre se jellemezhetném őket másként – ismerjük azután a koncentrációs táborban ‘muzulmán’ néven, mint értesültem.” „Mint értesültem”, írja Kertész elegánsan a *Sorstalanság*ban erről a fundamentális tapasztalatról: a nyelvi fordulattal látszólag a normalitás világába visszahelyezve – illetve a normalitást, a normát megalkotva – ezt az abszurd, felfoghatatlan valamit, a „muzulmánt”. Ami a megtapasztalhatatlan megtapasztalása. Ez a kiindulópont. Egy olyan határelmény, amelyik attól fogva, és főleg, mivel eleve megtapasztalhatóvá vált a számára, minden világnézetten kívül helyezi a szerzőt. Ahonnan sem továbblépni, sem onnan visszalépni nem lehetett. És amely tudás minden fölösleges sallangot lerágott a stílusáról. Ledobták magukról a mondatok az összes fölösleges cirádát.

De ezért történhetett meg az is (először a nyolcvanas években, egy külvárosi művelődési házban láttam meg Kertészt, akit Spiró hozott el egy Jeles-előadásra: szerény volt, figyelmes és tapintatos, bemutatkoztam, akkor megjegyezte a nevemet, és attól fogva minden egyes találkozásunkkor, minden kézfogásunk alkalmával hangsúlyosan ki is mondta, előzőeken és kedvesen, mint egy herceg, aki minden alattvalóját név szerint ismeri, de nem volt ebben semmi leereszkedő, és pontosan így beszélgettem vele néhány hónappal a halála előtt is, amikor unokaöcsém, Bálint vitt el hozzá: infúzióval a karjában, szinte mozgásképtelenül is ugyanezzel a személyes közvetlenséggel szólított meg, csodálatos anekdotái voltak, például Hajnóczy Péterről) – és a számos történet közül, amelyet az íróval és az emberrel kapcsolatban magam is megtapasztalhattam, ez mond számomra valamit arról az emberről, aki a legtermészetesebben hágtá át a felszínes emberi konvenciókat, amelyeket különben többnyire igen gondosan betartott –, hogy amikor első regényem, az *Aki nincs*, 1999-ben megjelent, és ott ültem a Vörösmarty téren és vártam, hogy jöjjön valaki, aki dedikálni szeretné a kötetemet, csibészes mosolyával, miközben beszélgettünk, lekapott egy sárga könyvet a Magvető pavilonjának pultjáról, és arra kért, hogy dedikáljam. „Most megmutatom neked, hogy szoktam Frankfurtban csinálni” – és a könyvem, anélkül, hogy a pult mögött álló eladólánynak bármit mondott volna, világfiisan széles mosollyal zsebre vágta. Könnyed tréfa volt, úri huncutság. Semmi fölösleges sallang, egyszerűen a lélek tökéletes szabadsága, a tréfa öröme, a kívüllét elviselhetetlen gyönyörűsége.

SONDERBERG-VARIÁCIÓK

– Kertész Imre –

„...feltettem Glenn Goldberg-
variációit, mely ott hevert az
asztalon a nyitva felejtett
lemezjátszó mellett.”

(Bernhard: A menthetetlen)

A Kertész-életmű minden kötetének saját karaktere van, de a „részeket” összeköti a mind-egyik mélyén hangzó alapidallam, ami *A végső kocsmában* összefoglalóan szólal meg.

És mi ez?

Ha a *Sorstalanság* utolsó mondatát és *A végső kocsmá* után feljegyzett tizenkét sornyi *Exit* utolsó mondatát összekapcsoljuk, megtalálhatjuk a választ.

Felteszem a lemezjátszóra Bach *Goldberg-variáció*kját. Január. Szürkeség, mint Tarkovszkij (lét)zónájában.

Az ablakon túl, a szomszédos kertben most kopár gesztenyefák. Évekkel ezelőtt megkértem egy erdész ismerősömet, próbálja azonosítani a korukat. Szerszámával kis lyukat fúrt a fatörzsbe. Az évgyűrűk igazolták a feltevésemet, kilencven éve ezek alatt a fák alatt: „...az a szép régi asszony... ott ült a kertben, s mint ő maga, becsukva egy könyv van a kezében / s körül nagy, tömött lombok zúgnak az őszi szélben...” – A vasút közeli Mexikói úti lakásomban hallom ama egykorihoz („...erre sok vonat jön-megy...”) hasonló vonatkozatolást (József Attila: *Eszmélet*), s utána Doktor Sonderberg ébredéséhez hasonlóan megőrzöm „az elmúlt óra hűvös tisztaságát, a kozmikus csöndet a sötétség és a fényesség között...”.

Az Idő elveszti határait. Kozmikus terében a jelen összekapcsolódik a múlttal, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Kertész Imre *A végső kocsmában* összekapcsolja Auschwitzot Káin történetével, Lót menekülésével.

Miképpen lehet struktúrárt találni ahhoz, hogy az ember folyamatosan ismétli ősi bűneit, miképpen marad Káin utódló fiainak végeláthatatlan fenyegető sorában velünk.

Kezemben tartva a Kertész-kötetet, hallgatva Bachot próbáltam a zene struktúráját megtalálni, mert hasonlóan éreztem Doktor Sonderberg meditációinak szerkezetét. A *Goldberg-variációk* minden részletének – ehhez hasonlóan a Kertész-köteteknek – önálló karaktere van, az egész összhangja mégis teljes, egyetlen visszatérő alaptémát szólaltat meg.

A zenetudomány feljegyezte, hogy Bach életében a *Goldberg-variáció*kat mindössze egyszeri próbálkozásnak, amolyan gyakorlatnak tekintették, és csak később ismerték fel a jelentőségét.

Becsuktam a könyvet. Kikapcsoltam a lemezjátszót. Amiként a zenei variációkban mindvégig hallható volt a különálló részek mélyén is hangzó alapidallam, hallottam Doktor Sonderberg kissé rekedtes hangját is, és nem volt kétségem, hogy ugyanezt a hangot negyven éve hallottam először Szigligeten.

Az Alkotóház felszolgálói udvariasan adták tudtomra, hogy az étterem melyik asztalánál van a kijelölt helyem. A négy személyes asztalnál egymagában ült egy férfiú. Mi kell-kellett ahhoz, hogy valakit nem egyszerűen férfinak, hanem *férfiúnak* tekintsek? Mindenekelőtt tartásának eleganciája. Az érkezőt hosszan mérlegelő tekintete, amely tudtul adja, hogy különösebb érdeklődést nem mutat, de tudomásul veszi, hogy napokig a társaságában kell elkölteni az ebédjét, vacsoráját, eltűri érkezését, szokása szerint a kölcsönös bemutatkozásnál feláll, kissé előrehajolva, némi mosollyal mondja a nevét, további érdeklődést nem mutat...

...már az első estén érdemleges beszélgetésbe bonyolódunk. Köznapi dolgokról is úgy tett említést, mint aki a szavaknak mélyebb, messzebbre mutató jelentést tulajdonít.

Azt hiszem, a harmadik estén neveztem ki *asztalparancsnoknak*. Akkor hallottam először *ama* nevetést, amely aztán évtizedekre elkísért.

Többször írt róla: Szigligeten boldog volt. Ott talált rá a *KADDIS a meg nem született gyermekért* alaphangzására, a zárlat szerint: „Utolsó nagy összeszedettségemben felmutattam még esendő, makacs életemet, hogy aztán magasra emelt két kezemben ennek az életnek a batyujával elinduljak, és akár sötét folyam sodró, fekete vízében

elmerüljek,
uramisten,
hadd merüljek el
mindörökké,

Ámen.”

Sétáltunk a parkban. A régi postához vezető emelkedőn. Másik világból szólt a hangja. Onnan, ahol az évezredek kultúra fogalmai még érvényesek voltak, de már roncsolódtak: meggyőződéses világmegvetés, panaszt nélkülöző különállás, feloldhatatlan idegenség-érzés. Leginkább Kafkát és Camus-t emlegette.

Teltek az évek. Szigligeten egy asztalhoz kértük magunkat. Hosszabbak voltak a séták. Amikor jóval később a *KADDIS...* először folyóiratban megjelent, ezt írtam a korszaknaplómban (*Vízkeresztől Karácsonyig / A nyolcvankilences esztendő*): „Kertész Imre mosollyal az arcán, udvarias mozdulattal, kissé előrehajolva, ahogy mindig, utcán, Szigligeten, bárhol, megírta ... a *KADDIS*-t, talált egy mondatszekvenciát, amelyben magához szorítja, amit a lét egészéről tud, szorítja, szorítja a mondatok zenéjében, és nem engedti.”

Válaszként így dedikálta a kötetet: „Sándor Ivánnak, kissé előrehajolva és udvarias mosollyal, de igaz barátsággal: Kertész Imre”.

A Spiró György emlékezetes, az *Élet és Irodalomban* megjelent, a *Sorstalanságot* végre a köztudatba emelő írása utáni években oldódni kezdett a munkáját körülvevő csend. De az elkövetkező évtizedek nyilvánvalóvá tették, hogy ennek a csendnek a hazai „talaj” fertőzöttsége az oka, s ez még a Nobel-díj után is kísérte munkáit.

„Csak” Auschwitz írója volna?

A *végső kocsmában* Doktor Sonderberg szavaival úgy beszél a holokausztról, mint az örök ember örök bűnre való hajlamának „színpadáról”. Mint az emberi természet megnyilatkozásáról. Káin hagyatékának folytatólágosságáról, hiszen, töpreng Doktor Sonderberg, Auschwitz nem szűnt meg, nem a *tettes* számolta fel, hanem a hadi helyzet fordulata. Az emberi természet folyékonyága, átrendeződési hajlama a történelem, a hatalmi helyzetek változásaitól függ.

Követve Doktor Sonderberg tépelődéseit előkerestem *A francia festészet albumát*. Mint mondja, egy időben minden nap fellapozta Camille Corot festményét Lót meneküléséről Szodomából. Lányaival fut, mögötte a lángoló város, a visszatekintés miatt sóbálvánnyá változott feleség.

Doktor Sonderberg Lótban a kudarcra ítélt ember jeges magányát, örök szorongását látja; a frissen szabadult lágerlakót, disszidens értelmiségit.

Vajon miért nem a Corot-nál jelentősebb festők, Dürer, Rubens Lót-képeit lapozta fel? Miért éppen a Corot-kép volt számára fontos, és nem a nagy Rubens-életmű egyik darabja, nem az *Apokalipszis*-sorozatot is alkotó Düreré?

A három festmény összehasonlítása közelebb visz „Doktor Sonderberg”-hez, a nagy magányoshoz, miközben „ingó árnyak között... egy emberi hajóroncs sülyedő tatján, bukdácsoló orrán egy csontkéz néhány utolsó sort ír a tajtékozó, csapkodó vízre”...

Dürer képe, *A négy lovas* és más munkáinak ismeretében, meghökkentően szelíd. Lótja komótos léptű vándor. Még arra is volt indulásakor ideje, hogy legjobb ruhába öltözzön. Mintha sétára indulna. Két lánya is gondosan öltözött. Tekintetük nyugalmas. Menekítő angyal nincs sehol.

Rubensnél még nyugalmasabb az útra kelés két kifejezéstelenül üres tekintetű, agyalszárnyú „széplány” kíséretében. A feleség is velük tart. Senki nem tekint vissza Szodomára. Egy, a holmijaikkal megrakott szamár is feltűnik. A háttér szilárd városkapu.

Doktor Sonderbergnek Corot festménye a mérvadó. Négy futva menekülő alak: Lót és három lány. Érdekes: nem kettő, miként a Bibliában. Az egyik Lót előtt, visszanyúlva segíti apját, a másik mögötte, hajszoltan visszamutatva a városra. A harmadik arcát eltakarva rémülten apjához bújva tartja a tempót. Mindannyian mezítláb, éppen csak magukra kapott leplekben. Bibliai világot idéznek. Értelmezendő a kép, megegyezően egy kozmikus világállapottal. Corot tájképek festője volt. Bukolikus környezetet idéző képeivel ellentétben itt a táj: *baljós*. Szokásos szelíd zöldjei helyén a tengerörvényt, a viharos erdőmélyt, a zöldülő tetemeteket idéző színvilág. Alakjai végzetből végzetbe menekülnek. Nem láthatók angyalok. Talán a lányai volnának? Történetük meghosszabbítható a máig: ama disszidens értelmiségi a baleseti világrendben. Doktor Sonderberg önmagát látja a képen. Az érdeklí, ami *közös és mindig lehetséges*.

Arról elmélkedik mindeközben, hogy a totális diktatúra mindig lehetséges. Hasonlóan a *Goldberg-variációkhoz* – tehetjük hozzá –, a különböző történelmi helyzeteknek önálló karakterük van, de az „egész szerkezet” egyetlen nagy témát szólaltat meg az *időben*: „Egy parancsuralmi rendszer – mondja – mindig elképzelhető, mint láttuk, mindig lehetséges ... ebben rejlik a megtörtént dolgok nagy jelentősége. Minden, ami megtörtént, befolyásol mindent, ami megtörténhet még. Nem törölhető ki a folyamatból, amit jobb híján végzetnek szoktak nevezni.”

Doktor Sonderberg szerint a holokausztra annak a civilizációnak a keretei között emlékezhetünk, amelyben végrehajtották. Ez a felmérhetetlen bűnök és szenvedések civilizációja, amelyek ugyanakkor felmérhetetlen tudáshoz és kultúrateremtéshez vezethetnek.

Vezethettek volna, mondhatjuk 2016-ban. Mérheterlen erkölcsi tartalékot jelenthettek volna. Annak a sorsa, aki a lehetőséget és a kudarcot átlátja, a mérhetetlen magány.

Miközben egy ország lakosságának túlnyomó része érdektelennek, netán elsüllyeszendőnek tartja Auschwitz eme hagyatékát, hogyan is fogadhatná be – egy szűk csoporttól eltekintve – Auschwitz íróját, mint a tudás és erkölcs magyar gondozóját?

Amiképpen Kertész Imre Doktor Sonderberg hangján is beszélt róla: ez az ország a hazugság országa. Ennek felismerésétől lehet menekülni, de a tagadása hiábavaló.

Auschwitz mint kultúra a különböző korszakok különféle hazugságai elleni tiltako-

zás. Az, hogy ez a kultúra nálunk meg sem született, valóban nem törölhető már ki az időből, „amit jobb híján végzetnek szoktak nevezni”.

Doktor Sonderberg megvallja, hogy fiatalokra óta lappang benne egy Lót-regény terve. Hiábavaló az igyekezete. Rálegyint: „vagy megy, vagy nem megy, mintha nem lenne mindegy”. De (mintha öklével az asztalára csapna): „mégsem mindegy! Nem... nem...”

(Soha) semmi sem mindegy.

De azért van itt némi gond. Corot korában – töpreng Doktor Sonderberg is – még volt drámai ember, még volt nagyság. A ma korából kiveszett.

Corot festményének egyik rejtélyére mintha nem fordítana kellő figyelmet Doktor Sonderberg. A képen Lótot három lány kíséri. Holott a Biblia két lányról ad hírt. Meglehet, a Lót előtt és mögötte hajszolt, előre-, illetve visszamutató alak volna a két angyal? Szárnyak nélkül is. Ám akkor ki a védelmébe bújó harmadik? Talán az egyik lánya... de akkor hol a másik...

Corot festménye nem véletlenül foglalkoztatta Doktor Sonderberget. Olyan, mint egy ezredfordulós szemléletű történelmi regény. A (bibliai) valóságnál fontosabb az időszerű vízió. Megjelenhet benne a volt, a van és a lesz. Nem fontos az angyalok jelenléte, nem fontos a lányok számának pontosága. Az inzultus a lényeges. Az örök menekülésre való rámutatás.

Végül is Doktor Sonderberg elszakad Lót történetétől. És miért, ha oly sokáig küzdött érte? Úgy gondolhatjuk, azért, mert számára megírhatatlan. Csak addig volt a „saját története”, amíg elhagyja Szodomát. A bibliai Lóttal további létidejében történtek hidegen hagyják Doktor Sonderberget. A teljes Lót-sors alkalmatlan arra, hogy Kertész-regény szüljön belőle.

Ez a kibékíthetlenség is benne van a regényírásért folytatott folyamatos küzdelemben. Az öngyötrésében. A vádaskodásaiban. A tévedéseiben. A test kiszolgáltatottságával megtéetzve.

A *végső kocsmá* utolsó mondatainak kihívása mindezeket túl érvényes. Egy olyan korban is, amelynek a civilizációjából már kiveszett a tapasztalatból nyerhető tudás és erkölcsi tartalék.

Doktor Sonderberg ugyanis azért születhetett meg (mint „szövegalkazat”), mert vele „egyenesen a teremtés gondjaiba nyerünk bepillantást”, s amelyben – mint mondja – ha szorongva is, de felteendő a kérdés: „nem kötelessége-e részt venni ebben a szakadatlanul folyó munkában...”

Mi ebben annak a helye, akit hasonló gondolatok foglalkoztatnak? Mit jelent mindez a humanista kultúrakorszak elenyészésének idején, illetve mi az érvényessége még az anynyiszor hangoztatott hagyománynak (és/vagy – Móricz/Kosztolányi) az ezredforduló regénye számára. Megnyugvással tapasztalja, hogy van, aki felismeri a részvételét ama „szakadatlanul folyó munkálkodásban”, amelynek lényege, hogy nemcsak „Doktor Sonderberg”-gel, de többekkel együtt ő is „megkezdte a magyar szépirodalom nagy múltú, ám végtelenen naivnak, végtelenen idejétmúltnak bizonyult humanista értelmező kereteinek lebontását...” (Vári György: Az éjszaka mélyén 1914-ről; *Jelenkor*, 2014/12.)

Aki próbál ebben a munkában résztvenni, szívesen tesz fel abszurd kérdéseket. Megválaszolhatatlanokat. Úgy gondolja ugyanis, hogy az *igazi* kérdések megválaszolhatatlanok. Olyan úrt teremtenek, amelyekben az Időben (majd) megszülethetnek a válaszok. A kérdés – töprengve Doktor Sonderberg meditációin – így hangozhat: az ezredfordulót követő megváltozott világ-kultúra-regénykorszakban mi kezdhető hosszabb távon ama folytonosan emlegetett hagyományokkal? Ama *megválaszolhatatlan* kérdés, amely azért rávillanthat akár a közeljövőre: mi lett volna, ha Kosztolányi megéli a második vi-

lágháborút, ha Móricz megéli a holokausztot? Miképpen folytatták volna hatalmas életműüket?

A Kertész-életmű még a „nagy szabálytalanokétól” is különböző. Másféle korélmény, eseményvilág, kultúrakontextus (Kafka, Camus, Beckett) hangzik alapidallamában: az emberi szenvedés és elvetemültség kozmikus ikonográfiája ez. Nem csak a holokauszt „tudása és erkölce”, az utániságé is.

Közmegegyezés, hogy Glenn Gould úgy játszotta el a *Goldberg-variációkat*, ahogy senki más. Voltak, akik befogadták. Mások tiltakoztak, elutasították határátlépéseit, egyénieskedéseit, öngyötrő kommentárjait. De abban is mindenki egyetértett, hogy *megkerülhetetlen* a hagyományoktól idegen játéka.

Mіндеzt egyik nagy kritikusa és életrajzírója így foglalta össze: „Gould kijelentései, egyes megfogalmazásai olykor meghökkentik, máskor megbotránkoztatják az óvatlanokat, de egyértelművé teszik, hogy nemcsak zongoristaként volt a múlt század egyik legizgalmasabb alakja.” (Bruno Monsaingeon)

Telepedjünk le Doktor Sonderberg asztalához a végső kocsmá legsötétebb sarkába. Tegyük fel magunknak a kérdést: mit jelentenek a *Sorstalanság* utolsó mondatai, miszerint nincs olyan képtelenség, amit ne élénk át természetesen, és ezért beszélni kellene „a koncentrációs táborok boldogságáról ... ha ugyan kérdezik. S ha csak magam is el nem felejttem.”

Mit jelent ennek a folytatásaként évtizedek múltán *A végső kocsmá* utolsó, Sonderberg-fejezetéhez illesztett tizenkét sornyi *Exit* utolsó mondata: „Mindig volt egy titkos életem, s mindig az volt az igazi”?

A felejtés elleni küzdelem, mint az Auschwitz utáni korszak felelőssége volna a „titkos élet” alapidallama, ami a Kertész-kötetek „önálló karakterű variációi” mélyén mindvégig hangzik.

A titkos élet: az igazi.

Megőrzés. Kapcsolódva ahhoz, ami Doktor Sonderberg végső mondataiban felzúg: a teremtés gondjaiban való részvétel kötelessége. A felejtéstől való rettegés mint életművet-magatartást konstituáló erő. Szabálytalanul. Ajánlatként a jövő számára: *regényhagyományként...*

...gondolom, és felteszem a nyitva felejtett lemezjátszóra a *Goldberg-variációkat*, amely ott hever az asztalomon *A végső kocsmá* példánya mellett.

(2016. február 8.)

*

Ma hajnalban meghalt Kertész Imre.

Műve túlnőtt a magyar irodalom határain. Regényeit, esszéit beírta az európai szellem és irodalom történetébe, habár világirodalmi példák igazolják, hogy a radikálisan újat hozó, a mindenkori divatokkal szemben másról és másképpen megszólaló munkák útja rögzös. Leginkább azoké, amelyek a korszakuk létbotránnyairól, mentalitásairól, elfojtásairól, hamisításairól évtizedeink emberi helyzeteit kozmikussá növelve beszélnek.

Kertész Imre műveinek befogadástörténetéhez mindezekkel együtt hozzátartozik, hogy bennük az a világhatásztrófa van jelen, ami nálunk máig feldolgozatlan, nem egyszer rágalmakkal kísért. Rendíthetetlen ön- és létértelmezésének alapja az, amit *A holocaust mint kultúra* című, 1992-es bécsi előadásán mondott el arról, hogy a mindannyiunkat

érintő nagy etikai problémák hogyan dőlnek el. Azt a kérdést tette fel, hogy teremthet-e a holokauszt értéket. Mi az – vethetjük közbe –, hogy sokmillió ember iszonyú elpusztítása teremthet-e értéket? Kertész megadta a választ. Nem csak 1992-ben. Előtte is. Azóta is. Arról beszélt, arról írta regényeit, esszéit, hogy a holokauszt felmérhetetlen szenvedések révén felmérhetetlen tapasztalatokhoz, tanulságokhoz vezetett, ezért felmérhetetlen erkölcsi tartalék rejlik benne. Koszmikussá tágítva: a kor embere, a mi számunkra, új erkölcsiséghez, tudáshoz vezethet... Vezetetett volna, mondhatjuk a mai Magyarországon. Az erkölcs, az ismeret, a szembenézés kultúrája nálunk meg sem született. A hiábavalóság őrlő folyamatosságában mintha a remény is elveszett volna, hogy valaha megszülethet. Ez származásra, vallásra való tekintet nélkül minden honpolgár számára, az ország számára: útvesztő. Akár elismertetik, akár nem.

Erről a végzetnek nevezhető folyamatosságról írta Ady Endre száz éve: „Az országnak hazudnak a kormányzói és az ország azt hazudja vissza, hogy rendben van... kitartottuk és kitartjuk azokat, akik megölik a jelenünket, de mi lesz a jövővel?” (*Pesti Napló*, 1908. január 24.) Kertész Imre, miközben a holokauszt írója, műveivel, intéseivel úgy dolgozta fel múltját, úgy konvertálta regényeibe, esszéibe „anyagát”, hogy nemcsak a múlttól és a jelenről, de a mindenkori jövőről mint várható ismeretlenről is beszélt, mint a létezés eszenciális tapasztalatáról. Úgy fordult az európai emberhez, a keresztény értékeket menteni próbáló lidércnyomásos világhoz, hogy az „megértse halandóságát és megmentse a lelkét”.

Ne takarjuk el a szemünket. Nézzünk szembe azzal, hogy mi szűrődött át a mentálisvilágba, mi őrződött meg hosszabb távon tanulásként Vörösmarty, Ady életművéből, Babits intéseiből, Márai naplóiból. Szűkös az eredmény. De mégis: a miéink. Ez lesz Kertész Imre életművének is a sorsa. Megőrizzük. Vigyázunk rá.

(2016. március 31.)

Michael H. Parkinson testet ölt, belép az irodalomba, majd W. G. Sebald segítségével átszáll az 56-os villamosra

I.

Norwich, 1974 nyara

Egy akkor még fiatal, azóta elhunyt magyar költőtől kapta meg a címemet, aki évtizedekkel később szélsőjobboldali, rasszista kijelentéseivel tette magát országSZerte ismertté. 1973 őszén azután levelet kaptam tőle Angliából. Körülményes stílusban írt, ráadásul tört magyarsággal néhány magyar kifejezést is beszúrt a levélbe. Szívesen eljönne Magyarországra, írta, hogy csiszolja nyelvtudását. Ha kedvem tartja, meghív norwichi házába, akár egy hónapra is, a rá következő évben pedig cserében én látnám őt vendégül Magyarországra. Angol szakos egyetemistaként kapva kaptam az ajánlatán. Michael H. Parkinson, a University of East Anglia oktatója ekkor huszonkilenc éves volt. Hét évvel volt nálam idősebb.

1974 júliusának végén busszal érkeztem Londonból a kelet-angliai Norwichba, Norfolk grófság székhelyére. A megállóban rajta kívül senki nem várakozott. Ennek ellenére, megállapodásunkhoz híven magasba emelte a kezében tartott magyar könyvet. Egy Moldova György-kötet volt. Rozsdabarna színű, durva szövésű zakót viselt, világoskék ingének a nyaka pedig feltűnően foszlott volt. Tiszta volt, de a sok mosástól már kifakult. Bemutakoztunk, s fellélegezve, hogy én vagyok az, akit várt, örömeiben felnevetett. De ez nem nevetés volt: inkább hangos nyerítés, amely mintha soha nem akart volna véget érni. Azután mégis félbeszakadt, olyan hirtelen, amilyen váratlanul elkezdődött. Ezt később is gyakran megismételte. A váratlan helyzeteken így kerekedett felül. Ha például a házában, a távoli szobájában hosszasan keresett valamilyen idézetet egy könyvben, messziről hallottam, hogy sikerrel járt. Vagy amikor a barátnőjének a kocsija elromlott, majd nagy nehezen mégis újra indult. A feszültségét így vezette le. Amitől persze a környezete kissé feszült lett. S közben hihetetlen erővel dörzsölte egymáshoz a két tenyerét. Amikor egy évvel később, 1975 telén, immár

Részlet *A melankólia dicsérete* című készülő könyvből.

Budapesten, a Zeneakadémián egy szimfonikus mű két tétele között tapsolni kezdett, majd észrevette, hogy ő az egyetlen, akkor megint felnyerített. Aki addig nem nézett oda, az ennek hallatán mind odafordult felénk.

Norwichi házába megérkezve (Lilburne Avenue 83) körbevezetett a viszonylag új építésű épületben. Megmutatta a szobámat, a fürdőszobát és a konyhát. Meg a kis kertet, amit a háza L-alakban vett közre. Jártam már korábban Angliában s láttam angol kerteket. Ám ez semmiben nem hasonlított azokhoz. A fű hónapok óta nem volt nyírva, a sok esőtől az egész egy gazos dzsungel volt. S benne mindenfelé szemét. Főleg konyhai maradékok. Oda dobott ki mindent, hogy azután időnként nagytakarítást tartson s az egészet nagy zsákokba belepakolja. Maga a lakás ehhez képest meglepően rendezett és tiszta volt, beleértve a dolgozószobáját is, amely könyvekkel volt telezsúfolva. A kinti káoszhoz képest bent az egésznek volt valami puritán jellege. Egy olyan ember lakása volt, aki csak a legszükségesebb dolgokra szorítkozik, de azoknak sem tulajdonít jelentőséget.

A norwichi egyetemen tanított világirodalmat. Ekkor már hosszabb ideje dolgozott a disszertációján, amelyben Charles-Ferdinand Ramuz munkásságát készült feldolgozni. Addig sose hallottam erről a huszadik század első felében tevékeny svájci íróról, s ő maga is úgy beszélt róla, mintha szabadkozna, amiért egy ilyen számomra ismeretlen témával foglalkozik. Az angolok sem ismerik, mondta. Senki, rajta kívül. A napjait azzal töltötte, hogy egy ismeretlen nyomába szegődött. Talán így próbált maga is láthatatlanná válni. Olyan érzésem volt, hogy a magyar tudását is ennek a vágyának köszönhette. Egy olyan nyelvbe akarta befészkelni magát, amit Angliában rajta kívül senki nem ért. 1956-ban, tizenegy éves korában a magyar forradalom hírei hallatán egy térkép társaságában gondolatban hónapokig Magyarországon élt, ebben a távoli országban, amely oly egzotikus lehetett számára, mint a mohikánok vagy a kannibálok földje. Elkezdett magyarul tanulni, előbb egyedül, később mások segítségével. Végül még egy magyarországi nyári nyelvkurzusra is beiratkozott. Akkor kapta meg a címemet. Norwichi barátai előtt néha magyarul kezdett el beszélni, s élvezte, hogy senki nem érti. Produkciója néha aránytalanul hosszúra nyúlt; ilyenkor egy kicsit mindenki kínosan érezte magát.

Éppolyan kitartóan tanulta a magyart, amilyen kitartóan foglalkozott a svájci írójával. Vagy amilyen kitartóan újabb és újabb véget nem érő gyalogtúrákra indult, sokszor késő délután, hirtelen ötlettől vezérelve. Egyik ilyen gyalogtúrájáról később így írt egy levelében: „A hosszú magányos séták okozta öröm azt bizonyította, hogy ilyenkor újra képes vagyok ellazulni és magamra maradni a gondolataimmal.” Autót nem vezetett, és nem is állt szándékában megtanulni. De amikor néhány évvel később két évre Nigériába költözött, hogy angolt tanítson, mégis nekiveselkedett az autóvezetésnek. Legnagyobb élménye, mint írta, az volt, hogy egy nagy fa körül körbe-körbe vezette az autót. És valószínűleg ennyiben is maradt az egész.

Menni előre, elszántan, kitűzött cél nélkül: ez volt Michael. Ő volt a legmelankolikusabb ember, akit valaha ismertem. Talán csak Sir Thomas Browne lehetett nála melankolikusabb; de erről a 17. századi angol orvos-filozófusról, akinek könyveit később mohón faltam, keresve a régieknél régiebb kiadásokat, és aki Michaelhez hasonlóan szintén Norwichot választotta lakóhelyül, akkor még nem

hallottam. Michael sem beszélt róla sohasem. Pedig akár a dolgozószozája falára is felírhatta volna azt, amit háromszáz évvel korábban orvosi tapasztalatait összegezve Sir Thomas Browne így fogalmazott meg *Religio Medici* című értekezésében: „figyelembe véve, hogy ezernyi ajtó nyílik a halálba, hálát adok Istennek, amiért csak egyszer tudunk meghalni.” Michael nem látszott melankolikusnak; de elég volt néhány órát eltölteni a társaságában, hogy az ember megérezze a lényét átható mélabút. Úgy dobta ki a szemetet a kertbe, mintha a következő pillanatban véget érne az univerzum. Hosszú gyalogtúrákra indult, anélkül, hogy eldöntötte volna, hová szeretne eljutni. Önfelédten szerette a körhintát meg az óriáskereket. Egyszer kerékpárral elmentünk Norwichból Great Yarmouth-ba, s a tengerparton kilométer hosszan végighúzóó vidámparkban olyan boldognak láttam, mint soha előtte vagy később. Agglegény volt, nem volt gyereke, csak az anyja meg egy nagynénje, akik szabályosan bálványozták őt. St. Albansban éltek, és vasárnaponként reggel felhívták Michaelt telefonon. Voltak barátai, köztük barátnök is. Szombat esténként mindig az egyetemi kollégáival jöttünk össze, hol ennek, hol annak a lakásán. „Tág a skálájuk, az elviselhetőtől az élvezetesig”, írta egyszer róluk. A kollégái többségének a nevét elfelejtettem. W. G. Sebaldét is, aki Michaellel egy tanszéken oktatott, s nála valamivel fiatalabb volt. De emlékszem Janine-ra, aki mindig eljött értünk. Meg a német származású Thomas Elsaesserre, aki szintén a tanszéken dolgozott. Évekkel később örömmel fedeztem fel, hogy ő írta a legjobb monográfiát Fassbinderről. 2001 őszén Amszterdamban újra találkoztunk, véletlenül, egy vendégségben, s felidéztek a norwichi éveit. Mesélte, hogy Sebald is rendszeresen eljár ezekre a szombat esti összejövetelekre. Órá nem emlékeztem. A munkatársai láthatóan szerették Michaelt – de olyan érzésem volt, mintha úgy bánnának vele, mint a hímes tojással. Mint akik tartanak tőle, hogy könnyen összetörik vagy megsérül. Vigyáztak a lappangó melankóliájára, úgy, ahogyan a pillangó szárnyát sem érinti meg az ember, nehogy megsérüljön a hímpor. „A disszertációm leadásának egyre sürgetőbb határideje sérülékennyé tett”, írta egy levelében, miután már évek óta küszködött az írással. De aki ismer-te, tudta jól, hogy sérülékenységének igazi oka maga a pusztá létezés.

Huszonkilenc éves volt, mégis kortalan. Gyermekeknek éppúgy lehetett volna mondani, mint sokat megélt öregembernek, akit ismeretlen gondok nyomasztanak. Szeretője sem volt. Maga volt a megtestesült aszexualitás. Mint aki testileg is távol tartja magát a világtól, annak kihívásaitól. Bár itt mozgott benne, ráadásul nem is ügyetlenül, mert volt praktikus érzéke, mégis mintha vastag üvegharang alatt élt volna. Ártatlan ember volt, de volt ebben valami a magányos együgyűek ártatlanságából. Egy másik korban talán remete vagy zarándok lett volna. A huszadik század második felében egyetemi oktató lett, aki a könyveibe temetkezett. Mérheterlenül lassan dolgozott, s bármerre járt, mindig előszeretettel hivatkozott a munkájára. Így leplezte, hogy szíve mélyén valami egészen másra figyelt, nem az előtte tornyosuló könyvekre. Talán az élete furcsaságára, akkor még nem sejtett rövidségére. Vagy az apjára gondolt, akit soha nem ismerhetett, mert pilótaként akkor lőtték le a németek, a háború legvégén, 1945-ben, amikor az anyja terhes volt vele.

Másfél évvel később, 1975 decemberében egy hónapot töltött Magyarországon; részben Budapesten, részben Debrecenben. A karácsonyt is együtt töltöttük. Az

akkor már nyolcvanéves nagyanyámmal ragyogóan megértették egymást; haját, amelyet mindig elfeküdt, nagyanyám próbálta egy alumíniumból készült fésűvel rendbe hozni, s ilyenkor Michael roppant boldog volt. Egy reggel elindult Debrecenből, mondván, sétálni megy. Késő este tért csak haza. Bakancsa csupa sár volt, a ruhája is. Volt egy turistatérképe Hajdú-Bihar megyéről, amit Angliában szerzett egy antikváriumban. A térképet még az első világháború előtt adták ki. Michael ezzel indult gyalogtúrára, s lelkesen mesélte, hogy bár semmilyen régi utat nem talált, mégis ragaszkodott hozzá, hogy az egykori jelzések mentén haladjon. Hótól és esőtől felázott szántóföldeken gyalogolt, egy tanyánál majdnem megtámadta egy kutya. És eljutott egy szögesdróttal körbevett szovjet katonai laktanyához is, amit kénytelen volt kikerülni, noha az egykori út azon haladt át. Megdermedtem. Ha az oroszok igazoltatták volna, ugyan hogyan magyaráztam volna ki magamat, hogy angliai vendégem a decemberi alkonyatban mindentől távoli szántóföldeken éppen egy szovjet laktanyánál köt ki? A konyhaasztalnál ülve Michael nem értette a problémámat és nagyokat nevetett. Közben pedig csak ette-ette a mákos tésztát, amit életében először Magyarországon kóstolt meg. Annyit evett belőle, hogy végül el kellett venni előle a tálat. Nem értettem, hogy ebbe a sovány testbe hogyan fér ennyi étel.

Még írtunk egymásnak egy darabig. Egyre szórványosabban érkező leveleiben beszámolt Ramuz nyomait követő svájci gyalogtúráiról, az Afrikában töltött évről, a kollégáival tartott összejövelekről, a közös ismerőseinkről az egyetemén. Meg az anyjáról és nagynénjéről, akiknél én is eltöltöttem egy éjszakát. 1989 márciusában új címre költözött Norwichban (52 Portersfield Road), s régi házába az anyja és a nagynénje költözött be. Végre egymás közelében lehetek. De hogy miként élték meg ezt a közelséget, nem tudom; Michaelt soha többé nem látogattam meg Norwichban.

1989-ben a *The Modern Language Review* című folyóiratban megjelent egy recenziója egy német tanulmánykötetről, amely a 19. századi francia líráról szól. Közvetlenül az ő recenzióját egy másik követte egy francia könyvről, amely a 19. századi irodalomban jelentkező melankóliáról szól. *Melankólia és oppozíció* – ez volt a francia kötet címe. A londoni irodalomtörténész helyett inkább Michaelnek kellett volna megírnia ennek a könyvnek a recenzióját. Hiszen ő valóban melankolikus volt és örökös oppozícióban élt. Az egész világgal és önmagával is. De melankolikus emberként ezt soha nem tette szóvá. Nem volt lázadó, és bírálni sem bírált semmit. A pusztá léte volt a bíráló. Megemészthetetlen falatnak bizonyult egy olyan világban, amely már a nyolcvanas és kilencvenes években is mindent elkövetett, hogy az emberek figyelmét folyamatosan felesleges dolgokkal kösse le. A figyelemelterelés globális összjátékában Michael számára nem volt hely. Egy idő után el is veszítettük egymást szem elől. 1989. december 28-án írt egy utolsó képeslapot, egy 19. századi francia metszet másolatát a Pont-Neuf-ről. Ám az én ezt követő levelemre már semmilyen válasz nem érkezett. Legközelebb jó tíz évvel később hallottam róla hírt. Budapesten, az 56-os villamoson.

II.

Az 56-os villamos

A kilencvenes évektől reggelente ezzel a járattal mentem Buda központja felé. Ha sikerült ülőhelyet kapnom, rendszerint olvastam. Így 2001 egyik tavaszi reggelén is. Nem sokkal korábban vettem meg *A Szaturnusz gyűrűi* című könyvet az Angliában élő német írótól, W. G. Sebaldtól, aki néhány hónappal később, 2001 decemberében autóbalesetben elhunyt. Sebald a hetvenes évek óta Angliában élt, a University of East Anglia tanára volt Norwichban. Elsősorban ez keltette fel bennem az érdeklődést a könyvei iránt. 1974 nyarán, amikor Michael H. Parkinson vendégként eltöltöttem egy hónapot Norwichban, többször bementem a munkahelyére, az egyetemre, s a munkatársaival szombat esténként rendszeresen együtt voltam. Sebaldra azonban nem emlékszem, noha neki is ott kellett lennie. A kilencvenes években, amikor a könyvei megjelentek, egymás után olvasni kezdtem őket. Elsőként a *Szédület. Érzés* című könyvét, azután a *Kivándoroltakat. A Szaturnusz gyűrűire* 2001-ben került sor. A fülszöveg különösen kíváncsivá tett: a könyv Sebaldnak a Suffolk grófságban tett vándorlásairól szól. Tizenhét évvel előtte magam is sokat kóboroltam azon a vidéken – igaz, nem gyalog, hanem kerékpárral. A saját emlékeim nyomait keresve vettem meg a könyvét.

Azon a tavaszi reggelen kezdtem el olvasni, a villamoson ülve. És rögtön a második bekezdésnél mintha áramütés ért volna. Sebald azzal indítja a könyvét, hogy elmeséli, miként került kórházba 1992 augusztusában, egy évvel a túráit követően. A kórház nyolcadik emeletén a drótozott üvegablak volt az egyetlen nyílás, amelyen át kitekinthetett a világra. Gyakran odaállt elé hogy kinézzen a szürkességbe és lássa: hiába otthona a kinti város, mégis minden tökéletesen idegennek hat. Gregorhoz hasonlította a helyzetét, aki hasonlóképpen érzett, amikor a saját ablakán át kitekinthetett a Charlottenstrasséra. Gregor Samsáról van szó, Kafka *Átváltozásának* főszereplőjéről. Gregor hatalmas rovarrá változva belemerült a saját múltjába s annak emlékeibe, és egy idő után a szemben lévő kórházat sem látta már tisztán. Itt hadd adjam át a szót magának Kafkának: „napról napra homályosabban látta még a közeli dolgokat is; a szemközi kórházat, amelynek állandó látványát azelőtt untig átkozta, már egyáltalán nem ismerte fel, és ha nem tudta volna pontosan, hogy a csendes, mégis hamisítatlanul városi Charlotte utcában lakik, azt hihette volna, hogy ablakából pusztaságba lát, ahol szétválaszthatatlanul egybeolvad a szürke ég és a szürke föld.” (Györfly Miklós fordítása) Amikor Kafka ezeket a sorokat írta, Bécsben még javában praktizált a maga korában közismert fiziológus, Siegmund Exner, aki a rovarok szemének a felépítését tanulmányozta. Egy bonyolult lencserendszer, valamint egy mikroszkóp segítségével 1890-ben készített egy fényképfelvételt, amely megmutatta, mit lát egy légy a környező szobából. A látvány felismerhető, de elmosódott – ahogyan ezt Gregor Samsa is tanúsíthatta két évtizeddel később. Gregor látása éppolyan melankolikus, mint egy légyé, amelyet – ahogyan William Blake írta *A légy* című versében – „egy vaksi kéz” talán hamarosan leüt, hogy összetörje „játszi nyarát”. Kafka írását olvasva persze nehéz eldönteni, hogy azért homályosult el Gregor előtt minden, mert bogárként átalakult a látása, vagy mert olyannyira belemerült a saját múltjába és annak emlékeibe, hogy mindent már csak ezek szűrőjén át

tud látni. Sebald is hasonlóan járt. Az alkonyatban csak a kinti szürkéséget látta, s bár ismerte jól a város minden szegletét, az egész mégis kősvatagnak hatott. Kősvatagnak, amelyben mindenkinek meg van számlálva az órája. Mint Exner legyének és Kafka bogarának. Hogyan is mondja Gloster a *Lear királyban*? „Amik a legyek/ Apajkos gyermekeknek, az vagyunk/ Az isteneknek mink; mulatkozásból/ Ölnék bennünket.” A kórház ablakán kitekintő Sebald előtt minden elszürkült és homályos lett; talán megérezte, hogy neki magának sincsen sok ideje hátra. A lent elterülő városban mindenekelőtt a halál jelenlétét érzékelte.

Visszagondolva a kórházban töltött napokra szinte kényszeresen idézte fel magában újra meg újra, hogy a lent elterülő szürkéségben, „a Portersfield Road egyik keskeny házában még életben volt Michael Parkinson.” Michael, tette hozzá, ez a negyvenes éveinek vége felé járó agglegény, „egyike volt a legártatlanabb embereknek, akivel valaha találkoztam.” Michael, folytatja Sebald, a munkájába temetkezett, s igénytelensége miatt sokak szemében már-már excentrikusnak látszott. Miközben körülötte mindenki folyamatosan vásárolt, talán hogy így igazolja a létezését, Michael gyakorlatilag soha nem járt bevásárolni. Az évek hosszú sora alatt Sebald kizárólag vagy egy sötétkék, vagy egy rozsdabarna színű zakóban látta, melynek könyökére, miután kikopott, Michael saját kezűleg varrt bőrfoltot, miként ingei nyakát is maga fordította ki. Ám azután májusban, folytatja Sebald – s ez csakis 1994 májusát jelentheti – „egyik nap egyszerre csak mondták... , hogy Michaelt, akit néhány napja senki nem látott, holtan találták az ágyában, oldalán feküdve, már egészen mereven és sajátosan vörösre színeződött arccal.” Az orvosi jelentés szerint „ismeretlen okból halt meg”, amihez Sebald a maga részéről hozzátette: „az éjszaka sötétjében és mélyében”. S azután, hogy az egyetemi kollégákon úrrá lett döbbenet fokozódjon, napokon belül Janine is meghalt, aki „olyannyira képtelen volt túltenni magát Michael elvesztésén, akihez egyfajta gyermeki barátság fűzte, hogy néhány héttel a halálát követően maga is elhunyt egy betegségben, amely a testét a lehető legrövidebb idő alatt elpusztította.”

Michael a negyvenes éveinek vége felé járt, írja Sebald. 1992-ben, amikor Sebald kórházba került, még élt; 1994-ben, amikor Sebald a könyvét írni kezdte, már halott volt. 1945-ben született, s teljes neve Michael Henry Parkinson volt. A villamoson ülve nem tudtam levenni a szemem a könyv betűiről, pontosabban Michael nevééről. A róla szóló két oldalt újra meg újra elolvastam, s azután mindig visszatértem a névhez. A végállomáson egy darabig még ülve maradtam, azután pedig úgy szálltam le a villamosról, mintha fejbe vágta volna. A járóke-lők között egy különleges titok tudójának éreztem magam. Olyan volt, mintha beléptem volna a könyv világába. Vagy mintha a könyv nyílt volna meg és áradt volna ki az engem körülvevő valóságba. Sebald a könyveiben amúgy is előszere-tettel lebegtetni az átjárás lehetőségét. Többnyire úgynevezett tényekről ír, amelyek valóságát sokszor még fényképfelvételekkel is igazolni próbálja. De azután kiderül, hogy ezek attól igazán valódiak, hogy bevonja őket fantáziái spiráljába, hogy onnan ellenőrizhetetlen emlékképek gyanánt bukkanjanak elő. Annál valóságosabbak, minél kevésbé lehet őket „kézzelfoghatóan” tetten érni.

A kézzelfoghatatlan valóság tud nagyon is hétköznapi tapasztalat lenni. Ilyenek például az erős álomképek. Van, amelyik napokra képes leteríteni; előfordult már, hogy az ébredést követően egész nap szédelegtem, szinte lázasnak éreztem magam. Volt, hogy egy nőbe, akit addig észre sem vettem, az álom hatá-

sára egy időre beleszerettem. Volt, hogy egy régen halott rokonom jelent meg és szólt bele az álombeli életembe. És az is előfordult, hogy egy álom segített hozzá, hogy választ találjak egy olyan kérdésre, amelynek megoldhatatlansága napok óta kínozott. Az ilyen álmok fölött soha nem tudtam napirendre térni. Igazából nem volt „valóságuk”. Mégis, órákig, sőt napokig rabjuk voltam. Valóságosabbnak bizonyultak, mint mindaz, ami az ébrenlétem során történt velem.

Így voltam Michael nevével is, amikor *A Szaturnusz gyűréi* negyedik oldalán megpillantottam. A könyv a saját múltamba vezetett vissza. Végre érteni véltem, miért nem válaszolt Michael az utolsó levelemre. A villamosról leszállva a könyv úgy lapult a hátizsákomban, mintha saját magamat cipeltem volna a hátamon. A környező világ bizonyossága olyan borulékonyá lett, mintha alkohol vagy kábítószer hatása alatt álltam volna. De közben egyre erősebb volt bennem annak érzése, hogy vagyok, létezem, hogy mégis van egy olyan centrumom, amelyet egyébként, akár egy álmot, hiába is kergetnék s hiába is próbálnék kijelölni. Magamban elbizonytalanodva találtam rá önmagamra – olyasvalakire, akivel mindig is azonos voltam, de akit ilyen közletről ritkán sikerült csak megpillantanom. S közben nem tudtam kiverni a fejemből Michael emlékét.

Később, már megnyugodva, ahelyett, hogy tovább olvastam volna a könyvet, össze-vissza lapozgattam benne. Arra gondoltam, hogy talán én is felbukkanok benne, mint az a huszonkét éves magyar, akit annak idején Michael szombat esteként magával vitt a kollégáihoz. Persze ez már sok lett volna a jóból. A huszonkét év azonban mint életkor valóban felbukkant a könyvben. Igaz, nem az én akkori életkoromként. Vándorlásai végéhez közeledve Sebald meglátogatta middletoni házában Michael Hamburgert, a Németországból 1933-ban kivándorolt angol költőt és fordítót. Emlékeiket egyeztetve kiderítették, hogy mindketten éppen huszonkét évesek voltak, amikor felkeresték Stanley Kerryt, aki a manchesteri egyetemen német irodalmat tanított. Hamburger 1944-ben, Sebald pedig 1966-ban. Sebald számára különösen fontos lehetett a huszonkét év, kettejük életútja kereszteződésének e különös egyezése: „Mégoly gyakran mondom is magamnak, hogy az ilyen véletlenek jóval gyakrabban előfordulnak, mint sejténénk, hiszen mindnyájan, egymás nyomában ugyanazon a múltunk és reményeink kijelölte úton haladunk, az értelmem mégis tehetetlen az ismétlődésnek az egyre gyakrabban kísértő fantomjaival szemben.” A könyvet olvasva, Michael H. Parkinson közeli ismerőseként, sőt, egy darabig a barátjaként úgy éreztem, hogy én, aki szintén huszonkét éves voltam, amikor összeismerkedtem vele, ugyancsak belekerültem az ismétlődés fantomjainak a hálójába, amelyet Sebald szőtt. Annál is inkább érezhettem ezt, mert ha jól számolom, Sebald az évszámok terén, akár egy labirintusban, eltévedt. Az 1924-ben született Hamburger ugyanis 1944-ben nem huszonkét éves volt, hanem csak húsz. Szoros barátjaként Sebaldnak ezt tudnia kellett. És mégis, huszonkét évesnek állította be. Valamiért fontosabb volt számára a tények megváltoztatása, mint hogy ragaszkodjon hozzájuk.

A véletlenben lappangó rejtélyes törvényszerűséget bizonyára fontosabbnak tartotta, mint azt, ami szükségszerűnek látszik. Vagy, Heinrich von Kleist szavaival: „Az emberek... elsősorban azt követelik meg a valóságtól, hogy valóság legyen; pedig a valóság, miként azt a tapasztalat mutatja, nem mindig a valóság oldalán áll.” (Forgách András fordítása) Sebald is a „valóságot” hajlandó volt feláldozni

– egy másfajta, álomszerű valóság érdekében, amit ő bizonyára valószínűbbnek tartott. *A Szaturnusz gyűrűiben* vándorlása során mindvégig a véletlen „logikája” mentén halad előre. Rögzíti az úgynevezett „tényeket”, de igyekszik elkerülni, hogy mindennek mindenáron valamilyen értelmet tulajdonítson. Hagyja, hogy mindaz, amire rábukkan, ami a szeme elé kerül, vagy futólagosan eszébe jut, ott álljon egymagában, előzmény és következmény nélkül, akár egy értelmezhetetlen, idegen képződmény, amire azután úgy tekint, ahogyan egy marslakó nézhet egy számára érthetetlen földi tárgyat. Legyen az Thomas Browne-nak, a nagy melankolikusnak a koponyája, vagy egy hering, vagy egy tengeri ütközet leírása 1672-ből, vagy George Wyndham Le Strange, aki részt vett Bergen-Belsen felszabadításában, vagy Swinburne, vagy akár egy ismeretlen, a történelem emlékezetéből kihullott személy: Sebald számára mindegyik egy saját, külön bejáratú univerzum építőköve. Ez az univerzum, az általunk ismerttől eltérően nem rendelkezik iránnyal, céllal, nincsen történelme, abban az értelemben, ahogyan a történelmet egy mindenén áthaladó, előre mutató vörös fonalként gondoljuk el, nem mutat fel semmilyen koherenciát, nincsenek szabályai. Igazából valósága sincsen. És mégis, időnként mindennél valóságosabb tud lenni. Ilyenkor az ember úgy lépi át a küszöbét, hogy semmi pénzért nem fordulna vissza. Sőt, az úgynevezett „valóság” kifejezetten csalódást kelt benne. Ez az új univerzum semmivel kevésbé nem drámai, sorsdöntő, mint az, amit ismerősnek vélünk. Olyan, akár egy hatalmas bűnügyi történet, amelyben milliónyi gyanús bizonyíték bukkan fel, anélkül, hogy érkezne egy detektív, aki nyilvánvaló összefüggést teremtene közöttük. Minden egy perdöntő bizonyíték benyomását kelti, anélkül, hogy a perre valaha is sor kerülne. Az egyes bűnjelek úgy emelkednek ki a környezetükből, ahogyan Dürer *Melancolia I.* című rézkarcán a polihedron a szétszórt kellékek közül, vagy a monolit Kubrick *2001 Űrodüsszeia* című filmje kezdeti képsoraiban. Értelmezhetetlenek.

Ez a velejéig melankolikus univerzum egy jól kirajzolt út helyett egy soha meg nem fejthető labirintus benyomását kelti. Itt nincsen Ariadné-fonal, de nincsen Minotauros sem. Helyette a Melankólia ül a centrumban, amely úgy középpont, hogy közben milliónyi szilánkra hasadt és azután milliónyi helyen kelti a közép képzetét. Itt bármi megtörténhet. Például hogy aki húszéves, az váratlanul huszonkettő legyen. Vagy akit élőnek hiszünk, arról kiderüljön, hogy már régen halott – hogy azután halottként nagyobb hatást gyakoroljon, mint bármely élő. Vagy hogy egy villamoson ülve a valóság attól váljon mindennél súlyosabbá, hogy ahelyett, hogy kinéznék az ablakon, egy könyvbe temetkezem.

Ebben az univerzumban minden elbillen egy kicsit – épp csak annyira, hogy a „megszokott” univerzum kellékei továbbra is jól láthatóak maradjanak, de elveszítsék koherenciájukat. Nem lehet őket többé egymásra vonatkoztatni, nincsen összefüggésük – legalábbis abban az értelemben, ahogyan a köznapi életben mindenre magyarázatot keresünk s azután találunk is. Itt nincsen összefüggés, de azért nagyon is érezni, hogy valami távoli, meghatározhatatlan és azonosíthatatlan erőnek köszönhetően a dolgok mégsem idegenek egymástól. Michael Parkinson az utolsó levelemre nem válaszolt, azután egy könyv lapjairól mégis válaszolt. Úgy intézte hozzám a szavait, hogy közben egyáltalán nem hozzám szólt.

Mi egyéb lenne ez, mint a melankólia betüremkedése a mindennapokba, hogy azután feltartóztathatatlanul mindent betérítsen?

[Tardona, 1849]

részlet egy kisregényből

1.

Amikor Sándor 1847. november elején megérkezett Pestre, a Dohány utca 373. szám alatti Schiller-ház első emeletére költöztek be a feleségével. A lakás előszobából és három utcai szobából állt. Előkelő birodalom volt ez az addigi nyomorhoz képest, a költő nagyon igyekezett, de hamar be kellett látnia, hogy nem tudja kifizetni a bért. A három szobából az egyiknek a konyhán át külön bejárata volt. Sándornak Móric volt a legjobb barátja. Meglátogatta és megkérte, jöjjön el hozzájuk, mutatkozzon be a feleségének, majd – hirtelen ötlettől vezetettve – könyörögje be magát náluk albérlőnek. Legyen meg a látszat, érted, barátom. Móric értette. Jött, bemutatkozott, hosszan beszélt, magyarázott: diszkrét lesz és mindig fizetni fog. Hálás lehetett, végül megkapta a szobát.

A közös ebédet, két adagot, mert az asszony alig evett, a közeli Arany Sasból hozták. Bort akkoriban nem ittak, sör volt az étkezési folyadék. Az esték okos beszélgetéssel teltek, orosz teát kortyoltak, lendületesnek tűnt a jövő. Egészen a következő év júniusáig. Akkor zajosan összezördültek, Móric pedig azonnal elköltözött.

Izgága kis férfi volt ez a Sándor. Alacsony, energikus, mint minden kistermetű ember, állandóan haragudott valamiért. Móric nagyon szerette, és úgy tekintett rá, mintha valójában az a másik ember lenne az ő sűrű lelke. Valószínűleg meghalt már. Nem számít, akkor is szereti.

Az asszony is izgága volt meg kicsi, de őt nem szerette Móric. Üresen pörgött, próbálta mímelni a férje igazi lendületét, de valójában nem volt gondolata. Azt viszont világosan látta, hogy a lakótársuk, ez a magas, lassú, szőke hajú és kék szemű, komáromi ember sokkal szebb férfi, mint az ő alföldi ura. Regényíróként nem is tehetségtelenebb. És ha kicsit beletekintett az eljövendő időbe, azt is látnia kellett, hogy amint az ő költője hegyes kis pocakot ereszt és meglassul, népszerűségben is előretör majd ez a csendes mesélő, politikus lesz belőle meg nagy hatalmú szerkesztő, mellette gyorsabban gyarapodna az estélyi ruhatár. Nem volt igaza, nem lett sem pocak, sem gyors előmenetel, de a nő kezdeményezett. Móric tájékoztatta Sándort. Egymást jobban szerették, mint bárki nőt. Aztán Móric elköltözött.

Ő akkor már Rózát szerette. Nagyon régóta. Amikor pedig március 15-én szügyig sárosan, karbonári köpönyegben, behorpadt cilindere mellett óriási veres tollal, oldalán az értelmetlen jurátus karddal csattogva és csörögve fellépett a Nemzeti Színház daliás deszkáira, és Gertrúd királyné a saját nemzeti színű szalagrózsáját tűzte a mellére, azonnal eldőlt a sorsa. Volt felzúdulás. Sándorban nagy lett a féltékenység, örökre összevesztek. Nem törődött vele. Elvette a nőt a házasságon kívüli gyerekével együtt. Boldogok. Most is őt várja.

Az Adliczerben, a földszinti nagyteremben, Buda bevétele után, a lakoma alkalmával találkozott utoljára Sándorral. Móric felköszöntötte azokat, akik ezután fognak meghalni a hazáért. Sándor odalépett hozzá. Ránevetett. Édes öregem, hát magunkra igyunk? Ezt kérdezte. Koccintottak a maradék pezsgővel. Vagy a pohár vízzel, mert Sándor csak azt ivott.

2.

Móric a kecskeméti kollégiumban magas rangra emelkedett. A jogászbálon ő lett a megválasztott előtáncos, maga klasszisában az első eminens, és a műkedvelő színészeknél a legelső szerelmes. Nagy tekintélyét többek között arra használta fel, hogy a kecskeméti zsidók kereskedelmi osztályának okos fiataljait a jurátusok köreiben is otthonossá tegye. Ők voltak legjobb barátaik. Velük beszélhettek a legtöbbet irodalmi dolgokról. Tőlük kérték kölcsön az olvasni való könyveket. És akkoriban még Sándort is ők pártolták a legzajosabban.

A jurátusok műkedvelő koncertjéről hiányzott egyszer egy igazán iskolázott előadó. Egy fiatal zsidó, Gallia Fülöp, a gyönyörű tenor hangú, vidám énekes azonnal felajánlotta a közreműködését. Hogy ő bizony szívesen elénekelné Belizár operájából a Trema Bizancio sterminatrice magyarrá fordított magánda-lát. Kilépett bátran a színpadra a zsidó énekes. De alighogy elkezdte – Reszkess, Byzantium! – a nézősereg közül felkiáltott egy ökörhajcsári hang: Nincsen itten lúbőr? Mit keres itt ez a zsidó? Hanem azt az egy szál durva felkiáltót olyan hirtelen kiröpítette a nézőtérrel a tisztelt publikum, hogy még csak félbe sem szakadt az ária. Mikor az utolsó vers elhangzott – És minden könnyei a nemes hősnék vértengerrel lesznek megbosszulva itt! – olyan általános taps és éljenzés támadt az egész közönségből, hogy alig akart vége szakadni.

Mindez 1842 nyarán történt, valamivel Péter-Pál előtt. Gallia Fülöpöt Branyiszkónál látta utoljára. Ellökte Móricot egy lassan guruló ágyúgolyó elől. A két lábával fizetett. Fél percen belül elvérzett, de a humora közben is megmaradt. Mit keres itt a zsidó? Hát nincsen itten lúbőr? Móric ölben vitte el a halott testet a tömegsír, a számára neveset, a számára névtelenek közé. A férfi lábait nem találta meg. Isten összerakja őt is, erre gondolt.

3.

Törökszentmiklóson, épp egy év múlva, Kossuth Lajos kinevette az ő márciusukat. De az előző évben még nem: amikor szeptemberben engedélyt kapott a népfelkelés szervezésére, Csernátoni és Egressy lettek a testőrei meg a helyettes szónokai. Az elnöki kegyelmet pedig maga Móric vihette el Rózsa Sándornak. Egy öreg szegénylegény késő éjszakáig vezette keresztül-kasul a félegyházi pusztákon. Ut sehol, a pusztázókat nem látni, itt-ott néhány jegenyefákkal benőtt bucka, behordta őket a sívó homok, néhol távoli tanya. A messze láthatáron egy-egy város tornyai vagy valami messziről sötétlő akácerdő, újabb idők szorgalma a fa nélküli homokon. A durva betyárok térdre esve sírtak, így köszönték a papirost, Móricnak, Kossuth

helyett. És októberben Bécsbe is Móricnak kellett mennie, Csernátonival, hogy az ottani felkelőket segítségre szólítsák. Mire azonban odaértek, a lázadó, formátlan tömeget már legyőzte az antitézise. Utcái harcok nyomai, szórványos lövöldözés, utcán elvérző egyetemisták, fékezhetetlen belvárosi tüzek. Eltévédtek a városban, napokig bolyongtak, nem volt kivel tárgyalniuk, nem volt centrum, nem létezett semmiféle középpont. Hajóval indultak haza, mintha az óceánon kellene átkelniük. Pestig aludtak, Kossuthnak meg kitaláltak néhány történetet. Amikor pedig Bécs megfékezése után az osztrák hadsereg a magyarok ellen fordult, a főváros lakossága hatalmas sáncokat kezdett emelni a Gellért-hegy alá. December 30-a volt, iszonyatos hideg. Több ezren dolgoztak a jeges sárban, rangkülönség nélkül, férfiak és nők, köztük ő is, a nejevel. Az ásóra emlékszik, a zsák hideg szájára, az esti pezsgőre és a szeretkezésükre. Várható volt a nemzeti győzelem.

A puszta, Bécs és a sáncok építése: neki ez a három küldetése volt. Meg a hős zsidók. Összesen ennyit kellene jól elmondania.

4.

Adj! Védj! Adj! Védj! Adj! Védj! Világosan hallotta az ütemes kiabálást, de nem értett semmit. Odalépett az ablakhoz. Fiúk álltak az utcán, lehetek vagy húszan. Azt látta, hogy a két legerősebb épp kiválasztja a társait. Aztán a két csoport felsorakozik egymással szemben, úgy harminc méternyire, a földbe vágott kemény vonalak mögött. Valaki fütyül, az egyik fiú pedig átdob a másik csoportnak egy tehénszőr labdácskát. Azt aztán valaki megüti egy jókora bottal. Szalad a megjelölt középre, ott sebezhetetlen, majd rohan gyorsan vissza, mert ha a labdával visszaérkezése előtt megdobják, vagy a labdáját már röptében elkapják, a futóból fogoly lesz, a két csapat pedig helyet és szerepet cserél. A labdásokat kapóknak hívták. A botosokat ütőknek. A középső helynek tilos volt a neve. A nagy botoknak meg kampa. Sokáig figyelte a játszókat. Látta, hogy a két vezér járatosabb a dologban. Most akarnak megtanítani valamit a lelkes tardonai fiúknak. Eltelt bő negyed óra is, mire végre megértette, hogy ez itt az orra előtt voltaképpen háború, hogy a két nagyobb fiú diák, és hogy a játék, amit most a kisebbeknek tanítanak, az ő gyermekkori kedvence, a méta.

Őt az oroszok sohasem érdekelték. A szabadságharc győzött: az országgyűlés 1849. április 14-én kimondta a trónfosztást. És most, ahogy ezeket a haragos, nevető fiúkat nézte, arra jött rá, hogy a magyarok a debreceni kollégium belső udvarán előre megnyerték maguknak ezt a háborút. Higgadtság, kitartás, öntökéletesítés, a jövedelem mértékétől eltekintő célok: ezt tanulták azokban a játékokban, amelyek az iskola mellett a fiatal úriemberek életét kitették, és ezt adták tovább a kis falvakban is. A becsület győzött, a méta szabályainak teljesítése fölötti személyes öröm. És ebben a játékban tényleg Sándor volt a legjobb, az az igazság.

5.

Magát keresztelte meg a harcban mindegyikőjük. Először talán Fejér Pál halt meg, aki Nyírvasváriról vette fel a hozzá jobban illő Vasvári nevet. Fiaatalabb volt

Móricnál, roppant radikális, és már egy éve halott. A Gyulai havasokban, a Funtinella-fennsíkon, valahol Abrudbánya környékén ölte meg a felbőszített oláh és a magyarok mohósága.

A románokat akkor már legyőzték. Fegyvereiket letették, a magyar békekövet erős szavakkal ígérte nekik, mint az Isten, a bűnbocsánatot. Az ezredes kéretlenül és hívatlanul siettetette alakulatát a bányavárosba: mohón meneteltek a vélt arany felé a rendetlen legények, a zöld dolmányú, piros prémes, ezüsttel kihányt tiszt urak. Csak Vasvári hadnagy tartott rendet. Fialat volt és komoly, lelkes arcú ifjú, a fiai pedig érettek és okosak, akár egy régi tanoda hajdani tanítványai. Sorakozva mentek. Hangot csak a lépéseik taktusa adott. Utánuk ágyúik, sem fedezet, sem tűzér. Vonultak. Szégyellték magukat. A parancsnokuk követeléseit botrányosnak találták. A magyar követ is undorral utasította vissza őket. Az ezredes pedig azonnal csatarendbe állította a seregét, és a fegyvertelen oláhok közé lövetett. Mintha a föld okádtá volna elő a szőrös harcosokat, úgy bújtak elő a bérecekről a fegyveres románok: a követet darabokra tépték, a katonákat bekergették a városba. Csak a komor, hallgatag ifjú serege nem futott el. Kétszer nyomták vissza a százszor nagyobb túlerőt, míg végre az oláhok elfoglalták az ágyúkat. Ne hagyjuk, fiúk! – kiáltotta az ifjú, és véres kardjával a küzdő tömegbe rohant. Még egyszer elkergette az ellenséget. A visszaszórt oláhok teret hagytak csapata körül. Aztán fölülről a hegytetőről nehéz kövekkel agyonhajigálták őket. Így esett el a hős: ágyúit és becsületét védve, hozzá és seregéhez méltatlan csatában.

Aztán Diurbanus és Decebal felbőszült népe a martalékul vetett városra rohant. Rom lett az egész. Az emberek meghaltak vagy elbujdostak, ki tudja hová, a házak zárva voltak, harangszó nem hallatszott esténként, sem a munkáról hazajövő lányok éneke, gazdátlan kutyák csatangoltak a gypepedő utcákon.

A mai piacon viszont újra nagy az élet, sásból font kosarakban, jégtömbök között, sötétzöld tengeri csalán között hevernek a hegyi tavakból frissen kifogott halak. És azt beszélik, újra ott a híres Husztékuczné, aki egy időben hosszú selyembundában járt, és az ezüstpatkós csizmája szárával mérte az aranyat, de most már csak a diót méri, legális császári iccével. Körbetekeredett a szalag. Minden visszatért a normális állapotba. A hőst pedig elfelejtették, mese volt csak és álom, egy egész nemzet fantazmagóriája.

A keresztelőt, önmaguk megkeresztelését kellene megírnia, Abrudbányai Fejér Pál végső kereszttségét.

6.

Nagyon szerette az édesanyját, nem úgy, mint a magukét többi emberek. Az apja szörnyű halála után áldott jó Eszter nővérén kívül csak ő maradt neki. Banai Pulay Mária. Picike, szőke, kék szemű asszony. Pompás mesemondó és jeles adomázó. Elküldte a fiát Pozsonyba, Pápára, Kecskemétre. Komáromban pedig kitálta neki a szigeti paradicsomkertet. Akkor már annyira gyötörte Móricot a saját képzelete, hogy a sziget nélkül talán már Pest előtt meghal. Ott lett belőle író. Szerette az anyját, egész a halálig, a saját haláláig. Most a komáromi udvar árnyékában ül, és Eszterrel együtt sírva gondol órá, így képzelte el.

Debrecen, Buda, Pest. Aztán egy hónap múlva Szeged és Arad. Az ő anyátlan élete meg így alakult. Világos után a menekülését Rákóczy János, Kossuth eszelős titkára intézte. Szekeret és lovat vett, felöltözött kocsinak, felvette magatehetetlen utasát, és a reszkető emberrel egyenletes tempóban keresztülhajtott a szemben masírozó orosz hadseregen. Néha még rá is kiáltott némely kósa pehotnijra. Móric Gyulán ismét találkozhatott a nejevel. Együtt menekültek tovább a Bükk borsodi rengetegeibe. Hosszú volt az út. Kettesben utaztak. Hónapok óta nem látták egymást. Kenyerük volt, szalonnájuk meg egy kis hordó boruk. Ettek, szeretkeztek, beszélgettek. Móric világosan érezte, hogy a lassú, óvatos úton hogyan teljesedik be az a folyamat, amit német nyelvtanára, Tobias Gottfried von Schroer, 1835-ben úgy nevezett volna meg neki, hogy Bildung. Tardonára mentek, az erdős hegység egyik elrejtett völgyi falujába. Csányi Béninél kellene meghúznia magát. Fél év, megveszszözve, kukoricára térdepeltetve is kibírjuk. Megbízhatasz benne, régi rajongó, talán még apa is. Vicc volt, tudta, nagyon nevettek. Magas, barna hajú, fekete szemű asszony. Szeretni fogja végig, egész a haláláig. Pesten találkozunk.

7.

Báró Csányi Benedek kisbirtokos volt, egészen picinyke birtokos, aligha lehetett nagyobb földtulajdona, mint Móric nagyapjának, mielőtt a fia végleg jogásznak állt. De Béni úr alacsony volt, hasonlított a saját nevére: Rózának talán ha a melléig felért. Villásreggelire hívta őket az üveges verandára. Már meg volt terítve, valahonnan tudhatta, mikor érkezik a pár. Csataviselt ember volt, tájékozott, lelkeiben előkelő, s talán a legbátrabb, akivel Móric valaha találkozott. Aztán a kis könyvtárszobában – volt benne kalács, kolbász, pálinka – megtárgyalták a gyászt.

Béni úrnak az volt a véleménye, hogy az oroszok behívása sportszerűtlenség volt. Behívni a sztratiótákat? Mint a reneszánszban? Sportszerűtlenség, az öngyilkos fajtából, kérlek. Azonos méretűek voltak a haderők. Lezajlott a harc. Megvolt a diadal. Azzal, hogy segítséget kértek, elárulták a saját gyengeségüket. Mária Terézia ilyet soha nem tett volna. II. József sem. Hálások lehetnek mindörökre a cárnak. Vissza kell majd fizetniük. Vagy belebuknak mindörökre. Sajátos történelmi pillanat, bár nálunk régóta ismétlődik. Legyőzzük őket, mégis kikapunk, hát maradhatunk velük. Róza heves mozdulatokkal helyeselt. A család is ismerte a feladatot: az asszony meg a gyerekek, mint az imaszót, ismételték Bocskay, Thököly, Rákóczi nevét. Móricnak is egyet kellett értenie, nagy lendületű és unott volt a bólogatása.

Ha a könyvek közül kinézett az ablakon, szürkék voltak a felhők és egyenkabátosak. Öregnek érezte magát. Öregnek érezte saját magát, a drága Rózát, a bátor Bénit és ezt az egész önfeláldozó családot, gyerekestől. Öregek lettek az emberek. Várta, hogy hozzájuk vénüljön Magyarország.

8.

A kis gyűjteménynek hamar a végére járt: olvasta korábban, részben ő maga írta az ott őrzött könyveket. Pogácsákat kapott az asszonytól cseréptálban, az embertől

meg rossz vörösbort, ízni kezdett, úgy gondolta, hamar kövér lesz és szeszbeteg. Róza a végén rá sem fog ismerni, valamit ki kellett találnia. Elnézegette a szobában a festményeket. Várak, lovak, hajdan szépnek mondott asszonyok. Naivak voltak a képek, élesek és ügyetlenek, de úgy látta, nem teljesen iskolázatlanok. Beszélt Bénivel, már rég felhagyott a dologgal, minden felszerelés fenntartások nélkül a rendelkezésére áll. A vendég felületet szerzett, festéket, ecseteket, néhány régi palettát, meg egy könnyű állványt. Kimasírozott a természetbe.

Amikor esténként bemutatta az otthoniaknak a munkája állását, azok a kedves és jó emberek mindig megdicsérték a képei erejét. Rámutatott egy bércre, egy hegyre, egy dombra, egy erdőrésztletre a vékonyka ujj, majd azt mondta az ujjhoz tartozó ember, vagy valamelyik másik, hogy neki azt akkor már meg sem kell néznie, az a valami a Móric ábrázolata által biztosan helyettesítve lett.

Ő maga nem értett ezzel teljesen egyet. Gyanakodott a vendéglátók gyászára, hozzá nem értésére, elhatározott kedvességére. Egyébként pedig nem gondolta magát tehetségesnek. Hiányzott belőle, nos, igen: talán éppen a gyakorlott erő. Néha festett. Valamennyit értett hozzá. Ennyi volt az egész. De maguknak a képeknek a vitalitásában sohasem kételkedett. Megvan bennük a környezetet pótló erő. Ám csakis azért, mert a világ gyenge. Ez a gyengeség táplálja a képek erejét.

Szánkózni azért majd elmehetnénk, fiatal barátom.

9.

Amerika is szóba került. Természetesen sokan indultak el arra. De hát a kizárólag célszerű, a teljesen csupasz, az csakis barbár lehet, nem igaz? Nagy az ország, ha nem vagy türelmetlen, talán neked is ad valamit: óriási birtokot, jó hírű szőlőskerteket, egymásnak forduló modern hadakat. Aztán átmenetileg kiegészztek csendesen Itáliában. Legyen Velence, ha esetleg tényleg menni kell.

A család már aludt. A két férfi pálinka és pipaszó mellett nézegetett egy acél-metszetes művészeti gyűjteményt, Csányi Béni könyveinek legdrágább darabját. A város ábrázolásai különböző korokból, régi hajók, csatamezők a harc előtt és után, ismert templomok, a magángyűjtemények díszei, fegyverek, ékszerek, helyi viseletek, könyvek és röpiratok borítói, híres férfiak, jelesebb nők, köztük néhány nevezetes kurtizán. Nyikorogva fordultak az öreg, de még mindig fényes lapok. Az édes művészet, a csodás kultúra, amit egymásra torlasztott ez a drága könyv, rajta kívül tán nem is létezik. Mit csinálnának ott. Van-e ott valami, bármi, túl az emigráción. Elfogta őket a félelem. Ijedten simogatták a lábuknál heverő Sajó kutya zsemleszínű bundáját. Segíts, jószág.

Talán mégis itthon kellene maradnunk. Móric hosszan nézte az erős, tapintatos kis embert, barátom, ez is egy vélemény. *L'opinion, c'est comme un trou de cul: tout le monde en a, mais personne ne souhaite connaître celui de l'autre.*^{*} Kollégiumi tréfa volt, alpári voltában kettejük között is bejáratott, hosszan nevettek rajta a lassan hűlő kis vaskályha előtt.

* A vélemény olyan, mint a segglyuk: mindenkinek van, de senki nem szeretné megismerni a másikat.

Palestrina

(Közjáték)

*Mi Tivoliba mentünk volna. Nem jó,
mondta, az is a pápa fellegvára.
Mi délben mentünk volna és vonattal.
Ő autóval visz, legyünk készen reggel:
a vonat zsúfolt, megyünk a hegyekbe,
megismerttet mesés gyerekkorával.*

*Lent vártunk rá az előtérben nyolctól,
tizenegy után állított be sokkal.
Hosszan végigmért, mikor kezét fogtunk,
gratulált hozzám N.-nek, hozzátéve,
talán mégis vonattal kéne menni,
a férj nem fér a hatszáz-as Fiatba.*

*Simán befértem, N. beült előre,
araszoltunk a sűrű forgalomban,
csak tudná, mondta N. ex-udvarlója,
hol menjünk ki, a via Casilinán,
a városból, az nekünk érdekes lesz,
nem jó, inkább a via Prenestinán.*

*A via Casilináról Anagni,
arról meg Bonifác jut az eszébe,
ballal kikönyökölt és láncdohányzott,
jobbal a kormányt fogta vagy nem fogta,
a jogász pápák közül az utolsó,
nem hallottunk VIII. Bonifácról?*

*Nem hallottunk. A bevágó huzattól
parázs csapódott folyton a szemembe.
Na és a híres anagni pofonról?
Páncélkesztyűvel adták, visszakézből;
egy magyar bíboros halt meg helyette,
a merénylők őt nézték Bonifácnak.*

Rossz helyen rosszkor, igazi magyar sors.
Csukott szemhéjam mögött látni véltem,
hogy E. tenyere N. térdén pihen meg,
mintha édes hazámra tenyerelne.
N. felszisszent, utólag elmesélte,
egy babakocsit majdnem elütöttünk.

Úgy éreztem, okosabb csöndben ülni.
Bonifác mindig túlment a határon,
két pánt kellett neki a tiarára,
két kard a kezébe, világi, lelki –
ki hallott a két kard elméletéről?
Én nem hallottam róla, N. se hallott.

Számumszerűen száraz, forró szél fújt,
két kard szikrázott, parazsak csapongtak,
nedves szavakkal átítatva, mintha
egy zárlatos hajszárítóban ülnénk;
a láthatáron légiónyi felhő
készült lezúdulni a sík mezőre.

Elődje megjósolta Bonifácról:
farkasként ragadja meg a hatalmat,
és oroszlánként üvölti világgá,
az egyház fölött csak Isten ítélhet;
két kard, két kar, de egy a fej fölöttük –
bár látja, hogy nekünk hiába mondja:

mi nézegessük csak az acquedottót.
Nem nézegettük, időközben eltűnt,
romba dőlt síremlékek, csorba bástyák,
ciszternák, fürdőfalak, téglatornyok,
odvas fogak gigászi állkapocsban,
viskók és gyárok közé ékelődve,

suhantak el, aztán egy soklyukú híd.
Ilyen romba dőlt síremlék az egyház,
mutatta E., elengedve a kormányt,
csak nem akar tudomást venni róla;
ilyen lyukas fog a mi kultúránkban,
csak összetartja az idő zománca,

ezért haraphatnak a bonifácok.
Mély szurdokban haladtunk tekergőzve,
egy roppant óriáskígyó belsejében,
hol lenyelt minket, hol meg felbőfentett,

*lyukacsos sziklabőrén földszag áradt,
savanyú pára, be az utastérbe.*

*Ott fent, látjuk?, az a Monte Ginestro,
nem láttam semmit a parázsesőben,
de mintha N.-t már átkarolta volna,
és kint az ég is elsárgulni látszott,
a hegy tetején, ott született ő, E.,
alatta az a város Palestrina,*

*Latium Karthágója, egyik őse
onnan menekült száz méterrel feljebb
a fellegrvár Castel San Piétróba,
miután lakóhelyét mélyszántással
tüntették el és sóval hintették be
zsoldoskatonák, hála Bonifácnak.*

*Az olajsárga ég füstzöldbe játszott,
hegymenet jött, a hatszáz Fiatnak
köhöghetnekje támadt, szélroham jött,
végigsöpört az úton, porgomolyban
zötyögöttünk, elfogyott az aszfalt,
újabb szélroham jött, kénsárga füst szállt,*

*porpaplanba burkolóztak a házak,
egy pillanatra kisimulni látszott
a hegyoldalt borító göndör szőrzet,
a fényes zöld haragoszöldre váltott,
ónszürke nyelv nyalintott végig rajta,
N. a szeméhez kapott, mert az orkán*

*a cigi parazsát feléje fújta,
E. mintha N. combját paskolta volna,
a hatszáz úgy ugrált, huppant, táncolt,
mintha nem is a sziklás makadámon
sántikálna, hanem a levegőben,
most már közről hallatszott a dörgés.*

*Majd megmutatja Palestrina tölgyét,
hárman se érnék át, vagy ötszáz éves,
vihár nem árt neki, a csöndet önti
új formákba, ahogy a zeneszerző
a hangokat ágbogas szólamokba,
és nem csak motették forrásvidékén*

*járunk, a magányos bükkök tövében
városalapító vizek fakadnak,
innen ered, iszalaggal befutva,
szeder-erőddel, som-bástyával védve,
mészkö-üregből, ex-tengerfenékből
a test tömlőjét tápláló folyóvíz,*

*idejöttek a jövőre kíváncsi
államférfiak, hadvezérek, bölcsek,
hogy megkapják a praenestei sorsot,
a rovással teleírt jóslapocskát
egy kisfiú húzta ki ládikóból
a sok közül, akár egy lottószámot;*

*a Fortuna Primigenia-templom,
ez a világhíres ókori jósda,
illetve, ami megmaradt belőle,
ott lejjebb áll, a házak közt, a lejtőn,
úgy ült a hegy homorú oldalában,
mint makett egy ülő alak ölében,*

*képzeljük el, hét szint, hét oszlopcsarnok,
száz lépcsőfok középuitt, terasz, udvar,
és mindenféle egzotikus állat
néz a szentélyek mozaikfaláról,
és víz öntözi, víz, a szikla-résből,
egyenest földanyánk lába-közéből.*

*Ekkor mintha kiráznának egy zsákot,
diónyi jegek kezdtek el dobolni
a kis Fiaton, szinte a fejünkön,
N. befogta a fülét a kezével,
ne félj, kiáltott E. a dobpergésben,
te is tudod, a természet velünk van!*

*Jósládikónk, az autó úgy imbolygott
három sorstáblával a szerpentinén,
mintha egy égi kisfiúra várna,
hogy húzza már ki valamelyikünket,
de E. mintha ettől jött volna lázba,
szinte átlényegiült orákulummá:*

*Sullát, a templomcsoda építőjét
és Praeneste első lerombolóját
a hatalom megőriztette éppúgy,
mint kései rokonát, Bonifácot,*

*aki a császár követeit így fogadta
a mellét verve: én vagyok a császár,*

*és a befolyó pápai tizedből
nyolc várat vetetett meg várnépestől
unokaöccsével, a Gaetanik
vagyonát tetemesen gyarapítva,
de ahogy Sullát szétrágták a tetvek,
úgy marta szét a szégyen Bonifácot –*

*e pillanatban fentről mintha ferde
jel ékelődött volna mondatába,
határozott, világító cezúra,
alul, mint a felkiáltójel pontja,
arasznyi sárga fénybuga jelent meg
kicsit lejjebb a motorháztetőnél,*

*fénybuzogány, olyan, akár a sásé,
körötte millió égő esőcsepp,
nem ért földet, a levegőben sült ki,
az út felett, két méterrel előttünk,
a csattanását úgy kell elképzelni,
mintha körénk rajzolta volna,*

*csak épp hangból, a hatszázas Fiatot,
saját testiünként zakatolt az autó,
meredten néztük, folttal a szemünkben,
hogy elfordul, megcélozza a lejtőt,
elindul Palestrina irányába,
és nekimegy egy rekettiebokornak.*

*E. félredőlt, N. ölében kötött ki.
Én mentem volna odaátra. Nem jó,
rázott meg N., egyelőre ne halj meg;
kicsit meleg van, megyünk a hegyekbe.
E. kacsintott a visszapillantóból.
Sütött a nap, hajszáritóban ültem.*

RILKE NEVE

Talán Rilke az, akinek a legmagasabban áll az árfolyama a hazai líra-tőzsdén. Na, ez aztán a rossz metafora, mert Rilke épp arról beszél, ami nem tőzsde. A nem pénzben mérhető értékekről. Mondjuk inkább így: nagyra értékelt költő. És ahány komoly rajongója volt és van (Nemes Nagy Ágnes, Tandori, hogy mást ne mondjak), ugyanannyian fanyalognak „finomkodása”, éteri mivolta miatt. Goethe mellett a legmegszóltabb és legirigyebben kritizált német költő is egyúttal. Nem csak nálunk. Ernst Jandl egy egész, szeretetteljes, gonoszkodó versciklust szentel földre való lerángatásának. A nyolc oldalas sorozat címe: *a köznapi rilke*, így, csupa kisbetűvel. Benne ilyen versekkel: *rilke légzése*, *rilke orra*, *rilke cipője*, *rilke súlya*. Üdítő, könnyed, nem súlytalan szöveg. Rilke neve szinte a költő szinonimája. Épp tegnap a metrón valaki egy agyonolvasott könyvbe merült mellettem, és láttam, hogy van ott egy versidézet is a szövegben. Hát nem az *Archaikus Apolló-torzó* utolsó másfél sora volt németül? Hogy mi a regény, arra nem tudtam rájönni. Persze.

Szóval Rilke fordításába fogni esemény. De van-e értelme? Nincs még elég dolog magyarul tőle? Hát örvedetesen gyarapszik a korpusz, 2014-ben Báthori Csaba fordításában például négy vastag kötetben leveleinek válogatott gyűjteménye látott napvilágot. A Lyra Mundi sorozatnak is talán legtestesebb gyűjteménye Rilkéé. És azóta is jelentek meg önálló kötetek tőle. De a *Stundenbuch* még nincs meg teljesen magyarul. A Szabó Ede-féle kötetben *Áhítat* könyvének fordítják. A húszas években a Genius Kiadó Kállay Miklós fordításában a majdnem teljes anyagot közli *Imádságos könyv* címen. Az én választásom a kettő között van: *Imaórák könyve*. Hogy Kállay kötetéből miért maradt ki három vers, azt csak találgatni tudom. A cenzúra avatkozhatott be? Az áhítatnak ez a foka egy olyan környezetben, ahol létezik a vallásgyalázás jogi fogalma, okozhat zavart. Ám a tiltáshoz nem kényes idegzet vagy érzékenység kell, hanem a megértésre és megbocsátásra való képtelenség. Szabó Ede válogatásában a fontos kötetek közül *Új versek*, *Képek könyve*, *Duinói elégiák* stb.) éppen a *Stundenbuch* anyaga szerepel a leghiányosabban. Miközben kitűnő költők alkottak gyönyörű, sőt Nemes Nagy esetében egyszer-egyszer zseniális fordításokat, maradt még munka. Illetve részben az ő munkájuk teremtett alkalmat és helyet az újrafordításra és kiegészítésre. Szabó Ede a Rilke-monográfiájában a ciklust szerepversnek nevezi, és metafizikáját a szerep részének tartja. Erre az akkori fordításokban kisebb hangsúly is került. Szabó ebből a kötetből nem is fordított. Nemes Nagy, a maga racionális világ- és költészetfelfogásával összhangban, levesz a versek misztikus rezgéséből, pontos és korrekt. Jékely férfias bájjal zengi ki a hangszínen az ő regisztereihez illő éterit, Kosztolányi túdaldolja az egészet, Rónay persze tévedhetetlen. Mindegyik fordítás az, mert remek, de marad valami, nem is úr, hanem betöltetlen metafizika, amit vissza kell pótolni. Szerintem ez nem egyszerűen szereplíra, hanem egy aktívan kereső, magas feszültségű, épp önmagához eltalálni igyekvő szellemnek a vallásos formába való beköltözése. Itt a szerep túl vékony ruha, már az első szövegek egyikében szétveti a versek és a lírai beszélő belső feszültsége, túl szűk köntös az orosz szerzetesek csuhája Rilkére, Isten természetesen az ő szomszédja az egyik versben, senki másé. Ő maga beszél. Csak a feleségük elől eltitkolt, máshoz írt szerelmes versekben szoktak költők ennyire a saját énjükkel beszélni, ahogy Rilke teszi azt itt. Hogy szerzetesnek hiszi magát? De végtére is az! A költészet remetéje, mindannyian tudjuk, és a radikalizmustól ódzkodók épp ezért borzon-

ganak is tőle. Szóval a legfontosabb ambícióm, hogy az anyagnak ezeket a regisztereit szólaltassam meg. A metafizikus költőt. Mert Rilke tárgyköltészetét már eléggé ismerjük, de ez a kötet, melyet a *Képek könyvével* párhuzamosan írt, nem oda tartozik. Mindamellet úgy szerettem volna csökkenteni költőiességét, hogy a mai nyelvet ráengedem a szövegre. Nem mindig sikerült. Ez a költészet e kötettől kezdve nem a mindenkori mai nyelven szól. És nem is a tegnapin. A holnapit meg nem érdemes találgatni. Néha kicsit mintha metanyelven. Ezt azért nem akartam hagyni. Ha már a fizika „meta” benne, a nyelv legalább ne legyen az. Egy kicsit ellentartani az öröklétnek, ahogy Rilke is tette.

Egyébként a fordításra egészen személyes okom is volt. Mikor a 2006–2007-es német tartózkodásunkról hazatértünk, meglehetősen nagy honvágyam volt Berlin után. Schmargendorfban, nem messze charlottenburgi lakásunktól, élt 1899-ben Lou Salomé közelében Rilke, és ott írta néhány hónap leforgása alatt a ciklus első részét. Ezzel lett érett, jelentékeny költő. (A második részt 1901-ben Párizsban, a harmadikat 1903-ban Worspwedében vetette papírra.) A 2007-es őszi szezont úgy tudtam kicsit visszavarázsolni Berlinbe, hogy minden reggel lefordítottam egyet-egyét az ottani versekből. Egész jól haladtam, amíg az első, leghosszabb rész végéhez nem értem. Akkor elhatároztam, hogy szünetet tartok, mint Rilke. De a fordító téved, ha a szerző alkotói ritmusát is át kívánja venni. Nem akartam én két évet várni, csak két hónapot, de már nem sikerült visszaszereznem a régi lendületemet. Mostanában próbálom a hátralevő kisebb adagot még lefordítani, a munkát befejezni, akadozik, ellenáll az anyag. És persze egy végleges szövegrevízió is hátravan. Most itt tartok, errefelé megyek, erre vezetem a magyar Rilke-képet. (Vak vezet világtalant? De Homérosz és Milton lábnyomában.) Talán már nem vagyok túl messze a teljes kötettől. Hogy változik-e valami ez által? Az irodalom folyton változik. A régi is. Szerintem még bőven lehet újdonságot mondani Rilkéről. Csak olvasó kell hozzá, aki észreveszi, hallgató, aki meghallgatja. És mindezt fordítóként elmondani, nem máshogy. Amikor az ember jelen sincs a szövegben.

Imaórák könyve

*Nem gondolom, hogy az a kis halál,
kinek feje fölött naponta átnéz
bárki, rajtunk könnyű fogást talál.*

*Nem gondolom, hogy félni kéne már;
van még időm, így épít föl a bámész
hosszú vér, a pirosuló rózsaszál.*

*A félelem nagyon tetszik magának,
de értelmem csak játéknak veszi.
Egész világ vagyok neki,
ahol otthonra nem találhat.*

*De épp
úgy vándorol, mint szerzetes elé
nyílik félve bármelyik vidék,
hogy ő tér vissza vagy másik, titok.
Egy jön, kettő, ezer, jaj mennyi még?
Csak kérges sárga kezét ismerik,
a puszta látvány is elég erős –
hisz ők
egyazon csuha kóbor lelkei.*

*

*Ha nem élek, Uram, mihez fogsz?
Repedt korsóhoz is ragaszkodsz?
Üresen emeled magadhoz?
Hiányom csuhádra havat hoz,
kifagy az ész belőled.*

*Házad voltam (hol üdözöltek),
lakószobád (sok ruhával),
bársonysarud (ez se rád vall),
már nem járod benne a földet.*

*A nagykabátod elbocsát.
Tekinteted, bár megteremti,*

*nem járhat arcomra pihenni,
a tág vidéket körbelengi,
alkonyatkor nincs a hegyen, ki
egyesítené álmaid sorát.*

Uram, tudtál belőlem félretenni?

*

*Jó, te vagy a megfejthetetlen,
az elfolyó órák ura.
A szépet benned én teremtem,
olyan napon, mikor a kedvem
zsúfolt, mint Isten udvara.*

*Sok cifra vázlatot csináltam,
elvesztem minden akadályban –
sorban kiestek terveim:
mint bokrok tüskés ágain,
zavar lett minden kis vonásban,
de aztán mélyembe leszálltam,
hol a bizonytalan megint
egy szent formát talált magában.*

*Művem nem áttekinthető,
de mégis befejezve áll itt,
valamit cáfol és valamit állít,
átdolgozni lesz még erőm.*

*

*Így dolgozom nap nap után,
héjként árnyék hajlik fölém.
Agyag vagyok és lomb csupán,
ha festek vagy neved idézem:
ünnep Jeruzsálem szívében,
hová lelki szemem belát.*

*Az Úr büszke városa, én,
ezer nyelvvvel szólok, ha kell,
Dávid belőlem énekel,
rajtam hárfasötét hever,
lélegzetem az esti fény.*

*Utcáim kelő napra nyílnak.
De nem laknak se ma, se holnap,*

*mégis ettől leszek nagyobb.
Régi lakóim lépte koppan,
egyedüllét se kéne jobban,
mert két kezdet között vagyok.*

*

*Városotok nem ostromolják,
az ellenség nem nyit utat?
Mi lesz veletek, ó ha meglát,
ha múltból fúj az év-huzat?*

*Ha mégis körbefog az éhség,
ha bánatba zár bennetek;
ő városhal körül a térség,
azoknak arcán a fehérség,
kiket nagyon sújt és szeret.*

*Nézhetitek a háztetőkről,
már megkezdte az ostromot,
ő nem fogyhat ki az erőből,
nem küld követet, ki előtör
a nép közül, egy szónokot.*

*Egy szó nélkül falat, követ tör,
és most már minden imbolyog.*

*

*Gyerekkoromból ismerős
az ilyen ébredés,
az éjszakai félsz elől
nyugodtan lép eléd.
Tudom, gyakran eltévedek,
a mély, a hossz, a táv –:
de léted lét, a lét vezet
idődhez legalább.*

*Úgy érzem, egyszerre vagyok
a fiú, férfi, sótl!
A visszatérés felragyog,
mint gyűrű körbenőtt.*

*Hadd köszönjem, te mély erő,
a fal mögül nem lépsz elő,
de dolgozni segítesz;*

*egyszerű már a munkanap,
mint sötét kéz az arc alatt,
közelléted meghihlet.*

*

*Hogy sokáig nem voltam, érted,
mi az? De nem felelsz igent.
Ha onnan nem sietek érted,
a nemlétem se épp ilyen.*

*Álom vagyok köbre emelve.
Csak amin fog a van fegyelme,
az egy nap vagy egy hangalak.
Kezed nyomán lép létbe egyre,
a szabadságba elegyedve
sok annyi-más; s magányosak.*

*Neked csak a sötét marad;
az üres fényből, mint a vak kő,
egy új világtörténelem nő.
Ki ráépítsen, nem akad.
Persze a tömegakarát
csak mindig önmagát akarja.
Kavics vet árnyékot az arcra,

ha nem veszed észre magad...*

*

*Fényzaj legkedvesebb fád koronáján,
a dolgokból majomkodik, ragyog rád,
szemedbe süt, mikor a nap lemegy.
Szürkület, üres térrel teli állvány.
Hogy kell az áldást osztó kéz, ha tudnád,
a tisztulás akár az egyszeregy.*

*Másképp a világot meg se ragadnád,
csak épp tolvaj, de gyengéd gesztusoddal,
kabátod szárnya ma éteri gonddal
fedné a földet, ha abba takarnád.*

*A létre halk módszereket találsz.
De ott, ahol nevedtől zeng a ház,
a szomszédságból is elköltözöl.*

Zord homlokú, kezed alól hegyek
nőnek ki, s törvényeid fényesek,
az értelem miattad tündököl.

*

Kegyess Urunk, te rossz előtti vagy
néma erődben és gesztusaiddal.
Ha valaki itt imádkozni kezd,
a bűn kihagy,
helyén a sötét morzsája lebeg –:
mintha porból is születhetne angyal,
tekintete
létedtől szédeleg,
te nagy.

És megpróbál egy kövön megpihenni,
hogy fölpattanjon, mint a többiek,
kicsit elringasson, szándéka ennyi,
fél, hogy nem bírja ébrenlétedet.

Jobb, ha nincsen nagyra, ki téged érez,
riadt, kétkedő; és egy idegen
a te neved teszi le két kezéhez:
A pusztaság fia a fénybe réved,
és elmondja a csodát hidegen.

*

Órára a nap se túl tágas,
de a táj a jövő felé lejt.
Lélek, ha vágysz, arra találhatsz:

Pusztá legyél, ha pusztulni kell.
A régi, a régi kurgánra
változás kanyarog,
a táj a múlt sötétjét állja,
de jaj, rásüt a hold.
Formáld magad, csend. Adj alakot
a dolgoknak (nekik ez még a
gyerekkor, szófogadók).
Pusztá legyél, ha pusztá lehetsz,
az éj sötétje ragyog
ki élénk néha egy öreget,
vaksága hatalmas árnyéka
a fülek kapuján bejöhet.

Látom, töprengve könnyököl,
de nem ér ki belőlem,
a bentbe mindent beleöl,
ég takarja előlem.
Hallani nem hall semmi zenét,
nem szól a dal megint;
hogyha zúgysz, emberiség,
füle időzajt nyelint,
a kaput csend veri szét.

*

De mégis azt hiszem,
akad egy énekem,
mit neki spóroltam meg.

És figyelő szakállá megreng,
hogy visszanyerje önmagát
saját melódiáiból.
Hallgatásom a térdéhez sodor:

hogy fölül átszakadt a gát,
a zene őbelé omol.

*

Tiéd a juss.
A fiak örök jussa,
az apák a halálba
ne vihessék el.
Tiéd a juss:

A régi zöld el-
ég kell legyen, széthulló égi kék
a fönti kertből,
harminc hét harmata,
napforduló hadart, forró szava,
s a hangosabb, jajongó szép tavasz,
mint ifjú nő megírta sok levél.
Költők emlékezete az ősz dísz-
öltözékét próbálja rád, de jut még
pár téli puszta ország, hisz nem őrzik
ellened, hűbbet mondani se tudnék.
Neked jut Róma, Kazány és Velence,
a pisai dóm, s Firenze egésze,
a Troicka Lavra és a monostor,

*a kijevi kertek alatt mint ostor
csap át a sötétben néhány sikátor,
s tiéd a moszkvai zúgó harangsor,
hegedű, kürt, száj, minden miből hang szól,
sohasem fogsz kifogyni a dalokból,
mindezzel ékesítheted fejed.*

*Költők záródnak magukba neked,
dús és zúgó képeket dobva rád ki,
véltve, hogy csak így fognak megtalálni,
magányuk másképp meg nem értheted...
A festő is örökléte tanul,
és lesz a múltó teremtesen úr,
mert neked szánja, mit nem is kapott:
a végtelent. A női lét ragyog-
-e mámorítóbban, mint a Mona
Lisa-kép beérett bora,
nőiségéről megtudhatunk-e mást?
Szobrász kezében véső, kalapács.
Faragni örökléte. Kő, te légy
örök! Mi annyit tesz, legyen Tiéd.*

*Ami két szeretőben gyengeség,
szűk órára költővé teszi őket.
Átformálják a közömbös erőket,
így szebbé váló szájukon, a csókkal.
A jókedvet vegyítik meghatóval,
mitől a gyermek egyszer csak megszólal.
És bánatot hoz éles nevetésük,
a vágyak mélyét kell tőlük megértsük,
mely felszakadhat gyakran másban is.
Felhalmozott titkukba belehalnak,
ahogy a létből állat távozik –
talán utánuk unokák maradnak,
kikben e zöld múlt téged felnagyít,
s begyűjthetsz minden jó érzést magadnak,
mik álomból és vakságból fakadnak.*

*A lét feléd futó túlcsondulás.
És akár díszkút felső pereméről
hajfonatként az alsó tál felé tör
a túlcsonduló víz, a völgyeidbe
a túltelített bőség úgy zuhog le,
ha tárgy és gondolat túltengenek.*

Csak egyike a legkisebbeidnek,
egy cellamélyi világbámuló,
nem emberekre, dolgokra tekintek,
nem merem mérni, ami látható.
Ha mégis az arcod elé idéz
sötét tűzű tekinteted, ne hidd azt,
kevély vagyok, ha hirtelen: „Nem é-
let ez, mit élünk!”, csap feléd a mondat.
Véletlen egybeesése az ember
örömnök, hangnak, félsznek, s ami nem kell.
Gyerekkor álruhái, rémület,
s az arc, mi önmagának maszkja lett.

Van olyan kincseskamra, gondolom,
hol sok-sok életet gyűjtöttek egybe,
ahogy máshol bölcső, páncél seregbe
gyülik, bár senki sem lakta, viselte,
vagy díszruhák a régi polcokon,
maguktól ők sem állhatnak menetbe,
a bolthajtásban lógnak maximum.

S ha este elhagyom a fáradtságom
kertjét, mind távolabbra érve el –
a meg se történt dolgokhoz közel
jutok: belül vannak a láthatáron.
Ablaktalan falak vesznek körül
hétszer, mint aki börtönbe került,
már egyetlen fa lombjait se látom.
Távoltartják a vaspántos kapuk,
mindazt, aki véletlen arra jut.
Emberkezek vannak a zár körül.

*

E falvaknak a legszélén a ház
világvégi magányosságba hull.

Itt elszökik a faluból az út,
s lassan az éjszakába visz tovább.

A kis falu átjáró hely csupán,
két messze közt a sejtelmes talány,
mely végül gyalogúttá keskenyül.

*Ki erre megy, az útján a magány
s talán halála is elé kerül.*

*

*Az estebédnél néha egyikük
föláll, s kimegy, kimegy, kimegy, ha egy
világvégi templom keresi meg.*

S halottnak mondja hálaénekük.

*Vagy az, ki meghalni otthon marad,
belül asztalon és poháron is,
s most gyermeke kel útra, nagy csapat
a templomhoz, másképp a lét hamis.*

*Uram, mindenkinek külön halált,
hová léte mutat, olyat adj,
szerethetőt, mi bajnak is bevált.*

VÖRÖS ISTVÁN fordításai

Irreális

Igen, ez is megszokott immár. Hófoltos tavasz.
Csatorna, amelyen jégtáblák úsznak, partján tengeri homok,
Strandkosarakkal. Szeretteid valamennyien:
Vert hadsereg.
És egyre több levél, brutális pecséttel: Címzett ismeretlen.

„Ha madárka volnék” – most énekelheted. De nem fog,
Szárnyatlannak, amilyen vagy, sokat segíteni. Ugyan kit hallanak meg
A holnap szemete alól, az örök-
Tegnap legyektől körülöngva?
Inkább a felhőkhöz tartom magam. A mosolyodhoz, mon cœur.

Hiszen semmi sem lehetetlen. S itt a fejőstehén rak tojásokat.
Egy talpraesetten interjúkat adó kannibálban az égvilágon semmi
Rendkívüli nincs. Tréningruhás aggok
Húznak el dohányzó gyerekek mellett.
Ahol autók, kenyérpírtók sorozatban készülnek, mért ne az embriók is?

Mindenütt ott kísért a Hát aztán?, a hamis eskü a klasszikus
Stílushoz tartozik. Munka nincs, de a cipőpucoló itt cselédnek számít.
Ajtót senki előtt nem nyitnak; a Grand Hotelben
Túlzás lenne bármely mosoly.
A versek az egyetlen luxus, de Rilke mintha volapükül szólna.

En vogue a nyelveken-szólás, a cinizmus az orvoskongresszuson.
Minden éra megkeresi a hozzá illő igeidőt. A még és már:
Egyazon irrerealitás két oldala.

Csak ők esnek ki korán a fészekből,
A költők, ezek a hívatlan alakok, a konfúzió heroldjai.

¹ Durs Grünbein (1962, Drezda) az egyik legjelentősebb és legelismertebb kortárs német költő, esszéista és műfordító. A berlini Humboldt Egyetemen folytatott színháztudományi tanulmányait abbahagyva teljes érdeklődésével az irodalom (művelése) felé fordult. Több német művészeti akadémia tagja; politikai kérdésekben is hallatja szavát. Számos (zömmel verses)kötete jelent meg, klasszikus görög drámákat és Senecát fordított anyanyelvére. 1992-től mostanáig tizenöt, részben igen rangos irodalmi díjjal (például Georg Büchner-díjjal) tüntették ki. Magyarul *Koponyaalaptantárgy* címmel 2006-ban jelent meg kötete a Jelenkor Kiadónál. Itt közölt versei a *Strophen für übermorgen* (Strófák holnaputánra) című kötetéből (Suhrkamp Verlag, 2007) valók.

Jégkocka

*Hallod ezt? Csak a központok, a fővárosok
állnak az időt keresztül-kasul átjáró
rádiókapcsolatban, suttogta,
az összes csúcson átvélőn.*

*Jég kocódott a whiskypohárban.
Hány dekrétum, érckemény idézet hasogat
Hőstettekről mennydörgő eposzokat!
A műfaj örök locsogását.*

*Alea iacta... Cézártól cézárig
Látjuk a vért lövellni a falakból,
Kocka kocka után a márványcsempén landol,
mondta, miközben mosolyogva hátradőlt.*

*A rengeteg elsírt könny
Sem esőben, sem tömegsírban össze nem gyűl.
A scotch, akár az olaj, csordult le a pohárperemről,
A tenyeret belülről melegítve.*

*A hatalmak és birodalmak egymást
A csontok s a kő hangjáról ismerik meg.
Csak ritkán avatkozik be a tengeristen,
És mos le pár rablót a fedélzetről.*

*Hallod? a bálnák énekét? –
Leviatán, fújtat, körötte embertenger.
Egy klasszikus: serény gépfegyver
Diktálja az ütemet a parton.*

*A balkon alatt, messze, a hullámverés.
Ezt hívják általában csöndnek...
Ez az, mi összeforrasztja őket,
A birodalmakat s metropoliszokat.*

Repoussoir

A.S.-nek

*Mit árul el a múzeumi csend, a haldoklószoba csöndje
Arról, ki jár itt az égi szférákba naponta ki-be?
A szellemek; hívatlanul jöttek, már hűlt helyük van,
S nem hagytak maguk után semmit, csak egy kevéssé homokot a szemekbe.
Egy tintásüveg, egy kézirat, egy kopott pamlag.
Üveg alatt a hajfürt. Trompe-l'œil, trompe-l'œil!
Ki tudja még, hogyan függött mindez valaha össze,
És hogyan porciózódott szét aztán ezer agyvelőbe,
Ami itt, ebben az olyannyira szerény szobácskában kezdődött?*

*Most mindenestre itt van, nem lehet immár ignorálni. Itt van,
Ámbár megfoghatatlanul, abba a tompa ragyogásba burkolva,
Amely, üres fehér szemükkal, a halotti maszkok sajátja.
Fáj, ha a kis, körtefa-szekreterre nézel, vagy akár
Ott, arra az írópultra. De már a tükör, megvakította
A fölötte eljárat idő, jól megvan nélküled.
Holott te vagy a Sandmann, aki e háttér előterében
Megértést hint. Te vagy a médium, az utókor jegyzője.
Nincs nélküled műterem, oltár, se altán.*

*Csiribí-csiribá! – Ahol te vagy, ott minden idő
Kilátóponttá sűrül össze, honnan az elmúlt századokra látni.
Szívdobbanásod a küszöbön szétveti a teret,
Kitágítja, s így ő erősíti föl a mélyhatást.
Itt az ágy, amelyben meghalt valaki, akit mindnyájan ismernek,
De a takaró, elsimítva, a sehohsemről tanúskodik.
Ott ül most vajon, és a soha meg nem írt regényt írja
A világmindenségről? Csendesen megcirógatva a köveket, te –
A kép előterében, úgy olvasod, akárha rég be lenne már fejezve.*

TATÁR SÁNDOR fordításai

Harmadik apokrif

*Hogy majd a madarad is felnő,
Lett volna ebben némi fortély,
És lesz macskánk meg erdő,
És míg nincs fönn a rostély,*

*Leugrunk veled a Három királyba,
Mária épp rendel,
Lám, rég nem éliünk hiába,
Ha ennyit harcolunk a renddel.*

*Nekem nincs szívem, cicám,
Nem bírok boldog maradni,
Ilyen önsorsrontóan vidám
Lesz ez a több évtizedes hakni.*

*És nem is akarom elhinni,
Ennél jobb is lehetett volna,
De hogy el kellett volna inni,
Mert nincs se zsák, se a feltja.*

*A boldogtalanság hazatért,
Keblére szorít, mint az anyám,
Ezért a néhány kacatért,
Egy-két szarért legyek vidám?*

Boldog, szomorú dal

*A nagy kredencéről a rézmozsár,
Szidolozott, nehéz és drága,
Fölötte öt Margitos-pohár,
És mint a húgy, zsírosan sárga.*

*A forgatható tükör asztali,
Persze, csupa díszfaragás,*

*Hurkák, copfok, angyali,
Hogy nincs sehol se maradás.*

*És a fonákját sem tudom,
Hogy tükör-e vagy nem tükör az élet,
Nem is azért mondom,
És te sem azért féled.*

*A madzagos hintában röpiülsz,
Még nem is ismerjük egymást,
Gyerek vagy még és örülsz,
Hogy történhet veled egy s más.*

*Apám biosz könyve vagyok,
Bennem bálnák fújják égig a vizet,
Amit, ha megyek, hagyok,
Ne legyen azért ember, aki fizet.*

*Tizenéven át mozdulatlan minden,
Nem utal romlásra semmi,
Elalszik minket nézve az Isten,
Asszem, nem elég, nem elég ennyi.*

Egyenes ág

*Anyámra gondolok. Amikor még
szép volt. Utána fordultak a férfiak
a strandon. Balatonkenesei séta,
öreg platánok alatt, nyolcvannégyben.
Mint kifosztott hullák ütközet után,
kövér testek heverték a víz előterében.
A lángossütő felől meglódult a szél.
A mólónál megálltunk. Valaki beszélt.
Néztük a sok leláncolt
üres csónakot. Hús talán volt.
Most imbolyognak a leláncolt napok.*

*Az anyámra gondolok. A roncsra.
A sok eltékozolt tervre. Hogyha
újra kezdhethné, mi lenne?
Gondolkozom, él-e még
a bátyja. De nem jut eszembe.
Az anyámra gondolok. A rémálomnak
indult rémálomra. Lecsapolt tó
a szem. A megdermedt sárban
lábnyomok. Szarvas, őz, róka.
(Ez volt a gyerekkor, tudom.)
Ember. Mégsem akadok nyomra.*

Óda a petrezselyemhez

*Drágám petrezselyem! Gyönyörű akinek
úgy felső mint alsó buja összetevője és
élvezetek forrása.
Fönt dúsan bokrosodik és hívogatóan
illata édes lent
szemrevalóan karcsú üde kezdet.
Majd gömbölyödik majd egyre
keskenyedik a kacér így
keltve vágyaimat hogy illessem harapással.
Hányszor voltunk már együtt olykor
hetente naponta jöhetett
szűk nyár vagy jöhetett tél.
Hányszor simogattam a tested kéjjel s
hányszor borzoltam kócos hajadat.
Most is lenyűgöz a tökélyed.
No épp eleget hízelegtem.
Kövesd csak kedves a többieket
mehetsz te is a levesbe.*

Piac

*az ember olykor egyszer él
és mégis mindent elcserél
házat hazát és nőre nőt
családot tiszta esküvőt
cseréli pénzre borra sárra
szabadságnak vélt szabadságra
fiatalságot öregségre
zavarodottan hogy mívégre
öregséget fiatalságra
de nem érti hogy mi az ábra
átvágja magát s átverik
nála külön piacsenik
rosszabbnál rosszabb üzletek*

*élete összeköttetett
valamivel amit nem ért
túl sorson jellemen s leélt
jövön jelenen s múlton is
s érzi a vagyona hamis
mi érték volt elpazarolt
csillagja napja és a hold
számlái rendezetlenek
hitele sincs már úgy lehet
adná cserébe önmagát
bútort könyvet tudást ruhát
cserélné újabb önmagára
de annak meg magas az ára
és összehord hitet-havat
hogy igazolja pár adat
miért mire és mit cserélt
az aki olykor egyszer élt*

Száraz

*Utazási irodák hirdetéseiből ismerem, hogy néz ki a part.
Szélcsend van, hullámcsend. Fogyóhold.*

*Ez az egyébként állandóan
hullámzó víztömeg, ahogy mindig azonos önmagával,
és hogy ennek az ellenkezője
is bátran állítható.*

*A finom
kartempó felszínen tart,
de a mélyben az állandó taposás:
taposni valamit, ami végső teljességében mozdulatlan.
Az örökmozgó test és a felületi feszültségen
táncoló köd súlyos,
súlytalan.*

*Kikristályosodott
só keményíti az áll keresetlen szőrszárait.
Társaság, a nyílt vízben mászó csibor illúziója, cikázó lábak
dobolása. Újabb édesvízi délibáb.*

*A boka
begörcsöl, újra kiengesztelődik,
tíz százalék folyadékvesztésnél lebénul a teljes izomzat.
Szerves és szervetlen kipárolgása egynemű,
ami visszamarad, többé már
nem különül el.*

*Csónakot nem látni, egyébként is,
mihez képest lehet egyáltalán megmenekülni?
Kifárasztani a vadat, egy helyben maradni, várni, hogy leteljen,
hogy megteljen az öt pár légszák, hogy megszűnjön
küzdeni a felhajtóerő.*

*Beépül
az utolsó oxigénmolekula. Visszaoldódik a só.
Ha pálmafákhoz sodródnék, sem hinném el, hogy partot értem.*

Az apákkal

*Az apákkal az a baj, hogy rendre elárulják az embert.
Hazudják, kezükkel tartanak, ha tanítanak járni,
hogy hátulról fogják az ülést a biciklin és veled
merülnek víz alá a rémisztő bizonytalanságba.
Mire eszmélsz, ők rég ajtófélnél, utcavégen, ülnek
medence szélén, hajrát kiabálnak és büszkék,
hogy megtanítottak rá, hogyan kell élni kurvaegyedül.*

Apám barátai

Nem értettünk akkoriban az egészből sokat. „Apátok mozgós barátai jönnek” – mondta Anyu. Ez azt jelentette, délutánra beszorulunk a gyerekszobába, a lakás megtelik hangos emberekkel, cigarettafüsttel, bombaként robbanó nevetésekkel és elmarad esti mesénk aznap.

Szendvicseket készítettünk, tálakba ropit adagoltunk, cseppmentesre törölgettük az összes poharat. Apu átnyitotta a konyha és a nappali közötti szárnyas ajtót, foteleket tologattunk és elővettük nagyanyám porcelántányérait.

Rendszerint, mire a porszívózással is megvoltunk, érkeztek is az első vendégek. Nagyjából tudtuk, ki kicsoda, név szerint, de hogy miféle író, költő, tudós emberek, azzal nem törődtünk. Egyszerűbb jelekből igazodtunk el akkoriban.

Anyu bőkokat, mi csokit, cukorkát kaptunk, néhány barackot a fejünk búbjára. Már köszönni szégyellősek voltunk, így hamar elvonultunk a szobánkba játszani. A babáinkat egy asztal köré ültettük és vendégesdit játszottunk velük. Elképzelni sem tudtuk, miről folyhat megállás nélkül a szó egy efféle vendégségben, így könyveket vettünk le a polcra és azokból olvastunk fel hangosan.

A hirtelen felnevetésekre pillantásnyira összeszorult a gyomrunk. Ha valami kellett, szörpért, sütiért, halogattuk, míg csak lehetett, sután lopóztunk a dohányszagú, szokatlanul zsúfolt, mégis valóságosként tágas nappaliba. Soha egy szót nem mertünk szólni tekinteteik keresztüztében.

Mikor nagy sokára mind elmentek, nehéz levegőt, megbontott tereket hagytak maguk után.

Néha azon gondolkodom, ma lenne-e bátorságom eltévedni ezekben az itt felejtett világekben, akár csak fél percig is, egy szál hálóingben.

MI, FÁ, MI

Girolamo Fracastoro, Ramusio és a paralelepipedon palota

I. Vashegy

– Fordítani, fordítani, fordítani – bólogatott TD, a vízivárosi költő. Épp vékony volt, és abban a pillanatban épp az én tekintetemből próbálta meghatározni, hogy nem túlzottan vékony-e. Nagyon jól tudta, hogy havonta változtatja alakját – naná, hogy tudta –, ezért, ha ismerőssel találkozott, mint valami tükröt, úgy nézte szemüket.

Mióta olvasónaplókat írok, kissé megfelelek elvárásainak. Már nemcsak olvasok, de le is írom a fordításokat. Így tényleg jobban megismerem az útvonalaimon érintett életkeket – olvasónaplók, ismerkedési naplók, írásgyakorlatok ezek. Végtelen, időben behatárolhatatlan folyamat – főként, mert nem szeretném megszakítani, csak majd abbahagyni – egy reggel magától elszakad. Miért pont reggel? Ez követelőzés.

Mind új fejezetet nyitottak maguknak bennem, életem részévé váltak az életek. Hogy feljűk közelíttek. És, hogy mindegyik fejezet végtelen.

Ahogy egyre többen lettek, varázslatos érzés volt ennyi irányban egyre otthonosabban járnom. Már ismerős léptekkel haladok végig az életeken, ahogy egy lakást vagy egy várost lassan egyre jobban megszokunk, annyira, hogy folyosóin már becsukott szemmel, a sötétben is könnyedén végigfutunk. Ezek az életek végtelen folyosók, labirintusok, és mindig csak az ismert pontokig tudok végigfutni rajtuk – mint a régi hosszú előszobán –, ott, az ismert érzelmek és tények végén lassítok, és *tanulok tovább*.

Varázslat az is, hogy mindegyik életben végtelen meglepetés rejtőzik, sosem sejtett fordulat. Lehet kellemetlen is. Egyszer azt mondta valaki – bátortalanul, de jóindulattal telve: – Ha lehet, azért olvasd el előre, amit majd lefordítasz. Láttam, hogy ha megtetszik egy szöveg, akkor az első beleolvasás után nekiülök fordítani, és mire kiderül, hogy nem tetszik a vége, már oda is értem, lefordítottam az egészet. Fejjel futok a falnak, kalandos házasságba torkollik a szerelem, ordításba a fordítás. De a reménykedés, maga a folyamat a lényeg. Megértem a tanácsot, azonban úgy gondolom, mégis jobb elindulni bizakodva, és sosem sejtett utakon járni, mikor teljesen új minden elem kerülő pillanat. Épp ilyen az újonnan született ember is (mennyire szerette őt Shelley) – sosem sejtett pillanatok, lehetőségek varázslatos keveréke, *renata, renatus*. Ezt érzem, amikor a régi emberek életrajzainak folyosóin lassan végighaladok.

Ezzel meglelt írományaim „műfaja”: *kezdet*. Oly betegesen vágynak egyesek a meghatározásokra. Minden meghatározás egy mankó, némi gyakorlattal szélsebessen lehet bicogni velük. Nem *esszék* tehát ezek az írások, nem valami tökéletesség elérésére tett *kísérletek*, csak az új meg új kezdetek sorának – a *folyamatnak* – fejezetei, lépései. Egy régi katalán festő teligyűjtötte a műtermeit saját műveivel, mások szobraival, fajansztálakkal, aztán elhúzta a függönyt, kilépett, bezárta az ajtót, és sosem ment vissza oda. Halála után vagy tucatnyi lezárt szobára letek – van, aki még mindig reménykedik, lelakatolt műtermet talál egzotikus asszonyok töredezett tükörképeivel. Ezek az írások ennek ellentétei, mindegyikük nyitott műterem, ahol több-kevesebb sikerrel munka folyik.

2005. augusztus 27-én szombaton reggel például Angelo Polizianóról olvastam. Ki hogyan jut el valakihez...

„[Az ifjú Samuel Johnson] Birminghambe ment, és ott vagy hat hónapra egy barátjának, Mr. Hectornak vendége lett, ki a város kirurgusa volt, és egy könyvkereskedő házában lakott. Mr. Hector – nem minden nehézség nélkül – noszogatta őt, hogy franciából fordítsa le Lobo Abessziniai utazásait, melyért aztán a könyvkereskedőtől alig öt guinea-t kapott. (...) Mr. Hectornak tulajdonítható tehát az impulzus, mely Johnsont először szerzővé avatta. Az így megindult folyamat azután meg sem szakadt, hisz 1735-ben Lichfieldbe hazatérve augusztusban hirdetéseket tett közzé, előfizetőket keresett 'Politian' [sic] latin verseinek a költő életrajzával és jegyzetekkel bővített kiadására és a Latin Költészet Történetére Petrarcatól Politianig. Nehéz megérteni indokát, miért így határozta meg korszakát. Mussato megelőzte Petrarcat, a Petrarca és Politian közti időszak nem épp a latin költészet legkiemelkedőbb kora, Politiant pedig, ha nem is génuszában, de pontosságban és eleganciában messze túlhaladta Flaminio, Navagero és Fracastorio.”¹

Polizianóhoz engem egy Leo Africanus nevű mór életének varázsfonala vezetett, a mór Granadán, a marokkói Fez bűzös ispotályán és a keresztény kalózok fogságán keresztül Róma városába – a XV. század végéről a XVI. elejére, Giovanni de' Medici udvarába. A toszkán Poliziano e pápa ifjúkori mestere volt, apjának, a nagy Lorenzo Medicinek pedig „oly jó barátja, hogy szinte belebetegedett a halálába”. Közben gyászverset is írt. A régi szombat reggelen tehát Poliziano miatt lapoztam fel a könyvet.

Van újabban még egy bűnös szokásom: már nem büntetem magam. Például elindulok csavarogni csak úgy cél nélkül a nagyvilágba, és ha ez valakit zavar, büntetésem terhére vegye ő magára, én nem nyomorítom magam. E szokás meglátszik a könyvek közti viselkedésemre is: kinyitok egy könyvet az előbb igyekezettel körülírt okokból, aztán, ha ott megakad a szemem egy ismeretlen néven, élete magával ragad – új út a labirintusban, veszélyes lejtő buktatókkal, szirtekkel tele.

Kinyitottam tehát a könyvet azon a reggelen, és benne Girolamo Fracastoro egy írására leltem. Ránéztem, olvastam pár szót, képzeletben már lefordítottam. Rövid időre megint eldőlt a sorsom. Van, akinek gyűlöletes ez a módszer, eltévelyedésnek tart minden eltévedést. Arról sosem hallott, hogy valaki eltévedni vágy, és mikor ez sikerül, boldog a néhány áldott pillanatban.

Most szerencse, hogy nem szűntem meg a mesebeli mágneshegyben hinni, melyről gyerekkoromban édesanyám olvasott nekem. Ezt a könyvet² annak idején egy könyvfelütés indította el, akkor egy antik szótárban a *compass* szóra leltem.³ Ezért bírt számomra külön jelentőséggel, amikor megtudtam, hogy egyesek szerint Fracastoro volt az első, aki a mágnestűk mozgását egy a Föld északi féltékéjén lévő hatalmas vashegynek tulajdonította.⁴

Ehhez érdemes tudni, hogy a középkorban a Földkorong térképei „voltak forgalomban”, ezek elég sajátos formájú korrajzok – T in O –, írják például az angolok is. E kiszínezett-kifes-

¹ *Lives of English Poets, from Johnson to Kirke White, designed as a continuation of Johnson's lives by the late rev. Henry Francis Cary M. A. Translator of Dante. MDCCCXLVI. Editors Preface* (részlet). Bár az eredeti talján mértéknek nem felel meg az említett Dante-fordítás, 1819 körül ez volt John Keats egyik legkedvesebb könyve.

² „Könyv” alatt a 2001 januárjától írt ötkötetes brit olvasónapló-sorozatot értem: *Üvegsziget, Varázscsomó, Mutabor, Stevinus vitorlásszekere, Brydone lángoló hegye*.

³ A könyvfelütéssel és ezáltal a *compass* megtalálásával kapcsolatban: Ting-nan-ching, a dél felé mutató tű, *Műhely* 2004/IV. (E röpdolgozatom e kiadásából sajnos a kéziratban szereplő összes latin α eltűnt. Révülöm.)

⁴ Amiképpen Fracastoro egy betegségről írt nevezetes verset, Guiot de Provins 1190-ben írott versében az áll, hogy a mágnestű mindig észak felé mutat. A tudománynak eredetileg testvérei a versek, nem pedig ellenségei.

tett köröknek a Földközi-tenger a függőleges tengelye, ez a T szára; balra Európa fekszik, jobbra Afrika. A T bal felső szára volt a Don, a jobb felső pedig a Nílus. A felső szár fölött a kör egész felső szeletét betölti Ázsia. A T felső szárának közepén pedig a színes pont, Jeruzsálem, az egész körnek, az egész világnak közepe.⁵ Ebből kiderül, hogy nem Észak volt a világ teteje, hanem a Kelet. És az is kiderül, hogy Krisztus kereszttjét mintázta a világ, hiszen az eredeti kereszt T formájú volt. (*T in O*, ez a minta díszíti Tolnai Ottó névjegyét, és istenem, mennyit játszott TD azzal az életében feltűnő, árbocszerű nagy T betűvel...)

A következő sorokat írta majd' ötszáz évvel ezelőtt Fracastoro. (Jellemző módon az eddigiek leírása előtt az itt következő sorokat nem olvastam, épp csak belekezdtem, az üzenet csak így üthetett igazán szíven, hogy a messihi múltból vigasztaló, baráti levelet kaptam.)

„Míg próféta költők mélységeit próbálgatod, és titkos gondolatait, és lelked ambrosziával táplálva Istennel boldogan társalogsz, mit mondhatok, mit teszek én, életutamon merre haladok? Ha nyomorultan, nyughatatlanul, csak folyton a világot kutatom hiába, mely mindig elmenekül előlem. Nem mutatja ő magát, Proteusként ezer alakot ölt magára, ezer úton szökik kapkodásom elől.

Míg gondolatokba merülve ritka formákat követek, oly alakokat, melyek – mondják – magukból a dolgokból erednek, és átjárják az univerzumot; míg csöndesen, magamban kóborolok néptelen erdőkön át, és titkaikat kutatom, csöndes zugaikat, megérezem végül, e fantasztikus forma csalóka mind, és felfogom, könnyen befolyásolható érzéseinket csak félrevezetik.

Múzsám szíve megesis rajtam, végül előre vezet, munkától fáradtan, terméketlen tanulmányoktól kiábrándultan a Múzsák kertjébe visz, lelkem boruját alvással, pihenéssel gyógyítja, és a költészet édesen-csengő harmóniáival megújít engem.

Így szól hozzám: 'Meddig fogod még, te, ki minduntalan halandó dolgok után kutatsz, sóvárogni e földet? Sosem emeled föl szemeidet a fényre, a sötétet hátrahagyva lent? Hát nem tudod, hogy a dolgok, miket a lenti éj borít, nem igazak, nem számít, milyennek tűnnek, árnyak csupán, álmokdők, és rajtuk áttetszőn egy külső Alak ragyog? A föld, a tenger, az egek, körben a lég, mind könnyed anyagtalan árny; álmokként érintik csak a lelkeket, hamis képekkel félrevezetik, sosem azonosak, örökké változékonyak.

A nap, a hold, a ragyogó csillagok, bár egy jobb életet nyertek, azért az Örök Szellemnek csak tükrei; s a lélek, mely onnan fentről érkezik, rájuk pillantva régi otthonának szerelmében ég.

De a lélek azóta nyugodtan sosem áll, és mindig vágyak öntik el, nem tudom, mire tör, csöndesen mi után kutat, de tudjuk, hogy az Igazság a csillagmagasban lakik, és nincs határ; hogy mögöttük rejtőzik valami Más, kinek alakja bennük viszszaáll, valami magában létező, minden dolgok egy örök Princípiuma, számként a legelső, Időben pedig a kezdet.

Túl hosszan nézve az árnyékokat, a tükröket, vándorolva hosszú éjen át, végül megpillanthatod az Igazságot és a Fényt. Az Igazság minden testi tárgytól távol áll, érzedekkel felfoghatatlan természete. Lelkednek testét el kell hagynia, minden ragálytól meg kell tisztulnia, és lerázni magáról az utolsó földrögöt is, az összes látható alakokat. Új erdők felkutatására indulj, új nyomokat kövess, fedezd fel az Istenhez vezető jobb utat.' Múzsám ekként beszélt."⁶

⁵ Jeruzsálem, a világ közepe felé indult zarándokútra a XIV. századi Sir John Mandeville *Travels* című művének utazója az angliai St. Albans városából.

⁶ Giuseppe Toffanin, *History of Humanism, English Translation, Foreword and Augmented Bibliography by Elio Gianturco*, Las Americas Publishing Co., New York, 1954. 295–296.

II. ...vint au monde sans bouche... (Ki volt Girolamo Fracastoro)

Girolamo Fracastoro válaszlévlében küldte el két barátjának a fent idézett verset, melyet prózában fordítottam. Marcantonio Flaminio és Galeazzo Florimonte volt e két személy, akik levelükben le akarták beszélni tanulmányairól. Elküldte nekik barátsággal ezt a verset válaszul, és nem tágított. Jól dönthetett: Francis Bacon igen sokra tartotta őt, Giordano Bruno pedig *A Végteleenről, a Világegyetemről és a Világokról* szóló párbeszédese művének egyik szereplőjévé tette.⁷

Ekkor már eléggé érdekelt a veronai orvos, és egyáltalán nem a „referenciaszemélyek” miatt. Általános hiba ugyanis, hogy valakit ismerősei-barátai után mernek csak elfogadni, ilyenkor – egyikük elfogadásakor – olyanok vagyunk, mint a bank, amely hitelgarancia után kutat. Gyáván, sunyin hagyjuk egymást elszárguladni a Semmibe, ahelyett, hogy barátság-kapaszkodókon megállhatna egy pillanatra szegény, és pihenhetne egy kicsit, mielőtt továbbsuhan a végtelenbe.

Fracastoro a *Világokról* írott műben magával Brunoval társalog, hisz az saját nézeteit mondja el Filoteo néven, a holt Fracastoro meg beszélhet a saját nevében. Volt ott a képzeletbeli társaságban még két beszélgetőtárs, Elpino és Burquoio, de ők csak kitalált emberek szegények. Jellemző, hogy az orvost, akit annak idején le akartak beszélni az egyéb tudományokról barátai, éppen azért tisztelte a nagy csillagász, mert az egyáltalán nem csupán orvos volt. Többek között egy csillagászati művet is írt *Homocentricorum*⁸ címen (ha ezúttal csupán a cím töredékét, ezáltal pedig egy kifejezés ragozott alakját idézzük mi is, lustán, mint általában szokás). Giordano Bruno e művet értékelte nagyra. Fracastoro ugyanis a páduai egyetemen együtt tanult Kopernikusszal – úgy mondják, épp az ő *Homocentricorum* című műve hozta Itáliában köztudatba Kopernikusz heliocentrikus rendszerét. (Ezt általában Galileiről szokták leírni.)

A soktudasú veronai 1483-tól 1553-ig élt. Édesanyja éppen a karján tartotta, amikor villám csapott beléjük, és ő sértetlen maradt, ám szörnyethalt a mama. Louis Moréri még azt is írja: a gyermek száj nélkül *jött a világra*, olyannyira összenőttek ajkai, hogy kirurgust kellett hívni, aki késsel vágta szét azokat.⁹ Nem kuriózum számomra e legenda, a képet tisztán magam előtt látom, mert ahogy kimondom e szavakat, *jön a világra*, mindig elképzelvek valakit, aki a messzeségből közeledik. Jön az égből, egyre jobban látszik, végül megszületik, megérkezik a földre. Tehát most a kisfiút is így képzeltem el, és ahogy mellém ér, már arcát is látom.

Fracastoro Páduában tanult, az akkori világ egyik legjobb egyetemén, és már tizenkilenc évesen a logika professzora lett – van, aki szerint 1502-ben a filozófia professzora. Megjegyzik, hogy a háború félbeszakította páduai pályafutását, és az akkoriban alapított pordenonei egyetem tanára lett Friuliban, s ott írta leghíresebb művét, egy orvosi témájú verset. Ezek után azonban bizonyosan Rómeó és Júlia városában, Veronában gyógyított. A történetnek ezen a részén lesett ki először a függöny rejtett részén Shakespeare.

Kopernikusznak, Julius Caesar Scaligernek, Bembo kardinálisnak és Giovanni Battista

⁷ E mű magyar kiadása: *Giordano Bruno, Két párbeszéd. Az okokról, az elvről és az egyről; A végtelenről, a világegyetemről és a világokról*, Ford.: Szemere Samu, Magyar Helikon, 1972. (E műben Fracastoro néven szerepel a veronai orvos.) A reneszánszban divatos párbeszédese formát követte Fracastoro is a halála előtti évben írt három dialógusában: *Naugerius sive de Poetica, Turrius sive de Intellectione, L'incompiuto Fracastorius sive de Anima*.

⁸ *Homocentricon, sive de Stellis – Homocentricorum, sive de Stellis Liber* – sokféleképpen írják ezt is.

⁹ „Fracastor (Jérôme) Médecin célèbre, dans le XVI. siècle, natif de Vérone, fils de Paul-Philippe, vint au monde sans bouche, ou du moins ne l'évresse tenoient si fort, qu'il fallut qu'un Chirurgien les séparât avec un rasoir.”

Ramusiónak is barátja lett Fracastoro, utóbbihoz – Marco Polo és Leo Africanus könyveinek fenntartójához! – hasznos leveleket írt a Nílus áradásairól, ezeket a leveleket ismerte a térképészeti egyik fő atyamestere, a flamand Ortelius, Fracastoro tehát tovább él a térképészeti is. Így történhetett, hogy amikor Giovanni Battista Ramusio¹⁰ kiadta a titokzatos Leo Africanus *Descrittione de l’Africa* című Afrika-könyvét,¹¹ barátjával-tudóstársával, Fracastoróval együtt írták a bevezetést, hiszen leveleztek a Nílus forrásával kapcsolatban.¹² Egyebek mellett barátjának és munkatársának, Fracastorónak ajánlotta nagy műve, a *Della Navigazioni et Viaggi*¹³ második kötetében megjelent Marco Polo-fordítását is Ramusio.¹⁴

Fracastoro 1509-től III. Pál pápa (Alessandro Farnese) udvari orvosa lett. Eredeti hivatásában is helyt állt, elméletben és gyakorlatban is komolyat alkotott, ő volt az egyik első bakteriológus, bár testi szemekkel sosem látta, és nem is nevezte baktériumnak a gyilkos kis lényeket. De tudott róluk: „Szaporodásra képes kicsiny testek okozzák a fertőző járványokat, ezek viszik át a betegséget a fertőzöttekről az egészségesekre” – mondta, csak még nem volt mikroszkópja, hogy lássa őket. Azt a csodálatos nagyítót, egy 100-150-szeres lencserendszert csak Antonius van Leewenhoek találta fel 1683-ban. Néhány régi tudós egyébként Fracastorónak tulajdonítja a távcső feltalálását, mivel a *Homocentricorum* lapjain, 1538-ban lencserendszerről beszél, melynek segítségével nagyobbak látja a dolgokat, e könyv pedig megelőzi az általában felsorolt távcsőfeltalálók műveit.

Fracastoro doktor összes életrajza kiemeli, hogy 1547-ben III. Pál pápa az ő hatására tette át a zsinat helyét Trentből¹⁵ Bolognába, az orvos javasolta, hogy egészségesebb helyszínt keressenek. Ám e figyelmeztetés csak mikroszkopikus méretben változtatott a világtörténelem menetén, épp csak megerősítette döntésében a pápát. Pál úgy gondolta, hogy az V. Károlyhoz húzó erők összefognak ellene északon, igazából azért vitte a gyűlést éppen Bolognába, második fővárosába, mert az inkább befolyása alatt állt. Aztán, mivel a gyűlés császárpárti résztvevői Trentben maradtak, Santa Maria Maggiore templomában, és így a megszakításokkal tizenhét évig ülésező zsinat nem volt képes egységes döntéshozatalra, nem tudta útját állni a reformációnak.

Fracastoro életútját követve a geológiához is eljutunk. Mikor 1517-ben, a veronai San Felice citadella építése közben az építómunkások megkövült kagylókat találtak a sziklában, ő elsétált megnézni ama kőpuhányokat, és azt nyilatkozta, ezek egykor ott élt állatok megkövült maradványai, s nem az özvíz rakta le ezt az üledéket. Ezért a megkövült állati és növényi maradványok modern szakértői is szoktak Fracastoróra hivatkozni néha. Nem holmi *sokoldalúsággal* van dolgunk, éppen ellenkezőleg, a megkövült őslények azért foglalkoztatták a tudóst, mert érdekelte a világ teremtésének története.

Az univerzum titokzatos összhangja izgatta akkor is, amikor – jóval Kepler¹⁶ előtt – a hangok terjedésével, a hangfrekvenciákkal foglalkozott, és ugyanezek a mindenre kiterjedő kölcsönhatások érdekelték akkor is, amikor a betegségek terjedésének szabályait vizsgálta – a szférák zenéje és az emberi test belső harmóniája egy.

¹⁰ Az 1485–1557-ig élt velencei tudós a világ egyik legcsodálatosabb könyvét szerkesztette egybe utazók, felfedezők remekműveiből. Valahogy egyből azt éreztem e reneszánsz műről, hogy a tengerek egykori urának, Velencének tudatalattija.

¹¹ E Ramusio által kiadott Afrika-könyvet egyesek Leo Africanusnak tulajdonítják, mások tagadják, hogy Leo Africanus valaha is élt. A könyvnek létezik modern (francia) kiadása is.

¹² *Risposta al discorso di Ramusio sopra il crescimento del Nilo* címen e levelezést Fracastoro önálló művei közé sorolják régi életrajzai.

¹³ *Delle Navigazioni et Viaggi*, ed., Giovanni Battista Ramusio (Venice: Giunti 1550)

¹⁴ *Prefazione Sopra il Principio del Libro Del Mag. M. Marco Polo.*

¹⁵ E dél-tiroli várost, a rómaiak Tridentumát, Trientnek, Trentnek, illetve Trentónak is hívják.

¹⁶ Johannes Kepler, *Harmonia Mundi Libri III.* 1609.

Kepler *A Világ Harmóniájáról* írott műve gyönyörű kísérleteket ösztönöz majd négy-száz év múlva is, megpróbálják összehasonlítani a szférák zenéjét és szívünk dobbanásának ritmusát. A Nap és a Föld fénytávolsága 8 perc 31 másodperc, ezzel hasonlítják össze egy *systole* és egy *diastole* – egy görcsös összehúzódás és egy elernyedés – együttes időtartamát. 2002-ben a londoni Kingsgate Galleryben nyílt meg a lengyel művész, Joanna Hoffmann kiállítása *Harmonia Mundi, Exercises in Perspective* címen. A látogatók elektrokardiogram-vonalát és a szívdobbanásaik hangját állította párhuzamba az égitestek mozgásával.

Kepler 1609-ben megjelent *Harmonia Mundi* című könyvében a pályáikon haladó égitestek hangokat adnak, mindegyiknek saját felismerhető hangja van, a Föld hangjegyei *mi-fa-mi* – e három hang pedig három latin szóra utal: *miseria, fames, miseria*, azaz *nyomorúság, éhínség és nyomorúság* megint. Ezentúl már mindig úgy képzelem el a Földgolyót, az *égi bolyongót*, amint lassan úszik az égen, és közben monoton dallamát szolmizálja. Ekkor azt gondolom, Magyarország meg Európa holdja.

„Idősebb korában hagyta az orvostudományt, és a költészettel foglalkozott Fracastoro” – mondják, s ez is alapos *meg nem értés*, hiszen – mint fent idézett szövegéből is látszik – nála egészen egy a kettő. A kor tudósi számára nem állt távol egymástól a csillagászat és az orvostudomány: Cosimo de’ Medici pártfogoltjának, a Hermes Trismegistos-fordító Marsilio Ficinónak kozmológiája *vonzotta* a kor orvosait is: a fertőzéseket szerintük *hasonlók adják hasonlóknak* – itt lent is érvényesül az univerzumot átható, mindenre kiterjedő kölcsönhatás.

Veronától nem messze, Affiban halt meg Girolamo Fracastoro 1553 augusztusában. E városka a Garda-tó mellett a világ egyik legszebb helye, körülbelül olyan messze van Veronától, mint Budától Szentendre. Fracastoro atyjától örökölt paralelepipedon-formájú villája ma e tópart egyik büszkesége.¹⁷ Halála után hat évvel Veronában „ércszobrot” állítottak az orvosnak, de maradandóbb emlékműként ott vannak a világ könyvtáraiban művei.¹⁸ Mivel először mindet Velencében nyomtatták, élete barátja, Ramusio meg Velence főhivatalnok volt, a mester szinte tiszteletbeli velencei, bár maradványai szülővárosában, Veronában, a *Chiesa di Santa Eufemiában* nyugszanak.

A sors játéka, hogy egy embernek megmarad-e az emléke, és ha esetleg igen, azt mi a csuda tartja fenn. A veronai orvos nevét, úgy tűnik, egyik könyvének címe őrizte meg, a *Syphilus, sive Morbi Gallici libri tres*. E könyv egyik hősének, *Syphilus*nak neve ugyanis a *szifilisz* névadója lett. (Itt les ki a függöny mögül második alkalommal Shakespeare.)¹⁹ Fracastoro könyvének pontos címét csak egy eredeti példány címlapjáról lehet megtudni, annyiféleképpen idézik, ahányféleképpen az író és a hős nevét. Louis Moréri, a *gall „preenciklopédista”* például szépen elsumákolja az eredeti *Morbus Gallicus* címet, diszkrétén *nápolyi betegséget* ír: *Syphilis, c’ est à dire, du mal des Naples*. Moréri névadása azonban mégsem légből kapott. Az egyik leggyakoribb nézet, hogy a betegséget először Kolumbusz hajósai hozták magukkal az Új Világból, a VIII. Károly francia király itáliai hadjáratában

¹⁷ A villa falára helyezett márvány emléktábla szövege: „FIFTH IDUS MARTIS MDXVI/HAC IN HUMILI AEDE NOT EAST DEDIGNATUS/CAROLUS V ROMANORUM IMPERATOR/HIERONYMUM INVISERE FRACASTORIUM/PHILOSOPHIAE AC MEDICINAE DOCTOREM/MATESEOS AC IN CONDENDIS CARMINIBUS EXIMIUM/FATO HAC IN EAST AEDE FUNCTUS/OCTAVO IDUS AUGUSTI MDLIII/CIUIUS BONESES IN DIVAE EUFFEMIAE/HONORIFICENTISSIMO RELATA FUNERE/FLAVORED SUNT/”

¹⁸ *De Vini Temperatura* 1534, *Homocentricorum...* 1535, *De Sympathia et Antipathia Rerum* 1546, *De Contagionibus et Contagiosis Morbis, et Eorum Curatione* 1546. *Alcon sive de cur canum venaticorum* – ez is a velencei összkiadásban van (*Opera Omnia, Venetiis, Apud Juntas, 1555.*)

¹⁹ A *gall betegség* a drámairomdalomban a *Measure for measure*, a *Szeget szeggel* című Shakespeare-darabban jelenik meg először.

harcoló spanyol zsoldosok pedig 1495 telén, Nápoly ostromakor megfertőzték az ottani lakosságot. Innen a baj első két neve, a *Nápolyi kór* és a *Francia betegség*. Egy helyütt úgy írják, az orvostudományi témájú mű címe: *Syphilidis, sive Morbi Gallici, libri tres*. Főhőse Apolló nyájának Syphilus nevű pásztora, kit, miután hagyta elkóborolni a nyáját, az isten titokzatos és súlyos kórral büntet. Ovidius *Átváltozások* című művéből származhat e név (VI. 146.), ott Niobé egyik fia Sypilus – ezt tévesztették el a középkorban. Akárhogy írják, e halálos mű formája: *vers*. Első pillanatra különös, de e verset az egyik legnagyobb brit zsoldárfordító, az ír Nahum Tate ültette át 1686-ban angol nyelvre, *Syphilis: or, a Poetical History of the French Disease* címen.

III. „Fracastoriana et Ferneliana acies” (Fracastoro, Fernel és Medici Katalin)

A következő mondatkígyót bűvöli elő a XVII. századi Robert Burton *A melankólia anatómiája* című könyv-szimfóniája *angyalok természetéről* írt, mesebelien zsúfolt fejezetében:

„És, bár a kérdés igen homályos, Postellus szerint ‘vitákkal s kétértelműségekkel teljes,’ túl az emberi tehetség hatáskörén, *fateor excedere vires intentionis meae*, mondja Ágoston, és megvallom, felfogni magam is képtelen vagyok, *finitum de infinito non potest statuere* [a véges nem tud határozni a végtelen felől], és hamarébb meg tudjuk határozni Tullynak²⁰ *Az istenek természetéről* írott munkája alapján, *quid non sint, quam quid sint* [azt, hogy mik nem, mint hogy kicsodák], hiszen subtilis tanítóink, Cardanók, Scaligerek és a mély Thomisták is *Fracastoriana et Ferneliana acies*, gyengék, szárazok, homályosak és hiányosak e misztériumok terén, és a legfűgőbb elméink mind elhomályosulnak, mint bagolyszem a napfényen, s képtelenek megragadni őket; én mégis megkockáztatom, hogy lényegükről mondjak valamit.”²¹

E szövegben ismerős név tűnik fel az angyalszakértők sorában: „Fracastoriana & Ferneliana acies” – e pár szó mit jelent? Fracastóra utal, és Jean François Fernel nevű kollégájára, ki a francia királyi udvar orvosa volt Catherine de Medicis korában. Nem túl hízelgő ez az említés, annyit jelent csupán, „a Fernelek és Fracastorók serege” – azaz, a kor okostojás doktorai, kik mit se tudnak, csak összevissza diagnosztizálnak. De miért épp a talján Fracastoro és a francia Fernel szerepel együtt? Ennek okáról Moréri a következőt meséli:

„Padovában,²² a Benedek-rendiek kolostorában látható Fracastoro és André Nauger velencei nemes úr szobra, melyet barátjuk, J. Baptiste Ramusio állíttatott, a célból, hogy ez a két nagy ember, akik jó barátok voltak, és akik mindketten egyaránt kimagaslóan művelték úgy a tudományt, mint az irodalmat, együtt legyenek – miként azt M. de Thou elbeszéli. Az *Essais de Littérature* szerzője [M. de Thou]²³ elmond pár Fracastorót érintő dolgot is, melyeket ide tartozónak gondolunk. Az egész világ

²⁰ Tully a régi briteknél Marcus Tullius Cicero családias megnevezése volt.

²¹ Ford.: L. E. in: *A madárfészekébus*, Orpheusz, 2002.

²² Padova híres egyetemén tanult többek között a másik nagy angol esszéista, Sir Thomas Browne, a *Religio Medici* (Az orvos hitvallása) szerzője is egy ideig.

²³ Moréri a de Thou családból Jacques Auguste de Thoura utal, ő írta a *Historia sui Temporis* című krónikát 1604–1608 között. Ismerhette a történeteket alaposan, atyja, Christophe de Thou 1572-ben, a Szent Bertalan-éji megszárítások idején Párizsban a parlament elnöke volt.

tud, *mondja ő*, a Fracastoro és a nagy Fernel között történt találkozóról. S azzal folytatja, hogy e nagy férfiú [Fernel] Catherine de Médicis Francia Királynő betegségének gyógyításával kapcsolatban konzultált Fracastoróval, ki ezért Franciaországba utazott, és miután több napon át együtt vizsgálták a mondott Hercegné állapotát, Fracastoro megállapította a meddőség okát, és megmondta Fernelnek a betegség megszüntetésének biztos módját. E sikeréről elhíresült. Ez az utazás 1543-előtt történhetett, mivel Catherine az évben teherbe esett.”²⁴

Ez a párizsi meghívás legkevésbé sem a harminchárom esztendőös francia udvari orvos²⁵ szakmai galantériájából történt: Medici Katalin Lorenzo Medici leánya volt, nem véletlen hát, hogy neves hazai gyógyászt hívtak – küldtek? – hozzá e fontos örökösödési ügyben, a francia kollégát megerősíteni (megfigyelni). A Medicieknek nem volt mindegy, hogy ők adják-e az elkövetkező francia királyokat, vagy másik család, akinek termékenyebb leánya van. Miután házassága után tíz esztendővel Katalin még nem esett teherbe, a francia udvarban a válást fontolgatták, és maga a király is kezdett hajlani erre. Katalin ekkor királyi férje lábai elé borult, és azt mondta, ha kell, ő félreáll, de hozzá, királyához azon túl is, a sírig hű marad. Ez megindította a királyt, ekkor hívták össze az orvosi konzíliumot, vizsgálják meg, mit lehet tenni. Fracastoro szerepe tehát világpolitikai szempontból is döntőnek mondható, a negyvenesztendőös híres itáliai orvos a lehető legkomolyabb talján államérdekből vágott neki a hosszú útnak.

Medici Katalin 1519-ben Firenzében született, s bár édesapját Lorenzónak hívták, az X. Leo pápa unokaöccse, az urbinói herceg volt, nem pedig *Il Magnifico*. Katalint kislánykorában kolostorba küldték, tizennégy évesen, 1533-ban pedig nőül adták a francia király második fiához, az orléans-i herceghez. Hosszas meddőség, orvosi vizsgálatok és bölcs tanácsok után csak nagy sokára, 1544-ben született meg első gyermekük, a gyöngécske, beteges kisfiú, a későbbi II. Ferenc. Medici Katalin viszont meggyógyult, attól fogva valóban termékeny lett, még három gyermeknek, összesen három jövődöbéli királynak adott életet – és többek szerint (véres képzavarral) a Szent Bertalan-éji mészárlásnak. Előbb azonban 1547-ben, férje, II. Henrik halálakor, Franciaország királynője lett.

A Napkirály eme őseinek királyi haláljáról nem tudunk, a Holdon található végtelen számú kisebb-nagyobb kráter egyikét azonban *Fracastorónak* nevezik, és ez egy elég nagy kráter a *Mare Nectaris* – a *Nektár-tenger* – közelében.²⁶

(Napház, 2005. augusztus – 2016. április)

²⁴ Louis Moreri XVII. század végi szótárának két XVIII. századi flamand kiadását használok: *Le Grand Dictionnaire Historique, ou Le Mélange Curieux de L'Histoire scree et Profane (...)*, Amsterdam & La Haye, M. DCCII., és Amsterdam, Leyden, La Haye, Utrecht, M.DCC. XL.

²⁵ Jean François Fernel csak három évvel az említett nagy konzílium előtt nyerte el a doktori címet, és éppen utána, 1534-ben lett professzor, tán épp a nagy vizsgálat és a sikeres diagnózis jutalmaként.

²⁶ Több esetben éppen így jártam, Stevinusszal is: valamiért feltűnt, érdekelni kezdett, elkezdtem utánaolvasni, végül megtudtam, hogy krátert neveztek el róla a Holdon.

PILINSZKY JÁNOS ERETNEK JELENÉSEI

A startvonalon

Az *Apokrif* (ez a nem kanonizált bibliai szöveg neve) 1956 júliusában, a *Csillagban* jelent meg először. És micsoda versekkel együtt, az *Impromptu*val, *A szerelem sivatagával*, a *Négysorossal*. Nagy pillanat volt ez a forradalom előérzetében élő ország nyilvánosság-történetének. Akkoriban itt-ott már meg-megszólalhattak, leginkább persze a *Csillagban*, az elnémított írók, mert a szerény, de hallatlanul fontos tilalomoldás a főszerkesztő, Király István kezében volt. Pilinszky ugyan, mert katolikus költőnek számított, meg-megjelenhetett, úgy tudom, leginkább Rónay György jóvoltából, a *Vigiliában*, 1949-ben az *Impromptu*, az *Aranykori töredék*, de az irodalmi közvélemény alig-alig vett róla tudomást. Korábbi vers volt az *Apokrif* is. A *Csillagban* is, a *Harmadnaponban* is, hamis, 1954-es keltezéssel jelent meg. Pedig tőle magától tudjuk, tudták sokan mások is, 1952-ben írta. Ma már nehéz megérteni, miért van a vers alatt ez a hazug évszám. Úgy tudni, a főszerkesztő javasolta, kívánta ezt a változtatást. Alighanem azért, mert a sztálinista-rákosista parancsuralom ellen való tiltakozást hallott ki belőle, nem ok nélkül, bár az *Apokrif* igazán nem napi politikai célzatú írás. Márpedig azt, hogy a *személyi kultusznak* (micsoda káprázatos eufemizmus volt ez címke!) voltak hibái, sőt, bűnei, mindaddig nem tudhatta Pilinszky, míg Nyikita Szergejevics Hruscsov pártkongresszusi beszéde fel nem nyitotta a szemét. A főszerkesztő hát, óvatos cenzorként, „helyesbítette” a vers keletkezésének idejét. De ugyan ki törődött akkor a kozmetikázott keltezéssel, ha végre folyóiratban olvashatta a nem régen még tilos verset? Úgy emlékszem, ugyanabban az évben, a Kossuth Klubban már fel is léphetett Pilinszky János. Mindig is élvezte, hogy nem akármilyen színészi képességei vannak, hatásosan, kézmozdulatokkal is rásegítve, öregedőben már egy kicsit túl is játszva adta elő verseit, szerette mondani másokét is, magas hangon, fojtott tüsszel, kántálva, szüneteket tartva, hogy a csendekben még hangosabban szóljon az ige. Előadta legkedvesebb versét, az *Apokrifot* is. Mikor odaért, hogy „Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van”, feszült csend támadt a teremben. Semmi kétség, a szavak, a célszerűen tagolt mondatok, a képek lehető jelentései közül a jelen idejűt hallották. Megérezte a veszélyt az elnöklő Kardos László professzor is, és hogy valamiképpen közömbösítse hatását, mikor a vers fokozhatatlanul komor zárósorai („Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyérynői törmelék / akkorra már a teremtmények arca. // És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok”) elhangoztak, ügyetlen humorral hozzáfűzte: hát igen, a költőnek csak „botja van. Meg rabruhája van. Meg bankbetéje van”, vagyis hát igazán semmi oka szép világunkat ilyen fenyegetőnek látni.

Sokan próbálták felfejteni, értelmezni az annyifelé kötődő, erre-arra ágazó *Apokrifot*. Én inkább azt szeretném tudni, hogy kezdődött, hogy formálódott, mitől lett olyan, amilyen lett. Tudta-e Pilinszky, a kezdet kezdetén, hogy mit akar vele? Írt, beszélt egyszer-egyszer versírásról, a maga gyakorlatáról, de általánosabban, elvontabban, mint, mondjuk, Weöres Sándor vagy Nemes Nagy Ágnes, ők már-már természettudományos szakszerűséggel tudósítottak a költői mesterség valamelyest magyarázható részleteiről. Pilinszky, meglehet, maga sem tudott eleget versei genesiséről, vagy nem szerette (van ilyen költő-

természet), ha belelátunk a módszerébe, fogásaiba. 1946-ban a bölcsészkaron azzal kezdte előadását, hogy „csak most jöttem rá, mennyire lehetetlen az embernek maga-magáról beszélnie, legalábbis prózában, s kivált olyan kényes tevékenységről, amilyen a versírás”. Ihlete, módszere milyenségéről leginkább azzal árul el valamit, amit hajdani valómása végén mond: „A vers, vagy mondjuk úgy, az ihlet izgalma az indítás pillanataiban a startvonalra kuporodó futó izgalmaéhoz hasonló nálam, s az első megtalált kép indítása oly erős, mint a felcsattanó startpisztoly hangja: a pálya, a vers pályája szinte magától húz előre, csak arra kell vigyáznom, hogy el ne vétsem a lépést, a vers fölszabadító örömét s a szigorú versenyszabályokat egy közös élményben élem át, szinte – mint már mondtam – az egész fizikumommal.” Még jellemzőbben: „Van, aki inkább a szívével, van, aki inkább az értelmével ír, én valamiképpen a testemmel. A testemben érzem leginkább egy-egy viszony feszültségét, az ebből kibomló, hirtelen megtorpanó, reflexszerűen átváltó mozgást.” Vagyis benne a vers valami önkívületfélében, lázas biológiai-fiziológiai állapotban indul és folytatódik. Írás közben dől el, hogy, különféle vonzásoknak, kényszereknek, akár technikai helyzeteknek engedve, mivé alakul. Valami hasonlót mondott Füst Milán is: ne azt írjuk, amit akarunk, hanem azt, amit lehet, amit a vers alakja, dinamikája mintegy ránk kényszerít. A vers indulatmenetét az első sor szabja meg. És Pilinszky: „Az első sor nálam rendszerint az első sor marad.” Némi túlzással: nem körülrajzolható valamit akart megírni, hanem egy benne egyelőre alaktalanul gomolygó világot. Hadd mondjam még botrányosabban: ami az *Apokrif*-ben van, írás közben tolakodott bele, erőszakosan követelte a helyét. Szóval a vers alakítja magát? Azért ez nem ilyen egyszerű. Alkalmat kínál költőjének, hogy ösztönösen, és, időről időre éber tudatával, egyre inkább céltudatosan, beleavatkozzon a teremtésbe. Mikor Domokos Mátyás az *Apokrif* keletkezéséről kérdezte, meglehet, fogalmibb, filozofikusabb magyarázatot várt. De Pilinszky János a vers értelmezését, szétszálazását ráhagyta az olvasóra, jobban érdekelte a versírás lélektana. „Az *Apokrif*-ot, erre jól emlékszem, 1952 decemberében írtam. Hogy pontosan hogy kezdődött? – nem tudom megmondani. Elég sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek, mert a világirodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának. Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével. Szavanként újra és újra, hogy amit csinálok, ne váljon »irodalommá«. Az volt az érzésem, hogy fogok egy diszkoszt, és forgok vele, és már a karomat majd kiszakítja, de nem szabad elrepiétnem, mert akkor kiszáll... A vers általában akkor jó, amikor, mint a diszkoszt, egyszerre elrepiéted, és kiszáll a szabadságba. Itt viszont nem mertem elengedni; tartanom kellett a diszkoszt, és egyre vadabbul forogni vele – ezt éreztem. A vers egyetlen alapképlete, struktúrája, amely kezdetben ösztönös volt, később már éreztem is: a visszatartott diszkosz. Forgás. Forogni, egyre vadabbul, és ugyanakkor visszatartani az egyre nehezebb súlyt. Két hétig tartott ez az állapot.”

A célban

Megpróbálom, hézagosan, elmondani, miféle széthúzó és összetartó erők eredője az a sötét feszültség, amelyet az *Apokrif* minden sorában ott érzünk. Azt hiszem, a feszültség egyik gerjesztője az, hogy a vers érzelmi, hangulati anyaga korántsem egynemű. Csak első pillantásra tetszik elejétől végig sötéten, biblikusan komornak. A fájdalom, a kétségbeesés, a riadalom, a szorongás, az ember személyes sorsát és a világ dolgait egyformán bélyegző árvaság hézagaiban itt-ott másféle érzelmek is felragyognak: vágyakozás valami emberi vagy emberen túli melegre, mindenre, élőkre és élettelenekre egyformán rásugárzó gyöngédség, az emlékezetben rögzült gyönyörű részletek, apróságok keltette elragadtatás, áhítat, a gyámoltalanság láttán forrón felbuggyanó szeretet és kétségbeesett, a magány legmé-

lyebb bugyraiból felszakadó szerelem. A versnek ez a rapszodikus hullámszáma onnan van, hogy különféle élmények, tartalmi rétegek csúsznak benne egymásra, árnyékolják vagy világítják át egymást, drámai feszültséget teremtenek. Ez az a századunkban sokat emlegetett és sokféleképpen értelmezett objektív líra: a személyes hang ki-kihallik belőle, de többnyire tárgyiasodik, csak közvetve, csak áttételesen nyilatkozik meg. Az *Apokrif*nek legalább három rétege van: a személyes sors mögött az emberiség, a világ sorsa és a történelem. Ha a vers első sorait olvassuk, mintha csak a bibliát olvasnánk. Azt idézi az utolsó ítélet, a világvége egyelőre egy cseppet sem személyes, sokkal inkább az emberiség közös tudatában fogant látomás. Azt a nyelvet, a hangütést is: nemcsak archaikus szóalakok, a *mindenek* és az *elhagyatnak*, nemcsak a komor, fenséges dikció, hanem a mondatnyitó, előzménytelen *mert* is az *akkor* is. Mintha a mondat felerősítene, folytatna egy előtte megvilágítatlanul, időtlen idők óta futó történetet. Nem csak Pilinszky – az egész teremtett világ felett villámlanak-sötétlenek az emberi nemet, a minden élőt fenyegető jelenések. De kicsoda kegyetlen-kopár, csakis Pilinszkyre valló képek: *a világvégi esett földek, a kutyaólak*. És a mondat szerkezet: három sornyt kell, gondolom, ajzott figyelemmel várni, hogy a csonka szintagmák alanya megjelenjen. De a vers nem ilyen profetikusan, tárgyiasan folytatódik: első személyre vált, és az apokaliptikus jelenések, noha továbbra is közös megrendülést közvetítenek, mintha most már inkább egy belső égbolton vonulnának tovább. Figyeljük csak: nem csak a költemény egésze, kisebb-nagyobb részletei-elemei is rétegesek, sokfelől jönnek és sokfelé futnak vezetőik. A *számkivettetés* mögött ott lehet Kierkegaard keresztény egzisztencializmusa, de lehet bibliai háttere is, az alja nyomorúságba-szenvedésbe száműzött Jób vagy a babiloni vizeknél ülő hazátlanok, de gondolhatunk a közelmúlt történelmének számkivettetteire is, a „korszerű” testi-lelki szenvedésre ítéltre is. Ezért az a fájdalom, amelyet az az olyannyira szokatlan, a modern líra merész metaforáival még kevésbé ismerős olvasónak meg éppen képtelen, mégis olyan magától értetődő, könnyen megvilágosodó (mert az emberiség ősképzeteivel rokon) hasonlat vezet be („hányódom én, mint ezer levelével, / és szólok én, mint éjzárón a fa”), maga is ily többrétegű. A mulandóság és az idő múlásával romló anyag (milyen nagyszerű kép, mert van benne valami emberen túli közös, „az évek *vonulása*”, „a *gyűrött* földeken”, ez meg milyen emberszabású elnyűvödést sugall, az idő és a szenvedés mintázta „törődött kézfej”) és az az eszmélkedés, emlékezés előtti ősi biológiai elhagyatottság, amelyet az örökös sötétet taposó „hasadt paták, hártás lábak” jelenítenek meg, és az a már egy cseppet sem mitikus, félreérthetetlenül történelmi fogantatású, a második világháború, a koncentrációs táborok képeibe költöző, nem velünk született, hanem ember szervezte szenvedés, mely mögött ott van, ott lehet a legjelenebb jelen is. Ezt a sokak közös élményeit kifejező, mégis olyan hevesen személyes részt hirtelen lefékezzi egy megint csak személytelenül apokaliptikus-biblikus kép, amely a versindító jövő idejű víziót most már múlt időben ismétli: „Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében.” *Infravörös* – ez a természettudományos szakszó mintegy visszafogja, másfelé fordítja a vers, hogy úgy mondjam, hagyományosan költői anyagát. Éppen „költőietlenségével” hatásosabb, rémítőbb, mint bármilyen más szín. Jobban *látjuk*, mint az ismerős vöröset (még ha tudjuk is, hogy innen van a láthatón, vagy talán éppen azért), mert valahogy a kozmikus katasztrófák hevével izzik. És itt aztán megint személyesre vált a hang. Az a teher, az az élménytömeg, amellyel a versbeli *én* elindul „szemközt a pusztulással”, nemcsak általában az ember, hanem a huszadik századi ember helyzetére is utal. A közös és személyes szenvedés vállalása, állandó újraélése és kimondása éppen azért nem csupán a keresztény megváltódás ígértét jelenti. S az „ezért tanultam járni! Ezekért / a kései, keserű léptekért” kezdetű részben ez a sötét fénynyel izzó vers mintha váratlanul kivilágosodna. A jelenések iszonyatától megbénított kreatúra (a költő kedves szava) szemhéja alatt, mintegy delíriumban, vonulni kezdenek a földi világ szívajdítóan szép, gyöngéd fényfelragyogó részletei. Az élet töredékeiben is

teljes, paradicsomi derűt, gyönyörűséget érzékelő, az apróságokon is mohón megtapadó vágyakozás, sóvár – nem tudok jobb szót – életszeretet éppen a fenyegetettségben, a végső katasztrófa előérzetében vet ilyen tiszta lángot. Mennyi meleg szívlüktetéssel áradó gyöngéség, szeretetre szomjazó árvaság van az öreg szülőkkel való, a túlvilágra képzelt találkozásban! Mondanom sem kell, hiszen benne van a versben, hogy ez alatt a mozgóképsor alatt is egy bibliai történet dereng, a hazatérő tékozló fiúé. De ennek a halálon túli találkozásnak furcsán evilági sugárzása van. Az öreg szülők szinte test szerint jelennek meg a túlvilági színpadon, a mondat meg-meglődülő, el-elakadó zihálásában (azt hiszem, a három egyforma szerkezet közé vetett *szegények* teremti meg különös lüktetését): „s már jönnek is, már hívnak is, szegények / már sírnak is, ölelnek botladozva.” Vagy: bármilyen éterikus, mégis milyen meghitten földi ez a kép: „kikönyöklök a szeles csillagokra.” Még rejtelmesebb feszültség bujkál a szeretetet (vagy szerelmet), elnyugtató emberközelséget sóvárgó sorokban. A felnőttben bennrekedt gyerekárvaságot aligha lehetne megrendítőben megfogalmazni: „mit kisgyerek sír deszkarésbe, / a már-már elfuló reményt, / hogy megjövök és megtalállak.” Ki ne fordult volna gyerekkorában a falnak, a palánknak, hogy elsírja bírhatatlan és mondhatatlan érzéseit? Itt is, mint lírájában annyiszor, Pilinszky érzései a testi érzetek közvetlenségével, tagolatlanságával, elemi erejével hatnak, mintha egyenesen az idegeiből, a húsából szakadnának ki. Erre a sorra gondolok: „torkomban lüktet közeled”. De hozzátehetném a következőt is: „riadt vagyok, mint egy vadállat”. Láthatjuk itt is, hogy a világ kinagyított darabjait néhány vonással milyen súlyosan, jelentéssel terhesen tudja beletenni a versbe. Az önmagukban is roppant energiát hordozó részletek egy bizonyosan nem tudatos, mégis, úgy tetszik, törvényszerű rendbe állnak a mindig lázas kedély, az ajzott indulat, a szellem teremtő hevében. Hogy ez a rendező elv, vagy prózaiban szólva: kompozíciós ösztön milyen célszerűen működik Pilinszkyben, tanúsítják az újabb váltások is. A forrón felszakadó személyes érzelmekre megint riadalmas, fenyegető jelenések („Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tüzes ég alatt”) és az immár végső, áttörhetetlen magány képei jönnek. A már közölhetetlen árvaság. A „mozdulatlan égő ketrecek” mintha egy megválthatatlan szerelem emésztő izzásában lobognának. Mintha *A szerelem sivataga* szorongató képét ismételnénk:

Nyár van és villámló meleg.
Állnak, s tudom, szárnyuk se rebben,
a szárnyasok, mint égő kerubok
a bedeszakázott, szálkás ketrecekben.

A nagy költemény vége akár egy naplójegyzet is lehetne. Mégis, ezek a kallódó tárgyak, a kerti szék, a „kinnfeledt nyugágy” (a *Négysorost* idézik fel emlékezetemben) s a köztük kimerevített ember, félig már maga is tárgy, természetesen illeszkednek az elvonuló jelenésekhez. És természetesen következik belőlük az a vigasztalanul sivár világkép, amelyben Pilinszky a maga halálát az egyetemes pusztulás freskójába rajzolja. Ebbe az iszonyú mozdulatlanságba fut bele a vers jelenéssora. Félelmetes állókép, mintha a maradék élet menthetetlenül beleveszne az ember utáni föld szervesetlen sivatagába. De nézzük ezt a képet versbeli funkciója szerint: egy mozgalmas, lázasan lüktető részt zár le ez a Pilinszky kedves szavával kataton, azaz mozgásképtelen jelenet. Az érzelmi, indulati tartalmukban, megformálásukban feszülten viharzó részek és a fenyegetően súlyos, merev állóképek váltakozása, a neki-nekilődülő, majd hirtelen megakasztott lendület az egész versre jellemző: a mozdulatlan „tébolyult pupilla”, a baljós égre kelő nap, aztán a fájdalom hullámvérése, s rá a rezzenetlenül sötétlő „vesszőnyi fák”. Aztán a hirtelen felszakadó érzelmek. És végül megint a mozdulatlanság egyre szorongatóbb képei. Ez a fékezett, fojtott dinamika feszíti nemcsak az *Apokrifot*, hanem Pilinszky János egész költészetét.

„... EGYETLEN SZAVA VAN HOZZÁJUK: ...”

Miért pont Nádás, amikor Mészöly?

(Mészöly és Nádás)

Nádás Péter írja köszöntőjében a nyolcvanéves Mészöly Miklós irodalmi kötődéseiről: „A manierizmusokkal való szórakozást merő időpocsékolásnak tekinti. Nincsen magyar posztmodern szerző, aki ne az ő köpönyegéből lépett volna ki, de egyetlen szava van hozzájuk: onánia.” (*Egy antiromantikus szuperszemélyes éntelen antinacionalista patrióta*, in: Nádás, 2006.) A *Privát Mészöly* című dokumentumfilmben pedig így vélekedik: „Velem azonos korúak közül szerintem senkit nem inspirált rajtam kívül.” (Dér–Geröcs, 2012.) Ugyanitt teszi fel Krasznahorkai László a Mészöly-próza hatástörténetének talán legfontosabb kérdését: „Van itt valami, ami magyarázatra szorul: hogy lehet, hogy egy író ilyen hatással van a modern magyar irodalomra, *miközben* közvetlen irodalmi hatást nem gyakorol senkire.” Majd kiegészíti egy nagyon pontos megállapítással: „Csak Nádás Pétert tudom említeni, akinél a gondolkodás kíméletlensége bizonyos fokig emlékeztet a mészölyi gondolkodás kíméletlenségére, *ugyanakkor* a módszer, a működésre serkentő ok és e működés célja: gyökeresen eltér egymástól.” (Dér–Geröcs, 2012. – kiemelések: BS) Úgy is mondhatjuk, hogy a „mészölyi gondolkodás kíméletlenségét” megöröklő Nádasnál immár nagyformában „működik” tovább Mészöly kísérletező jellegű, a bejáratott epikai látás- és beszédmódokat változatosan fellazító szövegkultúrája. Visszatérve a Mészöly-hatás általánosabb szintjére, a kockáztató prózapoétika „megnyerhető veszteségeivel” (Tandori Dezső) számoló idősebb pályatárs több nemzedék számára is: egyszerre követhetetlen előd és lelkesítő példa. A töréses folytathatóság értelmében még akár, didaktikus egyszerűsítéssel, meg is különböztethetjük a Mészöly „köpönyegéből kilépő” posztmodern (történetmondás és emberábrázolás) két változatát: az analitikusan-játékosan ironikus, például Márton Lászlóét; valamint a metafizikusan-tragikusan ironikus, Nádás Péterét (ez utóbbit persze, nyelvjáték dolga, nem muszáj posztmodernnek nevezni, hisz oly sok más kifejezés is akadhat, például a „késő modern”). És ha még határozottabb Mészöly-nyomokat keresünk a kortárs epikában, akkor leginkább három változatot lelhetünk fel: (1) ornamentális, (2) funkcionális és (3) esszenciális nyomokat. És míg az első két típus fel-felbukkan jó néhány szerzőnél, addig a harmadikkal – Krasznahorkai idézett megállapítását elfogadva és továbbvezetve – kizárólag Nádás műveiben találkozhatunk.

Ornamentális nyomokként azonosíthatjuk például az *Annó*beli „Kumria rác apácát” Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* című regényében, vagy a *Megbocsátás* füstmotívumát ugyanitt és Kőrösi Zoltán *Milyen egy női mell?* című könyvében, vagy akár a *Szárnyas lovakban* ábrázolt Duna nyomatékos szerepét Nádás jó néhány művében, így például a *Klára asszony házában*, az *Emlékiratok könyvében*, a *Párhuzamos történetekben*, vagy

A PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégiuma által szervezett Nádás–Mészöly-konferencián (*Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádás Péterig és vissza* Pécs, 2015. október 9-10.) elhangzott előadás bővített változata.

éppen a készülő emlékiratban, a *Világító részletek*ben. Noha az utóbbi esetben egyirányú hatás helyett inkább beszélhetünk párhuzamos tapasztalatokról, hiszen Mészöly és Nádás egyaránt hosszú ideig éltek és írtak a Duna melletti Kisorosziban, ráadásul a *Klára asszony háza* tíz évvel korábban is keletkezett, mint a *Szárnyas lovak*. (A Pannon-vidék Szekszárdja és Madzar[!] Mohácsa, e két Duna-közeli/menti város: nem esik olyan nagyon távol egymástól.) Ugyanakkor a nyomfelismerés öröme túlra itt nem nyúlik, nem nyújtózkodhat az értelmezés. A tiszteletadás vagy a véletlen (vagy valami más) ornemens értékű jegyeinél jóval fontosabbnak tűnnek a szövegek működésmódjában tetten érhető párhuzamok.

A funkcionális értelemben vett Mészöly-nyomok leginkább a történetmondás és a mondatszerkezet szintjein vehetők észre. Az előbbi esetben gondolhatunk a történet és az elbeszélés viszonyának zabolátlan változataira Márton Lászlónál (ama bizonyos „manierizmusokkal való szórakozásra”, posztmodernista „onániára”), vagy éppen arra, hogyan gondolja tovább Nádás a nagyszerkezet felbomlasztásának (legemlékezetesebben talán a *Volt egyszer egy Közép-Európa* című kötetben felködlő) lehetőségeit a *Párhuzamos történetek*ben. A mondatpoétika terén pedig talán elég utalni Nádás *Leírás* című kötetének (1979) egyes darabjaira, amelyeknek ábrázolásbeli lehatároltságában és nyelvi kidolgozottságában egyszerre érződik a francia új regény és a hetvenes évekbeli Mészöly-próza (*Térkép, repedésekkel; Térkép Aliscáról; Alakulások...*) hatása. Nádás alábbi jellemzésének fényében, a Mészöly-mondatszerkezet vonatkozásában még akár az összehasonlító elemzés latjára is lehetne tenni a *Leírás*-novellák, az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* nagyon különböző mondatpoétikáit: „Alapelemeire csupaszította a mondatot, kigyomlált névelőt, olykor ragot, ritkította a jelzők számát, minden díszítmenyt elhagyott. A dísztelenséget, a takarékoságot tekintette a magyar mondat leggyümölcsözőbb lehetőségének.” (Mészöly Miklós halálára, in: Nádás, 2006.)

A „kamera automatizmusáról” érkező Mészöly a „célkitűzésekhez formált valóságot” ábrázoló s így naiv vagy ideologikus „realizmus” ok-okozati mechanizmusának „egyszerűsítő elhagyásai, ráhagyásai”, vagyis a szervesen kaotikus valóságot meghamisító epikai logika helyett ajánlja az „elemek objektív egyenrangúsítását”, a „metafizikai kivetítések kikapcsolását”, ami elvezethet minket (írókat és olvasókat) a „rendezett káosz komor víziójához”. (*Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*, in: Mészöly, 1977.) Vagyis éppen arra a helyre, amelyről Nádás is beszél az *Évkönyv*ben, illetve a *Párhuzamos történetek*et kísérő kisesszében (*A szerkezet és a cselekményminták a Párhuzamos történetek című regényben*), valamint egy interjúban: „A szerkezet kaotikus, mert kaotikus a világrend, a káoszban nem én akarok önkényes rendet teremteni, nem a regényíró, erre nem vagyok képes, hazudnék, ha azt mondanám, hogy erre képes vagyok.” (Károlyi, 2005.) A védjegyértékű „semleges látással” (Németh, 2012.) elfogadott és elemzett valóság „káoszá” megszüntetni vágyó, hamis epikai ívbe feszülő szerzői akarás vagy ideológia felfüggesztésének helye: az éppen adott mondatszerkezet, amelynek alakzatai természetesen kihatnak az epikai szerkezet egészére is – mind Nádásnál, mind pedig Mészölynél. Az 1975-ös *Alakulások*, az 1979-es *Szárnyas lovak* vagy az 1989-es *Volt egyszer egy Közép-Európa* szerzőjének monográfusa, Thomka Beáta beszél a „történetmondás megőrizve meghaladásáról”, a „gazdag epikai anyag (...) szálakra bomló, rendhagyó szövevényéről” (Thomka, 1995.), amelynek végső változata volna az 1995-ös *Családáradás*. A kései epikus „beszély” kapcsán gondolkodik Nádás „Mészöly idegen anyanyelvéről”, az „értelmezhetetlen és értelmezésre nem szoruló nyelvi masszáról”, amelynek három formáját különbözteti meg: azt, amelyben „a történet viszi a nyelvet” (például *Az atléta halálában*); azt, amelyben „a nyelv viszi a történetet” (mint a *Film* esetében); valamint azt, amelyben „maga a nyelv a történet” (ahogyan azt a *Családáradás*ban tapasztalhatjuk) – (Mészöly idegen anyanyelvéén, in: Nádás, 1999.). És itt nem tudunk nem gondolni az *Emlékiratok könyve* pedáns mondatpoétikáját, a – történetesen éppen egy Mészölynek ajánlott esszében jellemzett – „tisztos-

séges mondatok” (*Hazatérés*, in: Nádas, 2001.) fegyelmzetttségét szétziláló *Párhuzamos történetek* Nádas által „ortopéd jellegűnek” és „tartósan furcsának” nevezett mondataira. (Károlyi, 2005.) És noha a nyolcvanas évek – szerkezet- és mondatszintű – prózafolyamatai mellett bábáskodik Balassa Péter szerint Mészöly a *Film* után „újra a történetközponturny próza felé fordult, odahagyva a narrációközponturny prózát” (Balassa, 1985.), és hozzá hasonlóan az *Emlékiratok könyvét* írón Nádas is „a klasszikus modernség, a nem hagyományos, de a szerves forma, a relatív folyamatosságot meghagyó, részben történetmondó epika és műalkotás-szerkesztés mellett döntött” (Balassa, 2007.), mindez mégis kiegészítendő Szolláth Dávid meglátásával, amely párhuzamba állítja Mészöly tervezés közben lezárult és Nádas teljességgel felzaklató következménybe torkolló nagyepikai vállalkozásait: „A Mészöly-terv [*Anno*] és a Nádas-mű [*Párhuzamos történetek*] is erős motivikus, metaforikus kapcsolatokkal fogja össze, és mozaikos, mellérendelő szerkezetekbe rendezi a széttartó történeti rétegeket, de nem biztosítja a nagyepikának hagyományosan kijáró átfogó elbeszélői magyarázat nézőpontját.” (Szolláth, 2015.) Hát még ha azt is hozzáveszünk, hogy a nem-hagyományos „elbeszélői magyarázat nézőpontja” együtt jelentkezik a létezés nem-megnyugtató értelmezésével.

A Mészöly-prózához való esszenciális kapcsolódást az íróársak közül igazán csak Nádasnál tapasztalhatjuk, az ő műveinek világ- és emberábrázolásában. A két író kulcsszavait alkalmazva: a létezés teljes körű iszonyatát felmérő mészölyi „közérzet” sajátosan újragondalmazódik a Nádas-féle látásmód alapmértékegységének számító „alkat” vonatkozási rendszerében, amennyiben tényleg az emberre irányuló „gondolkodás kíméletlenségét” (Krasznahorkai) érzékelhetjük mindkettejüknél, leglátványosabban talán a *Film*ben és a *Párhuzamos történetek*ben. Ezek a művek mintha a humanista toposzokkal és eszmékkel leszámoló Kafka emberképét rajzolnák újra a huszadik századi történelem közép-európai díszletei között, ahol is – a Mészölyt búcsúztató Nádas szavaival – mindkét szerző „azt az értelmet keresi, amit az ember állatiasságának a teremtés adott”. (*Sebzett ember*, in: Nádas, 2006.) A *Film*ben és a *Megbocsátásban* (szűkebb-szexuális és tágabb-erkölcsi értelemben is) felbukkanó bestialitás fokozódik tovább, ölt végtetesebbnél végtetesebb formákat a *Párhuzamos történetek*ben – a rabelais-i paródiához fogható homoszexuális rítusoktól a fajbiológiai kísérleteket át egészen az emberevésig. Vagy gondolhatunk a *Szárnyas lovakban* indulatatosan szenvedő Teleszkai és a 2005-ös Nádas-regény utolsó fejezetében gépiesen gyilkoló Balter alkati rokonságára (olyan távolabbi és közelebbi családtagokkal a háttérben, mint: Büchner Woyzeckje; *A tulajdonságok nélküli ember* Moosbruggerje; Thomas Bernhard mészégetője, Konrad; Krasznahorkai vadőre, Herman; vagy akár a *Film* Siliója). Nézzük most – a különböző irányú értelmezési lehetőségek érzékeltetése végett – egyfelől Balassa transzcendáló következtetését a *Film*ről, másfelől meg Radnóti Sándor leíró megállapítását a *Párhuzamos történetek*ről: „A szexualitás a *Film*ben egyszerre csupasz biológiai működés, egy redukált létezés testisége, létfenntartó és pusztító automatizmus, egyszersmind összehasonlíthatatlanul több ennél; néma, metafizikai üvöltés és kitörés *valamilyen* értelmes jelentés irányába.” (Balassa, 1982.) – „De ami szellemi teljesítményként, hipotézisként a szemétdombra kerül, mint emberkép, mint arra a kérdésre adott válasz, hogy mi az ember, mi a lényeges az emberben, mire használható az ember, szétárad a regény egész világában.” (Radnóti, 2007.) A Mészöly-féle „közérzet” korai alaprajzát ismeri fel Nádas az 1942-es *Koldustáncban*, amely történetesen egyazon évben jelent meg Camus *Közöny*ével (és talán nem véletlen az sem, hogy mindkét műben nagyon fontos szerep jut a kopár teret megvilágító, vakító napnak), és amely „a szociális tudat szintjén, a személyes kéj és a személyes szégyen tárgyaként jelenítette meg” az évtizedekkel később a *Szárnyas lovakban* immár „mágikus tudatszinten” ábrázolt „brutalitást és barbárságot”. (*Egy antiromantikus...*, in: Nádas, 2006.) A fiatalabb íróárs egyébként így fogalmazza meg a „hajlamok és vonzalmak” szerinti genealogikus sort: „... olyan mestert választottam magamnak [Mészölyt], aki egy olyan mestert választott magá-

nak [Camus-t], aki egy gyilkos [a *Közöny* Meursault-ja] szemében látta meg önmagát.” (*Egy író titkos önarcképe*, in: Nádas, 2000.)

Azért persze akadnak különbségek, sőt feszültségek is az egyképp a huszadik század emberi-történelmi borzalmaiban edzett írói látásmódok között. Mert noha „a háborúk és a népiirtások sokkjától, a túlélők értelmes felelősségétől eltelten” Mészöly „a mágikusban talál rá a kollektívat még el nem hagyó, de a személyest már megjelenítő eredetre”, ahová tehát „valamilyen tárgyiast keresve visszaereszkedik az emberi tudat történetében”, esetenként mégis „szívesebben énekel a heroikus bajtársiasság tetves, véres, alkoholtól, spermától és dohánytól bűzlő testmelegéről” (*Egy antiromantikus...*, in: Nádas, 2006.) – az olyan ötvenes-hatvanas évekbeli műveiben, mint például a *Képek egy utazás történetéből*, *A három burgonyabogár*, *a Film*, *az Emkénél*, *a Történet*, vagy akár a *Magasiskola*. Ezt a kritikai jellegű meglátást hegyezi tovább Nádas a *Privát Mészöly* egyik pontján: „Van egy tanulmánya a bajtársiasságról (...), azon nagyon csúnyán összevesztünk, mert ott a bajtársiasságot egy olyan piedesztálra emelte, ami magát a gyilkos akciót ünnepli, azt, hogy a gyilkosság igénye engem arra kényszerít és kötelez, hogy egy másik gyilkost magamhoz közel érezzek, mert hát ki vagyunk téve a halál veszélyének, és össze kell tartanunk. Ennek egyfajta mitológiai jelleget adott. Ez nekem abszolút nem tetszett.” (Dér–Geröcs, 2012.) A huszadik századi kollektivista barbárság egyik formáját, a tömeges emberölésen alapuló „bajtársiasság” (tév)eszmezjét testesíti meg a *Párhuzamos történetekben* a katonatisztből fajbiológussá vedlett (vagy inkább koszlott) Otmar Freiherr von der Schuer. A testi-ideológiai összefonódások fokozhatatlan paródiája, és egyúttal a Mészöly által „énekelve” hangoztatott „bajtársiasság” óhatatlan kritikája, amikor a von der Schuer vezette katonatársak az 1919-es kommunista-szpartakista felkelés vérbe fojtásának kalandját, vagyis az erő- és erőszakelvű testi létezés férfiasan torz tapasztalatát követően, a győzedelmi tábornok körül „nagy kört alkotva álltak föl, váll mellett a váll, kibontották nadrágjuk hasítékát, diadalmasan és hivalkodón előrelökték csípőjüket”, csak hogy „ősi germán szokás szerint” keresztbe vizeljenek. (Nádas, 2005.) Ráadásul az elveszített első világháború után megalakuló „német tiszti szabadcsapatok homoerotikusan átszínezett *Kameradschaftjának*” (Radnóti, 2007.) csoportalakzata hátborzongató alampintául szolgál a regény összes többi testalakzatának (a fehérterrorista Otmar Freiherr von der Schuer fajtiszta bajtársi körétől a Lukács fürdőben önmaguktól eltelten egymást dögönyöző Kádár-kori titkos ügynökök szoborcsoportszerű testalakzatán át az ezredfordulós Berlin exkluzív alsónadrág-szubkultúrájának laza hálózataig) – így például az erős fizikumú váci fegyőrök harsányan brutális férfiközösségének, amelybe tartozik a *Szárnyas lovak* Teleszkaijával rokon Balter.

(Teleszkai és Balter)

Az 1977-es *Szárnyas lovak* és a 2005-ben megjelent *Párhuzamos történetek* utolsó előtti fejezete, az *Egy bőven termő barackfa* (amelynek korábbi változatát már olvashattuk az 1986-os *Újhold-Évkönyvben*) legalább három fontos tekintetben vethető össze: (1) az elbeszélők elhelyezései, (2) a főszereplők jellemrajzai és (3) az ábrázolt cselekedetek mint rítusok szempontjaiból.

Noha az elbeszélői helyzetekben leginkább különbségeket észlelhetünk: míg a *Szárnyas lovak* belső nézőpontja szerint a fiatal és névtelen társszereplő mint tanú meséli el utólag a nála erősebb és idősebb szülősgazda, Teleszkai különös cselekvéssorozatát, amellyel komor búcsút vesz a borospincében házasságtörés közben szeretőjével együtt meghalt (a pincelégtől megfulladt) feleségétől, addig az *Egy bőven termő barackfában* a Nádas-regény külső nézőpontjából, annak „semleges látása” (Németh, 2012.) révén kö-

vethetjük a Dunakanyarban lévő kertjébe visszavonuló nyugdíjas fegyőr, a gyilkossá váló Balter mindennapjait. A *Szárnyas lovak* szereplő-elbeszélője leginkább Teleszkai többször is hangoztatott „Figyelj rám...” felszólításának elbeszélés-poétikai meghosszabbításaként számol be a kora délutántól hajnalig tartó eseményről (hogyan viszik a szoborszerű merevedtségükben megőrzött halottakat a szekéren a paplak érintésével a Dunáig és vissza), és szerepköre tényleg kimerül a történetek egyszerre alázatos és értetlenkedő tanúsításában. Annál inkább tájékozottabbnak bizonyul a szereplői cselekedetek tudatos vagy öntudatlan indítékainak és céljainak tekintetében a Nádas-regényfejezet külső elbeszélője, akinek hangsúlyosan értelmező jelenléte különösen feltűnik például akkor, amikor filozófiai fogalmak segítségével hangosítja ki az elmeügyintézetből megszökött (később Balter által megölt) fiatalember lelki folyamatait: „... s ilyen értelemben ugyanolyan etikai premisszákkal foglalkozott, mint Arisztotelész nyomán a fogalmakra kényes filozófusok.” De mondjuk a „barázda” szó szokatlanul sűrű használata is az elbeszélő nyelvi tudatosságára hívhatja fel a figyelmet. Hiszen csak van valamilyen jelentősége annak, hogy a háromkötetes regényben összesen harminckétszer felbukkanó kifejezés nem kevesebb, mint kilenc alkalommal fordul elő az érintett fejezetben, azon belül szó szerinti jelentéssel négyyszer (például: „... órák múlva se porlott szét a seprűbarázda a földes padlón.”), átvitt értelemben pedig ötször – és nyilván ez utóbbi változat volna a fontosabb, amennyiben a „barázda” hétköznapi használata csupán előkészíti, pontosabban alátámasztja annak metaforikus alkalmazását, például amikor az elbeszélő jóvoltából belelátunk az irtózatos emlékeitől hiába menekülő nyugdíjas fegyőr zavart elméjébe: „S mindama képzet, érzet, látomás és vágy, amely az elmúlt hónapokban finom barázdákat vont magának vagy szépen kiszorult tudatának peremére, a megelőző órákban kikelt, visszatért, megéledt és fondorlatosan támadott.” (Nádas, 2005.) A *Szárnyas lovak* eseményeiről utólag tudósító és tanúskodó, ugyanakkor a történések társszereplőjeként mindvégig értetlen elbeszélő pusztán a cselekedeteivel jellemzi Teleszkait; ellenben a Nádas-regény külső elbeszélőjének átfogó és mélyre hatoló „semleges látása” lehetővé teszi, hogy egyaránt csodálhassuk Balter tevékenységét és lelki folyamatait, azok közös „barázda”-mintázatait. Mészölynél tehát a történet belső elbeszélője furcsálkodva kívülről marad a számára kiszámíthatatlanul viselkedő szőlősgazda lényén; Nádas külső elbeszélőjének röntgentekintete viszont teljességgel átlát a volt fegyőr viselkedésén (mint Hans Castorp Madame Chachat testén). És így mintegy kétféleképpen, két elbeszélői változatban látjuk ugyanazt az emberi, túlságosan, azaz bestiálisan emberi jelenséget.

Hiszen Teleszkait és Baltert szorosan összefűzi lényük abszolút idegensége – ahogyan a Mészöly-mű elbeszélője meg is fogalmazza, a külső nézőpontú csodálkozás többes szám első személyében: „Egy biztos: számunkra ismeretlen módon szenvedett, s mintha csak ugyan dolgozott volna benne valami elfelejtett, ősi szerkezet.” (Ahogyan a mellette földet túró vakond is olyan, „mint egy ősi szerkezet”.) Vagy nézzük kettejük teljes öntörvényűségét – ezúttal a Nádas-regény elbeszélőjének többször is megismételt fordulataival: „Végre szabad volt.” (Noha végül Balter konok szabadsággyakorlata kudarcba, azaz gyilkosságra fullad, amelyet viszont sajátosan ellensúlyoz a regény utolsó, *Szépségének szerelme* című fejezete, annak megkapóan rendhagyó idillje.) A két főhős korlátozhatatlan szabadságigénye nem másból fakad, mint természetes, már-már állatiasan természetes lényükből: „Póresége nem volt meglepőbb, mint egy nemesen öregedő vadállaté.” A Balterre alkalmazott állathasonlat ugyanúgy vonatkozhatna Teleszkaira is, aki szintén meztelenül dolgozik a présháza portáján, miközben izmos és hatalmas testét ellepik a legyek, valamint üritkezését követően akáclevéllel tisztálkodik, továbbá mosakodás után a ló szőrébe törülközik, pihenni meg egy vakondtúrás mellé heveredik, és a szeretőjével összeragadt felesége holtteste láttán is „erős állathorkantást” hallat... A házasságtörés vétkével mindkét férfi átbillen a hétköznapi moralitásának határán, Teleszkai úgy, hogy

elszenvedi, Balter úgy, hogy elköveti (nyomorék testvére élveteg feleségével). Ráadásul Balter állatias szexualitása párhuzamba kerül, sőt emlékképeiben egyenesen összemósodik az állami-politikai erőszakszervezet testes férfiközösség-tapasztalatával: „Védtelenül fogadta az ide nem illő képet. Gumibotot látott, holott a fasza ágaskodott az emlékeztől, és az arcát önkéntelenül a tenyerébe temette. Ne lássa, amit erősebben már nem érezhetett.” Az amorális vagy inkább nem-morális (a morális látásmóddal szakító) határátlépés pedig mindkét műben tovább fokozódik, egészen a törvénysértés közömbösségéig: amilyen magától értetődő módon teszi a Mészöly-hős bizarr magánszertartása tárgyává a két összeölelkező holttestet, ugyanolyan természetességgel viselkedik (például étkezik) a Nádas-regényfejezet nyugdíjas fegyőre a gyilkosság után: „Akkor ember, maga közben nézegette a hullát, mondták a rendőrök, hiszen maga fölötte állt. // Nem akar hazudni, válaszolta szelíden mosolyogva, de bizony így történt.” A katolikus pappal vitatkozó Teleszkai és a protestáns lelkésszel szembekerülő Balter indulatai és gondolatai ugyanúgy a teremtett valóság, a létezés újraértékelésének nyers vágyát hordozzák, még akár a tételes megfogalmazás szintjén is: „Ha választani lehetne, hogy ki támadjon fel, azt hiszed, hogy Jézus?”; „Szegény pap! Azt se tudja, mire lehetne emlékezni!” – „Mintha a teremtést (...) ki kéne igazítani...”; „Nem tartotta olyan nagyra az emberi életet, hogy bárkinek kívánja.”; „Nincs megbocsátás.” Nádas 1986-ban keletkezett (később regényfejezetté váló) írásában ugyanúgy a „megbocsátás fordítottját” látjuk, mint a vele egy időben született Mészöly-elbeszélésben, a *Megbocsátásban*. (Az 1986-os Mészöly-mű végén olvashatjuk például a zavarba ejtő „megbocsátó kérés” fordulatot, amely könnyen belejátszhat szövegértésünkbe akkor, amikor a Nádas-regényfejezet Baltertől búcsúzó lelkészének „átokként” hangzó „kérését” halljuk.) Mint ahogyan a *Szárnyas lovak*ban felbukkanó „Providencia” felirat (a présház falára szögelt biztosítótársaság-címként) sem a gondviselésre utal, legfeljebb, ironikusan, a hiányára. A kultúra hagyományosabb eszméinek vagy az epika megszokottabb céljainak hiányát viszont emlékezetesen betöltik a művekben ábrázolt rítusok, illetve az ábrázolás szövegrítusai.

Ahogyan Teleszkai komor következetességű vállalkozásának, úgy a természet ritmúshoz igazodó Balter cselekvésorának sem a (nem létező vagy bizonytalan) céljában rejlik az értelme, hanem önmagában: a végigvittségében. És persze nem tudunk eltekinteni a végigvittség végigmondottságától sem, annak nyelvi minőségétől: a rítusjellegű cselekedetek rítusjellegű elbeszélésmódjától. A *Szárnyas lovak* eltökélt hősének súlyos vagy homályos jelentésű szavait („ünnep”; „itatás”, „amit”...) a bennfoglalt és bizonytalan elbeszélő hasonlóképpen határozatlan nyelvi eszközökkel („ezt”; „az, amit”; „arról, amiről”...) értelmezi, jobban mondva járja körül, fogalmazza meg azok lenyűgöző értelemnélküliségét: „Te meg, látszik, nem tudod, mi az *ünnep!*”; „A Dunánál lesz az *itatás.*”; „*En ezt* nem csinálnám.”; „Tudod te, hogy mi az, *amit* csinálsz?”; „Nekem csak az a fontos, hogy megcsináltuk, *amit* lehet.”; „... és most mondott le *arról, amiről* végül is soha nem mondott közelebbit.” (kiemelések: BS) A társszereplő elbeszélőnek nincsen szava Teleszkai tettének (sem egyidejű, sem utóidejű) értelmezéséhez; csupán egyetlen lehetősége marad: bemutatni a rítust, és egyúttal felmutatni saját utólagos beszámolóját mint szövegrítust. És nincs ez másképpen Balter balladaszerű történetében sem, amely „a megrögzötten pogány dunai emberek” világában játszódik, és amelynek ábrázolt eseményláncolatára és ábrázolásmódjára egyképp érvényes lehet a lelkészunoka Dávid cselekedetét, vagyis az elhagyatott bányató homokos szegélyének többszörös körbejárását néven nevező megjegyzés: „Pogány rítus volt, amibe igazán nem avathatta be a nagyapját...” A vizes homokon látható lábnyomok köralakzata a nyomhagyó személy vonatkozásában nyeri el tulajdonképpeni értelmét, a létezés egészének iszonyatát ellensúlyozó tevékenység – az értelmezhető vagy legalább leírható emberi alkotás – saját belső értelmét: „A nyomok mélysége és a saját tökéletlensége között közvetlen volt a kapcsolat.”

Épp, mint a Mészöly-elbeszélés szövegrítusával párhuzamos Nádas-regényfejezet (és persze a teljes regény) szövegrítusában. Vagy mint azok értelmező összevetésének olvasásrítusában.

Idézett művek

- Balassa Péter: Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Filmjéről és művészetéről*, in: *A színeváltozás*, Budapest, 1982.
- Balassa: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. A *Megbocsátás* című kötetéről, in: *Észjárások és formák*, Budapest, 1985.
- Balassa: *Mindnyájan benne vagyunk. Nádas Péter művei*, Budapest, 2007.
- Dér Asia–Gerőcs Péter: Privát Mészöly. Szövegkönyv, *Új Forrás*, 2012, 2.
- Károlyi Csaba: „Mindig más történik”. Interjú Nádas Péterrel, *Élet és Irodalom*, 2005, 11, 4.
- Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Budapest, 1977.
- Mészöly: Megbocsátás, in: *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre*, Budapest, 1989.
- Mészöly: Szárnyas lovak, in: Mészöly, 1989.
- Nádas Péter: *Esszék* (1995), bővített és javított kiadás, Pécs, 2001.
- Nádas: *Hátországi napló*, Pécs, 2006.
- Nádas: *Kritikák*, Pécs, 1999.
- Nádas: *Párhuzamos történetek III. A szabadság lélegzete*, Pécs, 2005.
- Nádas: *Talált cetli* (1992), bővített kiadás, Pécs, 2000.
- Németh Gábor: „Le kell vetkőzni, föl kell öltözni...”. Nádas Péterrel Németh Gábor beszélget, in: Csordás Gábor (szerk.): *Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai*, Pécs, 2012.
- Radnóti Sándor: Az egy és a sok, in: Rác I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Budapest, 2007.
- Szolláth Dávid: A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma, *Jelenkor*, 2015, 9.
- Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Pozsony, 1995.

A „TITOKTALAN TITOK” NYOMÁBAN

Széljegyzetek az El Kazovszkij-kiállítás recepciójához

A Nemzeti Galériában 2015. november 5. és 2016. február 14. között megrendezett El Kazovszkij-kiállítás nem csupán jelentős közönségsikert, hanem zajos szakmai-kritikai sikert is aratott. A kritikák és sajtóbeszámolók áttekintése jól láthatóvá teszi, hogy miként ítélik meg az egyes szerzők azokat a kérdéseket, melyek elválaszthatatlanok El Kazovszkij művészetétől: ilyen az érzékiség és a szexualitás szerepe, a populáris kultúra szerepe, a művészeti undergroundból a főáramba történő áttörés mozzanata, és hasonlók. Ugyancsak mérlegelhetővé válnak a kultúrtörténeti korszakváltások kérdései, illetve bizonyos művészetpolitikai vonatkozások is.

1. A kurátori program

A Rényi András, valamint kurátortársai: Jerger Krisztina és Százados László által létrehozott kiállításnak mind a koncepcióját, mind a megvalósítását többnyire tetszéssel fogadták. A kritika egy jelentős része öntörvényű, saját jogán is faggatható *mediális eseményként* ünnepelte a kiállítást, nem pusztán reprezentációs eszközként, melynek célja, hogy közszemlére tegye a szóban forgó művész alkotásait. A kurátori koncepció egyrészt szorosan követte és egyértelművé tette a Kazovszkij életművében megragadható problémákat, másrészt határozott – és ami ritkább: alaposan kifejtett – javaslatot tett arra, hogy miként értelmezzük El Kazovszkij alkotásait. Nem előzmények nélkül; ezek között nem csupán a Kazovszkijra vonatkozó szakirodalmat kell említenünk – közte Forgács Éva kitűnő monográfiáját –, hanem az El Kazovszkij által nagy mennyiségben termelt önértelmező, illetve önéletrajzi szöveganyagot is: interjúkat, verseket, nyilatkozatokat.¹ A kiállítást és visszhangját illetően nemcsak az izgalmas kérdés, hogy milyen mértékben és miként használhatók fel egy alkotó önmagára, illetve művészetére vonatkozó nyilatkozatai munkásságának *kritikai* értelmezése során, hanem az is, hogy az alkotói önértelmezések miként íródnak bele nem csupán a szóban forgó kiállítás tárgyi-fogalmi rendjébe, hanem az erről szóló kritikák nyelvhasználatába is. El Kazovszkij életművének önéletrajzisége nem csupán a jelenséget egyértelműsítő alkotói vallomások hangsúlyos volta miatt érdekes, hanem azért is, mert a Kazovszkij működésének egyik alapvető, ha ugyan nem elsődleges közegét jelentő magyar neoavantgárd fogadtatásában általában véve is fontos szerepet játszottak-játszanak a különféle életrajzi mítoszok, valamint az ezekre épülő kultikus megközelítések. El Kazovszkij esete sem kivétel; a fogadtatásban láthatjuk, hogy miként szervesül egymásba az önéletrajzi mítosz, a kulturálisan hagyományozott archaikus mítosz, illetve a legkülönbébb szimbólumokból kialakított magánmitológia. Kétségtelen, hogy a kiállításban megtestesülő kurátori koncepció rendkívül meggyőző erejű: határozottan megfogalmazott, jól végiggondolt és relevánsnak mondható befogadási, illetve ér-

¹ Lásd: Forgács Éva: *El Kazovszkij*. Budapest, 1996, Új Művészet Kiadó; *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, Budapest, 2012, Magvető; El Kazovszkij: *Homokszökőkút. Verseik*. Ford. Balázs Imre József és mások. Budapest, 2011, Magvető.

telmezési javaslatokat, sőt, szinte utasításokat tartalmaz. E program többnyire visszaköszön a kritikákban is: a recepció szinte totálisan Rényi András hatása alá került; viszont azt is érdekes látni, hogy néhány kritikust kifejezetten zavart vagy zavarba ejtett a megvalósított kuratori program szuggesztivitása. Erről később lesz szó. Ugyanakkor egy ennyire jól kifejtett koncepcióval könnyebb is vitatkozni; nem csupán azért, mert több benne a határozott állítás, kuratori döntés, amelyre reagálni lehet, hanem azért is, mert a kiállítás verbális – nem szép szóval élve – „megtámogatottsága” azoknak a kritikusoknak is fogódzókát nyújtott, akik a pusztá látvánnyal esetleg nem tudtak volna mit kezdeni. A kiállítás ily módon nem csupán nagyobb értelmezési felületet, hanem nagyobb támadási felületet is biztosított, ez tetten érhető mind az egyébként csekély számú fanyalgó kritikák, mind az egyébként elismerő hangvételű írások bíráló észrevételeiben.

A bírálatokból kirajzolódó diszkurzív mező jobb áttekintése érdekében röviden összefoglalom Rényi koncepcióját. Nem akadémikus bemutató, hanem „látványos izgalomforrásként” funkcionáló kiállítás. Nem életrajzi ívet és lineáris kronológiát követő kiállítás, hanem a művek asszociatív tárgy-együttesekbe, installációkba, illetve „képfelhőkbe” történő elrendezése. A kiállítás az életmű minden részét (szimbolikáját, teatralitását, a testiséghez való viszonyát, mítosz- és fétismániáját, a popkultúrához való sajátos viszonyát) elsősorban és nyomatékosan a művész szexuális identitásproblémáiból kiindulva értelmezi. Az oeuvre minden tematikus és motívumszerű összefüggése-részlete nagyon jól meg van magyarázva, minden motívum és kérdéskör explikált – a művek tematikus termekben vannak elhelyezve, a tájékozódást a feliratok mellett a főkurátor által írt kísérőfüzet segíti.² A kiállítás igen erőteljesen reflexív és médiatudatos: felhívja a figyelmet a műveknek a „fehér kocka” metaforájával jellemezhető – steril, arisztokratikus, modernista – kiállítási térben történő elhelyezhetőségére, illetve arra, hogy az életmű milyen szorosan beleszövődik a nyolcvanas évek populáris kultúrájába, szubkulturális törekvéseibe, mindennapi életébe; tehát mindazokba a dolgokba-jelenségekbe, melyek megkérdőjelezzik a *white cube*-típusú, hideg és absztrakt reprezentációs térben való közszemlére tétel létjogosultságát. A jobb áttekinthetőség érdekében előre jelzem a főbb kifogásokat is. A kiállítás túl intenzív és nagyszabású, majdnem befogadhatatlan. A kiállítás nem a megfelelő – hanem: kompromisszumos – módon foglalkozik El Kazovszkij szexuális identitásával. Egyáltalán: mit keres El Kazovszkij a Nemzeti Galériában? Végezetül: El Kazovszkij túl szorosan kötődik a nyolcvanas évek kultúrájához, továbbá művészetének aktualitása-rangja vitatható, ezért felmerül a kérdés, hogy valóban szükséges-e ekkora jelentőséget tulajdonítani neki, mint amekkorát a kiállítás sugallt. Elemzésem elsősorban e kérdésekkel foglalkozik, de nem kizárólagosan; a befejező részben áttekintem a recepciónak a magánmitológia, az összművészet, a szubkulturális repertoár, valamint a camp esztétika összefüggéseire vonatkozó megállapításait is, utalva arra, hogy a kritikusok többsége – a szexuális identitásproblémák mellett – e jelenségekben és fogalmakban látta az életmű átfogóbb értelmezésének kulcsát.

2. Reflexiók a helyszínrre

A Nemzeti Galériában való elhelyezés, amihez a kultúrpolitika legfelsőbb szintjének egyetértése volt szükséges, némi feszélyezettséget szült. A Rényi Andrással készített *Magyar Narancs*-interjú egyik kérdése is kitért erre, mégpedig meglehetősen célzatosan: „Hogyan kerül El Kazovszkij a Magyar Nemzeti Galériába?”. Rényi válasza: „Van erre egy kézenfekvő magyarázat: egyszerűen jó és fontos művész, aki a megelőző korszak jelentős figurája volt. Miért ne rendeznének kiállítást a műveiből? Persze, olyan művészről van szó, aki nem

² Rényi András: *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij-életmű*. Budapest, 2015, Magyar Nemzeti Galéria.

feltétlenül illik bele abba a határozott arculú kultúrpolitikába, amelyet manapság a kulturális kormányzat, illetve részben az állami fenntartású intézmények visznek. Az ellentmondás én nem tudom feloldani, mindenesetre tényként rögzítem, hogy a munka során nem érzékelttem semmilyen ellenállást úgymond a »hivatal« részéről”.³

A riporter által felvetett problémáról, illetve Rényi András válaszáról természetesen sok mindent mondhatunk. Egyrészt feltehető a kérdés, hogy vajon miért nem illik „feltétlenül” El Kazovszkij a jelenlegi kurzusba, másrészt, hogy miért nem váltott ki ellenállást a művésznek a kulturális kormányzat törekvéseihez viszonyított inkompatibilis volta? Szintén lényeges – ha nem lényegesebb – hogy ez a problémakör miként kapcsolódik a recepció többi diskurzusmotívumához. Távolról közelítve fogalmazhatunk úgy, hogy a reprezentatív, nemzeti, akadémiai, sőt netán szakrális aurával rendelkező kiállítóter igénybevétele vajon nem ássa-e alá a legkülönfélébb erkölcsi és kulturális konvenciókat merészen provokáló művész hitelességét. Itt nem csupán a mostani kormányzat politikájával való összeférhetetlenségről van szó, hanem arról is, hogy a felforgatónak, botrányosnak, provokatívnak tekintett életmű a magas kultúra szentélyszerű reprezentációs terébe helyezve vajon nem veszíti-e el eredeti szubverzív intencióját – ez például Hajas Tibor 2005-ös Ludwig Múzeum-beli retrospektív kiállítása alkalmával is felmerült. Természetesen (piaci viszonyok között) nincs olyan lázadás, provokatív, tabusértő, polgárpukkasztó művészet, mely ne muzealizálódna igen gyorsan és eredményesen – ez a neo-avantgárd és a művészeti intézményrendszer sajátos viszonyának egyik nagy tanulsága.

Nehezebb – és bizonyára kényesebb – kérdés, hogy vajon *akkora-e* a szóban forgó ellentét? A *Magyar Narancs* újságírói kérdése, vagy a *Kettős Mércé* később idézendő publicisztikája azt sugallja, hogy igen; Rényi András kicsit óvatosan úgy fogalmaz, hogy El Kazovszkij „nem feltétlenül” illik a jelenlegi művészetpolitikába, a *Kettős Mércé* viszont azzal vádolja a kurátort, hogy szándékosan eltompította az El Kazovszkij-*oeuvre* azon „kényelmetlen” vonásait, melyek nem egyeztethetők össze a jelenlegi kurzussal.

Ha cinikusan, de lényegre törően akarunk fogalmazni, akkor azt mondhatjuk, hogy mivel El Kazovszkij 2008-ban elhunyt, nem állt módjában összeütközésbe kerülni az éppen regnáló kulturális kormányzat bármiféle ágensével vagy faktorával, márpedig ez lehetne az egyetlen reális ok, mely e kiállítást alááshatta, megkérdőjelezhetette, vagy éppen meghúsihathatta volna. A többi nem sokat számít. Hiszen, ami a szexualitást illeti, Kazovszkij munkáin ennek jelenléte (az életrajzi háttér ismerete esetén is) szublimáltabb annál, hogysem a hatalom ingerküszöbét elérje, és ebből következően botrányos lehetne. Ami az avantgárd gesztusokat, a polgárpukkasztást illeti, az ilyesféle művészetre a hatalom jelenleg akkor figyel fel, ha az alkotók személyével vagy a közvetlen politikai érdekérvényesítés nyelvére is átfordítható tevékenységével valamilyen konkrét problémája van. Egyébként akár nagyvonalúan támogat is hasonlóan nagyléptékű, ám „polgárpukkasztó” kiállításokat, lásd a számos vitát és szinte értelmiségi bojkottot kiváltó Gulyás Gábor-féle Bizottság-kiállítást a Múcsarnokban.⁴ Abban is lehet valami, hogy El Kazovszkij „színes-szélesvásznú” mitologizmusa, művészetének teatrális és némiképp didaktikus volta, az absztrakt és a figurális kifejezőmód között egyensúlyozó képi világa nem áll teljesen távol azoktól a *szinkretisztikus esztétikai vízióktól*, melyek iránt a hivatalos művészetpolitika jelenleg érdeklődést mutat. Egyrészt azt mondhatjuk, hogy El Kazovszkij világában nincsen semmi, ami a jelenlegi kultúrpolitika számára hasznosítható volna, másrészt nincs is benne semmi, ami teljességgel, illetve botrányosan elfogadhatatlan.

Mínthogy a heteroszexuális modelltől eltérő szexuális irányultság színrevitelével, elismertetésével kapcsolatosan *mindezek ellenére* a hazai közéletben hosszabb ideje politikai és

³ Czenkli Dóra: „Zúrzavar, habzó érzékiség”. Interjú Rényi Andrással. *Magyar Narancs*, 2015. nov. 25. <http://magyarnarancs.hu/kultura/zurzavar-habzo-erzekiseg-97329>

⁴ „*Sírba viszték*”. *A Bizottság a Múcsarnokba megy*. Budapest, 2011, Múcsarnok.

kulturális viták, illetve botrányok vannak napirenden, joggal feltehető a kérdés, hogyan illeszkedik El Kazovszkij transzszexualitása a mai konzervatív kultúrpolitikai hatalmi diskurzusba. A kiállításnak a transzszexualitás reprezentációjával kapcsolatos mozzanatai nem borzolták fel különösebben a kedélyeket, se a konzervatív kultúrpolitika, se mások részéről, napirendre tértek felette, többnyire egyszerűen és kissé mechanikusan továbbbírták az El Kazovszkij által megalkotott „női testbe zárt homoszexuális férfi, aki fiatal fiúkba szerelmes” narratívát.⁵ Ennek több oka lehet, illetve van. Feltételezhető, bár ez valóban csak feltételezés, hogy a heteroszexuális normától való eltérést, akár transzszexuális, akár homoszexuális irányba, a közvélemény jobban elfogadja olyan személyek esetében, akiknek a biológiai neme nő; nem azért, mert a nőknek többet „enged meg” (hiszen ennek többnyire épp az ellenkezője az igaz), hanem mert az ilyesmi jobban illeszkedik a szexualitás mainstream ábrázolásával kapcsolatos szokványos esztétikai kódokba. Másrészt az is feltételezhető, hogy a bemutatott anyag lehengerlő intenzitása, meggyőző ereje, erőteljes képi retorikája felülírta a nemi kódokkal kapcsolatos problémákat, a kiállítás befogadása nem igényelte pillanatról pillanatra az egyébként hangsúlyosan felkínált, a művész szexuális identitására építő interpretációs fogódzók használatát, a transzszexualitás jelenséggel történő folyamatos, műalkotástól műalkotásig haladó, kérlelhetetlen szembeállításnak és az identitáspolitikai harcoknak – kellett volna a kiállítás képi, nyelvi, illetve tárgyi diskurzusaiban lezajlania.

3. Szexuális identitás – identitáspolitika

Kiss Kata Dóra esszéje, mely a *Kettős Mércé* oldalán jelent meg, egyszerre érinti az eddig felvetett kérdéseket. A cikk írója azt kifogásolja a kiállítást illetően, hogy a kurátor nem tulajdonított kellő jelentőséget az El Kazovszkij szexuális identitása, illetve alkotásai közötti összefüggéseknek.⁶ E vád – melyet egy Facebook-bejegyzése szerint maga Rényi is meghökkenve és tanácstalanul olvasott – azért is meglepő, mert a kiállítás mind koncepcióban, mind térrendezésében igenis nagy jelentőséget tulajdonít a fentieknek; a Rényi által megfogalmazott erős javaslat senkinek sem került el a figyelmét, sőt, a „női testbe zárt homoszexuális férfi, aki fiatal fiúkba szerelmes” narratíva szinte a recepció vezérmotívumává vált. Már a cikk elején látszik, hogy a szerző eltökélten keresi a kritikai fogásokat a kiállításon. Felveti a dilemmát, hogy a kiállítás miért is nem életmű-kiállítás; azért nem, mert az életmű egy része vagy rejtőzik, vagy kallódik, vagy nem nyilvános – nyilatkozta Rényi a *Magyar Narancsnak*. A cikk szerzője nem foglalkozik azzal, hogy a kiállításon bemutatott Kazovszkij-művek roppant tömegét miféle filológiai teljességeszmény nevében kellett volna tovább bővíteni. El Kazovszkijnak ráadásul nem voltak „korszakai”, erre Forgács Éva monográfiája is utal.⁷ Az életmű szembeszökően homogén és redundáns: bármilyen lenyűgöző és eredeti, lényegében egy jól körülírható vizuális eszköztár (szimbólumok, színek, formák) monomániás ismétlésén alapszik. Akárhogyan is, nehezen érthető, hogy miért írja a *Kettős Mércé* szerzője, hogy a közönség „jobb híján” kap egy kicsit a műből, és az életből is.

⁵ Érdekes látni, hogy Almási Miklós kritikája szinte sietősen letudja, a közhellyé vált ismerettel szembeni türelmetlenséggel kezeli a Kazovszkij-oeuvre értelmezésének efféle irányát: „lépjünk túl a kötelezőn”; írja, majd hozzáfűzi: „már szinte fáj, hogy az elemzések itt többnyire meg is állnak. A kuriozitásnál.”. Almási Miklós: A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű. I. rész. *Art7.hu*. 2015. december 12. <http://art7.hu/kepzo-es-iparmuveszet/a-tulelo-arnyeka/>

⁶ Kiss Kata Dóra: A transzszexuális El Kazovszkij. *Kettős Mércé*, 2016. február 4.

⁷ Forgács Éva: *El Kazovszkij*, 8.

A szöveg elején megfogalmazódik a vitairat fő problémája, egyfelől, hogy miért egy állami intézmény ad otthont egy transznemű, önértelmezése szerint *férfi homoszexuális* művész kiállításának (merthogy ez a jelenlegi kultúrpolitika, illetve közbeszéd számára bizonyára kényes téma), illetve, hogy az „adott körülmények között” a kiállítás hogyan viszi színre El Kazovszkij nemi identitását. A kritikus úgy véli, hogy a recepcióban „mél-
tlatlanul kevés szó esett arról, hogyan reprezentálja a [kiállítás] ezt az identitáspolitikai kérdést”. Kétségtelen, hogy a kritikák többsége nem vizsgálta részletekbe menően ezt a bizonyos *hogyan*-t, beérte az El Kazovszkij, illetve Rényi által adott értelmezések idézésével-újraírásával. A szerző megállapítja: „Kazovszkij [...] nemcsak képeket, hanem identitást is komponált. Őszintén és szuggesztíven vitte színre vagy tette képpé önkeresését. Ez az, ami miatt saját korában hihetetlen népszerűségnek örvendett, és ami miatt ma is releváns alkotónak számít”. Nyilvánvaló, hogy ez leszűkítő értelmezése El Kazovszkij munkásságának (és, megjegyzem, fogadtatásának is), de most nem az a lényeg, hogy igaza van-e a kritikusnak, vagy sem, hanem az, hogy a leszűkítő szemlélet köszön vissza abban is, ahogyan a szerző Rényi kurátori munkáját bírálja. Kiss Kata Dóra egyrészt a professzionális műkritika eszközeivel elemzi mind Kazovszkij művészetét, mind a kiállítást, másrészt gondolatmenetéből az tetszik ki, hogy mindazt, amit a kiállításból cikke *hiányol*, azt a kiállítás voltaképpen *tartalmazza*. Nyilvánvaló, hogy a *Kettős Mércé* írása nem csupán egy identitáspolitikai harc részeként értelmezi a kiállítás diskurzusát, hanem a szóban forgó kritika maga is e harc terepévé válik.

A kritikában szereplő alcím – *Az elhallgatás alakzatai* – utal rá, hogy a szerző abból fog messzemenő következtetéseket levonni, amiről a kiállítás (fonderlatosan) hallgat. Az erre vonatkozó fordulatok olyan sűrűségben fordulnak elő a cikkben, hogy szinte már komikusak: „mél-
tlatlanul kevés szó esett arról, hogy”, „mintha szánt szándékkal lennének elrejtve”, „háttérbe helyezve”, „homályban hagyja”, „kifejtetlenség”, „szemérmesen kezeli”, „tudatosan kerüli” és így tovább. Egyfelől mindennek nincsen különösebb jelentősége. A Kiss Kata Dóra által művelt kritikairás a mainstream kulturális kritika egyik számomra teljesen elfogadható formája, akárcsak az általa használt szótár. A tudatosan és nyíltan ideologikus módon az identitás elismertetéséért folytatott harc részét alkotó képzőművészeti, irodalmi, és még inkább: kulturális kritikairás Magyarországon is egyre elterjedtebbé válik, mind az etnikai identitással kapcsolatos, mind a szexuális identitás kérdéseit képviselő művek esetében.

Három észrevételt azért szeretnék megfogalmazni. Egyrészt, hogy a *Kettős Mércé* írása sok szempontból inkább kordokumentum, visszaolvashatók belőle a kortárs közéletet, sőt, hovatovább a mindennapokat is jellemző-megbénító frusztrációk és félelmek – nemcsak az elhallgatás alakzatain keresztül, hanem jól megfogalmazott állítások formájában. Szembeszökő a cikk konspiratív hangvétele, illetve konspirációk leleplezésére irányuló törekvése: mintha az egész kiállítás azért lett volna olyannyira a Kiss Kata Dórának nem tetsző módon elrendezve, hogy ne provokálja a konzervatív kultúrpolitikát, hogy El Kazovszkij művei, illetve a kurátorok akadálytalanul bejuthassanak a „kanonizáció kormánységédlettel megszentelt terébe”, hogy anakronisztikus módon a 2011-es Bizottság-kiállítás egyik bírálóját idézzem.⁸ A harmadik a cikk végének vádaskodó hangvétele. „Amit a Galériában láthatunk, az egyfajta óvatos kötélranc a kurátorok személyes Kazovszkij-képe, a művész önvallomásai és a hivatalos állami kultúrpolitika között. És mint kötélranc jól teljesít: képes bevinni egy megosztó személyiséget egy sokak által elérhető térbe, még identitásáról is finom említést tesz, mindeközben a politikai semlegesség látszatát kelti. Nem szeretném kétségbe vonni a jelentőségét annak, hogy ez a kiállítás

⁸ Kürti Emese: Semmi drágám, semmi („Sírba vizstek”. A Bizottság a Múcsarnokba megy). *Magyar Narancs*, 2011 (37.). szeptember 15. http://magyarnarancs.hu/zene2/kiallitas_-_semmi_dragam_-_semmi_-_sirba_vizstek_-_a_bizottsag_a_mucsarnokba_megy-76913

létrejöhett egy olyan helyen, mint a Nemzeti Galéria. A hivatalos állami ízlés tükrében ennek pusztá ténye is bátor ellentételezése annak a művészeti ideológiának, amit ma az MMA diktál. Ez azonban elkerülhetetlen kompromisszumokat követelt.”

Fentebb próbáltam érvelni amellett, hogy a „hivatalos” állami kultúrpolitikának – transznműség ide vagy oda – nem lehetett különösebb oka arra, hogy elutasítsa vagy megszelídítse El Kazovszkijt, illetve a szóban forgó kiállítást. A cikk azonban nem áll meg ezen a ponton. „A semlegesség látszata komoly politikai felelőtlenségbe csap át” – folytatja a szerző, ezen azt értve, hogy El Kazovszkij nemi identitásának elhallgatásával a kurátor a mai LMBTQ közösséget kirekesztő társadalmi erők malmára hajtja a vizet. A vádak és kifogások további részletezése után a szerző drámai hangon az olvasóhoz fordul: „Ezek után felmerül a kérdés, vajon milyen érdekeket szolgál ez a kiállítás?” (Kiemelés tőlem – H. J.) E ponton nem tudtam, hogy sírjak-e vagy nevessek. A válasz a következő: „A figyelmes nézőnek így könnyen az az érzése támadhat, hogy a kiállítás a könnyű siker és a biztos bevétel reményében tudatosan kerüli a közéleti kérdéseket”. Nyilván. De térjünk vissza a fenti kérdéshez. Mint mind a kritikátörténet, mind a mai kritikairás problémái iránt erősen érdeklődő személynek, vagyis nekem, feltűnt, ami Kiss Kata Dórának talán nem, hogy ilyen ügyészi hangvételű kérdéseket a sztálinista kritikában volt szokás feltenni – valamint abban a mai hivatalos sajtóban, melytől a *Kettős Mércse* szerzője elhatárolja magát.

4. Azok a nyolcvanas évek

Több kritika érintette El Kazovszkij aktualitásának, illetve a nyolcvanas éveknek a viszonyát. A nyolcvanas évek részben úgy jelenik meg itt mint azon szocio-kulturális milió, melyben Kazovszkij művészete a mai formájában ismertté vált, részben pedig úgy mint olyan korszak, amelyhez való feloldhatatlan rögzültsége megkérdőjelezi Kazovszkij aktualitását. Kérdés, hogy amennyiben kifejezetten a nyolcvanas évekhez kapcsoljuk El Kazovszkij munkásságát – függetlenül attól, hogy több mint másfél évtizedig alkotott még a rendszerváltás után –, akkor milyen faktorokon keresztül határozzuk meg ezt a korszakot. Elsőként említhető néhány szubkulturális jelenség, melyhez köthetjük őt. Ilyen a *punk szubkultúra*, melyet mind zenéjét, mind külsőségeit, vizuális repertoárját illetően kedvelt, sőt, bálványozott. Az is lényeges, hogy El Kazovszkij egy időben a *Fölöspéldány* művészcsoport tagjaként dolgozott, mely egybefogta a heterogén magyar punk-kultúra akkori két fontos irányát, a Beatrice-féle szakadt punkot, illetve Bernáth/y Sándor személyén keresztül a Bizottság-féle art punkot egyaránt. Erre a kiállítás is reflektált.⁹ Ugyanakkor, nem csak az időbeli léptéket, a korszakváltást, hanem a stílustörekvéseket is figyelembe véve, Kazovszkij még inkább a hazai *poszt-punk*, a magyar New Wave emblemikus képviselőjének is számított. Művészete, személyes imázsa, öltözködési stílusa gondosan és stílusosan válogatott a punk, a poszt-punk, a Duran Duran-féle „new romanticism” vizuális elemeiből, megtévezve a Király Tamás-féle manierista divatőrülettel. És noha festészete nem illeszkedett teljesen a Hegyi Lóránd által a nyolcvanas évek elején megfogalmazott *új szenzibilitás/új festőiség* paradigmába, Hegyi írásai, melyek az új irányzatot kodifikálták, rendszeresen megemlítették nevét, elsősorban is a kurátor által propagált „individuális mitológiák” kontextusában.¹⁰

Mesterházy Fruzsina írása – mely eltökélten próbál szembehelyezkedni a kritikák nagy része által használt affirmatív, sőt, kultikus hangvétellel – különös élességgel veti fel a nyolcvanas évekhez való viszony problémáját. A szerző nem sokat kertel, úgy tűnik, sem El Kazovszkij munkáitól, sem a nyolcvanas évektől nincs különösebben elragadtatva.

⁹ Vö. Rényi András: *A túlélő árnyéka*, 27.

¹⁰ Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Budapest, 1983, Magvető, 246-247.













„Általában elmondható, hogy a 70-es, 80-as évek underground kultúrája mai szemmel nézve túlmisztifikált, jelentősége felnagyított. A rendszerváltást megelőző körülmények két évtized kultszcénájának fontosságát elvitatni nem lehet, de az is igaz, hogy ebben a közegeben inkább akcionista és trash-művészeti produktumok jöttek létre, melyek legitimitása egy más korban és más közegben vitatható volna, inkább helyén kezelt kordokumentumnak tekintendők”.¹¹ Mindez nyilvánvalóan generációs probléma is (túl azon, hogy cikkének tanúsága szerint a szerzőnek nem sok fogalma lehet a korszakról): immár nem a „legendás” hatvanas években, hanem a „legendás” nyolcvanas években felnőtt értelmiségi nemzedék az a „Nagy Generáció” (már a kifejezés is borzalom), amitől a később jövők idegenkednek, de legalábbis eltávolodtak. Mesterházy Fruzsina „túlértékelt korszaknak” nevezi a nyolcvanas évek világát, benne a komplett magyar undergrounddal – véleményével nem szeretnék vitába szállni, egyrészt, mert nem ismerem előfeltevéseit, a kijelentését meghatározó tényleges okokat, másrészt nem szeretném azon kapni magam, hogy kétségbeesett apológiáját gyártom annak az időszaknak, amelyben – mondjuk így – a saját kulturális szocializációm zajlott. Mindenesetre, ami akkor természetes volt, azt most magyarázni kell, de ha sor kerül a magyarázatra, akkor az esetleg túlerőltetésnek, sőt, valamiféle kurátori szájbarágásnak hat.

A kritika további részei arról tanúskodnak, hogy a szerző eltökélten elutasítja a recepció kultikus összetevőit: így például a Gulácsyval és Kondorral való összehasonlítást (bár szerintem Kondor említése nem feltétlenül ostobaság); vagy Tóth Krisztina azon állítását, miszerint (El Kazovszkijt, Petri Györgyöt, Halász Pétert említve) „ezek az ikonikus művészegyéniségek úgy váltak irányadó figurákká, hogy arra sosem törekedtek”.¹² Mesterházy írásának őszinteség-mániája ugyan kissé naivnak és reflektálatlannak hat, de az alábbi megállapításával jól megragadja például az életmű egyik alaproblémáját, azt az ellentétet, mely a verbális és vizuális bőbeszédűség – képzavarral élve: valamiféle vizuális grafománia –, illetve a legkülönfélébb szimbólumokba kódolt hermetikus kifejezés-mód között feszül. „Alkotásain keresztül nem igazán kibogozható El Kazovszkij személyes valósága; mondhatni rébuszokban beszél, csak ő tudja, hogy az adott szimbólum mögött mi vagy ki húzódik meg, tehát a látszólagos őszinteség inkább a mérhetetlen zárkózottságról ad tanúbizonyságot. El Kazovszkij ott van a képeken, de bujkál az éles terekben, vonyító kutyatestek mögött, antik görög szobrokban, a performanszokban használt eleven húsok árnyékában”.

Noha kritikai előfeltevések függvénye az, hogy kinek, mennyire fontos El Kazovszkij „személyes valósága”, de a művész által folyamatosan performált személyesség-kultusz, illetve a kiállítás erősen hangsúlyozott életrajzra-vonatkoztatottsága arra hívja fel a figyelmet, hogy a fenti megállapítás a titkolódzás és az exhibicionizmus kettősségének hangoztatásával voltaképp relevánsnak tekinthető. Hogy ellenpéldával éljek, számomra a Kazovszkij-kiállítás részeként bemutatott Francis Bacon-festmény, illetve Bacon életműve sokkal inkább hermetikus, sőt, egyszerűen fogalmam sincs róla, hogy „miről szól” – Kazovszkij esetében azonban a képek szimbolizmusa jól megfejtethető. Mesterházy valós vagy látszólagos együgyűséggel előadott kifogásai egyúttal a művész kultuszának, illetve az életmű kultikus vonatkozásainak valóban ellenmondásos aspektusaira mutatnak rá:

„Olvasom az ömlengő kritikákat, hogy micsoda érdekes személyiség rajzolódik ki ezekből a munkákból, többek között a profin rendezett kiállítás miatt, hogy nem is kell megállni a képei előtt, elég elhaladni és már meg is csap az érzés szele, a fless. Én nem a művész magánéletének vagy magánmitológiájának részleteire vagyok

¹¹ Mesterházy Fruzsina: A szűkülő kutya esete a fétisekkel. *Prae.hu*. 2016. január 26. [Http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=8940](http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=8940)

¹² Idézi: Mesterházy i. m.

kíváncsi. Ódivatúan szeretek megállni egyesével a munkák előtt, és szeretem, ha többlettartalommal bírnak, ami rávezet valamilyen felismerésre, de az is örömmel tölt el, ha a világ egy szeletét egy adott művész szemén keresztül láthatom. Ehhez képest El Kazovszkij egy néhány napig tartó szerelem úgy ki tudta borítani, hogy 1977 és 2001 között szinte minden évben performanszot rendezett miatta. [...] A végére ezek a performanszok már annyira nem voltak undergroundok, hogy a televízió is adta őket. Rényi András kurátor provokatív, részvételre ingerlő, érzéki és intellektuális kihívásként aposztrofálja a tárlatot, de akkor minek nevezne egy Gyórfy László-, Kis Róka Csaba- vagy Szöllősi Géza-kiállítást?"

Mind Mesterházy írása, mind a recepció teljes korpusza felhívja arra a figyelmet, hogy a Kazovszkij-oeuvre kritikai megítélése, úgy tűnik, generációfüggő. Az életkori létrán lefelé haladva látszik, hogy a beszámolók hogyan lesznek (részben nyilván vérmérséklettől függően) mind kritikusabbak, szkeptikusabbak, tanácstalanabbak. Rényi András, Földényi F. László, Forgács Éva, Almási Miklós vagy Forgách András magától értetődően a legnagyobbak közé sorolja El Kazovszkij művészetét.¹³ Ezzel a középmezőny, illetve a professzionális kritika többi képviselői is egyetértenek, de azt is megemlítik, hogy az életművet – mint általában a nagy művészetet – egyszerre láthatjuk jelentékenynek és problematikusnak. Nagy Edina írása joggal hangsúlyozza, hogy Kazovszkij munkássága megosztja a közönséget: „El Kazovszkij művésze, azt hiszem, a különösen megosztó művészet kategóriájába tartozik. Vannak rajongói, szimbolikájának, összetéveszthetetlen képi univerzumának lelkes hívei és ismerői. És vannak, akiket idegesít, irritál ez a lobbanékony, színpadias, helyenként szájbarágós és mindenekelőtt érzéki festészet. Ugyanakkor az is lehet, hogy csak így érdemes művészetet csinálni, jól felismerhetően, saját utakon járva, vállalva azt, hogy az ár úgysis kivet magából”.¹⁴

A legfiatalabbak, illetve a laikus kritikai hangot képviselők szövegeiben viszont előtérbe kerül az a szemlélet, mely szerint Kazovszkij alapvetően saját korának, azoknak a bizonyos nyolcvanas éveknél a produktumaként értelmezhető, és az életmű e korszak kontextusából – afféle neoavantgárd klasszikus gyanánt – csak nehezen kiemelhető. A hetyke, türelmetlen vagy éppen gyanakvó kritikai gesztusokba talán beleszövődik a bizalmatlanság is, mellyel a fiatalok azt szemlélik, hogy az idősebbek – az (újabb) „Nagy Generáció” – mintegy összezár, és egy jelentékeny kiállítás roppant gesztusain, mediális hatékonyságán keresztül létrehozta saját művészbálványait.

Azt is láthatjuk, hogy akik gyanakodva vagy értetlenül szemlélik mind a nyolcvanas éveket, mind El Kazovszkij művészetét, azok a nyolcvanas évek fiatal értelmiségi generációjának kulturális identitásképzésében fontos szerepet játszó punk szubkultúrával se tudnak mit kezdeni. Így például Fátrai László cikkében az ifjúsági lázadás korszakához történő infantilis és „egészségtelen” ragaszkodás gunyoros bírálata a punk szubkulturális miliő fölényesen szatirikus ábrázolásával jár együtt: „A punk kultúra [...] amúgy is elég szűk, művészettörténeti szempontból kevésbé kiművelt csoportok kultúrája, amely a nagyközönség, a polgárság, a civilizációs környezet kritizálásában, a meghökkentésben, a megbotránkoztatásban és a félelmek, delíriumos álmokképek vizionálásában erős”.¹⁵

¹³ Forgáchtól lásd: El Kazovszkij és az örökkévalóság. *Revizor.hu*. 2015. november 11. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5831/a-tulelo-arnyeka-az-el-kazovszkij-élet-magyar-nemzeti-galeria/>

¹⁴ Nagy Edina: A késeket és a plüssállatokat is gyűjtötte. *Vs.hu*. Letöltés időpontja: 2015. november 8. <http://vs.hu/magazin/osszes/a-keseket-es-a-plussallatokat-is-gyujtotta1-1108#s120>

¹⁵ Fátrai László: El Kazovszkij egy egész éven át meg sem szólalt. *Fidelio.hu*. Letöltés időpontja: 2015. december 20. http://fidelio.hu/vizual/2015/12/20/el_kazovszkij_egy_egesz_even_at_meg_sem_szolalt/

Mindez, nagyon távolról, de *tényleg* nagyon távolról szemelve a dolgot, voltaképpen igaz. De ami e sémán keresztül még felbukkan Fátrai cikkében a punkról, az a kamaszkori lázadás, a pogózás, a felnyírt kakastaréj, és a nagy mennyiségben vedelt almabor. A cikkíró szerint az „egészséges lélek” ebből az állapotából idővel kinő, csak a művész nem.

5. Összművészet, mitológia, camp

El Kazovszkij műveinek mitológiai vonatkozásaira szinte minden bíráló felfigyelt; a „magánmitológia” kifejezés a recepció egyik központi fogalmává vált. E megközelítés egyfelől illeszkedik egy meghatározott művészettörténeti és kritikátörténeti beszédrendhez: az „individuális mitológiák” jelenségköréhez, melyet az El Kazovszkij munkáinak ilyesféle tendenciáira korán felfigyelő Hegyi Lóránd az új szenzibilitás egyik sajátosságának, vagy inkább egyik választható útjának tartott.¹⁶ Nyilvánvaló, hogy Kazovszkij művészete más módon mitologikus, mint például a Hegyi által gyakran hivatkozott Anne és Patrick Poirier, illetve Charles Simmonds munkássága, ennek ellenére elhelyezhető a rajtuk keresztül felidézhető kontextusban. Kazovszkij mitológiája azonban nem csupán „magánmitológia”, hanem – intenciói szerint – *univerzális* is.¹⁷ Szimbolikus világa, valamint erre épülő reprezentációs törekvései felidézik a mitológiának mint egyetemes szimbolikus kommunikációnak azt a kissé parttalan és az ősidőkbe révedő jelenségkörét, melyet például Mircea Eliade összehasonlító vallástudományi írásai közvetítenek számunkra. Csuday Csaba esszéje – néhány anekdotikus megjegyzés, illetve a spanyol művészet feltételezhető hatásaira utaló megjegyzés mellett – egyértelműen az univerzális mitológia jelenségkörében helyezi el Kazovszkij művészetét. Gondolatmenete azt sugallja, hogy Kazovszkij művészete a teremtett világ rendjével (és esetlegesen a Teremtővel) szemben érzett elégedetlenség, konfliktus, sőt, düh következtében fordult a mitológia felé. „[Ha] nem választja a nemlétet [...], akkor a hiányt maga tölti meg az ember ősi, képekben vagy történetekben megjelenő válaszaival, a mítoszokkal. A mítosz mint eszköz, amelyhez – ha létmagyarázatot keres – magánmitológiát teremtve bárki folyamodhat, és a mítosz mint gyűjtőfogalom, amelyben az emberiség kulturális emlékezete foglaltatik az őseibertől a görögökön át napjainkig”.¹⁸ Csuday gondolatmenete e helyen feltételezhetően Joseph Campbell *Creative Mythology* című írásának az individuális mítoszok eredetével foglalkozó megállapításaira rímel, és mint reminiscencia vélhetően innen, illetve a jeles vallástörténészt idéző Forgács Éva könyvéből származik.¹⁹

A mitologizmus helye a kortárs képzőművészetben erősen összetett probléma. A mítoszok világát idéző univerzális szimbolizmussal ugyanaz a gond, mint az okkultizmussal: hermetikus beszédnek vallja-hirdeti magát, de hiába helyezzük elé az „individuális” jelzőt vagy a „magán” prefixumot, mely az efféle archetipikus beszédnek a személyiség

¹⁶ Vö. Hegyi Lóránd: A nyolcvanas évek művészete. In Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. Huszadik századi magyar művészet*. Budapest, 2002, Enciklopédia, 270–305, 298. skk; valamint *Új szenzibilitás*, 43–70.

¹⁷ Harald Szeemann, aki az „individuális mitológia” kifejezést a hatvanas évek elejétől terjeszteni kezdte (noha soha nem definiálta), nem elsősorban a mitológiaszerűsége, hanem a kivételessége, a besorolhatatlanságra helyezte a hangsúlyt, tehát az individualitásra. Lásd: Hans-Joachim Müller: *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*. Ostfildern-Ruit, 2006, Hatje Cantz Verlag, 46–47. „Az individuális mitológia – séma az individualisták számára, akik semmilyen sémába nem illenek bele” (idézi Müller i. m. 46.).

¹⁸ Csuday Csaba: Zsúfolt, intenzív sivatag. Gondolatszilánkok El Kazovszkijről. *Magyar Művészet*, 2016. február, 101–109, 104.

¹⁹ Vö. Forgács: *El Kazovszkij*, 5.

titkaiba való beleszövődöttségét hangsúlyozza, bizonyos esetekben nagyon is direktté, túlgördülékenyen megfejthetővé válik. Kazovszkij szimbolizmusa „nem kis feladat elé állítja értékelőit, értelmezőit”, írja Csuday Csaba, de ennek talán az ellenkezője (is) igaz.

Csuday idézett esszéje egy helyen a *Gesamtkunstwerk* jelenségkörére is utal, mely nem egyszerűen leíró, Richard Wagner zenedrámáira vonatkozó történeti kategória, hanem felidézi a legkülönfélébb, a látvány, a nyelv, a mozgás, a mítosz és a rítus nagyszabású egységével operáló újjromantikus, avantgárd vagy neoavantgárd törekvéseket.²⁰ Itt említhetjük azt is, hogy a Kazovszkij által adott rengeteg interjú (és ezek önértelmező kijelentései), valamint a kurátori koncepció, mely nagyon alaposan, részletekbe menően, és főleg meggyőzően „verbalizálta” az alkotó munkásságát, arra készítette a kritikusokat, hogy Kazovszkij művészetét nagyon hangsúlyosan szó és kép, szöveg és látvány mediális egységében lássák.²¹ „Kevés képzőművésznek médiuma ennyire a nyelv, és kevesen képesek a tágan értelmezett vizualitást érintő gondolataikat ilyen tiszta logikával működtetni. Így – számos nagyszerű írás mellett – az élet/mű legpontosabb interpretátorának ő maga bizonyult. A szó ennek a kiállításnak is fontos pillére. A magyarázó szövegek erősen építenek az alkotó kommentárjaira, s végül az az érzésünk támad, mintha egy nagy, közös széansz alkalommal minden gyönyörűen ki lenne beszélve”.²² E megállapításban ugyancsak felsejlik valamiféle – talán önkéntelenül jelentkező – kritikai él is: a „gyönyörűen kibeszélve” egyszerre utal a trauma feldolgozására, a szimbolikus rendszer dekoratív esztétikumára, de az interpretációkban megszülető jelentések megnyugtató elrendezettségére is.

A *Gesamtkunstwerk*-jelleg érzékelését a kiállítás roppant léptékei, látványos térkezelése, teatralitása, valamint multimediális eszközhasználata is elősegítették.²³ A kérdéskör relevanciája megragadható a Király Tamás divattervezői törekvéseivel történő gyakori összehasonlításban is: „Divatperformanszaiban hasonló mértékben dőlnek meg a társadalmi nemek, a helyes és helytelen, a hasznos és a haszontalan bináris kódjai, mint a nőiességet megtestesítő fiútestekkel berendezett Dzsán-panoptikum színpadán”.²⁴ Azt mondhatjuk, hogy a színpadiasságot, illetve a látvány, a nyelv, a mítosz nagyszabású szintézisére való törekvést a legtöbben elfogadták az oeuvre természetes adottságának, sőt, értékének, de mindez néhány bírálót arra is indított, hogy kiemelje Kazovszkij művészetének olyasfélé, kissé különséges irodalmiasságát, mely nem feltétlenül pozitívum, hanem benne rejlik a túlmagyarázottsággal, az irodalmias esztétizálással szembeni kritikai távolságtartás is. A festményközpontúságtól a komplex mediális közlés felé utakat nyitó megközelítések egyrészt kiemelték látvány és nyelv, kép és mítosz, installáció és rítus egymásra utaltságát, egybefonódottságát, a részben Wagnert, részben az avantgárd összművészetet felidéző *Gesamtkunstwerk*-jellegét, de (másrészt) ugyanígy joggal utalhattak a Kazovszkijhoz közel álló szubkulturális stílusok komplexitására, a testen, az öltözéken, a

²⁰ Vö. Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau - Frankfurt am Main, 1983, Sauarlender Verlag, 16–20.

²¹ Ezt hangsúlyozta a *Kalligram* folyóirat El Kazovszkij képei előtt tisztelgő összeállítása is, mely kortárs költők Kazovszkij grafikáira szerzett verseit közölte. Lásd: Versek El Kazovszkij képeire. Bevezető: Csehly Zoltán. *Kalligram*, 2015. november, 17–49.

²² Aknai Katalin: Sem ottani, sem itteni nem vagyok. *Műértő*, 2015. december – 2016. január, 1., illetve 6. o.

²³ A *Gesamtkunstwerk* – mint értelmező párhuzam – ellenpontja lehet a manierista *Wunderkammer*, Aknai Katalin *Műértő*-beli kritikájában (Aknai i. m. 6.). A furcsaságuk vagy ritkaságértékük miatt egybehordott tárgyak heterogén és kaleidoszkóp-szerű együttese a kulturális töredékességet, bizarrságot, az extrémítást, a groteszk elemeket hangsúlyozza, szemben a *Gesamtkunstwerk* totális összefüggéseket teremtő-vizionáló stratégiájával. Mindegyik jó kiindulópontnak tűnik, általában is a Kazovszkij-oeuvre, illetve a jelen kiállítás értelmezéséhez egyaránt.

²⁴ Muskovics Gyula: Elszáll-e a lélek? El Kazovszkij életmű-kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. *Artmagazin*, 2015/9, 83–49, 48.

mozgáson, a mindennapi életen keresztül megjelenített szubkulturális stílusrepertoár színpadiasságára is.

Miként Aknai Katalin fogalmaz: „El Kazovszkij mindennel, az öltözködésével is beszélt. A gyönyörű archoz szegeccsel kivert öv és karkötő, bakancsok, tükrös kítűzők jártak; idoljai az önfelzárkózó, vad Sid Vicious, és az okos fenomenén, David Bowie voltak”.²⁵ Azt is érdemes észrevenni, hogy a transzneműség, az androgunitás, illetve a száműzöttség értelmezése Kazovszkijt illetően milyen természetességgel szervesül bele a szubkulturális stílusrepertoárok felforgató, poliszémikus, heterogén – részben behatárolhatatlan, részben ismét csak nagyon is egyértelmű szimbolikus univerzumába. Természetesen a probléma felvetése tovább árnyalható. Mind a kiállítás, mind a kritikusok hangsúlyozták, hogy a két szféra (tehát a *szexuális diverzitás*, illetve a *szubkulturális különállás* felől vizsgált egzisztenciális idegenség) között hasznos közvetítőként működhet a Susan Sontag híres esszéje által propagált sajátos esztétikai kategória, a camp. „A camp mint a kulturális Másik önkifejezésének radikális eszköze, Bowie androgunitása, különböző alakokban csillogása, az eltúlzott exhibicionizmus, a manír és az eklekticizmus kiutat jelenthetett a rendszerváltás előtti évek szürkeségéből a művész számára”.²⁶

Mindenesetre, akár a (magán)mitológiai szimbolizmus összetettségét, akár a *Gesamtkunstwerk* ideája felé mutató intermedialis törekvéseket, akár a szubkulturális repertoár jelentőségét tartjuk szem előtt (vagy ezek változatos, a recepció motívumaiban is örökösen újraíró kölsönhatásait), az „élet/mű” vetületeit kétségtelenül nem valamiféle eszmeiség, hanem elsősorban Kazovszkij erőteljes személyisége fogja össze. „A kiállított tárgyakban, a mozgó és állóképekben, a főszereplő mint mindent művészetté átforgatni képes jelenség válik elevenné” – írja Mélyi József. „Mintha El Kazovszkij halála óta most először sikerült volna megragadni a színház és szobrászat, irodalom és zene, eleven élet és stilizált halál köré kiteljesített produkció magját”.²⁷

*

A Kazovszkij-kiállítás iránti felfokozott kritikai érdeklődés kitermelt egy olyan, nagyon heterogén szövegcorpuszt, melynek segítségével nyomon követhető számos lényeges kulturális jelenségnek a kortárs nyilvánosságban történő megítélése; még akkor is, ha a publikált, illetve itt elemzett írások egy része nem képzőművészeti kritika, hanem sajtóbeszámoló, afféle kulturális riport volt. Az utóbbi regiszterhez tartozó írások szerencsésen bővítik a mezőnyt, hiszen ezek segítségével – akár egy vendégkönyv bejegyzéseiből – nemritkán a szakkritikánál pontosabb képet kaphatunk arról, hogy a nyilvánosság, a közbeszéd miképpen reagált El Kazovszkij életművére, illetve az azon keresztül megragadható problémákra. Ilyen a hetvenes-nyolcvanas évek budapesti underground kultúrájának, és e kultúra inspirációs erejének jelenlegi, gyakran elutasító hangoktól is színezett recepciója, ilyen a transzneműség, illetve bármiféle „queer-identitás” kulturális reprezentációján alapuló művészeti gyakorlat társadalmi észlelése, illetve az ezekhez kapcsolódó identitáspolitikai kérdések megfogalmazása, ilyen egy jelentékeny életmű ellentmondásos viszonya azokhoz a kulturális és intézményes anomáliákhoz, melyeket a jelenlegi voluntarista művészetpolitika intézkedései idéztek elő.

Ezen túlmenően megállapításokat tehetnénk a kortárs képzőművészeti kritika, de általában bármiféle kritikaírás jelenkori állapotára is. Itt, most, csupán a kiállítás recepcióját meghatározó azon körülményre kívánok utalni, hogy a kritikák és sajtóbeszámolók jelentős része az online médiában jelent meg. Nem szeretném itt a kritika vélt vagy valós de-

²⁵ Aknai Katalin: *Sem ottani, sem itteni nem vagyok*, 6.

²⁶ Muskovics Gyula: *Elszáll-e a lélek*, 44–45.

²⁷ Mélyi József: Egy ideig hiánytalanul. *Élet és Irodalom*, 2015. november 20. 4.

mokratizálódása, illetve a Web2, majd a közösségi média lehetőségei közötti összefüggésekkel foglalkozó vitákat felmelegíteni. Ugyanakkor a recepció egyes jegyei e mediális szituációnak köszönhetőek. Ilyen például a hálózati közleményeket elárasztó képdömping, melyre mondhatná bárki, hogy de hát „miért is ne” lehetnének illusztrációk egy képzőművészeti kiállításról szóló kritikához, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a kritikák elárasztása a – gyakran a produkció weboldaláról átvett – felvételek tömegével, éppen a szabad hozzáférés lehetőségének köszönhetően, funkció nélküli. Ilyen egyes beszámolók feltűnő inkompetenciája; az olyan, hol abszurd, hol demagóg, hol inadekvát, hol teljes tájékozatlanságot mutató megjegyzések sorát tartalmazó írások megjelentetése, melyek színvonalán az alaposabb, az írott sajtó szerkesztési mechanizmusain alapuló kiadói gyakorlat sokat segíthetett volna. Bizonyára többeknek feltűnt az is, hogy El Kazovszkij különleges életútja és személyisége, valamint a kiállítás nagyszabású volta, roppant léptékei, színházias – sőt, mint Almási Miklós megjegyezte, szinte már operai – karaktere hozzájárult ahhoz, hogy a recepcióban gyakran szerepeltek a bulvárt idéző, a tabloid újságírást jellemző mintegy „karneváli” motívumok is. Egészében véve úgy tűnik, a recepció megfelelt a művész és a kiállítás rangjának és jelentőségének, és egyes vitatható mozzanatai ellenére sok tekintetben bővítette az El Kazovszkijjal, valamint a képzőművészeti kultúra jelenkori állapotával kapcsolatos tudást.

LABIRINTUS A SZÍVBEN

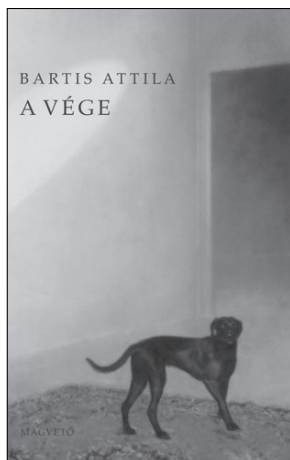
Bartis Attila: A vége

(intró)

Nem hazudtolta meg magát új regényében Bartis Attila: ugyanolyan megosztó lesz ez is, mint amilyen *A nyugalom* volt. Lesz, aki rajongva falja a sorokat, és akad majd, aki fanyalagva tartja el magától, és émelyegve húzza az orrát, mintha a nyomdafestékén túl az itt boncolgatott emberi érzéseknek valami egészen sajátlagos bűze lenne. Márpedig e tekintetben, vagyis az emberben felfedezhető, kibontható, megfogalmazható vagy elhazudható érzések tekintetében, Bartis nagyon radikális tud lenni. Erősen rögzített nézőpontú szövegeinek elbeszélő-főszereplője nagy ívű (ön)reflektív futamokban rugaszkodik neki, afféle önkínzó megszállottsággal, újra és újra, hogy felfedezze a saját, illetve a számára fontos másik arcán a lelki rothadás, azaz a hazugság, az áruulás, a megalkuvás, a meghasonlás első jeleit.

Éppen ezért az lehet a benyomásunk, hogy *A vége* végletesen személyes könyv, már amennyiben a személyes fogalmát egyszerre fogjuk fel úgy, mint kizárólag az egyénre vonatkozót és mint az olvasói azonosulásra felszólító viszonylagosság lehetőségét. Ami semmi egyebet nem jelent, mint pusztán annyit, hogy csak akkor lehetünk az olvasás hatására mindannyian Bovarynek, ha Flaubert maga elég hitelesen tudott az lenni. Ekként pedig nem egyébről van itt szó, mint az irodalom fikcionalitásának legmélyebben személyes erejéről, legyen szó itt akár az íróról, akár az olvasóról.

Ha pedig már az olvasónál tartunk, érdemes felemlengetni Bartis új könyvének egyik olvasóját, aki azt kéri számon a magyar kritikusokon, hogy „[k]i írta meg Bartis Attila új könyvéről, *A végéről*, hogy nem más, mint egy utánlövés az »arrogáns seggfej sajnálatja magát« témájára, ami tizennégy évvel ezelőtt, *A nyugalom* kétszáz oldalán még újszerű és mellbevágó volt, másfél évtizeddel később és háromszor olyan hosszsan viszont már nem több, mint kínos, fekete giccs”.¹ Erre azt tudom mondani, hogy én, személy szerint megírtam.² Jóllehet nem *A végéről*, hanem *A nyugalomról*. És igaz, nem azt, hogy giccs, hanem hogy egy erkölcsös pozór kimódolt szólama. És ma is azt gondolom, hogy bármennyire sajnálom³, de az volt. Ugyanakkor szeretném felhívni az említ-



¹ Lásd bővebben Pálos Máté interjúját Dunajcsik Mátyással *Izlandon több a levegő, mint Magyarországon* címmel az origo.hu oldalon. <http://www.origo.hu/kultura/kotvefuzve/20160122-kultura-irodalom-izland-dunajcsik-matyas-konyvpiac.html> (Letöltve 2016. február 29.)

² Ehhez lásd *A test piszkos ügyei* című tanulmányomat (*Jelenkor*, 2008. április, 442.)

³ Hiszen egészen elképesztő emberi viszonyok értelmezésére vállalkozik Bartis a kötetben.

Magvető Kiadó
Budapest, 2015
604 oldal, 4990 Ft

tett olvasó figyelmét arra, hogy nem az eltelt tizennégy (száz vagy kétszázhuszonöt) év tesz (vagy nem tesz) egy könyvet „újszerűvé és mellbevágóvá”, hanem a történet időbeli kibontása, a benne lélegző szereplők lélektani motiváltsága és a prózanyelv retorikai kidolgozottsága. Ezzel kapcsolatban viszont az a meglátásom, hogy *A vége* kifejezetten kompaktabb, pszichikailag indokoltabbak a figurák tettei és viszonyai, a szöveg narrációja letisztultabb, a metaforika és a motívumháló – bár az én ízlésemnek még így is kicsit túlbujzós – konzisztensebb, mint *A nyugalomé*.

Ha valaki arrogáns itt, ebben a gondolatmenetben, akkor az Dunajcsik Mátyás. Pökhendi szavai alapján ráadásul még arról sem vagyok meggyőződve, hogy végigolvasta a könyvet. Hogyan nevezhetne különben egy kifejezetten optimista kicsengésű regényt „kínos, fekete giccsnek”? Kínosnak még csak-csak nevezhető, amennyiben olvasója idegenkedik az önmarcangoló reflektivitástól, de „feketének” milyen alapon? Ebből gondolom, hogy fogalma sincs semmiről, hogy tudniillik az „arrogáns seggfejnek” nevezett főhős a regény végén rátalál a lányára, akinek mindaddig a létezéséről sem tudott, legfeljebb irracionális sejtéseiben, vágyaiban és *presque vu*iben.

Nem is szeretnék több szót fecseirelni Dunajcsik minősíthetetlen megnyilvánulására. Félreértés ne essék, egyáltalán nem azt állítom, hogy a kritikus irodalomért érzett nemes dühében ne használhatna erős kifejezéseket. Nem. Ragaszkodnék viszont ahhoz, hogy amennyiben adott kritikus dühbe jön, akkor azt szigorúan, minimum kritikában (de leginkább tanulmányban) fejtse ki úgy, hogy állításait korrekt módon megindokolja. Nem engedheti meg azonban magának, hogy egy online interjú keretei között, olcsó provokáció céljából pocskondiázza bármely szerző bármely könyvét.⁴

Míndezen azonban csak a magyar kritikai élet résztvevőinek ízlését sértheti, közülük is csak azokét, akik figyelik a napi sajtó hatás- és kattintásvadász működését. A laikus olvasók bizonyára kéjesen átengedik magukat a könyv olvasásának. Azt gondolom ugyanis, hogy Bartis *A végével* olyan könyvet ad a magyar olvasóközönségnek, amely hatásában leginkább az olvasás öröme felől válik számukra jelentőssé. Ami azért, lássuk be, nem is kevés.

(retró)

A történet kontextusát is személyesnek tekintheti a magyar olvasó: Magyarország 1942 és 1994 között, a narrátor-főszereplő kétségbeesett megértésvágya két központi toposz körül, az apa alakzata és a szerető teste körül kering. Az elbeszélés retrospektív nézőpontú, és egy rövid, pár soros bemutatkozás után, melyből megtudjuk, hogy az 52 éves férfi elbeszélő, aki egykor fotográfus volt, de szerelme két évvel ezelőtti halála óta nem készített egy fotót sem, épp egy stockholmi orvosi kivizsgálásra utazik. Fontosnak tartja az elején leszögezni, hogy nem hisz Istenben, de „a világban mégiscsak jelen van valamiféle gondviselés” (10.).

Ezt követően 1960-ban indul a történet, amikor ifj. Szabad András, apja szabadulása után a fiktív Mélyvállról Budapestre, a Szív utcába kerül. Minden tér- és időbeli referencia pontosan azonosítható, holott a regény elsősorban az elbeszélő tudatfolyam dokumentációjaként tekint magára. Aminek az lenne a narratív tétje, hogy eldőlhessen, a fent említett gondviselés „hatalmasabb nálunk” vagy „belőlünk fakad” (10.). Tartok tőle, hogy a befejezés felől szemlélve a kérdést, a regény az előbbi verzió felé hajlik. Ugyanakkor érdekes kontextusba helyeződik Szabad András felvetése akkor, ha összeolvassuk Bartis nagy

⁴ Különösen nem akkor, ha az általa leszólt kötet kiadójának rivális kiadói szerkesztőségéből állt fel.

port kavaró regényének, *A nyugalom*nak a végével. Egy elhullott galambtetem eltakarításában ügyködő gondnok kapcsán olvashatjuk itt ugyanis a következő sorokat:

„bár minden igyekezetem ellenére elég infantilis az istenképem, azért ebbe a képbe ez a nájlonszákos gondnok még simán belefér. Hogy a Gondviselésnek nem kell föltétlenül fehér szárnya legyen, egész nyugodtan járhat spárgafűzős Adidas cipőben meg drapp ballonkabátban. Hogy a Gondviselés nyugodtan harákolhat és köphet hármat, hogy ki ne hulljon a haja, amikor zsákba tesz egy sáros galambmaradékot. Aztán meg arra gondoltam, hogy ha nincs galamb, az újságpapír ugyanúgy megteszi”.⁵

Kétség nem fér hozzá, hogy a két szövegrésznek köze van egymáshoz, amit különösen felerősít az a tény, hogy az utóbbi a korábban megjelent regény végén, míg az előbbi az új kötet elején található, tehát mintegy a gondolatmenet folytatásaként is értelmezhető. Ha a gondnok alakját a banális véletlen trópusaként fogjuk fel (és erre utal a galamb súlyosan szimbolikus tetemének szakadt újságpapírra való cserélődése is), akkor arra gondolhatunk, hogy *A nyugalom* nem akar hinni a transzcendens gondviselés létezésében, eltartja magától, valósággal elrugdossa a közeléből. Ezt erősítik a regény zárósorai is, melyek kiemelik, hogy „egyetlen dolog tölt el csodálattal: a csillagos ég fölöttem. És ez még nagyon kevés” (Ny. 325.). Azaz, miként *A test piszkos ügyei* című tanulmányomban is kifejtettem, az elbeszélő a kanti gondolat második részének hiányával hívja fel a figyelmet saját erkölcsi meggyőződésének hiányára. Ha ugyanis meg lenne benne az erkölcsi törvény is, annak közvetlen oka az Isten/a gGondviselés létezése lehetne.⁶

Ehhez képest értelmezendő az új főszereplő „a világban mégiscsak jelen van valami-féle gondviselés” kijelentése, mely a gondnok figurájának kidolgozására szóló felhívásként fogalmazódik meg az olvasó felé. Felfogható ez egyfajta beismerésként Bartis életművén belül: rendben, nem tagadom immár, tényleg számolhatunk a gondnokkal, sugallja a szerző. Hanem akkor újra fel kell tennünk a kérdést, hogy ez egy emberfeletti instancia vagy valami belőlünk fakadó erő? A regény explicit választ nem ad a kérdésre, tehát az olvasó arra kényszerül, hogy a narratíva kibomlása és a narrációs megoldások felől fogalmazzon meg magának valamilyen választ.

A transzcendencia létezését tárgyaló szövegrészek általában ironikusan kezelik a kérdést. Ide tartozik az, ahogyan a fotográfus elbeszélő többször ironizál az apa törekvésein,⁷ melyek arra irányulnak, hogy felhő-sorozatán a felhők fölött lakozó Istent rajtakapja. Ugyanez a téma tér vissza másként, amolyan szakmai kérdésként, az örökkévaló vs. pillanat viszonyának értelmezése során, amikor hol egy hangya létezése, hol pedig a fotográfusi szemlélet megértése a tét. A Kornél-barátság az az egzisztenciális szint, ahol ezek a kérdések összefutnak. A narrátor-főszereplő Szabad András mellett amolyan famulusként felbukkanó Kornél figurája indukálja azokat a beszélgetéseket, melyek során a fenti

⁵ Bartis Attila: *A nyugalom*. Magvető Kiadó, Budapest, 2001. 324. (A továbbiakban Ny.)

⁶ Akkor úgy érveltem, hogy a regény nyelve leleplezi az elbeszélőt, és a jó/tiszta vs. rossz/piszkos testről való diskurzusában letagadhatatlanná teszi, hogy tudomása van jóról és rosszról, ez határozza meg világ- és emberképét, vagyis letagadhatatlanul megvan benne az erkölcsi törvény.

⁷ „A negatívjait és a fotográfíáit valami csoda folytán nem kobozták el, pedig felmerült a tisztben, hogy nem normális, ha valaki az eget fényképezi. Kell ott legyen a felhők fölött valami. Amire Apám mondta, hogy persze hogy van, Isten van a felhők mögött. Azért is fényképez, hogy egyszer felbukkanjon, és meg tudja mutatni az őrnagy elvtársnak. Amire előttem és Anyám előtt, visszakézből kapott egy úristenes pofont. De szerencsére legalább a képeit nem vitték el. Látták, hogy nincsen rajtuk semmi.” (19.)

kérdések előkerülnek⁸. Noha a két férfi megismerkedése és barátsága (mint ahogy Szabad András nőügyei is) hangsúlyosan a véletlen sorsformáló erejét jelzik,⁹ ugyanennyire fontos beszélgetéseik során a sorsszerűség, a végzet, illetve a szabadság és a „kőbe vésés” (135.) gesztusa. A regényben visszatérő gondolat a „kőbe vésés” performatívuma, mely egyfelől a mózesi kőtáblák asszociációját indítja be, s ily módon a törvények isteni eredetére utal, másfelől viszont a könyv szereplői mindig hangsúlyozzák, hogy szigorúan személyes érvényű törvényekről lenne itt szó, amelyeknek a bevésséje saját kezűleg történik meg vagy történt meg a valamikori múltban. Első, közös lerészegedésük halványuló emlékképeinek elemzésében olvashatjuk az alábbi sorokat:

„Szerinte én már akkor, azon a hajnalon kőbe véstem mindent. Akkor kettőnk közül még ő volt a szabadabb. Szerintem ő már esztendőkkkel azelőtt kőbe vésett mindent, és soha egyikünk se volt szabad.” (135.)

Amíg *A nyugalomban* egy szerelmi állapot leírását jellemezte ez a sajátos retorika, csak ott a gondolta-gondoltam lüktetése¹⁰ szerint alakult a szöveg dinamikája, *A végében* a szerinte-szerintem ritmusképlete alakítja ki az évtizedeken át tartó barátság formuláját. A lényeg azonban a törvény és a szabadság fogalmi jelölésénél: Kornél szerint a személyes lét törvényeinek bevésséje a szabadság korlátozásaként értelmeződik, és ebben ő volt megengedőbb önmagával szemben, míg a szabadságot amolyan nomen est omenként nevében hordozó András egy tollvonással megtagadja (magától is) a szabadságot. Ezzel együtt a saját végzetét. Jobban mondva nem tagadja meg, csak állandó gyanakvással és fenntartással kezeli.

Hogy megértsük, miről is van itt szó, érdemes körbejárni a regény szabadság- és végzet-felfogását, hiszen első látásra a két fogalom kizárja egymást. Ha hiszünk a végzet fogalmában, nem számolhatunk az egyén életének eseményeit befolyásoló cselekedetek szabadság-faktorával. Vagy végzet van, vagy szabadság, régi dilemma ez a filozófiában. Ha viszont valakinek a szabadság a végzete, mint a regény narrátor-főszereplőjének, az olyan filozófiai megfontolásokat mozgósít, melyek értelmében a szabadság valamilyen rettenetes létfeladat, melynek szükségszerűsége egyben meg is semmisíti ígérését. A Szabad András-i ellenállás életfeladata felől nézve a dolgokat, azt is mondatnánk, hogy ha kötelező szabadnak lenni, akkor köszönöm, nem kérek belőle. Így kerül a zongora az apa és a fiú szobáját elválasztó ajtó elé, hogy az ne nyílhasson ki többé, csak az apa halála után. Így mondja ki azt a bizonyos mondatot apjának, melynek egyik legelhanyagolhatóbb következménye az, hogy harminchárom év elteltével, pár nap alatt megöszül. Kevésbé mellékes következménye pedig, hogy az apja aláírja a szervezési papírját és ügynökké válik Kádár Magyarországn.

Próbáljuk csak megérteni, mi vezérelhette Szabad Andrást akkor, amikor kimondja apjának a következő mondatot: „Szerintem ird alá.” (31.) Majd hozzáteszi még: „Írd alá, és vedd úgy, hogy előre megbüntettek érte.” (uo.) Cinizmus bujkálna a sorok között? Nem hinném. Legalábbis a számadás és az írás jelenében ötvenkét éves férfi a következő magyarázatot fűzi szavaihoz: „Abban a pillanatban ez eszembe se jutott, de tulajdonképpen segített volna, ha végre megvethetem” (32.). Nem igazán érthető az apa-fiú viszony.¹¹

⁸ Azt, hogy Kornél figuráján mennyiben tűnik át Kosztolányi Esti Kornélja, illetve a szerző Kemény Istvánnal való szoros barátsága, nem szeretném itt részletezni, hiszen ez a könyvnek azokat a személyes vonatkozásait illeti, melyeket az olvasó nemigen érinthet.

⁹ Egy kávéházban látják meg egymást, úgy kezdenek el beszélgetni, és válik a helyszín barátságuk kiemelt pontjává.

¹⁰ Ny. 130–131.

¹¹ Bár az olyan apa-fiú viszony, amelyik érthető, kizárólag oximoronként képzelhető el.

Hacsak nem onnan nézzük – és a megvetés alakzata talán így válik érthetővé –, hogy milyen érzés lehet a fiúnak egy lakásban élni az 56-os elítélt apjával, aki képes volt olyan mértékben szabadnak maradni, hogy családja és testi akadályozottsága ellenére bekapcsolódik a forradalom budapesti eseményeibe. Majd ezért leül három iszonyú hosszú évet, amibe belepusztul várakozó anyja. Egy idollal élni, egy makulátlan erkölcsi példaképpel, aki épp a szabadsághoz való feltétlen ragaszkodásával ölte meg anyját, és akit emiatt még csak meg se lehet vetni. Sőt, kizárólag csak tisztelni és szeretni lehet. Nem lehet, kell. Erkölcsi kötelessége ez a fiúnak, aki ekként, egy Apaistennel él a korábbi életük lim-lomjaival zsúfolt Szív utcai, tanácsi lakásban. Egy ilyen apának veti oda a fiú ezeket a szavakat: „Szerintem írd alá” (31.). Csak sajnos, tizenhét év elteltével, amikor kiderül, hogy szavai hatására (vagy sem, de) aláírta, és egyike lett a kádári Magyarország ügynökeinek, újra csak nem tudja megvetni, hiszen minden arra mutat, hogy végül is fia iránti szeretete miatt tette meg.

Noha kézenfekvő lenne ide ráncigálni a regény apa-vonalával sok tekintetben párhuzamos szerzői önéletrajzot, különös tekintettel az író apjához való viszonyára, melyről Bartis Attila a 2016. márc. 19-iki *hvg*-ben megjelent interjú keretein belül viszonylag hosszan beszél, mégsem fogom ezt megtenni. Jóllehet megértem az interjúban megnyilvánuló közléskényszer, a közvélemény erőszakos és követelőző tud lenni egy ilyen történettel szemben. A regény viszont csak egy aspektust használ fel az önéletrajzi „ügynöktragédiából”, mégpedig az apa fiához való viszonyát, ami elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy megtalálják azt a „gyenge pontot”, ahonnan be lehet őt szervezni. Az apa számára ez valóban tragikus, a fiú számára pedig végtelenül nyomasztó, ennek a – látszatra már-már közhelyszerű – képletnek a kibontásában érdekelt a regény. A fiú nem-tudásának alakzatai érdekesek: a közös ajtó elé odatolt (a későbbiekben ráadásul Éva miatt kizsigerelt) zongora mint a némaság szimbóluma. Ugyanilyen erősen hat az olvasóra az apával szemben kinyilvánított kényszerű tisztelet, melyen csak időnként szűrődik át a szeretet halvány visszfénye. Legalább ennyire hangsúlyos az apa helyzetének felismerésével járó felnőttkori tehetetlenség és a büntudat, mely a nyelv performatív erejének szomatikus hatásaként láttatja az apa ügynök-voltának felismerésekor bekövetkező hirtelen megöszülést: „Az Isten se gondolta volna hatvanegyben, tizenhét évesen, hogy harminchárom esztendő múlva pár nap alatt megöszülhetünk egyetlen hajdani mondatunktól” (595.).¹²

Bartis Attila könyve abban különbözik a kortárs magyar irodalom úgynevezett „aparegényeitől”, hogy nem a nyelvben végbemenő történésként, a jelentés megingásának alakzataként állítja elő az aApa alakzatát, hanem történetet mond.¹³ Nem megtörténik könyvében a nyelv, mely történés a korrumpálódott aApát mint a roncsolódás nyelvi műveletét vinné színre, nem a kimondás tehát, hanem a kimondott az, ami számít Bartisnál. Az számít, amit (*az utolsó kép Apámról*) című fejezet végén olvashatunk, miután a haldokló apa megkéri fotográfus fiát, hogy készítsen róla egy fényképet: „[éls hova néztek fiam?” A szemembe” (254.).

Ez a szembenézés az, amiről Bartis története szólni próbál, és amihez kapóra jön az életét megírni szándékozó fotográfus kettős szerepköre, mely a narrátori szerep

¹² Noha a fenti mondat egyik „aktora” az idő, mégis zavaros a kép. Ha 1961-ben 17 éves a főszereplő, akkor 1944-ben kellett születnie. Akkor viszont hogy szállhatott volna az arcára „úgy” kétévesen (63.) az a bizonyos páva, amelyiket a német „megszállás utolsó napjaiban” (64.) az a bizonyos német tiszt, nevezett dr. Johann Wolfgang Adler ezredes adott „búcsúajándékba” az anyának? Az a bizonyos páva „[a]mit a közlegényei a városszéli sátoros cigányoktól rekviráltak. Miután a hét gyereklány kivételével szitává lőtték őket. Igaz, használat után tarkón lőtték a gyereklányokat is”. (64.) Mivel ennél pontosabb születési dátumot nem említ a könyv, 1942-t jelöltem meg fennebb Szabad András születési évének.

¹³ És ezért bizonyára sok olvasója hálás is.

metaalakzata is kíván lenni. Ahogy a fotográfus is mindig lencsék védik az aktuális látványtól, úgy képződik az elmúlt időből egyfajta légzés a retrospekcióra vállalkozó egyes szám első személyű elbeszélő számára. Ez a fajta mediatizáltság az, ami Szabad András művészi törekvéseinek örök próbaköve, és erre vonatkozóan idezném egyik eszmefuttatását a fotográfusi látásról és a pillanatról: „se lekésni, se megelőzni nem lehet azt a pillanatot, csak meglátni egyben, mindenestül, pont egy ujjmozdulattal azelőtt, mielőtt a fény az agyamba ér. (...) Ahhoz, hogy ne a vaksors készítse a képeim, úgy kellene látnom egyben az egészszet, ahogy ember nem láthat soha” (165. Kiemelés tőlem: D. E.). Ugyanide kapcsolódik a hangya-elmélkedés következő passzusa: „[a]z, aki mindent tud, az nem fontolgat. Az tudja az egészszet egyben. Annak a számára nem válik külön az ok és az okozat.” (151. Kiemelés tőlem: D. E.) Gyaníthatóan nem másról van itt szó, mint a színről színre való látásról, a jelölő és a jelölt közötti különbség eltörléséről, egymásba omlásáról, mely megszünteti a világ megélése és szemlélete közötti reflektív távolságot. Ami némiképp (nagyon) az isteni mindentudás alakzatává válik ezekben a részekben. Úgy látni, ahogyan isten láthat, ez a Szabad András-féle fotográfusi szemlélet próbaköve.

Az életrajz pedig, aminek megírására az életére visszatekintő főszereplő-narrátor vállalkozik, a fenti gondolatot így próbálja megérteni, kifejtteni: „Mindenki látott már poharat az asztalon. Ez ennyi. Mindenki tudja, milyen, amikor a pohár az asztalon van. Másrészt még soha senki nem látott poharat az asztalon. Mert ott mindig van egy rés. Nem több, csak egy elektronnyi rés. Ahogy a pohár két atomja között is van. Ha ez a rés nincs, a világ összedől. Szétég. Felrobban. Hát valami ilyen érinthetetlen pont Isten titka is. Meg az Apámé. Meg az enyéem is. Ez nem titok. Ez egyszerűen ilyen. Annak az áthidalhatatlan résznek léteznie kell.” (322.) A pohár fenti példázata kitűnően jelzi a megértés lehetetlenségét, az érzékelés és a közvetíthetőség dilemmáját, valamint ennek a dilemmának a kényszerű elfogadását. Így működik a világ (az asztalon álló pohár), így működöm én, és így működsz te. A legtöbb, amit tehetsz, hogy kíméletlenül rögzíted a világban való helyed körülményeit és következményeit.

(metró)

Vagyis a nőiség anyai terrénuma. A regényben ezeknek a körülményeknek és létfeltételeknek a sűrűsödési pontjaként jelenik meg a szerelem. Elsősorban az Éva-szerelem, de semmiképpen sem mellőzhető az Imolka-affér sem, ami érezhetően az érzelmek amolyan periódusos rendszerét hivatott megadni Szabad András fotográfus számára. Ehhez viszonyítva fogja felnőttkori szerelmi élményeit és érzelmeit minősíteni, osztályozni. Azért hangsúlyozom a narrátor-elbeszélő fotográfus mivoltát, mivel a valakit (meg)látni pozíciója jelöli ki helyét szerelmi kapcsolataiban. Erősebb szóval azt mondhatnánk, a fiktív Mélyváron történt tragikus esemény, melynek végkimeneteleként a házasságtörő aszszony öngyilkos lesz, a kukkolásra programozza az akkor tizenkét éves Szabad András libidinális késztetéseit (102.). Abban a mélyvári fásszínben készíti első „leírt képeit” (108.), melyek a fotó kompozíciós eljárásainak és a vágy titkos alakzatainak begyakorlásának értelmezhetőek. A vágy és a fotográfusi szemlélet ugyanazon érzéki élménybe van bekötve Szabad András esetében, ez pedig nem más, mint a kukkolás ambivalens tapasztalata, melyet kiskamaszként egy Imolka nevű nő indukált.

Ez az élmény tér vissza az egykor volt ismerőség-otthonosság hidegglélős, kísérteties élményeként akkor, amikor sok évvel később végignézi Évának a férjével való városligeti szeretkezését, majd készít róla egy fotót, és a laccímével együtt leteszi a filmet a közeli farönkre (338.). Ez indítja el hosszú évekig tartó szerelmi kapcsolatukat, mely az összefér-

hetetlenség alakzataként értelmeződik a regényben.¹⁴ Talán jobb lenne összeférhetlenség helyett az előzőekben említett „áthidalhatatlan rés” kényszerű egzisztenciális meghatározottságáról beszélni, hiszen az olvasónak mindvégig az az alapbenyomása, hogy a két ember *valóban* szereti egymást és *valóban* együtt él. A másik titkának megfejthetlensége mint a vágy titokzatos tárgya jelenik meg a szerelmesek számára, és ennek a létállapotnak az elfogadhatatlansága vezet majd szétválásukhoz.¹⁵

Talán túlzott nagyképűség volna azt mondani, hogy az Éva-szerelmet megelőző liaisonok, a Selyem Adél-, Vészi Johanna-¹⁶ és a Keresztes Dalma-szál csak egy-egy érzéki epizód Szabad András életében, mégis ez körvonalazódik a regény narratívájából. Nemcsak a három nő alakjához kötődő szöveg mennyiségének egyenetlen elosztása jelzi ezt, hanem az is, hogy határozottan olyan érzéki fázisokat jeleznek, melyeken a főszereplőnek át kell esnie, hogy huszonöt évesen képes legyen megélni életének az apa halálával beköszöntő újabb korszakát. Amit egyébként úgy indít, hogy „[m]ostmár bármi megtörténhet” (332.). Míg Selyem Adél a férfvá válás szédítő örvényét nyitja meg Szabad András számára, az idősebb nővel fenntartott viszony az anya leküzdhetetlen vonzerejének veszélyeire hívja fel a figyelmét. Arra, hogy az anya hatása semmiképp sem küszöbölhető ki, noha a főszereplő ezzel többé-kevésbé számot is vet.

Bartis előző regényéhez hasonlóan az új regény is él azzal a retorikai megoldással, melynek értelmében az érzéki izgalom hatására vulgárisá válnak a szereplők. Erőszak, a másik eltárgyasítása, agresszió, fizikai és verbális egyaránt – mindez problémátlanul illeszkedik a Szabad András által fenntartott szexuális kapcsolatok kontextusába. Ez a narrációs eljárás azt sugallja, hogy a szex átlépés egy nem-emberi dimenzióba, oda, ahol nem érvényesek az emberi viselkedés társas normái. Ahol a társas lény ruháival együtt az erkölcsi-etikai normák álarcát is lefejtí magáról, és az animális amorálisával közelíti a másikkhoz. Erkölcsön és törvényen kívüliként. Ekként tudom értelmezni, ahogyan a nők – többnyire mégis Éva – szexuális aktusra való felhívásait azzal a kifejezéssel teszi félreérthetlenné, hogy „csinálj meg”. Amiből azért jobbára azt lehet kihallani, hogy nélküled nem működöm, csinálj meg, egy elfuserált tárgy vagyok, eszköz vagyok, neked pedig meg kell engem csinálnod.

Az előbb említett animalitás kérdésköréhez érdekes adalékot nyújt a regényben ekphrasziszként „megszóltatott” Goya-festmény, a *Kutya*. Pár soros elemzés után Szabad András a következőképpen összegzi gondolatait: „A szokásos távolságból nézve az ember azt hiszi, hogy a kutya kétségbeesett. Csupán ha egészen közel hajolunk hozzá, akkor látjuk, hogy valójában csodálkozik. Hogy egyszerűen csak nem érti. Azt hiszem, ez a kép az egyik létező legpontosabb emberábrázolás” (598.). Ennek értelmében Földényi F. László értelmezésében egészen közel hajol a festményhez, amikor azt írja, hogy ez a festmény az emberben lakozó állati reprezentációjára vállalkozik azzal a kitételrel, hogy az animalitás nem jelent alacsonyabb rendűséget. Sőt. „A kutyát környező határtalanság, ez a (...) kozmikus űr az állatot az ember sorstársává teszi. A helyzete ettől mélységesen emberi. Pontosabban: a helyzetét figyelve az ember az önmagában rejlő nem-emberivel szembesül.”¹⁷ Ez a fajta animalitás, az emberben létező nem-emberi ereje az, ami a Bartis-

¹⁴ „Ha jobban belegondolok, Évával erre ment rá az életünk. Nem arra, amit titkolt, nem arra, amit elhallgatott. Hanem hogy számára a valóság kimondása, számomra a hazugság ténye volt elviselhetetlen. Ez a kettő csapott össze újra meg újra.” (178.)

¹⁵ Az olvasó előbb említett benyomását erősíti azonban a közös lánygyermek felbukkanása, aki ugyanakkor az erőszakátétel alakzataként fel is hasítja az Éva-szerelme humanista eszményét, az egyesülés lehetőségének halvány reményét, mellyel a regény határozottan eljátszik.

¹⁶ Bár ő leginkább a Kádár-kori tiltott vallásosság tabuizált erotikájának szemléletes példájaként került a regénybe, amelyről sokat olvashatunk például Pályi András írásaiban.

¹⁷ Földényi F. László: Goya kutyája, *Alföld* 2001/6.

féle érzékiséget átjárja, és a leírásokban megjelenítődik. Ennek az elfogadása, a tiszteletben tartása, az élvezete az, ami a szerelem, a szerető teste körüli sürgés-forgást indokolja és hitelesíti.

A kutya azonban a regény több pontján is előkerül: az elütött fekete kutya (9.), Szabad András gyerekkori gúnyneve („a kis Kuttyus” [379.]), a szorongás alakzataként felbukkanó kutya (465.) és végül az Éva alakjával tragikusan egybeíródó „láncos kutya” (521.) metaforája, mely az (anyai) erőszak elszenvedésében adja meg Zárai Éva lényének őstratumáját. Szabad András ugyanis Éva disszidálása után annak barátnőjétől tudja meg, hogy szerelmét tizenhat évesen anyja „láncon tartotta”. Majd a szimbolikus értelmezés könnyedségét kereső férfi válaszára, miszerint „[m]inden tizenévest láncon tartanak”, a keserű nő olyan megválaszolhatatlan kérdéseket vág a fejéhez, ami az előzőekben felemlgetett szerelmi összeférhetlenséget a trauma feloldhatatlanságává írják át: „Kutyaláncon? Úgy, hogy éjszakára egy lakattal a nyakadhoz kötik? Úgy, hogy a bátyád fog le, amikor anyád megnézi, még szűz vagy-e?” (520.)

Ezek felől a kérdések felől válik értelmezhetővé a regény labirintus-példázata, melynek összefoglalásaként Éva megjegyzi, „[h]ogy nem Ariadné meg nem is Thészeusz, hanem az anyuka a kulcsfigura”, aki „attól kezdve ott élt (...) a torzszülött fiával a labirintusban” (440.). Ami egyben nemcsak azt teszi érthetővé, miért nem bírja Éva végignézni a *Personát*, és miért kell kijönniük annál a jelenetnél, amikor kiderül, hogy Alma azért némult meg, „mert gyűlöli a saját gyermekét és legszívesebben megölné” (413.), hanem azt is, miért zárkózik el még a gyerekvállalás gondolatától is. Ettől ugyanakkor nem fog kifejezetten jó színben feltűnni a főszereplő erőszakos gyerekvágya, mely a későbbiekben Zárai Anna születésével mégiscsak a feloldás alakzatát állítaná elő. Még akkor sem, ha a lány felbukkanásával újra megjelenő apai alakzat esetleg az anya (vagyis Éva) traumájának leküzdéseként is értelmezhető. Hogy ezek szerint Zárai Éva mégis képes volt anyává lenni. És ez annak az erőszaknak köszönhető, amivel Szabad András odafeszítette a szállodai ágyhoz, majd mindezt még tetézte is azzal, hogy „[h]a félsz, akkor majd öld meg” (551.).

Befejezésül mondhatnám azt, hogy Bartis új regényének hihetetlen bonyolult érzelmi hálóját minden látszat ellenére újra csak egy pókszerű anya szövögeti. Aki miatt nem lehet létezni. Levegőt se lehet tőle venni. Aki azonban szintén beleíródik a regény világképét átfonó, nagy allegóriába, melynek értelmében az emberi önszemlélet egyedül hiteles formája az emberben lakozó nem-emberi megragadása, megvizsgálása és... óvatosan mondom, elfogadása? Ami korántsem jelenti azt, hogy kimutattuk volna a gondviselés jelenlétét a világban.

„LEISZTOL A SŐNGEISZT, NINCS MEGÁLLÁS”

Bartis Attila: *A vége*

„Merőben esztétikai egyezsége szellemében a libertinus szibarita műalkotást hoz létre, míg az etikai egyezségnek alárendelt szerzetesi élet transzcendentális műalkotásként fogható fel. Mégis mindkettő egyértelmű, valóságához igazodó, a szibarita a földi, a szerzetesi a mennyei valóság értelmében. Állítható analóg igazság a giccs-életről? Eredeti egyezsége a fellengzős-ség, mivelhogy eget és földet teljességgel hamis kapcsolatba igyekszik hozni – miféle műalkotássá, pontosabban miféle csinálmánnyá igyekszik átalakítani az emberi életet? A válasz egyszerű: neurotikus műalkotássá, vagyis olyanná, amely teljesen irreális egyezséget mér ki a valóságra, és abba préseli azt bele.”

Hermann Broch: Néhány megjegyzés a giccs problémájáról

„A művészet=lehetetlen.”

David A. Klinsky

Farkas Zsolt 1995-ös *Szép és jó és szép és jó* című Bartis-kritikáját olvasván az a kísérteties érzés fogott el, hogy a recenzens a pályakezdő mű kapcsán olyan élelátással rekonstruálta a még éppen csak kialakuló írói gondolkodás alapszerkezetét, amihez huszonegy évvel később is nehéz mit hozzátenni. Sőt, és ez a tragikusabb – maga az életmű se tett hozzá mind-ehhez túl sokat, pontosabban visszamenőlegesen is beigazolta az indulásra kimondott verdiktet. Ugyanis *A vége* című nagyregény megőrizni és/vagy újrakombinálni látszik azokat az esztétikai ideológiai pozíciókat, melyek Farkas Zsolt kritikai indulatait kiváltották. Természetesen az írói monománia nem feltétlenül elítélendő, a magyar irodalomkritika egy része például kifejezetten szereti a „kiszámítható” szerzőket és a „homogén” életműveket, hiszen épp ebből generálja a „hiteles” írókarakter portréját, aki adott témacsoportok fejlesztésért és gondozásáért irodalomtörténeti felelősséget vállal. Bartis esetében ugyanakkor nem egyszerűen kiszámítható középszerről van szó, hanem egy esztétikai-morális kiállásként (félre)értett „bezáródásról”, mely világnézetnek tetteti magát, miközben épp az írói tekintet esztétikai szabadságát (és az ettől elválaszthatatlan tanulás, változás, fejlődés stb. képességét) zárja rövidre.

Ha követni akarjuk a *Szép és jó és szép és jó* gondolatmenetét, akkor a fenti jelenséget egyfajta esztétikai infantilizmusnak is nevezhetjük, hiszen Farkas Zsolt szerint a Bartis-féle kozmológiát egy hisztérikus gyermekantropológia uralja. „Eredeti, kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen, hisztérikus és melankolikus a gyermek, de a lelke mélyén mégiscsak olyan érzület dobog vagy lobog, amelyet már a nagymama emlékkönyvébe is ciki volt beleírni.”¹ Vagyis működik itt egy Tisztaság-mítosz, aminek ellenében a világ és a világba való „belenövés” tarthatatlan, és ami fontosabb, *ízléstelen*. A Tisztaság ugyanis egybeszővődik a Szépséggel: így alkotnak esztétikai-morális rendet, melyre a felnőni képtelen széplélek önnön eszképzimuszát alapozza. Ez az attitűd azonban nemcsak „felfokoz”, hanem „lefokoz”, hiszen a tisztasággal párhuzamosan megképződik a tisztátalanság kultu-

¹ Farkas Zsolt: *Szép és jó és szép és jó*, in: Farkas Zsolt: *Szia*, Kalligram, 2013, 44–56, 45.

sza is, a Szépség metafizikai rendjének szélsőértéke: a „Szépség pokla” (Franz Rosenkranz). Egy olyan túlhaborított fekete romantika, mely élvezettel tapicskol a Szépség romjain. „A finom lélek szado-mazochizmusa, esztétikai vérgőz, az analízis passzív és analízis regresszív között, Baudelaire, Rilke, Szabó Lőrinc, József Attila, jó esetben. Amikor nem fröcsög és zúdul ránk az irodalom. Meg a legvégső tudás, amelyik tudja, hogy, aha.”²

Bartisnál azonban fröcsög az Irodalom, maga a nagybetűs, hiszen ez az Irodalom az esztétikai megváltás médiuma, szépítés és démonia olyan másvilága, mely a romlásra ítélt *conditio humana* egyetlen reménye. Ez lenne az esztéticizmus ideológiája, melynek kontextusában a gyermekmotívum is otthonra talál, hiszen Georges Bataille épp Baudelaire kapcsán fejti ki, hogy a költői egzisztencia mindig is őriz valami gyermekit, ugyanis a gyermeknek közvetlen hozzáférése van a produktív munka világán túli tékozló gyönyörhöz, ami a költői alkotás alapfeltétele. A Bartis-féle Irodalom valahol ennek a tékozló gyermektudatnak az abszolutizálására épül, melyet a prózai eufónia iránti megszállottság jellemez: „Bartis a legjobb mondatait is el tudja rontani azzal a jellegzetes vajtűlű-fecsegéssel, melynek alapja a magyar magasirodalomban a nyolcvanas-kilencvenes években tömeges méreteket öltő mondat-kultusz és mondat-metafizika. Amelynek szellemében egy szövegnek kötelező mondatokat ünnepelni és mondat szépészeti aforizmákkal és példákkal traktálni az igényes olvasót.”³ Ez a mondat szépészeti megszállottság visszakövethető a próza fordulat során Balassa Péter által detektált és/vagy „előírt” elementaritás-poétikához, mely a beszédmód „kerekké” és „édessé” alakítását a lehető legnagyobb és legkíméletlenebb nyersségen keresztül és a szöveg elemi részeire tapadva valósítja meg. Bartis ezt a prózaeszményt jegecesíti ideológiává, hogy – a gyermekantropológia szélső pólusai mentén – az esztéticizmus stréberévé és fenegyerekévé válhasson egyszerre. Így képződik meg az az esztétikai alapszerkezet, melyhez a szerző többé-kevésbé mindmáig hú marad, noha *A vége* egyik jellemzője a stílushomogenitás „szétírására” tett kísérlet, ugyanakkor lehet, hogy ez a nyelvi vadóckodás megint csak egy dialektikus ellenmozgás, melyet a Szépség pokla követel meg a Szépség szolgájától.

Az új regény főszereplője Szabad András, ötvenkét éves fotográfus, aki már a regény első oldalán leszámol Istennel. „Előljáróban annyit még tisztáznom kell, hogy nem hiszek Istenben. Sokáig nem így gondoltam, de ezt most már tisztán látom. Ez természetesen nem Istenről szól, hanem rólam. Nincs bennem hit. A hit nélküli remény pedig nem több, mint bizonyos esélyek számolgatása. S így, mint minden számolgatás, kissé nevetséges.” (1.) Gondolhatnánk azt, hogy a regény egésze – egy élettörténet összefüggésében – majd utólag kontextualizálja a hittel való leszámolásnak ezt a teátrális bejelentését, de csalódnunk kell, mert Szabad András már mindig is „kész volt”. A szöveg megidézi ugyan a fejlődési regény, illetve a művészregény kódjait, ebben az univerzumban azonban „minden számolgatás kissé nevetséges”, hiszen a fejlődés/változás/megértés lehetőségei idegenek az elbeszélői tudattól, aki már eleve rendelkezni látszik az ember „igazságával”, miszerint egy gondviselés nélküli világban élünk, és a társadalom/hatalom szükségszerűen bemocskolja a létezés alapfeltételeit. „A hatalom bármikor tönkretesz ugyanazért, amire tegnap még ő maga kötelezett.” (110.) Szabad András „igazságmondó” és „hiteles személy”, aki már nevével is azonnal közli egész életének drámáját, hiszen itt az individuális szabadság létre vagy nem-létre megy ki a játék, mely küzdelem egzisztenciális tétjével és komolyságával *A vége* oly kérlelhetetlen direktséggel *traktálja* olvasóját.

Nem marad kimondatlanul semmi, mert csak az „van”, ami Irodalomként – a szépezzettan leckéjéből jelesre vizsgálva – „kerekké édesíthető”. Vagyis a létezés csupán Irodalomként legitimálható, melynek azonban komoly prózapoétikai következményei vannak, hiszen az igazság(ok) traktálása metafizikai képeslapokból álló felszínre „lapít-

² Farkas Zsolt: i. m., 50.

³ Farkas Zsolt: i. m., 47.

ja” a szövegtestet. Ezeknek a képeslapoknak az egyik kitüntetett típusa az Emberről szól, vagyis a gyermekantropológia univerzalitását hirdeti. „Ha valaki semminek nem tud örülni, még percekre sem, az már nem tesz különbséget öröm és bánat között. És ez a legnagyobb rossz, ami az emberrel történhet.” (171.) „Az, aki mindent tud, az nem fontolgat. Az tudja az egészet egyben. Annak a számára nem válik külön az ok és az okozat. Semmi isteni nincs abban, hogy fontolgathatom, létezzem-e ez a hangya. Sőt, lehet, hogy ez a legemberibb.” (151.) „Még az is lehet, akkor dőlt el, hogy fotográfus leszek. Még az is lehet, hogy az ilyesmi ilyen egyszerű. Hogy igenis létezik egyetlen pillanat, amikor az örökkévalóság ígérete belepetézik az emberbe. A pusztá vágy mindenkiben megvan, de ígéretet kevesen kapnak.” (251.) Lehet, hogy tényleg minden ilyen egyszerű, csak Szabad András megszenvedett sorsa és autentikus létnyelve kell ahhoz, hogy mindezt ilyen egyszerűen kimondhassuk. A Tisztaság és Szépség kultuszához így társul az egyszerűség és közvetlenség mítosza is, mely az igazmondó Irodalom poétikai bátorságát hivatott jelezni, miszerint nem fél a giccstől, hiszen az igazságfelszín immanenciájában már minden giccs, vagyis semmi sem az.

Az Emberről szóló trakták sorában kiemelt jelentőséggel bír Goya *A kutya* című híres – az úgynevezett *Fekete festmények* sorozatába tartozó – képehez fűzött reflexió. „Egyszer régen Éva mutatott egy képet. Goya festette. Addig nem ismertem. Egy kutyát ábrázol. Vagyis csak a fejét. És még ez a fej is alig látszik. Valami hatalmas ég nehezedik rá. Valami homokhegy vagy sárhullám hatalmasodik előtte. Azt nézi. Mintha épp süllyedne. Mintha már percei se lennének. Az a kutya jutott eszembe, amelyik a cirkuszidomárok tanácsára megjárta a csillagos eget, és élve visszajött. És akkor mehetett utána a következő. A szokásos távolságból nézve az ember azt hiszi, hogy a kutya kétségbeesett. Csupán ha egészen közel hajolunk hozzá, akkor látjuk, hogy valójában csodálkozik. Hogy egyszerűen csak nem érti. Azt hiszem, ez a kép az egyik létező legpontosabb emberábrázolás.” (598.) A kutyamotívum fontos szereppel bír a szöveg egészében, a főhős gyermekkori – különböző traumatikus eseményekkel asszociált – beceneve ugyancsak „Kutyus”, illetve visszatérő, szimbolikus jelentőségű az űrutazási állatkísérletek során használt kutyák története, de a kötet borítóján látható Szűcs Attila-festmény (*Szoba fekete kutyával*) is központi embermetaforaként jelöli ki az állat alakját. Bartis ebben a regény végén található bekezdésben összegzi antropológiáját, miszerint a létezés foglyaként örök szenvedésre ítélt ember önön félállati sorsát még megérteni se képes. A kétségbeesés feltételezné az értelem valamiféle szerepét, ugyanakkor a szükségszerű dehumanizáció – az ember azért születik emberként, hogy kudarcot valljon az elérhetetlen eszményként adott humanitás tekintetében – felfüggeszti az animal rationale metafizikai monopóliumát. Ez a tragikusan vállalt antihumanista perspektíva természetesen foglya marad a fennkölt humanizmus paradigmájának, mert épp olyan színpadias ellenforradalom csupán Bartisnál, mint a Szépséget tagadva is legitimáló fekete romantika.

Az antropológiai-metafizikai traktálás képezi *A vége* talán legkínosabb részeit, ugyanakkor ezzel még csak a szöveg szépészeti bonbonjait csemegéztük ki, hiszen mindez egy nagy ívű társadalom- és korrajzba csomagolódik bele, mely Szabad András művészé és férfivá válásának történetét hivatott kísélni. Arra már utaltam, hogy mennyire problematikus az Irodalom világában bármilyen fejlődés lehetősége, hiszen annak ellenére, hogy a Kádár-rendszer társadalmi és hatalmi finomszerkezetének leírása számos izgalmas vetülettel bír (Szabad apjának viszonya a szervezéssel, ügynökléttel, második nyilvánossággal stb.), mindez csak közvetve van hatással a főhősre, ugyanis a belső feszültségek, dilemmák és érzelmi meghasonlások érzékeny módon felrajzolt hálózatát beszippantja és homogenizálja az Irodalom sötét igazsága. Szabad „befelé” lép ki ebből a világból, befelé az Irodalomba, vagyis Énjének esztéticista bensőségességébe, hogy onnan tagadja a Kádár-korszak bármiféle Szépségét a Szépség nyelvének megkérdőjelezhetetlen igazság-

mondásával. Felfoghatjuk mindezt úgy is, hogy azért nincs itt felnöves, differencia és megértés, mert ez a rendszer a maga egészében egy embertörténeti trauma, ami felfüggeszti az Én narratív lehetőségeit, ugyanakkor ez a monokróm pusztulásromantika mégiscsak meglehetősen sommás ítélettel szolgál egy olyan korszakról, melynek komplexitására épp a beszélő nyelvének felszíne(ssége) miatt nem kerülhetünk közelebb.

A privátság, intimitás, bensőségesség terei tehát az ellenállás és kitörés lehetőségeivel kecsegtetik a főhóst. Ennek a belső forradalmi potenciálnak a központi médiumai az erotika és a művészet, de tegyük hozzá gyorsan, hogy a forradalmi remények esetleges meghiúsulása sem lepheti meg a „készen született” Szabad Andrást: a kudarc mindig legalább annyira Szép és Igaz, mint a győzelem. *A vége* szerelemfilozófiája tehát ugyancsak a gyermekantropológia és az Irodalom fennhatósága alá tartozik, vagyis minden aktusnak, csábításnak és szenvedélynek kozmikus Műalkotássá kell válnia. „Szabad András inkább szerelem-, semmint szabadságharcos, a testi szerelemben kóstolja meg a metafizikát, melynek kérdéseitől nem szabadul, és ez jót tesz a regénynek. Apropó: a feminizmus kialakította a »fallogocentrizmus« fogalmát, ami hirtelen kezekben néha vádként csattan a férfinépen. Ezt a regényt azonban hiába ostromoznánk: benne a férfilelek ugyanolyan sebezhető, az őt ért bántalmak ugyanolyan fájdalmasak – szexualitásban, szívében, mentalitásban a férfi nem kevésbé kiszolgáltatott, mint a párja.”⁴ Radics Viktóriával többek között a metafizika kérdésében sem értek egyet, hiszen a kényszeres bölcséleti traktálás az olvasót Szépségbe fojtani akaró Irodalom egyik részmozzanata, de nem tudok szótlanul elmenni a fallogocentrizmus kérdése mellett sem, ugyanis ebben a dialektikus cukorbörtönben, ami a Bartis-regény esztétikai ideológiáját képezi, a gyengeség, sebezhetőség és (túl)érzékenység valójában nem a Másik érzéki megértésének, hanem gyarmatosításának a nyelvét hozza létre. A szenvedés itt csupán a „finom lélek szado-mazochizmusa”, hiszen az Irodalom akkor is fallocentrikus marad, ha hatalmát önnön sérülékenysége/sértettségé mentén alapozza meg, miközben az erotikát az érzelmi zsarolás retorikája mentén esztétizálja. Ahogy a traktálás a szövegtestet kilapítja, úgy kényszerül bele a Másik a Művészen immanenciasíkjába, hogy végső soron minden szerelmi történés – a gyönyör és szenvedés szubjektumától függetlenül – az Irodalom győzelmét hirdesse.

Szabad András fényképész, mégpedig nemcsak holmi technológiai kézműves, hanem autentikus, „világhírű” alkotó. Művészi pozícióját azonban folyamatosan a társadalmilag kódolt művészszereppel szemben, mint dilettánst, határozza meg. „Ha jobban belegondolok, bizonyos értelemben ma is ugyanolyan dilettáns vagyok, mint hajdan, amikor bekopogtam Reiszhez. Valójában mindig is csak az érdekelt, képes-e felidézni bennem egy fotográfia azt, amit ott, abban a pillanatban éreztem, amikor megnyomtam az exponáló gombot. (...) De mint, mondjuk, a sztetoszkóp membránja, a fotográfia képes azon pillanat érzését felerősíteni, amit akkor éltem meg, amikor exponáltam. A fényképnek nincs is más választása. A fotográfia nem lát a jövőbe. Meg persze a múltba se. Egy kép mindössze az a pont, ahol a jövő összeér a múlttal. Ha úgy tetszik, folyamatos jelen. (...) Ha innen nézem, a fotográfusi magatartásom végképp dilettáns. Ugyanazért készültek képeim, amiért a családi fotográfiák, legfeljebb nem születésnap vacsorákat ábrázolnak. Az viszont, hogy néhány képem mégiscsak alkalmas volt másokat egy számukra soha nem létezett pillanatra elvezetni, akkor többek közt pont ennek a dilettantizmusnak köszönhető.” (393–394.) A dilettáns alakjának megidézése kettős funkcióval bír. A dilettáns ellenpárja a „hivatalos”, illetve „professzionális” művész, aki „kint” áll a megtagadni kívánt társadalmi-politikai térben, vagyis szükségszerűen része annak a metafizikai-morális-esztétikai hanyatlásnak, melytől Szabad András „befelé” menekül. A dilettáns tehát a bensőségesség pszeudo-avantgárd hősévé stilizálódik, aki rendszeren kívüliként is közelebb van a létezés essen-

⁴ Radics Viktória: Könyv és hányás, *Magyar Narancs*, 2016/1. (<http://magyarnarancs.hu/konyv/konyv-es-hanyas-97797>)

ciális tartalmihoz, melyek Bartis alapján elválaszthatatlanok a szubjektum(ok) intimitásától. Sajnos a regény alapján nagyon nehéz lenne valamiféle koherens fotóesztétikát rekonstruálni, hiszen itt is túl sok a banális traktálás, ugyanakkor nem egyszerűen arról van szó, hogy a regény túl keveset gondol a fotóművészetről, hanem arról, hogy a fényképezés nyomtalanul – mediális sajátosságait feladva – „beleveszik” az Irodalomba, mert ugyanúgy az esztéticista ideológia alapján értelmeződik, mint a nyelvművészet. A fénykép „folyamatos idő”, amikor az „örökkévalóság belepetézik az emberbe”, vagyis a kép ugyanúgy a Szépség igazmondása, mint az eufonikus mondat. Ezen az se változtat, hogy Szabad fotói – apja transzcendens felhőfényképészetével szembeállítva – egy gondviselés nélküli privát világ misztériumát kutatják, mert a szeretve gyűlölt transzcendencia negatív kontúrjai újratermelődnek a bensőségesség immanenciasíkján.

A dilettánsként (is) megigazuló Művész a giccsel ugyancsak szadomazochisztikus viszonyt ápol, hiszen Szabad épp annyira tekintheti művészetét dilettánsnak, mint giccsesnek. Csakhogy ez a giccs a hazugságként felfogott külső világ antiművészete, egyfajta ellengiccs. „A giccs egyszerűen hazugság. Elfelejteti az élet nehezét. Rózsaszín habnak látni a világot. Ez a giccs.” (396.) Amennyiben a Kádár-korszak ontológiai státuszaként fogadjuk el a szocialista giccsset, az élethazugság univerzális létállapottá növekedését, akkor ennek a hamisságnak a meghamisítása forradalmi jelentőségű, vagyis: igazság. *A vége* egyik rendkívül ambivalens „érdeme”, hogy „mer” giccses lenni – ugyanakkor ez a hübrisz rendkívül redukzív hatással bír a regény esztétikai értékelhetősége szempontjából. Hermann Broch nagy karriert befutott giccsszéjében ír arról, hogy a romantika kora egyszersmind a giccs kora is, ugyanis ebben a paradigmában nincsen középérték, a zseni szintjéről való elmozdulás rögtön a giccsbe való alámerüléshez vezet, ami ugyanakkor azt is jelenti, hogy giccs és zsenialitás között folyamatos az átmenet. A Bartis-féle (neo)romantikus Irodalom ezt a középérték nélküli paradigmát rekonstruálja, miközben az immanenciasík által kilapítja annak szélsőséges – mélység-magasság közt ingadozó – dinamikáját, hogy ezzel elmossa a giccs és a nem-giccs közti differenciát. Vagyis „bármí”, amit az Irodalom kimond, rögtön Irodalommá válik, hiszen a totális esztétizáció magát az esztétikát számolja fel – mintha Midász király tragédiája ismétlődne meg a regény cukornyelvében. Ugyanakkor mindez csupán egyes olvasók számára tragédia, az Irodalom boldogan ünnepli-gyászolja magát permanens (ellen)forradalmában. A recepció legfeljebb csak saját frusztrációit vezetheti le a „Giccs!” és a „Lektúr!” segélykiáltásokkal, hiszen *A vége* anti-esztétikai világa tökéletesen rezisztens az ilyen kritikákkal szemben, mert nem megértésre, differenciára és/vagy párbeszédre vágyik, hanem a révült rajongás kultikus csendjére.

KÓRUS HAMIS HANGOKKAL

Dragomán György: Oroszlánkórus

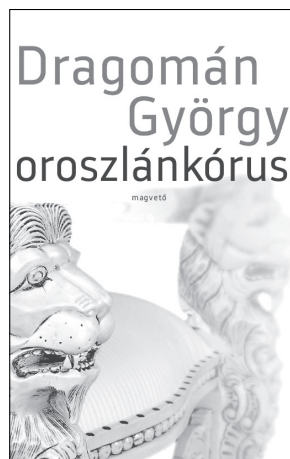
Egy „regényi titok” sűrűsödik össze egy jó novellában, fogalmazott egy vele készült interjúban Dragomán György. A novellaforma nehézsége a sűrítésben áll, a fegyelmélettel felépített, szűk szövegtér és a mögötte pulzáló tágas terep közötti feszültség megteremtésében. Annak a cselekménydarabkának vagy telített pillanatnak a kiválasztásában, mely egyszerre képes egész életeket vagy akár világokat megleveníteni, döntéseket értetővé tenni és megőrizni az okok, a mögöttes világ titokzatosságát.

Jelentős kritikai és olvasói sikereket elérő három regénye után Dragomán harminc novelláját gyűjtötte egybe. *A fehér király* önmagukban is megálló, feszes epizódjai után nem okoz meglepetést a novellák strukturális biztossága, ahogy az sem, hogy a szövegekben – minthogy azok az utóbbi tizenhárom év alatt, a regényekkel egy időben születtek – helyenként ismerősen hatnak a megszólaló hangok vagy a kirajzolódó világok, elemeikben, hangulatukban. Van, hogy a regényekből ismert gyermekhangok szólalnak meg, Dzsátá ritmikus, áradó hosszúmondatai (*Vasvonó, Fűles fotel*) vagy blokkjának világa (*Rosszaságok*) köszön vissza, máskor a *Máglyából* ismert Emma hangja sejlik föl (*Húsleves*). Éppígy ismerős maga a gyermek-perspektíva is, mely az elbeszélőt körülvevő kegyetlen vagy aljas világot szabad és játékos fénytörésben értelmezi, és ekképpen átformálva láttatja, mint például a *Mennyből az angyal* kimondottan erős novellaciklusa, ahol az elbeszélő számára angyalokként tűnnek föl az erkélyről fenyőfát lopó blokkfelelős és fia. A fantasztikus és a reális egymásba mosása is megjelenik, az az eldöntetlenség vagy felfüggesztettség, amellyel Dragomán például az átkokról ír, mint *A seprű* megátkozott jazzdobosa vagy a *Limon con sal* salvadori énekesnője esetében. Még az a „homályos, repedt tükrök” (151.) és más torzító üvegfelületek iránti dragománi megszállottság is visszaköszön helyenként, amelyet például *A pusztítás könyvéből* ismerünk: e felületek „szétszedik” és „újra összerakják” a látványt vagy az arcokat (143., 168.).

Az *Oroszlánkórus* többnyire rövidebb, számos esetben ciklusokká összeálló novellái – ez a töredezettségében is teljességet alkotni képes struktúra kifejezetten jó választásnak bizonyul – azonban témájukban és hangjukban is változatoságra törekszenek, az írói kísérletezés, sőt bizonyítás terepei ezek: szövegkalandok. A kérdés persze az, hogy az eddig kiépített és bejárt, ismerős szövegtereken túl mennyire tud építkezni Dragomán, valamint hogy mennyire képes az eddigiektől eltérő hangok megformálására?

A kötet körülbelül felét kitevő első személyű, helyenként monológszerű szövegek esetében a megszólaló hang hitelessége határozza meg, sikerül-e megalkotni egy eleven, sajátos karaktert és annak világát. A kötet promóciójában nagy

Magvető Kiadó
Budapest, 2015
256 oldal, 3490 Ft



hangsúly esett a könyv sokhangúságára, e hangok „kórusának” sokféleségére, az utóbbi két regényből már ismert gyermekhangokon való túllépésre. És valóban, az én-elbeszélők között találunk énekesnőket (*Cry me a river*, *Limon con sal*) és apjukat vagy bátyjukat elvesztett férfiakat (*A hangdobozok*, *Örökség*, *A varázstábla*), akiknek érett hangjai közül persze nem mindegyik egyformán karakteres vagy markáns, de jól „szólnak”. Másfelől azonban találni olyan én-elbeszélőket, akiknek hangja mesterkélt marad, vagy, folytatva a „kórus”-metaforát: hamisan szól.

A hamis hangok jellemzően az élőbeszédet, az agresszív hangütést vagy trágárságot célzó szövegek én-elbeszélőihez tartoznak. Például a testképzavartól és dührohamoktól szenvedő kidobóhoz az *Adrenalin* című novellában, melyben a felépíteni kívánt szituáció – a kidobó barátnőjére önti haragtól fűtött monológját – is számos ponton megtörik, kiköken az olvasó kedvéért felmondott háttértörténetek miatt: „Mondom, hogy nincsen semmi, tesztőt se szúrok már, növiormont se, fogd már fel, hogy több mint fél éve nem nyomtam egy rendes kúrát, kész, vége, végleg visszavonultam, nem vagyok már aktív testépítő, örökre levettem a póznadrágot (...)” (193.) Persze az sem segít e novellán, hogy a monológ címtettjétől, a barátnőtől érkező válaszok újabb és újabb visszakérdezések formájában ékelődnek be a szövegbe: „Hogy csak nekem akartál meglepetést?” (192.), „Hogy nem szerencsétlen kóbor, hanem fajtiszta moszkvai örkutya?” (194.) stb. De éppígy nem hat meggyőzően az „átlagosnál fanatikusabb technofetiszta” (159.) monológja a rövid, *Poszthumán randi* című fricskában. A *Hevimetál* című szöveg megszállott Judas Priest-rajongó elbeszélőjének sodró szövegelése egy szubkultúra jellemző (?) hangjának megidézésére törekszik, de mintha az igyekezet megrekedne a modorosságban: „Úgyhogy bazmeg, Dikinzont azért nem kéne egy napon emlegetni Halforddal, mert bazmeg, Halford találta fel a hevimetált, ahogy Halford sikolt bazmeg, úgy senki más nem sikolt, úgy ember nem sikolt, ilektrikáj, indöszkáj, ilektrikáj, indöszkáj, o jessz, az igen, öcsém, az igen.” (50.) *A seprű* című novellában szereplő elátkozott jazzdobosnak a fia elbeszélésén átszűrte hangja hasonlóképpen bicsaklik meg a trágár beszéd imitációjának ügyetlenségén, arról nem is beszélve, hogy – dragománi fantasztikum ide vagy oda – a cselekmény (a sokkolóval szív-rohamot imitálni akaró szereplő célja, hogy feloldja a megcsalt feleség által rászórt átkot) erőltetett, elsikkad, a karakterekkel együtt, a mesterkélt párbeszéddek között.

Főként akkor ütközik ki e novellák sikerületlensége, ha összevetjük őket a harmadik személyű, valamint a gyermekhangon megszólaló elbeszélésekkel, melyek között a kötet legerősebb szövegeit is találjuk. A világnak való gyermeki kitettség egyik fontos ellenpontja Dragománnál a legtöbbször intimként és meghittként megjelenített nagyszülői közeg. Erre látunk példát a kitűnő *Mennyből az angyal*-ciklusnak a konyhában – szaloncukor híján – megkísérelt cukorfinomítás-jelenetében vagy a *Karcsika* szenteste-jelenetében, ahol a dédnagymama az, aki az „üvegszívű” apával szemben a gyermek védelmére kel. Az *Oroszlánkórus* legszebb része, a *Füles fotel* című novellaciklus is a nagyapa-novellákhoz tartozik. A novellákban a gyermek-elbeszélő és a fotelbe kényszerített mozgássérült nagyapa lakásbeli kalandjai, a köztük lévő barátság és a házsártos nagymamával szembeni játékos cinkosság íródik meg, egy kivételesen emlékezetes nagyapa-karakter megrajzolásával. A fotelre szerelt görkorcsolya-kerekeken száguldó, a lakásban kedvenc nadrágtartóival navigáló nagyapa és unokája kalandjainak leírásai a gyermek-elbeszélő perspektívájának köszönhetően elmosás a határt valóság és fikció, a fotelbe zártság és a játék határtalan szabadsága között: a nagyapa elvesztett, végzetes lovas futamát játsszák újra, ezúttal megnyerve azt, a fürdőszobából egészen a Fekete-tengerig repíti őket a vízár, a nagymama gyógyszereiért pedig Madagaszkárig repülnek, persze ugyancsak a fotelt használva léghajónak.

E ciklus egyik rövidebb novellája adja a kötet címét is. Az (*Oroszlánkórus*) című szövegben egy nagy, sokfiókos mahagónikomódnak a nagyapa nevetésétől megmozduló bronz

oroszlánfejes fiókjai változnak kórossá a gyermeki tekintet előtt: „lobogó sörénnyel, morogva énekelnek, és hallok, ahogy Nagyapa se nevet már, hanem ő is morogva, vadul énekel, azért, mert ő a Főoroszlán, és én is pont úgy morgok már, ahogy ő, mert én meg a Főoroszlán legjobb barátja vagyok, de az is lehet, hogy én vagyok a Főoroszlán, és Nagyapa a Főoroszlán legjobb barátja, egy régi-régi éneket énekelünk, nem tudom, miről szól, de az biztos, hogy benne van, hogy mi nem félünk senkitől” (182–183.). A vadul hörögő oroszlánkórus hirtelen összeállása pedig mindössze onnan indul, hogy a nagyapa akaratlanul elneveti magát a „hülye énekóvónéni” által botfűlűnek nevezett kisfiú durcásságán. A gyermeki fantázia átalakító erejének és a nagyszülői szeretetnek a szövegei ezek, melyek mögött minduntalan felsejlenek a játékok mellett a mindennapok egészen banális kis pillanatai, kellemetlenségei vagy fájdalmai, és melyeknél kifejezetten jól működik a kötet kedvelt struktúrája, a rövid, egy-két oldalas novellákból összeállított szövegvilág.

A *Füles fotel* mellett a *Szkander, Párizs, pucér nő* nagyapa-ciklusa is sokatmondóan hallgat a szülőkről. Az anya elvesztése több novellában is megjelenik (*Puerta del Sol, Húsleves*), a kötet több férfi-elbeszélőjének pedig az apa halálával kell megbirkóznia (*A hangdobozok, Adrenalin, Örökség*). A regények után ez persze nem éri meglepetésként az olvasót, melyekben az apa vagy kegyetlen zsarnok, vagy nincs jelen, viszont éppen hiánya révén hatja át a gyermeki világot. Jellemző e prózauniverzumra, hogy még ahol az apa ott is van, mint a *Kandúr* című szövegben, ott sincs jelen, amikor szükség lenne rá – itt éppen a kegyetlen nagyszülővel szemben, amire szintén vannak példák (így a *Keringőben*) –, és a gyermek tudja, hogy „Apa alszik, nagyon-nagyon mélyen alszik, nem fogja tudni felébreszteni” (230.). Van azért két apa-novella, melyek erős ellenpárját képezik a hiányzó vagy kegyetlen apa-figurával dolgozó írásoknak. A *Fehérbarc*-ciklus meghitt szövegei az apai szeretetről és aggodalomról szólnak – ismét csak játékkal, mágiával.

Az apai gondoskodás a kötetet nyitó *Vasvono* című novellában is középponti, noha ebben a mesészerű, lidérces írásban, melynek szuggesztív erejét egyik novella sem éri utol, e gondoskodás a szigoron és a mindenre kiterjedő fegyelmen alapul: az apa a rejtélyes „fekete hegedűs” látogatására készíti fel a fiát, a vizsgára, mellyel bizonyítania kell hegedűtudását tizenharmadik születésnapján. Az apa kérlelheteretlen szigorát és a fiú fáradhatatlan hegedűjátékát szédítő szövegrészekben viszi színre: „Apám ott ugrál körülöttem a mosófazékkal, nagyon hangosan csörög benne a lánca, de Apám azt is túlkibálja, a fekete hegedűsről mesél, arról, hogy mindig kimegy a temetőbe éjfélkor, és ott húzza, arról, hogy felébreszti a szellemeket, és a szellemek fel is ébrednek, úgy zúgnak körülötte, mint a legnagyobb szélvihar, és ha csak egy hamis hangot is játszana, mindjárt elvinnék magukkal be a föld alá [...]” (9.).

Az *Oroszlánkórus* szövegei között nem csupán a gyermek-perspektíva, a generációs kötődések vagy a fantasztikummal és a groteszkkal való kacérokodás teremt kapcsolódásokat, hanem a zene is. A novellákban a zene különféle szerepeket tölt be, más-más a jeletősége és a jelentése. Van, hogy a novellát a zene világához fűző kapocs nem több mellékes információnál, így például a *Húsleves* című szövegben az anya sanzonénekes. A háttérhangok is eltérő jelentőségűek: a pláza hangszóróiból szóló koreai pop egészen mellékes a szöveg értelmezése szempontjából (*Nulla-nulla-nulla-nulla*), ellenben az előhárfa kísérteties hangja hozzájárul az egyik kísérteties novella hangulatának fölépítéséhez: „A szélbe zene keveredik, elnyújtott, szétfolyó dallam, nem is zene, inkább olyan, mintha egy hegedűt vagy egy csellót hangolnának, de hangosabb, falsabb és széttartóbb, tele van levegővel, mégis olyan, mintha csak képzelné” (вы вызываете из американского сектора, 117.).

Több zenenovellában a zene alkotói vagy befogadói tapasztalatának leírásain keresztül bontakozik ki a karakter. Metálrajongónk a zenén és dalszövegeken keresztül érintkezik a világgal: mindenről beugrik egy sor, minden helyzetre passzol egy refrén, a zenei

részletek ugyanakkor önmagukba is sűrítik a történet lényegét. A zene alkotói tapasztalatán keresztül ismerjük meg a figurát a *Limon con salban* is: „Azt hiszem, a történetem akkor lenne az igazi, ha nem mesélném, hanem énekelném” – mondja a salvadori énekesnő –, „mert az igazi hangom nem az, amin beszélek, hanem az, amin énekelek, mert az énekhangom sokkal nagyobb, mint én, nagyobb, szebb és erősebb, messzebbre elér, és elfelejteti is nehezebb. Forró, érdes, reszelős hang az enyém, érzem, ahogy kiárad a torkomon, olyan, mint a láng, átforrósít, és nemcsak engem, hanem mindenki mást is, aki hallja. Amikor énekelek, akkor sose fázom, és akik hallgatnak, azok se fáznak soha.” (60.) A költői képek és alakzatok torlódása jól mutatja a zenéről való beszéd nehézségét.

A zene hasonlóképpen erőt adó közegként jelenik meg a *Cry me a river* novellában, a majdani jazzénekesnő elbeszélő első fellépésének leírásakor, amikor már éppen elcsuklana a hangja: „akkor megértettem, hogy nem egyedül vagyok, nem egyedül állok a színpadon, a zene is velem van, felemel és megtart, könnyűvé teszi, ami nehéz, és nehezzé teszi, ami könnyű, segít érezni és segít élni, nekem csak annyi a dolgom, hogy átengedjem magamon, átérezzem, és beletegyem azt, amit érzek, és ha ezt meg tudom tenni, akkor minden jó lesz, ha ezt meg tudom tenni, akkor tényleg és igazán énekesnő leszek, nem csak egy jó hangú izgulós lány egy rosszul szabott fellépőruhában.” (14–15.)

A zene nyelvének lefordítása az irodalom legnagyobb kihívásai közé tartozik. A médiumszerű elemek, a hang, a tónus, a ritmus, a hangszint stb. szövegesítése időnként persze Dragománnál is hajmeresztő képzavarokat eredményez: „úgy tolt a hangom alá a ritmust, hogy megtámassza és megerősítse, tükröt tartott a hangom elé, megsokszorozta a fényét és ragyogását.” (*Cry me a river*, 16) E leírások – amint azt a fenti példák is mutatják – a zenei nyelv átfordítása érdekében a tropologikusságon túl sok esetben túláradoak, túlhajtottak: „az öregasszony mögött egy fehérhajjú bácsi ült egy műanyag kishűtőn, harmonikán játszott valami széttartó vad dallamot, lehunyta a szemét, és nagyon hangosan, szinte üvöltve énekelt hozzá, a hangja reszelős volt és rekedt, mélyről jött, nem a torkából, nem a tüdejéből, hanem a gyomrából és a gerincéből, és az öregasszony is vele énekelt, ugyanolyan vadul, az ő hangja is egészen mély volt, a hangjuk összefolyt, egymásba fonódott, egyetlen hosszan kitartott, mély jajveszékítő kiáltással állt össze” (*Puerta del Sol*, 84).

A zeneesztétika formalista vonulatában a zenei tapasztalattal vagy a zenei formával kapcsolatban Eduard Hanslick „rideg, érzelmek nélküli formalizmusa” (Peter Kivy) óta tiltólistán vannak az érzelmek és a szubjektív, „patologikus” asszociációk vagy gondolatfolyamok. Ez persze vajmi kevéssé zavarta a zenéről való közbeszédet, s Dragomán zenei leírásai sem zavartatják magukat, és persze, tehetnének hozzá, önmagában nincs is ezzel baj, az emócióknak a zene fenomenológiai tulajdonságaiként nagyon is helyük van a zenéről való beszédben. Azzal kapcsolatban már inkább emelhető kifogás, hogy – amint a fenti példákban – az asszociáció-láncok vagy affektív és testi válaszok leírása szentimentális túlhazbásokba fut, mint a *Puerta del Sol* erkélyjelenetében, a „vibráló” és „lüktető” madridi tér fölött: „Ferenci akkor lehunyta a szemét, érezte, hogy a dallam ritmusára dobog a szíve, érezte, hogy kinyílik a szája, hogy a torkából hangtalan ének tör elő, ének, ami akár sírás is lehetne, a visszafojtott, elnyomott sírás, amit ott hordoz magával a temetés óta, a sírás, amit elhozott magával, keresztül egész Európán. Nem próbálta visszafojtani, hagyta, hogy összekeveredjen a néni és a bácsi énekével, állt a Puerta del Sol fölött, fél kézzel a vaskorlátba kapaszkodott, a másik kezében érezte Anya kézfogását, azt ahogy a csonttá soványodott ujjak utoljára megszorítják és elengedik a kezét, Anya elment, ő pedig itt maradt, megfogta a másik kezével is a korlátot, megszorította, erősen-erősen, és közben arra gondolt, hogy mindennek úgy kellett történnie, ahogy történt, minden úgy van jól, ahogy van, mégis jó itt állni az erkélyen a tér fölött, mégis jó élni.” (86)

Az *Oroszlánkórus* kötet szerkezetét dicséri, hogy képes sokféle világba vezetni és sok-

féle hangon szólni, miközben több kapcsolódási pont, visszatérő motívum vagy szöveg-szervező elem révén megtartja a kötet kohézióját is. Tanulságos könyv, amennyiben Dragomán írói univerzumának újabb szegmensei tárulnak föl, melyek között azonban igencsak eltérő színvonalú kísérleteket is találni. Érthető, hogy Dragomán ki akar törni a gyermek-elbeszélők perspektívája által meghatározott szövegvilágból, de ez nem mindig sikerül, mert elveszíti azt a természetességet és sodró erőt, ami a gyermekszemszögű narrációkban megvan. A kötet legerősebb pontjain viszont tisztán látszik Dragomán affinitása a kispróza iránt, a kivételes érzékenység és figyelem, amellyel a novella telített pillanatai és titokzatossága felé fordul.

A FILOLÓGIAI KÉPZELŐERŐRŐL

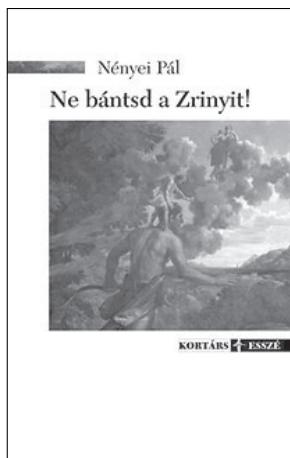
Nényei Pál: *Ne bánts a Zrínyit!*

Évek óta a régi magyar költészettörténet tárgyában nem olvastam olyan fontos könyvet, mint ez (vagyis mióta megjelent Kőszeghy Péter *Balassi Bálint. Magyar Alkibiadész* című munkája 2008-ban). Állításom erről igen egyszerű és világos: *annyira fontos könyv*, hogy alig lesz szaktudományos visszhangja, de dolgozni fog, mint túska a köröm alatt (Szilasi Lászlótól kölcsönözve a hasonlatot). Ez az állítás egyik fele. A másik fele: *sajnos, koncepciónálisan, akaratlagosan, pocsékul íródott meg*.

Miért nagyon fontos ez a könyv? Mert az 1651-ben Cosmerovius Máté nyomdájában megjelent verseskönyv szerzőjét nem hasítja ketté az *epikus* Zrínyire és a *lírikus* Zrínyire, hanem egyben próbálja olvasni és megérteni az *ADRIAI TENGERNEK SYRENAIA GROFF ZRINI MIKLOS* című kötet *egészét*, ami nagyszerű. Hogy erre három és fél évszázadot kellett várni, annak bizony kemény történeti okai vannak. Először az, hogy Zrínyi a nyomdától igen kevés példányt rendelt, így vélelmezhetőleg a könyv nem közforgalmazásra készült vagy rendeltetett. Ezért érdekes minden adat az egykori olvasására vonatkozóan, egészen a második nyomtatott kiadásig. Vagyis 1816-ig (a kiadás 1817-et tüntet föl), amikor a sajtó alá rendező Kazinczy Ferenc (miután gondosan lenyomta mások, Csokonai Vitéz Mihály és Döbrentei Gábor Zrínyi újrakiadására vonatkozó szándokát), amiként a széplelkű Orpheus kegyetlenül szokta volt az ilyesmit elrendezni, a Zrínyi-összesen belül külön adta ki „a Zrínyiászt”, egyúttal elnevezvén az *Obsidio Szigetianae-t Szigeti veszedelemnek*. Igen érthető volt ez abban az időszakban, amikor egész Európában dúlt a láz a népnyelvű és nemzeti eposzok felkutatása, esetleg összefabrikálása, horribile dictu hamisítása és kiadása iránt. Ami bizony nem maradt következmények nélkül a hamarost beinduló honi „nemzeti” irodalomtörténetírásban sem. Nos, Zrínyi kétségtelenül megmaradt a 19. század derekától megerősödött nemzeti irodalomtörténetben kettévá-gott vagy kettéhasított költőnek, olyannyira, hogy a „lírikus Zrínyit” Kovács Sándor

Ivának mintegy újrafölfedezve kellett akadémiai értekezésének a tárgyává tennie hajdanán, a késő kádárizmusban (Kovács Sándor Iván: *A lírikus Zrínyi*, Szépirodalmi Kiadó, 1985). Vagyis igen sok történelmi tényező hatott az ellen, hogy bárki filológus vagy irodalomtörténész egyben lássa vagy egyszerre-olvassa (ez lenne a *coprésence* a szemléletben vagy az olvasásban) az 1651-es verseskötet egészét.

Ezt az értelmezői alapállást tette magáévá Nényei Pál, ami igen nagy vállalkozás ám, mivel a korábbi tétova megközelítések inkább kudarccal, mintsem sikerrel jártak. Ez az olvasati mód vagy út nem más, mint a kötetkompozíció értelmezése. Bár voltak már különböző költeményes tárgyakra vonatkozó hazai elemzések, ebben az ügyben az áttörést



Kortárs Kiadó
Budapest, 2015
368 oldal, 3500 Ft

Horváth Iván méltán újradkiadott könyve, a *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982) jelentette. Én is ezen nőtetem föl. Nos, a kötetkompozíció *technikailag* nem jelent sem többet, sem kevesebbet annál, hogy ha bárki költő írt már n számú verset, ezeket gyűjteménybe kell rendeznie. Valamilyen gyűjteményszervezési vagy -összerakási elv alapján, amelyet kiötlött. Ekkor kidob számos költeményt, mondván, hogy ezek nem kellenek a kötetbe. Természetesen azok is, amelyek kidobásra ítéltettek, és azok is, amelyek bekerültek a gyűjteménye, önmagukban helyt kell hogy álljanak magukért: ők tárgyai az immanens olvasatnak, vagyis a minden más költeménytől független (diszkrét) olvasásnak és értelmezésnek. És bizony többletjelentéshez, valami „plusz” értelemhez vagy jelentéshez jutnak egy megszerkesztett kötetben belül. Mert nem mindegy, hogy hova kerül a vers: nyitó pozícióba, vagy valahol elvegyül más versek között középtájt, vagy befejező, lezáró alkotásként erős többletjelentést kap a végén.

Zrínyi Miklós, pontosabban a verseskötete ebből a szempontból is már-már megfejthetetlen, vagyis értelmezhetetlen, holott az előre- és visszautalások tömege jelzi, hogy az egyes művek szorosan összeláncolódnak, a kötet egészét *mint egyetlen és együgyuanazon, összefüggő alkotást* kell(ene) olvasnunk.

Mert a versgyűjtemény összeállítási elvének természetesen voltak antik mintái. A legkézenfekvőbb megoldás a műfajok szerinti csoportosítás. Horatiusnál egymás mellé kerülnek az *Odae, Epistulae, Satyrae* stb. és ezzel egyszersmind másoktól elkönülnek az egyes alkotások. A műfaj-elvű rendezésnek óriási népnyelvű európai karriere lesz. Ennek az elrendezési elvnek voltak finomabb változatai is, mert a műfajon belül is lehetett a sorrendiség adta jelentéseket finomhangolni.¹ Azután ott volt a Catullustól való varietaszervezés, amely azt jelenti, hogy a gyűjteményben megjelenő, tetszőlegesen kiválasztott három darab közül a középsőnek mindig különböznie kell a versforma tekintetében az őt megelőzőtől és az őt követőtől, szóval egy A és B és C sorozatban B eleget tesz e követelménynek (márpedig eleget tesz), akkor utána ismét akár jöhet megint B is, ha ezt vagy A, vagy D követi. E roppant egyszerű, mert formális elvnek volt reneszánsz újlatin hagyományozódása.² És nem segít Zrínyi-ügyben Vergilius sem: a neki tulajdonított költői életművet nyomtatásban Zrínyi csak a főmű és műfaj szerint rendezett „egyebek” szerkezetben olvashatta: eposz + Georgica + Bucolica + Appendix Virgiliana. Rádásul a Vergilius-filológia az eklogák esetében, joggal és réges régóta, némi, számszerűség vezérelte szerkesztési elvet is fölismeri vél.

Mert versgyűjtemény összeállítási elvének voltak európai reneszánsz és barokk mintái, nem csak a neolatin, hanem a népnyelvű költészetekben is. Zrínyi Miklós kötet szerkesztési elvéhez ugyan semmi köze annak az igen remek tanulmánynak, amelyet Jean Rousset publikált 1968-ban, és amelyet valaha Horváth Iván nyomott volt a kezembe elolvasásra. Mert a legkorábbi francia reneszánsz *szonettgyűjteményeket* elemzi a kötet szinten, a legelső ilyen könyvvel, Joachim du Bellay *Olive*-jával kezdve, de a szerkesztési elvek földeríthetősége szempontjából, vagyis episztemológiai szempontból alapkérdést vet föl: a gyűjtemények kompozíciós elve „*nous est-il encore perceptible?*”, vagyis érzékelhető-e még a mi számunkra.³

¹ Bollók János: *A theokritosi epigrammagyűjtemény és szellemi háttere*, Antik Tanulmányok 37, 1993, 24-40. p.

² A catullusi varietas-elvről: Horváth István Károly: *Catulli Veronensis Liber (Kritikai szemle néhány Catullus verseskönyvével kapcsolatos újabb kérdéstről)*, Antik Tanulmányok 12, 1965, 291-292. p. A neolatin survivane-ról Csehy Zoltán: *Beccadelli Hermaphroditusának kötetkompozíciós eljárásai a quattrocento neolatin verseskötetkompozícióinak tükrében*, Palimpszeszt, 17. szám, magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/02.htm

³ Jean Rousset: *Les recueils de sonnets sont-ils composés?* in: *The French Renaissance and its Heritage, Essays presented to Alan Boase*, Metuen, London, 1968, 203-216. p.

Mert versgyűjtemény összeállítási elvének voltak magyar mintái is. Ha csak az egy-szerzős és csak a nyomtatásban megjelent versesköteteket szemléljük, a mi 17. századunkban alig van valami. Itt van a korábbi időkben Tinódi Lantos Sebestyén *Chronicája*, némi kötet szerkesztési, de csekély ambícióval, aztán Nyéki Vörös Mátvás a *Tintinnabulum Tripudiantiumban* érvényesített hosszú mű + rövid (a főtémára adott variációs és tematikusan részleges) szerkezetével, Zrínyi után itt van Listius László („eposz” + rövid darabok, ez utóbbiak olykor mikrociklusba rendezve), Koháry István a maga időelvű és eredetileg füzetsorozatba pakolt elrendezésével, mind-mind távoliak a Zrínyi-kompozíciótól. A népnyelvű verseskötetek hagyományáról nyugat-európai összefüggésben alapvető tanulmányt Zemplényi Ferenc írt, publikációja még 1999-ben jelent meg.⁴ Ebből is tudható, hogy a legelső kötet szerkesztés a talán legkedvesebb trobadoromtól, Guiraut Riquiertől való, aki maga írta össze verseskötetét 1300 táján, amelyeket a hosszú cím szerint műfajonként rakott egymás mellé, minden műfajból nem többet, és nem kevesebbet, mint 27-et, ami egy érdekes, különös és fontos pozitív egész szám.⁵ Zemplényi Ferencsel egy magánbeszélgetésben váltottunk eszmét Zrínyi kötet szerkezetéről, amely formális szempontból és durván *rövid darabok + eposz + rövid darabok* szerkezetű, és azt mondta, ilyen szerkezetű kötet pártját vagy mintáját vagy modelljét ő a régiségből nem ismeri.

Nos, ezen a problémaállapoton dolgozott Néneyi Pál. Ezt a problémaállapotot már vagy harminc évvel ezelőtt *világosan és elkülönítetten*, magyarul *clare & distincte* láttam, de semmit nem tudtam kezdeni vele. Az évtizedekkel korábbi kudarcom miatt örülök ennek a sikernek: eddigél Néneyi Pál írta meg ebben a könyvben Zrínyi Miklós kötetegészéről, pontosabban ennek értelmezhetőségéről a leginkább összefüggő látomást és értelmezést.

De hogyan? Meg kell mondanom, itt az általam igen gyűlölt „pozicionálás” szót kell használnom, mert annyira magyarnyelv-ellenes. Ám mégis, ha önpozicionálást emlegetek, egyszerűen arról van szó, hogy miként teremti meg a szerző önnön beszédhelyzetét, vagyis miként jelöli meg azt, hogy a beszéd honnan jön. Néneyi Pál a saját beszédhelyzetének a tisztázásához három csoport beállítódását különbözteti meg, és e diszpozíciók két csoportjának a tagjai jól köthetők „professzióhoz” avagy mesterséghez, hivatáshoz, szakmához. Ebben az osztályozásban persze működik tapasztalat, és munkál igazság is, én mégis túlzónak tartom, ezért bizony igazságtalannak. Ehhez az első csoporthoz az irodalomtörténészek fajtájának példányai tartoznak Néneyi Pál Linné-típusú beosztásában. Ők a fölösleges (életrajzi és egyéb) adatok összehordói, közös vonásuk a szűklátókörűség és a műalkotás mint *irodalmi* szöveg iránti érzéketlenség. Hegy nagyságú filológiai munkák olyan tömegét hordták össze, amelynek már csak az árnyéka is eltakarja Zrínyi Miklós verseskötetét, mintegy megfoszt minket az olvasás örömétől. A jelen könyv szerzője sokszor és hangsúlyos helyeken használja „az egyszerű olvasó” kifejezést, holott valószínű, hogy sem az egyszerű, sem a „naív” olvasó nem létezik, ahogyan nincs „egyszerű ember” sem (népmesében esetleg a „szegényember” mellett elfogadható). Igen tanulságos elolvasni a bevezető nagy rész fő- és két alegységének a címeit: „A pozitivistá áfium. 1. Az egyszerű olvasó megismerkedik a *Syrena*-kötetel 2. Az egyszerű Zrínyi-olvasó alaposabban megismerkedik a Zrínyi-kutatás eredményeivel, és roppant mód elszomorodik”. Minden Zrínyi-filológus megkapja a *pozitivistá* jelzöt (amely itt szitokszó), a legcsekélyebb tudománytörténeti reflexió nélkül, vagyis függetlenül attól, hogy milyen megelőző szemléletet váltottak föl a comte-i előadások (elegendő itt csak a *Cours de philosophie positive*

⁴ Zemplényi Ferenc: A szerkesztett verskötet megjelenése az európai irodalomban (Vázlat), *Irodalomtörténeti Közlemények* 103. évf., 1999, 5-6. szám, 626-634. p.

⁵ Ezt írta: „Aissi comensan li can d'en / Guiraut Riquier de Narbona / enassi cum es de cansos e de / retroenhas e de desortz e dal-/bas e d'autres diversas obras / era adornonet en lo sieu libre, /del qual libre escrig per la sua / man fon aissi tot translatat, /e ditz enaissi cum desus se conten.” *Vagyis egy maga kezével írott könyvbe ő maga jegyezte le műfajok szerint a cansóit.*

megalapozó, legelső előadására gondolni), és függetlenül attól, hogy milyen progresszív irányváltást jelentett nálunk az *Egyetemes Philológiai Közöny* beindítása. És ők azok, a filológus-nemzedékek tagjai, akik különböző szakmai fegyverekkel *bántották és bántják Zrínyit*. Nényei Pál viszonyát az irodalomtudósokhoz a 47. oldalon ebben a tanácsban foglalja össze: „Óvakodjunk a tudósoktól! Főleg azoktól, akik inkább idézik egymást, mint a kutatandó művet.”

A második, inkább használói, semmint olvasói csoport tagjai – és ez a legnépesebb tábor – az *ártatlan áldozatok*. Amint a most kritika tárgyát képező könyv elején megtudjuk, az *iskolai Zrínyi* „kissé érdektelen, megúszandó tananyag. [...] Sok irodalomtanár is csak azért tanítja, mert kötelező, sokuk szerint nem is érdemes Zrínyivel terhelni a diákságot, és csak a rövidített, a kivonatolt változatot olvastatják, vagy elmondják a *Szigeti veszedelem* tartalmát, hiszen annyira, de annyira messze van már tőlünk...” Igen, az időbeli, szűkebben: a történelmi és a nyelvi távolság létező és roppant akadály, és ezzel meg kell küzdeni. Valóban igen komoly szakpedagógiai kérdéssről van szó, és erős eszközeink igazából nincsenek: sem a modernné tevő átírás, sem a mégoly leleményes tanári értelmezés nem garantálja eleve a sikerességet. Így vannak François Villonnal a franciák, így vannak William Shakespeare-rel az angolok... és *idővel* egyre ígében lesznek, amin talán csak a megokszorozott úgynevezett történelmi érzék segít. Vagy esetleg annak belátása, hogy minden jelen előtt bizonyos múltak elzáródnak, más múltak megnyílnak.

És a harmadik beállítódás az, amely mindig kevesek beállítódása. Én nagyon szeretem Kemény Zsigmond 17. századi tárgyú történelmi regényének szép szavát: ők a *rajongók*. Eredetileg bárki *enthousiasztát* így neveztek. Ez a szerző, Nényei Pál alapbeállítódása Zrínyi tekintetében meghatározó és tiszteletet érdemlő diszpozíció. A rajongókat nevezték *lelkesülteknek* is. A hátsó borítón a Zrínyi-jelenség és önmaga viszonyát, a kapcsolatukat „személyesnek és barátinak” nevezi, „nagy barátság” minősíti. Egy Zrínyi-rajongó szól tehát hozzánk, éppen ezért szenvedélyes nyelven. A letiltott pozitívizmus negatív jelenlétét jelzi, hogy szándékosan kerüli a tudományos kifejtés nyelvhasználatát, olyannyira, hogy még a mai (léha) szlengig is gyakorta elmegy. Vagy, ami igen érdekes, mert némileg magyarázat nélkül marad, hogy a 7. fejezet úgy ad elő hipotéziseket, hogy egy-egy kínosan mesterkéltné színpadi jelenetben teszi. Ezt még oly kedvesen művelte Kemény Zsigmond a nyomtatásban először megjelent *Gyulai Pál* című történelmi regényében: de, miközben az átváltás regényprózából drámai szcénába 1847-ben nem volt teljesen szokatlan, ő, Kemény Zsigmond az eljárást motiválta azzal, hogy a regénybe beépített egy egész itáliai szintársulatot. A rokonszenvesen *passzionátus* előadásnyelvet Nényei Pálnál megzavarja – hogy a finomabbakra utaljak – holmi „szerelmi csiki-csuki” vagy „érzelmi pingpong” emlegetése (a 163. oldalon), de nem pusztán az olykor szokimondó szleng, hanem a pongyola nyelvhasználat is. Sajnos, ebben a következetessége a legidegesítőbb: az, hogy újságírók, politikusok, celebek stb. a gyönyörű *éppen* szavunkat gyakorlatilag kiirtották, helyébe tolva a vélhetőleg a *pontosanból* rövidüléssel kerekedett *pontot*, rendben van (nincs rendben), de hogy egy magyartanár tegye ugyanezt, következetesen, az már nehezen elviselhető.

Nos, ismétlem: a *Ne bántsd a Zrínyit!* kötetet igen fontos könyvnek tartom, amely ugyan a múlttól szól, de a jelenhez beszél. Véleményem szerint rosszul megválasztott és rosszul kialakított beszédhelyzetből, amelynek ára a szőröstül-bőröstül elutasított tudományos (szűkebben: filológusi) beszédmód kiiktatása, és ezzel együtt a tanár mikrokollektív érvényességű beszédmódja (a rengeteg önismétléssel) és a rajongó egyszemélyes-vallomásos beszéde a meghatározó. Ez alapozza meg azt, hogy nem tudhatni, a Kortárs Kiadónál megjelent könyvnek kik a „megcélzott” olvasói.

Am mégis, a beszédhelyzet megválasztásának az elvétése mögött valóságos probléma-állapot van. E bírálat címében a problémaállapotra a képzelőerő utal. Saját értelmezői gyakorlatomban, miközben tudom, hogy sok másféle képzelőerő is létezik, én tételezek egy

irodalomtörténeti vagy filológusi képzelőerőt, de egyre jobban figyelek a (történelmi tárgyú) írói képzelőerő (másféle) működés módjára is, engedni a múlt vonzásának, vagy ami ugyanaz, megpróbálni elfordulni a jelentől – szenvedély dolga. Lehet, hogy bennem működik hatalmas naivitás, vagy legföljebb valami borzalmasan megkésett hegelianizmus, amikor úgy képelem, az emberi képzelőerő fogalmilag és a lényegiségét tekintve valami egy, amelynek különböző megjelenései vannak, így a festői képzelőerő vagy az írói képzelőerő működtetésében. Három gyors példa következik, időrendben, minden kommentár nélkül, vagy majdnem (ou presque). Mindig is kedveltem Csontváry Kosztká Tivadar festményét 1903-ból, a *Zrínyi kirohanásának* rusztikusságát, Zrínyit a szigetvári belső vár előtt, amely nem több, mint egy egyszerű barokk kúria. És persze a várudvaron a gémeskutat! vagyis az ábrázolás történeti parasztságát. (A verbális képzelet erejével Garaczi László festményleírást is adott a képről *A mennyország térképe* című alkotásában, amely a *Nincs alvás!* kötetében olvasható [Pesti Szalon Kiadó, Budapest, 1992.]) Második példám egy szándéka szerint történelmi regény, Laczkó Géza *Német maszlag, török áfiuma*, melyet a *Nyugat* kezdett el rövid részletekben közölni, legelőször az 1913-as évfolyam 1. számában; könyv alakban 1918-ban jelent meg, nem éppen kiegyensúlyozott társadalmi állapotok közepette. Mivel a kötet törekvéséről rég kifejtettem véleményemet (és ma is egészében ez a véleményem, legföljebb ha másként fogalmaznám meg) az alapvető állítást magában foglaló *Az archaizmus zsákutója* című dolgozatomban (in: *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő, Janus Pannonius Kiadó, Pécs, 1993), csak azt emelném ki, hogy Laczkó lehetségesnek találta a kétféle, az írói és a szaktörténeti beállítódás összehangolását. Másrészt viszont emléteném, hogy ő, aki kitűnő esszékét írt a történelmi regény beszédmódjának tágabban szemléleti, szűkebben műfaji problémáiról, már-már neurózisosan félt attól, hogy az, amit ő *történelmi regénynek* szán és akar, nem hullik-e alá az esztétikailag jelentős műveket aligha felmutató, de annál népszerűbb *vie romancée*, a megregényesített életrajzok tömkelegébe. És harmadjára, egy napjainkhoz időben igen közeli példa, Bánki Éva Zrínyi-novellája, amely a 2007-ben a Magvető Könyvkiadónál megjelent *Magyar Dekameron* egyik darabja. Az ő Zrínyi Miklósa tragikai hős, de nem a romantikus jelenetekben később annyiszor újramondott „vadászbaletet” jelenti a tragikus esetet, hanem a *feleséggyilkosság*. Ezt a egyszerű novellát a többi mellett igen érdemes elolvasni, már csak azért is, mert Nényei Pál is latolgatja, hogy Zrínyi megölte-e a hűtlen feleséget (a 258-265. oldalon). A *Ne bántsá a Zrínyit!* szerzője persze korrekt módon kénytelen azt mondani, hogy a múltba belerejtőzött valamilyen faktualitás úgy van *für uns*, a mi számunkra, hogy ha valamilyen tényyszerűség, ha megtörténtsége sejtethető ugyan, de nem adatolható, akkor a *pozitív* tény, amíg világ a világ, sohasem tudjuk meg. „Háromszázötvenegy évvel ezelőtti eseményekről ki-mondani, hogy így meg így történt... csak meddő játék.” Vagy szépirodalom.

Ezzel ismét kezdek közeledni, vissza, a tárgyalt könyvhöz: ami az önpozíció fölépítését illeti, nos, Bánki Éva is a Zrínyi-rajongók közé tartozik, szövegszerelmes, régóta. Azt hiszem, tőle való a legelső reflexió Nényei Pál könyvére, és ha ez így van (márpedig így van), akkor az nem véletlen. Föl szeretném hívni a figyelmet az ő szintén szenvedélyes írására, amely idén február elején jelent meg az Új Nautilus elektronikus folyóiratban, szép és világos, idézetes címmel, Zrínyitől: „Talán az te halálood volt az én vétkem”. Ennek legelső sora így szól, benne az önpozicionálás mellett a Nényei-vízióhoz való csatlakozással: „A magyar irodalom olvasói között sokáig hallgatag kisebbséget képviseltek a Zrínyi-rajongók.”

Eddig csak annyit szerettem volna mondani, hogy az imaginárius három társaság, a rajongóké a gondolat- és a képzeletszabadság állapotában, a tanároké, a diákoké és az „egyszerű olvasóké” a súlyos intézményi és egyéb kényszer igája alatt, valamint a sosemgondoló, vagyis értelmezésre *ab ovo* képtelen filológusok-irodalomtörténészek hármasan belül lehetségesnek gondolok beszédet, beszélgetést, csevegést, a tudomásul vételét egy-

másnak. Most azt szeretném, befejezésül, megmutatni, miként képzelek el beszélgetést egy rajongóval, filológusi-kávéházit.

Számunkra, semmit-nem-gondoló Zrínyi-olvasók és -értelmezők számára e könyvben igen becses rövid vers olvasható, egy eddig nem ismert, vagyis *pozitív adat*. Tudniillik, mert jeleztem volt, a *Syrena*-kötet igen csekély példányszámban jelent meg 1651-ben, Bécsben, Kovács Sándor Iván összeszámolta, 27 darab példány maradt fenn belőle. Nényei Pál egy huszonnyolcadikkal találkozott egy aukción, amely nem kellett az OSzK-nak, ő meg nem tudta megvenni, de az aukciós üzletház hozzáengedte, hogy a nyomtatvány utolsó lapján lévő bejegyzésekről copiát készíthessen. Ez egy rövid versszöveg, ez a Nényei-kötet pozitív(ista filológiai) hozadéka. A kötet a Káldy Zsigmond Syrenia nevet kapta, hátsó, eredetileg üres lapján a következő olvasható. Előbb egy kedves elriasztás a lopástól. Miután minden könyv viszonylag drága volt a 17. század derekán, a sokszor olvasható szövegek egyike jön elő: „Iffibbik Káldy Zsigmond Könyve, Kurva Legyen az anyja az ki ellopja”. Rendben van, tout d'accord, ahogy a magyar mondja. Ám ez után következik egy a12 a12 a12 a12 a12, nagyon ritka metrumú versszöveg (Kőszeghy Péter kereste metrikai életét hasonló ötsorosnak a régi magyar költészetben, a Charihleia miatt, hiába). Átrendezem, sorokra (fotómásolata Nényei Pál kötetén belül a hátsó borító belső részén olvasható):

Vallyon Ezer közül ki találna hatot
Jámbor tökéletes Jó-erkölcsű Asszont
Az ki természetén szenvedne lakatot
ostábláján koczka hogy ne hozna vakot
mezőben mint kecske ne kívánna bakot

Hogy ez a vereszet véletlenül került volna a 28. általunk ismert Zrínyi-kötet végére, az fölötte kétséges. Nyilvánvalóan betagozódik azokba az egykorú, kortársi emberszólásokba (pletykákba), amelyeknek a „pozitivisták” Zrínyi-kutatók semmilyen hitelt nem adtak, egy másfajta képzelőerő, mondjuk Bánki Éváé, annál inkább. Mindez persze nem a „historiai szempontból adekvát” (vagyis „a tényekkel egybehangzó”) Zrínyi-életrajz szempontjából érdekes. Itt figyeljünk föl a két Zrínyi-rajongó közösére: nem az a lényeges (mert örökre adatolhatatlan), hogy költőnk átsegítette-e a boldog semmibe a szeretett aszszonyt, vagy sem: ha a verseiből valószínűsíthető, hogy igen, az a döntő. Mert azt hiszem, a mai francia pszichoanalízis egyik legkiválóbbjának (Jean-Paul Racamier-nak) az igazsága, hogy tudniillik a képzelőerőben elkövetett incestus már-már egyenértékű az elkövetett vérfertőzéssel, az igaz a feleséggyilkosságra is. Régen nagyon szerettem egy nőt. Egyik este jött, és közölte, hogy „Szeretném, ha meghalnál, Csaba”. Nem fojtottam meg. Mindketten életben maradtunk.

Ami a legalább kettőszáz éve titokzatosnak minősülő kötetkompozíciót illeti, Nényei Pálnak igaza van: ez a legfontosabb, ha úgy tetszik, a *Syrena*-kötet egybeolvasása, egyetlen egészként történő olvasása. Nos, ha már a képzelőerők nem összeegyeztethetlenségéről szóló víziómmal jöttem elő, a „pozitivisták” filológusok védelmében azt tudom mondani, hogy Nényei Pálnak azon igénye, azon követelménye, hogy legyen egyszerűen-olvasás, azért csak fölmerült. Idestova majdnem száz esztendeje, a csodálatos Király Györgynél, aki ugyanolyan beavatottan művelte a forráskutatást, mint a textológiát, de a Nyugatba szabadon szárnyaló, a tudományos leszólás felől mondva „impresszionista” esszékét írt. Az *A reneszánsz Zrínyi* című esszéjében, éppen a pozitivisták ellenében, de egyben segítségükre, a kötetegész értelmezésének célját, vagyis a *Ne bántsá a Zrínyit!* célját kitűzte. Hosszabban idézem, nem végig az ő kötetkompozíció-értelmezési igényét 1920-ból (a kiemelések tőlem valók, Sz Cs.): Marinóénál „Érdekesebb föladat volna Petrarca hatásának nyomozása, mely Zrínyit visszatérítette a vers nemesebb és egyszerűbb hagyományá-

ihoz. Zrínyi ismerte Petrarcát, művei megvoltak könyvtárában; egyik sikerültebb lírai költeményén, a *Fantasia poeticán*, már régebben konstataáltak is a hatását. Ezúttal nem lehet célunk, hogy ezt a befolyást részletesebben taglaljuk, arra azonban rá kell mutatni, hogy Petrarca nagy allegorikus költeményének, a *Trionfi-nak* gondolatmenete mennyire rokon *Zrínyi verses kötetének általános tervével, megszerkesztésének alapszémjével*. Nem lehet ugyanis ötletszerűnek, sem pusztán kronologikusnak tekinteni azt a beosztást, mellyel Zrínyi eposzát lírai költemények közé iktatja: két idill előzi, majd egy mitikus allegória és újabb idillek követik, utánuk az orpheusi elégiák, néhány epigramma, a Feszületre írott vallásos költemény és végül az önérzetes Peroratio. *Ha a költemények egymásra vonatkoztatott célzásaira figyelünk*, nyilvánvaló, hogy itt egy olyasféle gondolatörv lebeghetett Zrínyi előtt, mint Petrarcanál, ahol a szerelem, dicsőség, halál, hírnév, idő és istenség, egymással ellentétes és egymás fölött győzedelmes eszméi példázzák az ember szellemi életét. Az ifjú elmét a szerelem édes játéka foglalkoztatják, ezeket fölvaltja a férfikor ideálja, a házáért való munka, a földi dicsőség, de mindkettő fölött diadalmaskodik a halál.⁶ Vannak tehát előzményei a mostani Zrínyi-értelmezésnek, a „semmit nem gondoló pozitívista irodalomtudósok és filológusok” múltbeli körében érdemes figyelemmel lenni.

Nényei Pál kötete telis-tele van rendkívül találékony értelmezésekkel, amelyek közül kiemelkedően eszerek a Zrínyi-utalások allegorikus és asztrológiai fölfejtései. Kevesebb újdonságot adnak „a számozás titokzatos világáról”, legalábbis számomra, aki a költői-költészeti számszimbolikával, sőt ezen túl a *számmisztikával* bíbelődött valamennyi időt. Nos, én csak a kötetelrendezésen belül – kétségtelenül rendkívül fontos és értelmezésre váró – egyszerű numerológiát látok, de ez valószínűleg csak az én vakságom. Annál fontosabbnak gondolom mindazt, amit a – föltehetőleg szerzői szándékra előállt – tipográfiai-áról mond. Végezetül ennek az akarattalosan „szabálytalan” Zrínyi-könyvnek a végére, *pozitív* eredményekre mindig vágyó irodalomtörténészként a következőket rögzíteném egy *megkezdődő* beszélgetés élére:

A tipográfia kapcsán jön elő Nényei Pál könyvében a legrövidebb fejezet, „A duplavonal – esküvő” című (a 233-234. oldalon), ami az eddig tárgyaltakhoz úgy illeszkedik, hogy akár mely feleségvilkosság sine qua nonja, elengedhetetlen előfeltétele, hogy előbb vegyünk nőül a nőt. Nényei Pál, roppant érzékeny módon, fölerősíti egy tipográfiai jel, egy vonal adható vagy tulajdonítható értelmét. Ez a vonal „Kettévágja a kötetet. Mi lehet ez a határ? Természetesen – mint a Balassa-kódex 33. verse után – a házasságkötés.” És persze, jön a Balassa-kódexből a prózai rész, amely az elválasztásról beszél a házasságkötés előtt és után írott versek viszonylatában. Kézenfekvő filológiai utalás ez Nényei Páltól, hiszen ő is tudja, hogy a kéziratok között a Zrínyi-könyvtárjegyzékben ott szerepelnek Balassi *fajtalán énekei* is. Nos, arra, hogy költőknél a házasságkötés egyben az ifjúkor lezárását és a férfikor megnyitását jelentette, vagy legalábbis valami (mihamarabb a semmibe foszló) remények nyitányát, és ily módon az *aktus* a régi költők szemében amolyan határpont volt, felekezeten túl persze, Balassi igen kézenfekvő példája mellé szeretnék odatenni egy másikat, amelyik, ameddig a „marotizmus” divatja tartott, igen ismert volt Európában. Neki már élete végén megjelentek „összkiadásai”, sorozatosan, két rendre osztva. Az első nagy mennyiségű költői blokknak „Adolensence Clementine” volt a címe, amely a „Bűbajos ifjúság” ugyan, de egyben „kelemenese ifjúság” is, az övé. Minden más, a „folytatás” már a házasság után íródott.

Ha elfogadjuk a pragmatista filozófusoknak azt a javaslatát (ha beletörődünk abba, hogy világunkhoz nincsen a hozzáférhetőség szempontjából adekvát nyelv), hogy különböző szótárakkal kell élnünk egyszerre, akkor az én ajánlatom a képzelőerő szótárainak a konkordanciajegyzéke, benne a filológia dicionárium anyagával. Örülök annak, hogy ezt a könyvet olvashattam.

⁶ Király György: *A reneszánsz Zrínyi*, epa.oszk.hu./00000/00022/00277/0859.htm