

HOLMI

XXIII. évfolyam 5. szám

2011. május

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

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

TARTALOM

- Kovács András Ferenc*: Naked Soul • 547
Tóth Krisztina: Turista • 548
Petri György hagyatékából
[Levél Berlinből Bence Györgynek] • 551
Maya, október, vasárnap • 552
[Mayának minden smafu] • 553
Neki (De kinek?) • 554
[Látod, Andris] • 554
[Csupa feltöretlen csönd] • 555
Akkor • 555
Defi halálára • 557
[Nem akartunk mi tovább] • 558
Régi idők mozija • 558
A halottkém szól • 559
Október felé • 560
Szeszfőzde • 560
Önarckép • 561
Tenigl-Takács László: Nyelvrács. Egy Paul Celan-költemény
vizontagságai • 562
Aczél Géza: (búcsú)galopp. tétova utószinkron • 565
Balaskó Ákos: Context Error • 567
Tétmeccs • 568
Velemi Névtelen (Közreadja Győrei Zsolt): A cselemti verselő • 568
A lakatos • 569
Tózsér Árpád: Térlektan. Naplójegyzetek
2000-ből • 570

- Sántha József*: A télgyűlölő • 582
Ughy Szabina: Altatás • 588
 Fürdetés • 589
 Ólomköpeny • 589
Suhai Pál: Műtét előtt • 590
 Opponálom a kritikát • 590
Beck András: Szakítópróba. Közelebb a *Nihil*hez • 591
Fűri Mária: Teremtés • 614
Magyar Andrea: Nyaralás • 615
Nathaniel Hawthorne: Mr. Higginbotham végveszélyben
 (*Szabó Szilárd fordítása*) • 620
Bán Zsófia: Pingvinboci, jampampuli és a létező
 irdatlan hatalma. A fénykép
 fenomenológiája Lengyel Péter „Búcsú”
 és „Cseréptörés” című műveiben • 628
Sághy Miklós: A fotók és a festmények szerepe
 Ottlik Géza műveiben • 640

FIGYELŐ

- Krupp József*: Cithara Sanctorum (Szilasi László:
 Szentek hárfája) • 653
Bazsányi Sándor: Négy lekötött kalóz (Ayhan Gökhan:
 Fotelapa; Kele Fodor Ákos: Textolátria;
 k.kabai lóránt: klór; Deák Botond:
 Egyszeri tél) • 658
Kőriz Imre: Oidipusz-komplexum (Szophoklész:
 Oidipusz király. Fordította
 Karsai György és Térey János) • 663
Simon Ferenc: A jelenlétségvesztés anatómiája
 (Filip Tamás: Sajtát erőd) • 667

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

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Kovács András Ferenc

NAKED SOUL

„Téged tudósítalak hogy itt voltam a világon”
(Szép Ernő: NÉKED SZÓL)

Néked, ki száz év múlva kopott nevemre linkelsz,
Bár éppen mást keresgélisz, de rákattansz e versre,
E hűlt szövegre, mely holt nyelven fut egyre fel s le,
S nem érted – más korokban, más gondokkal telin kelsz,

Görnyedten gombokat nyomsz a gépen este-reggel...
Csak elfityegsz idődben, mely egybefolyva fogytán,
Sejtelled sincs – miért pont e verset olvasod tán,
Mert oly telítve borzongsz lehetséges terekkel,

Mint űr sötét lyukakkal, gyors képekkel képernyő...
Ha semmiben hajózgatsz, logoszban elblogozva,
Ha még mohó tudásvágy hálóra felbogozna,
Ha fejtörést okozna, hogy élt Pesten Szép Ernő,

S hogyan, hol éltem én is, imént vagy messze hajdan,
S ki voltam én, miféle szervekkel, szervekkel
Működtem én beszöve gerjedt, meszelt erekkel,
Mit gondoltam, miket nem, örömben s persze bajban,

S mi voltam én – magyar, baszk, zsidó, spanyol vagy olmék?
Kihalt vagy pusztuló nép közé sorolsz – lenézel,
Vagy összetévesztesz egy filmsztárral, rockzenésszel?
Utólag egyre megy... Fő, hogy néha olvasol még

Nagy ugrásokkal ezt-azt, bár verseket csak olykor,
S nem sejtethed, mit írt Keats, Shakespeare, Villon, Homérosz,
Hogy Dante merre járt-kelt, s Hüpnosz, Thanatosz, Érosz,
Gilgames mit jelenthet a nyers neten, ha bolygol?

Néked, ki száz év múlva sétálsz a híg Tejúton,
Már otthonos hazád lesz a Hold, a Mars, a Vénusz,
Csillagtól csillagig nem vén, roskatag tevéen jutsz –
Az űróázisokban a lét precíz meg újdon,

Sorsod megbízható, van rád adat temérdek,
A szerkezet hibátlan, mert még létezel... Jól van...
S nem tudhatod, mi történt nemrég, kétezernyolcban,
Sem kétezerkilencben velem, s magad sem érted,

Hisz hozzám vagy hasonló – csak más a hang, a hangszín,
A helyszín, arc, időszám, s teljessé lesz az összkép,
Ha meghasadt tükörben, álmomban szembejössz még
Velem, te ismeretlen, mint vándor árny, ki Sanhszín

Kel át kék templomok közt, s távolra tart, Tibetbe,
A tiszta lég fagyába – szájában mély, kevert íz,
Az életé, s csak egy szám számára kétezertíz...
Most írom ezt – valómat vádolva, számkivetve,

S talán te átfutod majd a szókat átlagozván,
Hiszen mindegy ki volt Szép Ernő, Jékely Zoltán,
S hogy Trisztán is miért sír, jajveszékel Izoldán?
A vágytalan felejtés iszonnal átlapoz tán

Versek fölött, fölöttünk egy égi, néma könyvben –
Most is, hogy írok itt... Jaj, világom ízlelem még,
Jaj, mindenütt jelenlét van, aztán minden emlék –
Jaj, földi semmit öröl, emészt kimért közöny fenn!

Néked szól, bárki is vagy, ha szellemlény, ha féreg...
Csak olvasd, bárhol is légy, csak leld meg, és töröld ki
Gépedből életemet, mely szók jelmezét fölölti –
Ha szólít, testtelen zeng, meztelen fény a lélek.

Tóth Krisztina

TURISTA

A városba, ahová nem jöttél velem,
este érkeztem. Mindenki hazatartott:
zárt arcú nők, jól fésült férfiak.
Ordított rólam, hogy idegen vagyok
és hullafáradt.
Dupla ágy volt,
de a párnára csak egy cukrot tettek.
Még a recepción
felhívták figyelmemet a széfere.
Tűnődtem, mit tehetnék bele,
amit aztán itt hagynék emlékbe, valamit,
ami lezárhatatlan, drága,
és attól fogva hogy kell élni majd,
hogy minél hamarabb
elfelejtsem a kódot.

A városban, ahová nem jöttél velem,
 hűvösebb volt, mint otthon. Szeles utcák
 hosszan át ténferegtem, folyton a kijelzőt lesve.
 Egy kínai bolt polcai között
 eltöltöttem egy órát. Az árus gyanakodva
 figyelt a pénztárgép mögül.
 Ordított rólam,
 hogy idegen vagyok és
 hullafáradt.
 „How fragile we are”,
 dűnnyögte Sting a rádióban,
 fizettem, keresgéltem az aprót.
 A robot, ami a poggyásztartót kibírta,
 otthon azonnal tönkrement.
 Forgott maga körül, hanyatt dőlt
 a szőnyegen, és nézett csak, mintha
 – ahogy a fiam mondta az elemre –
 kiszedték volna a szívét.

Pedig ha jöttél, sose volt jó.
 Egy másik városban hirtelen
 seb nőtt a szádon éjszaka.
 Nem jutott eszünkbe, angolul mi a herpesz.
 Csücsörítettél, mutogattál a patikában a szádra,
 áthajoltál a pulton, mint egy Rómeó.
 A köpenyes nő végre megértette,
 viszolyogva szolgált ki minket.
 Egy harmadik városban eldugult a vécé,
 néztük a kagylót a kölcsönlakásban. Állt a szar,
 mint egy lapuló állat farka vége.
 Lehúzáskor az állat hörgött,
 nem mertük tovább ingerelni.
 A portugál szerelő kérdezte, honnan jöttünk,
 talán latolgatta, van-e ott vízöblítés,
 billenőkaros tartály, ilyenek.
 Ha nem érzed, hogy megvetnek, épp becsapnak
 – mondtad este az ágyban. Szerelőkről
 beszélgettünk, szeretkezés helyett.

A várost, ahová nem jöttél velem,
 hamar bejártam. Főterén díszes óra
 mérte a veled nem töltött időt.
 A szállodai liftben
 hosszan bámult egy laptopos férfi,
 reggeli arcszeszillat lengte be.
 Szerethetnék akárkit, csak ne téged –
 gondoltam akkor. Sétálhatnánk,

ügyetlenül tartaná az esernyőt,
én azt hazudnám, hogy otthonról te hívsz,
pedig csak az egyenlegemet küldték.
Kifogtam teljesen
mindenemből, mint az érvekből, lógott rajtam
túl bő ruhám, az életem.
Ordított rólam, hogy idegen vagyok
és hullafáradt.
A kávégépen rossz gombot nyomogattam,
hátrahőköltem, kicsapott a gőz,
sehol nem volt egy tiszta asztal.

A várost, ahová nem jöttél velem,
bevetették esővel. Három év
kellett, hogy visszatérjek.
Azóta felmagzott a zápor:
áttetsző száraz közt ernyővel vágva
ösvényt, eljutottam a boltig.
Alig cserélődött az árukészlet.
Vettem egy pénztárcát, és a régit,
amit te is ismertél még,
a szálloda melletti parkolóban
egy konténerbe dobtam. Senki sem
látta, mégis úgy éreztem magam,
mint egy zsebtolvaj, aki meglopott
valakit, aki nincs is itt a versben,
csaló, aki gurulós bőröndjével továbbáll
kifizetetlen múltját hátrahagyva.

A várost, ahová nem jöttél velem,
számon tartom mint hiányhelyet.
Hány hely volt nélküled azóta!
Tulajdonképpen neked köszönhetem,
hogy profi turista lettem az életemben,
átkelek évből évbe, sohasem
elfelejtve, hogy egyszer mindenholnan
haza kell menni.
Addig is
egy jó térképpel elboldogulok,
eljutok bárhová, álmatlan éjszakákon
emlékek zsúfolt sikátoraiban bolyongok,
eszembe jut egy régi élet kontinense,
ahol egy elsüllyedt fürdőszobában, mint öreg,
sértett punk, fehér hajába száradt krémmel
a csempének fordulva ácsorog
a hülye elektromos fogkeféd.

PETRI GYÖRGY HAGYATÉKÁBÓL

2007-ben jelent meg a Magvetőnél a PETRI GYÖRGY MUNKÁI-nak IV. kötete, benne kilencvenoldali pótlás az I. kötetet alkotó ÖSSZEGYŰJTÖTT VERSEK-hez, nagyrészt abból a kéziratanyagból, amelyet Kiss Ferenc gyűjtő és antikvárius még Petri életében megvásárolt. A *Holmi* 2010. júliusi számában, Petri György halálának 10. évfordulójára emlékezve közreadtunk két verset Nagy Mária (Maya) hagyatékából. Ugyaninnen fia, Szalai Péter jóvoltából most egy újabb dosszié került hozzánk, „SELEJT – NYERSANYAG, 82–84” felirattal, és néhány további kiadatlan kézirat, kettő bizonyosan 1986-ból. A nagyobb részét valóban nem kiadásra való anyagból kiválogattuk, ami megítélésünk szerint az életműnek legalább a függelékéhez mégis számottevően hozzátartozik. Két vers már csak azért is, mert szerepelnek az életműkiadás IV. kötetében, de hiányosan: a Bence Györgynek Berlinből írt, mulatságos rímjátékokban tobzódó verses levélnek csak az első szakasza került elő akkor, és a 795–796. oldalon ÉPÍTKEZÉS címmel megjelent, nehezen kibogozható szövegegyüttesnek most megtaláltuk a tisztázatat, AKKOR címmel.

Együvé csoportosítottuk az 1956-os forradalom traumájával vívódó három verset. Közülük a RÉGI IDŐK MOZIJA két változatban is megvan, a gépirat másodpéldányán Petri áthúzta az első két szakaszt, tollal melléírta az új szöveget, majd átlósan áthúzta az egészet. Ezt a második változatot közöljük. A HALOTTKÉM SZÓL címűt szintén áthúzta. Egykori tanára, az antik filozófiát oktató Simon Endre („Defi”) alakja, nagy tudással párosuló nagy emberi gyengéi is megidéződnek, több változatban a IV. kötet 819–820. oldalán. Simon Endre 1984. október 25-én halt meg, az itt szereplő – szintén áthúzott – vers ekkortájt íródhatott. Találtunk végül egy olyan verset is, amely évekkel azelőtt keletkezett, hogy Petri megtalálta a saját hangját, mégis érdemesnek véljük megmutatni, olyan erővel süt belőle a tehetség. A gépiratra ceruzával felül ezt írta: „Gyuszinak és Annácskának szeretettel Petri György”, és ceruzával írta rá a dátumot, valamint a kipontozott sorhoz fűzött lábjegyzetet is. Az ajánlás feltehetően Komlós Gyulának – a Toldy Gimnázium tanárának, Petri későbbi barátjának – és feleségének szól. (*A szerk.*)

[LEVÉL BERLINBŐL BENCE GYÖRGYNEK]

Fessen, daliásan, mint kit föszt Benczúr,
jól *fest* Budapesten bizonyára Benc' úr.
Én néha úgy érzem, itt valami benn szúr:
mintha hiányoznék a hazai *Zensur*.

Létem csak ökörlét, korántsem öröklét,
társaságod nélkül, budai Heraklét',
vedelem a kávé, magyarán: török lét,
s küldök néked verset, efféle kereplőt.

Elolvasom hébe-hóba az Új Tükröt,
kedvenc publicistám tud-e még új trükköt?
(Találsz-e Berlinben még egy ily *verrücktöt*,
ki itt is a pesti trágyafüsttől köpköd?)

Mit tegyek? Idáig Feketéllik Sándor.
Rímeket gyöngyözök, miként hajdan Jean d'Or.
Kínlódik a kagyló, mert benne a *piszok*,
s Gyuri papa ebből még egy rímet kiszop.

Kedvem, időm, pénzem engedi, hát iszok,
sört, chiantit, vodkát, mindegy, fő, hogy ártson
(ist nicht wohlbekannte die Sucht von dieser Art schon?)
S éltén változtatni, mint egy Rilke, ki szok?

Így mulatja magát itten egy magyar úr,
ki fogalma szerint hitetlen és gyaur,
s egyszersmind érzékeny, mint szélhárfan a húr,
s fél a Fazekastól, ki mindent egybegyúr.

Eme Agyagosban hitt volt Khájjám s Háfiz,
mi már nem tiszteljük, egyszer majd még ráfiz-
etünk erre, tuti, mert jön a Kővendég,
s reszketünk majd mint egy apácanövendék.

Más kérdés, ki látott szakállas apácát,
de azért a költő felett ne törj pálcát,
nehéz, ha időleg, más világba válsz át,
négy-sarkú rímeim használom mint álcát.

Íróasztalomon Kafka, Beckett, Lukács,
nőmön munkálkodom, mint szorgalmas luk-ács,
remélem, hogy te sem hanyagolod hurid,
és nem felejtetted barátodat:

Gyurit

MAYA, OKTÓBER, VASÁRNAP

Mintha egy színezüst ridikülfület találtunk volna a Bolhán, a bőr, maga a ridikül, eldobható, BÁR AZ IS, szóval gyönyörű LENNE egy pókhálókönnyű kötöttkabátka könyökére, amit egy egészen pelyhes pókkisasszony számára kötne „tündérujjaival”.

Tapicskol a Riefpietzscher-Ufer porában a tornacipőjével, miereket fogdos, habverőket és csorba, kék üvegeket, meg a szentem.

Valami fantasztikus szép ősz van, és jó még élni, ebben a tündökletes porfelhőben. Süt a nap. Maya: mint egy szőlőszem. (Minden olyan. Tehát minden olyan, mint Maya. És viszont.) Októberi szőlőszem. Máskülönben: sötét TÖTÜ. Saját magán liztharmit. Ez a jó benne: egy személyben botanikuskert és inszektárium. Különben: mint az éj. Mint a napsütés. Másfelől: okos. Egyfelől, persze, buta. Vándorfilozófus, hordóaljadék, én, egy nőnek sem magyaráztam el háromszor a munkaértékelméletet, és ennek antipodusaként a határhasznosságot és az egész szubjektív értékelméletet,* Silvio Gesellt és Douglas őrnagyot, a Brazil teraszán, s egy nőnek sem tetéztem be (szintén háromszor) Keynesszel, kamatlábbal és beruházással... Mit mondjak? Úgy hallgatott, mint a vízcsobogást. Hallgatott, hallgat. Ha megszólal: „Olyan zárt vagy, néha félek, mintha kifelé mennél az életből.” Ilyeneket mond. Csattogtatja az ollóját, egy pulóvert „dolgoz el”. Azt nem tudja „közelebbről”, kik is voltak a Párkák. De azt igen, hogy ő az egyik. A kis pina! A kötőtűivel!

Berlin, 1986. október 5.

[MAYÁNAK MINDEN SMAFU]

Mayának minden smafu:
a filozófia- és párttörténet
őnekije egy KALAP SZAR,
és azt mondja, ne jöjjenek neki
ezzel a SOK BAROMMAL
Dehát – – – Kivel jöjjenek neki,
nekem ezek voltak az életem,
igaz, olyan is volt:
Marxot próbáltuk Kanttal:
nem hágott a két dög,
eladtuk őket, azóta magunkat
fejjük, önfújúek, jut eszünkbe
annyi – amennyi: nemsok

* Egy vagy két szó olvashatatlan beszúrás piros golyóstollal. (A szerk.)

NEKI (DE KINEK?)

Kedvesem: túlzás. Barátnóm: kevés.
Néminemű kitakart létezés.
Nem szeretöm, kurvám, se feleségem,
mindig csak az, ami a kedve éppen.

Igaz én se vagyok férje, fivére,
fiúja se, én tőlem havi vére
a szokott útján kifakad belőle
és nem vagyok a bőrének sem őre,

csak tudom ránk üt, mint magányos esték
hűvössége: a hirtelen öregség
és nem lesz kihez bújjon, mert nem élek

de mohohost még beheheszeszélék*
csak mert szeretnélek megkapni olyvást
teszem neked a szépet folyton-folyvást.

Kmét, 82. 05. 22.

[LÁTOD, ANDRIS]

Látod, Andris, a Viktoriaparkban
ilyen könnyen folytatódik egy ritmus
Látod, Judit, milyen
nehéz valamit mondani
Látod, Maya, láttomat, s láttamozod.
Hogy' is merünk egymás hült
helyére nézni?

Látjuk látnivalóink. Node a bűvópatak
tudjuk-e mily köveken,
[áthúzott szó] honnan,
hová? Eszem
ennyire terjed.

83. 09. 19.

* Egy kihúzott sor a 12. után a golyóstollal írt kéziratban: „Ládd-é, majd' átment Ronsard-ba a dádé”. (A szerk.)

[CSUPA FELTÖRETLEN CSÖND]

Csupa feltöretlen csönd
aki héjgritkulva-üresedve
hangot ad mintha belefűjsz egy kulcsba

hangot a helycserélő levegő.
Valami fecsérlődik, mégse fogy.
Menet nélküli gondolatok.

Kölcsönlakások lekötöztetije
csörög szájakban csókok kulcsosomója
lépcsőházi neszeket értelmezve

Merő igyekezet utolsó percéig
kunkorodik, feszeng, papír ég így
Magánya fecsérlődik, az egyetlen –

mint emésztőgödörbe esett karóra
ketyeg az agy

Egyszer a csönd betakarja
ezt az egészet
elfödi bűnünket
hogy akartuk rosszul a jót.

84. 03. 12.

AKKOR

Miért gondolok folyton arra, hogy
ha Maya halott lenne,
ha Éva halott lenne,
ha Aliz halott lenne,
ha Ágnes is halott lenne,
ha azok is halottak lennének,
akik már tényleg halottak,
ha anyám halott lenne,
ha üres lakásában bolyonganék,
ha a gyerekkori ágyneműk közt
motoznék, mint avarban jár a szél,
és akár kidobhatnám a szemétkbe

a piros porcelánszívet tejfogaimmal,
ha gyerekeimet már eltemettem volna,
ha Editet, ki rákot növelt
testében, nyolckilós halálbabát
láttam volna holtában,
ha Snufi halott lenne,
ha Gumibugyi halott lenne,
ha Dióda halott lenne,
ha hasatokban minden gyerek halott lenne,
ha Géza halott lenne,
ha Bence halott lenne,
ha Jancsi halott lenne,
ha a történelem és a közgazdaságtan halott lenne,
ha a kategóriák a becsület mezején elestek volna,
ha K. M. önvérébe fagyva ülne az írógép előtt –

akkor levest főzhetnék a világból,
belefőzném a Kossuth hidat egyben,
egy gerezd Vízivárost, az Anna-templomot,
laskára vágott ellenforradalmat,
egy csipet szárított Szolzsenyicint,
a zöld rekamiéhuzatokat,
füstölt hírfejet,
különtudósítót, Kodály-Köröndöt
(diónyi fülzsírban megpárolunk egy evőkanál
reszelt Nagyimrét
és egy cikkekre vágott Szálasi Mátyást)
forrás után fűszerezzük
zárórával, ízlés szerint
belefőzzük
a Podmaniczky utca sarkát, a Bölcsészkar
68 előtti légkörét,
az „ez az élet nem élet”-mondatot,
Lukács György emlékét,
a marxizmus reneszánszát

akkor akár
berobbanhatnám az alagutat,
hol átvészelttem
az „ostromot”,
az „ellenforradalmat”,
hol folyton akasztottak és kitüntettek,
ezt a nagy húsdarálót,
hol villany világít és zene szól

akkor akár
feltálalhatnám ezt a világot
Isten fogalmának.

DEFI HALÁLÁRA

(In memoriam S. E.)

Ősz van, Defi! Szelíd, összegző évszak,
a Létezőt magasztalja és gyalázza most minden,
zuhan az erdő (permeteznek fái
könnyű avart hóviselt tavalyi
korhadandókra), de az erdő lezuhan.

Egyszerre hal meg és
világot ránt magával,
aki kapkodva veszi
cókmókját, vissza-szétnéz,
bepakol, levegőért kapkod és megy innen.
Aljas voltál, gyáva és önkímélő. Bűneid,
lásd, a szívedre telepedtek. Tudtál mindent,

mégis: kinevező hülyék
jóindulatát lested. Hahogy
önmagát hámozó hagymaként múltál volna,
vagy talányos bohócként (ehhez elég
lett volna a magadba szívott
szivacstudás – habzott jobb perceidben!)
a tanszék taverna-mélyén.

Ideje volt. Régi, kvázi-korrekt
följelentéseid csaknem felejtvék,
horpadt sírokról... hagyjuk. Amit tanultam
tőled, azon mit változtat, hogy milyen nevetséges
voltál a Lukács-gyászhuszárok között,

mit az, hogy K. J. (joggal!) megkérdezte
tőled a temető kapujában: „te minek jöttél ide?”
Elpirultál és dadogtál valamit.
Végre szabad vagy.
Saját jogon sírlakó.
Óvják halálod
az alakjátzó istenek.

[NEM AKARTUNK MI TOVÁBB]

Nem akartunk mi tovább
élni csak itt maradtunk
hátralévő éveink
leélni móddal-okkal

Hazudtunk, amítottuk
magunk, megöregedtünk,
minket se vár más:
betegség, börtön, halál.

Persze, mindez mint
a penész köszönt ránk.
Váratlanul mint alma
magházában a dúló féreg.

Kínlódok halálodon,
s fejtem lefelé
életemet, hömpölyeget
a macska.
Bársonyba akadó köröm.

RÉGI IDŐK MOZIJA

Megúsztam, mert gyerek voltam,
félénk és gyanakvó gyerek
az egyszál eszemmel
az idegen és vonzó zűrzavarban.

Öltek akkor korombelieket
csiklandozott gyereknyakon kötél
de hát muszáj felejteni!

Ott fagyaltotztam aznap is
a klinkertéglás kaszárnyával szemben.
Talányosan fehérlett
a Jog bekötött szemű asszonya.
A katonák megszokottan sétáltak.

Vasárnap volt, vasárnap.
Mint az ügyész buggyanó mandzsettája,
félrevasalt ráncokat vetett
a Duna. EGYMAGAM

téblábolok a szürkülletben,
minden hát hiába volt,
csak így magunknak ez a csak,
a hossza-széle nevetséges fel-alá-
Vasárnap van. Vasárnap.

1984. március

A HALOTTKÉM SZÓL

Orromba fújja a szél
enyészhetetlen múltak dögszagát.
Pázsitlepte tömegsír ez az ország.
Felejtteni kéne, tudom, felejtteni.

Hm, ez a koponya, nem is talányos
– hiszen ez itt a bemeneti nyílás,
s milyen közélről! lőporfüst a sebszegélyen...
De hol jutott ki?
Egy golyó
kell bolyongjon a sajtos
masszává fajult agyban!

A halottkém
szólítja élőkémet. Sajna:
nincs bennem eleven már –
Haj-, köröm- és szakáll-
növesztő csont-bőr-húscsomót
utálat éltet és kínos emlékezet,
meg hogy ünnepre-petyhüdt
képetekbe üvegtörőn vihogok.

OKTÓBER FELÉ

*Aki nincs ellenünk, az velünk van.
(K. J.* kortárs politikai gondolkodó)*

„Nemzeti katasztrófa” mondják és az „októberi tragédia”,
mintha egy természeti eseményről beszélnének,
felnőtt férfiak és nők. Hogy ne szégyelljem magam
egy ország helyett? Vagy röhögjek jó nagyot inkább
és nyújtóztassam ki tagjaim a késő nyári tündöklésben,
ússzak egyet és nyeljek? Nem tudom,
mi a teendő, ha az ember nem akar semmi különöset,
csak megkérdezni: itt mindenkinek amnéziája van?
De különben, ezt sem akarja, tudja,
nem veti meg a népét, csak megérti. Nem akar rosszat,
dehogy! Csak hogy maradjanak a meglévő jók.

SZESZFŐZDE

múlik minden
múlik a minden is
tél gyümölcse
a túlcukrozott hóban

majd a majd
majd a vér
laza buggyanása
augusztus iszonyata

szétvert
őszibarack-arc
a hallgatag
cementen

és újra egy tavasz
sara sárvize
rügycsücsök
hülye lombok vihogása
a csiklándozó szélben

* Budapesten él.

ÖNARCKÉP

I

A fény nyirkos szalmáján rothadok,
mint trágyás törek-almon a rabok.
Foszló látomásaimon hanyatt
fekszem mint vizen felfordult halak,
gyöngéden települ rám a halál,
.....*

II

Kifordult tenyerekkel megy a vak
a puha cethal-gyomor éjszakában,
álmodó lovakként tengerek ránganak,
ránehezül a Hold síkos nyomása,

hullámzó némaságban egyre várja,
hogy az émelygő félelem kihányja
a nappal dübörgő partjaira.

III

Harmadnapon a teve földre rogy,
nyakában a szomjúság görbe kése,
s fölkarolja a sívó homokot
a leopárdok száraz röhögése.

'63. ápr. 7.

* Ezt a sort még nem tudom...

Tenigl-Takács László

NYELVRÁCS

Egy Paul Celan-költemény viszontagságai

NYELVRÁCS

Szemgyűrű a nyalábok között.

*Felvillanó szemhéj,
felfelé csapdos,
egy pillantást elenged.*

*Írisz, úszónő, álmatlan és komor:
a szívszűrke égbolt, közel kell legyen.*

*Ferdén, a vasburokban,
füstölő fadarab.
Fényérzékkel
találsz a lélekbe.*

*(Volnék, akár te. Volnál, akár én.
Vajon nem ugyanazon
passzátszélben álltunk?
Idegenek vagyunk.)*

*Kőlapok. Rajtuk a
szorosan egymáshoz érő, mindkét
szívszűrke nevetés:
két
teleszájnyi hallgatás.*

Kántás Balázs fordítása

NYELVRÁCS

Szemgyűrűk a rudak között.

*Csillangó szemhéj
csapdos felfelé
elbocsát egy pillantást.*

*Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszűrken, közelebb.*

*A vas hüvelyben, ferdén,
füstölő facsonk.
Fényérzékre
találsz el a lelket.*

*(Volnék mint te. Volnál mint én.
Nem álltunk-e
ugyanegy passzátszélben?
Idegenek.)*

*Kőlapok. Rajtuk
egymást szorítva, mind a két
szívtócsa nevetés:
két
teliszáj csend.*

Marno János fordítása

A gond máris az *Augenrund*dal elkezdődik, ez ugyanis nem jelent szemgyűrűt, ahogyan mindkét fordítás magyarítja. A *Rund* kör, mégpedig térbeli kör, a szem esetében tág, kerekre nyílt forma, amit az „elkerekedett a szeme” szófordulat is kifejez. A *Stäbe* (‘rudak’) egyértelmű és – gyanítom – tudatos áthallás Rilke PÁRDUC-ából. Marno János tehát pontos, míg Kántás Balázs *hasábj*a összezavaró. Ugyanakkor Marno indokolatlanul teszi többes számba a szemkört. A szem már csak azért sem sokasodhat, mert a versszakban mindvégig egyes számban áll. Ráadásul az örök magányból látással, szólással kitörni képtelen, magára maradt és utalt lélek szimbóluma. Aligha van belőle sok. A német nyelv külön prepozíciót alkalmaz a kettő és több közötti kifejezésére. Celan egyértelműen a *zwischen* szót használja, a pontos fordítás tehát: *két rúd között*.

A második sor kezdő szava (*Flimmertier*) igazi kihívás. Kántás Balázs *felvillanónak* fordítja, az alaposabb Marno János észreveszi, hogy neologizmusról van szó, melyet Celan a *Flimmer* ('csillanás, pislákolás') és a *Tier* ('állat') szavakból alkotott. Így születik meg a pillangó asszociációja alapján a *csillangó* bravúr, aminek mindössze két hibája van. Egyrészt esztétizáló jelzőként hat, holott Celan messzemenőig nem annak szánja, másrészt a pillangó-csillangónak a harmadik sorban *csapdosnia* kell, ahelyett, hogy *evezne*, ahogy az eredeti szövegben áll. Ezt azért is fontos figyelembe venni, mert a vízezen történő evezés gyakori motívum Celan költészetében. Többnyire a transzcendens felé menekülés metaforája. Mellesleg a költemény belső ritmusa mindvégig álomszerűen lassú, valósággal kicsörömpöl belőle a *csapdosás*, amivel mindketten fordítják. A *Flimmer* más versben is felbukkan, mégpedig ugyanebben a kötetben *Flimmerbaum*ként, melyről Celan azt írja, végtelen, fekete tócsában úszik, úgy lóg lefelé a világról. Aligha csillogó tehát, annál inkább felizzó, pislákoló. Visszatérve a kezdő kép rácsszimbolikájára, a felfelé evező szemhéj nem *elbocsát*, hanem *elereszt* vagy *szabadon enged* egy pillantást.

A második versszak csak egyetlen félrefordítást tartalmaz. A *müssen* jelentése ez esetben: biztos vélekedés. A *közelebb* (Marno János) tehát hibás. Itt jegyezném meg, hogy a *szívszürke* határozói értelmezését semmi nem indokolja. Az utolsó versszakban Celan egyértelműen jelzőként alkalmazza. A *trübnek* nincs 'komor' jelentése (Kántás Balázs), az *zavaros*, *homályos*, esetünkben leginkább *borús*, mivel átívelő jelző a rá következő *ég* szóra, amit Marno János pontosan telibe is talál. Az *álmatlan* helyett talán szerencsésebb az *álmotalant* használni, tekintve, hogy az írisz jelzőjéről van szó.

Eljutottunk a harmadik versszakhoz, amelynek első két sorába mind a két bicska beletört. A grimbuszt a *Tülle* szó okozza, ez, eléggé el nem ítéhető módon, a kanna csőrét, kiöntőcsövét jelenti, ami csakugyan bárgyún hangzana egy eddigelé komoly fordításban. Marno János ezt a dilemmát a férfiasan katonás *hüvely*, Kántás Balázs pedig a sejtelmes *burok* szavakkal hidalja át. Ezután következik a még galádabb *Span*, vagyis *forgács*, *faszilánk*. S mindezek tetejébe ott gonoszkodik még egy *blaken* ige is, ami 'kormozni'-t jelent. Ebből a kavalkádból lett aztán a „*ferde vashüvelyben füstölgő facsonk*” (Marno János), illetve a „*ferde vashüvelyben füstölgő fadarab*” (Kántás Balázs). A legvalószínűbb megfejtés: a vaskanna ferde csövébe dugott, kormosan pislákoló szilács. Valószínűleg személyes élmény, még azt is megkockáztatom, lágerbéli. Fel is ajánlom ezennel minden jelen- s jövőbeli holokausztirodalom-kutatónak. A kormozva fénylő, hunyorgó faszilánk egyébként értelmessé teszi a következő két sort is, a fényérzékkal kitalálható lelket. Itt jegyezném meg, az *erraten* ige jelentése: 'kitalál', 'megfejt'. Az *eltalál* (Marno János) vagy *beletalál* (Kántás Balázs) németül *treffen*, ebből lett a mi csúnyácska *eltrafál* szavunk is.

A következő versszakot nagyjából mindketten eltrafálják. Bár ízlés dolga, de a *passzátban* megoldás nekem elég után hangzik, már csak azért is, mert egy felső légköri, esőt hozó széljárásról van szó. Az *egy passzát alatt* tehát nem szolgál fordítás. Az *egyazon* (Kántás Balázs) és az *ugyanegy* (Marno János) költői esztétizálás. Valószínűleg abból a nemzedékek óta átöröklődő fordítói macacsságból ered, hogy a versekben szép és választékos szavaknak kell lenniük. Ez a konok tradíció egyébként igen sokat rontott Celan más költeményeinek magyarításán is. Marno János indokolatlanul csonkolja a *Wir sind fremde* mondatot. Hangsúlyozott alanynak, állítmánynak – különösen a szófukar Paul Celan esetében – el nem hanyagolható szerepe van.

És végül nem *kőlapok* (mindketten), hanem *a kőlapok*. Az előbbi megállapítást, míg az utóbbi emlékeztést sugall. Mellesleg a német *Fliese* elsősorban 'csempé'-t jelent, én ezzel fordítanám a következő szavak és az azokban rejlő gondolat miatt. A *dicht beieinander*

nem egymást szorítva (Marno János), hanem *szorosan egymás mellett*. Szintén holokausztóskép Celan költészetében, számos helyen felbukkan, így például „*eng liegen*” formában a HALÁL-FÜGÁ-ban. A *szívtócsa* (Marno János) ugyancsak szép kifejezés, az eredeti szövegben azonban nyoma sincs. Az ismételt és igencsak erős jelzők Celan költeményeiben sohasem véletlenszerűek. A költő az utolsó sorral (*Mundvoll Schweigen*) is feladja a leckét. A *schweigend* én *csenddel* – bármennyire is poétikus – nem fordítanám (Marno János). Jelentése ugyanis sokkal inkább aktív kicsengésű: *hallgatás*. A *Mundvoll* kifejezést mindketten úgy oldják meg, hogy megfordítják az összetételt, így lesz belőle *teliszáj* (Marno János), illetve *teleszájnyi* (Kántás Balázs). Vajon miért? Létező szó. Azt jelenti ’falásnyi’, ’harapásnyi’, ’kortynyi’. Valósággal kisüt belőle a vágy, főleg, ha hallgatással párosítjuk.

Végezetül: semmiképpen sem gondolnám, hogy műfordítóink ne ismernék elég alaposan a német nyelvet. Sőt, azt gyanítom, *túl jól* ismerik, ahogy *túl jól* tudnak magyarul, pontosabban „magyar irodalomul” is. Valószínűleg a két nyelv mesteri szintű ismerete okozza azt a galibát, hogy a műtárgy olykor lepottyan az irodalom munkaasztaláról, sérül, karcolódik, néha össze is törik.

Főként morfológiai kukacoskodás volt ez, belátom. Kerültem is a mélyebbre ható hermeneutikai dimenziókat. Egyszer talán majd az is megér egy misét. Maga a nyelvtani vizsgálódás is felvethet több, a magyar műfordítás-irodalmat már évtizedek óta kísértő kérdést. Valóban annyira jó-e, mint hisszük és állítjuk minduntalan? Jó-e annyira, mint amennyire valóban jó költők műfordítóink? A költői tehetség, elismertség költői szabadsággá mosdathatja-e a figyelmetlenséget, és felmenthet-e a tárgy iránti alázat alól? Magunkat és magunknak (netalán egymástól és egymásnak) fordítunk-e, vagy pedig *Azt*? Mentegetőzhetünk-e azzal, hogy a vers, költő, író, olvasó stb. *lelkét, lényegét* akartuk megérinteni? S végül felveti a már említett celani dilemmát: mindenáron *szépnek* kell-e lennie a szépirodalomnak?

Be kell ismerjem, furdal némi bűntudat, hiszen éppen azokat a műfordítókat brusztolom, akik kedvenc költőimet teszik hozzáférhetővé a magyar olvasók számára, s akiknek munkásságát tiszteltem. Ugyanakkor nemcsak jelen, hanem számos más Celan-költemény fordításában is fedeztem fel hasonló, sőt ennél is súlyosabb pontatlanságokat, ez sarkallt arra, hogy tollat ragadjak. Az effajta – higgyék el, mindkét fordító esetében *szeretetteljes* – gonoszkodás erkölcsi minimuma, hogy mellékeljek egy, mindenféle költői buzdulattól mentes, lehetőség szerint szó szerinti fordítást. Mit ad Isten, cseppet sem sikeredett csúnyára. Ez persze nem engem méltat, hanem a Mestert, Paul Celant.

NYELVRÁCS

Szemkör a két rácsrúd között.

*Pisláklény szemhéj
evez felfelé,
elereszt egy pillantást.*

*Írisz, úszó nő, álomtalan és borús:
az ég, szívszürke, biztosan közel.*

SPRACHGITTER

Augenrund zwischen den Stäben.

*Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.*

*Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.*

*Ferdén, a vaskannacsóban,
a kormozó szilács.
Fényérzékkor
fejted meg a lelket.*

*Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.*

*(Lennék, mint te. Lennél, mint én.
Nem álltunk
egy Passzát alatt?
Idegenek vagyunk.)*

*(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)*

*A csempelapok. Rajtuk,
szorosan egymás mellett, mindkét
szívszürke nevetés:
két
falásnyi hallgatás.*

*Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.*

Aczél Géza

(BÚCSÚ)GALOPP

tétova utószinkron

21

rosszabbul aludtam mint egykor kosztolányi ráadásul zimankós télidő volt átláthatatlan fagyos köd uralta a hiányos teret ezért hiába kémleltem hosszasan a pirkadásért sóvárgó eget reszkető tónusom mögül csak a napforduló tűnt el némi méltósággal s vele egy zaklatott hét is melyet e zsúfolt fázós hónap a naptár szigorú törvényei szerint befejezett szilveszter lévén a becsapódó év is rácsikorgott zordan az öregkorra s mivel fölfelé változatlan semmit sem láttam megadón bámultam a koszosan jegesedő óra és a megdermedt időnek ebben a kietlen zugában a kihűlt erkély képe a belső zónák kontrasztos finomságával figyelmeztetett bizony megint elhagytunk egy rohanó évtizedet útban az utolsó elszámoláshoz utólag azért ez sem kis égi üzenet a panel tövéhez eközben csikorgó léptekkel vígan kurjongató részek jöttek kócos fejük fölé darabos mozdulatokkal marékszámra maradék konfettiket löktek s a különös záporban olykor révülten megálltak nekem ekkor megismert kultúrájával és töméntelen szorongásával eszembe rémlett a nemrég ránk boltozódó huszonegyedik század melynek bizonytalan matematikával évezred lett az aktuális továbbragozása gondosan kitisztítva időnkét az olcsó mítoszoktól ennél többet mit érhet meg létbe vetett védtelen emberünk az árva súlyosabban örvénylő jövő hogyan jöhet utána és miközben ezeken riadt lírai hősünk tétován elmereng a sötétség mögött már óvatosan feldereng a hajnal s egy ellenmozgással rőt életed belső szemedben gyorsan lepereng még nem a zord halál csak a képzelet tanult közhelyekre

alapozva lüktető egységekbe fogja a vegetatív szintagmákat mivel a párkák fonala is tagolható s bár mindig tudat alatt maradni volna jó csak elkezdenek gyűrődni pszichédben a gyermekévek mivel a naiv szépséget utólag is megérzed hisz hiába lesz majd bevallatlanul is mozgékonyagódnak a tisztos korlátokból elege a családi tűzhely melege még mindent visz mint ricsajos kocsmasztalok sarkán a felhevülten kiterített durchmars anyád mélyből sugárzó szomorú szeme apád kiszolgáltatottságának férfiasan viselt kelleme s a testvér örökös konfliktusokon átívelő ragaszkodása még nincs szabadosan extrém posztmodernre váltva melyet később életednek néhány zilált szakaszában majd oly nagyon te is megkívánsz még nem zaklat föl a későbbi nagy tereket uraló örök helyhiány itt a szűk pihés fészekben még mindennek rendje és funkciója létezik talán a nemi vágyak az elsők melyek rőt tüzeikkel elfedik az áldott zsigeri szövetséget kajla kis meredezésekből épülgetni kezd valami tartósan felkavaró érdek melyre az otthon felől már nincs magyarázat először űzőgetni kezded a falusi libákat minőségjavulással alácsúszol néhány reménytelen kicsi szerelemnek a bujaság oltárán elterülnöd alsó szinten a kor képmutató szelleme még nem enged a fősvény törvényen kívüliekhez pedig nem érsz oda s még a magasztos egyetem is csak ez idő tájt kezd beindulni mint pornó iskola úgyhogy üres zsebbel az ölelésért alaposan megdolgozol közben apró hibát hibára halmozol míg csak gyorsan meg nem házasodsz mely sodrás bölcs megítélésére idővel elfogynak a reverzibilis érvek a kiságyak homályából rád gyönyörű gyerekek néznek ettől alapjaiban fordul a világ kezded fölfedezni az egzisztenciát a megélés a túlélés lekerekített kis filozófiáját melynek dicsőségére ha kell még az ármány undok kísértése sem lesz idegen csak ne maradjunk télen hidegen s ha ártatlan szájukat nyitják megetethessük az édes fiókákat most begőzölve vagy szétrúgod ezt a parazsat vagy marad lelked mélyén a megvetett alázat s mikor idővel rezignáltan visszanezel hiába látod egyikre sincs jó magyarázat különben is már régen elment a hajó talán különös szakmádba burkolózni volna jó a szakmába melynek egyik része tudomány másfelől sok benne a blöff mely konkrét eseteket megszállottan kapargatva rögtön rád köszön a hiátusokat lefedve araszolni kezdesz a művészetnek is mondott versírás felé sok nyomdafesték pedig idővel megtévesztve feledé hogy végül is kudarcokból menekülsz s hiába szánnivalóak olykor azok is kik a kánon szerint hegedülnek legfelül e gyarló relativitás nem nyújt vigaszt legszívesebben magadban bontanád a korlátokat türelem még csak lenne hozzá ám magasan a lécs vagy ajzottságod nem ér odáig vagy rút hitetlenségbe fullad az egész írói kompetencia lassan irigyelni kezded a bolondot az önpusztítót mivel a gátlástalanság szélesen tud bennük hódítani és a kelletténél jobban gyűlölnöd kik ezt csak imitálják miként a pseudo másság mely néked alkatilag nem adatott ám idővel kihevertük ezt a lelkünkben tomboló ártó indulatot a romladozó testben terjeszkedni kezdett az egyetemes megértésnek kompromittáló magánya mikor már nem vágytál zajos terekre semmilyen irányzatos iskolába ám váratlanul vénségedre kószolgatni kezded nem mondható hogy elkapkodtad a zsigereidbe tüzesen nagy billogként égetett nyelvet túl késői felismerés hiába zavart mindig a nemzetmegváltó amatőr nyelvészkedés érzésből elkapni egy találó rímet kifacsarni botor betűhalmazból egy bölcsen tálalt etimológiát belelógni homályos ezredéveinkbe talán már ez is megér ha nem eltűzöttan némi kis lelki bibliát mielőtt nyelvedre nem lopakodnak a latin gyógyszerek zárójelentésekből silabizálva hol a határa a teremtő kedvnek melynek szűk mezsgyéjén a múlás ártalmas nedvei

megerednek a talányos apró nyirokrendszereknek forró alagútjain remélem ezzel az aprócska áthallással a tünet nem hamis miként egyedi a zord erkélyjelenet melyben fázósan kapkodom össze maroknyi életemet mely azért jóval melegebb mint ez a keserűen szinkronizált búcsúzó líra külön is zavaró hogy a mélytengeri érzések nincsenek megírva miként az asszociációknak nyelvvel követhetetlen kalandjai melyekből a biztos megérzéseknek elszáradt magjai a jégre zörögve alápotyognak mintha rögök éteri kopogását hallanám legbelül a sok régen eltemetett hiányzó halottnak búsító zenéjét a megcsöndesülő ütemeket melyek fáradtan próbálkoznának átvergődni az áthatolhatatlan ködön körben tompulni kezd az újévi öröm s alighanem a világ rövidesen hosszan lehanyatlik s míg átvillannak rajtad ezek az egymás mellé sodródott rövid-hosszú grammatikai kasznik már el is aludt a táj mivel érzékszerveid régen használhatatlanok valami furcsa ösztönből éled át a befejeződő fázós éjszakát melyre felrémlik alkatodnál fogva némi racionálisnak induló magyarázat ébredne is a gondolat ám már az elején a rácsra ráfagy végső riadt kalimpálásában keresné az egész értelmét az elme de a közhelyeken túl az utolsó szavakban már minden elmeszelve a végakarát is szájalmasan zuhan ha útban a tepsi groteszk romantika lilult ajkakkal túlzott bölcseket hebegni legfeljebb annyit egyeseket jó volt szeretni és nagyon fognak hiányozni odaát aztán érzélgős ripacsként még hátranézel hol lóg a kabát

Balaskó Ákos

CONTEXT ERROR

A srác egérre, billentyűzetre, netre tapadva.
 A lány egy kötetet lapozgat. Megunja. Lerakja.
 Tesz-vesz. Csak ácsorog. Leül. Bambul. Tébláb-közöny.
 Egy újabb este, mint a többi, túl a függönyön.

Az ablakot, vacogja, csukd be már, ezt megtehetnéd!
 (Az egyikre a sokból rányom, aztán ALT + F4.)
 Káosz az asztal, elpakolhatnál, csak egy kicsit!
 (Később egy-két poros ikonra kattint – SHIFT-DELETE.)

Van úgy, hogy nem is érzem, hogy egyáltalán szeretsz még!
 (De hát van rólunk a neten egy raklapnyi közös kép.)
 Na jó, kiléptem, elmentem, nehogy magadra vedd!
 (Persze, ha egyszer már kilép az ember, jó, ha ment.)

A lány elalszik – ahogy rendszerint – a pamlagon.
 Erről a hogynincsről kár volna többet mondanom.

TÉTMECCS

Ténfergek csak a pályán, no glamour.
Talpam alatt a flörtök lehatára,
lefújják, ha átcsapok vallomásba.
Amúgy is mit érek labdátlanul?

Na talán most – egy jó felívelés,
rutin már levenni ezen a lábon,
de a tuti ziccert is elhibázom,
a vége Oscart érő műesés.

Pedig jó lenne visszahoznom x-re,
mivelhogy 9-10 az oddsa uszkve,
a szívem bukhatnám el egy zakón.

Menthető, hogyha semmi sincs hiába.
A hajrában majd – mostantól – kitáma-
dunk ezen a félprofi rangadón.

Velemi Névtelen
Közreadja Győrei Zsolt

A CSELEMENTI VERSELŐK

Hadrendbe állt a sok vitéz,
Mind délceg szerfelett,
Egy: öt másikat kitész,
Tíz együtt: hetvenet.

Mogorva, bős és marcona,
De dől az ottomán,
És elhullik a harcon a
Sok Hektor ostobán.

Ömöl, patazik hősi vér,
És vérzik a patak,
Vizének fut csatlós, vezér,
Úsznak, vonaglanak.

Egymást fujtja, úgy retirál
Nagyúr, kisúr, cseléd,
S Lajos király, magyar király
Kiissza a Cselét.

(Vagy Zápolya György döfte le?
Mesélnek ezt meg azt...)
Hazám! te gőgös, dőlyftele,
Ki hoz neked vigaszt?

Tán pár lenézett verselő,
Ki nem tallóz sikert,
Mert csak az hős, ki perzselő
Karddal szabdal zsigert?

Pár tollrágó, méla diák,
Kit a Csele-liget
Rejt, míg ádáz daliák
Ontják beleiket?

Biz meglehet. Ez meglehet.
Amíg több s szebb nyarat
Nem lát a tönkrevert sereg,
Versük tán megmarad.

A LAKATOS

Gráci ifjúságomból

A lakatos, Kurt, cimborám.
Kupát üritünk szaporán
Késő éjjel, reggel korán.

Közben naphosszat lakatol.
A keze gyors, sosem botol:
Ahány kulcs, annyiféle toll.

Ahány kulcs, annyiféle toll?
Agyam sebesen zakatol,
Fondorlatos tervet latol.

„Kurt, jó barátom, egykomám,
Ki úr vagy mély pincém borán,
Figyelj rám, drága cimborám!

Grófnénkba – ne ne vess nagyot –
Fülig szerelmes vagyok,
Ó meg belém! Veszek, halok!

Bú hordja rám kemény követ...
A gróf? Marnám el én övét –
De mint nyissam erényövét?

Te pántoltad erényövét!
Gyárts új kulcsot! E lét sötét,
Ha nem bírom setét ölet!”

Irul-pirul, hebeg-habog,
Aztán végül nevet nagyot:
„Van már nekem. De megkapod!”

Tőzsér Árpád

TÉRLELEKTAN

Naplójegyzetek 2000-ből*

1

Létróbák

2000. január 4. „*Én ámulok, hogy elmulok*” – mondja József Attila. Én meg afölött ámuldozom, hogy mennyi-mennyi hibalehetőség van az embergép szerkezetében. Még csak kora reggel és kora 2000 van, s máris mennyi új bajom, testi nyavalyám állja útját a környezetem, a világ észlelésének, a zavartalan megismerésnek! Az igazságot, az eszmét, az Egészet, az Egyet egyedül a test zavartalan működésében érzékeljük, az a kegyelmi pillanatunk. Az általános, a csaknem állandó érzésünk viszont éppen az akadályozottság. Ezt az akadályozottságot számtalan formában (tehát *sokként*) érzékeljük, a működést ellenben szerveink összhangjaként, *egyetlen* valamiként, egyetlen minőségként. S kész csoda, hogy időnként képesek vagyunk (az akadályok sokasága ellenére is) a működés

* Részlet a szerző *ÉRZÉKEK CSŐCSELÉKE* című naplóregényéből, amely a Kalligram kiadásában jelenik meg.

egyetlen útját megelni s egy-egy gondolatot kiötlölni, végiggondolni és papírra tenni. – S ami ezt az egyetlen utat és a megeléjét illeti, a bölcsek sem igen adnak útmutatást, tanácsot. Platón írja a PHAIDÓN-ban: „Mert a test ezernyi bajt hoz ránk, már a táplálkozás kényszerével is; ha ehhez még valamilyen betegségek is járulnak, gátolják, hogy megragadjuk a létezőt.” S odább: „És bizonynal akkor gondolkodik a lélek a legszebben, amikor nem homályosítja el ezek közül egyik sem, sem a hallás, sem a látás, sem a fájdalom, sem a gyönyörűség, hanem amikor a legnagyobb mértékben önmagáért való, a jódlgába küldve a testet, és amennyire csak lehet, nem közösködik vele, és a vele való érintkezés nélkül tapogatózik a létező felé.” (Kerényi Grácia fordítása.) A létező felé való tapogatózást és megragadását, azaz a megismerést tehát a testünk, főleg a testi bajaink gátolják. – Platón lehet akár szépíróként is olvasni, próbálom hát most nem komolyan venni, és kedélyesen valóban jódlgába küldeni a testemet és bajait, hogy azok ne homályosíthassák el bennem a megismerést, de valahogy nem megy a dolog. Könnyű volt Platónnak: nemigen volt beteg, nem volt mit a „jódlgába” küldenie. Állítólag magas, atlétatermetű, keménykötésű ifjú volt, sportversenyek hőse, széles válláról nevezték el Platónnak, s nyolcvanéves korában úgy halt meg, hogy az egyik tanítványa lakodalmán elszunnyadt, s nem ébredt föl többé.

Január 5. Megjelent Füst Milán úgymond TELJES NAPLÓ-ja, kiadta a Fekete Sas Kiadó 1999-ben. „Ha a naplómát írom: ez az én imám” – írja a 483. oldalon a legendás naplóíró. – S nekem mire jó a napló? Az én naplóm semmiképpen sem ima, hanem inkább tapogatózás a létező felé, à la Platón. Írás közben a legerősebb ösztönöm nem a meditáció, nem a megtisztulás óhajta, hanem kitörés a nemlét rettenetéből. Tollpróbának látszó *létpróba*. Írása közben csak ritkán hajt a közlés vágya, sokkal inkább az írás folyamata, a szellemnek az a tudattalan aktivitása a fontos számomra, amely visszaigazolni *látszik* az (akadályozottsága ellenére is működő) létezőt. Azt is megkockáztatom, hogy a naplóírás téma nélküli írás. De ezt a témánélküliséget paradox módon éppen a témák sokaságában, a válogatás nélküli *sokban* érzékelem. Summa summarum: naplóírás közben pillanatonként rá kell jönnöm, hogy a napi írás az öncélúsága ellenére sem az önmagáért való, semmi által el nem homályosított léleknek, hanem pontosan a hallás, a látás, a betegségek, a fájdalom, a gyönyör stb. közvetlenségének, azaz a *test döreségeinek, az érzékek csöcselékének* (szintén Platón kifejezései) a műfaja, s ha nem közösködöm velük, akkor üresen marad előttem a papír. – Az én naplóm tehát végletesen személyes műfajnak, szinte önéletrajznak tűnik, de tulajdonképpen olyan pusztá tevékenység, mint az egzisztencia bármely más elemi megnyilvánulása. Action gratuite, „ingyentett”. Az a műfajilag semleges létanyag, forma előtti nyelv, amely minden író cetlijein, irkalapjain, falinaptár-bejegyzéseiben ott van, amelyből Montaigne esszét, Cervantes regényt, Rousseau önnevelési történetet, Sterne tudatfolyamot csinált (az utánuk következők csak ismételték), de naplót mint olyat nem csinált belőle senki. Azaz a napló mint szuverén műfaj tulajdonképpen a mai napig sem létezik. S ha mégis van (Pascal, Valéry, Füst Milán, Márai), ha van sajátos kritériuma, akkor az pontosan a műfajon kívüliség, a lebegés, az írásnak a kész formát, a befejezettséget megelőző állapota. A legradikálisabb lépést ebbe az irányba (más megfontolásokból ugyan) Paul Valéry tette, aki 270 füzetben írta meg az eszme állapotában leledző, habozó, nem alkotó író naplóját, a magyar irodalomban pedig éppen Füst Milán csinált valami hasonlót: életében csak beszélt a naplójáról, de nem adott ki belőle semmit, amitől az, virtuális formájában, hosszú évtizedekig erősebben hatott, mint ahogyan most hat, mikor végre megjelent.

Január 6. Utólagosan még kaptam vagy öt karácsonyi-újévi üdvözlöt. Olyan érdekes emberektől is, mint pl. Stanislav Rakús (ez egy eperjesi tanár, kitűnő regényíró, a szlovák irodalomban ritka filozófusfajtaból), vagy Ivan Mojík (az egyetlen élő avantgárd szlovák költő). Ez utóbbi utolsó kötetének a címe TEKUTÉ OČI (FOLYÉKONY SZEMEK). Az én szemem is „folyékony”, annyira könnyezik, hogy alig látom elolvasni a költő üdvözlötét. – Naplóírás közben naplót hallgatok: a rádióban Márai Sándor 1944-es naplójából olvasnak föl. Megtudom, hogy Montaigne ismert egy szerzetest, aki ütemre tudott szelenteni. Ha megeszem egy fél almát, én is elszelentem akár az egész Rákóczi-indulót. Nem is tudtam, hogy ilyen közeli rokonságban vagyok Montaigne-nyel. – Tegnap este láttam egy filmet, címe: EMANCIPÁLT TESTŐRSZOLGÁLAT. Két nő testőrszolgálatot vállal (mindkettő dzsúdós), s rendre tönkreverik a gonosz férfiakat. A bikaerős behemót hímek csak állnak, tétlenül várják, hogy rúgják már végre őket tökön és pofán a cingár nőstények, aztán rendezői parancsra engedelmesen elfekszenek. Hiteltelen helyzetek, de az ilyen filmekben nem is a hitel a fontos, hanem a trend: vesszen a brutális férfitársadalom. A leghitelesebb az őrzött tanú (egy volt drogárus) copfos kislánya: csak áll, nézi a brutális nőket, és hangtalanul sír.

Január 7. Borges mondta: Az irodalomban nincs haladás, nincs új történet, csak néhány mítosszá terebélyesedett metafora tér vissza újra és újra: a trójai háború, Odüsszeusz hazatérése, az örök életet adó kehely, a Grál keresése, az istenáldozat. Nem is érdemes írni, teszem hozzá én, mert ami ezekből a történetekből kimaradt, illetve amit még az egzaltált képzelet hozzájuk tud tenni, az meg benne van a BIBLIÁ-ban.

Január 9. Nádas Péter mondja a hízeglőkről: Megvetjük, de használjuk őket. Ha jól emlékszem, Mikszáth Kálmán a XIX. és XX. század fordulóján az új osztályról, a pénzéhes polgárságról mondott valami hasonlót. Az alaphelyzet klasszikus megformálása pedig Maupassant-tól származik: egy postakocsi utasai (arisztokraták, polgárok, munkások, egyszóval az egész Maupassant kori francia társadalom) megvetik, kiközösítik a velük utazó prostituáltat, de ugyanakkor ki is használják: megeszik az elemóziáját, s aztán elvárják tőle, hogy érdekükben lefeküdjön az éppen folyó porosz–francia háború erőszakoskodó német tisztjével. – Mire mindezt leírom, rájövök, hogy rossz a párhuzam: Gömböc (a prostituált) nem hízeleg útítársainak, csak olyan, amilyen: természetes, őszinte, inkább behízeglő, mint hízelegő. De engem nem a Gömböc érdekel ebből az egészből, hanem az írók és a pénz. Mikszáth idejében még a meggazdagodott kereskedők, pénzemberek, polgárok hízelegtek a dzsentrinek, a főnemeseeknek, de akár csak a középosztálynak is, hogy vegyék őket be maguk közé, ma a szegényszagú középosztálybeli hízeleg a pénzes polgárnak ugyanazért. – Megszűnik a *Nappali ház*. Úgymond: „kifogyott a hozzá való szellemi energia”, „a Nappali ház korábbi választékossága, finomsága ma piperkőcségnak hatna”, „elment Babarczy Eszter, s most űr van a helyén”, „megváltozott a szellemi közeg”. Szerintem ez az utóbbi ok a döntő: megváltozott a szellemi közeg. Megszilárdul lassan a társadalom korábban fortyogó lágája, anyaga, következőképpen az irodalomban is kifulladás a szellemi pezsgés, a megcsendesedett folyóiratokat nem lehet eladni, nincs pénz, veszteséges az irodalmi business, kivonulnak belőle a kételtűek, kultúrakutatókká, filozófusokká, művészettörténészekké, külföldi kulturális intézetek igazgatóivá, nagykövetekké vedlenek a más elemekben is lélegezni tudó élelmeseik. Az elkövetkező években feltehetően egész sor lap meg fog még szűnni, s ez a kritikai táborokat is átrendezi. Kíváncsi vagyok, a pénztelenség körülményei között hogyan fog viselked-

ni az „eleai”, s hogyan a „milétoszi” kritika. (A *Kortársnak* írt Alexa-kritikámban a „materialista” Milétoszzal szemben álló „idealisták” kritikáját neveztem „eleainak”).

Január 12. Délelőtt bent voltam az egyetemen, elolvastam az *Alföldben* (99/12.) Jászberényi József recenzióját Alexa SZERECSEN KOMORNYIK-járól (Grendel hívta föl rá a figyelmemet, aztán a tévés Dado-Nagy elvonszolta, mármint Grendelt, „interjúra”; félelmetes pontossággal jelzi a szlovák kultúrában és irodalomban mozgó magyar nevű, de magyarul már nem vagy csak nagyon gyengén beszélő protagonisták nagy száma a felvidéki magyarság asszimilációjának a fokát!), szóval elolvastam Jászberényi József recenzióját, és meghűlt bennem a vér: ez az ismeretlen (legalábbis számomra ismeretlen) kritikus Alexa hagyományos személyiségfelfogásáról (amely szerint az irodalmi alak akkor hiteles, ha az alkotó a személyiségével szavatol érte!) szinte szó szerint azt írja, amit én írtam a MILÉTOSZI KUMISZ-ban. Ez persze egyrészt az „igazunkat” valószínűsíti, másrészt, sajnos, azt is jelenti, hogy engem megvádolhatnak majd másolással. Mert az én írásom csak februárban jelenik meg. – Tegnap újból megnéztem (a tévében) az EMBEREK A HAVASON c. (1942-ben készült) filmet. Eddig azt hittem, hogy ismerem. Hát tulajdonképpen nem ismertem! Nemhiába nyert díjat 1942-ben Velencében: akár a későbbi, olasz neorealizmus jeleit is föl lehetne benne fedezni.

Január 15. Olaszországban kitört a Márai-láz, mondja a rádióban Liptai Katalin, a szép hangú műsorvezetőnő. S közben a HALOTTI BESZÉD soraira fűzi az egész mondandóját. Hát nem tudom! A SEREGHAJTÓK-ban valami olyasmit mond az író, hogy a kultúra nem más, mint paródia. Mikor az elkövetkező nemzedékek már nem képesek az előttük járók társadalmi aktivitására, akkor irodalmat írnak: naiv képét, csaknem paródiáját adják a tettnek. Márai prózájában mindig is volt valami paródiászerű (a SZINDBÁD HAZAMEGY köztudottan Krúdy-pastiche), de kísértének a paródia hangjai a verseiben is. Az első verskötetete, az 1921-ben megjelent EMBERI HANG csupa Kosztolányi-, Francis Jammes-, Szép Ernő-felülírás. A HALOTTI BESZÉD ilyen szempontból az életmű szoliterjének tűnik. De ha jól megnézzük, még ez is palimpszesztre hajaz: a kétségtelenül nagy vers nemcsak a címében utal Kosztolányira, hanem képanyagában, modalitásában, én- és világ-érzésében is. – Tavasszal Szombathelyen Márai-konferencia lesz. Engem is meghívtak. Ezt a paródiagondolatot érdemes lenne kifejteni egy egész előadásban.

Január 16. Jedlik Ányosról kevesen tudják, hogy nemcsak dinamót, hanem új magyar szavakat is szerkesztett. Tőle származik a „merőleges”, a „tehetetlenségi nyomatók”, a „horgony” és a „dugattyú” szavunk. Nyelvi leleményét a csallóközi nyelvjárást beszélő szülőfalujának, a felvidéki Szímőnek köszönheti. A szlovák nyelvészek szerint a „Szímő” névben a *föld* jelentésű szlovák „zem” rejtőzik. Valószínű! Acsallóköziek í-znek: a *zem* > *zim* > *szim* változás tehát elképzelhető. – A 2000. esztendő Vörösmarty Mihály születésének 200. fordulója is. Olvasom A VÉN CIGÁNY-t, s elkezd bennem mocoogni a sejtés, hogy valahol, valamelyik versében Arany János is emleget egy „vén cigányt”. Elő Aranyt!, s míg meglelem a keresett kis opust, teljesen elfelejtkezem Vörösmartyról:

„Bujkált a nap. Vén cigányt
Majd megvette a hideg.
»Bujkálj! Bujkálj!« így kiált:
»Majd sütnél még: de kinek...?«”

Süt a nap, de már nincs kinek! Létezik ennél „embertelenebb”, kietlenebb kép? És vége a versnek, nincs tovább, reménye sem élhet az újabb emberi fajoknak. Vissza Vörösmartyhoz: „*Mindig így volt e világi élet, / Egyszer fázott, másszor lánggal égett.*” Itt legalább egyszer le, máskor föl! De ki hát akkor az igazi pesszimista? Arany vagy Vörösmarty? A rádióban Szörényi László ünnepli Vörösmartyt. Jóváhagyja a szillogizmusomat: igen, A VÉN CIGÁNY a világpusztulás és a világújjászületés óhajta. – Az ember kétlábú tollatlan állat, az ember metafizikus állat, az ember puskás állat – a jelzők az időben változnak, az állatminősítés marad. Én is megtoldom egy mai jelzővel a sort: az ember számítógépes állat. Felzabálta a természetes életterét, a földet, a természetet, a kozmoszt, a saját lelkét, sőt az Istent is kirágta az égből, s most nem tud hová menekülni. Megteremtette hát magának a komputert, a cyber-tért, a szimulakrumot: a meneküléslehetőség látszatát. Mi ez, ha nem tömény romantika? Csakhogy ebbe a romantikába bele lehet halni. S nincs belőle feltámadás.

Január 22. A Magyar Kultúra Napja tulajdonképpen Kölcsey Ferenc napja. Az ünnep furcsa kérdésre indít: van-e, ki Kölcseyt el tudja képzelni Ferikének? Vannak emberek, akik egyenesen komoly, felelős felnőttnek, szinte történelmi személyiségnek születnek. Kölcsey valószínűleg már gyermekként is „Kölcsey Ferenc”, és semmi „Ferike”. S itt most talán helyén van a sok idézéstől már közhellyé kopott Wesselényi-sóhaj: Nem közénk való volt.

Január 23. Olvasom a *tegnapi* bejegyzéseimet: mintha igazában *most* írnám őket: *tegnap* (s mindenkor, ha szűztiszta papírra írok) valami más program volt (van) bekapcsolva a fejemben. Tegnap csaknem *action gratuit* volt az írás, ma, a tegnapi fogalmazvány újraírása (azaz stilizálása, javítgatása) kicsit munka, kicsit műélvezet. – S ennek a második írásnak („másodírásnak”) egy változata nálam az olvasás is (más szerzők, alkotók műveinek az olvasása). A KALEVALA, Orbán Ottó HALLOD-E TE SÖTÉT ÁRNYÉK C. új kötete és Füst Milán frissen megjelent TELJES NAPLÓ-ja van az asztalomon, de ha beléjük olvasok, az az érzésem, hogy nem olvasom, hanem írom őket, csak nincs bennük javítanivaló (néha van!), simán szalad a szemem (és a képletes tollam) a sorokon. Ergo: az olvasás nálam elsősorban szintén „kényszermozgás”, *létmozdulat*, s csak másodsorban tudatos cselekvés, ezért van rendre annyi össze nem tartozó olvasmány az asztalomon. – Hetek óta nem süt a nap, fekete az ég, esik az eső. Talán én sem gyógyulok meg addig, amíg Vejnemőjnen vissza nem hozza a napot Pohjolából. Ő háncsból, forgácsból olvasta ki a varázsjelet, amelynek segítségével a napot megtalálták, én Orbán Ottóból és Füst Milánból próbálok valamit kiokoskodni, nem sok sikerrel. – Orbán költészetében van valami ódon ragyogás, s nehéz rájönni, hogy honnan jön a fény. Csak lassan derül ki, hogy a metaforáiból. Igen, nem kétséges, hogy Orbán költészete elsősorban az ún. szópoétika (Margócsy) mentén értelmezhető, hogy szavai, szóképei, metaforái szinte önálló műtárgyakként (is) csillognak, de nem hiszem, hogy ez levonna bármit is az Orbán-vers értékéből. S egyébként is: Orbán metaforája távolról sem csak helyi (szó-) értékű, nem egyszerűen csak a mindenkori hasonlító és hasonlított összevonása, hanem mindig része egy nagyobb, monumentális metaforának. S ebben a monumentális metaforában a nyelv – a maga gadameri világtapasztalat-szerűségében – az örök hasonlított, a hasonlító pedig az a valami, ami a nyelven (és a nyelv közvetítette világon) túlmutat, ami rajtunk kívül létezik: a transzcendencia. Azaz Orbán ama kevés költőnk közül való, akik nem adnak hitelt a legújabb divatoknak, s nem mondják engedelmesen utána a kánonnak, hogy

csak az van, ami a nyelvben van, számára éppen az az érdekes, ami a nyelven, az értelmünkön túl van: „*Hallom koponyacsontunk örült reccsenéseit, ahogy magába akarja fogadni a nálánál nagyobbat*” – mondja 1995-ben, a KOCSMÁBAN MÉLÁZ A VÉN KALÓZ-ban, s mond valami hasonlót 1999-ben, új kötetében is: „*Miért leghőbb vágyunk fölfogni, amit föl nem fognatunk?*” A mondatpoétika feminin költészet, megelégszik az adottal, az anyag tehetetlen relativizmusával: a többértelműséget, a viszonylagosságot a szintaktikára is kiterjeszti, sőt csak ott érzékeli igazán, a szót, a metaforát merevnek, antidialektikusnak, hegeli értelemben vett metafizikusnak tartja; Orbán Ottó szópoétikája maskulin líra, ő a költészet lényegét, a többértelműséget főleg a szóban éli meg, de a mondat ismeretlenbe törő egyértelműségét, voluntarizmusát is megtartja, sőt szinte az elviselhetetlenségig fokozza. Lírájában a nyelvi formálás egyéb szintjein nehéz tetten érni azt a mozgulást, amely a „felfoghatatlan” felé mutat, de minden eresztékében érezni, s valószínűleg éppen ez a csak érezhető, rejtélyes jelentésinvariáns az, ami a költészetét annyira izgalmassá teszi. – Igen, ilyen megvilágításban Tandori (Kukorelly, Bertók stb.) „realista”, Orbán Ottó „romantikus”, de mi ezzel a baj? Tandori, Kukorelly, Bertók mondatpoétikája óta Berzsenyi, Vörösmarty, Madách talán már nem ugyanolyan érték?

Január 30. A rádióban Mándy Iván beszél (egy 1972-es felvételtől). Az irodalmi kávéházakról elmélkedik. Enervált, beteg gerliceként „utónyögdécselő” hangja nagyon emlékeztet valakiére. Csak hosszú idő után jövök rá, hogy az SZDSZ-es Fodor Gábor hangja hal így el minden mondata végén, s az elhalást kompenzáló, mintegy utólagosan, már valahonnan a zsigereiből csuklik még fel egy kis sóhajszerű hang, a kóda. – A felgyógyult Orbán Ottó is szót kap (súlyos agyműtete volt, költők adták össze a pénzt az operációra, a Radnóti Színházban folyt a gyűjtés), ő arról beszél, hogy a vershez jellem kell, s akinek nincs, az külső körülmények hatására könnyen képes feladni a versírást. Hát nem tudom! Akik elmenekülnek az irodalom süllyedő hajójáról, számomra sem rokonszenvesek, de a költő jellemét illetően mégis inkább úgy fogalmaznék, hogy jó, ha a költőnek jelleme van, de a jellem nem feltétele a versnek. A „jellemtelenségből” is születtek már nagy versek. De ha Orbán a jellem alatt erős akaratot ért, akkor igaz van.

Február 12. Annyiszor és annyi helyen elmondtam már: drámát tervezek írni, hogy eljött az idő: muszáj megvalósítani a tervemet. Legutóbb tegnapelőtt este, Dunaszerdahelyen erősítettem meg a korábbi fogadalmaimat. A NEM LÉTEZŐ TÁRGY TANULMÁNYOZÁSA c. kötetem vitaestjén a vallási és világi erkölcsről esett szó, s azt találtam mondani a kérdezőnek, hogy várjon türelemmel, nemsokára drámát fogok írni a kérdésről. S most már valóban nem halasztgathatom tovább, neki kell látnom. Szenci Molnár Albert élete lesz a téma, ez már biztos, a helyszín II. Rudolf Prágája, a főszereplő pedig a habozó embert kísértő „nem tulajdonképpeni lét”: a társadalom (ördögök, nők, hatalom, államférfiak), plusz a fordulat: a kísértések után hogyan tér vissza Istenéhez Molnár Albert, a „magyar Faustus”. Szerdahelyen egyébként Csiki Lacit idéztem, aki egyszer azt mondta, hogy ha kicsi a horizontális tér, akkor a lélek vertikálisan keresi a kiutat, felfelé tör. Aztán belegabalyodtam az Umberto Eco egyik gondolatára, a „Másik” szemantizmusára épített elméletembe (eszerint a nyelvben is ott van a felebarát-szeretet erkölce, hisz az *én* és *ő* grammatikai oppozíciója nem más, mint a felebarátom felismerése és létjogainak elismerése), erre M. B., N. Z. és L. I. (egyébként barátaim és állandó vitapartnerem) eléggé minősíthetetlenül nekem rontottak, darabokra szedtek.

El voltam keseredve, úgy éreztem, nem érdemel meg Szerdahely. Legszívesebben fordítva idéztem volna a jelenlevőknek Dantont: Hóhér, ne mutasd föl nekik a fejemet, nem érdemlik meg!

Február 13. Jancsó Miklós: Gyakran, túlságosan is gyakran mondogatjuk: *Szabadság, egyenlőség, testvériség*, de minden alkalommal elfeledkezünk a forradalmi jelszó eredeti formájáról, a befejezéséről: *vagy halál!* – Nem emlékszem már, milyen összefüggésben hangzott el a mondat, de én most úgy érzem súlyosnak, hogy a szabadságot, egyenlőséget és testvériséget nem adják ingyen. Hogy ezeknek az együttélési formáknak legtöbbször a halál az áruk. S hogy a mai ember azért nem érzi súlyukat, mert valamennyit ingyenárucikknek véli. Ha a „posztmodern” ember már sem a vallásos, sem a világi erkölcsben nem érdekelt, talán a halálról kellene többet elmélkednie, az egzisztencialisták értelmében: az élet halálhoz viszonyuló lét. „Halhatatlanságunk” mákonyában élünk. Ki kellene józanodnunk. Detoxikáló intézetbe az egész társadalmat!

2

Gyep és gyöngy

Február 15. Reszket a gyomrom, mint mindig mostanában, ha új írásbeli penzumba kezdek (ezúttal a Kalligram adta a penzumot): Esterházy Péterről kellene írnom (50 éves a maestro), és nem megy az írás. A szó szoros értelmében szenvedek. Naplót írni könnyű, az felszabadít, mint a pszichoanalitikus írásterápia, a versbe sem döglik bele az ember, mert ott meg vannak „jambusok”, amikbe „bele lehet fogózni”, de egy elméleti írást összehozni, abban a szülésnek és születésnek minden kínja megvan: a semmiből (vagy legalábbis reflexiófoszlányokból, valamiféle törmeléklétből) életre kell vajúdni egy komplett személyiséget, amelyik jár-ke, él, gondolkodik, s most éppen Esterházy Pétert gondolja.

Február 17. Az ötödéves informatikus fiam levizsgázott az „Effektív algoritmusok” nevű tantárgyból. Szent borzadállyal kértem tőle: mi ez? István válasza: a matematika nyelvének a gépek nyelvére fordítása. Aha, mondom, ez olyasvalami lesz, mintha a HAMLET-et koreai nyelvből fordítanák magyarra. Eddig sem voltam valami nagy véleményvel a gépek műveltségéről! S írom mindezt persze számítógépen. Hogy is mondta Nádas Péter? A hízelgőket megvetjük, de használjuk őket. – Ma én is egész nap vizsgáztattam. Tegnap megkezdtek a második szemesztert, első előadásom címe: *A 15. századi Buda, Közép-Európa Firenzeje*. Mátyás Lorenzo Medici mintájára teremtett Budából reneszánsz központot, a Bibliotheca Corviniana a Bibliotheca Laurenziana leképezése, feleségével, Beatrixszal áradt be Magyarországra az olasz humanizmus. Ariostót Beatrixnak ugyan nem sikerült Budára csábítania (a költő éppen benáthásodott, s azt mondta, ő a boreások földjére be nem teszi a lábát), de a kevésbé jelentős írástudók, főleg történészek egész sorát Budára irányította. Kétségtelen, hogy Buda akkor kis Firenze volt (pl. Callimachus Experiens innen plántálta át lengyel földbe az új platonizmust), de a magyar főváros produkált saját értékeket is (elsősorban persze Janus Pannonius költészetét). A diákjainak főleg a Beatrixról szóló történetem tetszett, egészen másként olvassák (ha olvassák) Castiglione reneszánsz illemkódexét, AZ UDVARI EMBER-t, ha tudják, hogy női főhőse éppen Beatrix.

Február 25. Robespierre, a puritán és „megvesztegethetetlen” (ha az *incorruptible* is olyan hosszú és nyelvtörő szó volna, mint a *megvesztegethetetlen*, bizonyára más díszítő jelzőt kapott volna a forradalmár) a magánéletében is annyira puritán volt, hogy ellenfelei sokáig nem találták rajta fogást. Lakni is egy szegény asztalosnál (Duplaynak hívták a mestert) lakott, albérletben. – Az asztalosok és suszterek mindig is különös érzékkel válogatták meg albérlőiket. Amint az köztudott, asztalos adott szállást a beteg Hölderlinnek is, s mi több, ápolta is a költőt haláláig. A hétéves XVII. Lajost viszont (miután apját kivégezték) egy Simon nevű suszter fogadja be a házába (történik mindez 1793-ban, hogy 1795-ben a tízéves uralkodó már ki is múljon az árnyékvilágból). S hadd említsem meg a jeles asztalosok és cipészek között még a derék magyar csizmadiait is, Tseresznyés uramat, Jókai ÉS MÉGIS MOZOG A FÖLD-JÉBŐL, aki a költő-forradalmár Jenőy Kálmánt egyedül kíséri ki a temetőbe. – Az asztalosok és suszterek az albérlőiken keresztül szinte világtörténelmet írtak. S írtak néhányan saját tollal is persze, s nem is akárhogy: suszter volt az eredeti mestersége a híres nürnbergi mesterdalmoknak, Hans Sachsnek, s Jakob Böhmének, a „görlitzi filozófusnak” is a „görlitzi suszter” a másik állandó jelzője. S távolról sem azért, merthogy suszter módra művelte volna a filozófiát, hanem azért, mert valóban cipész volt a polgári foglalkozása.

Február 26. Januárban és februárban olyan megfeszített tempóban dolgoztam, hogy nemigen volt időm, s hál’ istennek szükségem sem a „grafo-pszichoterápiára”: nem írtam naplót. Tegnapelőtt befejeztem az Esterházy-köszöntőmet, Szigeti L. és Hiznyai Z., a Kalligram gazdái üvöltöttek a gyönyörűségtől, míg olvasták. Mostanában kizárólag remekműveket írok, aztán mikor hónapok elteltével újraolvasom őket, látom, hogy szürke kis dolgok. Március 10-ig be kell fejeznem az Orbán Ottóról szóló írásomat is (a *Könyvpiacnak*). – A februári *Alföld* leköszölte a tavalyi debreceni Irodalmi Napok anyagát. Ezúttal a költészet volt a téma, tizenöt irodalomtörténész és kritikus nyilatkozott a magyar költészet mai állapotáról (nagyon érdekes dolgokat mond pl. Horváth Iván „az izo-rímes és izo-metrikus formák feltétlen túlsúlyáról”, s Margócsy István a költészet ázsiójának megcsappanásáról), s a tizenöt közül egyetlenegy számára sem létezem, az említés szintjén sem. Ennyit még a „remekműveimhez”! (Érdemes lenne statisztikát készíteni: kiket emlegetnek főleg. Az ránézésre is világos, hogy Tandori magasan vezet.)

Február 29. Ezt a dátumot nem írhatja le az ember bármikor, csak négyévenként egyszer: febr. 29. Aki február 29-én születik, az időn kívül érezheti magát, ami február 29-én történik, mintha meg sem történt volna. – Február 29-én kaptam Pécsi Györgytől egy olyan folyóiratot, amelynek eddig a létéről sem tudtam: *Véletlen balett* a címe, s benne egy írás rólam, illetve a NEM LÉTEZŐ TÁRGY TANULMÁNYOZÁSA c. könyvemről. Nos hát maga az írás semmi különös, inkább csak tisztelgés, de a folyóirat borítóján egy gyönyörű művészfotó van, rajta két mezítelen, teltkarcsú balettnő, egyik háttal, másik szemben, mintha egyetlen nőt látnánk előlről is, hátulról is egyszerre. Amelyik szemben áll velünk, annak a lába között fekete bozont. A tévéheterák brojlercsirkére emlékeztető kopasz öle után felszabadító öröm természetes állapotában, sötét „göndör sövény” mögött látni a „szent kaput” (Verlaine). Ha tudnák a nők, mit vesztek azzal, hogy engedelmessétek a divatdiktátorok és a félőrült feminista-szüfrazsett-nőstény próféták utasításainak, és lecsupasztották ölüket! A költészet utolsó menedékét számolták föl ezzel. Amikor a paradicsomból kiűzött Éva eltakarta magát („...és figefának leveleit fonván egybe, csínálának magoknak körülkötöket”), akkor született meg a férfiban a költészet. Amit addig látott, azt most sejteni kezdte, és a sejteje határtalanabb volt, mint a látás: a nőben kezdte sejteni

mindazt, amit a paradicsommal elvesztett: a halhatatlanságot, a végtelent, a felhők mögé húzódó transzcendenciát. S minél inkább eltakarta magát a nő, annál vadabban kezdett a férfi fantáziája működni: a keresztény középkor Mária-kultusza szinte már az Isten-kultusszal vetekszik, a reneszánsz újplatonisták filozófiájában pedig a nő mint olyan kerül központi helyre: Balassi költészetében az „Anna” vagy „Júlia” neveket csaknem zavartalanul „Isten”-re lehet cserélni. Aztán jön a felvilágosodás s a XIX. századi emancipációs kísérletek, s lassan az istenült nő is pontosan olyan szánalmas Sziszüphosszá, teherhordó állattá silányul, mint a férfi. A nőiessége és rejtélye, mondhatnánk: költőiessége előbb egyetlen pontra, a „göndör sövénnnyel” takart „szent kapura” zsugorodik, aztán századunk második felében az is eltűnik. Aretinótól Charles Bovie-n át Baudelaire-ig és Verlaine-ig *völgyes fészkek, árnyas berek, bokros liliom, Vénusz-liget, illatos csokor, Vénusz galambja, arany gyapjú, selyempamacs, drága bozót, édes asszonyi szakáll, illatos sövény, szőke bozót, élő dús növény* a női öl, a hatvanas évektől máig már semmi. S ha valami, akkor éppen olyan csupaszán, vörösen kiforduló húsdarab, *vágás* (mondja a szleng), mint a tehén vagy a nőtény csimpánz nemi szerve, vaginája. S azzal egyenes arányban, ahogyan a női öl lecsupaszodik, egyetlen *vágásra* redukálódik, azaz tulajdonképpen eltűnik, tűnik el a költészetből a nő, szűnik meg a szerelmi líra mint olyan. Nem szól többet vers a nőről, mert az megszűnt titok lenni. S ezzel a titokkal együtt megszűnt, bezárult a költészet jelentős, talán legjelentősebb fejezete. A XIX. század közepén a félig festő, félig költő Théophile Gautier verse, a TITKOS MŰZEUM nagy hatású lírai pamflet az „*álszent kor*” ellen, amely „*Vénusz galambjáról*” leparancsolta a tollait. De Gautier még csak a szobrokon és festményeken észleli, hogy „*levágták a gyepet*” (micsoda véletlen találkozás!), emlékezzünk a magyar népdal fenomenálisan pontos, erotikus és gyönyörű metaforájára: „*Szántottam gyepet, vetettem gyöngyöt*”, a szó szerinti egyezés persze a műfordító Babits leleménye, de akkor is meghökkentő, ránk, huszadik századi utódokra vár a feladat, hogy a valóságos „*gyepet*” s vele együtt a szerelmi költészetet is elsirassuk.

Március 5. Meghalt a sógorom, a (Budapesten lakó) nővérem férje, Daronco László. Megérdemli, hogy megörökítsem a nevét: második apám volt. Mikor 1947-ben Magyarországra menekültünk (a csehországi kényszermunka elől), a nővérem gyakran meglátogatta Mari nénémet, a Tar községhez tartozó Sűrű pusztán lakó juhásznét. Így találkozott össze a későbbi férjével, az én Laci sógorommal. Két évig náluk laktam (1948–50-ben Taron jártam iskolába), ő lett az én Makai Ödönöm, csak ő nem volt intellektuel. A nagybátyonyi szénbányák sofőrje volt, és félig olasz (kinézetre egészen az), s bizonyára nevelt rajtam annyit, mint József Attilán Makai doktor. Az apja született olasz volt, az első világháború idején maradt Magyarországon mint hadifogoly, élete végéig törve beszélt a magyar nyelvet, de annyit megértettem az elbeszéléseiből, hogy ősei még nemesek voltak, az első Da Ronco, mint udvari cipésmester, még az Este hercegektől (talán Mikszáth „kis prímásának” valamelyik leszármazottjától!, kicsi a világ) kapta a nemességet (ősi fészük, a Ronco nevű kis város, valahol Ferrara mellett van). Sokáig fénye volt a Da Ronco névnek, de később a család elszegényedett. Leó bácsi (így hívták az öreg) is cipész lett (kikérte magának, ha valaki suszternek merte nevezni), de úgy beszélt Ferraráról és az Este-palotáról, mint sajátjáról. Énnekem Ferrara persze elsősorban Janus Pannoniusról volt nevezetes, de ő azt az urat nem ismerte. Négy fia volt, ma mind a négy másként írja a nevét: egyik Daronkónak, a másik Darankónak, a harmadik Darankonak. Csak Laci sógor tartott ki a nemesi nevük eredeti formája mellett: ő Da Ronco (Daronco) volt. Nemes volt nevében, szívében egyaránt. Nyugodjon békében.

Március 12. Csütörtökön jön Pozsonyba Závada, Parti Nagy és Darvasi László, a valóságsempészek. Ők csempészték vissza a magyar irodalomba, posztmodern dupla fenekű börtöndőkben, a „szociális realizmust”, a „valóságot” és a történeteket.

Március 13. Mi, faluról származó mai hatvanévesek (és idősebbek) rendhagyó nemzedék vagyunk, egyetlen életünkben megéltük szinte a teljes emberi történelmet: a középkort (gyermekkoromban még láttam vénasszonyt, aki mikor a templomba belépett, ide-oda ingatta a fejét: a láthatatlan szarvai csak úgy fértek be az ajtón), az újkort (a kapitalizmust) és a falansztert (a szocializmust). Csak az újkor és a falanszter valamiképpen felcserélődött az időnkben: először álmodtunk a borsón is szépet (a szocializmusban), s azután kaptuk, mintegy jutalomként a londoni színt, a kapitalizmust (a szabad verseny, a nyervágy és haszonlesés édenét). Mindenesetre éjszaka, álomban a középkorban, a gyermekkoromban jártam. Ültem az udvar végében, a kertünk és az udvar között álló klozetunkban, s a hatalmas réseken keresztül néztem, hogyan folyik, árad a fatákolmány aljából a híg ürülék és vizelet a virágok és veteményeságyságok közé.

Március 17. Megjártuk Pestet, pontosabban Budát: Laci sógort a Farkasréti temetőben temettük el. Anyám elhunyt (1969) volt az utolsó haláleset a családomban. Harminc éven át „haláltalan” voltam. Meg lehet szokni! Huszonnégy éves fiaim talán még életünkben sem voltak temetésen, ez volt az első ilyen élményük. István meg is jegyezte: Drasztikus volt és valószínűtlen, mintha az egész filmen láttam volna. – S valóban volt az aktusban valami kegyetlenség: elkaparni egy embert, mint a kutyát, s ott hagyni kinn, a ropogó fagyban, szakadó hóban, egyedül. Hogy ne kelljen Laci sógorra, az elhagyott, elárult és elárvult emberi testre gondolnom, a temetés egész ideje alatt azt hajtogattam, hogy „*Sasad, Farkasrét... réten farkasok, / a légben régen nincsenek sasok*”. S néha körülkémleltem a „Szeles dombon”, a Sashegy havas, süvöltő fái között: valóban nincsenek? – Ezeket a sorokat immár vonatban írom. Nehezen tudok szabadulni a kísérteties temetés képeitől, kísértének hazafelé utazva is. Látom Laci sógort a fagyos föld halothűtőjében, a koporsó cellájában, kétszeresére nőtt fejjel. (Helénke nővérem mesélte sírva: a tetem két hétig halottfagyasztóban volt, s mikor kiadták, nem ismert rá a férjére: borzasztóan megnőtt a feje, s kocka alakúra torzult, a gyerekei nem akarták átvenni, mondván, hogy ez egy idegen ember.) A Keletiben vettem egy *Élet és Irodalmat*. Olvasom Petri György okos interjúját, s benne egy ilyen gonosz mondatot: „*Mindig is utáltam a keresztényvallások szeretetmániáját*”. Kosztolányi Dezső írja a (ha jól emlékszem) Négyesy-nekrológiájában, az irodalomtörténész temetésén részt vevő egyetemistákról: Nietzsche és Stirner könyveitől duzzad a belső zsebük. – Száz év kellett hozzá (írom én éppen egy szeretett ember távozása után), hogy Nietzschéék a belső zsebekből beköltözzenek a szívekbe. Stirner Komjáthy Jenőnél, Vajda Jánosnál, Adynál még póz, Petri Györgynél már hamisítatlan saját önzés.

Március 19. A JADVIGA problematikus film. A Hviezda moziban játszották. A szituáció a megszokott: jó regényből gyenge film. A rendező motívumokat vett át a regényből a regénybeli hitel nélkül: olyan erős jelenetek vergődnek a filmben szárnysegetten, mint a Zelenák megveretése Mamovka által vagy a Mamovka halála. Az eredeti erős racine-i drámából gyenge szerelmi történet lett, ráadásul a hiteles závadai szlovák–magyar falukörnyezetet itt egy sosem volt, operettes szlovák kispolgári milió helyettesíti, amelyben kosztümös bábuk mozognak. Jelen volt a bemutatón Závada és Parti Nagy is, s ha volt értelme számomra az előadásnak, akkor az a velük való beszélgetésem volt. Láttam

rajtuk, érzik a sikertelenséget, igyekeztem hát másról beszélni velük. Lajossal a MERLIN, GERLEVER c. szonettjének a szóeleményeit vitattuk (ezt a verset elemezték a pénteki szemináriumomon az ötödéveseim, a szerző jelenlétében, s a „gerlever”-t a legtöbben való jelentéssel bíró idegen szónak vélték, s most megtudom, hogy a szerző szándéka pontosan ez volt: elbizonytalanítani a jelentést), s megállapítottuk, hogy a szócsonkítások ugyanúgy viselkednek, mint a szóképek: befejezésre, kiegészítésre serkentenek, s mindenki a szellemi kondíciója, nyelvi találékonysága szerint fejezi be, egészíti ki, tulajdonít neki értelmet. (A „gerlever” lehet a „gerleverseny” megcsonkítása, de a „ger-” valami német igekötő is lehet, s magában hordja a szó akár a francia „lever”-felkelés jelentését is.)

Április 2. Ma, hosszú idő után, megint magukhoz engedtek a könyvek. (Legalább két hónapig mintha „menstruáltak” volna, de az is lehet, hogy én voltam impotens.) Szenci Molnárt tanulmányozom, gyűjtögetem lassan a leendő drámámhoz az anyagot. Szabó András írja az *Irodalomtörténeti Közlemények* 1996-os évfolyamának 1–2. számában, hogy íróink 1611 és 1618 között Oppenheimben kerül kapcsolatba az alkimistákkal és az okkult tudományokkal. Nem hiszem. Bizonyos „alchimista” kapcsolatokkal vagy legalábbis ilyenfajta érdeklődéssel már korábban is kellett bírnia, mert naplójának homályos utalásaiból arra lehet következtetni, hogy mikor Prágában (1604-ben) katolikus hitre akarják téríteni, azzal zsarolják, hogy rózsakeresztes kapcsolatai vannak. S fontos mindez azért, mert ez részben megmagyarázná, hogyan került Szenci Molnár a „magyar Faustus” hírébe.

Április 16. A rádió Vasárnapi Újságában harsogja valaki: Haynau csak 70 halalos ítéletet írt alá, Kádár 380-at. A Rákosi- és Kádár-korszakban összesítve 990 politikai indítékú kivégzés történt.

Április 17. Vladimír Mináč fájjalja (valójában persze már nem fájjal semmit, három éve halott, én most a történelmi esszéit lapozgatom, el kell ismerni: nagy hatásúak), szóval Mináč fájjalja, hogy „a szlovákoknak nem sikerült asszimilálni a honfoglaló magyarokat”, s így azok éket vertek a déli és északi szláv területek közé. Véleményem szerint ha a honfoglalás után a magyarok átveszik az itt talált szlávok nyelvét, nevükben akkor is megmaradnak „magyaroknak”. Mint ahogy az a török nyelvű bolgárokkal történt: államot alapítottak, aztán beolvadtak az államuk területén élő többségi szlávokba, s ezzel nevet adtak az addig névtelenül tengő-lengő szláv törzseknek. Ha a magyarok is hasonlóképpen beolvadnak a (Kárpát-medencei) szláv népességbe, akkor most ugyan más keblű és más nyelvű nép állna a négy folyam partján, de a hont, valószínűleg, akkor is Magyarországnak és szláv nyelvű népét „magyaroknak” hívnák. Így történt ez szinte minden szláv néppel, még a mára 150 milliós orosz népességnek (pontosabban az egykori Kijevi Rusz lakóinak) is idegen népek (az egyik ismert elmélet szerint a vikingek) adtak nevet, és alapítottak nekik államot. (É szerint az elmélet szerint a „rusz” szó annyit jelent, mint „csónakos”).

Április 19. A férfit nem a nő győzi le, hanem önmaga. Az a hadjárat, amely az utóbbi években a férfinem ellen folyik (sajtóban, irodalomban, filmekben, szociológiában, orvostudományban), az a férfi önlejárata, önfeladása. A nő sohasem lenne képes ilyen könyörtelen és következetes megsemmisítő hadjáratra. A férfiak csinálnak magukból veljükig hamis filmekben gonosz izomembereket, a nőkből pedig csinos, karcsú, mégis

a férfibehemótok testi erejével bíró, bosszúálló angyalokat, a férfiak állapítják meg és írják le, hogy „*Már embrióként is a férfi függ a nőtől*”, s hogy „*a nőnek több génje van a kromoszómáiban*”, hogy a „*gyengébb nemnek*” nagyobb az empátiája, jobb a beszédkézsége stb. stb. (Az idézetek Bo Coolsaet belga urológusprofesszor interjújából valók, az interjú a *Népszabadság* 2000. április 18-i számában jelent meg.) – S mindez akár igaz is lehet, az állítás logikája mégis hazug, mert az élet nem igazság-, hanem öncélú. A hímben a tett belső kényszer, s ha ennek az erőnek nincs külső tere, önmaga ellen fordul. A férfi az önfeladásban és az önfeladással az emberi tett mai, huszadik századi teretlenségét éli meg, az ezredvégi ember rettenetét, tanácstalanságát, skizofréniáját reagálja le. Csak mindez, sajnos, a művészetekben, a médiában és a tudományokban legtöbbször sematikusán, a lényegét elsikkasztóan jelenik meg.

Április 20. Délelőtt az egyetemen voltam. Német, svéd és finn szakos kollégákkal ebédelttem, megtudtam, hogy a svéd és német nyelv között a rokonság kb. olyan mértékű, mint a szlovák és bolgár között. (Azaz a svéd a német kifejezések jelentéséből csak sejt valamit.) Szó volt továbbá Edith Södergranról, a „svéd Kassák Lajos”-ról, aki, Kassákkal ellentétben, csinos és fiatal nő volt, és finnországi kisebbségi költő. (Egyébként 1892-ben született, s harmincegy éves korában már meg is halt, megint csak ellentétben a matuzsálemi kort megért Kassákkal.) Södergran Finnországból „irányította” (azaz inkább csak meghatározóan befolyásolta) a svéd modernista költői forradalmat. Valahogy úgy, mintha Kassák nem költözött volna Érsekújvárról Budapestre, s az 1918-as fordulat után „szlovákiai magyar költőként” szervezte volna a magyar avantgárdot! Megígértem a finn–svéd szakos Zuzka Drábekovának, hogy ha Södergranból nyersfordításokat készít, „megmagyarítom” őket.

Április 21. Márai naplói az asztalomon. Meghökken az író hatalmas aktív tudása: itt nincs ismeret, amely az író szellemétől, szenvedélyeitől, érzelmeitől, napi tevékenységétől, múltjától azon nyomban meg ne éledne. Mért van az, hogy ha az író regényeit olvasom, nem mindig van hasonló élményem, miért érzem úgy éppen az Olaszországban és Németországban most több százezres példányszámokat elérő *A GYERTYÁK CSONKIG ÉGNEK*-ben, hogy a történetek és az ismeretek tapasztva vannak? Jean Buddenbrook *A BUDDENBROOK HÁZ*-ban így inti a dacos, saját utakon járó lányát: „*Nem azért születünk, kedves leányom, amit rövidlátó szemünk saját, kisdéd, egyéni boldogságunknak lát, mert nem elszórt, egymástól független, önmagunkban létező egyének vagyunk, hanem miként a láncnak szeméi... nem volnánk elgondolhatók azoknak sora nélkül, akik előttünk voltak, és nekünk az utat megmutatták...*” Jean Buddenbrook, Oscar Thibault, Charles Swann nagypolgárok, olyan patríciusok, amelyeneket a magyar irodalomban (és a magyar történelemben) hiába keresünk. Ezek, akárcsak korábban a nemesek, nemzedékekben, kultúrákban, történelemben gondolkodnak. Ilyen magyar polgárpatricius réteg sohasem létezett, a XIX. és XX. század fordulóján éppen csak elkezdődött kialakulni, a Garrenek láncának eleje a semmi-be csüng. A radikalizmustól irtózó, a megálmodott osztály műveltségét továbbmentő, a goethei, Thomas Mann-i, prousti ihletettségu magyar világpolgárt, azaz azt a láncszemet, amely a magyar társadalomból hiányzott, s amelynek talán Márai volt az első és egyetlen megtestesülése, írónk az irodalomban teremtette meg. Csoda-e, ha sok regénye „síklélektan”, ha polgárai néha nem térben, hanem „síkban” mozognak? (Proust emleget a síkmértan és térmértan mintájára „síklélektan”-t és „térlelektan”-t, s tartja a regényt ez utóbbinak.) A napló viszont egyszereplős műfaj, az szinte Máraira van szabva: ő úgy patrícius, hogy mindig térben, térmértanban és „térlelektanban” él és gondolkodik.

Sántha József

A TÉLGYŰLŐ

Egy egész életében terhes asszony, aki sohasem szült, mondtuk: hat hónapos terhes, nyolc hónapos terhes, aztán kissé feszengve: ez az asszony valójában már tizedik hónapban van. Valami megakadhatott, nem működik a természet rendje. Ám mindez nem volt igaz, a gondos orvosi ellenőrzés bebizonyította, hogy a csecsemő egészséges, csak végképp a méhbeli élethez akklimatizálódott. Minden szervecskéje, testének gömbölyödő, majd érettebben vékonyodó alakja azt mutatta, hogy új helyszínt választott, az egyedfejlődés egy eddig ismeretlen formáját, amelyben képes méhen belül az emberi életet a maga teljességében leélni.

Sokáig önnön tudatlanságunk és előítéleteink foglyaiként nem akartuk újabb és újabb kérdésekkel megzavarni az önmagában is kissé tanácstalannak tűnő anyát, akinek a sors azt a furcsa szerepet szánta, hogy gyermeke nem fogja soha a mi világunkat megpillantani, nagy védettségben belül él, mégis mintegy börtönben, valami genetikai eltévelyedés következtében képtelen az élve születésre, de a születés aktusa, mint olyan, semmiképpen nem hátráltatja – akkor legalábbis úgy tűnt számunkra –, hogy egy láthatatlan életet éljen, akár a vakondok, amelyről keveset tudunk ugyan, hiszen a föld alatt tenyészik, mégiscsak a természet szerves részeként láthatóan minden, a fajt veszélyeztető nehézség nélkül képes az életben maradásra. Amiben élünk, a pillanat sosem nevezhető tökéletesnek, mintha egy előző paradicsomi állapot lassú sorvadása lenne, amelynek diribdarabjait még sokáig szeretnénk visszailleszteni, helyére tenni. Csakhogy elmúlnak azok az érzékenységek, amelyek az efféle valóságot még hiányként tartják számon. Cselekedeteink is jobbra már csak megbánásaink árnyaiként élnek tovább bennünk.

Egy meghívás a közben Constantinnak keresztelt fiúgyermek első születésnapjára végképp tanácstalanná tette a szülők köré fonódott baráti kört, hiszen volt torta, pompás ünnepi vacsora, csak maga az ünnepelt nem volt sehol, és az este során azon kívül, hogy pezsgővel koccintottunk az egészségére, jöttek a megfoghatatlanul semmibe enyésző és kínosan személytelen tósztok, miközben az anya kissé megszeppenve simogatta az elmúlt hónapok során enyhén visszahúzódtott, de még így is látványosnak mondható pocakját, mi pedig más-más témákat keresve elkerültünk minden esetlegesen kényelmetlen kérdést, és végül is olyan érzésünk volt, mintha a kis Constantin közben a másik szobában édesdeden aludna.

A dolgok természete szerint nagyon sok idő telt el, amíg valamelyest kezdtünk tisztába jönni ennek az emberileg nehezen felfogható állapotnak minden gyakorlati következményével. Vak fény eluralta lakásukban nem lehetett helye gyermekágyának, szinte semmi tárgy nem emlékeztetett bennünket arra, hogy itt egy boldog csecsemő készülődik a világba való fellépésre, sőt minden ilyen utalás teljességgel el lett törölve, meg lett szüntetve, mintha a lakásuk egyre észrevehetőbb puritánsága is arra figyelmeztetett volna minket, hogy a láthatónál és érzékelhetőnél bensőségesebb helyen járunk, ahol a vonatkozások és az érzelmi irányulások egyre csak befelé, a mélység átható közege felé tartanak, amelybe mi, kívülállók, semmiképpen nem kaphatunk bepil-

lantást. Kissé ritkábban találkoztunk velük az ezt követő hónapokban, hiszen minden őszinte érdeklődésünknek újját állta az a leplezetlen felismerés, hogy kérdéseink jellege semmiképpen nem volt eléggé árnyalt a növekvő gyermek iránti aggodás hagyományosan megfogalmazható finomságaihoz képest. Magunkban úgy gondoltuk, hogy egy meg nem született csecsemő nem elégítheti ki a szülők természetes büszkeségét, hogy a láthatatlan lény minden néven nevezendő tulajdonsága, erénye, ügyessége csak abban a világban értékközpontú, ahol a mindennapjait tölti, szemérmertlenség lenne, úgy gondoltuk, ha a méhében növekvő lény valóságos állapotára rákérdeznénk. A gyermek volt is, meg nem is, és annyiban nem létezett, hogy megkerülve a kényelmetlenség tűnő lényegest, az anya állapotára és ehhez kapcsolódóan a benne már nem is embrionális, hanem szellemi jegyeket föltételezhetően mutató Constantinra csak mint az anya egyik résztulajdonságára kérdezhettünk rá. Föltétlenül indokolt-e, ha a testileg szét nem vált lényekre mint egységre tekintünk, vagy a szemtől szemben egységes személyt valamiképpen leválasztjuk a benne érlelődő új életről. Szemérmességünket végül az anya törte meg, amikor egy baráti összejövetelen, amikor már mi is kezdtünk elfeledkezni az anya méhében formálódó Constantinnról, hirtelen azzal állt elő, hogy kétévesen megtanult beszélni, és az egyszerű kifejezések után immár kerek mondatokban válaszol az anyának az ő máslettét feszegető kérdéseire. Kíváncsiságunk nőttön-nőtt, de a bizonyítás, a szülők által követelt próba nagyon is balul ütött ki. Mi, akik abban a meggyőződésben hallgatóztunk a félig meztelenre vetkőzött asszony hasfalánál, hogy vele, a méhben kuporgóval, majd gyermeteg gügyögéssel elbeszélgetünk, végül is csalódnunk kellett, mert némi zuborgáson kívül, amely gyomorműködésre emlékeztetett, semmi értelmes, az emberi hangképzésre hasonlatos beszédet nem voltunk képesek azonosítani. Az anya rettenetes arckifejezését meglátva, azonmód megértettük, hogy egy olyan kísérlet alanyai voltunk, amely először próbálta meg a világra csalogatni a mélyben rejtőzöt, s így a világ elé tárni lényének valóságát. Ha mi nem voltunk képesek határozott jelekként értelmezni a hasfalon túlról kiszüremelő zajokat, akkor valójában megsemmisítettük az asszony abbéli reménységét, hogy a kis Constantin valóságos lény, akinek nemcsak az anyával, hanem a többi emberrel is lehet kapcsolata, hogy ez az egész állapot nemcsak beteges mánia a részéről, hanem társadalmilag elismerhető tény. Kényelmetlen helyzetünkben, a mélyebb fiziológiai funkciók átértelmezése nélkül, valójában egy általunk sosem olvasott műről mondtunk véleményt, amelynek lehetősége, már azáltal is, hogy az asszonyt anyának tekintettük, s így gyermekét, a benne ágyazódót, számunkra átélhetően gyötrelmeknek, tudnunk kellett volna, hogy a személyiségének döntő hányadát kitevő Constantin az ő lényének hozadékaként, minden megnyilvánulásában egyforma súllyal van jelen, és hozzá tartozik. Nem gondoltuk egészen át e próba jelentőségét, ezért kegyetlennek tűnhetett határozott elzárkózásunk és értetlenségünk. Hamar rájöttünk ostobaságunkra, s ezen túl gyakran tettünk rá kísérletet, hogy a gyerek állapotáról elbeszélgessünk, kérdéseket intézzünk az anyához, hogyan is gondolja most a kis Constantin sorsának alakulását. Az efféle igyekezetek mindig nagy tapintatot követelnek, tekintetbe kell venni, hogy az asszony hónapokig kerülte ezt a témát, csak ritkán jelent meg a társaságunkban, s a komolyabb beszélgetésektől ekkor is mindig elzárkózott. Nemcsak magunkhoz hívtuk meg rendszeresen a nagy étkű, nyíltszívű férjével együtt, hanem azon voltunk, hogy minden adódó alkalommal meglátogassuk a családot, és valamilyen úton-módon rátereljük figyelmét érdeklődésünk legfőbb tárgyára, a kis Constantinra. Az asszony azonban jó ideig nem állt kötélnek az első, balszeren-

csésén végződött próbálkozás után, s már-már azon voltunk, hogy egyszer s mindenkorra felhagyunk a hol nyíltabb, hol bensőségesebb közeledésünkkel. Miközben mi már-már telítődni szerettünk volna rejtelmeivel, az esztétikai szépség minden árnyalatát fokozottan érezni véltük az asszony gondolkodóan visszafogott öngigazolásában, ő nem akarta, hogy rajta keresztül ismerjük fel és azonosítsuk az önálló életformát immár tudatosan választó Constantint. A férj ugyanakkor a felesége távollétében szívesen beszélt egyetlen gyermekéről, az a mód azonban, ahogy rendszeresen kifejezte magát, azt a gyanúnkot erősítette, hogy csak közvetett értesülései vannak a fiáról, úgy beszélt róla, mint egy távol élő idegenről, akivel a felesége levelezik ugyan, ám ezek a hírek nagyon is másodkézből kaptak, s így számára csak kevés igazi jelentőséggel bírnak. Lehetetlen helyzetére némileg rászögezve, sosem akart a legkisebb mértékben sem olyan jelentést tulajdonítani Constantinnak, amelyek a valóságos dolgokat megkérdőjeleznék, inkább felesége visszafogott boldogságába kapaszkodva próbálta helyzetét a szűkebb és tágabb világban érvényesíteni.

Gyakran tettünk kisebb-nagyobb sétákat a város körüli erdőkben, mindig ügyeltünk rá, hogy a házaspárt a legnagyobb szeretettel és érdeklődéssel fogadjuk, hogy ne érezzék ezt a láthatatlan gyermekük miatti kárpótlásnak, hanem természetes baráti gesztusnak tekintsék. Néhányunknak mindig volt gondja rá, hogy a többórás séták során vagy a tavon való csónakázás közben egyedül maradjon az asszonnyal, és a mellékes témákon kívül sort kerítsen a gyermekek nevelésével együtt járó nehézségek megbeszélésére. Szinte vetekedtünk egymással, hogy ki tud természetesebben bánni vele, ki képes bármiféle újabb információhoz jutni a kis Constantin hétköznapjaira, fejlődésére vonatkozó kérdésekben. A tapasztalatokat folyton megbeszéltük, úgy döntöttünk, hogy egész módszertani stratégiát dolgozunk ki, melyek a feltehető kérdések, s melyek azok, amelyeknek említésekor a fiatal anya hetekre újra csak bezárkózik, és megközelíthetetlen lesz. Társaságunkban voltak ügyesebbek és a természetüknél fogva erőszakosabbak, voltak választékosan csevegők, akik könnyűszerrel bevonták az asszonyt is beszélgetéseinkbe, s voltak csendesebb természetűek, akik órákig sétáltak mellette, anélkül, hogy a lényeges kérdésre terelték volna a társalgást.

Néhány próbálkozás után be kellett látnunk, hogy egyértelmű sikereket azok érnek el, akik a legkevésbé sem tolakodóak, akik alig-alig érintik a gyermeknevelés gondjait, akik a konyhaművészetről vagy a divatról, a közügyekről vagy éppen a szomorú tragédiákról beszélnek a legszívesebben. A hallgatag asszony ezekben a kérdésekben nyomban nyitottá vált, hosszan mesélt férje kedvenc ételeiről, felajánlotta, hogy meg is tanítja az érdeklődőket ama fogások elkészítésére, amelyeket mi a legkevésbé sem ismertünk. A következő hónapokban aztán bőven volt jelentkező, ki a tekeresztáztalves fortélyaival ismerkedett, hogyan is kell hagymás zsírral, borssal, egyéb fűszerekkel kengetni az egymásra rakott, elnyújtott tézstarétegeket, mások a mártások terén jeleskedtek, s az efféle főzőesték aztán mindig kiadós lakomákkal végződtek, amikor is az elkészült ételeket jó étvágygal elfogyasztottuk.

Figyelmünket nem kerülhette el, hogy az évek során, amit az asszonnyal együtt töltöttünk, egyre csak szikárabb, szárazabb lett, míg a hasa gazdátlan koloncként csüngött alá, s nem kevés ügyességgel próbálta elrejtetni, hogy a tőle teljesen függetlennek ható nyúlványt teste részévé csinósítsa. Néha már-már megfenekleni éreztük minden törekvésünket, hogy a benne fejlődő kis Constantin sorsáról igazi tudás birtokába jussunk. Mindig akadt köztünk azonban valaki, aki újabb ötleteivel arra ösztönzött bennünket,

hogy próbálkozásainkkal ne hagyjunk fel, szerények és kitaratóak legyünk, hiszen végül is mi rontottuk el már a kezdet kezdetén, a kis Constantin első próbálkozásainál, hogy figyelmetlenségünkkel őt örökre az anyja hasába zárva száműztük, s néha a könnyebbnek tűnő utat választva, az apát faggattuk, hogyan is lehetne helyünk ebben a meglepő világban, mintha csak bérletet váltottunk volna, amelynek egyes előadásaira azonban csak ritkán férünk be, s ha már biztosnak is tűnt a zsöllyében a helyünk, csalódással kellett tapasztalnunk, hogy az előadás rendszerint egészen másról szól. Az apa, mintha csak a felesége szárnyaira kötözött Ikarusz lenne, hiteltelenül felesége szavait ismételte, a mozdulatait, amelyek őt is fenntartották, de önnön elhatározása és erőkifejtése nélkül egyre nagyobb mélységektől rettegett, s ezt a kettősséget képtelen volt szavakba foglalni.

Tüllépve első hebehurgya kísérleteinken, immár lélektanilag átgondolt alapokra szeretünk volna helyezni a kis Constantinnal való törődésünket, annál is inkább, mert tudtuk, hogy az anya rendszeresen eljár koncertekre, színházba, s mindazokat a kulturális programokat részesíti előnyben, amelyeknél a hallásnak fontos szerepe van, ahol közvetlenül is tapasztalhatta, hogy a lassan serdülővé váló fiúcska hogyan reagál a külvilág hozzá eljutó ingereire. A másik feltűnő változás volt, amit csak közvetlenül, az apa hébe-hóba elejtett mondataiból tudhattunk, hogy felesége a legújabb, tudományosan is egészségesnek ítélt táplálkozási szokásokat részesíti előnyben, így akarván gyermekének, aki végül is egy eleven test koporsójában élt, hosszú, boldog és kiegyensúlyozott életet biztosítani, hiszen az a szokatlan függőség, amely a gyermeket az anyával összekapcsolta, az egyetlen lehetősége volt, hogy az életkorát az ő életkorának függvényében a lehető legtovább kitolja. Az az ismeretanyag azonban, amelyet gondos kutatásaink során a különböző szakkönyvekből kijegyzeteltünk, és a szakemberekkel való megbeszélések eredményeként magunkba szívtunk, sosem adott még csak megközelítő feleletet sem az ilyesféle bonyolult helyzetekre. Az asszony csak egy idős és már nem praktizáló gyermekorvos tanácsát fogadta el, akinek megrogzotten az volt a véleménye, hogy ha a csecsemő Constantin nem akarta édesanyja méhét a megfelelő időpontban elhagyni, és életét a méhen belül rendezte be, akkor valószínű jó oka volt minderre, és semmiképpen nem kell arra gondolniuk, hogy a gyermek ezáltal boldogtalanabb lenne a hasonló korú, de kint, a világban növekvő kortársainál. A gyermekek előmenetele, fejlődése, a társadalomban elfoglalt helyzete egy ideig csak a szülők hiúságát szolgálja, később pedig relativizálódik minden ilyen megszerzett siker, az ember nem ezeknek a külső mércékkel mérhető dolgoknak a rabszolgájaként jut a boldogság birodalmába, hanem a maga megértett természete szerint, szinte a gondolatai igazolásaként lesz az, aki igazán képes az önkiteljesítésre. Ezeknek az embereknek csak egészen elenyésző töredéke képes a maga igazát, boldogsága esztétikai szépségét a világ számára is érvényesen kinyilvánítani, míg a boldogok a boldogság hormonjait egész életükben a maguk szellemi és testi kiegyensúlyozására fordítják. Mivel mindezt a közben erősen lefogyott, már csak növényeken és tengeri halakon tengődő apa a maga számára sem meggyőző előadásában hallhattuk, azt gondoltuk, hogy szakadás állt be, ellentétek keletkeztek a házasságon belül, s némi keserűséggel az apa, úgy tűnt, lázadozik a láthatatlan fiúnak az anya révén közvetített zsarnoki akarata ellen.

A baráti összejövetelek évtizedeken át folytatódtak, de közvetlenül nem érzékeltük, hogy a házaspár között látható ellentét volna. Mindig roppant fegyelmezettnek és kiegyensúlyozottnak tüntek, s már teljességgel felhagytunk azzal, hogy az anyát gyerme-

ke sorsát illetően sarokba szorítsuk, hogy olyasféle vallomásokra kényszerítsük, amelyek közvetlen tényként megállnák a helyüket Constantin testi és szellemi állapotát illetően. Gyermekeink is lassan növekedtek, ki a tudományok terén, ki a gazdasági életben, mások a családi boldogságban találták meg azt a súlyegyent, amely elfeledhetővé tette számukra, hogy a világi szerepvállalásban ugyan lemaradtak, de ez a belőlük képződött világ megfelel egy teljesebb, személyiségük által hitelesített áltevékenységnek. Akadtak persze olyanok is, akik lassan-lassan eltűntek a látókörünkéből, némiképpen nem tudták a szülők vágyait beteljesíteni, mások kitörtek abból a világból, amely a maga kisszerűségében nem adott lehetőséget a boldogulásukra. Egyesek külföldön kerestek menedéket a roppant erkölcsi követelményekkel előálló szülők előtt, és voltak olyanok is, akikkel a szülők megszakították a kapcsolatot, mert minden értelemben érdemtelennek bizonyultak a további támogatásra. Voltak bűnözők is, különféle szenvedélyek rabjai, korán elborult elmével egy egész életet szanatóriumban töltők, sportolók, akik értek el sikereket, de aztán ez az út sem bizonyult számukra járhatónak.

E kései évek valamelyikében, amikor már gyermekeink nem jöttek velünk ezekre a baráti kirándulásokra, egy hegyi házban töltöttük együtt a szilvesztert. Még mindig megmaradt az a szokásunk, hogy különös gonddal tekintettünk az anyára, aki abban is kitűnt most, hogy láthatatlan gyermeke mellett meg kellett küzdenie egy mind erősebben az alkoholizmusba süllyedő férjjel is. Kapcsolatuk most sem volt ellenséges, inkább szolidan elnéző. Az asszony, közel az ötvenhez, újra csak nagy változáson esett át. Az utóbbi években meghízott, vélhetően nemcsak az ilyen különleges alkalmakkor fogyasztott, újra csak zsíros, számára mindig egészségtelennek tartott ételek, hanem talán az édességek miatt, melyeknek szenvedélyes fogyasztója lett, ami határozottan jobban állt neki, hiszen a hasából kiálló, néha bő méteresre nyújtózó terhet így sokkal nagyobb biztonsággal hordozhatta. Lába megvastagodott, az egész lénye arcának kissé tohonya kifejezése miatt ellenszenvesnek hatott, bár volt benne némi szépség, mintha az örökös terhesség újra csak a szelídség kikutathatatlan vonásait érlelte volna a mélyben. Korán visszavonult, nem vett részt az újév köszöntésében, sem a férje által levezenyelt, némileg túlzott méreteket öltő ivászatokban. Ebben talán az is szerepet játszott, hogy az évtizedek során a baráti társaság néhány tagja fiatalabb feleséggel gazdagodott, az anya régebbi barátnőinek egy része eltűnt, mások elmaradtak, de semmiképpen nem szűntünk meg lelkesedni érte, némiképpen mindannyiunk anyja lett, aki sokszor szerelmi dolgokban is igen bölcs tanácsokat adott a hozzá forduló hájasodó férfiaknak, tönkrement családoknak.

Másnap délben kirándulni indultunk az éjszaka esett vastag hóban. Az erdei úton már voltak járásnyomok, de számára mindez leküzdhetetlen akadályt jelentett. Nagyon gyorsan meg is változtattuk az útirányt, hiszen bármiként is hozzászoktunk az asszony amorf testéhez, észlelnünk kellett, hogy ebben a helyzetben az ő kolonca most már súlyos rablánc, amit ráadásul belül hord, és így, tekintetbe véve a hatalmas csecsemő kilengéseit, mindenféle óvatosság csak az állandó életveszély mellett volt fenntartható. Visszamentünk a tisztásra, a szálloda előtt mutatkozó, hótól megtisztított parkolóba, hogy aztán majd egy rövidebb úton a falu szélén álló kocsmában telepedjünk le. Ekkor egészen különös módon megmakacsolta magát, és amire évtizedek óta nem volt példa, a láthatatlan gyermekére hivatkozva megtagadta a további gyaloglást. Az én gyermekem ki nem állhatja a telet, fordult az őt féltve gyűrűként óvók felé, igazi télgyűlölő, aki félnkségével, természetes eszével semmiképpen nem mondana nemet a létezését

hallgatással és tettelegességgig menő udvariaskodással megtagadóknak. Nem, az én gyermekem nem kísértet és nem is a mindennapjaimban engem akadályozó kolonc. Gazdag, nagyon gazdag, aki sosem jut a fényre, és mindent magába gyűjt, hogy elgondolással a saját maga által feltámasztott teljességben élhessen, mondta kissé eszelősen, és máris hátat fordítva a társaságnak, a szálloda biztonságos hallja felé indult. Csak kevesen álltunk a közelében, de némelyeknek eszébe jutott később is ez a mondat, mások, hallótávolságon kívül, egyre csak kérdezték, hogy mi történt. A nap ugyanúgy telt, mint máskor, ettünk, ittunk, kirándultunk. A régebbi barátok többször is összedugták a fejüket, és kényszeredetten sopánkodtak, miért is kellett harminc évnek eltelnie ahhoz, hogy az asszony újra szájára vegye gyermeke létezésének kissé túlzott természetességgel, sőt, egészen spontán módon, ám a hosszú hallgatás miatt összetorlódott, már-már mondandója értelmét maga alá gyűrő kaotikus tényét. Ezen túl már valóságos lényként, az egész családot szellemileg irányító, hallótávolságon kívüli szellemként gondoltunk rá, aki, keservesen kellett belátnunk, nemcsak fogyatékoságaink feltérképezésében volt talányosan pontos, hanem józanságunk kínosan gyötrelmes színrevitelében is a legfőbb rendezőnek mutatkozott.

Évek teltek el megint, nem tudtunk számot adni magunk sem erről a dolgról, mintha csak mi is ebben az örökké független méhben nevelődtünk és éltünk volna. Mintha a világ hallgatott volna bennünk, miközben mi mindenféle értelmetlen magyarázattal kísérleteztünk. Ezek szerint az asszony sosem mondott le, egyetlen pillanatra sem arról a számunkra különös elképzeléséről, hogy Constantin léte egy egész emberi élet, annak minden szépséges és árnyékos oldalával, hogy valóban folyamatos volt az a párbeszéd, amely őt a méhében veszteglő gyermekéhez kötötte, hogy bizonyára a tudatlanságunk és a sajátos helyzetét bénító kibeszélhetetlen öröm tette vele azt, amit velünk ugyanúgy eljátszott a világ, hogy miközben mi láthattuk a gyermekeinket, de sosem voltunk képesek belenyugodni a tőlük való és őket megsemmisítő eltávolodásba, a gyermekeink életét jellemző kuszaságba, most ő győzött, sokkal biztosabb volt a dolgában, mint mi, akik már másképpen lemondtunk arról, hogy szellemünk valamiképpen kiteljesedhet a testünkből kiszakadó, folytonosságot jelentő lényben, aki számunkra megújulást ígért szellemileg és egzisztenciálisan is.

Constantin temetése mindenkit újra összehozott, aki valaha is kapcsolatban állt a családdal. Mindannyian, öregen és betegen, az ötvenéves barátság fülledt levegőjében álltunk ott, egymás gondolatait és gesztusait rég kitanulva, de mégis belülről feltöretlenül, úgy néztünk a kis Constantinra, mintha mindannyiunkból szakadt volna ki, ő lett volna a mindenkori barátságunk jó szelleme, vagy talán mindünk külön-külön rejtetett talányos titkos járadéka, amelyet hirtelen megtestesülve benne láttunk, s nem voltunk biztosak abban, ahogy most magunkon végignéztünk, nem ő élte-e a boldogabb, a gazdagabb, bensőségebb életet, hiszen ahogy mi ott álltunk, rég megfosztva mindenüktől, igazából már nem volt semmink, fájó végtagjainkat, éppen hegedő sebeinket tapogatva, pontosan úgy éreztük, hogy nincs és nem is lesz már semmink, hogy minden fontoskodásunk, amit a világ felé mutatunk, lukacsos és bevégezhetetlen. Óvtuk magunkat ötven éven keresztül, nehogy beteges gondolataink legyenek, beteges szokásaink, érzékeltük magunk körül a világ elfajzott nyomorúságát, álságos, kopár flóráját-faunáját, ennek az örökké terhes asszonynak a béketűrő, árnyas hajlékában húztuk meg magunkat, óvtuk közösen azt a nyilvánvaló bensőségességet, amely hosszúra nyúlt másállapotából sugárzott, s mivel életünk szükségképpen nem úgy alakult, ahogy

valaha képzeltük, valójában mindig nekünk volt szükségünk rá, hogy érdemben részei legyünk az ő fájdalmasan nagyszerű titkának.

A halott kipottyant az asszony testéből, mint egy aszalt szilva. Nem volt hosszabb egy kalapácsnyélnél, és a család úgy döntött, hogy nyitott ravatalon helyezi el a holtában születettet. Ötvenkét éves volt, a legkülönösebb embertest, akit valaha holtában láttunk. Arányosan szép alakja volt, a méreteihez képest hatalmas koponyája. A természet különös törvényei szerint hosszú haja, borzas szakálla, amely majdnem egész arcát kissé árvalányhajként borította be. Karja rövid volt, de izmos, az ujjai vékonyak és hosszúak. Művészkezek, vélték egyesek, akik túl közel hajoltak a gyermekkoporsóhoz. Az arcáról nehéz lett volna akármit is mondani, mintha a kő, amit egész életében megszakíthatatlanul nehéz csákánnyal őrlött, most magán viselte vak csapásainak helyszűke miatti forradásait.

Az egyház távol tartotta magát a temetéstől. A sírásók, meglátva a testet, elszeleltek. A gondnok, akit a szertartás lebonyolításáért tudtunkkal alaposan megfizettek, szintén elsőként hagyta ott a ceremóniát. A kirendelt szónok, talán csak az elfutó hivatalos személyek viselkedését látva, valahol megbújt a halottasház megett, ahova az apa a hosszan elnyúló szertartás előkészületei közben többször is elsétált, hogy az előre odarejtett borosüvegéből igyék néhány kortyot, hogy aztán egyre csak magába komorodva tántorogjon elő.

Kétségtelen azonban, hogy a legnagyobb kellemetlenséget az anya okozta a gyülekezet számára, aki végighahotázta az egész temetést, őszinte derűltég ült ki az arcára, miközben a jelenlévők próbálták kordában tartani a hisztérikusnak egyáltalán nem mondható felszabadult nevetését.

Azt hajtogatta egyre, hogy Constantint egyszerűen nem így képzelte el.

Ughy Szabina

ALTATÁS

A hat óra altatásban
lehetett volna egy perc,
egy év vagy a halál is.
Nem volt benne senki,
nem volt benne hiány,
legfeljebb átlátszó szavak,
vékonyak, mint a penge.
Annak a maradéka,
ami valaha a miénk volt,
finom, de határozott
nyomással merül el bennünk

FÜRDETÉS

Beszélni most, hetek után sem tudott.
Hányástól felmart nyelőcsövén és szája
sebei között a szavak nem jutottak át.
A nővér a közös zuhanyzóba kísérte,
és alátolt egy műanyag széket.
A mütött lábára szemeteszacskót húztak,
így lógatta ki, hogy nedvesség ne érje.
A szétduzzant vénák helyét nézte,
a kiálló csípőt és vékony combját.
Mosd meg ott is, mutatta a nővér,
s ahogy felhabzott bőrén a szappan,
kezében maradt ölének szőre.
Majd magára húzta a hálóinget,
tisztaságszaga volt, amiben könnyebb
a felejtés, de az esti vizitnél
nem bírta tovább, és megkérdezte,
haltak-e már meg itt gyerekek.

ÓLOMKÖPENY

A hideg ólomköpeny súlya,
még ez jutott eszembe, ahogyan
a nővér az ablak mögül integetett,
készüljön, vegyen mély levegőt, és
szorítsa oda, ne roncsolódjon a méhe,
hogyha majd nagy lesz, szülhessen gyereket.
A folyosón kigyúlt a sugárveszélylámpa,
kattogtak a gépek, nem érzett semmit
abból, ahogy a sejtek memóriájából
kitörlődik, ahogy eddig lennie lehetett.

Suhai Pál

MŰTÉT ELŐTT

*Bizonyos érműtétek során a
bőrön tűvel rajzolják elő az
operálandó szakasz helyét*

Mostan piros tintákról álmodom,
pirossal, ezt is csak pirossal írom –
kigyullad, ég a toll alatt papírom,
és lángol már az ingem, homlokom.

S mindkét fülem, míg tú hegyén a bőröm
tulajdon véremmel rajzolja ki,
már ma kihímezi a holnap
vágás helyét: műtétre készülődöm.

Nyűgös vagyok, de túróm, doktorok,
a bajt, s hogy ritmust hátamon kopog
az ujjatok, s bár ez húsemba vág,

már-már vigasz, hogy csapzott soraimra,
mert egy a toll s a kés, a vér s a tinta,
ti metszitek majd a kádenciát.

OPPONÁLOM A KRITIKÁT

Micsoda kérdés! Hogy melyik a fő,
ha mindegyikre ráillik, hogy „ő”:
csak ő, csak ő a legnagyobb, a mű:
a legsűrűbb a legfőbb érdemű!
Mindegy, hogy ki, ha legnagyobb,
majd megtudod, ha éppen olvasod.
Hogy kié itt a legjobb Iskola?
Ő dönti el, Vas és Illyés Gyula.
S Pilinszky: hátán Nagy viszi oda!
S összekent képek, ti, Medáliák,
nemcsak Kormos versét írtátok át,
emeltétek őt is, a kritikát,

és aki később lépcsőjén megállt.
 És Salve Regina s Tücsökzene!
 Mindegyik legnagyobb! Egy jegenye.
 Gyökere földben, égké a hegye.
 (Ha fúj a szél, mindegyik azzal ír,
 s megfesti: visszaírja a papír.)

Beck András

SZAKÍTÓPRÓBA

Közelebb a *Nihil*hez

Egy közelmúltban megjelent írásomban Karinthy Nihil című verséhez felemás irodalomtörténeti recepciója felől közelítettem, kortársi fogadtatását pedig, mint egy elmaradt botrány történetét, a korszak irodalompolitikai és esztétikai elváráshorizontja felől konstruáltam meg.¹ Egy olyan versnél azonban, amelynek recepciója ennyire hézagos és szakadozott – ne felejtjük el, hogy a megjelenése óta eltelt száz év alatt senki sem vállalkozott arra, hogy alaposabb elemzés tárgyává tegye – mindez csupán részleges eredményhez vezethet. Vagyis a Nihil értelmezését aligha oldhatjuk fel a hatástörténetben, ha egyszer úgy véljük, hogy éppen ebben a hatástörténetben, a vers jelentőségének érzékelésében van szükség fordulatra.

Persze már a címeként kiemelt szónak olyan erős fogalmi és érzelmi töltete van, olyan tanácstalanul és várakozásteljesen hagy bennünket, ahogy a vers élén egymagában áll, ahogy egy pillanatra kitölti figyelmünk és gondolkodásunk terét, hogy aztán rávetüljön és kisugározzon a vers minden szavára, ami alább következik, hogy egy szigorúan szövegközpontú megközelítésnek alig van esélye. Szerencsére nem is ilyesmire vágyom. A „nihil” a XX. század elején vezérszava, summája mindannak, ami a hagyományok és az értékek rendszerének felforgatásával fenyeget, a minden erkölcsi korlát lerombolásán munkálkodó, minden istenektől elszakadó filozófiának és irodalomnak, mindannak, ami dekadencia, hitelenség, hóbort, póz és veszedelmes gondolat. A nihil szó halatán azonban nemcsak Baudelaire, a naturalisták, Nietzsche és a futuristák (1911-ben már ők is!) juthattak eszébe a korabeli olvasónak, hanem az orosz nihilisták is, akik az 1870–80-as években oly élénken foglalkoztatták a közvéleményt és az írók képzeletét. Annál is inkább, mert az 1905-ös oroszországi forradalom után a hozzájuk kapcsolódó rémképek aktuális közelségbe kerültek. Alighanem ott motoszkáltak Oláh Gábor fejében is, s tán ezért nevezi Hatvany Lajosnak írt levelében Karinthyt „szláv fiúnak”. Mindenesetre úgy állítja élénk, mint afféle irodalmi terroristát, arrogáns és közveszélyes alakot, aki gátlástalanul garázdálkodik, amíg hagyják, és „kigúnyolja az öreg Istent is”.² Ez az orosz nihilistává maszkírozott figura olyan, mintha egyenesen Dosztojevszkij ÖRDÖGÖK című regényéből lépne elő, még ha Karinthy számára nem Sztavrogin, Ver-

hovenszkij vagy Kirillov, hanem a BŰN ÉS BŰNHÓDÉS Raszkolnyikovja maradt a paradigmikus Dosztojevszkij-hős.³ Többen megemlékeznek arról, hogy Karinthy mennyire rajongott az orosz irodalomért, és a Raszkolnyikovval való azonosulás, a baltával filozófáló fiatalember megtestesítette intellektuális pengeél és radikalizmus éppúgy része volt fiatalkori énképének, akárcsak a narancsszínű kabát, a sárga kesztyű (néhány évvel később a futurista Majakovszkij visel majd sárga inget) és a furcsa vasbot, ami oly mély hatást tett Füst Milánra.⁴

Ahhoz, hogy Raszkolnyikov alakja milyen szorosan összefonódott a művészet ellen forduló megsemmisítő, gyilkos indulattal, álljon itt egy néhány évvel későbbi adalék Eisenstein önéletrajzi szövegéből. „*Micsoda mechanizmus rejlik ennek a »szent« művészetnek a mélyén, amelynek szolgálatába szegődtem?! Nemcsak hazug, nemcsak csaló, hanem káros, ijesztően, szörnyen ártalmas. [...] »Így gondolkodott a fiatal léhűtő...« És míg gyalog eljutok a Mjasznicyjától a Pokrovszkij kapuig, az imént látott kép lidércnyomássá alakul át... Ne feledjük, hogy a szerző huszonkét éves volt, és a fiatalság hajlamos a túlzásokra.*

Megölni!

Megsemmisíteni!

...ennek a Raszkolnyikovhoz méltó, rendkívül nemes szándékú gyilkolási vágynak a gondolata nem csak az én fejemben fordult meg.

A művészet megsemmisítésétől harsogtak körülöttem mindenütt, azt hirdetve, hogy: likvidálni kell meghatározó ismertetőjegyt, az általánosított művészi képet, és anyaggal, dokumentummal helyettesíteni; mondanivalóját tárgyélküliséggel, szervességét konstrukcióval, magát a létét pedig az élet gyakorlati, reális átalakításával kell felváltani...»⁵ Ha pedig valaki azt gondolná, hogy ennek az utcán morfondírozó, túlzásokra hajlamos fiatalembernek a gondolatait és indulatait minden tételes hasonlóságuk ellenére is túlzás volna egy lapon említeni a mi túlzásokra hajlamos, hasonló korú fiatalemberünk utcán támadt gondolataival és indulataival, mondván, hogy azok egy másik korszak és egy másik kultúra kontextusához kötődnek, annak emlékezetébe kell idéznem, hogy Könczöl Csaba, ama másik kultúra és korszak kiváló értője éppen ezt tette, amikor Karinthy versének sorait emelte mottóként ÉLET ÉS MŰVÉSZET AZ OROSZ ÉS SZOVJET AVANTGÁRDBAN című írásának élére.

A NIHIL felidézi tehát mindezeket a nihilizmushoz kapcsolódó, a XX. század elején eleven kulturális képzeteket, mégsem kell leragadnunk itt, nem kell feltétlenül tudni róluk, miképpen Karinthy oroszos identitásáról sem, ahhoz, hogy megérintsen bennünket a vers reszelős hangja, kiélezett gondolatiságának átütő ereje. Részben persze azért, mert a „nihil” ezekben a képzetekből sokat átmentett a XXI. század elejére is, de még fontosabb, hogy a szó ezektől függetlenül is olyan – inkább az életbe, mint a kultúrába ágyazott – életérzésre, lelkiállapotra utal, mely mindenkit elérhet.

A címhez hasonló orientáló és előrevetítő szerepet tölt be a recitatív (a *Nyugat*-beli közléskor még „*recitativo*”) alcím vagy műfaji megjelölés, mely, mint az énekhang beszéd felé közelítő modulációjának jelzése, idejekorán belerecsog a verssel kapcsolatos melodikus várakozásainkba. A verszene emez előrebocsátott, demonstratív fölülrírásának éppoly kijózanítóan jeges fuvallata van, mint a cím nihiljének. A recitatív megjelölés a művészet és élet elemi szintű átjárhatóságát jelenti be, azt, hogy a köznapiság világával szemben a vers többé nem jelent menedéket.

A cím és az alcím tehát gyökeres szakítást jelez a hagyományos költői dikcióval, és a vers indítása is a szakítás mozzanatát hangosítja ki, még ha ennek jelenetézése másra is utal.

*„Utoljára még elmentem volt szeretőmhöz
És beszélgettem vele a lépcsőházban:
Bementünk, mert kint nagyon fúj a szél
És kemény csöppek estek.*

Végleg elbúcsúztunk, már nem szeretem.”

Elsőre azt gondolhatjuk, hogy a nihil versbeli érzésének egy szerelmi szakítás és a rá következő üresség ágyaz meg itt. Logikánk azonban érezhetően megdöccen, mikor ezt olvassuk: *„Végleg elbúcsúztunk, már nem szeretem.”* Erről a kijelentésről írja Peer Krisztián: *„Ha hagyná, hogy a hagyomány diktáljon, itt azt kellene hazudnia: (ő) már nem szeret”*⁶ – és valóban sok minden megfordul ezen a finom distinkción. Karinthy korabeli novelláinak tipikus felállása szerint mindig a férfi az, aki valami ideges ajzottsággal fut a mámor és kéj mitikus figurájává növesztett nő után, ő az, aki ki van szolgáltatva az érzéseinek, rajongásának, szenvedélyének, és akit az istenített nő rendszerint (már) nem szeret. Ennek a tragikus leosztásnak adja Karinthy a „*nemi nyomorúság*” nevet, abban a korai, a Nihil-lel csaknem egy időben írt kritikájában, mely Molnár Ferenc TESTŐR-jét azért bírálja, mert vígjátékot csinál belőle. Ezzel a tendenciával állítja szembe és emeli ki a darab befejezését, melynek tanulságát ebben a szentenciában fogalmazza meg: *„a férfi jobban szereti a nőt, mint a nő a férfit”*.⁷

A Nihil felütése ezzel a Karinthy novelláit meghatározó képlettel (is) szakít. Tehát nem egyszerűen egy szerelmi kapcsolat végét jelenti be sokszoros nyomatékkal (*„utoljára még”, „volt szerető”, „végleg elbúcsúztunk”*): ez a *„már nem szeretem”* radikális szakítást jelent mindazokkal a szemléleti formákkal is, melyek Karinthy-nál és tágabban egy egész költői-irodalmi hagyományban a nő alakjához kötődnek. A hagyományos költői dikcióval és a nőhöz kapcsolódó képzetekkel való szakítás egybejárásának az a hozadéka, hogy a vers kerete nem különül el élesen a továbbiaktól, egybecsúszik a képpel, azzal a képpel, amit a vers később magáról a művészetéről alkot. A szerelmi szakítás véglegességének kimondását követő felszabadulás, fellélegzés nyitja ki a vers terét, és adja meg a lökést, ami a versbeli ént továbbviszi ritmustalan útján:

*„Aztán lementem a Rottenbiller utcán,
Vettem gesztenyét, de nem tudtam lenyelni,
Találkoztam Bíró barátommal.”*

Ahogy e feszesen megkomponált vers minden eleme, a helyszínek ez a pontos betájolása sem mellékes. Az a regiszter, amiben itt Karinthy megszólal, a minden költőiségtől mentes, lefokozott köznapi beszéd, az utca kopogós hangja. Ebben a városi regiszterben mindig ott rezeg valami türelmetlenség és irritáció, az idegek tánca, valami zihálás, kapkodás a levegőért. A lakonikus hang, az erőltetett nyugalom, a blazírt arckifejezés mögött indulat fortyog, amely előbb-utóbb kitör. Az utcai ember mindig ki van téve az ismerősök és ismeretlen emberek tolakodó közelségének, az inzultusnak, a váratlan találkozásnak, az emberek közötti súrlódásnak, koccanásnak és összeütközésnek. Ezt a nagyvárosi, pesti miliőt teszi egészen konkrétá és közelivé az utcanév, mely kétszeresen is pesti, hiszen a város hajdani főpolgármesteréről, Rottenbiller Lipótról kapta nevét, mely ekképpen egybeforr, egyjelentésűvé vált a várossal. De e vers utcanévvel konkretizált és metaforizált városi tapasztalata más összefüggésekre is rányílik. A tulajdonnevek – mint azt Michel de Certeau írja az utcanévek szegélyezte városi sétálás-

ról – „olyan konstellációkká állnak össze, melyek a város felszínét jelentéstanilag rendezik. [...] Ugyanakkor ezen szavak – miként az elhasználódott pénzdarábok is – egyre többet veszítenek értékükből, és jelölő képességük felülkerekedik elsődleges meghatározottságukon. [...] ugyan elbírnák a jelentések sokaságát (poliszémia), melyeket a legkülönbözőbb járókelők rendelnek hozzájuk, elszakadni látszanak azonban azoktól a helyektől, amelyeket jelölni hívatottak. Útvonalak képzeletbeli találkozási pontjává válnak, melyeket – akárcsak a metaforákat – eredeti minőségükhöz képest idegen célok határoznak meg, és melyekkel a gyalogosok nem minden esetben vannak tisztában. [...] Összehasonlítások egész sorát kellene tekintetbe vennünk ahhoz, hogy igazán körülírhassuk azokat a mágikus erőket, amelyekkel a tulajdonnevek rendelkeznek”.⁸ De hogy a Nihil fiatalembere épp ezen az utcán sétál lefelé, abba alighanem az is belejátszik, hogy magában a Rottenbiller névben is van valami kijózanító költőietlenség, a vers egészére jellemző különös csikordulás.

Ilyen csikordulás a „*Vettem gesztenyét, de nem tudtam lenyelni*” sor is, mely azt sugallja, hogy a fiatalember léptei mégsem olyan felszabadultak és ruganyosak, mint előbb gondoltuk. És itt ismét meg kell állnunk egy pillanatra. Mert hát miért is nem tudja lenyelni azt a gesztenyét ez a fiatalember? Mi akadályozza meg ebben? Lehet, hogy mégiscsak el van szorulva a torka valamitől, annak ellenére, hogy ő az, aki már nem szeret, hogy ő hagyta ott a kedvesét, és nem fordítva? Egyáltalán, hogy értsük azt, hogy nem tudja lenyelni? Talán csak azért nem akadunk fenn ezen a gesztenyedolgon, mert a fiatalember figyelmét, gondolatait is eltereli az utcán valaki, és kérdéseink mintegy a levegőben maradnak. Vagy egyszerűen arról van szó, hogy azért nem tudja lenyelni – értsd: megenni – a gesztenyét, mert találkozik a barátjával? De hol van akkor most az a gesztenye, és hova tűnik a vers előrehaladtával? Úgy érzem, kell lenni erre valamilyen válasznak, hiszen minden elképesztően keményre van kalapálva és össze van dolgozva ebben a versben. Ahogy a „*kemény csöppek*” esnek, úgy kopognak a szavak is, úgy következnek egymásra a sorok, és úgy akad fenn ez a gesztenye is valahol a levegőben, valahol a vers terében, a fiatalember torkán, a mi torkunkon. És itt következik az, amiért a Nihil-t idézni, emlegetni szoktuk:

„Bíró beszélt a neo-impresszionizmusról,
Én mondtam: mindent abba kell hagyni:
A művészetnek ne legyenek korlátai –
Se ütem, se vonal, se szín.

Vagyis az a művészet, amit az ember gondol,
És ha nem gondol semmit, az is művészet –
És ha csak érez valamit, az is művészet
És ha neked nem, hát nekem.

És ha neked ez nem képez művészetet
Kedves Ernő: hát akkor nem művészet –
Nem is az a fontos, hogy művészet-e
Vagy sem; – nem az a fontos.

És ha ez nem művészet: hát nem az,
De akkor nem is kell művészet –
Mert az a fontos, hogy figyeljenek
Az emberek és jól érezzék magukat.”

Akár ott van még a szájában a gesztenye, mikor ezeket mondja, akár kiköpte, ennek az egész művészeti fejtegetésnek van valami utcai köpködés jellege, szinte fröccsennek itt a szavak, ahogy a fiatalemberből előtörnek. Mégis olyan artikuláltak, olyan pontosság-gal és nyomatékkal illeszkednek egymáshoz, mint egy logikai levezetés építőkövei.

Mi teszi ezt a tizenhat soros, rögtönzött fejtegetést rendkívülivé? A lehengerlő lendülete? Civil tónusa? Művészetfilozófiai távlata? A köznapiság és a spekulatív gondolat elegáns elegye? Onnan indít, ahová művész csak a legvégső esetben jut el: a művészi tevékenység feladásának készítésétől („*mindent abba kell hagyni*”), de ez itt tényleg csak a kezdet. Mert ez a készítés nem a művészre, hanem a művészetre vall ezúttal. Minden újabb sor, egy újabb kijelentés, állítás, mely romboló és felszabadító következetességgel viszi tovább, emeli újabb szintre a művészet helyére, szerepére, mibenlétére vonatkozó morfondírozást. A művészet pozíciójának újragondolását itt nem a művészet korábbi formáival való leszámolás indulata fűti, nem a formálás ilyen vagy olyan módjával, a múlt művészetével fordul szembe, hanem mindenféle formaművészettel és művészeti formában rejlő határolással. A nyelvbe zárt irodalom, a színek és valőrök által meghatározott képzőművészet, az ütemekbe tördelt zene kiszabadítása a forma béklyójából – ez a *gondolat* feszíti. Maga a gondolat, a mélységes elégedetlenség a művészettel, mint kifejezésformával, mint közvetítő közeggel. Vagyis annál, hogy mi ez a gondolat, mi az, ami itt a művészetet megkerülő kifejezésre vár, fontosabb, hogy ez a valami ne szenvedjen torzulást azáltal, hogy megtestesül, ne formálja át se ütem, se vonal, se szín. Maradjon meg a gondolat a maga anyagtalanságában. Mikor tehát azt mondja, hogy „*az a művészet, amit az ember gondol*”, akkor nem az emberre mint kiváltságos valakire gondol, nem különleges képességeire, fantáziájának hatalmára, egyszóval nem az emberi gondolat fokozott teremtőerejére apellál. Ebben a gondolatban az a rendkívüli, hogy oly ritkán akarunk ilyen keveset és egyszersmind ennyire lehetetlent a művésztől és a művésztől. Minden művészeti forradalom motorja a korábbi kifejezőmódok meghaladása, Karinthy verse azonban magán a meghaladás eszméjén lép túl, mégpedig azáltal, hogy a művészetéről nem esztétikai fogalmakban gondolkodik. Így jut el a művészet és az élet határainak teljes felszámolásához, a művészet mint önálló tevékenységi forma értékének és érvényességének aláaknázásához. Mindez a vers jelenetézése szerint egyszerre történik az utcán és a gondolat terében, egyszerre indulatosan és kijózanító következetességgel. Művészet és élet állandó oszcillációja, egymásnak feszülése, szakítópróbája zajlik itt.

Rugaskodjunk neki még egyszer. Karinthy versét három dolog találkozása erőtéljes és ambivalens szcenírozása, 2. hangjának köznapisága, mindenfajta emelkedettség hiánya, a költészet lehozása az utca szintjére, egykedvű közelítése a költői dikció abszolút nulla fokához, és 3. az, hogy ez a köznapiság összekapcsolódik a költő szerepére vonatkozó reflexióval és a költészet mibenlétére való radikális rákérdéssel. E rákérdésnek ugyanakkor az is lényeges eleme, hogy nem áll meg a költészetnél: kiterjed a művészet egészére, vagyis egy nagyon markáns, a maga korában unikális, nagy művészetelméleti tudatossággal és programszerű élességgel megfogalmazódó művészetfilozófiai szemléletbe ágyazódik. A NÍHIL tehát nem egyszerűen egyfajta költészetet példáz, hanem a művészet életbeli és világbeli helyével és lehetőségeivel vet számot.

A számvetésnek és számadásnak ez a kényszere egyúttal annak felismerését jelenti, hogy a művészet jelentőségébe, életértékébe vetett hit elvesztette evidenciáját, a művésznek mostantól mindig szem előtt kell tartania ezt a kérdésességet, és ekképpen a művészetéről való gondolkodást, a művészet mindenkori öndefinícióját a művészi tevékenység megkerülhetetlen elemévé kell tennie.

De Karinthy verse nem csak a művészet mélyreható átértelmezésének igényéről tanúskodik, hanem arról is, hogy ez az átértelmezés bizonyos értelemben kicsúszott a művészek kezéből. Nem a művészet magánügye többé: épp ez veti fel nagy erővel a „ki a művész?”, „mi a művészet?” kérdését. A NIHIL a költő és a vers Ady-féle úr-szolgá viszonyának birtokjogi felülírásán túl ennek az egész kitüntetettségeknek, nagybetűsségeknek, a művészi jelentőség teatralizálásának végét látó, annak véget vető deklaráció. Búcsú a nagy művészettől és a művészeti nagyságtól.

A szakítás gesztusának tulajdonított szimbolikus jelentést, a radikális újdonság hátrahelyzetének és retorikájának tudatosítását erősítette az is, hogy a vers újév fordulóján, a *Nyugat* 1911. évi első számában jelent meg. Mindez nemcsak az élet átértékelésének, új alapokra helyezésének Karinthynál mindig aktuális programjával vág egybe (lásd többek közt ÚJ ÉLET című novelláját és humoreszkjét a '10-es évek elejéről), de a NIHIL-t az életről és művészetről adott számadással teszi.

Deklarációnak neveztem az imént, mert a NIHIL-ből sem hiányzik a teatralitás, a tudatos szcenírozás mozzanata. Már az egyszavas cím is szinte kiabál: a semminek ez a fajta harsány kiemelése és hangsúlyozása szükségképpen teatrális. Ez a vers kétségkívül manifesztum. Akárcsak a futuristák első kiáltványa, szituációba van ágyazva, egyfajta narratív keret veszi körül. De a futurista kiáltvány automobilizmusával, gépi és technikai ihletésű túlfűtöttségével összevetve kifejezetten *gyalogos* művészeti manifesztum, és épp en az a gyalogosság adja igazi eredetiségét.

Meg az, hogy ebben a manifesztumban felrémlik valami karikatúraszerű jelleg is, belesendül némi kabarékönnyedség. Vagyis azt, amit az előbb feszességnek neveztem, hanyavetiségnek, lazaságnak is érezhetjük. Minden túlfeszítés, mondjuk így, dialektikája, hogy átfordul önmaga ellentétébe. Úgy is mondhatnám, hogy Karinthy a NIHIL-lel olyan messze merészkedik, ahová már csak ezzel a könnyed visszatáncolásra hajló hátsó gondolattal tudjuk követni, értelmezői elbátortalanodásunkat racionalizálva, mondván: ezt vagy azt *nem úgy* kell érteni. Így mondjuk túlfeszítésnek, tesszük ironikus alakzattá azt, amit nem tudunk szó szerint érteni.

Itt csak sietősen jelzem mindezt, mert a versről való beszédbe nem menthető át a hanghordozás modulációinak folytonos áthatása, a végtelenség és a földhözragadtság, az ingerültség és a rezignáltság, a tárgyilagosság és a túlfeszítettség együttállása. De bizonyos mértékig szerencsés is ez az értelmezői tehetetlenség. Kár volna ugyanis minduntalan valamilyen pszichológiai vagy parodisztikus menekülő útvonalat kijelölni az értelmezés számára, ahelyett, hogy szembenéznénk a NIHIL radikalizmusával és rendkívüliségével. Mert az aligha kétséges, hogy 1910–11 fordulóján ezt a messze ható művészeti/művészetfilozófiai fordulatot, ha az, a magyar irodalomban egyedül Karinthy verse képviseli, mégpedig egyszerre nagy tudatossággal és plebejus indulattal. S bár ez irányú kompetenciám korlátozott, a NIHIL e tekintetben alighanem az európai szinten is az elsők közt jár.

Szemben kortársaival, akik a kifejezés, az expresszivitás fokozása felől tudtak csak elképzelni bármiféle költői továbblépést, a NIHIL a forma lecsendesítésének, eliminálásának programját hirdeti meg. Mert a forma a korai Karinthy felfogása szerint nem a kitesztelés eszköze, hanem börtön, lemondás a közlés valóságáról, a jelenségeknek és jelentéstartalmaknak arról a teljességéről, amit a művészet az egyéni kifejezés rikító hatásaival takar el. A NIHIL merészségeiben az a rendkívüli, hogy Karinthy – ellentétben Adyval – nem fél az egyszerűségtől. Nem használ telített és talányos költői képeket, nem állítja az olvasót megértési, értelmezési nehézségek elé, hanem mindent a nevének

nevez (vö. Rottenbiller utca).⁹ Számára a költészet nem a szavak és szóképek folytonos és megfeszített ágaskodása, nem hisz a művészetben mint a megismerés kitüntetett formájában. A Nihil nem a költészet hangján szól, írásmódjában nincs semmi irodalmias, inkább egyfajta gimnazistaság gondolati rámenősség jellemzi, a hang éretlen egyenessége. Karinthy egész irodalmi működésében is van valami önképzőköri jelleg,¹⁰ ami a költő- és művészszeret autoritását kikezdő rákérdések és a zseniális rátalálások legkisebb közös nevezője.

Talán ezzel az önképzőköri jelleggel függ össze, hogy a Nihil a költői öntudat és a költői eszközök teljes elhagyása mellett épp a legszembetűnőbb formai elemet, a szöveg versszakokra tagolását és a nagybetűs sorkezdetet tartja meg, a vers külső burkát, ami azonnal azonosíthatóvá teszi: vagyis a vers látszatát. Ez az iskolás külső forma jelzi, hogy mindenképp ellenére és mindennel együtt a művészet és a művészetéről való beszéd gondolati terében vagyunk. A vers szavai ebben a zárt térben verődnek minduntalan oda a forma falához.

A Nihil fogalmi keretében a művészetakarás minden megvalósulása visszás, mert mindig csak saját szűkösségéről, korlátosságáról, töredékességéről tanúskodik. Ennek a forma ellen forduló indulatnak Karinthy-nál, ahogy általában a művészetben, két ellentétes iránya van, és mindkettő valami közvetlenebbül valóságosabbat keres annál, ami a művészi formába hagyományosan befér. Az egyik az abszolútum személytelen, absztrakt fenségét állítja szembe a művészi kifejezés esetlegességével, másodlagosságával és akartságával. Ez a fajta platonizmus minden nonfiguratív művészet eredője. A másik a köznapiság felől veszi célba a művészetet, megfosztja minden emelkedettségtől, lehozza az utca szintjére, és az antiművészet hol komikus, hol agresszív módján oldja fel az élet fennköltnek csöppet sem nevezhető levében. A hétköznapiságnak ez a művészetére éppolyan szürke és láthatatlan, mint a hit kierkegaard-i lovagja. E mellett az észrevehetetlenség mellett ágál olyan indulatosan és felejtethetetlenül a vers fiatalembere.

Különösen Karinthy korai életművét járja át mindkét törekvés, még ha a platonikus absztrakció művészetkritikája nem tiszta formájában jelenik is meg bennük, ahogy a plebejus művészetellenesség sem. Az előbbi a tízes évek első felében írt novelláiban, például az *ESIK A HÓ*-ban érhető tetten, az utóbbi attitűd reprezentatív megfogalmazása pedig a Nihil. Ez a két írás sok tekintetben egymás párdarabja is, nem véletlenül jelentek meg a *Nyugat* egymást követő számaiban. Számunkra itt a művészetellenesség két formájának egymásmellettsége a fontos, hogy az ismeretelméleti fogantatású, platonizáló *ESIK A HÓ*-beli változat és a Nihil-é, mely nem önmagunk meghaladásának heroikus erőfeszítésére, hanem a meghaladásképzet mindenestül való elvetésére hagyatkozik, végső összeegyeztethetlenségük ellenére is egymást erősíti.

Az *ÍGY ÍRTOK TI*-ben, ami Karinthy forma fölötti ítéletmondásának legfőbb dokumentuma, a két attitűd keveredik: a sorozat és a kötet egészét koncepcionálisan a művészet létmódjára irányuló platonikus kritika animálja, miközben az egyes torzképek alhasi, zsigeri szinten operálnak, és valósággal felkoncolják a stílusformákat. Ez a keveredés az oka, hogy Karinthy paródiáinak alapvetően művészetellenes fogantatása elhomályosul. A forma ad absurdum vitt kritikája, ami Karinthy felfogásának páratlan radikalizmusát adja, szükségképpen a művészet médiumának, anyagi közegének felszámolásával jár. A szakítás minden formával, a művészet minden anyagi megtestesülésével, magát a művészet fogalmát is megfoghatatlanná teszi. A Nihil-ben az a lehangoló, ahogy végigviszi ennek a redukciónak a következményeit. Ha a művészet anyagi formájában alkalmatlan arra, hogy megfeleljen a művészet ideájának, akkor bármily hajmeresz-

tó legyen is, elkerülhetetlen az a következtetés, hogy maga az idea, a pusztá gondolat váljon művészetté: „*Vagyis az a művészet, amit az ember gondol.*” Ez pedig olyan gondolat, olyan felvetés, ami csak fél évszázad múlva, a konceptművészetben „ölt formát”.

De nem a címke a fontos itt, hanem az, hogy valaki 1910–11 fordulóján Magyarországon ilyesfélét *gondol*. Ahhoz azonban, hogy ezt kellőképpen értékelhessük, tudnunk kell, hogy ez Karinthy-nál korántsem afféle véletlenszerű vagy villanásnyi ötlet, hanem olyan művészet- és valóságfelfogás folyománya, mely a novelláktól és a paródiáktól kezdve áthatja egész korai munkásságát.

Ha „*az a művészet, amit az ember gondol, és ha nem gondol semmit, az is művészet*”, akkor ez a nihil, ez a semmi, az ego semmissé tételének eszköze. Nem a hiány pusztá felmutatása, hanem a világra irányuló figyelem hívószava, azé a figyelemé, melynek feltétele önmagunk tökéletes kiüresítése. Ha lemondunk a művészet önhiit valóságteremtés-igényéről, csak ez nyit meg bennünket a világ felé, csak ez nyit a világra irányuló figyelemnek teret. Csak akkor fogjuk jól érezni magunkat, ha a valósághoz való viszonyunkat nem az önkifejezés vagy a megismerés határozza meg, hanem a valóság elfogadása. Fernando Pessoa/Alberto Caeiro néhány évvel később ezt így mondja: „*Elég metafizika, ha nem gondolsz semmire*”; Cage pedig néhány évtized múlva így: „*Nincs mit mondanom, és ezt mondom, és ez a költészet, amelyre vágyom.*” Ezekben a mondatokban a művészetről való lemondásnak ugyanaz a jó érzése jelenik meg, amiről a Nihil-ben olvassuk, hogy „*az a fontos*”. Alberto Caeiro rövidre szabott pályája és Cage csendje éppúgy az egocentrikus művészet ellenpontja, mint Karinthy nihilje.

Ebbe a jó érzésbe nemcsak a vers letisztult megfogalmazásai játszanak bele, hanem a „*most jól megmondtam*” elégtétele, elégedettsége is, de a Nihil még így is szokatlan nyugvópontot jelent Karinthy művei között. Mert a művészetellenesség nála többnyire az éntől és az anyagi forma világától való elrugaszkodás olyan erőfeszítéseként jelentkezik, ami hőseit a szó szoros értelmében az űrbe, a semmibe, a megsemmisülésbe röpíti ki. Vagyis az absztrakció felé való kilendülés szinte mindig félúton akad meg, egyfajta lázas és túlhevült formátlanságban.¹¹

Egyelőre ennyi. Lépünk tovább.

*„Bíró dühösen ott maradt az utcán,
Én meg bementem egy kávéházba:
Akkor egy szélroham jött veszekedve
És bevágta az ajtót.*

*A szélnek mondtam egy gorombaságot,
Kávét ittam és olvastam egy lapot:
Valami cikk volt a versköltészet céljáról,
De nem egyeztem meg vele.”*

Ez a „*Bíró dühösen ott maradt az utcán*” megint olyan furcsa, inverz mozzanat, fordulat, mint mikor a szeretőjéről mondta, hogy „*már nem szeretem*” az ő már nem szeret engem helyett, vagy a gesztenye, amit nem tud lenyelni. Hiszen itt is a „*dühösen ott hagyott*”, esetleg „*dühösen ott hagytam*” kínálkozna inkább. Mindenesetre Bíró nem válaszol a kioktatásra, vagy talán csak mi nem halljuk már a szavát. Úgy látjuk búcsúzóul mozdulatlaná dermedve, mint akibe beleszorult a düh. De zaklatott maradt a vers fiatalembere is, és ő sem a barátjával beszél meg a dolgot, hanem – a széllel. Egy szélroham „*veszekedve*” vágja be mögötte a kávéház ajtaját, mintha be akarna szállni a művészet

körül szövényt, mire a fiatalember odaszól neki „*egy gorombaságot*”. Rajta vezeti le a mérget. Bíró és a barátja között valami elintézetlen, kibeszéletlen marad, és mintha megint zavar lenne akörül, hogy ki hagyott faképnél kit. Csakhogy a szél Karinthynál nem egyszerű természeti jelenség, hanem olyan anyagtalan és formátlan erő, amely egy teljes művészetellenes képzetkör hordozójává válik. Noha mindvégig megőrzi baljós jellegét mint a halál, a megsemmisülés szele, mégis alapvetően pozitív értékhangsúlyt kap mint az ego és vele a szubjektív, énelvű művészet felszámolásának instanciája.¹² Ha nem tudnánk, hogy a szél minden járulékos képzetével együtt mondhatni egyenesen a novellákból fúj át a versbe, talán nem is tulajdonítanánk különösebb jelentőséget annak, hogy a Nihil-ben háromszor is felbukkan. A művészet ügye mondhatni a levegőben van itt, és a vitának még mindig nincs vége. Nem csak a szél kér szót benne, fiatalemberünket a kávéházban is ez kerülgeti: „*a versköltészet céljáról*” olvas egy cikket, s hogy nem ért egyet vele, imént előadott különös nézeteit ismerve igazán nincs mit csodálkoznunk.

Aztán jön az utolsó versszak, mintegy mellékesen odavetve, amelyben megfordul velünk az egész versvilág.

*„Ja igaz: a lépcsőházból lejövet
(Még ott volt szeretőmnél) arra gondoltam,
Hogy most meg kellene dögölni
És kiöltetni a nyelvemet.”*

Oda minden magabiztosság, felszabadultság és fölény. A halál – a szél áttételes, utalásos jelzése, előszele után – drasztikus és groteszk formájában tolakszik ide. Érdekes lehet még, hogy mit gondol valaki a művészetről, aki *előzőleg* azt gondolja, hogy meg kellene dögölni? És hogy értjük ezután azt, hogy a művészet az, amit az ember gondol? A kis művészetelméleti traktátus az azt keretező élethelyzet szorításában születik, ez szorítja ki a versbeli énből, akárcsak a szuszt. Ha az életkeret és a művészet kérdése eddig össze-csúszott, az időrendnek ezzel a felforgatásával most végleg össze is kavarodott.

A vers vége, amely a kezdő élethelyzethez visz vissza, mintha visszamenőlegesen átírná, átszínezné mindazt, amit a művészetről mond. Olyan, mintha szavait nem kellene névértékén vennünk, mert megkaptuk pszichológiai magyarázatát. Ily módon már nem a művészet és az én világteremtő igényének feladását, az ego lecsendesítésével párhuzamosan születő új művészet programját olvashatjuk ki ezekből a szavakból, hanem olyan felkavaróan heves indulatot és életundort, amely jobb híján, áttétellel és mintegy véletlenül fordul a művészet ellen.

Szerelem és művészetfilozófia

Az, ahogy itt valaki a művészetről gondolkodik, elszakíthatatlan a versbeli fiatalember élethelyzetétől, de kár volna úgy gondolni, hogy a nihil átható életérzése mindenestül felül is írja szavait. Leginkább mégis ez a pszichologizáló értelmezés adhat felmentést az alól, hogy komolyan számot vessünk a versben megfogalmazódó művészetfilozófiával. Vagyis a Nihil-t keretező élethelyzet, a szerelmi szakítás hangsúlyozása a művészetre vonatkozó gondolatok ellenében, egykönnyen a vers egyedülálló radikalizmusának valódi értékelése alól húzza ki a talajt. Ennek az értelmezésnek nagy szerepe van abban, hogy a Nihil jelentősége és egyedülállósága máig nem irodalmi-művészeti köztudatunk evidenciája. Nagy Zoltán 1938-as tanulmányának Nihil-ről írt passzusában jól tetten érhető ez a tendencia.

„Megjelenésekor sokan »tanköltemény«-félének nézték, és komolyan vitatkoztak a benne előforduló zavaros művészeti elvekről, mintha azok a költő elvei volnának, és mintha a vers is ezen elvek illusztrálását szolgálná. Holott az egész egy különös szerelmi elégia, melyben egy szomorú órájának zavartságát, nyugtalanságát és kétségbeesését írja meg, és a leírt zagyuva beszélgetések és történések, valamint a formátlan forma is mind csak eszköz az érzések kifejezésére. Abban az időben ez valóságos trouvailla volt. Gyengébb intellektusú költő esetleg valami izmust csinált volna belőle (amint hogy csináltak is később ilyesmiket).”¹³

Eszerint a NIHIL művészeti fejtegetése nem egyéb, mint „egy szomorú óra”, a versbeli fiatalember zavaros és nyugtalan érzéseinek, lelki turbulenciájának lenyomata. Mi több, Nagy Zoltán egyenesen Karinthy intellektuális erejének jelét látja abban, hogy azok a gondolatok, melyek másnál akár egy avantgárd költői gyakorlat fogalmi alapvetését is adhatnák, nála nem is gondolatok, hanem érzések!

Hasonló egyoldalúság, a versből kiolvasható művészetfilozófia nivellálása hagy nyomot például Kun András kiváló írásán is, mely a NIHIL-lel egyébként kitüntetetten foglalkozik: „a neoimpresszionizmusról folytatott vitában nem az a nagyszerű, amit a költő mond. Ha érvelésében megcsillan is mélyebbre szántó elmeél, végeredménye alig több naiv ideális anarchizmusnál... A Nihil kiváltképp beszédesen vall arról, hogy költője igazában talán nem is verset óhajtana írni, hanem éppen nihilisztikus lelkiállapotának, abban serkent felismeréseinek kíván közvetlen kifejezést adni”.¹⁴

E megközelítések szerint a NIHIL „művészetfilozófiai betétje” nem szakítható ki a vers szövetéből, nem választható le róla, nincs önálló érdekessége, gondolati súlya, relevanciája. Ha pedig így van, bármily szokatlan és figyelemre méltó legyen is a vers hangjának köznapisága, mégis csak egy volna a magyar versek potenciális antológiadarabjai közül, olyanfajta jelentőségre azonban, ami mellett itt kardoskodom, semmiképpen sem tarthatna számot. Hiába ír tehát Kun András nagy elismeréssel és érzékenységgel a NIHIL-ről, hiába nevezi „igencsak korán jött”-nek, mely „fél évtizeddel előbb jelent meg Kassák Lajos első versesköteténél”, a pszichologizáló értelmezés mindezt óhatatlanul zárójelbe teszi, és ezt a zárójelbe tételt pecsételi meg Kun akkor, amikor azt találja mondani, hogy a NIHIL „költőileg egyívású párdarabjait [kiemelés tőlem – B. A.] csakis a nyugatos nemzedéktársak, barátok (Füst Milán, Somlyó Zoltán, Gellért Oszkár, Peterdi István) egykorú versei közt lelhetjük fel”! A vers művészetfilozófiai szintjét tompító vagy azt mindenestül figyelmen kívül hagyó értelmezés szükségszerű folyamánya az, hogy a NIHIL szépen belesimul vagy inkább beleszűrjük a kortárs líra terméskébe.

Ahelyett, hogy lelkiismeretesen átfésülném Gellért Oszkár vagy Peterdi István életművét, hátha rátalálok bennük a NIHIL „költőileg egyívású párdarabjaira”, inkább az ellenkező oldalról közelítenék a kérdéshez. Csupán arra hívom fel tehát a figyelmet, hogy ha a versben explicit módon megjelenő művészet szemlélet feloldható volna egyfajta életérzésben, ha teljességgel a fiatalemberben munkáló indulatok számlájára írhatnánk, akkor értetlenül kellene tekintenünk a NIHIL hatástörténetének jellegadó elemére, arra nevezetesen, hogy milyen előszeretettel használják egyes sorait, szakaszait mottóként, az avantgárd művészeti attitűd vagy művészetfelfogás foglalataként.¹⁵ Persze a pszichologizáló és a művészetfilozófiai gondolat példaszerűségére apelláló megközelítés nem zárja ki egymást, legalábbis a kettő nem választható szét rigorózan, hisz a NIHIL remekléséhez hozzátartozik az is, ahogy a gondolatok és az indulatok dinamikája átszövi egymást.

Ha azonban a verset Karinthy korabeli művészetfelfogásának kontextusában vesszük szemügyre, akár meg is fordíthatjuk a pszichologizáló értelmezés irányát. Vagyis úgy

érvelhetnénk, hogy ez a művészetfilozófia, mely épp a Nihil-ben nyerte el kristályosan köznapi megfogalmazását, olyan szokatlan, kora irodalmi közegének horizontjától olyannyira idegen és elrugaszkodott, a művészet fogalmának olyan merész és teljes körű átértékelését implikálja, hogy Karinthy csak egy effajta szituációba helyezéssel remélhette legalább lélektanilag motiválttá tenni. Ez a manőver annál is valószínűbbnek tűnik a Nihil esetében, mert Karinthy más műveiben is lépten-nyomon ezt csinálja. A novelláira és regényeire oly jellemző fantasztikum, az álom és az örület formái, a szereplők gondolatainak más világokba való fantasztikus kihelyezései keretet és formát teremtenek az extrém, rendellenes vagy merészen spekulatív gondolatoknak. Úgy is mondhatnám, hogy a fantasztikus forma naturalizálja mindazt, ami a köznapi szöges ellentéte. Hasonló mechanizmussal találkozunk a Nihil-ben is, csak itt épp fordított a helyzet. Ezt mindenestül a köznapiság uralja, egyedül a benne megjelenő művészetfogalom tekinthető képtelennek vagy elrugaszkodottnak, és a szakítás élethelyzete e művészeti fejtegetések fantasztikusságát naturalizálja. E naturalizálás instrumentuma tehát a nő, a szerelmi szakításhoz kapcsolódó lelkiállapot pedig: a Nihil.

De ha már a lélektani magyarázat finomságainál tartunk, arra is magyarázatot kellene találnunk, hogy fiatalemberünk miért reagál ilyen végletesen a szakításra, ha egyszer, ahogy azt a vers elején megtudjuk, ő az, aki kedvesét elhagyja, aki már nem szereti. Miért a kétségbeesés akkor, s főleg miért ilyen önpusztító? Miért gondol arra, hogy „*meg kellene döglönni*”? Bár minden szakítás egyszersmind krízis, úgy tűnik, nem egyszerű szerelmi bánatról van itt szó, hanem valami másról is. Vagyis a dolgok nemcsak érzelmi, hanem szellemi szintéren bonyolódnak, nem csupán a nőt nem szereti már, akit korábban szeretett: nekem úgy tűnik, hogy ez a szerelmes fiatalember magában a szerelemben csalódott, abban az eszmében, melynek ez a nő testet adott. Maga a szerelem mint eszme, mint fő-fő életérték szenved csorbát itt – és ennyiben mindegy, hogy ki nem szereti már a másikat –, azt nem tudja elviselni, hogy a szerelem nem halálos, hanem olyasmi, ami egyszerűen véget érhet. Ez az érzés szakad rá teljes súlyával a versbeli fiatalemberre, még ha nem szerelmes is már, ezért gondolja, hogy e szakítás után nem érdemes tovább élni, hogy most meg kellene döglönni. Ez a fiatalember bizony javíthatatlan idealista.

Persze lehetséges egy másik lélektani magyarázat is, mely szerint a „*már nem szeretem*” szólam épp az ellenkezőjét jelenti annak, mint amit a fiatalember gondol, vagy ő az, akit elhagyott a szerelme, hogy sebzett lélekkel, kivert kutyaként bolyong az utcán, és csak önmagát áltatja, biztatja, tartja magát ideig-óráig, hogy aztán végül mégiscsak elemi erővel bukjon ki belőle a teljes elveszettség érzése. Mielőtt azonban én is végleg elmerrülnék fiatalemberünk lelkének boncolgatásában, fordítok egyet a dolgon. Mert lehet azon töprengeni, azt találgatni, hogy itt akkor ki hagyott el kit, és milyen lelkiállapotot tükröz a „*már nem szeretem*” kijelentés, de fontos látnunk, hogy ez a három szó nem egy nővel, hanem egy irodalmi konvencióval való szakítás jele. Vagyis a lélektani értelmezés, bármilyen kézenfekvő legyen is a csábítása, a Nihil esetében eleve célt téveszt.

Korábban beszéltem már arról, hogy a férfi és a nő viszonya milyen féloldalas Karinthy-nál, s hogy ez a féloldalasság egy irodalmi konvenciót követ. Itt azonban e megállapítás másik oldalára szeretnék rámutatni, arra nevezetesen, hogy ez a viszony eleve *nem lélektanilag* motivált, nem realiztikus értelmű. Karinthy világszemléletében, melynek meghatározó vonása a valóságra vonatkozó ismeretelméleti szkepszis, illetve e szkepszis kivetítése a művészetre, a nő alakja is ebbe a szemléleti keretbe rendeződik, vagyis éppannyira kapcsolódnak hozzá elvont képzetek, mint amennyire a vágy eszmé-

nyi tárgya. Abban a felfogásban, amely az irodalmat a valóság szükségképpen elfedéseként, szubjektív torzképeként látta, és a kifejezés minden közvetítő közegét, tehát az irodalom anyagát, a nyelvet és a formát egy filozofikus és rögeszmés (Karinthyánál e kettő lényegében elválaszthatatlan) közvetlenségigény jegyében elutasítja, a nő, ahogy erre Dolinszky Miklós rámutatott, olyan *princípiumként* jelenik meg, mely a közvetítés jegyében áll. Ő az, aki testet ad a szerelem eszméjének, s mert testet ad neki, ezzel szükségképpen lefokozza, beszennyezi, meghamisítja – talmivá teszi. (A nő tehát egyfajta illúzió hordozója, és a novellák paradigmatiszmas nőalakja azért lehet éppen a színésznő, mert a színésznő mintegy megduplázza ezt az illúziót.) „*A Nő* – írja Dolinszky – *ilyen módon mindenekelőtt nyelvdeimon Karinthy Mitológiájában, mely a közvetíthetőség érdekében másodlagossá, vagyis korrupttá teszi az Eszme közvetlen és közvetíthetetlen tapasztalatát.*” És tovább: „*A fiatal Karinthy világszemléletét a női princípium tartja fogva, mely éppen úgy visszakereshető volt elvont formájában – irodalomnak és nyelvnek álcázva –, mint közvetlen érzéki alakjainak sokaságában. Mindkét megjelenési forma Karinthy korai művészetelméletével, nem pedig nőszemléletével kapcsolatos.*”¹⁶ Karinthy úgynevezett „nőellenessége” tehát nem annyira a nőről alkotott elképzeléseivel vagy a hozzájuk kapcsolt tapasztalataival hozható összefüggésbe, hanem azzal az irodalom- és művészetellenességgel, melynek radikalizmusa a fiatal Karinthyt olyan társtalan jelenséggé teszi a századforduló magyar irodalmában. Ez a felismerés jelzi a Nihil-ben megfogalmazódó antiművészeti gondolkodás pszichológizáló értelmezésének korlátait.

Ettől persze amikor Karinthy korai novelláinak és humoreszkjeinek férfi hőseit szinte rögeszmésen a démoni vonzású nő áldozataiként állítja elének, amikor a női princípiumot a testhez, az anyaghoz, az érzéki matériához köti, és szembeállítja a szellemmel, a testetlen, absztrakt gondolattal, éppenséggel a századforduló hű gyermekének mutatkozik. Mindez a kor gondolkodásának, nőképeinek közhelye. Ezért, hogy írásainak ez a rétege korhoz is kötött, és mára finoman szitáló por fedi. Mégis, ennek a fajta „nőellenességének” és Karinthy művészetellenességének összekapcsolása, együttállása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy művészetről való gondolkodásában megtegyen egy döntő lépést. Hogy ne csak az önkifejezésre épülő művészi forma szűköségét, ismeretelméleti korlátait lássa világosan, hanem azt is, hogy a forma legfőbb instanciája, a szépség – és ez az, amiben a női princípium és a művészet összetalálkozik – sem lehet a művészet célja (s meglehet, hogy a cél nem is a művészet). Vagyis Karinthy azzal a felfogással szakít, amelynek alfája és ómegája a művészet és az esztétikum összekapcsolása. Röviden: a művészet esztétikai felfogásával.

Osvát, a bíró

Ahogy egy utcán elhangzó ártatlan „*hogy van*” gyilkos indulatokat szabadít fel az UNALOM című novellában, itt is egy találkozás és egy esetlegesen felmerülő téma, az, hogy barátja a neoimpresszionizmusról kezd el beszélni olyasvalakinek, akit ez most éppen egyáltalán nem érdekel, aki azt gondolja, hogy a legjobb lenne megdöglenni, váltja ki belőle ezt a művészetellenes tirádát, ami érthető módon oda fut ki, hogy a fontos az, hogy jól érezzék magukat az emberek.

„*Soha három percig nem lehetett vele együtt lenni vita nélkül – írja Karinthyról Móricz. Nem veszekedés, talán soha életében nem veszekedett senkivel: vita. Elméleti vita. Intellektuális analízise a fogalmaknak... Megtámadta a formát, s csak abban nyilatkozott meg, hogy nem tisztán a konstruktív technikai vitája a vonalak és szerkezetek fölött, hogy egész váratlanul s szokatlanul akkora intenzitás robbant fel benne, ami már líra volt.*”¹⁷ Laczkó Géza is hasonlóan ír a vele való találkozásokról: „*Nem lehetett mellette egyszerű köszönéssel elhaladni, meg kel-*

*lett vele állni pár szó váltására. Amiből néha pár óras társalgás lett. Társalgás? Rossz szó. Viharos szócsata a megfelelőbb.*¹⁸

E mindig ugrásra kész szenvedélyes vitaszellem egyik legragyogóbb lenyomata a NIHL művészeti fejtegetéseinek sora, mely megőrzi az élőbeszéd közvetlenségét, indulati töltését, ami valójában a gondolatok egymásra következésének dinamikája inkább, a gondolatok logikus egymásra következésének, szédítő iramának sodró ereje. Aztán olyan, mintha a vers fiatalemberét ugyanez az erő perdítené ki magából a vitahelyzetből, mint valami forgószelet viszi tovább az utcán, mit sem törődve faképnél hagyott barátjával. Meglehet, hogy a NIHL-ben nincs „ütem”, de a tempója frenetikus.

E gondolattermelés, a gondolatok mozgásba hozásának színtere az utca és a kávéház, az emberi találkozások sűrű közege. Karinthy úgy járja a várost, mint egy két lábon járó, folytonosan zakatoló vitatkozógép, áldozatra leső provokátor, akcióba induló gondolatterrorista.

Annak, hogy a barátja nevét is megtudjuk, hasonló hatása van, mint a Rottenbiller utca említésének. Nem egyszerűen a jelenet helyi színeit erősíti, konkretizálja, hanem valami különös és drasztikus valóságéffektust teremt, mely plasztikus erővel ruhazza fel a szituáció kis utcai drámáját. Egymást keresztező, egymást horzsoló utak, szándékok, késztetések és érzelmek sűrűje a város, ebből a masszából válik ki egy-egy nevet viselő ember. „*Hatalmas ereje van minden versben a kimondott névnek*” – írja Takács Zsuzsa¹⁹ –, ráadásul ez a név, mely a NIHL-ben szakaszos adagolásban háromszor is elhangzik (Bíró, Ernő, Bíró), itt másért is fontos. Bíró Ernőt ugyanis a vajt fülű irodalmárok szinte közmegegyezészerűen Osvát Ernővel azonosítják.²⁰ Peer Krisztiánhoz szerencsére nem jutott el ez a hír: „*És akkor jön ez a szerencsétlen Bíró, akiről talán tudnom kéne, hogy kicsoda a valóságban, de nem tudom. (Gyaníthatóan a Lajos).*”²¹ Szerencsére, mondom, mert így legalább friss szemmel nézhet rá a versre. És bár „*a Lajos*”, vagyis Bíró Lajos nem jó tipp, mert igazából semmi sem szól mellette, Peer arra nagyszerűen rávilágít, hogy Bíró Ernő tényleg kissé szerencsétlen figuraként van beállítva itt: a fiatalember, miután beléfojtja a szót, kioktatja és „*leernőzi*” (Peer Krisztián), egyszerűen sarkon fordul, és ott hagyja az utcán. Ha tehát azt mondjuk, hogy Bíró nem más, mint Osvát, meg kell fontolnunk azt is, hogy a vers fiatalemberé és vele együtt Karinthy mindezt a *Nyugat* komor és mérhetetlen tekintélyű legfőbb ítésszévé teszi. Egyszóval ezt is a vers hallatlan merészségei közé kell sorolnunk. A név ereje ezúttal valóban hatalmas. Ráadásul a keresztnév azonosságán és a Bíró/ítész áthalláson túl van még egy mozzanat, ami ezt az azonosságát erősíti. Karinthy TIZENHATODIK SZÍN című Madách-persziflázására gondolok, melynek színhelye a New York kávéház, ahol a „*Nyaggat*” szerkesztője Ádámnak a neoimpresszionizmusról beszél. Pontosabban arról faggatja, vajon „*a neo-*” vagy a „*nio-neo-impresszionizmusban*” hisz-e. Az írás a GÖRBE TÜKÖR-ben (1912) jelent meg, azt sajnos nem tudom, hogy eredetileg mikor és melyik lapban, de bizonyos, hogy időben elég közel a NIHL-hez, úgyhogy a két szöveg kölcsönösen egymásra mutogat. Az ilyesfajta átjárások a humoros és a komoly közlések között (emlékezzünk csak „*a verseim általános titkos feltűnést keltettek*” humoreszkkitétele és a NIHL fogadtatása közti kapcsolat különös esetére)²² éppolyan nyugtalanítóak, mint a művészet és élet, illetve a vers és a valóság határainak elmosódása, amiről a vers fiatalemberé beszél, és ugyanígy tűnik át Bíró Ernő figuráján Osvát Ernő alakja.

Gondoljunk csak bele, milyen zseniálisan számító ötlet Osvát Ernőnek ez a megidézése, bevonása a vers világába! A *Nyugat* és Karinthy kapcsolatában, illetve a NIHL (titkos) kortársi megítélésében és utóéletében oly sokféleképpen exponált figuráról kiderül, hogy magában a versben is szerepel. Így aztán könnyen támadhat olyasféle örvé-

nyes és nyugtalanító érzésünk, mint Borges kedvenc példájában, a DON QUIJOTE második részében, melyben „a regény hősei egyben a regény olvasói”.²³

Maga Osvát ilyen tiszteletlen és lekezelő szerepeltetése már önmagában is elképesztő, de ettől, tudniillik a vers megírásától kezdve minden csak még elképesztőbb lesz. Hiszen Karinthy ezután fogja magát, és versét Osvátostul beküldi a *Nyugatnak*. S bár a nagy tekintélyű szerkesztő a versben nem kapott esélyt arra, hogy válaszoljon a fiatalember leckéztetésére, hiszen az csúnyán faképnél hagyta, úgyhogy „*Bíró dühösen ott maradt az utcán*”, most élhetne bírói jogával. A kézirat, amivé a vers a benne levő történésekkel és fejtegetésekkel együtt átváltozott, mégiscsak az ő ítéletének hatáskörébe került! A lecke tehát fel van adva, Osvát *válasza* pedig az, hogy leközi a verset, amelyben ő maga is exponálva van, amellyel aztán, láttuk, oly sokféleképpen²⁴ összekapcsolódik. Ez pedig a vers akceptálását jelenti, ha tetszik, duplán is. De menjünk tovább, hiszen ezek után a fogadtatás valamennyi korábban említett, Osváthoz kötődő mozzanata különös fénytörést kap. Amikor a szerkesztő teljes mellszélességgel kiáll a NIHIL mellett, akkor Pekárnak, Hatvanynak és Adynak, akik ezt kipécézik, kifogásolják vagy felpanaszolják, tudniuk kell, hogy ennek a versnek maga a szerkesztő is szereplője. A vers belső viszonylatai és külső története, ahogy az egy vérbeli irodalmi komédiához illik, egymásba csúszik és összekeveredik. A NIHIL-nek nemcsak tételes tartalma, hanem, mondhatni, a létmódja is művészetfilozófiai.

Sok minden utal arra, hogy Osvátot különös kapcsolat, különös kötés fűzte Karinthyhoz (emlékszünk Ady kifakadására, hogy „*ő csak Karinthyt kedveli*”). Igaz, mintha kicsit féloldalas lett volna a viszony, hisz éppen Osvát volt az, akinek lapja számára Karinthy, a humoros író egyszerűen nem létezett, aki még a TANÁR ÚR KÉREM darabjainak sem adott helyet, hiába unszolta Füst Milán. És mégis mit kell látnia Füstnek a napsütötte korzón? Az ifjú Karinthyt „*a félelmes, papos Osvát Ernőbe belekarolva*”. Karinthy – mint írja – „*fenn hadonászott a vasbotjával*”, Osvát pedig „*csodák csodája, nem is haragudott ezért, sőt mintha biztatta volna. – Mutassa csak meg mindnyájunknak – mondta neki –, és főleg nekem mutassa meg. Mert én aztán igazán rászorulok. – Karinthy meghökkent, de aztán észbe kapott. – Eh, maguk nyárspolgárok mind, valahányan vannak – mondta megvetően –, maguknak semmit se lehet megmutatni, se bizonyítani. – De majd az új nemzedék! Biztosíthatom önt, hogy az majd utánam indul!*

– *Biztosítom önt, hogy én is – mondta Osvát szinte alázatosan, vagyis: szelíd és átható gúnynyal. Karinthy újra meghökkent egy kicsit.*

– *Eh, milyen furcsa ember ön! – kiáltott fel hirtelenül, mintha most kapna csak igazán észbe.*

– *Mi lesz ebből? – Gondoltam én.*

De nem lett belőle semmi baj. Osvát nagyon ránézett a fiúra, aztán jóságosan, szinte boldogan, enyhén elnevette magát.

– *Mi mind a ketten furcsa emberek vagyunk, kedves uram – felelte végül is e szigorú fiúnak.*”²⁵

Ebben az utcai jelenetben, mely tele van vibráló feszültséggel, apró kis vívómozdulatokkal és finoman szcenírozott megütközéssel, mintha felcserélődnének a szerepek: a komor és félelmetes Osvát ironikus, már-már bolondos arcát mutatja, sőt enyhén még el is neveti magát, Karinthyt pedig valami dogmatikus szigor jellemzi. Ám ez a szerepcsere is a köztük levő affinitást jelzi, azt, hogy Osvát sokban szellemi rokona Karinthy-nak és fordítva. A kortársak mindkettőjüket szókratészi figurának látták, akinek igazi eleme nem az írás, hanem a beszéd és a gondolkodás. És a gondolat nevében mindketten készek voltak az írás és a művészet ellen fordulni. „*Platón Szókratészének könnyű sza-*

vát: »megyünk, amerre a gondolkodás szele visz«, ő valami vad elszánással ejtette ki: »szembe nézünk minden gondolatnak, ha mindjárt életünk alapjait gondolkozzuk is el magunk alól« – írja Németh László Osvátról. És ezt is: „voltaképp az írás ellen felhozható legnagyobb érv öltött testet [bennel]: az írás eltompítja a gondolkozást; nemesebb salaktalanul gondolkozni, mint gondolatot írva meghamisítani”.²⁶ Mindenestre ezek a szavak alighanem más akusztikát kapnak Osvát NIHIL körüli szerkesztői-szókratészi bábáskodásának fényében.

És akkor már ne is álljunk meg itt. Hiszen látnunk kell, hogy Osvát ugyanazt képviseli, mint a vers fiatalembere: „nemesebb salaktalanul gondolkozni, mint gondolatot írva meghamisítani”, vagyis az írás a gondolat meghamisítása, vagyis: „a művészet az, amit az ember gondol”. Nemcsak Bíró és Osvát alakja között van tehát átjárás, átfedés, hanem egyfelől Bíró/Osvát, másfelől a fiatalember/Karinthy között is. Nagyon is hasonlítanak ők ketten vagy kétszer ketten, egymásra. Olyannyira hasonlítanak, hogy különbség szinte csak korban van köztük. Úgy is mondhatnám, hogy Bíró/Osvát a Karinthy-féle fiatalember idősebbik fele, vagy így: a fiatalember bizonyos értelemben idősebb önmagával szembesül, saját énjével vitatkozik az utcán. Másképpen szólva, a NIHIL is azt a mintázatot követi, mint a néhány évvel későbbi Karinthy-mű: ez is találkozás egy fiatalemberrel. Bíró Ernőben tehát éppannyira ott van Karinthy Frigyes, mint amennyire Osvát Ernő. Túlzás? Túlvesztés? Persze hogy az, de a NIHIL olyan összetett képlet, hogy értelmezésének egyik zugába még ez is belefér. Egyébiránt meg a dolognak van egy simpa és tényszerű magva. „Frigyes” és „Ernő” egy és ugyanaz a személy, vagy inkább e kettő összetalálkozik Karinthyban, aki a keresztségben a Karinthy Frigyes Ernő nevet kapta.

Avantgárd affinitások

Idézzük fel még egyszer Karinthynek a „Nyagpat” szerkesztője szájába adott mókázását a „neo-impresszionizmussal” és „nio-neo-impresszionizmussal”. Ami azon túl, hogy a TRAGÉDIA-beli homousion-homoiusion problémára játszik rá, mást is tesz. Hirtelen ráirányítja figyelmünket a neoimpresszionizmus szóra. Rá kell jönnünk ugyanis, hogy ez a szó valahogy nincs a helyén itt. A kor irodalmi csatározásai az impresszionizmus körül dúltak, s aki az impresszionizmusnak üzent hadat, voltaképpen a *Nyugat* kiforrott és túlérett művészetével fordult szembe. „Filozófiával szívében nem lehet a költő impresszionista” – írja Karinthy²⁷ teljes összhangban és majdnem egy időben AZ UTAK ELVÁLTAK Lukácsával. Mégis furcsa az, hogy Bíró a neoimpresszionizmusról beszél, hiszen a TIZENHATODIK színi közege egyértelműen irodalmi, és a NIHIL-ben is a versköltészet céljáról esik szó. Ha azonban meggondoljuk, hogy e vers fejtegetései nem a költészetre, hanem általában a művészetre vonatkoznak, akkor az elsőre furcsának tűnő szó mindjárt funkciót kap, szokatlan módon, de mégiscsak a helyére kerül: a NIHIL fejtegetéseinek nem tisztán irodalmi jellegét, hanem általános művészetfilozófiai karakterét nyomatékosítja.

A neoimpresszionizmus szó versbeli jelentésének azonban lehetséges egy másik értelmezése is. És erre is Karinthy játéka ébreszthet rá bennünket a nio-neo-impresszionizmussal. Az újnak az a folytonos kényszere ugyanis, amit ez a „nio-neo” oly elmésen jelöl, az avantgárd jellegzetessége. Eszerint tehát a neoimpresszionizmus, ez az irodalomban nem létező fogalom, a nio-neo-impresszionizmusnak, vagyis a posztimpresszionizmus *utáni* képzőművészeti irányzatoknak az irodalmi megfelelője. Ha viszont ezt az értelmezést elfogadjuk, akkor Bíró nem a szó bevett jelentése szerinti, vagyis a festészeti, hanem az irodalmi neoimpresszionizmusról beszél. Egyszóval a futurista irodalomról. Mindebből pedig az következik, hogy a vers fiatalemberé által fejtegetett művészetfogalom

nem is olyan váratlan módon vesz radikális irányt – még ha ez az irány azért igencsak meglepő marad is. Bíró/Osvát Ernővel találkozva ugyanis mintegy az avantgárd nagy kérdésébe botlik bele a Rottenbiller utcán. Ekképpen a Nihil egyfajta válasznak is tekinthető akár erre a kérdésre.

Milyen képe volt tehát Karinthynek az avantgárdról? Ami ebből most érdekes számmunkra, a nemzetközi avantgárdra, eminensen a futurizmusra adott reakcióját illeti, hiszen a magyar avantgárd csak évekkel a Nihil megszületése után szökkent szárba. Először is azt érdemes hangsúlyozni, hogy Karinthy rendkívüli módon foglalkoztatta a futurizmus felbukkanása és jelensége. A *Nyugatban* már 1909 júniusában utal Marinettire, sőt franciául idéz a futuristák alapító manifesztumából, mely néhány hónappal korábban, az év februárjában jelent meg. Ráadásul ez a cikke, melynek a hangzatos *A MOZGÓFÉNYKÉP METAFIZIKÁJA* címet adta, fontos elméleti érdekű megnyilatkozása, ebben fogalmazza meg először explicit formában az énelvű, a szubjektum felnagyításán és projektálásán alapuló kifejezésetztétikával szemben egyfajta tárgyilagos, objektív művészet kívánalmát és programját. Ezzel állítja szembe a nagy hangú, expresszív és egocentrikus futuristákat. „*Halk szavú és fegyvertelen a művészet, ó, Marinetti úr, a valósággal szemben.*” Ettől kezdve a futurizmus gyakori referenciává válik írásaiban: legalább öt olyan paródiáját ismerjük a tízes évekből, amelyek ezen irányzat egy-egy megnyilvánulási formáját pécézik ki: megírta a futurista manifesztum, a futurista festészet, a futurista dráma és a futurista költészet torzképét. Mindez nem csupán önmagában érdekes, hanem azért is, mert Karinthy irodalomszemlélete és tájékozottsága – eltérően mondjuk Babitsétól vagy Kosztolányiétól – lényegében leragadt vagy megtorpant a XX. század küszöbének íróinál. Számára olyan késő viktoriánus írók maradtak a legfőbb viszonyítási pontok, mint Chesterton, H. G. Wells vagy G. B. Shaw. Hozzájuk társult ugyan később Thomas Mann és Pirandello, de a klasszikus modernizmus irodalma – Rilke, T. S. Eliot, Joyce, Proust és társaik – szinte teljes egészében érintetlenül hagyta. Igaz, Fábry Zoltán 1925-ös *IN MEMORIAM: FRANZ KAFKA* című cikke, mely az egyik első magyar nyelvű méltatás Kafkáról, ezzel az alcímmel futott: „*Abból az alkalomból, hogy Franz Kafka művei nemsokára magyarul is megjelennek Karinthy Frigyes fordításában.*” Ez azonban éppolyan vaklármának bizonyult, mint Babitsnak a 30-as évek közepén a *Nyugatban* is reklámozott *ULYSSES*-fordítása. Alighanem Karinthy irodalmi státusa is más volna kicsit, ha nem csak a *MICIMACKÓ*, *Leacock* vagy akár *Swift* fordítójaként gondolkánánk rá, így azonban még azt sem tudjuk, ismerte-e egyáltalán behatóbban Kafkát.

Ha tehát azt mondtam, hogy Karinthy rendkívül izgatta és foglalkoztatta a futurizmus, akkor ez nem egyszerű ténymegállapítás. Karinthy egészen különös vegyülék volt, nem a megszokott értelemben vett író, inkább feltalálóalkat, örök kezdő író, mindent magának újrafelfedező, mindent a nulláról, „*Ádámtól és Évától kezdő*” (vö. Madách *TRAGÉDIÁ*-jával és ennek Karinthy eszmélkedésében és gondolkodásában játszott mérhetetlen szerepével) örök fiatalember, aki az irodalomra, akárcsak az életre és a valóságra, mint Babits mondja, valahogy kívülről nézett. A futurizmus olyan újdonság volt, olyan művészeti fordulat, olyan fantasztikus gondolati lehetőség, amely nem hagyta nyugodni. Ebbe a hozzáállásba persze bőven belefér az értetlenség és a nem különösebben szofisztikált gúnyolódás is. Karinthy viszonyulása a művészethez, akárcsak az avantgárdhoz, alapvetően laikus viszonyulás, éppen ez a nagy eltérése és olykor nagy előnye a többi irodalmi szereplőhöz képest és szereplővel szemben.

Derék Pál egy rövidebb írásban vázolta Karinthy avantgárdképének változását a tízes évek elejétől a húszas évek végéig, „*annak illusztrálására, hogy... a Nyugat irodalomfelfogásához (a modernséghez) közel álló alkotók körében az évek múltával a kezdeti merev eluta-*

sítás és idegenkedés helyét egyfajta elnéző megértés váltotta fel”.²⁸ Ezzel azonban van egy kis baj. Mint az az eddigiekből bőségesen kiderült, Karinthy korántsem tekinthető a *Nyugat* irodalomfelfogását bárhogyan is reprezentáló írónak, és a jelzett ív jellemzőbb is másokra, mondjuk Babitsra. Ráadásul Deréky kronologikus lépegetése nagyot botlik. A VIASZFIGURÁK-ról ugyanis ezt találja mondani: „Érdekes mutatója... Karinthy szenzibilitásának. Most, 1922-ben tudatosul benne” stb. stb. – s hogy mi is az, ami tudatosul benne, itt azért sem firtatnám, mert az említett írás, már hét évvel korábban, Karinthy KÉT HAJÓ című 1915-ös kötetében megjelent. (Többek közt ez baj a Karinthy-féle slamos és megbízhatatlan szerzőkkel, akik egy írást többször, olykor még más címen is leközelnek: hogy állandó filológiai frusztrációt okoznak az irodalmároknak.)²⁹ De Derékynek nem csak a kronológiája, a módszertana is sántít, hiszen három paródia után egy novellisztikus karcolatra, majd egy verseskötethez írt előszóra építi következtetéseit. Amiből úgy tűnik, mintha a paródiák szükségképpen valamiféle elutasítást fejeznének ki. Ha Babits vagy Kosztolányi paródiájára gondolunk, könnyen belátható, hogy ez nincs így. De hogy *hogyan* van, az korántsem egyszerű kérdés. Mielőtt erre rátérnék, még annyit jegyzek meg, hogy a Deréky említette előszó Hollós Korvin Lajos NIHIL című kötetéhez íródott, ami már-már komikussá színezi a derék avantgárdkutató korábban említett és a szakma egészére jellemző NIHIL-vakságát.³⁰

Ráadásul Deréky elsőként a FUTURIZMUS című, kötetben 1913-ban megjelent paródiát veszi – igen, ez a megfelelő szó itt – górcső alá. Csak az kerüli el a figyelmét, hogy Karinthy önként kínálkozik a paródia és a NIHIL közti kapcsolat nyomravezetőjéül. A FUTURISTA IRODALOM RENDELETE alcímű kiáltványnak ugyanis nem maga a szerzője, ő csupán közreadja: „A Rottenbiller utca sarkán egy sarokban kitépett irkalapot találtam.” Így kezdődik az írás. Igen, a Rottenbiller utcán – ahogy azt a rend kedvéért Deréky is megjegyzi! Véletlen csupán? Leírhatta ezt ártatlanul és óvatlanul Karinthy? Anélkül, hogy ne gondolna azonnal ama másik, igencsak emlékezetes Rottenbiller utcai jelenetre, s hogy ezzel az utalással a NIHIL-t az avantgárd problémájával valamiképpen össze ne kapcsolná? A kérdés megint csak az, hogy mit jelent ez a kapcsolat. Egyfelől: miképpen olvasható ki egy paródiából értékítélet? Másfelől: mi a kapcsolat a NIHIL és a paródiák között – és tovább, tekinthető-e maga a NIHIL paródiának? A Karinthy-művek korpuszában folytonos átjárás van a paródiák, a humoreszkek, illetve a novellák, regények és a versek között. Ezek a hangnembeli és motivikus átjárások kikezdi a műfaji határokat s vele együtt a „humor” és az „irodalom” határait. Karinthyt alighanem azért izgatta a futurizmus, mert ugyanezt a határátlépést az úgynevezett magas művészet oldaláról a vásári kikiáltók modorában, vagyis korábban nem látott harsánysággal gyakorolta.³¹ Ki tudná megmondani, hogy a FUTURISTA KIÁLTVÁNY programjából mi és mennyire vehető komolyan, pontosabban azt, hogy mit is jelent ez a komolyanvétel? Nem egyéb-e a FUTURISTA KIÁLTVÁNY, mint a szavak és gondolatok képtelenségig feszített szabad játéka? S nem ugyanez a paródia és a humoreszk terepe is? Hogyan fordul át a célirányos gondolat merő abszurditásba, hogy válik a következetesség logikai ellentmondássá? Mit jelentene a FUTURISTA KIÁLTVÁNY egy vicclapban? És hogy néz ki e kiáltvány paródiája ugyanott? Minden kiáltvány a nagy szavak és elhatározások performatív aktusára, Karinthy szóhasználatával, önbeteljesítő jóslatára épül. A kinyilatkoztatás teátrális aktusára, a kikiáltó autoritására, arra, hogy itt ő az úr, szavainak legalább ura, és az úr most íme ír, beszél, figyeljünk hát a szavára. Karinthy futurizmusparódiája az „Úr – ír” elemi iskolai kinyilatkoztatásából indul ki, és végül ide tér vissza. A kiáltvány egy felépülés és leépülés ívét járja be, és ezt az ívet írják le a rendelet egyes pontjai is, a szavak

és gondolatok előreiramosodásának és lebukásának történetét, ahogy minden mintegy a saját súlyától összeomlik, önmaga ellentétébe fordul. „*Le kell rombolni a következetességet, mely az életet be akarja szorítani a logika szűk csatornájába. Le kell rombolni a következetességet, tehát nem kell lerombolni.*” Hát igen. A túlfeszített gondolatsorokat nem lehet ki-egyenesíteni, logikailag kitaposott, kényelmesen járható úttá tenni. Az emberben mindig marad egy kis frász, és marad a nevetésre húzott száj görbe tükre. Mindezt mégsem tudom a futurizmus kritikájaként értelmezni. Pontosabban maga a kérdés tűnik értelmetlennek, mivel nem tudjuk eldönteni egy paródiáról, hogy van e kritikai tartalma vagy sem, nincs rá belső kritériumunk. Ahhoz, hogy egy paródiának kimondottan kritikai jelentést tulajdoníthassunk, szemet kellene hunynunk afölött, hogy paródiát, nem pedig kritikát olvasunk.

*

Kappanyos András ellenkező oldalról közelít ugyanehhez a kérdéshez. Azt mondja, hogy maguk az avantgárd műalkotások olyan normaszegő, önálló rendszert alkotó nyelvi képződmények, amelyek „*nemcsak az értékelő kritika, hanem a paródia ellen is védettek, hiszen nem hagynak teret a túlzásnak: hogyan lehetne valami még motiválatlanabb, mint egy teljesen motiválatlan nyelvi elem? Ezzel a különös problémával a kor (és a magyar irodalom) legjelentősebb parodista írója, Karinthy is szembesült. Amikor az avantgárd versnyelvről kívánt paródiát írni, a reflexió terének megteremtéséhez szüksége volt egy alappreferenciára, egy normatív állapot sugallatára, ezért egy ismert, sőt közhelyesen ismert verset (Befordultam a konyhára) írt át az avantgárd formanyelvére. Ha nem derengene fel a szöveg mögött ez a norma, akkor egyszerűen avantgárd versnek olvasnánk.*”³² Álljunk meg itt, ebben a rendkívül izgalmas és inspiratív fejtegetésben.

Annak megítéléséhez tehát, hogy egy mű paródia-e vagy sem, csupán akkor van kritériumunk, ha szövegünkön átsejlik a modellmű normatív nyelvhasználatot mutató mintája.³³ Egy előkép, egy referenciaként szolgáló szöveg vagy szövegtípus „átderengése” nélkül a paródia önálló alkotássá, teljességgel önreferenciális szöveggé válna. Hadd tegyem hozzá, hogy ez nemcsak az avantgárd művek paródiáira érvényes, hanem magára a paródia műfajára és így Karinthy összes torzképére Adytól, Mikszáthon át egészen – hogy egy az avantgárd gyanújába nem keverhető nevet mondjak – Pósa Lajosig. Az avantgárd szövegeket a normatív szöveghasználattól való radikális eltérés kontraszthatása élteti és működteti, ahogy a paródiát is az alapul vett mű nyelvi normájához/tól való idomulás/eltérés kreatív és túlfeszített játéka hozza mozgásba. Vagyis az avantgárd művészet hatásmechanizmusa lényegi hasonlóságot mutat a paródia hatásmechanizmusával. Az avantgárd és a paródia rokonok. Tehát nemcsak az a probléma, miképpen lehet az avantgádról paródiát írni, hanem az is, hogy miképp lehet ezt a kettőt megkülönböztetni. Ezért, hogy: „*Ha nem derengene fel a szöveg mögött ez a norma, akkor egyszerűen avantgárd versnek olvasnánk.*” A dolog azonban csak most kezd érdekes lenni, Kappanyos ugyanis így folytatja: „*Voltaképpen ez történt – [ti. hogy avantgárd versnek olvassuk – B. A.] Karinthy Nihil című versével, amely ha nem is paródiának, mindenképp egy jellegzetes modor kiélezett bemutatásának íródott: mivel nem érzékelhető benne a távolságtartás, a reflexió tere, a szöveg a szerzői szándéktól függetlenül a Karinthy-líra egyik jelentős, kanonikus darabjává vált.*”³⁴

Kappanyos ezzel a felvetéssel rendkívül sok mindent állít és sok mindent lebegtet. Egyfelől azt állítja, hogy a Nihil-t „jelentős” versnek tartják (úgy általában, sajnos, nem tudjuk meg, kik, talán az irodalmi közmegegyezés – bár láttuk, hogy a helyzet éppen nem ez), hogy a vers a Karinthy-líra kanonikus darabja (ami alighanem azt jelenti itt,

hogy a versek, nem pedig a versparódiák közé sorolják), és főképpen azt, hisz ezért került elő egyáltalán a NIHIL példája, hogy nem egyszerűen versként, hanem avantgárd versként olvassák. Noha ez utóbbira valóban vannak fontos *jelzések* (azokra a mottókra gondolok, melyeket SZAKÍTÓPRÓBA című írásomban emlegettem), nem tudok arról, hogy a NIHIL-t bárki is avantgárd versnek tartotta vagy ekként értelmezte volna – ez talán még Radnóti Sándor írásáról volna leginkább elmondható, de szorosabb értelemben még erre sem igaz – az avantgárd kutatói pedig még a vers megemlégtetését is egyetemlegesen tartózkodnak. Közülük éppen Kappanyos az egyedüli (és üdítő) kivétel. De ő is csupán azért emeli a NIHIL-t egy pillanatra az avantgárd művészet fénykörébe, hogy mindjárt vissza is ejtse a sötétbe. Hiszen, mint mondja, a vers ilyesfajta értékelése félreértés eredménye, a NIHIL ugyanis paródia, és ekképpen nem lehet se jelentős, se kanonikus, se avantgárd vers.³⁵ Allításának első fele legalább olyan figyelemre méltó, mint a második, így együtt pedig a NIHIL már említett tudathasadásos befogadásának pregnáns példája.

Ez a tudathasadás logikai bukfencé gömbölyödik abban az állításban, mely szerint a NIHIL „*ha nem is paródiának, mindenképp egy jellegzetes modor kiélezett bemutatásának íródott*”. Mert honnan is tudhatnánk ezt ilyen bizonyosan, ha egyszer épp az a helyzet (és ezzel folytatódik a mondat), hogy „*nem érzékelhető benne a távolságtartás, a reflexió tere*”? Magyarán nem lehet megkülönböztetni attól, aminek a paródiája volna. Mindenesetre nem véletlen, hogy arról, mi is volna ez a jellegzetes modor, amire Karinthy verse hajaz, nem hallunk. Minthogy magamnak nincs ötletem (a futurizmus? netán az expresszionizmus? – kézenfekvő, de csapnivaló ötlet mind a kettő), annál maradnék, hogy a NIHIL mögött nem fedezhető fel valamilyen konkrét szövegszerű előkép, világosan megjelölt vagy sejtített viszonyítási pont. Ebből viszont épp az következne, hogy a NIHIL *nem* paródia.

Szerencsére a kérdés eldöntéséhez van egy megfoghatóbb kritériumunk is. Kappanyos másutt Derék Pállal száll vitába, aki azért nem vette föl Kudlák Lajos verseit avantgárdantológiájába, mert ezek a paródia műfajába tartoznak. Ezt írja: „*Mármost Karinthy valódi és Kudlák állítólagos paródiái között az a döntő különbség, hogy Karinthy a maga írásait sosem adta volna a Mának, és ha adta volna, Kassák sohasem fogadta volna el közlésre. Mert bár technikai értelemben Karinthy szövegei számos megjelent, igazi avantgárd szövegnél jobbak és radikálisabbak, egészen nyilvánvaló bennük a parodisztikus intenció.*” Igaz, az intenció kényes jószág, hiszen, ha tetszik, a vita eddig is akörül forgott, hogy a NIHIL minek „íródott”, és mi volt az a „szerzői szándék”, amitől függetlenül avantgárd versnek olvasták. Mégis tökéletesen egyetértek Kappanyossal, mikor azt írja, hogy ezt az intenciót „*egyebek mellett... a publikálás helye*” jelzi. A NIHIL esetében azonban éppen ő az, aki ezt a perdöntő körülményt figyelmen kívül hagyja, hogy a NIHIL-nek „mindenképp” parodisztikus intenciót tulajdonítson. Csakhogy a NIHIL a *Nyugatban* jelent meg, *nem* pedig a *Fidibuszban*, mint az ÍGY ÍRTOK TI összes darabja. A *Nyugatban* nem is jelenhetett volna meg, minthogy az paródiákat, humoreszkeket egyáltalán nem közölt. Emlékszünk Osvát mondására, miszerint „*a Nyugat nem vicclap*”. Vagyis a Kudlák (önkéntelen) paródiái esetében használt kritérium nyilvánvalóan tarthatatlanná teszi azt a kijelentést, hogy a NIHIL-t egy félreértés folytán olvassuk másnak, mint paródiának.

Mégis hadd siessék Kappanyos segítségére. A helyzet ugyanis ennél bonyolultabb: a megjelenés helye nem minden esetben perdöntő, sőt olykor épp ez a megtévesztés kardinális eleme. Alan Sokal tanulmányának parodisztikus szerzői intenciójában aligha kételkedhetünk, minthogy azt ő maga fedte fel később, tréfája viszont épp azért mű-

ködhett, mert írását egy nagy tekintélyű szaklap komoly szaktanulmányként fogadta el közlésre, melynek szerkesztőiben a megvezetés lehetősége fel sem merült.³⁶ Kappanyos félreértésemélete csak akkor tartható, ha azt feltételezzük, hogy a Nihil esetében valami hasonló történt. Vagyis Karinthy valóban tréfaképpen küldte a *Nyugatba* versét, mintegy azért, hogy Osvátot tesztelje, és a nagy tekintélyű szerkesztő be is kapta a horgot: leköszölte lapjában a verset. Ekképpen pedig egy félreértés áldozata és ezzel együtt közneveltség tárgya lett. Be kell látnunk, hogy e feltételezés logikája makulátlan, akár csak Pekár Gyula korábbi beállításáé. Amikor Kappanyos parodisztikus indíttatású szövegként olvassa a Nihil-t, vele kerül egy platformra, még ha egy világ választja is el őket. Minthogy Kappanyos nem a modern költészet, hanem az avantgárd vers torzképeként értelmezi a Nihil-t, vagyis nem konzervatív modernizmuskritikát lát benne, mint Pekár, hanem az avantgárd művészetnek a modernség felől megfogalmazott, konzervatív kritikáját.³⁷

Csakhogy még ez az értelmezői dupla csavar sem tarthatja fenn a Nihil paródiaként való értelmezésének elméleti lehetőségét. Egyszerűen azért, mert Karinthy *nem* paródiáinak valamelyik gyűjteményébe, hanem első verseskönyvébe veszi majd fel a Nihil-t, meglehetősen határozottsággal nyilvánítva ki ezzel „a szerző szándékát”.

*

A paródia és az avantgárd vers közti megkülönböztetés nehézségének elméletileg rendkívül érdekes és gubancos témáját – melyet a Nihil kapcsán úgy érzem kellőképpen kimerítettem – azonban más perspektívába is állíthatjuk. Ekkor nem az lesz a kérdés, hogy képesek vagyunk-e szétválasztani a kettőt, hanem hogy szét kell-e választanunk. Hogy mi a helyzet akkor, ha e kettő átfedésbe kerül, netán egybe is esik?

Babits 1910 tavaszán a futuristákról teszi a következő megjegyzést a *Nyugatban*: „*Amit az olasz az ő sajátos gyermekes entuziazmusával most próbálgat, nálunk már túlhaladott dolog, s mi azokban nem modernséget, hanem a modernség paródiáját látjuk.*” Ebből két mozzanatot érdemes kiemelni. Az egyik az a – Karinthyra is jellemző – meggyőződés, hogy a magyar irodalom jobbjai korábban maguk is túlestek már a kísérletezés futurista korszakán.³⁸ A másik pedig az, hogy Babits bizonyos értelemben fején találja a szöveget, amikor a futuristák művészete kapcsán „*a modernség paródiáját*” emlegeti. Nagy hatású könyvében Matei Calinescu a modernizmus és az avantgárd elhatárolásában épp a paródia fogalmát hívja segítségül, azt állítva, hogy az avantgárd magának a modernségnek a szándékos és tudatos paródiája: „*A modernizmus és az avantgárd különös viszonyát (mely egyszerre kölcsönös függőség és egymás kölcsönös kizárása) jobban megérthetjük, ha az avantgárdra, egyebek mellett, úgy tekintünk, mint magának a modernségnek a szándékos és tudatos paródiájára. A paródia státusa sokkal ambivalensebb, mint gondoljuk. Első tekintetre úgy tűnik, hogy a paródia eredeti mintájának rejtett hiányosságait vagy ellentmondásait pécézi ki, többnyire a túlzás eszközével. Ám ha jobban megnézzük, a parodista titokban nagyra becsüli a művet, melyet nevetségessé próbál tenni. Egyenesen nélkülözhetetlen a részéről bizonyos elismerés az eredeti szerzője iránt. Ki akarna parodizálni olyasvalamit, amit teljesen jelentéktelennek vagy értéktelennek tart? Továbbá a sikeres paródiának az eredeti kritikája mellett egyfajta hasonlóságot is fel kell mutatni vele, egyfajta hűséget az eredeti betűjéhez és szelleméhez. A paródia ideális esetben egyszerre mutatkozik paródiának és kínál fel egy olyan alternatívát, amely csaknem összetéveszthető az eredetivel. Az avantgárd, amennyiben a modernség paródiájának tekintjük, jól példázza az itt jelzett kétértelműségek mindegyikét, s jöllehet gyakran alpári és durva (mint a paródiák többsége), olykor a megtévesztésig hasonlít a mintájára.*”³⁹

Eszerint tehát eleve rossz úton jár az, aki a paródia vagy avantgárd közti választás alternatívájában mindenáron voksolni akar. Vagy mondjuk inkább így, vannak olyan művek, amelyeknél ez a két értelmezés nem zárja ki egymást. A karikatúrára és a paródiára jellemző túlzás, túlfeszítés, a lehetőségek hiperbolikus kijátszásával, a játékoság semmire sem kötelező, minden nehézkedéstől mentes végtelenségével és szabadságával párosulva számos olyan művészeti jelenséget produkált, amelyeknek a maguk korában nem volt előzményük, mintájuk vagy megfelelőjük. Ilyenek például Paul Billhaud és Alphonse Allais monokróm képei az 1880-as években,⁴⁰ vagy az 1890-es évek karikatúráin megjelenő absztrakt festmények.⁴¹ Ezeket a műveket alapvetően humoros modalitás jellemzi, mondhatni a humor avantgardizmusának termékei. De ez a modalitásbeli különbség a humoros és a komoly között korántsem jelent egyértelmű választóvonalat. A humoros szemlélet elválaszthatatlan a művészeti kísérletezés olyan emblematis és radikális képviselőinek munkásságától, szellemi attitűdjétől, mint Gertrude Stein vagy Marcel Duchamp, a dadaisták, John Cage vagy Andy Warhol. Egy tipikus Steinszöveget vagy Duchamp readymadjeit tekinthetjük paródiának, feltéve, ha nem állunk meg itt, ha nem intézzük el ezzel a mű értelmezését.⁴² Vagyis akkor, ha zavarbaejtőségét, nyugtalanító hatását, intellektuális rétegezettségét és gazdagságát nem tesszük ezzel a besorolással zárójelbe, hanem nyugtalanító jellegének és összetettségének egyik elemét látjuk benne. Ezeknél a műveknél a humoros vagy parodisztikus kontrasztot nem konkrét minták vagy stílusok adják, hanem a művészetről alkotott bevett elképzelések. Ugyanez a kontraszt lép működésbe a NIHIL esetében is.

Kóda

„...havazott. – Bementem a Damjanich utca sarkán egy kávéháza. Ott kissé olvastam az újságokat. Ez mind tapasztalat és tanulság. Ezekből következik:

1. Hogy az ügyeivel mindenki foglalkozzon.
 2. hogy az egész földi kapaszkodás ostobaság.
- [...] mert a végcél nem a piktúra.”

Nem ismerek a magyar irodalomban még egy szöveghelyet, amely közelebb állna a NIHIL-hez, mint ez. Még a kávéházi újságolvasás is stimmel, bár itt aztán nem a „versköltészet céljáról” esik szó, hanem a festészetéről. De abban megegyeznek, hogy a végcél nem a művészet, hanem hogy... s itt már a fenti sorok írója alighanem mást mondana, mint Karinthy. Ez is téli, kissé csikorgó – mondjuk így – vers: feszülten tárgyilagos, pontról pontra haladó, programos és kategorikus. Sőt ez is egy új év fordulóján született, az élet és a művészet dolgaira vetett átfogó pillantás, számvetés és tervezés idején, kereken egy évtizeddel korábban, 1901. január 1-jén. És sok lesz már a hasonlóságból, de milyen jellemző az is, hogy nem profi író írta, mint ahogy a NIHIL sem egy profi verse. Mednyánszky László jegyezte fel egy kockás noteszlapra.⁴³ „Még kóborol néhány egyén a világban, akinek a művészet többé már nem végcél.”⁴⁴ Rimbaud-ról írta ezt André Breton, és a mi festőnk bizonyosan ilyen kóborló volt. És még valami az utaknak és mondatoknak ehhez a váratlanul visszhangos, nagyvárosi találkozásához. Ez a szöveg még topográfiai értelemben is nagyon közel van a NIHIL-hez. A Damjanich utca ugyanis – ahol történetesen Karinthy született! – keresztezi a Rottenbiller utcát. Damjanich utca, Rottenbiller utca, sarok, kávéház, új év, új élet, Mednyánszky, Karinthy. Hogy is van abban a futurizmusparódiában? „A Rottenbiller utca sarkán egy sarokban kitépelt irkalapot találtam.”⁴⁵

Jegyzetek

1. Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. és 2011/2.
2. HATVANY LAJOS LEVELEI. Szépirodalmi, 1985. 282.
3. Karinthyt és Dosztojevszkijt önkéntelenül Hatvany Lajos is egy platformra hozza, amikor az Ady-hívők és ellentáboruk közötti aszimmetriát a maga befogadói korlátainak példájával világítja meg: „Nem szeretem Dostojevskijt, könyveit nem tudom végigolvasni. Mármost hiába minden süket duma, nem lehet rám oktrojálni Dostojevsky kultusát. Így voltak Karinthyék Adyval.” Hatvany Lajos – Földessy Gyulának, 1939. július 3. HATVANY LAJOS LEVELEI, 180–181.
- A fiatal Karinthy Dosztojevszkijhez való kötődése hőfokának illusztrálására álljon itt egy talán apokrif, de annál jellemzőbb történet Kosztolányiné feljegyzésében, amely Oláh oroszos Karinthyját pesti, kávéházi forradalmárrá írja át: „Talán húszéves lehetett, amikor egy délelőtti berontott Moly Tamás lakására. Az író még ágyban találta.
- Ön Moly Tamás? – kérdezte harsányan.
 – Igen, én vagyok Moly Tamás – hangzott a meglepődött válasz. – Mit óhajt?
 – Ön akar drámát írni Raszkolnyikovról? – kérdezte.
 – Igen. Foglalkozom ezzel a gondolattal.
 – Hozzá ne merjen nyúlni. Karinthy vagyok. Én fogok drámát írni belőle – mondta, és elrohant.”
- Kosztolányi Dezsőné: KARINTHY FRIGYESRŐL. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988. 140.
4. Vö. Füst Milán: TALÁLKOZÁSOM EGY FIATALEM-BERREL. In: Domokos Máttyás (szerk.): A HUMOR A TELJESIGAZSÁG. Nap Kiadó, 1998. 27–31. Amikor Füst rá akarja beszélni barátját, hogy cserélje le a furcsa cipőjét, Karinthy így replikázik: „Miért, Raszkolnyikovnak jobb cipője volt?”
5. Sz. M. Eisenstein: HOGYAN LETTEM RENDEZŐ. In: uő: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. Áron Kiadó, 1998. 51. (A szöveg tördelését megváltoztattam – B. A.)
6. Kántor Péter (szerk): VISSZANÉZŐ. Irodalom Kft., 2000. 171.
7. Karinthy Frigyes: ESSZÉK, KRITIKÁK, I. AKKORD. 2002. 31. Karinthy kritikája 1910. november végén jelent meg a *Nyugatban*.
8. Michel de Certeau: SÉTA A VÁROSBAN. *Café Babel*, 59. szám. 22. (Kovács Krisztina fordítása.)
9. FÉL AZ EGYSZERŰSÉGTŐL – ezt Kosztolányi írja Adyról, hírheft vitacikkében. Vö. Kosztolányi Dezső: EGY ÉG ALATT. 1977. 233.
10. „Olykor, mikor Frici túlságosan belemélyedt egy-egy nagyon is messzire menő filozófiai tételének a magyarázatásába, Kosztolányi dévaj mosollyal csak ennyit kérdezett tőle: – Mondja, fiatalember, középiskolai tanulmányait mikor óhajtja befejezni?” Kosztolányi Dezsőné: i. m. 68.
11. Vö. Beck András: ÉSZAKI SZÉL: A MŰVÉSZET-ELLENESÉG FORMÁJA KARINTHY FRIGYESNÉL. In: uő: HAGYNI A TEÓRIÁT MÁSRA. Budapest, 2000. 81–100.
12. Uo. 85–99.
13. Nagy Zoltán: KARINTHY FRIGYES VERSEI. *Nyugat*, 1938/10.
14. Kun András: GONDOLATOK KARINTHY FRIGYES KÜLÖNÖS LÍRAI ŐSZINTESÉGÉRŐL. *Alföld*, 1987/7. 45. Meg kell jegyeznem, hogy egy korábbi írásomban én is inkább ezt az oldalt emeltem ki a versnek: „még a Nihil című verse is, mely a leginkább elméletinek tűnő megfogalmazása annak, hogy az élet miként rúgja fel a művészet szabályait, kereteit, valójában inkább dühkitörés, mintsem művészeti kiáltvány. Tárnya nem annyira a művészet, mint a művész olyan lelkiállapota, mely már nem ismer formákat (bánja is ő), pusztán megnyilatkozni akar.” Beck András: A GONDOLKODÁS BÖRTÓNÉBEN. *Jelenkor*, 1987/7–8. 685.
15. Ezek példáit lásd: Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 66.
16. Dolinszky Miklós: SZÓ SZERINT. A KARINTHY-PASSIÓ. Magvető, 2001. 23., 25.
17. A HUMOR A TELJES IGAZSÁG, 8.
18. Uo. 329.
19. VISSZANÉZŐ, 171.
20. Vö. Kun András: GONDOLATOK KARINTHY FRIGYES KÜLÖNÖS LÍRAI ŐSZINTESÉGÉRŐL, 45.; Bogdán László: ELRAGADÓ KÖZVETLENSÉG – KARINTHY FRIGYES VERSEI ELÉ. *Látó*, 2009. január.
21. VISSZANÉZŐ, 171.
22. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 70.
23. Jorge Luis Borges: AZ IDŐ ÚJABB CÁFOLATA. Gondolat, 1987. 173.
24. Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. és 2011/2.
25. A HUMOR A TELJES IGAZSÁG, 29.
26. OSVÁT A KORTÁRSÁK KÖZÖTT, 500.
27. Karinthy Frigyes: FÜST MILÁN. *Nyugat*, 1911. július 1. 64.

28. Derék Pál: „LATABAGOMÁR Ó TALLATA LATABAGOMÁR ÉS FINFI”. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. 58–63. (Az idézet: 58.)

29. Ugyanezt a jelenséget Walter Benjamin a maga mélyre látó módján így világította meg Baudelaire kapcsán: „*Ugyanezt a kéziratot több szerkesztőségnek is benyújtja; úgy ad ki utánnomásokot, hogy ezt nem tünteti fel rajtuk. Baudelaire már egész korán minden illúzió nélkül tekint az irodalmi piacra.*” Walter Benjamin: ANGELUS NOVUS. Gondolat, 1980. 848.

30. Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 67.

31. Ne feledjük, hogy Marinetti milyen hatáson használta a reklámot művészi propagandájában, hogy valósággal elárasztotta kéretlen recenzios példányokkal a világ irodalmi és nem irodalmi szerkesztőseit.

32. Kappanyos András: AVANTGÁRD ÉS HUMOR. In: uő: TÁNC AZ ÉLEN. Balassi, 2008. 83.

33. Vö. Linda Hutcheon megállapításával, aki szerint parodizálható kód hiányában – például nonszensz versek, hermetikus irodalom – csak utánpótlásra van mód, paródiára nem. Linda Hutcheon: A THEORY OF PARODY. Methuen, New York–London, 1985. 18.

34. Kappanyos András: i. m. 83.

35. Szükségesnek tartom itt megjegyezni, hogy a NIHIL-t avantgárd versnek gondolni szerintem is félreértés, de, mint fentebb írtam, nem tudok senkiről, aki ezt a félreértést elkövette volna. Ha valaki azt gondolja, hogy itt vagy írásomnak a *Jelenkorban* megjelent első részében egyszerűen a NIHIL avantgárd versként, netán a magyar avantgárd potenciális paradigmájaként való értelmezése mellett kardoskodom, arra kérem, hogy olvassa el figyelmesebben ezeket az írásokat.

36. A párhuzam persze nem tökéletes, Sokal ugyanis számos olyan állítással tűzdelte meg paródiáját, amit maga bizonyíthatóan hamisnak és tudományosan tarthatatlannak tekintett, ilyen típusú csalikát és csapdákat azonban egy irodalmi szövegben nem könnyű elhelyezni. Sokal épp azt a régebben bevett, mára azonban sokak által megkérdőjelezett tételt kívánta demonstrálni, hogy az igazság és az igazolhatóság kritériumai a természettudományos szövegekben másképp működnek, mint a filozófiában. Elméletileg roppant érdekes az a probléma, ami az eset kapcsán kirobogó vitában meg is fogalmazódott: mit számít, hogy a szerző

nem hiszi érvényesnek azt, amit leír, ha másokra revelatív hatást tesz? De ezzel itt nem foglalkozom.

37. A konzervatív jelzöt ugyancsak Kappanyos használja. Egy másik tanulmányában azt mondja, hogy az avantgárd vers „*tétnélküliségének*”, vagyis szöveg- és valóságreferenciáinkkal való végletes összemérhetetlenségének kérdését „*már korábban is felvetette az avantgárdot értelmetlenséggel vádoló, konzervatív kritika*”, a hozzá tartozó jegyzet pedig Karinthy futurizmusparódiájához utal bennünket. Ami Karinthy irodalomkritikai tájékozódásának konzervativizmusát illeti, Kappanyosnak minden bizonnyal igaza van. Ennek ellenére a paródiákat konzervatív kritikának tekinteni az ÍGY ÍRTOK TI egész vállalkozásának félreértését jelenti, a paródiák tétje ugyanis nem ennek vagy annak a szerzőnek-műnek-szövegtípusnak a kritikája, hanem az irodalom, a művészet létmódjára való rákérdezés. A paródiák és a NIHIL között instruktív kapcsolat van, de nem az egyes paródiák, hanem a művészet mibenlétének, mirevalóságának faggatása szintjén. Vagyis az ÍGY ÍRTOK TI vállalkozása elválaszthatatlan attól az avantgárddal sok tekintetben rokonságot mutató művészet-felfogástól, aminek egyszeri, de más műveitől korántsem elszigetelt példája a NIHIL.

38. „*Hiszek a művészlelek biogenetikus fejlődésében, s meg vagyok győződve róla, hogy úgy mentem keresztül ez idők folyamán az irodalom háromezer éves szerves fejlődési processzusán, kicsinyben, kezdve a naiv eposztól a futurista költészetig, mint ahogy a kis embrió kilenc hónap alatt az ébáltól a majomig (futurizmus) mindenféle fajta állattá válni megkísért. Húszéves koromban tiszta voltam, e fejlődési folyamat harminc bőrét levedtettem, s megírtam az ÍGY ÍRTOK TI; ez egy karikatúrasorozat volt, amiben végleg meg akartam tisztulni minden hatástól, amivel az élet és művészet szuggerral bennünket, hogy a végén abszolút értéket hozzak létre.*” Ez a korai, 1913-ban írott önértelmezés is jelzi, mennyire félrevezető az egyes paródiákat kritikái jellegük szerint osztályozni. Vö. Fráter Zoltán: MENNYEI RIPORT KARINTHY FRIGYESSSEL. Magvető, 1987. 384.

39. Matei Calinescu: FIVE FACES OF MODERNITY. Duke University Press, Durham, 1987. 141.

40. Vö. Phillip Dennis Cate, Mary Shaw (ed.): THE SPIRIT OF MONTMARTRE. CABARETS, HUMOR, AND THE AVANT-GARDE, 1875–1905. New Brunswick, Jane Voorhis Zimmerli Art Museum/Rutgers University Press, 1996.

41. Vö. Beth Irwin Lewis: ART FOR ALL?: THE COLLISION OF MODERN ART AND THE PUBLIC IN LATE-NINETEENTH-CENTURY GERMANY. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003. 168.

42. Amikor a *Life* magazin Gertrude Stein modorában írt sorozatot indított el, Stein levelet írt a lap szerkesztőjének, azzal, hogy a valódi Gertrude Stein sokkal mulatságosabb és érdekesebb, mint az utánpótlásai, úgyhogy jobban járnának, ha őt magát közölnék. Mire a *Life* két

írást valóban publikált is tőle. Gertrude Stein: ALICE B. TOKLAS ÖNÉLETRAJZA. (Szobotka Tibor fordítása.) Gondolat, 1974. 154–155.

43. MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ FELJEGYZÉSEI, 1877–1918. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. MNG, 2003. 85.

44. Idézi Ernesto Grassi: A SZÉPSÉG ÓKORI ELMÉLETE. Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997. 27.

45. Tanulmányának megírása idején a szerző az NKA alkotói támogatásában részesült.

Fűri Mária

TEREMTÉS

Botrányt akarok, hangosat
Tányércsörömpölést
Tengereken hullámokat
Sziklafalon törést

Az Édenkertet untam én
Kellett egy jó ürügy
Éva a kígyóval beszélt
Kapóra jött az ügy

Azt hiszem, boldogabbak így
Bár több a szenvedés
Van könnyes éj és gyűlölet
S intrika, nem kevés

Bonyolultabb az életük
És szövevényesebb
Csont is törik, vér is folyik
Lassan heged a seb

Arcukon verejték csorog
Életük egy arasz
Mégis hozzám mérik maguk
Fűti őket a dac

Ülök a kulisszák mögött
(Talán nem is vagyok)
Kört húztam, nem léphetik át
Az őrzőangyalok

Magyari Andrea

NYARALÁS

Unokatestvérem furcsa dolgokat talált ki: nagyanyám lemezeit hallgattuk, s meg kellett tanulnunk a szövegét. Ehhez, azt mondta, először le kell írunk. Így, míg nagyszüleink kora hajnaltól a dohányföldön dolgoztak, mi délelőttönként órákon át körmöltük a dalszövegeket a füledt, félhomályos szobában, a félig leeresztett redőnynél. Egyikünk lekapta a tűt a lemezről, és diktálta, mit írjon a másik, általában én írtam, noha én enélkül is gyorsan megtanultam a szövegeket, énekelni viszont nem akartam. Ivett meg a szöveggel együtt is folyton elrontotta valahol, Karády Katalint egyáltalán nem tudta utánozni, a *Sohase monddot* viszont jól csinálta, feltette hozzá nagyapám vadászkalapját. Meg ugyanarról a lemezről a Stollár Miki. *Ússz, ússz, ússz, Stollár Miki, te vízicsoda*. És tangóbetét: kinyújtja a karját, a végén hátrahajol, vadul forgatja a fejét jobbra-balra. Később otthon mindig ezt énekeltem, uszodában sose voltam, csak strandon, szerettem volna Hernádi Judit helyében lenni, akinek ilyen szomorú élete lehet, hogy Stollár Miki csúnyán cserbenhagyja. *Úgy járok kis szobámban ide-oda. Pedig már nincs remény*. Arról álmodoztam, hogy elhagynak, és én belehalok, de közben „viszem tovább” az életem, ahogy a tévében láttam. Viszik tovább, és talpra állnak. De ahhoz, hogy talpra álljak, hogy lehetőségem legyen talpra állni, kellett volna egy ilyen Stollár Miki. Anyámék élete unalmas volt, nem hagyták el egymást, a gyerekeiket szerették, és lepasszolták a nagyszülőkhöz, néha veszekedtek. Egyszer el akartak válni, aztán mégse.

Csepregi Éva is elég jól ment Ivettnek, *hé, uram, jöjjön énvelem*, éneklő Ivett a kalappal a fején, egy dezodor van a kezében, a másikkal pedig integet, mintha el akarna csábítani, szerinte, bár ezt nem értettem elsőre, rá kellett kérdeznem, miért csinálja. *Nélkülem üres a plaszpigát*. Mondom neki, hogy pigál, de rosszul tanulta meg, most már így marad. Vagy éjjel kimentünk labdázni az útra, a nagyszüleink már aludtak. Tizenegykor nem járt arra autó, a pizsama nagy volt rám, lecsúszott a nadrág, a nagynéném lánykori pizsamája, és hosszú is, beszorult a szandálom meg a talpam közé, lehúzódott a derekamról. Éreztem a bőrömön az éjszakát, meleg volt, és a levegő szalma- meg tehéntrágya-illatú. Aztán hirtelen elaludt minden utcai lámpa, nem láttunk semmit, az ég felhős volt, előtte sose láttam még igazi sötétet. Alig tudtunk bejutni a házba, nagyon féltem, dobogó szívvel másztunk be az ágyunkba, reggel kiderült, akkor éjjel kirabolták a kisboltot, amely szemben volt nagyanyám házával. Elvágta a vezetőkeket, azért lett hirtelen sötét. Egy másik éjszakán egy széket öltöztettünk be, kabát, kalap, vadásztáska az oldalára, nagyanyámék szobája elé cipeltük halkán, és ébren vártuk, hogy nagyapám felkeljen hajnalban, vártuk a hatást, de nem nagyon hallottunk semmit, csak hogy arrébb teszi a széket, megálljatok, nyitott be hozzánk délben, amikor hazajött a határból, ijesztőt építeni nagyapátoknak! És ha meghalok?! Ha megáll a szívem?! Nevettünk, pedig én tényleg féltem ettől, hogy annyira megijed, hogy meghal szegény, de nem mertem mondani Ivettnek, nehogy hülyének nézzen.

Amikor megérkeztünk, furcsán éreztem magam, nem nyaraltam még soha egyedül nagyanyáméknál, messze laknak tőlünk, nem is találkozunk nagyon gyakran. Ivettel

is csak karácsonykor, néha nyáron, amikor ők is eljönnek nagyanyánkhöz. Nem is tudom, ki találta ki, hogy jöjjünk el néhány napra, én vagy Ivett, még Nagyapa névnapján, amikor találkoztunk, úgy gondoltuk, ketten akarunk itt lenni, levélben meg is beszéltek az időpontot. Tényleg csak ketten vagyunk, Tamást, Ivett bátyját úgyse érdekeli, az én kistestvérem is hazament Anyáékka, a többi unokatesónk itt lakik a faluban, de őket még annyira sem ismerjük, mint egymást. Néha átjönnek Nagymamáékhoz, de csak köszönünk nekik, és mennek be a kiskonyhába.

Nagymama azt mondja, miénk a kyszoba, azt csinálunk, amit akarunk, a bútort is átrendezhetjük, ha úgy tetszik. Napközben egyébként is miénk az egész hűvös ház, a férfiak kint vannak a földeken, Nagymama tizenegyedtől a kiskonyhában főz, az udvar másik végében. Ivett szájában ceruza, úgy csinál, mintha egy hosszú szipkát hamuzna le éppen. Két évvel idősebb, mint én, azt mondják, nagyon hasonlítunk, ezt mindketten nehezen hisszük el, talán azért, mert Ivett szőke, én meg fekete vagyok, feketébb alig lehetnék, Apa szerint úgy nézek ki, mint Hófehérke, Ivett bőre viszont barna, a haja búzaszőke. Azt tervezzük, hogy tizenhat évesen befestjük majd a hajunkat, ő fekete lesz, én pedig kiszőkítem magam. Alig várom. Nem fogom hordani a szemüveget, csinállok szemtornát mindennap, állítólag két-három év alatt meg lehet javítani a szemet. Mindennap egy órát vagyok szemüveg nélkül, hogy hozzászokjam, bár itt Nagymamánál nem, mert nem látok semmit, és zavar, hogy Ivett lát.

Reggel, amikor felébredek, Ivett még alszik, kimegyek a vécére. A fürdőszoba köve vizes, a kádban még ott áll a piszkos, szappanos víz, amiben Nagyapa fürdött tegnap este. A víz felületén szürke hártya, mintha vak szem lenne alatta, egyszer láttam egy vak fiú szemét, az pont ilyen volt, nem merek belenyúlni a vízbe, hogy kihúzzam a dugót. Nem baj, nem olyan fontos zuhanyozni reggel, egyébként is nagyon félek a gáz-kályhától, ahogy belobban, amikor megnyitom a meleg vizet, és ha nem elég erős a vízszugár, akkor meg kialszik az egész, csak az őrláng marad, hideg a víz, kezddhetem előlről az egész vacakolást, közben megfagyok.

Más szag van, mint otthon, keserűbb, bűdösebb. Hosszan ülök a vécén, egy ottfelejtett Képes Újságot böngészek, amikor felállok, érzem, hogy elszibbadt a lábszárom meg a combom, alig bírok mozdulni. Kicsit masszírozom a lábamat, mielőtt felhúzzom a pizsamanadrágom. Csend van, a fürdőszoba ablaka a kertre néz, ilyenkor vágyom legjobban haza, meg amikor alkonyodni kezd, eszembe jut, hogy Anya, Apa és Viki otthon vannak hárman, eszembe jut a kert, hogy Anyával minden este kimegyünk sötétedés előtt még utoljára, megnézzük a zöldségeket, Viki rohan az ágyások között. Ettől vagyok a legszomorúbb, a zöldségektől, a paprikabokor meg a káposzták, ahogy beleolvadnak lassan a sötétbe. De ilyenkor reggel is rossz egy kicsit, mert nyáron Anya szabadságon van, reggelit csinál nekünk, és szól a rádió.

Felöltözöm, nehogy sírni kezdjek, és kimegyek a kertbe. Bojtár elfekszik a porban, álmosan felém néz, de nem ugat. Nagyon félek tőle, Nagyapa szerint mindenkit szétép, csak őt engedi magához, de nappal láncon van, éjjelre engedik el. Fehér kuvasz, körülötte fehér szőrcomók, ahogy lélegzik, az orra körül táncolnak. Vedlik. Az eperfáról potyog az eper, összeragad a szőrrel, gurulnak szét, mintha lisztes, lila bogarak lennének.

A föld nedves, éjjel egy kicsit esett. A kert végében patak folyik, egészen addig lemegyek, azon túl a temető, Ivettel azt tervezzük, egyik éjjel oda szökünk ki, de minden éjjel halogatjuk, félünk, de nem mondjuk. Este mindig elhalasztjuk, és reméljük,

a másik nem veszi észre. Rettegek, hogy Ivett egyik éjjel azt mondja, most menjünk, és tudom, hogy ő is retteg, hogy pizsamában ki kell mennünk a temetőbe, Tibi, a legnagyobb unokatesónk állítólag volt kint már éjfél után, és a dédnagyanyánk sírján kísértet ült, ezt mesélte. És hogy ők nem féltek, hanem elszívtak egy cigit. A dédnagyanyánk néhány éve halt meg, Rebekának hívták, csak a kendőjére meg a szemüvegére emlékszem, és hogy fura szaga volt, Tibi szerint visszajár kísérteni, szerintem ez hülyeség, és sejtem is, hogy csak minket ijesztget vele, de mégse szívesen mennék a temetőbe.

Ez az ötödik napunk, kedd van, vasárnap jönnek értünk. Nem gondolok most rá, milyen messze van a vasárnap, éhes vagyok, és arra gondolok, el kell valahogy intéznem, hogy ne palacsinta és ne mákos tészta legyen ebédre, húst akarok enni, húst és uborkasalátát, valami sósat és erőset, bablevest, paprikás krumplit. Nagymama minden reggel megkérdezi, mit ennénk, reggeli nem kell, egyikünk sem éhes ébredés után. Ebédre Ivett palacsintát akar egyfolytában, fánkot, tejbegrízt, én hülye meg nem merek szólni, hogy ezeket utálok. Semmit, ami édes, nem szeretek, hányingerem támad tőle, de nem akarom, hogy Nagymamának külön baja legyen velem, hogy külön főzni kelljen rám. Nem szólok, és megeszem a palacsintát, nem akarom, hogy gond legyen velem. Tudom, hogy ebből lesz viszont a baj, mint az osztálykiránduláson, amikor nem tudtam pisilni, pedig nagyon kellett. Tudtam, hogy most kell pisilnem, mert nem állunk meg sokáig megint, és miattam nem lehet megállni, aztán mégis meg kellett állni, és épp miattam, mert nem bírtam tovább, de akkor se tudtam pisilni, és azt hittem, meg fogok halni. Gitta eljött velem a vécére, és azt mondta, hallgassam, ahogy ő pisil, de az se segített, úgy szálltam vissza a buszra, hogy alig tudtam már felegyenesedni. Végül amikor megérkeztünk a szállásra, berohantam a vécébe, és akkor kijött végre, és tudtam, hogy reggelig legalább nyugtom van, el lehet menni a vécére bármikor.

El kell intéznem a palacsintát viszont. Esetleg kérhetnék a napszámosok ebédjéből, megmondhatom Nagymamának, hogy nekem az jó lesz, de hát annyira igyekeznek, hogy nekünk külön főzzön. A napszámosok tegnap babgulyást ettek, a tetején vastag zsír úszott, biztos hánytam volna tőle éjjel, mégis jobban kívántam, mint a mákos tésztát, de nem mertem szólni.

Mire visszaérek, Ivett is ébren van, nyújtózik, mint egy macska. Látszik a melle a pizsamán át. Én nem akarok mellet, és nem akarom, hogy szőrös legyen a puncim, mint neki, hogy olyan legyen, mint Anya meg a barátnői. A willendorfi Vénuszra gondolok megint, a rajzórán tanultuk, és megíjédtem, hogy ha megnövök, én is olyan leszek, nagy mell, nagy, kövér puncsi, arca meg nincs, és lábfeje sem, sonkalába van, és majd nekem is ilyennek kell lennem, állandó fogyókúra, és nem szólhatok bele semmibe, felmegy az agyvizem, de nekem nincs szavam, az lesz, amit a férjem akar. Én imádni fogom a férjemet, mondja Ivett, és lehunyja a szemét, de hát azt se tudod, ki lesz az, válaszolom, Ivett kinyitja a szemét, és megvetően néz, elrontottam a játékot, minek akadékoskodom folyton. De ha, erőltetem mégis, azt se tudod, ki lesz, akkor hogy lehet szeretni? És ha nem tudnád, ki az anyukád, akkor is szeretnéd?, jut eszembe Kertész Kati, az osztálytársam, az apukája neveli, és azt mondja, nem lehet tudni, hol az anyukája. Nem halt meg, ez biztos. Kertész Kati bűdös, senki sem akar vele barátkozni, Anya azt mondja, ez szörnyű, nem csinálhatjuk ezt, és akkor én minden második szünetben játszom Katival, pedig nagyon vágyom rá, hogy Gittáékkal legyek, akik képeket meg levonókat cserélnek, de így csak két szünetet lehetek velük, kettőt meg Katival játszom,

mert vele nem játszik senki. Nem akarom, de úgy érzem, Anya szomorú lenne, ha nem játszanék vele, pedig Anya nem tudja, milyen büdös, és azt sem, hogy azt tervezgeti, hogy fog mindenkit megölni, aki az osztályba jár. Gitta megvetően néz rám, amikor becsengetés után visszaülök hozzá a padba, én megkönnyebbülten fordulok felé, kiegészzelem, megnézem, miket cserélt a szünetben, Kertész Kati féltékenyen néz az utolsó padból, félek tőle. Kati azt mondja, az anyja Amerikában dolgozik, azért, hogy őt odavigye, és őt szereti legjobban a világon, de hát sose találkoztál vele, mondom, az nem számít, mondja Kati, attól még tudjuk, hogy ott vagyunk egymásnak. Nem tudom elképzelni, hogy Anya nincs.

Amikor visszaérek, Ivett a farmerját rángatja fel éppen, mindennél jobban vágyom egy ilyen farmerre, koptatott, világoskék. Összeírom, mit viszek a formaegyre, fontoskodik Ivett, és a csíkos füzetébe firkál azzal a ceruzával, amivel a szipkát szokta játszani. 2 bugyi, 2 zokni, adidas póló, elefántos póló, fari, ezeket írja fel, mindegyiket új sorba. Kifordulok a szobából, és lemegyek a konyhába nagyanyámhoz. Ivettért eljönnek ma?, kérdezem, el, kedves, mondja nagyanyám, mennek a lóversenyre vagy hova. Nem lóverseny, mondom, hanem autó. Az?, csodálkozik rám nagyanyám, a fene tudja, alig ért az ember valamit mostanában. Nekem Klári mintha azt mondta volna, valami lóversenyre mennek. Formaegy, mondom, azok versenyautók. És én akkor mit csináljak itt? Apa nem jön el értem? Nem tudom, drága, Kláriék is minek találnak ki ilyen hülyeséget, dohog Nagymama, vágja a répát. Biztos Pisti találta ki. Mért nem hagyják a gyereket legalább. De biztos téged is elvisznek, ha akarsz, vigasztal Nagymama, nem akarok én, mondom, jó nekem itt, nem érdekelnek a versenyautók. Nagymama, ehettek én is a napszámosok ebédjéből?, kérdezem hirtelen, mit, gulyáslevest? kérdezi csodálkozva Nagymama, azt, mondom, nagyon szeretnék gulyáslevest. Hogyne ehetnél, drága, mondja Nagymama, de csinálok nektek buktát meg gyümölcslevest, jó, mondom, majd utána eszem, de először inkább gulyáslevest, meg olyan erős paprikát, amelyet szoktál nekik adni, meg Nagyapának, tudod. Nagymama csodálkozik, de ad, hogyne adna, én megkönnyebbülten lépek ki a konyhából, lesz ebédem, erős paprikát is kapok.

Ivett a Lady Chatterley szeretőjét olvassa, otthonról lopta el, állítólag mindent meg lehet tudni belőle, de eddig még nem mondott róla semmi érdekeset, és félpercenként lapoz, ilyen gyorsan senki nem olvas. Nem találok az érdekes részeket, mondja álmosan, unom, mikor kezdődik már az, ahonnan meg lehet tanulni, hogy kell lefeküdni valakivel? Becsapja a könyvet, és a karjára hajtja a fejét, én az ágy másik oldalán fekszem, rettenetesen meleg van, félig alszom, aztán egészen.

Kiabálásra ébredünk, futkosás az ablak alatt, kinyitom a szemem, aztán becsukom megint, jaj, istenem, jaj nekem, Nagymama hangja átüt az álmon. Ivett felugrik, az ablakhoz fordul, az ablak ott van az ágyunk végében, ki lehet könyökölni az ágyról, megpróbálok felébredni, Ivett már ott ül a párkányon, mi van, mondom, nem tudom, válasszolja Ivett sírós hangon, Nagymama sír, és veszi fel azt a másik cipőjét. Kigurulok az ágy szélére, aztán felülök, és kimegyek az előszobába az üveges ajtóhoz, de nem látok át rendesen a függönyön. Kinyitom az ajtót, Nagymama az udvaron tényleg a cipőjét húzza, lecseréli a dorkóját, nyöszörög, menjél be, mondja Ilu néni, az egyik nagynéném, és tol vissza a házba, maradjatok bent Ivettkével. Nagymama jajgat, de mintha nem is ő lenne, csak egy maszk, egy jajgató maszk, felhúzza a barna cipőt, és nyíg, mint a kölyökkutya. Menjél be, maradjatok bent szépen, tuszkol be Ilu néni, és zárja rám az ajtót, nézzétek a tévét. Ivett még mindig a párkányon könyököl, várom, hogy majd mond valamit, de nem mond semmit, csak néz ki, fél, mint én.

Két óra múlva megjön Apa és Anya, Vikit otthon hagyták Mamóéknál, furcsán csonka a család Viki nélkül. Apa bejön a szobánkba, még mindig ott gubbasztunk Ivettel. Apa sírt, még sose láttam sírni, megáll előttem, gyere, drága, mondja, ettetek valamit? Nem, mondom, nemsoká jönnek anyukádék is, mondja Ivettnék, és őt is megsimogatja, gyertek, egyetek. Lemegyünk együtt a nyári konyhába, Anya főzi a gulyáslevest, amit Nagymama a napszamosoknak akart adni, de a napszamosok nincsenek sehol, a konyhaasztalon meggy, a fele kimagozva egy fehér lábasban, meg szétgurult almák. Anya szó nélkül kiszedi a levest, és vág két szelet kenyeret, Ivett sem szól, eszik némán, én is, a konyhaszekrényen csészealjra készítve néhány vékony, zöld jancsipaprika, odamegyek érte, apró karikákat vágok a levesembe. Apa nincs sehol, Anya, most mi van, kérdezem, Sanyi bácsi meghalt, mondja Anya, hogy halt meg?, kérdi Ivett, felakasztotta magát. Öngyilkos lett?, kérdezem, igen, mondja Anya, öngyilkos. Esszük a levest, Ivett a tányér szélére húzgálja a köménymagokat.

Klári néni egy órája sír, Nagymamát lefektették a hálóban, Nagyapa a nyári konyhában ül a kanapén, a szeme néz, de nem lát semmit, a bajusza lekonyult, mintha elfáradt volna, feküdjön le, apu, mondja Apa meg Klári néni felváltva, de Nagyapa nem fekszik le, csak ül. Hol van Marcsuka, csak ezt nyögi néha, Marcsu néni fekszik, bent van nála az orvos, jöjjön apuka is, nyögi Ilu néni ilyenkor, de Nagyapát nem tudják megmozdítani, ül, mint a kőszobor a pamlagon, csak a szeme vérzik, a szeme fehérje, látom, ahogy egyre véresebb, beszövik az erek. Sanyi bácsi Nagyapa meg Nagymama fia volt, Apa testvére volt, ülünk az asztalnál, és próbálom megérteni. Próbálom megérteni, hogy Viki meghal, de az egész nem értelmezhető, Viki otthon van, és nevet, eszik, vitaminyerek, mondja rá Mária néni, az orvos, mindenki szereti, Viki nem halhat meg, Sanyi bácsi meg öreg volt, ráncos, folyton borszaga volt meg cigiszaga. Nem szerettem vele találkozni, meg kellett puszilni. Minden rokont meg kell puszilni, ez nem jó, amikor kisebb voltam, elszaladtam tőlük. Sanyi bácsinak olyan szaga volt állandóan, mintha most jött volna a füstölőből éppen. Nagyon szomorúnak látszott, megkérdezte, hogy vagyok, és jól megy-e az iskola. Szervusz, Jancsikám, ezt mondta Apának mindig, és megsimogatta a vállát. Olyan volt, mintha Apa lenne az idősebb, pedig Sanyi bácsi a bátyja volt. Nem azért, mert Apa öregebbnek látszott, hanem mert mintha Sanyi bácsi tanácsot akarna kérni Apától, mindig úgy nézett ki. Mintha épp kérdezni akarna valamit, de aztán mégse. Halkan beszélt eléggé, Nagyapa egyszer kiabált vele, nem emlékszem, hogy mit. Sanyi bácsi elment, de előtte elköszönt rendesen mindenkítől, Nagymama kikísérte, utána veszekedett Nagyapával, mert bebüdösít a pipájával.

Tudom, hogy Sanyi bácsi Apa testvére, és bánt, hogy nem értek semmit. Apa az udvaron áll, odamegyek hozzá, Apa, mondom, és nagyon bénának érzem magam, Apa felém fordul, megölel, mit csináljak velük, zokogja, mit csináljak velük. Fúj a szél az eperfa felől, augusztus van, nemsokára jön az iskola, erre gondolok, új könyveim lesznek, Viki elsőbe megy, de már megtanítottam olvasni. Mint egy kutya, zokogja Apa, egyedül kínlódott a kötélén, azt akarom, hogy Apa semmire ne tudjon gondolni, menjünk haza, suttogom Apának, nézzük meg majd az autóversenyt a tévében, de Apa nem hall semmit, csúszkál a cipőtalpam alatt a nyálkás epervelő.

Nathaniel Hawthorne

MR. HIGGINBOTHAM VÉGVESZÉLYBEN

Szabó Szilárd fordítása

Egy ifjonc, foglalkozására nézve utazó dohányügynök, elhagyva Morristown városát, ahol nagybaccska üzletet kötött a séker hitközség gondnokával, a Salmon folyó partján fekvő Parker's Falls nevű városka felé igyekezett. Zöldre mázolt, csinos kis kordén zötykölődött, melyre kétoldalt cigarettásdobozt és egy pipát tartó indián főnököt, hátul meg aranyszínű dohányleveleket pingáltak. Egyetlen útítársa egy zömök kis öszvér volt, ő maga kifogástalan jellemű fiatalúr, jó szimatú üzletkötő, közkedvelt figura a jenkik körében, akik – mint saját szájukból hallottam nemegyszer – nem bánják, ha valaki megkopasztja őket, de elvárják, hogy prima borotvával tegye. Kiváltképp nagy híre volt Connecticut-szerte a szépnem körében, kiket gondosan válogatott füstölnivalókkal tartott jól, tudván tudva, hogy a legtöbb falusi lány New Englandben nagy bolondja a pöfékelésnek. Azonfelül, mint történetem során kiviláglik, az ügynök kíváncsi természetű volt, igazi pletykafészek, aki mindig ki van éhezve rá, hogy híreket halljon, és szenvedélyesen tovább is adja őket.

Miután Morristownban idejekorán bereggelizett, ügynökünk, név szerint Dominicus Pike, hét mérföldet gyűrt le egy lakatlan erdőháton anélkül, hogy önmagán és a szürke kis kancán kívül bárkivel szót válthatott volna. Minthogy már hét órára járt az idő, majd' elepedt, hogy társat találjon egy kis tereferéhez, vagy legalább egy falusi szatócsnál átfuthassa a reggeli lapot. Úgy látszott, akad is efféle alkalom, mert amikor színes okulája segítségével cigarettára gyűjtött és föltekintett, a kaptató peremén, a dombon, melynek tövében kordéját megállította, közeledő alakra lett figyelmes. Dominicus szemmel tartotta a férfit, amint aláereszkedik, s észrevette, hogy botra akasztott batyut cipel a vállán, s fáradt, de határozott léptekkel igyekszik célja felé. Nem úgy festett, mint aki reggel azon frissiben eredt útnak, inkább úgy, mint aki átkutyagolta az éjszakát, és alkonyatig nem is áll szándékában megpihenni.

– Szép jó reggelt uraságodnak! – kiáltott oda Dominicus, mikor a jövevény hallótávoiba ért. – Látom, igencsak szaporázza. Mi újság Parker's Fallsban?

Az ember a szemére rántotta széles karimájú szürke kalapját, s csak annyit vetett oda kelletlenül, hogy nem Parker's Fallsból jön – abból a faluból, melynek nevét a kíváncsi ügynök, minthogy aznapi útjának végcélja volt, egészen önkéntelenül vette a szájára.

– Nohát – makacskodott Dominicus Pike –, akkor mi újság ott, ahonnan jönni méltóztatik? Más is érdekel, nem csak Parker's Falls. Bármelyik falu megteszi.

Az ismételt felszólításra az idegen – olyasféle rossz küllemű alak, akivel az ember nem szívesen fut össze a kihalt erdő közepén – megtorpant és tétovázni látszott, mint aki hír után kutat az emlékei közt, vagy azt fontolgatja, származik-e bármi haszna abból, ha kirukkol vele. Végül elszánta magát, föllépett a kordé hágcsójára, és Dominicus füléhez hajolt, bár annyi erővel el is kiálthatta volna magát, hiszen az ügynökön kívül egy árva lélek sem hallhatta a szavait.

– Egy aprócska hírrel éppen szolgálhatok – súgta oda. – Az öreg Mr. Higginbothamot, Kimballtonból, tegnap este nyolc óra tájt egy ír meg egy néger meggyilkolta a gyümölcsösében. Kötéllal fojtották meg, fölhúzták arra a nagy körtefára, amelyik Szent Mihályról kapta a nevét, és a hullát csak ma reggel találták meg, ott függött egész éjszaka

Alighogy ez a retentő közlés elhangzott, az idegen máris továbbindult, sebesebben, mint addig, egy biccentésre sem méltatva Dominicust, aki pedig hívta, hogy szívjon el vele egy cigaretta, és mondja el a részleteket. Az ügynök fűttengett a kancájának, és ő is elindult fölfelé a domboldalon, Mr. Higginbotham gyászos sorsán merengve, kiblen jó üzletfelét tisztelte, hiszen az öregúr dobozostul vette tőle a hosszú virzsiniát, de gyakran vásárolt „malacfarkat”, „tündérlábat” és szárított dohánylevelet is. Leginkább az a gyorsaság lepte meg, amellyel a hír eljutott hozzá. Kimballton egyenes vonalban még legalább hatvan mérföldre volt onnét; a gyilkosságot csak az előző este követték el, nyolc óra tájt; és mégis, Dominicus ma reggel hétkor már tud róla, holott szinte bizonyos, hogy a szegény Mr. Higginbotham családja csak nemrég fedezte föl a holttestet, amint ott lengeti a szél Szent Mihály körtefáján. Ha így áll a dolog, a gyalogos idegen minden bizonnyal hétmérföldes csizmát húzott erre az alkalomra.

„Úgy mondják, a rossz hírnek szárnya van – gondolta Dominicus Pike –, de ez még a vasutat is megszegyeníti. A fickó akár gyorsfutárnak is elmehetne az elnök mellé.”

A rejtély megoldásán töprengve barátunk végül arra jutott, hogy a hírhozó bizonyára tévedett egy napot az esemény idejét illetően; így aztán ő sem habozott föltálatni a mesét valamennyi útba eső csapszékben és vendégfogadóban, ahol minden alkalommal legalább húszfőnyi elborzadt közönség előtt bontott ki egy-egy szivarkás paklit. Rendre úgy tapasztalta, hogy ő az első, akinek fülébe jutott a hír, s minthogy részletekbe menő faggatózást kellett kiállania, kénytelen volt addig színezgetni az eseményt, míg egész tűrhető kis történeté kerekedett. Bizonyíték is akadt, ami megkönnyítette a dolgot. Mr. Higginbotham kereskedő volt; egy írnok, aki korábban nála szolgált, s most Dominicus hallgatói közé csöppent, azzal állt elő, hogy az idős úriember csakugyan a gyümölcsösökben át szokott hazaballagni esténként, zsebében a pénzzel és a bolti értékpapírokkal. Az írnok szemlátomást nemigen rendült meg Mr. Higginbotham tragédiáján, s egy célzással megerősítette azt, amit az ügynök adásvételei során maga is megsejtett: hogy a vénember fukar volt, harapós, mint a satupad. Vagyonát minden bizonnyal csinos unokahúga öröklé, aki tanítónő a kimballtoni iskolában.

Miután ilyen bőkezűen ellátta hírekkel a hálás közönséget, s a maga zsebére is kötött pár előnyös üzletet, Dominicus utazásra szánt ideje annyira megrövidült, hogy öt mérfölddel Parker's Falls előtt úgy döntött, megszáll egy kocsmában éjszakára. Vacsora után betelepedett az ivóba, rágyújtott egy finom havannára, és újra előadta a gyilkosság történetét, amely időközben úgy kiterébélyesedett, hogy fél órába telt, míg a végére jutott. A nagyteremben ismét legalább húsz ember üldögélt, s közülük tizenkilenc úgy elhitte minden szavát, mint a parancsolat. Hanem a huszadik egy nyakas vén farmer volt, aki nemrég érkezett lóháton a kocsmába, és most, pipával a szájában, az egyik sarokban iddögált. Mikor a mese véget ért, komótosan fölállt, székével Dominicus jobb-jára telepedett, és egyenesen a képébe bámult, olyan rettenetes kapadohányfüstöt eregetve, amelyet az ügynök még soha életében nem szagolt.

– Osztán eskü alatt is vallaná-e kend – szögezte neki a kérdést, mint valami bugris falusi bíró, aki éppen vizsgálatot tart –, hogy a nagyságos öreg Higginbotham urat Kimballtonból tegnapelőtt este meggyilkolták a gyümölcsösében, s hogy tegnap reggel ott találtak rá lógva a nagy körtefán?

– Úgy adtam tovább a történetet, ahogy hallottam, elhiheti uraságod – felelte Dominicus, és leverte a hamut a szivarjáról –; hanem azt egy szóval se mondtam, hogy láttam is az eseményt. Így aztán nem áll módomban megesküdni rá, hogy a gyilkosság hajszálra úgy esett, ahogy elbeszéltem.

– Mert én bizony megesküszöm rá – folytatta a farmer –, hogy ha a nagyságos Higginbotham urat tegnapelőtt este meggyilkolták, akkor a szelleme volt az, aki ma reggel megivott velem egy kupica ürmöst. Utánam kiabált, mikor ellovagoltam a boltja előtt, hogy ugorjak be egy pohárkára, merthogy szomszédok volnánk, aztán megkért rá, hogy intézzek el neki útközben egy apróságot. Nem látszott rajta, hogy meggyilkolták, még annyira se, mint énrajtam az ijedtség.

– A mindenit, akkor engem lóvá tettek! – csapott az asztalra Dominicus Pike.

– Hát ha tényleg meggyilkolták, egy szóval tán csak említette volna – dörmögte az öreg farmer; aztán visszahúzta székét a sarokba, faképnél hagyva a megsemmisült Dominicust.

Így zajlott le az öreg Mr. Higginbotham szomorú föltámadása! Az ügynöknek elment a kedve attól, hogy tovább jártassa a száját, inkább megivott egy nagy pohár vizes gínt, hogy önérzetét helyrebillentse, aztán elment lefeküdni, és álmában egész éjjel ott himbálózott Szent Mihály körtefáján. Hogy elkerülje az öreg farmert (akit annyira ellenszenvesnek talált, hogy teljes szívéből odakívánta Mr. Higginbotham megürült helyére a másvilágon), Dominicus pirkadatkor kelt, befogta a kis kancát a zöld kordéba, és sebesen elhajtott Parker's Falls irányába. Az üde szellő, a harmatos országút és a derűs nyári reggel hamar visszahozta jókedvét és bátorságát; már a nyelve hegyén volt az agyonkoptatott mese, és bele is vágott volna, ha talál egy korán kelőt, aki hajlandó végighallgatni. De nem találkozott senkivel, nem látott ökrös szekeret, bricskát, csézát, de még egy gyalogos vándort sem egészen addig, míg a Salmon folyó közepén, a hídon, föl nem tűnt előtte egy súlyos léptekkel baktató idegen, botra akasztott balyuval a vállán.

– Szép jó reggelt uraságodnak! – kiáltott oda az ügynök, megrántva az öszvér kantárszárát. – Ha Kimballtonból méltóztatik jönni, vagy a környékről, talán el tudja mondani, mi történt pontosan az öreg Mr. Higginbothammal. Igaz-e, hogy az öregurat két vagy három nappal ezelőtt, estefelé, meggyilkolta egy ír meg egy néger?

Dominicus akkora lendülettel kezdte a mondókáját, hogy meg se nézte az idegen ábrázatát, amelyről pedig lerítt, hogy jó adag néger vér csorog az ereiben. A váratlan kérdés hallatán a félvér mintha maradék vére is elhagyta volna, sárgás arcszíne kísértetiesre fakult, ahogy reszketve és dadogva próbált kinyögni valami válaszfélét:

– N-nem, dehogy! Az nem néger volt! Egy ír, igen, egy ír fojtotta meg tegnap este nyolc óra tájt. Én hét órakor már ott se voltam! A ház népe se tudhat róla, semmi ke-resnivalójuk ilyen korán a gyümölcsösben...

Alighogy megeredt a nyelve, a sárga ember máris észbe kapott, elnémult, s noha ugyancsak fáradtnak látszott, olyan fürge trappban folytatta útját, ami az ügynök kancájának is becsületére vált volna. Dominicus zavartan bámult utána. Ha a gyilkosságot kedd estig nem követték el, vajon ki lehetett az a próféta, aki kedd reggel oly aprólékosan megjósolta a katasztrófát? S ha a család még nem bukkant rá Mr. Higginbotham holttestére, honnan az ördögből tudhatja ez a mulatt, jó harminc mérföldre a helyszíntől, hogy a hulla most is ott lóg a gyümölcsösben, kivált, ha csakugyan elhagyta Kimballtont, mielőtt a szerencsétlent fölakasztották? Ezek a kétes körülmények, valamint az idegen

elképedése és rémülete kis híján arra sarkallták Dominicust, hogy emelt hangon gyilkost kiáltson, és bűnrészességgel vádolja meg a menekülőt, hiszen a gaztettet, immár semmi kétség, valóban elkövették.

„Nem, mégse; hadd fusson szegény ördög – gondolta meg magát az ügynök. – Nem szeretném, ha fekete vére az én fejemre szállna; de meg hiába is kötik föl a négert, azzal nem imádkozzák le a fáról Mr. Higginbothamot. Maradjon csak a fán a derék öregúr! Bűnös gondolat, tudom, de az már tényleg sok volna a jóból, ha másodszor is föltámadna, és megint miatta sütnék rám, hogy hazug vagyok!”

Ilyen töprengések közepette hajtott be Dominicus a főutcán át Parker's Fallsba, amely, mint köztudott, három gyapjúkártoló üzemnek és egy kallómalomnak köszönheti, hogy virágzó kisváros hírében áll. A gépek még nem zakatoltak, és alig néhány bolt ajtajáról volt leszedve a rács, amikor a fogadónál, az istállóudvaron leugrott a bakról, és első üzleti tranzakciójaként rendelt öt icce zabot a kancájának. Másodjára, mi sem természetesebb, Mr. Higginbotham tragédiájának hírért osztotta meg a lovással. Hanem ezúttal tanácsosabbnak vélte, ha a szörnyű tett időpontját nem említi egész pontosan, s abban is tudatlannak mutatkozik, hogy a gyilkosságot egy ír és egy mulatt, avagy Erin fia egymaga követte el. Nem állította azt sem, hogy ő vagy bárki más a saját szemével látta volna az eseményt; inkább úgy adta elő, ahogy a környéken keringő rémhíreket szokás.

A történet úgy futott végig a falun, mint láng a hántolt farönkök közt; rövidesen minden utcasarkon erről folyt a szó, de ekkor már senki sem tudta volna megmondani, honnan eredt a hír. Mr. Higginbothamot éppolyan jól ismerték a faluban, mint bármelyik helybéli polgárt, hiszen társtulajdonosa volt a kallómalomnak, és a gyapjúüzemek jövedelméből is jókora sápot húzott. A falusiak úgy érezték, az ő halálával saját jólétük került veszélybe. Akkor felbolydulás támadt, hogy a *Parker's Falls Gazette*, a kiadás szokott napját meg se várva, feles méretben, silány papíron, de csupa huszonnégy pontos nagybetűvel, nyomban utcára dobott egy különszámot ezzel a címmel: MR. HIGGINBOTHAM VÉRES GYILKOSSÁG ÁLDOZATA LETT! Egyéb rettentő részletek mellett a kiadvány pontosan leírta, miféle nyomot hagyott a kötél a holttest nyakán, és tudni vélte, hogy lába kelt több ezer dollárnak; a folytatásban túláradó pátosszal ecsetelte az unokahúg fájdalmát, aki azóta is egyik ájulásból a másikba esik, hogy nagybátyját fölakasztva, kifordított zsebekkel találták meg Szent Mihály körtefáján. A helybéli költő is kitett magáért: tizenhét strófás balladában emlékezett meg az ifjú hölgy szenvedéseiről. A városka előljárói gyűlést hívtak össze, s tekintettel Mr. Higginbotham helyi érdekeltségeire, úgy határoztak, hogy röplap formájában ötszáz dolláros jutalmat kínálnak fel annak, aki kézre keríti a gyilkosokat, és visszaszolgáltatja az ellopott pénzt.

Míndeközben Parker's Falls teljes lakossága, köztük boltosok, panzióbéli hölgyek, gyári munkáslányok, molnárlegények és iskolás kölykök hada, az utcára tódult, s a csődület nyomán támadt hangzavar kellőképpen ellensúlyozta azt a megilletődött hallgatást, amely az elhunyt iránti tiszteletből a gyapjúüzemek környékén honolt. Ha Mr. Higginbotham valaha is törődött a posztumusz dicsőséggel, kortalanná vált szelleme most minden bizonnal vígan vegyült el ebben a forgatagban! Barátunk, Dominicus, meddő hiúsággal a szívében, feledve a tervbe vett elővigyázatosságot, fölhágott a városi ivókút tetejére, és világgá kiáltotta, hogy ő volt a hozója ama hallatlan hírnek, mely oly csodás feltűnést keltett faluszerte. Ott helyben a nap hősenek kiáltották ki; mire ő, mint holmi kéretlen prédikátor, már éppen mesélni kezdte a történet legújabb változatát,

amikor postakocsi hajtott be a falu főutcájára. Egész éjjel úton volt, s minden bizonnal Kimballtonban váltott lovakat hajnali három óra tájt.

– No, most végre kiderül, mi történt pontosan! – hangzott a tömegeből a kiáltozás.

Amikor a kocsi begördült a fogadó verandája elé, már az egész falu ott lihegett a nyomában; hiszen ha akadt is olyan ember, aki addig a saját dolgát intézte, most ő is ott hagyott csapot-papot, hogy hallja a híreket. Az ügynök, aki a csoport élén szaladt, két utast látott odabenn; békés szunyókálásukból mindketten arra riadtak, hogy rikoltozó tömeg veszi körül őket. Ebben az ostromgyűrűben, az egymást túlharsogó kérdések kereszttüzeiben, a pár szinte megkukult az ijedségtől, pedig egyikük ügyvéd volt, a másik meg egy ifjú hölgy.

– Mr. Higginbotham! Mr. Higginbotham! Mi történt az öregúrral? – zúgta a tömeg. – Mit mondott a halottkém? Letartóztatták a gyilkosokat? Magához tért végre Mr. Higginbotham unokahúga? Mr. Higginbotham! Mr. Higginbotham!!

A kocsis egy szóval sem felelt, csak káromkodva szidta az istállófiút, hogy mért nem hozza már a váltólovakat. Az ügyvédet odabent, ahogy illik, még álmában sem hagyta cserben a ravaszága; hamar kitalálta, mi áll a ribillió hátterében, és első dolga volt előhúzni jókora piros irattárcáját. Mindeközben Dominicus Pike, aki, mint afféle lovas fiatalúr, azon a nézetten volt, hogy a női nyelv legalább olyan jártas a mesemondásban, mint egy ügyvédé, a hölgyet segítette ki a kocsiból. A csinos fiatal leányzó most, hogy szeméből kidörgölte az álmod, felragyogott, mint az ezüstgomb, és olyan édes eperajkkal mondott köszönetet, hogy Dominicus már-már azt kívánta, inkább szerelmi történetet peregne róla, mint rémhistoria.

– Uraim és hölgyeim – mondotta az ügyvéd, a boltosokhoz, a molnárlegényekhez és a gyári munkásnőkhöz intézve a szót –, biztosíthatom önöket, hogy csakis valami végzetes félreértés vagy még inkább szándékos ármány okozhatta ezt a páratlan fölfordulást... igen, ármány, amely álnokul be akarja szennyezni Mr. Higginbotham jó hírnevét. Ma éjjel három órakor jöttünk keresztül Kimballtonon, és minden kétséget kizáróan hallottunk volna erről a gyilkosságról, ha elkövezték. De nekem bizonyítékom van rá, csaknem olyan nyomós, mintha Mr. Higginbotham esküje igazolná, hogy nem történt semmi ilyesmi. Íme, itt egy fölirat a Connecticuti Ügyészség számára, amely az idős úriember egyik pörével kapcsolatos, s amelyet saját kezűleg írt alá és küldött el nekem. Az okmányt jól olvashatóan tegnap este tíz órakor keltezték.

Előadását befejezve az ügyvéd körbemetogatta a papíron lévő dátumot és az aláírást, amely vitán felül igazolta, hogy ez az ebadta Mr. Higginbotham élt és virult, amikor odakanyarította – vagy, amint hogy a két egyaránt fonák lehetőség közül néhányan ezt vélték hihetőbbnek, annyira elmerült világi ügyleteiben, hogy ténykedését még a halál sem tudta megakasztani. Hanem máris újabb tanúvallomás került napvilágra. A fiatal hölgy, miután végighallgatta az ügynök beszámolóját, s egy percre visszavonult, hogy lesimítsa ruháját, és elrendezze zilált fürtjeit, feltűnt a kocsmá ajtajában, s egy szerény mozdulattal csendet parancsolt.

– Jó emberek – mondotta –, én vagyok Mr. Higginbotham unokahúga.

Csodálkozó moraj futott végig a tömegen, látván a rózsás és ragyogó orcát, amely oly kevésé illett ahhoz a boldogtalan hűgocskához, aki a *Parker's Falls Gazette* tanúsága szerint most is ájtultan fekszik a halottas szoba ajtaja mögött. Csak néhány rosszmájú alak kezdett el arról puszogni, hogy egy viruló hölgyet ugyan mért is ejtene kétségbe a gazdag vén nagybácsi fölakasztása.

– Láthatják – folytatta Miss Higginbotham mosolyogva –, hogy ennek a fura történetnek énrám nézve nincs semmi alapja; és talán elhiszik nekem, hogy az a része is alaptalan, amely drága jó Higginbotham bácsikámat illeti. Ő nagy jóságában mindmáig megosztja velem az otthonát, jóllehet a magam költségén élek, hiszen tanítok egy iskolában. Azért jöttem el ma hajnalban Kimballtonból, hogy a vizsgák előtti szünetidő hetét egy barátnőmnél töltssem, öt mérföldre Parker's Fallstól. Az én nagylelkű bácsikám mielőtt meghallotta, hogy jövök lefelé a lépcsőn, az ágyához hívott, és kezembe nyomott két dollár ötven centet az útiköltségre, valamint egy egész dollárt a váratlan kiadásokra. Aztán a párna alá dugta az erszényét, és azt tanácsolta, tegyek egy kis süteményt a táskámba, nehogy útközben költenem kelljen reggelire. Így aztán bizvást állíthatom, hogy szeretett rokonom élt, amikor otthagytam, s szentül hiszem, hogy élve is találom, mikor hazaérek.

A fiatal hölgy meghajolt, mielőtt bevégezte mondókáját, melyet oly hajlékonyan és választékosan, annyi kellellemmel és szabatosággal adott elő, hogy sokan úgy vélték, tanítónő létere az állam legjobb egyetemén is megállná a helyét. Am egy idegen elméjét inkább az a gondolat járhatta meg, hogy Mr. Higginbotham közutálatnak örvend Parker's Fallsban, s a tömeg áldását adja a meggyilkolására, mert a harag valósággal kirobbant a helybéliekből, mielőtt kitudódott, hogy lóvá tették őket. A molnárlegények esküdöztek, hogy „fölmagasztalják” Dominicus Pike-ot, csak abban támadt némi vita köztük, hogy kátrányba és tollba forgassák, majd palánkra ültessék, vagy inkább szenteltvízzel hintsek meg annál az ivókútnál, amelynek tetejéről kinyilatkoztatta, hogy ő volt a hír hozója. Az előjárók az ügyvéd tanácsára fontolgotatni kezdték, hogy rémhírtérjesztés alapos gyanújával, a közösség nyugalmanak felforgatása miatt vádat emelnek ellene. Dominicus nem is menekült volna meg a csőcselék bosszújától vagy a bírói eljárástól, ha a fiatal hölgy nem rögtönöz egy ékesszóló beszédet a védelmében. Így aztán, mikor néhány szívbéli szóval köszönetet mondott megmentőjének, majd a zöld kordérra kapva elporzott a faluból, csak egy osztagra való vásott kölyök sortüzét kellett kiállnia, akik a közeli agyagbányákban és kátyúgödörökben látták el magukat munícióval. Amikor hátrafordult, hogy egy tekintettel istenhozzádot mondjon Mr. Higginbotham unokahúgának, egy jókora gombóc, melybe némi állott kukoricakása is került, egyenest képen találta, s fölöttébb ádáz külsővel ruházta fel. Egész alakját annyira ellepték a különféle szennyes lövedékek nyomai, hogy már-már úgy döntött, visszahajtat, és aláveti magát az ivókútnál tervbe vett rituális mosdatásnak, amely ha nem ígérkezett is könyörületesnek, mindenképpen ráfért volna.

Hanem a nap mosolyogva tűzött szegény Dominicusra, és a sár, az ártatlanul viselt szegényfoltok jelképe könnyedén lepergett róla, mielőtt megszáradt. Minthogy maga is nagy kópé volt, igazi tréfamester, szíve hamar fölvidult; végül szívből megkacagta a meséje nyomán kítört ribilliót. Az a körözes, amit az előjárók adtak ki, az állam valamennyi csavargóját rács mögé juttathatja; azt a cikket meg a *Parker's Falls Gazette*-ből biztosan újranyomják Maine-től le egész Floridáig, sőt, egy tudósítás erejéig tán még a londoni lapok is átveszik; és hány uzsorás reszket majd a bukszája meg az élete miatt, ha híre megy, milyen sorsra jutott Mr. Higginbotham! Az ügynök valósággal lázba jött, amikor földízte a fiatal tanítónő bájait, és magában megesküdtött rá, hogy az a mamlasz Daniel Webster feleakkora svárával sem beszélt, és egyáltalán nem volt fogható ahhoz a mentőangyalhoz, akinek Miss Higginbotham mutatkozott, miközben őt védelte a Parker's Falls-i tébolyultaktól.

Ekként mulatva az időt, Dominicus arra eszmélt, hogy a kimballtoni sorompóhoz ért – minden bizonnyal a sors rendelése folytán, hiszen üzleti érdekei már jó ideje le-szólították a Morrystowntól idáig húzódó nyílegyenes útról. Ahogy közeledett a vélt gyilkosság színhelyéhez, gondolatban újra végigpörgette az eseményeket, és elámult azon a képen, amellyé a részletek összeálltak. Ha nem történt volna semmi, ami igazolja az első utazó szavait, most bízást hihetné, hogy ugratás áldozata lett; de a sárga ember kétségkívül hallotta a gyilkosság hírért, vagy látta magát az eseményt, és az a riadt, rosszhiszemű tekintet, amellyel a nekiszegzett kérdést fogadta, arról árulkodott, hogy vaj van a fején. S ha a körülményeknek ehhez a páratlan együttállásához még hozzáveszi, hogy a szóbeszéd milyen jól telibe találta Mr. Higginbotham jellemét és megrögzött szokásait: hogy csakugyan van egy gyümölcsöse, benne a Szent Mihály körtefával, amely alatt minden este elsétál – nos, akkor a tények olyan erős és hihető láncolatot alkotnak, hogy Dominicus az ügyvéd által fölmutatott kézírást s az unokahűg mégoly őszinte vallomását is hajlamos volt kétségbe vonni. Útközben, hála az óvatos puhatolózásnak, az ügynök egy újabb körülményre is fényt derített: nevezetesen arra, hogy Mr. Higginbotham egy kétes jellemű ír szolgát tart maga mellett, akit annak idején takarékoság céljából, ajánlólevél nélkül fogadott a házába.

– Istenuccse, előbb hiszem el, hogy a vén Higginbotham helyett engem húztak föl arra a körtefára – fakadt ki Dominicus Pike, ahogy fölért egy kopár dombtetőre –, amíg a saját szememmel nem látom, és a tulajdon szájából nem hallom, hogy kutya baja! De mert nagy selma az öreg, jó lesz tanúnak hívni a lelkész vagy valamelyik helybéli előjárót.

Már esteledett, amikor föltűnt előtte a kimballtoni sorompó meg a vámház, ahonnét még jó negyed mérföldet kellett kutyagolni a hasonló nevet viselő falucskáig. Kis kancája éppen ekkor gyors ügetésre váltott, mert orra előtt kőhajításnyira lovat pillantott meg, hátán lovassal, aki épp az imént haladt el a kapu alatt, s odabólintva a vámszedőnek, poroszkálva folytatta útját a falu felé. Minthogy Dominicus jól ismerte a kapust, lassított, és váltott vele néhány semmitmondó szót az időjárásról.

– Gondolom – mondta aztán az ügynök, megeresztve a kantárszárát, hogy finoman a kanca vékonyára húzhasson vele –, az elmúlt néhány nap során színét se látta a jó öreg Mr. Higginbothamnak?

– Már hogyne láttam volna! – felelte a vámszedő. – Éppen maga előtt lépett be a kapun; amott lovagol, ni, ha még látni a sötétben. Woodfieldben járt ma délután egy árverésen, amit az ottani seriff hirdetett. Többnyire kezét fog velem az öregúr, és megáll trécselni egy kicsit; de ma este csak biccentett... még annyit se mondott, hogy „ródd a vámot a kapufélfára”... oszt’ már ügetett is tovább; merthogy akárhová megy, este nyolcra mindig hazajön.

– Igen, ezt a szokását ismerem – bólintott Dominicus.

– De ilyen sárgának és soványnak még sose láttam a nagyságát – folytatta a vámszedő.

– Mondom is magamnak, inkább kísértetre hajaz, vagy valami kiaszott, vén múmiára, mint hús-vér, eleven emberre.

Az ügynök belehunyorított a homályba, s még épp hogy látta a lovast, amint elenyésszik a távolban, a faluba vezető országút fölött. Fölismerni vélte Mr. Higginbotham hátát és vállát; ám a sűrű árnyak közepette, a ló patája által fölvert porban a test valahogy ködösnek és anyagtalannak rémlett; mintha a rejtélyes öregember alakját sötétségből és a bizonytalan, szürkületi fényekből gyúrták volna együvé. Dominicus hátán végigfutott a hideg.

„Mr. Higginbotham a kimbballtoni sorompónál visszafordult a másvilágról” – mormolta magában.

Suhintott egyet a kantárszárral, és továbbindult, gondosan őrizve a távolságot maga és a szürke árny háta között, míg az öregúr el nem tűnt az egyik kanyarban. Mihelyt szem elől veszítette a lovast, az ügynök arra eszmélt, hogy ott áll a faluvégi utcán, a kvéker imaház tornya köré települt szatócsboltok és a két kocsmá előtt. Balján egy kőfallal határolt, sűrűn benőtt telek húzódott; kapuja mögött gyümölcsöskert, beljebb, a kaszálon túl az udvarház fekete tömbje derengett. A birtok Mr. Higginbotham tulajdona volt; hosszan nyúlt el a régi országút mentén, már a kimbballtoni sorompónál látható volt, megbújva a csalitos mögött. Dominicus jól ismerte a helyet; és a kis kanca is jó ösztönrel torpant meg, mielőtt érezte, hogy lazul a gyeplő.

– Istenemre mondom, muszáj bemennem ide! – mormolta az ügynök, és megbor-zongott. – Egy perc nyugtom se lesz többé az életben, ha meg nem tudom, hogy Mr. Higginbothamot fellógatták-e a Szent Mihály körtefájára vagy sem!

Azzal leugrott a kordéról, a kapuoszlopra hurkolta a gyeplőt, és úgy surrant végig a fák alatt, a füves ösvényen, mintha maga az ördög lihegne a nyomában. A falu harangja éppen ekkor ütötte el a nyolcat, s a mély kondulások monoton ritmusára Dominicus újult erővel szökelt, szinte repült a célja felé, míg az elhagyott kert közepén, a homályban, föl nem tűnt előtte a végzetes körtefa. A vén, gacsos fatörzsből hatalmas ág nyúlt ki, és roppant árnyékát jó darabon az ösvény fölé vetette. És uram bocsá', úgy rémlett, mintha éppen ott, az ág alatt, halálos küzdelem zajlana!

Az ügynök sohasem állította, hogy őbelé több bátorság szorult volna, mint a magafajta, békés foglalkozást űző emberekbe, s később sem tudott számot adni arról a virtusról, amely e rettentő veszély percében szállta meg. Akárhogy is, annyi bizonyos, hogy előrelendült, korbácsa vastagabbik végével a támadó, egy zömök ír fejére sújtott, s végre meglátta, színről színre – nem lógva ugyan a Szent Mihály körtefáján, hanem alatta, amint a földön hever, hurokkal a nyakán –, magát az öreg Mr. Higginbothamot!

– Mr. Higginbotham – suttogta Dominicus rekedt hangon –, én becsületes embernek ismerem kelmedet, és mindig adtam a szavára. Árulja el hát, fölakasztották-e vagy sem...?

Mindazok, akik még nem bogozták ki a rejtélyt, kevés szóból is könnyen megérthetik azt az egyszerű bonyodalmat, melynek folytán ez az „eljäendő esemény” hogy, hogy nem, „árnyékát a jelenbe vetette”. Hárman tervelték ki a rablást és Mr. Higginbotham megölését; előbb az egyiknek, majd a másiknak szállt inába a bátorság, s eltűnésük előbb egy, majd két nappal odázta el a bűncselekményt; s a harmadik gazember éppen akkor látott munkához, mikor a megmentő, vakon követve a sors hívó szavát, mint a régi románcok hősei, Dominicus Pike személyében a színre lépett.

Nem sok mesélnivalóm maradt; annyi csak, hogy Mr. Higginbotham kegyeibe fogadta az ügynököt, jóváhagyta kérését, amellyel a szép tanítónő kezéért folyamodott, majd biztosítva a szülők örökös haszonélvezetét, minden vagyonát leendő unokáira hagyta. Mikor aztán eljött az ideje, az öreg úriember, kegyességét betetőzve, keresztyén halállal, ágyban, párnák közt vett végbúcsút a világtól, s nem sokkal e szomorú esemény után Dominicus Pike otthagya Kimballtont, és egy hatalmas dohánygyár alapítójaként a szülőfalumba költözött.

Bán Zsófia

PINGVINBOCI, JAMPAMPULI ÉS A LÉTEZŐ IRDATLAN HATALMA

A fénykép fenomenológiája Lengyel Péter „Búcsú”
és „Cseréptörés” című műveiben

„You never actually own a Patek Philippe.
You merely take care of it for the next generation.”
(Reklámszöveg)

„*Mindenkinek megvan a maga ősmozija.*”

A kortárs vizuális művészet kiemelkedő alakja, William Kentridge dél-afrikai művész életművében a látás, nézés kérdései kivételesen jelentős szerephez jutnak. Ezek hol játékos, hol komolyabb formát öltő vizsgálata a látás-nézés konkrét, fizikai aktusa mellett legalább annyira vonatkozik annak metaforikus, társadalmi-történeti megnyilvánulásaira. A történelmi emlékezettel, a feldolgozással, illetve a megértés folyamataival kapcsolatos művei között találjuk az anamorfózis technikáját felelevenítő sorozatát is, amelyben az anamorfotikusan, azaz torzítva megrajzolt képet tükörsimára csiszolt fémhengerben látjuk tükröződni, mely folyamat során az eredeti, anamorfotikus kép „korrigálódik”, s a képet hirtelen „valóságúen” látjuk. Tehát tulajdonképpen torzítás eredményeként hirtelen értelmezhetővé válik egy kép, amelynek eredetije (valósága) maga is torzított volt. E művével Kentridge hatásosan elbizonytalanítja az *eredeti* és *nem eredeti*, illetve a *valóság* és tükröződésének kérdését s nem kevésbé a *torzítás* és *korrekció* fogalmainak mibenlétét. Amellett, hogy e sorozatával látványosan *reflektál* a látás fizikai mechanizmusaira, egyúttal fontos felvetésekkel él a művészet, valamint az egyéni és társadalmi emlékezet működésére vonatkozóan is. A kettős értelemben reflektált (azaz: tükrözött, indirekt, valamint intellektuálisan feldolgozott) kép, sugallja Kentridge, gyakran érvényesebb, „igazabb” meglátásokhoz vezet, mint a torz, mert kusza, széteső s ezért átláthatatlan és felfoghatatlan valóság. Egyik, 2001-ből származó, anamorfotikus litográfiájában Kentridge a mitologikus Medúza torzított képét rajzolja egy 1906-os kiadású Larousse enciklopédia hat lapjára (http://www.parkettart.com/editions_pdf/63_kentridge.pdf – 2010. december). Utóbbi egy kultúra, a felvilágosodás hagyományán nyugvó nyugati kultúra által generált tudás szimbóluma, melynek lapjain azonban a „Medúza”, az egyszerre mitologikus és valóságos szörny csak torz, diffúz módon jelenik meg (de a generált tudás ellenére *megjelenik*). Ezzel szemben a felfogható-feldolgozható és a túlélést (azaz az élet folytatását) biztosító *érzéki* tapasztalat e tudás reflektált, tükrözött és tömörített formára hozott verziójában jelenik meg. A Medúza, a mindenkori rossz daimón „leölése” az emlékezet, valamint az egyéni és társadalmi psziché kontextusában a szörny valahai létezését nem szünteti meg, de szavatolja létezésének felfogását és feldolgozását, azaz a felelősségteljes és ép ésszel való továbbélés esélyét. Akárcsak az eredeti, görög mítoszban, a Medúza reflektált, torzított, indirekt *képe* az, ami segíthet valóban szembenézni vele és létezésének tudatát feldolgozni. Az egyéni és történelmi emlékezet szintjén csak ez jelenti, ez jelentheti a szörny leölését, hatalmának

megszüntetését. Ugyanakkor a kép ebben a kontextusban természetesen nemcsak a szó szerinti értelemben vett képet jelenti, hanem a reflektálás *bármilyen* formáját is. A tetszőlegesen választott médium felülete Perszeusz pajzsaként működik.

Georges Didi-Huberman, az *IMAGES MALGRÉ TOUT* című művében¹ Kracauer *A FILM ELMÉLETE* című könyvét idézve, a Medúza-példázatot a holokausztképekkel való konfrontálódás s az azokra vonatkozó szüntelen értelmezés imperatívuszának kontextusában használja. Kracauer a filmvásznat említi Athéna pajzsaként, melyet Perszeusznak adott, hogy az abban látható medúzatükörkép segítségével ölje le a szörnyet, melyre közvetlenül ránézni halálos veszélyt jelentett volna. Tehát, folytatja Kracauer, a pajzs (vö. a vászon) nemcsak a (rá)nézés lehetőségét szolgálja, hanem egyúttal a szörny lefejezéséhez nyújt eszközt. „*Perszeusz legnagyobb teljesítménye – írja Kracauer – talán nem is az volt, hogy lefejezte a Medúzát, hanem hogy felülemelkedett félelmén, és rá mert nézni a pajzsban tükröződő arcára. S vajon nem éppen ez a tett volt-e az, mely lehetővé tette számára a szörny lefejezését?*”² Könyvében Didi-Huberman arról a négy fényképről ír, amelyet Auschwitzban, 1944 augusztusában a *Sonderkommando* egyik tagja készített *mindenek*, azaz minden ezt látszólag lehetetlenné tevő körülmény *ellenére*, amelyeken egyrészt a gázkamra felé hajtott meztelen nők egy csoportja és a hullaégető gödrök körül munkálkodó *Sonderkommando* tagjai láthatók, valamint a gödrökből felszálló füst. Perszeuszban, írja Didi-Huberman, Kracauert idézve, a tudás megszerzéséhez szükséges bátorság lakozik, és csak is ez a bátorság teszi lehetővé, hogy a kép lerántsa a valóságról a láthatatlanság köpenyét. „*A »megváltás« – folytatja Didi-Huberman – a szó teljes értelmében csak akkor következik be, amikor a tudás iránti bátorság egyúttal a cselekvés forrásává válik. A »becsület« akkor válik megmenthetővé, ha szembesülve a legrosszabbal, a tehetetlenség és bűnultság – ha mégoly kétségbeesetten is – »ellenállással« válik (és éppen ezt jelenti a mindenek ellenére).*” (178.) A „*megváltás esztétikája*” – írja Didi-Huberman, Benjamins és Kracauert egy táborba helyezi Adorno ellenében, aki ellenséges volt a képekkel szemben. Könyvével Didi-Huberman is végső soron a megváltás esztétikája mellett tesz hitet. Amellett érvel, hogy meg kell tanulnunk a képek működésmechanizmusát, hogy tudjuk, hogyan bánjunk a látásunkkal és az emlékezetünkkel. Vagyis hogy megtanuljuk, hogyan bánjunk a pajzzsal: *a pajzsképpel*. (179.) Azokkal a pajzsképekkel – s ezt már én teszem hozzá –, amelyek aztán egy-egy kultúra *ósmozijává* válva szüntelen értelmezésre, reflektálásra, nézésre várnak.

„*Mindenkinek megvan a maga ósmozija, az Uszály utcaiaké az Újlaki, kint a Bécsi úton. Már az enyém is. Földszintes, zezzugos, hosszú udvaros épület az öreg óbudai házak között. Belül fekete és bordó, foszló őstapéta borítja. Elterpeszkedünk, és nyújtjuk a nyakunkat fölfelé. Egyforintos jegyet vettünk, az első sorba, két méterre a vászontól. Harminc fillér az artistaműsor. A fillér, az a forint századrésze. A Kicsi nem hagyta, hogy befizessem: ma ő is vastag. A páholy három forint, csak a hátsó székeket veszik, akik csókolózni akarnak. Az előadás végére meg fog merevedni a nyakunk. Talán ha megnézhettem volna azt a mozit belülről most – mielőtt repülőre szálltam –, sötét, mocskos és kicsi lett volna. Azon a napon természetes: a mozi, az ilyen. (Nem nézhettem meg, bezárták, az utolsó filmcím nagy papírbetűit rongyolja eső, szél, nap; bontásra kész a régi Óbuda, kiürítve, bevert ablakokkal, félig omló falakkal áll félсарoknyira egy Bokor utcai ház is, csókoló gyerekek telepedtek meg benne, üres sörösvég, óvszer és harisnyamaradvány a földön, popegyüttesek neve a festékkel telefüjt borzalmas szobafalon, ahol egykor tisztesen orgazdálkodott a néhai Lánosz Rókus.) Hallhatóan záporozik a padlóra a kiköpött szotyolahéj.”³*

A Búcsú című, ez idáig utolsó, 1993-ban publikált könyvében, melyet a borító tanúsága szerint Merényi Endrével, apjával közösen jegyez, Lengyel Péter egy óbudai „kispizkosról”, az Újlaki moziról mesél, amely a környéken lakó gyerekek és felnőttek „házimozija”, azaz ősmozija volt. A Búcsú-ban ez a multiplexek kora előtti ősmozi azonban nemcsak egy nagyon is valóságos, fizikai tér, amely kiskamasz mindennapjaik szerkesztésére volt, ahol filmek mellett artistaműsorra is be lehetett fizetni (miután, mint Lengyel írja, a háború után a cirkuszokat, mint polgári csökevényt, szétverték), hanem egyúttal egy mitologikus, szimbolikus tér is, amely egyszerre egy közösség és benne az egyén múltjának tere. Egy mitikus közösségi és magántér, amelyben e közösség *ősfilmjeit, ősműsorait* vetítik (az élőben előadott artistaszámokat beleértve), amelyek aztán lerakódnak a közösségi és egyéni emlékezet paleontologikus rétegeibe, hogy ott megkötve alapot képezzenek minden további építkezés, *Bildung* számára. A Búcsú-ban három ilyen ősmozi, ősfilm is vetítődik: egy közösségi-történelmi, amely a kora ötvenes évek Budapestjét s tágabban (letagadhatatlanul) a mostani Magyarország múltját, sőt alapját „vetíti”; egy kisközösségi, amelyben felnövekvő kiskamaszok, óbudai kissrácok még mindenek *előtti* világról s tulajdonképpeni beavattatásáról van szó; és végül, hangtalanul, azaz szöveg nélkül, csupán a „képek által homályosan” pergetve, egy magán-ősfilm, amely az apa által készített fényképek révén, az apa kozmikus méretű, kezelhetetlennek látszó hiányáról szól. A Búcsú a kezdetekről, a mindenek alapjáról, az első és utolsó mozielőadásról, a felnőtté válást lehetővé tevő és azt meghatározó élménytárról, a szó szerinti és metaforikus *régi idők mozijáról* szól. „*Mindenkinek megvan a maga ősmozija*”, írja Lengyel Péter (35.), s azon az oldalon, ahol ez a mondat „elhangzik”,⁴ Merényi Endre, a szerző apjának önarcképe látható, azé a háborúban eltűnt apáé, akinek utóbb megtalált fényképeit Lengyel e könyvébe végül – a korábbiakkal ellentétben – belehelyezi a szövegtestbe.⁵ A narrátor „magánősmozija” tehát nem más, mint az apa jelenlétének hiánya, aki e fényképen is alulról megvilágítva, mintegy szellemképként jelenik meg. A régi, valóságos mozit (az Újlakit), az ősmozizások helyszínét a szöveg tanúsága szerint a narrátor nem nézhette meg, mielőtt végérvényesen bezárták, majd utóbb lerombolták. Nem adatott meg a búcsú lehetősége az ősmozik helyszínétől – csakúgy, mint az apától magától sem. A következő oldalon, a fényképen látható rozoga, idejétmúlt szekeret is belepi a hó – ám a fénykép a maga ontológiai valóságában mégis ott van, mégis létezik, mintegy bizonyítékként arra, hogy készítője itt járt ezen a földön – ha már a szerző-narrátor létezése maga nem látszik elegendő bizonyítéknak erre nézvést. Mi több – s éppen ez a lényeges, hozzáadott érték a saját, elárvult létezéséhez képest – a fényképek által *élő* módon van jelen, amennyiben tekintetünk, amikor a képeket nézzük, folyamatosan az ő, az apa tekintetével találkozik, valamint a szerzőével, aki szintén e képeket nézi. Látjuk, ahogy a szerző nézi a képeket, melyeket mi is nézünk, s a képek visszanéznek ránk. A Búcsú három élő tekintet lüktető találkozási pontja.

Lengyel Péter műveiben a Medúza-példázat szinguláris változatával van dolgunk, amely a társadalmi emlékezettel összefonódó individuális emlékezet szintjén jelenik meg. Nála a Medúzának nincs képe, a szörny, a szörnyűség a képeken nem jelenik meg,⁶ illetve a hiány formájában jelenik meg, ami az ő esetében *egyenlő* a Medúzával, azaz magával a szörnyűséggel: ez nem más, mint az apa hiánya. A Búcsú-ban, a 43. oldalon látható, vízcsapban tükröződő, anamorfotikus apakép nem adja vissza az apa képét, a torzított kép itt nem korrigálja a hiányt, mint a Kentridge-műben, de a tekintetét annál inkább *megjeleníti*, jelenvalóvá teszi, csakúgy, mint az összes többi, általa készített fénykép. Éppen ezért a Lengyel-könyvek kontextusában nem az az elsődlegesen fontos,

hogy mi jelenik meg ezeken a képeken, hanem az, hogy ki és hogyan nézi azt, amit néz, s nem kevésbé lényegesen, hogy ki és hogyan nézi azt, hogy a fényképek készítője mit és hogyan néz („*általuk tanultam meg látni*”, mondja Lengyel). A tekintet jelenléte és a képeken manifeszt módon megjelenő tárgyak mellett tehát, ami a képeken való-
jában látható, az maga a hiány – a hiány anamorfortikus ábrázolásai, mely hiány a fény-
képeken, pontosabban a fényképek *által* alakot nyer. A Búcsú Lengyel Péternek az a
könyve, amelyben a képeknek a szövegtestben való elhelyezésével, azaz *bensővé* tételé-
vel végül szembenéz a képek által megjelenített hiánnyal, a Medúzával, melynek segít-
ségével le is tudja „fejezni” azt. Ebben az értelemben a könyvben megírt, ötvenes évek-
beli, újlaki búcsú éve egyben annak a búcsúnak is az éve, amikor a szerző búcsút tud
inteni a képeknek, mert már végérvényesen *belül* vannak. Nem csak a Kicsi (Kis Kovács),
a városrész, a város és az ország felnövekedéstörténetét olvashatjuk, hanem ilyen érte-
lemben a szerzőét is. A Búcsú a leválás, a felnőtté válás, a túlélés könyve.

„Nem az enyém. Őrzöm, gondozom, továbbadom.”

Hasonló átadás-áttestálás-átörökítés motívummal találkozunk a Lengyel-oeuvre-rel sok
szálon érintkező Sebald-művekben, így elsősorban a KIVÁNDOROLTAK és AUSTERLITZ című
könyveiben.⁷ Mindkét szerzőnél, ha másként is, transzgenerációs, átörökített traumával
van dolgunk, amennyiben a szülők háborúban való részvételéhez képest másodgene-
rációsnak számítanak. Az 1944-es születésű Sebald apja a háború alatt a Wehrmacht
szolgálatában állt, s 1947-ig hadifogságban volt. Lengyel, 1939-es születésű lévén, kis-
gyerekként élte át és túl a háborús éveket különböző rokonoknál és gyermekotthonok-
ban, mely tapasztalatok révén – az apa végérvényes elvesztésének nagyon is elsődleges
traumája mellett – még az anya átmeneti elvesztésének traumáját is át kellett élnie.⁸
Sebaldnál mindkét említett műben megtalálható a családi fényképek és dokumentumok
másoknak való átadásának, „letétbe” helyezésének motívuma. Azonban családtagok
helyett mindkét műben a névtelen narrátor az, akinél a kincsek letétbe helyeztetnek, s
úgy vélem, Sebaldnál éppen ez a gesztus jelképezi e tudás *kollektív* átörökítését, a kul-
turális emlékezet működését, működtetését. Az AUSTERLITZ-ben a főszereplő csak a hi-
ányzó anyakép megtalálásával építheti fel identitását, krónikus képhiányban szenved,
mely krónikus pszichés állapotot idéz elő nála. Jellegzetes elbizonytalanító technikájá-
val Sebald mindvégig bizonytalanra teszi az olvasó számára, hogy Jacques Austerlitz
végül valóban az anyja fényképét találja-e meg, vagy csupán régi dajkája, Vera szánja-e
meg, és kreál neki egy fiktív anyaképet egy valóságos – ám talán más ábrázoló – fény-
kép segítségével. Hiszen ilyen esetben a kép jelentése végül is az, amit belelátunk – vagy
látatunk, illetve amire használjuk (a jelentés a használatban rejlik, mondta Wittgenstein,
akinek alakját Sebald allúziók útján Austerlitz alakjába bújtatva eleveníti fel ebben a
regényben, sőt Max Ferber fejezetében már a KIVÁNDOROLTAK-ban is történik utalás rá).
Tudatlanságunk lehet olykor elszomorító, sőt akár megalázó, máskor azonban olyas-
fajta szabadságot, illetve értéket képes generálni, amit semmi egyéb. Így nyerhet pél-
dául valaki egy anyát. Így lesz belsővé (interiorizálttá) egy külsőleg, művilleg kapott kép.
Ezért is képes Austerlitz e nehezen megszerzett anyafényképtől megválni, amikor végül
odaadja a narrátornak megőrzésre. A tárgyra, a fizikai képre már nincs állandóan
szüksége, mert már belül van. És így átvitt és konkrét értelemben is *szabad kezet* kap arra,
hogy most már az apját kutassa fel.⁹

Míg Sebaldnál nincs fénykép (AUSTERLITZ), Lengyelnél csak fénykép van. Ám ez a
helyzet az identitásépítés szempontjából egyáltalán nem könnyíti meg a dolgot, miként

arról a CSERÉPTÖRÉS első sorai is beszámolnak: „*Bárán János nem ismerte az apját. Nem ismerte a saját életét sem. Nem az övé volt az arca. Nem alakult ki a kézírása. Nem volt beszélő-viszonyban az anyjával. Úgy festett a dolog huszonnyolc éves korában: az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés. Megfogalmazott és megfogalmazatlan hiányérzetei halmozódtak. Úgy érezte, hogy még nem tett rendet magában.*”¹⁰ Beszámol arról is, hogy rájön, e rendet csak akkor hozhatja létre, ha megszerzi magának apja halálának évét. „*Utána akarok járni. Oda akarok menni, ezerkilencszáznegyvenháromba, a német keleti frontra. Vele lenni, akkor.*” (11.) Azért, hogy ő is szabad kezet kapjon arra, hogy ezután már minden csak vele történjen, hogy elkezdődhessen végre a saját élete, s dőljön el végérvényesen, hogy ő van. Lengyelnél ez a keresésnarratíva¹¹ szorosan kapcsolódik az átörökítésmotívumhoz, amennyiben a keresés valójában nem akkor záródik le végérvényesen, amikor sikerül visszamennie apja halálának évébe, vagyis amikor sikerül azt megszereznie magának, hanem akkor, amikor ezt az egész folyamatot, illetve tapasztalatot sikerül át is adnia mint az örökséget. Sebaldal szemben azonban nála ez az átörökítésgesztus kifejezetten *ad hominem*, nagyon is személyes, sőt familiáris módon történik, amennyiben a CSERÉPTÖRÉS-ben és a BÚCSÚ-ban is folyamatosan kiszól a szövegből, mely kiszólásokkal, tegeződő megszólításokkal, magyarázatokkal nyilvánvalóan az őt hallgató-olvasó gyereket szólítja meg: „*Fél tizenegykor tűzijáték a Gellérthegyen: a Dunakorzó helyéről nézzük, bengáli tűz csorog le a hegyfalakon, a piros árnyalataiban. Ugyanonnán néztük majd az érkezés előtti nyáron Imolával, szinte neked mutattuk, ott voltál, a hasában –, s nem sejtettük, hogy abban az órában már csikorgó lánctalpak mellett vonulnak magyar katonák is Prága felé.*” (Búcsú, 56.) Ilyen értelemben Lengyel mindkét művét – s bizonyos szempontból az egész életművét – megszólító módban írja, e megszólító mód jelöli az átadás-átörökítés gesztusát, s amit átörökít, annak megjelenési formája a könyv maga. A mű (és egyúttal az életmű) létrejötte ebből a perspektívából nem csupán esztétikai, hanem etikai imperatívusz eredménye: az örökséget át kell adni, mert az csak átmeneti megőrzésre van nálunk, s ezt az átadást mindenki abban a formában tegye, amelyben e folyamat legmaradéktalanabbul végbemehet.

„*Bárán Imre gondosan rakta el a filmjeit. János ennek köszönhette, hogy megkapta az örökséget; meg a véletlennek, hogy ezekben az évtizedekben a vizek nem ott áradtak, a tüzek nem ott gyulladtak, a légibombák nem ott hullottak le éppen, ahol ez a gyűlékony, mállékony kincs volt, hogy a lángszórók nem Budapest csatornáit és házaít perzseltek végig (Varsóét), hogy az atombombák nem Budapest fölött robbantak, ezt tudod, hol. A gyönggyel hímzett tárcsa megmaradt, bár elég alkalma lett volna a megsemmisülésre: a lángszórócsóva, a bombatalálat vagy ahogy erre-arra sodródik a történelemben, egyszerűen a társadalmi igazságszolgáltatás vágójának lendülete szórja szemétdombra egy szétduilt lakásból.*

Megkaptam, gondolta. Nem az enyém. Őrzöm, gondozom, továbbadom.

[...] Szóval jó befektetést csinált az öreg a felvételekkel, nagyszerűen gondoskodott a gyereke jövőjéről. Nem került sokba. Nem kerül sokba, azt rászánja az ember: felnőtt életének szabad óráit.” (CSERÉPTÖRÉS, 328. k.)

Azzal, hogy átvált jelen időbe („*nem kerül sokba*”), az idézet utolsó sora már nyilvánvalóan saját magára vonatkozik: a maga részéről felnőtt életének szabad óráit írással tölti, mely tevékenységével hite szerint végrehajtja a rá nézve is kötelező örökségátadást. Kötelező, magától értetődő, éppen ezért nincs miért köszönetet mondani: „*Azt mondhatnám, neki köszönhetem a mesterségemet. Csak eszem ágában sincs köszönni. Végül is az apám. Mi mást tett volna azzal, amije volt: nekem adta*” – írja Lengyel a CSERÉPTÖRÉS-ben (11.). Ám írásaival természetesen nemcsak familiáris, családi, azaz privát szinten hajtja végre e

kötelező gyakorlatot, hanem a kollektív emlékezet szintjén is. Lengyel művei ugyanis azt sugallják, hogy csak ha mindenki elvégzi e rá rótt feladatot, privát szinten, akkor tudhat az örökségátadás kollektív módon is végbemenni. Ilyen értelemben, a maga idejében és a maga módján, *mindenkinek* narrátorrá kell válnia, úgy, ahogyan az az AUSTERLITZ-ben is meg van írva.¹²

A valóság csábítása

„Minden kép, mely egyetlen embert elvezet egy másik emberig, szentség és misztérium” – írja Nádas Péter a VALAMENNYI FÉNY című könyvében, melynek műfaja nem fényképalbum, sem pedig képes napló vagy esszé, meghatározhatatlan műfajú dolog, talán leginkább meditációra emlékeztet.¹³ Lengyel Péter Búcsú-ja csak első ránézésre látszik Nádas könyvének rokona lenni. Igaz, ebben a könyvben is vannak képek és vannak szövegek, ám e képek és szövegek rendezőelve, mi több, funkciója alapvetően más, mint Nádasnál. Mert Lengyelnél dolguk, feladatuk, céljuk van; nem meditatívak, hanem pragmatikusak, nem közvetítők, hanem ágensek, nem reprezentálnak, hanem performálnak: előre megfontolt szándékkal *tettlegek*. Lengyelt nem elsősorban a képek ikonikussága érdekli (tehát az, amit ábrázolnak), hanem sokkal inkább indexikusságuk – csakhogy nála ez az indexikusság nem elsősorban a képen ábrázolt, végérvényesen elmúlt dolog *épp-akkor-épp-így-létére* utal (vö. Barthes-nál a *ça-a-été* terminusával),¹⁴ mint legtöbb esetben, hanem sokkal égetőbben a kép készítőjének, az eleven tekintetnek létezésére. Illetve az, amit ábrázolnak, elsősorban a kép készítőjének hiánya által nyer értelmet, s ilyen értelemben megfelelnek annak, amit Didi-Huberman *lacunaképnek*, azaz *hiányképnek* nevez.¹⁵ A képek Lengyelnél egy bizonyítási eljárás részei (bizonyítékok), mely eljárás nemcsak a Donnál eltűnt apjának létezésére és halálára *derít fényt*, hanem egyúttal a saját létezésére is („...az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés”). Mondhatni, életre-halálra megy a dolog, szó szerint.¹⁶ Amit egy ilyen karcsú, törekenynek látszó, esztétikus elrendezésű kis könyvtől nemigen vár az ember.¹⁷ Csapdába vagyunk csalva. Mert amit látunk a képeken, meg amit olvasunk a szövegekben, nem az, ami csinálva van. Mert ami csinálva van, azt csak akkor látjuk, ha a képeket és a szövegeket *egyben*, egyetlen *képként* látjuk/olvassuk. Ha nem csupán laza asszociációkkal összekötött, párhuzamosan futó szövegekként, hanem radikális montázsként, azaz gondolkodó formaként értelmezzük, amelyben kép és szöveg, privát és kollektív egymást kiegészítő (de ki soha nem teljesítő), dialektikus egységben vannak. (Hogy csupán néhány példát említsek a Búcsú-ból, szigorúan saját olvasatban: a csatos üveg és a pohár árnyékot vet, nemcsak önmagát, hanem egy egész korszakét, s ugyanezt teszi a kép alatt olvasható, hasonlóan metonimikus, fragmentumokból álló szöveg [9.]; jól öltözött, öltönyös-kalapos férfiak útja véletlenül találkozik egy idegen nővel [mindez „isten” felülnézetből], s eközben a szövegben Kis Kovács a kurta szoknyás artistanő mellét, „*didkóját*” bámulja [8.]; stráfkocsi elé befogott lovak – „*csak nem volt szabad segéd munkásnál többre vinni*” [10.]; hirdetőoszlop plakátjain szövegek – vakszöveg Bárántól egy ismert dallamra –, mintha a képek alá tett szövegek is ilyen vakszövegek lennének, a képek dallamára [12.]; két kis gumibaba faparkettán – aszfalköltészet, élő népművészet, pingvinboci, jampampuli [20.]; porcelán négerfej – „*eljutottam Amerikába*”, „*nem helyezték át az országot, itt maradtunk Európa közepén*” [21.]; falu madártávlatból – „*vannak dalaink: bezengik-belengik az életünket*” [22.]; halott katonák – „*éltünk, azért*” [25.]; serény vasmunkásszobor – „*nálunk a béke csalóka látszata ült az ország felett*” [29.]; Hollywood Filmszalón – „*üldögélek, amerikázok*” [33.]; apakép – „*mindenkinek megvan a maga ősmozija*” [35.]; rozoga falusi szekér – Újlaki

mozi, archeológiai ősrétegek, ősellapotok, a minden későbbi előtti állapot [37.]; építkezés az Újpesti rakparton – Bildung: „az Újlaki moziban a műsor elérkezik a csimborasszójához: *Didi-dal*” [40.]; kazánház gépezete – „*minő félelmetes feladat mindenbe beleszólni*” [41.] – és így tovább, Lengyellel szólva: *akárméddig sorolhatnám.*)

Így egybenézve-egybeolvasva nemcsak apa és fia, hanem író és olvasó között is létrejön az a bizonyos szentség és misztérium, amiről Nádas beszél. Mert akkor bizony belépünk abba a furcsa térbe, ahol, mint Nádas írja, „*a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája*”.¹⁸ S itt ez a metafizika kép és szöveg együttesére érvényes.

Pedig Lengyelnek valóban van, ahogy Balassa írja, egy nagy adag „*transzcendenciával szembeni süketsége*”: „*Ez a sajátos realizmus, képmutogatás amennyire józan, annyira kísérteties és elvarázsolt is tud lenni – halálvadász? – anélkül, hogy evilágiságából egy jottányit is engedne. Hadd mondok meg: külön szeretem Lengyel sajátos, transzcendenciával szembeni süketségét – épp ettől oly elvarázsolt. Ragaszkodik az empirikusokhoz és a józan észhez – szeretem ezt a termékeny kizárólagosságot. Nincs képtelenebb annál, mint amikor valaki csak a valóság csábításának hajlandó engedni.*”¹⁹ A CSERÉPTÖRÉS elején Bárán, a narrátor meglátogatja „*tudós csólakó*” barátját, Evetkét, és megmutatja neki apja fényképét, amiről Evetke azt hiszi, Báránt ábrázolja, annyira hasonlítanak. Bárán elmondja neki tervét, hogy elindul apja kihűlt, harmincéves nyomain, hogy megkeresse.

„– És azt reméled, hogy él valahol ennyi idő után, és megtalálsz? – kérdezett közbe Evetke (aki nem tudott erről a nevééről, Bárán úgy álmodta neki).

– Nem – mondta ő. – Végül is nem. Hiszen tanúk vannak, látták, hogy eltemették. De meg kell tudnom róla mindent.

– Értem, értem. Ez neked érzelmi kérdés.

– Nem – felelte ő, hevesen rázva a fejét –, gyakorlati kérdés.

– Érzelmi, azt akarod mondani – bólogatott megértően Evetke.

– De nem – válaszolta Bárán. – Gyakorlati kérdés. Utána akarok járni. Oda akarok menni, ezerkilencszáznegyvenháromba, a német keleti frontra. Vele lenni, akkor.

– Már hogy volna ez gyakorlati kérdés, ne haragudj. Tudni akarod, mi történt az édesapáddal. Ez természetes. Érzelmi szálak kötnek a történethez.

– Hallgass ide – szakította félbe ő. – A dolgaink nem vesznek el, megvannak a maguk helyén. Minden, ami igazán a sajátunk. Keresni kell, csak azon múlik. Akarni, azon. Már tudom. [...]

– A következőt fogom tenni – mondta Evetkének –: megszerzem magamnak az ezerkilencszáznegyvenhármast évet és azt a helyet a német keleti fronton, minden pillanatát és minden centiméterét. Akkor befejeződik számomra is a második világháború. Visszaszerzem az apám életét. Elmegyek vele az útja végéig, a kereséssel megváltoztatom az úgynevezett tényeket. Akkor már van apám. Hát ez csak elég gyakorlati dolog.” (CSERÉPTÖRÉS, 11. k.)

Itt visszatérnék az IMAGES MALGRÉ TOUT-ban tárgyalt, szinguláris képekkel való párhuzamra. Mert úgy vélem, Lengyel individuális szinten, a magánszférában végzi el azt a munkát, amit egy posztholokauszti világban társadalmi szinten kell(ene) elvégezni. Éppen ezért kézenfekvő Lengyel rendkívül személyes, individuális történetét kollektív, társadalmi szempontból is olvasni. Amennyire lehet, „vissza kell szerezni” az események minden pillanatát és minden centiméterét, vissza kell hátrálni egészen odáig, ameddig lehet, amíg falba nem ütköziünk. Ez a konkrét és átvitt értelemben vett „hely” a holokauszti kontextusában nem más, mint a gázkamra, s a négy fennmaradt fényképet a *sonderkommandós* Alex éppen erről a pillanatnyilag üres helyről (a munkahelyéről) kifényképezve, a gázkamra ajtajából készíti – eddig lehet hátrálni. Sőt, mondja Didi-Huberman, eddig *muszáj*, kötelező, ha már e képek rendelkezésünkre állnak – mindenk ellenére. Nem

hivatkozhatunk szépelegve az *elképzelhetetlenre*, az *ábrázolhatatlanra*²⁰ s különösen nem, teszem hozzá, a *történelmen kívüliségre*.

Mert valóban, csak ha ezt megtesszük, akkor mondhatjuk végérvényesen lezárultnak a második világháborút – addig nem. Ha a magunk módján visszaszerezünk a holtak életét, ha elmegyünk velük az újuk végéig, s ha a keresésünkkel megváltoztatjuk az úgynevezett tényeket. Akkor elkezdődhet végre a jelen, ellenkező esetben újra és újra csak a múltban találjuk magunkat. „*Hát ez csak elég gyakorlati dolog.*” S Lengyel életműve újra és újra azt sugallja, hogy ezt a munkát, ezt a *hátrálást* a kollektív emlékezet aktuális állapotától függetlenül is, mindenkinek a maga számára s lehetőségei szerint el kell végeznie, mert addig nem forog(hat) tovább az idő kereke. A CSERÉPTÖRÉS-ben és később a BÚCSÚ-ban ez a munka elvégeztetik – az utóbbiban, a szöveggel párosított rész legutolsó képén mintha munkából hazatérő (vagy oda igyekvő?) parasztokat látnánk – de valójában munkaszolgálatosok –, a lebukó (vagy feljövő?) nap fényénél egy domboldal hátán bandukolnak, vállukra vetett vasvillával. Ezután már csak az apa portréja következik, külön lapon, szöveg nélkül. A BÚCSÚ-ban ezért a búcsú hipermetaforája többek közt a múlttól vett búcsút (és a jelen kezdetét) jelenti – ám ugyanakkor búcsút attól az ideától is, mely szerint a múlt teljes rekonstrukciója lehetséges volna. Csak addig hátrálhatunk, ameddig lehet – de addig muszáj.²¹ A Balassa által említett kísérteties „*halálvadász*”-at valóban nem enged „*evilágiságából egy jottányit*” sem, hiszen vele a szerző saját jelenét és jövőjét, a saját túlélését biztosítja. Ez Lengyel radikális realizmusának alapja, s ezért, hogy nem engedhet másnak, csak a valóság csábításának – annak viszont mindenkor és mindenek ellenére. A BÚCSÚ-ban, amelyet a képek radikális csendjével szemben Lengyel telis-tele tűzdel zajokkal, hangokkal, argóval, dalokkal, mondókákkal, csasztuskákkal, a korszak életteli, harsogva hangzó világával, mint e realizmus aurális manifesztálódásával, a következőt olvassuk: „*Hallgattam: kalászkok, fekete föld, arra, ahol Ázsia Európával találkozik, csernozjom (minden iskolás gyerek megtanulta a szót, pontosan, s nem tanulta meg helyette, hogy Mint hulla a hulla! veszett a pogány). Szekér bakja, szénaillat, fák alatt hulló levelek, estére meg-(lent)jö-(feljebb) vöööö (fent) töb-bes-szá-mú Hidd-deg-gek. Hiába az ész szava, hogy a behízselgő dallam nem egyéb, mint a ránk települt ázsiai erőszak csiganyálás oldala, szerettem az idegen kultúrával lüktető zenés klapanciát. A létezőnek volna ilyen irdatlan hatalma a sóvár lélek fölött?*” (BÚCSÚ, 17.) Nem tehet mást, akarva-akaratlanul is megadja magát a valóság csábításának, a létező irdatlan hatalmának.

Az elvackolódás módjai

A Lengyel-művekben előforduló, narrált (ekphrasztikus) és manifeszt képek is nyilvánvalóan e csábítás kézzelfogható és látványos megjelenési formái. Sőt azt mondhatjuk, hogy amíg a *hátrálás* munkáját el nem végzi, a valóságból számára éppen ezek a képek jelentik a legnagyobb csábítást. Meg kell tanulnia bánni velük, és meg kell találnia a számukra legmegfelelőbb helyet a világban, a világában. A BÚCSÚ előtt publikált műveiben apja fényképei (azaz Lengyel *öröksége*) egyrészt paratextuálisan, vagyis a könyvek külső és belső borítóin jelentek meg, másrészt ekphrasztikusan (elsősorban a CSERÉPTÖRÉS-ben), azaz leírólag.²² Ez utóbbi esetekben a kép maga is szöveggé, az elbeszélés egynemű részévé válik, nem csak átvitt, de szó szerinti értelemben is. E leírásokkal a szerző a magáévá is teszi a képeket, de egyúttal újra is kreálja azokat, s ettől *mások*, az övéi (is) lesznek – az ő „képében” fognak előttünk megjelenni, az ő prizmáján (kaleidoszkópján) keresztül. A kiemelések, a kommentárok, a szöveges elrendezés módja az ő hangján szólalnak meg. Az ekphrasztikus leírásokkal helyet csinál magának a világban, szorosán az apja (hült) helye mellé. Kettejük összefonódását a képek textualizálása is perfektuálja.

A paratextuális képek pedig a maguk részéről vizuálisan is performálják, amit Lengyel több helyen hangsúlyoz, miszerint apja képein keresztül tanulta meg látni és értelmezni a világot. „*Én tizenegy és tizennyolc éves koromban mindennap az ő albumait néztem a díványomon könyökölve, órákon át, míg végleg besötétedett, és villanyt kellett gyújtani, olvastam a képeket, ahogy azt a néhány levelét, amit elloptam az iratszekrényből. Már nincsenek meg. Az albumok sem. Többször költözködtünk, később eljöttem otthonról, és hiába kértem – talán elvesztetek végleg. De én addigra már ezekből tanultam meg látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított.*” (CSERÉPTÖRÉS, 10.)

Aztán a nyomozás, „hátrálás” során, később mégis előkerülnek, ha nem is az albumok, de a negatívok formájában, abban a bizonyos, szekrény mélyéről előkerült, gyöngyhímzéses tárcában, celofánba csomagolva és akkurátusan feliratozva, dátumozva. A paratextuális képek a (szó szerinti és átvitt értelmű) *keretezés* paraaktusának felelnek meg. A keretezés, „szegélyezés” (szó szerinti) kérdését a fényképek nagyítása kapcsán Lengyel a narrátoron keresztül többször is szóba hozza. Amikor Evetkének, a tudós csólakónak mutatja apja portréját, Bárán, a narrátor (magáról végig harmadik személyben beszélve) megjegyzi: „*Huszonnégyeszer harminchatosra nagyította, szegély nélkül.*” (9.) Apja portréját minél „közvetlenebbül” kívánta reprodukálni, a saját keretezés hozzáadott távolsága nélkül. Szinte hallani véljük, ahogy magában hozzáteszi: „Mintha nem volna elég az amúgy is meglévő távolság.”

Az eredeti albumok hiánya fontos motívum, amennyiben egy album kész narratíva – de a más narratívája. A régi albumok, melyeket nagy valószínűséggel apja állított össze (erre bizonyíték a fehér tusfelirat a fekete fotókartonon, a *kézírás*, valamint a fehér tus mérnökre valló használata),²³ apja rendjét, apja világnarratíváját tartalmazták. S ha látni e képeken keresztül tanult is meg, Bárán/Lengyel kénytelen a saját elbeszélését megírni, a saját rendjét megteremteni. „*Ott volt a rend, amelyre vágyott most, férfikora kezdetén, a befejezetlen arcával. Egy padon ülve a Lánchíd pesti oldalán, leltárt készített magában. Nincsenek a kezében az albumai, gondolta. Nincs meg a regiszteres notesza, nincs a Schliemann gépészeti katalógusa, az ő bejegyzéseivel. Nincsenek meg a levelei anyámhoz. Azon kapta magát az üres téli parkban, hogy hangosan kimond egy szót.*”

– *Mutassátok.*

[...]

Mi az, hogy eltűnt, micsoda felületes hazugság? A rendet adjátok ide: a bőre tapintását, a hangját, ha velem ordít. A békét, amelyben be lehet rendezkedni egyszer és mindenkorra. A házakon vakolat az egész falon. A nap kel 6.20 órákor, nyugszik 19.16 órákor. A hold kel 5.54 órákor, nyugszik 17.34 órákor.

[...]

– *Mert így nem lehet élni.*” (CSERÉPTÖRÉS, 57.)

Ahhoz, hogy ez a rend megteremtődjön, saját „albumot” kell létrehozni, saját elbeszélést kell írni, mivel *azt* a rendet már nem lehet előkeríteni, nem lehet feltámasztani. A negatívok nagyítási folyamata e saját elbeszélés, e saját rend megteremtésének folyamata, illetve annak része, a saját kísérszöveg („tusfelirat”) megírásával együtt. Eldönteni, hogy kerüljön-e szegély egy fénykép köré, s ha igen, mekkora, eldönteni, hogy maga a nagyítás mekkora legyen, s hogy a képek milyen sorrendben és milyen materiális környezetben kerüljenek egymás mellé, ez már az ő, a szerző – csak látszólag paratextuális/paravizuális – tevékenysége, ami ez esetben a narratíva organikus részévé válik. Nem mellékesen e folyamat olyan tartalmakat is felszínre hoz, amelyek az eredeti képek/látvány pusztá nézése során talán láthatatlanok maradtak volna.²⁴ Noha legtöbbször nem

családi kép (a Búcsú-ban egy anyakép van,²⁵ s egy sarokban álló, falnak forduló kislány képében talán egy magát a szerzőt ábrázoló), Lengyel számára Merényi Endre, az apa *minden* képe családi képpé (a csonka család megjelenítőjévé, sőt kiegészítőjévé) válik. A saját rendhez tehát saját „családi albumot” kell létrehozni, ami ideális esetben a korábbi albumok képeire, narratívájára támaszkodik. A családi album nem más, mint az *otthon* képi megfelelője, amelyekben a képek illeszkednek a mások albumaiban található képekhez, egyre tágul körökben, míg végül a magánvalóság összeér a társadalmi valósággal, amelyből amúgy is vétetnek.²⁶ A saját családi album (konkrét és átvitt értelemben egyaránt) a világban való elvackolódás módja. „*Egy napsugaras hétfői délután egyszerre ott álltunk munka és lakás nélkül mind a hárman. Pontosabban mind a négyen, a Vasember is. Nekiláttunk, hogy ki-ki a maga módján, elvackolódjunk a világban, A búcsú napja előtti pénteken sorra jártam a papírboltokat. Hajtogató papírt vettem, élénkzöld ívekben, ezüstpapírt. Színes, tompa üvegcserepeket gyűjtöttem a szódagyár alatt a Lukács fürdőnél. A Kecske-hegyen ablakot üvegeztek, ott összeszedtem a szemétből a tábla széléről levágott csíkokat. Szombaton háromoldalú üveghasábokat állítottam össze, ahogy egy morgó, drága üveges tóttól tanultam egykor. Körbeburkoltam kartoncsővel, kívül sztaniollal és hajtogató papírral. Este megkerestem a körhintást. Mutattam az ötven kaleidoszkópotam. Ki fogja ezt árulni?, kérdezte Lakatos. Maga, mondtam, felesbe. Cserébe fölvesz.*” (Búcsú, 10. k.)

A Búcsú-ban oly hangsúlyos szerepet játszó kaleidoszkópmotívum legalább annyira hipermetaforaként működik a könyvben, mint a *búcsú* maga. Egy író általában is magánkaleidoszkópot épít, de ha Lengyel Péternek hívják azt az író, akkor ez többszörösen is igaz. Mert nemcsak a látványt magát engedi láttatni, hanem azt a világot is, amin keresztül látja/nézi a saját világát. Lengyel műveiben a *tekintet* kiemelten tematizálódik, méghozzá a tekintetek, a generációk egymásba kapaszkodó, egymásba montírozódó tekintete (apa, fia, a fiú gyereke, az olvasó és így tovább, ad infinitum). „*Amikor hazamenet leszállunk a hatvanhatosról, a Kicsi hosszán bámul az Újlaki mozi felé. Az artisták hazamentek, az épület sötét.*

Nem fekszik le mindjárt ezen az estén. Zsíros kenyeret ken. Fog egy tálcát, leül a kaleidoszkóppal a konyhaasztal padjához. Ösztökéli a kíváncsiság, minden ember ősi kincse: ott egy szerkezet, hát tudni kell, hogy működik. Mitől van a zöldesüst csőben emberevő óriás, gyémántgúnya és aranyszörű paripácska. Mitől konya árkok, kénköves bűz, rontók, vérhegyek és lipittylott háromszögek.

Lefejti az ezüstpapírt, és kiszabadítja az üvegkarikát a cső végéből.” (Búcsú, 56. k.)

Az idézet oldalain látható két kép egyike az éjszakai város és feliratait mutatja, fényeket az éjszakában (Merényi Endre, az apa, függelékben közölt felirata szerint, „*Éjjel a Keletinél*”), melyek írás formájában jelennek meg; a másik oldalon pedig az Országház – az ország házának – kivilágított kupolája látszik az éjszaka sötétjében, előtte a rakpart fényei és a fénylő-sötétlő Duna. Meg kell kísérelni megérteni a „látvány” szerkezetét, mint a Kicsi a kaleidoszkópot; meg kell kísérelni látni-olvasni a sötétben.

„*Kovács a karton csövecskét forgatja, csodákat-rémeket lát. S most egyszerre szereden széjjel huppan a kaleidoszkóp-világ.*

Új szögben emeli. Várja, hogy majd felfémlik megint, mint világ átallató tükrök, kél hold, nap, hajnalcsillag.

S akkor azt kérdezi magától: hogy kerülök én ide? Jó kérdés egy tízéves gyerektől.” (Búcsú, 24.)

A szövegrész lapján található kép címe: „*Tél, erdő*”. A hólepte erdei úton nyomok láthatók. Braille-írás a havon, melyben talán ott a megfejtés: hogy kerülünk mi ide?

Jegyzetek

1. Les Éditions de Minuit, 2003. Angolul: IMAGES IN SPITE OF ALL – FOUR PHOTOGRAPHS FROM AUSCHWITZ. Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Ford. Shane B. Lillis. A továbbiakban az oldalszámok az angol nyelvű kiadásra vonatkoznak.
2. Idézve Didi-Huberman által, i. m. 177. Az idézeteket saját fordításban közlöm.
3. Lengyel Péter: BÚCSÚ. Budapest, Városháza, 1993. 35–37.
4. Az egész könyv egy hangos, hangzó, hangokkal, beszéddel, zajokkal, dallamokkal teli hangoskönyv is, amelynek egy DVD volna legideálisabb hordozója, amelyen dalok, dallamok, utca- és városzajok, valamint filmrészletek is megjelenhetnének a fényképekkel együtt.
5. A megtalálás, sőt visszalopás aprólékos, mozaikszerű elbeszélése a CSERÉPTÖRÉS-ben olvasható.
6. Ez alól egyetlen, a BÚCSÚ-ban közzétett fénykép képez kivételt, amelyen halott katonák láthatók. A könyvben végig érvényesülő, nagy műgonddal létrehozott kép-szöveg montázs-technikának megfelelően, ugyanazon az oldalon olvasható a következő mondat: „Az Újlaki Búcsú Évéről meséltem: látod, éltünk, azért.” BÚCSÚ, 25.
7. Köszönettel tartozom Radnóti Sándornak, aki Lengyel hetvenedik születésnapja alkalmából megjelent köszöntőjében (AZ ADÓSSÁG, A HŰSÉG ÉS A REMÉNY. *Élet és Irodalom*, 2009. szeptember 4.) felhívta figyelmemet a két szerző közti szellemi rokonságra, valamint arra, hogy másokkal együtt elmulasztottam Sebald képhasználata kapcsán Lengyelről is írni. E jogosan felemlgetett hiányt e helyütt igyekszem pótolni. Radnóti szövege utóbb AZ EGY ÉS A SOK című kötetében is megjelent (Pécs, Jelenkor, 2010).
8. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a CSERÉPTÖRÉS az apa mellett miképp állít emléket az anyának is, az anyjához való visszatalálás lassú folyamatának. Annak, hogy miképp érti meg fokozatosan anyja indokait arra, hogy őt átmenetileg rokonoknál, illetve egy gyermekotthonban helyezte el, amit ő gyerekként elhagyásként, valamint anyja második házasságát eleinte árulásként élt meg. Fényképek nélkül, az apa képe mellett, egy a fia életben maradásáért kétségbeesett erőfeszítéseket tevő anyja képe is kirajzolódik.
9. Erről bővebben lásd VEVERKA AVAGY AZ EMLÉKEZÉS FORTÉLYAI – W. G. SEBALD *KIVÁNDOROLTAK ÉS AUSTERLITZ* című regényeiről frott tanulmányomat PRÓBACSOMAGOLÁS (Budapest/Bratislava, Kalligram, 2008) című kötetemben.
10. CSERÉPTÖRÉS. Európa (1978), 1996. 7.
11. Mely egyszerre illeszkedik az angolszász terminológiával *quest narrative*-nak jelölt műfajba, valamint a krimiiradalom nyomozásmátrixába. Ez utóbbi később erőteljesen visszaköszön a MACSKAKŐ-ben is. A CSERÉPTÖRÉS-ben az, hogy „ki a gyilkos”, tételesen kiderül, amikor az elbeszélés vége felé apja egy nagy nehezen felkutatott volt katonatársával beszél, aki elmeséli neki, mintegy a vád tanújaként, ő hogyan tudta meg 1943 telén, hogy a magyar katonai vezetés feláldozta, szántsándékkal hagyta elpusztulni saját embereit (CSERÉPTÖRÉS, 244–246.). De már előzőleg, a hadtörténeti intézetben végzett kutatásai során is megtalál egy magyar Donarcvonal-térképet, „amelyen a Második Hadsereg tartalék nélkül, egy harcokcs, repgép nélkül, 54 zászlóaljjal 200 km-es arcvonalra felkenve várta a támadást” (237.). Lengyel privát keresésnarratívája így ér össze a társadalmi szinten tabusított, több szinten el nem végzett, múlttal való szembenézéssel.
12. Az örökségátadás-átvétel motívum Lengyelnél irodalmi szempontból is hangsúlyosan jelen van, amennyiben irodalmi örökségét a szó szoros értelemben *átvette* Ottliktól, s BUDA címen posztumusz megjelent, befejezetlen művét megszerkesztve közzétette, azaz továbbadta. Lényegében saját műveivel is ezt az örökséget építi és adja tovább, immár a saját maga által szerkesztett kaleidoszkópján át láttatva (lásd a BÚCSÚ-ban a kaleidoszkóp-motívumot).
13. VALAMENNYI FÉNY. Magvető, 1999. 230.
14. LA CHAMBRE CLAIRE – NOTE SUR LA PHOTOGRAPHIE. Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980. 126–127. Magyarul: VILÁGOSKAMRA. Európa, 2000.
15. „A hiánykép egyszerre nyomkép és eltűnéskép. Valami visszamarad, ami nem maga a dolog, hanem csupán hasonlatosságának egy kis töredéke. A megsemmisítés folyamatából valami visszamarad – valami apróság, egy film –, s ezért az eltűnésre ez a valami szolgál tanúbizonyságként, miközben ennek egyúttal ellen is áll, mivel a rá való lehetséges emlékezésre is alkalmas ad. Nem teljes jelenlét, de nem is teljes hiány. Nem feltámadás, de nem is maradvány

nélküli halál. Halál abban az értelemben, hogy maradványt képez. E világ tele van hiányokkal, olyan kivételes képekkel, melyek egy montázsban egymás mellé helyezve, a létrehozott tudás által elősegítik az olvashatóságot, melynek Warburg a Mnemosyne, Benjamin az Arcades, Bataille a Documents, Godard pedig az Histoires(s) nevet adta.” I. m. 167.

16. Ilyen – és csakis ilyen! – értelemben, e képek valóban rokonai a Didi-Huberman által tárgyalt *sonderkommandós* képeknek. Azok is egy bizonyítási eljárás részei, és azok is felforgatják a fényképábrázolás hagyományos esztétikáját, amennyiben nem a fényképen ábrázolt személy(ek) majdani halálát idézik fel (ahogyan ezt Barthes kifejti), hanem a halált magát (a kép készítőjét is! Alex, a *Sonderkommando* tagja, lényegében a saját halálát fényképezte le) – jöllehet a kivégzés aktusa, illetve a halál pillanata nem látszik a képeken. Lengyelnél minden csendélet, minden utcarészlet, minden tárgy és táj a hiányt és a halált, az apja életét és egyben halálát ábrázolja. Ha radikálisan másként is, Lengyel apaképei és a *sonderkommandós* képek egyaránt a vád tanúi, s egyaránt súlyos (egyéni és társadalmi) örökség darabjai. Nem csupán ábrázolnak (direkt és indirekt módon), hanem bizonyítanak és vádolnak; ilyen értelemben nagyon erős funkciójuk, ágenciájuk vagy ahogy Didi-Huberman hangsúlyozza, *fenomenológiai* jelentőségük van.

17. A könyvről megjelent rövid recenziókon kívül (lásd pl. Széky János: BEFEJEZETT JÖVŐ. *Magyar Napló*, 1993. december 24. [amelyben a cikk utolsó szavával „remekművécské”-nek nevezi] vagy Békés Pál: Az ESZMÉNYI SZOBA. *Holmi*, 1994. július) nem is igen tudok olyat, aki behatóbban foglalkozott volna vele. Ez feltételezésem szerint vagy a BÜCSŰ eldöntetlen, eldönthetetlen műfaja, illetve – talán sokkal inkább – családka látszata miatt lehet (lásd: ez csak egy kis szöveges fényképalbum), vagy azért, mert a kilencvenes évek után Lengyel – nyilván tartós hallgatásának köszönhetően is – az irodalmi kánon radarja alá került, ami alól most, hetvenedik születésnapjának köszönhetően bukkant fel újra. A kötettel kapcsolatos taxonómiai zavart az is sokatmondóan jelzi, hogy a Városháza adta ki AZ ÉN BUDAPESTEM című sorozatban, mintha legalábbis a kötet elsőrendű témája maga a város, Budapest lenne. Nota bene, ha már, akkor igazán megtisztelhetnék volna valami szebb kiállítású, nagy, albumformátummal. Ugyanakkor hála nekik, hogy egyáltalán megjelent.

18. VALAMENNYI FÉNY, 16.

19. Balassa Péter: LENGYEL PÉTER, A MESTERDETEKTÍV (Füst Milán-díj, 1995, laudáció). *Élet és Irodalom*, 1995. december 8.

20. „Ahhoz, hogy valamit tudjunk, el kell képzelnünk. Kísérletet kell tennünk arra, hogy elképzeljük azt a poklot, ami Auschwitz 1944 nyarán volt. Ne hivatkozzunk az elképzelhetetlenre. Ne bújjunk olyan kijelentések mögé, hogy nem tudjuk, hogy nem áll módunkban elképzelni azt a lehető legvégéig. E nyomasztó elképzelendő lekötelezettjei vagyunk. Tartozunk ezzel azokért a szavakért és képekért, amelyeket egyes foglyok számunkra kiragadtak tapasztalatuk szörnyűségei Valóságából. Így hát ne hivatkozzunk az elképzelhetetlenre”, írja Didi-Huberman könyve első soraiban. I. m. 3.

21. Ez a térben és időben való hátrálás a CSERÉPTÖRÉS-ben két szinten zajlik: egyrészt apja történetének felgöngyöltése kapcsán – amikor is végül elutazik Raszsijszkba, a volt fogolytábor helyére, ahol már nem látszik semmi abból, ami ott volt: „Nézhette, ameddig jölesett, nézhette, ahogy csak akarta, a két szemét kinézhetette: nyírfafigetet látott, fehér törzsű fákat és enyhén lejtő domboldalt. Értelmetlenül szabályos ovális meg kerek foltokat, amelyekről a szél elfújta a havat, s szabaddá tette a barna avart. A ligetnek minden fája egyformán fiatal volt, a békével egyidős, egyformán fehér és egyenes. Ennyit látott azon a helyen: fiatal erdő, hepehupák, semmi.” (271.) Ez az a semmi, amit Ulrich Baer *spectral evidence*-nek (szellemkép-bizonyítéknak) nevez SPECTRAL EVIDENCE: THE PHOTOGRAPHY OF TRAUMA (Cambridge, The MIT Press, 2005) című könyvében.

Másrészt a saját története szintjén is zajlik a keresés-nyomozás, amikor is nem nyugszik addig, amíg valahogy, erőnek erejével, mondhatni, a pusztá akarataival, fel nem idézi a legelső emlékképét. „Nem fogadta el a tárgyilagosságnak állcazott szót: eltűnt, ahogy nem fogadta el azt sem, hogy ő ne emlékezzen mindenre, amire emlékezni biológiaiilag lehetséges.” (57.) A tét az alapok visszacszerzése, amin a „felépítmény” fennmaradása múlik. A valóság képei, az apa fényképei és a saját, visszahozott, első emlékképei egymás kiegészítőivé, egymás bizonyítékáivá válnak. (Az első emlékkép katartikus visszajöttét és annak leírását lásd a CSERÉPTÖRÉS 170. k. oldalán.)

22. Lásd például: „Szemben a világos ég alatt a világos rozsdaszínű Erzsébet híd. Esemlyős, hosszú kabátos járókelők, villamosra várók. Testetlen ruhaoszlopok várnak a Belvárosi Kávéház és a Lipcei ruhaüzlet előtt az Eskü téri villamosmegállónál.

A vas megállótáblák, sarkukon négy kis körrel, rajtuk a járat útvonalai, az örökkévalóságnak szóló, vasból öntött betűk – megbízhatóak, tovább el fognak tartani, mint maguk az útvonalak.” CSERÉPTÖRÉS, 334.

23. „Alföld: fehér tusfelirat a fotókartonon, csupa kisbetűvel.” CSERÉPTÖRÉS, 56.

24. Egyéb értelmezési szálak mellett Cortázar NAGYÍTÁS című novellája, valamint más módon, a novellából adaptált Antonioni-film is hasonló gondolatokat, kérdéseket vet fel.

25. Hogy valószínűleg az lehet, nem innen, a BÚCSÚ-ból, hanem a CSERÉPTÖRÉS egy képleírásából tudjuk.

26. Éppen ebből nyerik jelentőségüket azok a művek, melyek a saját, családi albumokon kívül mások – idegenek – családi albumaira, illetve a családi album konceptjére épülnek, lásd pl. Christian Boltanski, Eperjesi Ágnes, Lorie Novak, Glenn Ligon, Tacita Dean, Fiona Tan, Gerhard Richter és mások munkáiban. A témára vonatkozóan lásd pl.: EXPONÁLT EMLÉK: CSALÁDI KÉPEK A MAGÁN- ÉS KÖZÖSSÉGI EMLÉKEZETBEN. Szerk. Bán Zsófia és Turai Hedvig. AICA–Argumentum, 2008. Angol nyelvű kiadásban: EXPOSED MEMORIES: FAMILY PICTURES IN PRIVATE AND COLLECTIVE MEMORY. AICA–CEU Press, 2010.

Sággy Miklós

A FOTÓK ÉS A FESTMÉNYEK SZEREPE OTTLIK GÉZA MŰVEIBEN*

A BUDA festője és az ingyen mozi

Ottlik életművét vizsgálva feltűnő és szembeötlő jelenség, hogy írásainak főszereplői majdhogynem mind művészek. Noha e művészkarakterek közt találunk író (Medve Gábor, Szebek Miklós), zenészt (Jacobi Péter) és festőt, mégis úgy gondolom, az utóbbi tevékenységforma, vagyis a festészet és ezzel összefüggésben a képzőművész létforma kiemelt helyet foglal el az életműben, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy három publikálásra szánt regényének (HAJNALI HÁZTETŐK, ISKOLA A HATÁRON, BUDA) főszereplői mind festők, vagy éppen festőnek készülnek. Ugyanígy festő a főszereplője a SZERELEM és a LA CONCEPCIÓN című novelláknak is. Figyelemre méltó jelenség még ezekben a művekben, hogy amennyiben megjelenik az éppen készülő vagy már elkészült festmény a szövegvilágban, akkor arról mindig kiderül, hogy valami baj van vele: a BUDÁ-ban sosem készül el az „Ablak” című (fő)mű; a LA CONCEPCIÓN-ban Ivánnak nem sikerül Lea képét időtlen és örökkévaló módon megfesteni; a „Hajnali háztetők”-nek elnevezett kép sem pontos és elégséges reprezentálója a művészi szándékoknak, hiszen magyarázatra és regényes kiegészítésre szorul; tulajdonképpen az elhibázott és elégtelen festmény kiegészítésének és pontosításának céljából íródik a HAJNALI HÁZTETŐK című szöveg – amiképpen ezt megtudjuk a szóban forgó mű narrátorától.

A „főszereplő” festményekhez képest kétségtelenül kevésbé feltűnően és szembeötlően, ám az Ottlik-művekben vissza-visszatérő módon mégiscsak megjelenik egy másik képi médium is, nevezetesen a fotóalapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott

* A tanulmány részben a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, részben pedig a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

változata, a film. A HAJNALI HÁZTETŐK-ben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt a fotográfiát sokkal közelebbinek tartja a valósághoz, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portréját.¹ A fotó, mint a festmény modellje, a készülő alkotás hitelességének, világszerűségének a zálogaként, azaz mintegy annak valóság-horgonyaként funkcionál. Később pedig a nyers valóság és a tények megragadásának a festménynél hitelesebb eszközeként utal a fotográfiára, a fotóalapú képre az elbeszélő, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi az alábbi módon: „[E]z semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a nyers valóság. Afféle dokumentumgyűjtemény egy képhez. Ha a Giocondáról vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férjéről ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr fénykép vagy a hangjuk magnetofonszalagon vagy egyenesen néhány tekericsnyi színes hangosfilm-felvétel, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek valóságos életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilm-kockát.”²

A fotóalapú képkészítési eljárás fontosságát külön kiemeli és hangsúlyozza tehát a HAJNALI HÁZTETŐK című szövegben, hogy a történetírás folyamatát a narrátor kifejezetten az ilyen elven működő képkészítő eljárásokhoz hasonlítja.³

A BUDÁ-ban – akár azt is mondhatnánk: mintegy feleletként az életművet nyitó kisregényre – ismét fontossá válik a fotóalapú kép, a film, elsősorban az „ingyen mozi” formájában. Jóllehet ez esetben már nem konkrét, kézbe fogható (vagy a nézőtér sötétjéből ténylegesen megfigyelhető) képekről van szó (mint a fenti idézetek közül az első esetben), hanem egy metaforáról, egy alakzatról; ám abban nem különbözik az „ingyen mozi” a HAJNALI HÁZTETŐK-ben szereplő fotóktól, hogy itt is a *valóság-megragadás* egyik lehetséges formáját jelöli a festmény reprezentációs technikája mellett. Mondhatni, akár a HAJNALI HÁZTETŐK-ben, a BUDÁ-ban is a fotóalapú kép lesz a festmény legközelebbi versenytársa. Mégpedig többek közt abból a szempontból, hogy melyik művészi médium képes eredendőbben a valóság vagy még inkább: az emlékek pontosabb, hitelesebb megragadására. És ennek tétje nem csekély Ottlik műveiben, hiszen azok egyik alapproblémája – talán nem túlzó általánosságban fogalmazva –, hogy megvan-e még a múlt, és ha igen, megidézhető-e újra. Vagy Ottlikkal szóval: megvan-e minden? Vagy inkább: semmi sincsen sehogy? És ha mégis inkább az előbbi eset áll fenn, azaz megvan minden, akkor elmondhatók, kommunikálhatók-e a sorsalakító, emberformáló emlékek?

Ottlik Géza műveiben a festmények és a fotográfiák alapvetően eltérő módon viszonyulnak a múlthoz, a világhoz és a valósághoz. A festmény az Ottlik-szövegek reménye szerint képes volna eseményeket, idősíkokat szintetizálni, emlékeket sűríteni, és ezeket az emlékeket, eseményeket meg is tudná őrizni az örökkévalóságnak. Mi más funkciója volna a folyamatosan készülő (de soha el nem készülő) „Ablak” című festménynek a BUDÁ-ban? Abba a nagy festménybe, a főműbe ugyanis bele kell kerülnie Bébé szerint mindennek, ami fontos volt az életében.

A festmény azonban, Bébé szerint, nemcsak a múltat képes magába sűríteni, hanem képes azt a maga teljességében vissza is idézni. Hiszen „Ott semmi sem volt egyszerre” – mondja a narrátor. – „De visszaszereztem. Hát ezt kellene festenem.” Vagy „Le kell majd festeni, és benne lesz a 15/b-beli lakásunk, s abban benne van az egész gyerekkorom.”⁴ Sőt a festmények a múltbeli hiányokat is el tudják törölni, és képesek a múlt fájdalmait megszüntetni; hiszen Bébé azt reméli, hogy az anyja hiányát legalább az „Ablak”-ban helyre tudja

majd hozni. Ebben az értelemben a felejtés és az elmúlás, mi több, a halál ellen dolgoznak a festett képek.

Miképpen kísérli meg mindezeket a festészeti célokat elérni Bébé? Oly módon, hogy a dolgok és személyek időtlen lényegét akarja megragadni. „*Valami módon a lényét (ugye)*” – mondja a BUDA festő-narrátora azon töprengve, hogy Júliát milyen módon jelenítse meg az „*Ablak*” című képen. Vagy az anya alakjának festészeti ábrázolhatóságát mérlegelve utasítja önmagát a következőképpen: sose „*az arcvonásait fessd, haját, szeme színét, hanem (egyenesen) a lényét. Ezt ismerted igazán*”.⁵ E lényegábrázoló technika nem a külsőségekre, hanem a belső vagy, ha tetszik, a transzcendens tartalmaknak a megjelenítésére törekszik. Éppen ezért a festőnek munka közben mintegy csukott szemmel befele kell figyelnie, a saját belső sugallatait kell regisztrálnia, hogy az „eltűnt idő” lényegi, azaz szabad szemmel nem látható, sokkal inkább csak utólag belátható transzcendens tartalmait („levegőjét”, „hangulatát, milyenségét”) meg tudja jeleníteni.⁶ Maga Bébé pedig így fogalmazza ezt meg: „a fényképezhető látványnál kicsivel több, *láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát mondjuk: levegőjét kerested a festményedhez*”.⁷ (Kiemelés tőlem: S. M.) (A kiemeléssel arra szerettem volna ráirányítani a figyelmet, hogy ebben a szövegrészletben a festmény *többletét* kifejezetten a fotográfiához mérten határozza meg a narrátor.)

Az imént vázlatosan összegyűjtött jellemvonások egy meglehetősen jól körülhatárolható festészeti hagyományhoz kötik Bébé képkészítői metodológiáját. Ezt a hagyományt André Bazin terminológiáját követve múmiaeffektusnak nevezhetnénk. Bazin ugyanis az egyiptomi mumifikálással rokonítja azt a festészeti elképzelést, mely a festett képet a mulandó világ időtlenítéseként, öröklébe helyezéseként értelmezi. A francia esztéta – akárcsak Bébé – a múlt (és jelen) történéseinek olyan esszenciális sűrítvényeként írja le az ilyen céllal készült műalkotásokat, melyeknek szándéka nem más, mint az ábrázolt tartalmát kivonni az élet véges időszámításából és a halálon túlra, vagyis az öröklét végtelenjébe illeszteni. Bazin szerint ez az elképzelés egészen a fotográfia feltalálásáig, vagyis a XIX. század elejéig tartja magát a képzőművészetben.⁸

Walter Benjamin szintén a fotográfia feltalálásának időpontjában húzza meg azt a történelmi határvonalat, ahol a képek aurájának a fokozatos eltűnése elkezdődik. Egy kép aurája – noha e terminust elég homályosan határozza meg Benjamin – az „itt és most”-hoz kötődik, a képben felsejlő távoli dolog performatív megidézéséhez. Benjamin pontosan csupán a természeti tárgyak auráját definiálja ekképpen: „*egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihelve egy nyári délután, tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belelegezzük a hegyek és az ág auráját*”.⁹ Mit jelent azonban a művészi tárgy, egy festmény, egy kép aurája? A természeti tárgyak analógiáját felhasználva, egy festmény aurája az, ami „*egyszeri felsejlése valami távolinak*” az adott képben. Más szóval valamiféle lényegiség, amelynek a jelenlétét a műtárgyak esetében egy hagyományrendszer garantálja és határozza meg. Ilyen hagyományrendszer például a vallás, mely bizonyos (mű)tárgyaknak transzcendens (isteni) lényegiséget tulajdonít, de ilyen hagyományrendszernek tekinthető a romantika szépség- és zsenikultusza, mely a valláshoz hasonlóan az értékes műalkotásokat a transzcendencia e világi betöréseként, e világi felleléseként azonosítja, a mű alkotóját pedig génuszként, zseniként tiszteli, aki e transzcendens tapasztalatot közvetíteni és műalkotásában jelenvalóvá tenni képes. Mindazonáltal az „egyszeri felsejlése” az ecset közvetlen érintésének

formájában csupán az eredeti vásznon érhető tetten. Ebből adódóan az aura kizárólag az eredeti képhez kapcsolódik, és a reprodukciókhoz már nem.

Benjamin a műalkotások eredetét vizsgálva egészen a vallási kultuszokig jut el. Meglátása szerint ugyanis: a „*műalkotás beágyazása a hagyomány kapcsolatrendszerébe eredetileg a kultuszban fejeződött ki. Mint tudjuk, a legrégebb műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett: a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott rituálé. A szépség profán szolgálata, amely a reneszánszban alakult ki, s érvényben maradt háromszáz éven át*”.¹⁰ Vagyis a festészet egészen a XIX. századig mindig megőrzött valamit a vallási kultuszok jellegéből.

Visszatérve az ottliki festményekhez, azt lehet mondani, hogy a szóban forgó regényekben szereplő piktorok elképzelése a festészetről meglehetősen kultikus és auratikus. Vagyis hinni látszanak a képek mágikus erejében, mely az eltűnt vagy a nem látható dolgokat is láthatóvá vagy még inkább (*itt és most*) jelenvalóvá tudja tenni, és az örökkévalóságnak meg tudja őrizni.¹¹ Festeni még a csodákat is lehet, mondja a narrátor a BUDA-ban, hiszen a „*festés nem igazság. Csalás, linkség, mint a költészet*”.¹² Valamint a festészet a romantikával, a költészettel rokon, és ebből következően a múlt és a teljesség tereit képes megnyitni, vagyis azokét a helyekét, melyekbe a narrátor szeretne visszatérni.¹³ Ebben segíthetne neki egy olyan teremtő és mágikus kép, mint például az „*Ablak*”. De éppen ez az a kép, amely nem jön létre. Más szóval ez az a festészeti és művészeti hagyomány, amely az Ottlik-szövegek festői számára elérhetetlen és visszahozhatatlan, noha minden alkotói törekvésük végső célja egy ilyen hagyomány megidézése volna.

Mint említettem korábban, Ottlik műveiben a festmények mellett az emlékek megragadásának és felidézésének másik fontos eszköze a fotográfia vagy a fotóalapú kép és annak mozgásba hozott változata, az „*ingyen mozi*”. Sőt, a szövegek narrátorainak implicit véleményét kibontva azt is lehetne mondani, hogy a mozi, a fotó médiumai sokkal inkább képesek az emlékek, az élet dolgainak a megragadására. Mégpedig azért, mert az „*ingovány*”, az „*illúzió*”, a „*hipotetikusság*”, mely a dolgok mélyén fellelhető („*életed legalján ingovány van*”),¹⁴ és amely miatt az emlékezés festményei elkezdnek szétesni, az éppenséggel az ingyen mozinak a legfontosabb fundamentumát adja. Az ingoványra épült, feltételes világot választani ugyanis nem jelent mást, magyarázza Medve döntését a BUDA-ban, mint az ingyen mozit választani.¹⁵ Egyszóval az ingyen mozi sokkal kifejezőbb metaforája a fennálló világnak, mint a festmény. A mozi médiuma inkább képes metaforikusan leírni a narrátor, Bébé világtapasztalatát, világélményét, mint a romantikus és költői festmény – legalábbis a BUDA-ban. Más szóval a BUDA Bébéjének gyötrelmei bizonyos értelemben úgy is jellemezhetők, hogy egy festői világ mélységeire vágyó ember minduntalan a mozi sekélyes és illúziókeltő feltételességében találja magát. A festészet segítségével megpróbálja meghaladni az ingyen mozi élményét, tapasztalatát, ám ez nem sikerül neki.

Mi jellemzi hát a film és az annak alapját adó fotográfia médiumát? És mi köze mindennek az ottliki világhoz és Ottlik (elbukott/ingoványon járó) festőihez?

A fotográfia és a festmény alapvető különbsége, hogy az előbbit jellemzi az ontológiai hasadtság, míg az utóbbit nem.¹⁶ A fotográfia ontológiai hasadtsága azt jelenti,

hogya a képen reprezentált esemény mindig *más* idő- és térsíkban létezik, mint maga a képtárgy (a fénykép), és ilyen értelemben elkülönül a (képet néző) befogadó aktuális tér- és időtapasztalatától.¹⁷ A fotográfia dokumentáló jellegéből adódóan egy *múlt*beli eseményt reprezentál, tesz *jelen*valóvá. Ellenben a festmény minden tekintetben jelenvaló, mely előttünk bomlik ki az időben, azaz a befogadóval egy tér- és idősíkjában. Avagy Benjamin szavaival: magában hordja auráját, azaz mindenkori „itt és most”-ját, mindenkori jelenvalóságát. Ennek előfeltétele persze, hogy időtlen tartalmakat sűrítsen magába, még akkor is, ha a festményen történetesen felismerjük a modelleket, a valaha élt embereket vagy a múltban lezajlott eseményeket. A kép időnkívülségét egyfelől az biztosítja (a kultikus eredetű festészetben), hogy a festmény transzcendens, azaz időtlen tartalmakat képes (legalábbis megítélői szerint) magába sűríteni, másfelől pedig, hogy olyan sajátosan képi tartalmakat képes megmutatni, melyek függetlenek az ábrázolt esemény, személy idő- és térdimenziójától (mint például a modern festészetben).¹⁸ E ponton talán érdemes újra felidézni Ottlik festőjének, Bébének művészi törekvéseit. Az „*Ablak*” című kép elkészítésével ugyanis (de akár a „*Hajnali háztetők*” című képpel is) a múltat időtlenül magába sűríteni képes festményt szeretne létrehozni. Egy olyan festményt, amely „*a félelmek, örömök, vágyak, emlékek, várakozások színei*”-ből épül, és „*a fényképezhető látványnál*” többet, a látható világ „*láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát, mondjuk: levegőjét*” képes megragadni.¹⁹ Ismét Benjamin terminusát használva azt is mondhatnánk, hogy az *auráját* képes megidézni és magába sűríteni.

A fotográfia azonban (és így az azt továbbfejlesztő film is) ontológiai hasadtságából adódóan elválasztja a képtárgy és a képen ábrázolt idejét. Más szóval a befogadó és a megjelenített idejét. És ezt a BUDA narrátora, Bébé is pontosan látja: „*az ingyen mozi és te, aki nézed: nem egy helyen vagytok*”. Az elkerülhetetlen hasadtság következménye pedig, hogy a világ (a múlt és a jelen) hipotetikus, pusztán feltevés, vizuális illúzióvá válik: „*ez csak a te elképzelésed a világról, a legfeljebb csak erősen valószínűvé tehető feltevéseid*”²⁰ – mondja Bébé. Mert az ingyen mozit végigcsinálni a kísérleti jellegű, próbaélet választását jelenti, amelyben „*ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tud elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...*”²¹

Míg a festmény az öröklétnek, az időtlenségnek készül, addig a fotográfia éppen az *időbe* ágyazottságából nyeri alapvető létmódját. Pontosabban abból az időparadoxonból, hogy a fotográfia által jelenvalóvá lesz egy jelen nem lévő (jelenvalóvá többé nem tehető) történelmi (múltbeli) pillanat. A jelenlét és a hiány e kettős játéka a fotó médiumának alapvető jellemvonása, melyet Eduardo Cadava WORDS OF LIGHT című munkájában a fotó szédületének, a fotó örvénylésének (vertigo) nevez. A fénykép egy nyom, mely eltörli önmagát, egy tapasztalat, mely a tapasztalt jelenséget nem tartalmazza.²² És éppen ezért valójában „*a leghűségesebb fotó, amely minél hűségesebb akar lenni az ábrázolt eseményhez, az éppen a leghűtlenebb, a legkevésbé mimetikus – a fotó, mely hűséges a saját hűtlenségéhez*”.²³ A fotó és a film egyszerre közelít és távolít bennünket a múlttól a múlthoz, a történelemtől a történelemhez. Meglátásom szerint Bébé festői tapasztalata vagy még inkább festői kudarca éppen ehhez a szédülethez vezeti el őt, vagyis ahhoz az örvényléshez, mely a fotó, az ingyen mozi sajátja. Mert miközben a múlt minél hűségesebb megragadására törekszik (az „*Ablak*” című festmény segítségével), aközben egyre inkább távolodnak, esnek szét a tetten érni szándékozott, valaha jelenvaló események, személyek.

A múlt visszaszerelhetetlenségének székepszise, ami az iménti, BUDA-ból származó idézetben explicit megfogalmazást nyert, végül a jelen tapasztalatává is válik, ponto-

sabban kiviláglik, hogy az esszencia, a látszatok mögötti lényeg lehet, hogy *soha* nem is volt jelenvaló. Sem a múltban, sem a jelenben. Éppen ezért nincs is mit visszaszerezni, ha a múltban is hiányzott már. A múltat és a jelent egyként átjáró szkepszisnek pontosabb kifejezője az ingyen mozi (ezt olvashatjuk ki Bébé bölcselkedéséből), mint az esszenciális, auratikus festmény. Ebből következően az „*ingyen mozi*” metafora utal arra az ontológiai kételyre is, mely ekképpen foglalható össze: ha nem ragadható meg a létezők lényege (az „*Ablak*” című festmény segítségével), akkor kérdés, hogy volt-e egyáltalán lényegük a múltba tűnt dolgoknak, személyeknek. Nem látszatok, külső burkok voltak-e csupán? Vagy, ahogy a narrátor fogalmaz Mártával kapcsolatban: „*Megvan, hol? Valahol, valamiként. Elfogadható, de amíg élsz, eldönthetetlen, illúzió.*”²⁴

A fotográfia (ingyen mozi) által megtestesített ambivalenciát vagy, Cadavával szólva, „*szédiületét*” részben az is okozza, hogy a fotóalapú kép inherens módon érintkezik a halállal. Ugyanis ha valakit egy fotográfián látunk, akkor tudjuk, hogy az a kép túl fogja élni őt. Az ábrázolt személy a „kis halált” már az életében elszenvedti, hiszen a kép nélküle kezd el létezni, nélküle lép be a jelek körforgásába, és mindig, amikor valaki ránéz a képére, szinte előre vetítve látja az ábrázolt személy majdani halálát. A fotó ilyen értelemben „*örökös búcsúzás – írja Cadava –, mely a lefotózott halála utáni életéhez tartozik. Kítörölhetetlenül beégetve a halál egy pillanatra felvillanó vakujával.*”²⁵ Más helyütt pedig így fogalmaz: a fotográfia „*halál a halálunk előtt [...] A kép már előre bejelenti a hiányunkat [...] a fénykép azt mondja nekünk, hogy meg fogunk halni, és egy napon már nem leszünk itt, vagy még inkább azt mondja, hogy csak olyan formában leszünk itt, ahogy mindig is voltunk: képként. A fénykép a lefényképezett halálát jelenti be.*”²⁶

Az élet és halál kettősségét magában foglaló film, fotó – mely azt a személyt is képes láthatóvá tenni, aki már meghalt – pontosabban fejezi ki Bébé múlthoz való viszonyát, mint a festmény. A festmény azt ígérné, hogy a halottakat, a számára valaha oly fontos embereket – vagy legalábbis azok lényegét, transzcendens lényét – ki tudja ragadni a túlvilág birodalmából, és be tudja őket balzsamozni az öröklétnek.²⁷ Ám a probléma éppen az, hogy nem tudja ezt a cselekedetet végrehajtani, mert a múlt színes szóttese esik szét, és így a múlt eseményeit szintetizáló kép nem jöhet létre. A „nagy” kép hiányában pedig a halottak sem éleszthetők újra, sőt – mint ahogy arról fentebb már szoltam – még korábbi létük is kérdésessé válik.²⁸

Egyszóval: Bébé nem képes a halottait (vagy legalábbis azok lényegét, lényét) életre keltő festményt létrehozni. Ehelyett pillanatképei, ingyenmozi-felvételei vannak a múltbeli társakról, a múltbeli eseményekről. Képek, melyek az elhunytakat csupán hipotetikusan, feltételesen és illúzió formájában tudják megidézni. De ezzel egy időben azt is tudatosítják e felvételek az elbeszélőben, hogy ő sem létezik másként, mint egy majdani fotográfia hipotetikus, feltételezett, illuzórikus valósága.²⁹

A festmény és film, fotó médiumainak ottliki használatáról (főként a BUDA alapján) összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy Bébé múltjának és világtapasztalatának megragadásakor a festmény nem bizonyul megfelelő eszközhöz. Mégpedig azért nem, mert a világ hipotetikusága, feltételes volta és illúziójellege nem fér össze azokkal az esztétikai elvekkkel, melyeket az (általa megálmodott) festmény képvisel. E festmény ugyanis azt ígérné, hogy a múltba tűnt események és személyek (transzcendens) lényege, „levegője” megragadható, a képre átvihető és az időn kívülre, az öröklétbe helyezhető. A múlt eseményeinek természete azonban nem teszi lehetővé ezt a felidézés- és rögzítésformát. Bébének tapasztalnia kell, hogy a világ illékonyságának megragadásakor a festett képnél sokkal hasznosabb (nyelvi) eszköz a fotó, és sokkal pontosabb metafora

az ingyen mozi. Az utóbbi reprezentációs eljárás ugyanis éppen úgy működik, mint a narrátor által leírt emlékezőtechnika: minden emléknyom a jelenlét és a távollét egyidejűségének paradoxonát (Cadava szavával: tériszonyát) foglalja inherens módon magában. A múltból felmerülő háromdimenziós emlék kétdimenziós sík formájában, a maga esszencianélküliségében válik (virtuálisan) tapasztalhatóvá. És ez a típusú művészi (mediális) forma sokkal pontosabb kifejezője annak a tapasztalatnak, mely a BUDA életén elmélkedő narrátorának sajátja, és amely jellemzésének hívószavai: ingovány, kártyavár, illúzió, hipotetikusság.

A HAJNALI HÁZTETŐK fotográfusa

Fontos hangsúlyozni, hogy az eddigi megállapítások elsősorban Ottlik Géza BUDA című regényének világát jellemzik. Felmerülhet ugyanakkor a kérdés, hogy a vizsgált szempontból miképpen írható le Ottlik néhány korábbi munkája, melyekben szintén fontos szerepet játszanak a festmény és a fotográfia reprezentációs technikái.

Szóltam már arról, hogy a HAJNALI HÁZTETŐK-ben első pillantásra a festmény és a fotográfia meglehetősen határozott elkülönítését figyelhetjük meg. A szóban forgó szöveg narrátorának – korábban már idézett – véleménye szerint a fotográfia a pontosság eszköze, és közelebb van a realitáshoz, mint a festmény. De a fotográfia ilyen (narratóri) értelmezése mellett szólhat az is, hogy az elbeszélte történetben fotográfiák szolgálnának – legalábbis Bébé elképzelései szerint – Halász Péter portréjának valóságghú modelljét.

E ponton azonban joggal tehetjük fel az újabb, pusztán csak teoretikus kérdést: amennyiben a tények rögzítésére törekszik a narrátor, akkor miért nem inkább egy fotósról szól a regény, aki a kommentálás és elfogult magyarázatok helyett valóban csak rögzít, dokumentál és tetten ér? Egyszerűbben: *miért* festő Bébé?

Hamarjában talán azt lehetne válaszolni: mert az explikált narratóri szándékok ellenére (miszerint őt csak a tények érdeklik) mégis a lényegek megragadására törekszik az elbeszélő. És az ennek megfelelő médium a narrátor szerint a festmény volna. A regény végére azonban kiderül, amit festményének segítségével Bébé tetten tud érni, az nem az ábrázolt karakterek valamiféle *lényege*, hanem sokkal inkább a látszatok és szemfényvesztések színjátéka. Az előkelő és művelt úri hölgyről, Adriani Aliszról kitudódik, hogy nem is olyan ártatlan, mint amilyennek első pillantásra látszik; a csúnyácska, nem éppen előnyös testalkatú prostituáltról, Liliről megtudjuk, hogy valójában egy érző szívű, nemes lelkű lány; Halász Péter pedig olyan átváltozóművészként áll előttünk, aki egyszerre gyáva és bátor, hűséges és hűtlen, önző és önzetlen, állhatatos és felelőtlen, megbízható és megbízhatatlan. Halász folyamatos „*bűvésztükkjei*” vagy, ha tetszik, maszkváltásai miatt a festeni szándékozott portré állandóan szétesik, és ezért folyamatos korrigálásra szorul. Másképpen fogalmazva: a modell alakváltozásai miatt a festmény a folyamatosan átrendeződő felszíni látszatok megragadására képes csupán. E tekintetben fontos momentum, hogy a tervezett Halász Péter-portré, vagyis a „*Hajnali háztetők*” című alkotás még azelőtt elkészül, mielőtt Halász a nagy „*bűvésztükköt*” bemutatja, azaz kiutazik Párizsba egy kiállításra, és a saját képei alatt értékes képeket csempész ki az országból. Ám amikor a lemosott festékekkel együtt Halász Péter saját festői identitását is eltörli, megsemmisíti, akkor Bébé számára megkerülhetetlenné válik a kérdés: valóban az igazi Halász Péter lényegét ragadta meg a festményével? Vagy melyik Halász Péter lényege került a képére? És ha Halász Péter ilyen gyorsan váltogatja arcait, maszkjait, van-e egyáltalán lényeg a látszatok mögött? Halász Péter párizsi akciója, meglátá-

som szerint, a festészetnek szóló destruktív aktus, mely visszamenőleg megkérdőjelez minden festészeti eljárást, mely a lényeg megragadására és időtlen bebalzsamozására törekszik (akárcsak a BUDÁ-ban).³⁰ Ennyiben a narrátor önkéntelenül (és egyúttal festői szándékai ellenére) is hű marad vállalásához, miszerint csak azt szándékozik dokumentálni, amit a felszín látni enged. Ily módon ugyanis a narratív regisztrálás módszere, melyet kezdetben mintha Bébé festészeti törekvései határoznának meg, végül a fotográfia reprezentálási módszeréhez érkezik el, amely a lényeg, a transzcendens tartalmak megragadása helyett a tükröződések, felszíni fényvisszaverődések játékát képes csak rögzíteni. Avagy Walter Benjamin szavaival szólva: a látvány aurája helyett annak folyamatos eltűntét, hiányát képes csupán tetten érni. A fotográfiának ugyanis inherens tulajdonsága az ontológiai hasadtság, vagyis hogy úgy tesz valamit érzékelhetővé, hogy aközben az érzékelt (személy, tárgy) mindig az idő és tér távolában marad; vagyis az ábrázolt lényegét (ismét Benjamins cítlva: auráját) nem tudja áthozni/megidézni a befogadás idő- és térsíkjába/n. (Amiképpen ezt a festmény ígéri.) Másképpen fogalmazva azt is lehetne mondani, hogy Halász Péter (öntudatlan?) tanítása Bébé számára, hogy nem lehetünk biztosak abban, a látszatok mögött fellelhetjük-e a (festői) mélységet, az esszenciát, a lényegét. Ehelyett a múlt reprezentálásának meg kell elégednie a fotografikus felszín tetten ért látszataival.

A fotografikus reprezentálás problémakörének perspektívájából érdemes még szemügyre venni a regény kulcsmomentumának, vagyis a hajnali háztetők észlelésének leírását. Maga Halász Péter így számol be a hat emelet magasból elé táruló látványról: *„Alapjában semmitmondó kép. Piszkos falak, tetők cikcakkja. Az Andrassy út túlsó ablaksora vakon csillog a napfényben. A Vár zöld teteje is fényes. A Múzeummal átellenben kinyitottak egy ablakot, s kocós nő ásít és nyújtózik. A redőnyök mögött alszanak. Valahol szól az ébresztőóra. Öreg utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét. Szinte hallani a seprő sercegését. A harmadik emeleten iskolás fiú könyököl, kávésbögréjét markolássza. Felhajtott gallérral száll ki egy férfi a taxiból, pénzt kotor elő. Három uszályt is láttam, lefelé úsztak a Dunán. Takarítják a kávéházat. A Vilmos császár utat némelyik mellékutca ferdén keresztezi, a házak egymáshoz lapulnak, szürkék, porosak. A sziget benyúlik a Margit híd alá.”*³¹ Roppant tényzerű közlésmód, tényleg olyan, mintha egy fénykép leírása volna, vagy amiképpen a narrátor nevezi: a recshártya által készített *„csodálatos pillanatfelvétel”*. Valóban úgy tűnik, Halász Péter az időben kimerevített (tudat) „fotográfiának” a részleteit ismerteti barátjával.

Érdekes megfigyelni ugyanakkor, hogy ezzel szemben Bébé hogyan kezdi ezt a fotografikus élményt azonnal festménnyé alakítani: *„Most már én is láttam Budapest háztetőit. A fényes őszi hajnalban, az áttetsző levegőig alatt borzongtak a kövek, hatalmas némaságban terpeszkedett a város a messzeségbe. Szennyes színei egybefolytak. A nyugati látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla, mérhetetlen magasan. A folyam mentén bércaszárnyák horgonyoztak a híg napfényben. És tetők, kémények, tűzfalak szurtos, széltépett, esővert rengetege.”*³² Bébé az elmondottakat festményként képzelel el, festményként kezdi el kidolgozni az elméjében. Már látja az „*egybefolyó*” színeket, melyek az élmény rögzítésére alkalmasak lehetnek. Látja az egymásba olvadó kontúrokat, és látja a felismerhető alakzatokat más milyenné alakulni; például a kék ég képzeletében a vitorlavászon formáját ölti magára. A tetők pedig kikötött hajókká változnak a napfény tengerén. A kémények máris erdőszerű rengeteggé alakulnak a fejében. Egyszerűen Bébé festői képzelete már látja a fotografikus élmény *festői* kifejeződését egy hatalmas vásznon, melynek címe: *„Hajnali háztetők”*. Biztatja is barátját, hogy fesse meg a sorsfordító élmény pillanatfelvételét, ám Péter ezt határozottan elutasítja: *„De minek? [...] Mi szükség van arra, hogy lefessek? Nekem elég, hogy*

*láttam.*³³ Bébé ekkor talán még nem érti – amit Halász Péter öntudatlanul is igen –, hogy az elmúlt, sorsfordító pillanat többé nem hozható vissza, lényege nem ragadható meg és rögzíthető a vásznon. Esetleg pillanatfelvétel készíthető róla, mely azonban mindig magában hordozza az ábrázolt idő- és térsík tűnékenységét és örök elkülönöződését a kép tapasztalatának idő- és térsíkjától. Amit e pillanatban még nem ért Bébé, azzal a nagy festői „*bűvésztrükkről*” hallva újra szembesülnie kell, nevezetesen, hogy az általa megálmodott időtlen (romantikus, költői) festmény lényegisége és művészi tartalma, aurája, „itt és most”-ja, transzcendens többlete talán csak illúzió, mely, akár Petár egész életműve, lecsurog „*majd a padlóra az oldószerral együtt*”. Ám nem kizárt, hogy e végső „*bűvésztrükk*” súlyos következményeinek belátása már a BUDA Bébéjére marad.

A HAJNALI HÁZTETŐK című regény világában már megjelennek azok a motívumok, melyek a BUDA-ban kerülnek majd igazából a fókuszba. Nevezetesen, hogy az élmények, tapasztalatok, emlékek csupán hipotetikusan, feltételesen léteznek, valamint hogy a világ egy ingyen mozi, melynek lényege az ingovány, amelyben minden nyomtalanul elmerül. És amelyben esik szét, megy szét „*az egész szövedék. A műved? Az életed? Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?*”³⁴

A HAJNALI HÁZTETŐK története az illúziók, feltételezések, hipotézisek története, melyek sosem igazolhatók kielégítően és megnyugtatóan. Hasonlóképpen a BUDA története kissé sarkítva úgy is összegezhető, mint szembenézés az emlékek, az élmények hipotetikusságával, feltételességével és illúzió voltával. E tapasztalat rögzítésére, megragadására megfelelőbb médiumnak tűnik a narrátor számára (bármilyen fájdalmas is ennek belátása) a fotográfia, a mozi, mint az auratikus és lényegiségeket magában foglaló festmény. Azt gondolom, ebben a vonatkozásban rokon az életművet nyitó és az életművet záró regény.

„Minden megvan” egy festményben? Avagy „semmi sincsen sehogyan” egy fotográfián?

A fotó, mozi és a festmény motívumaihoz kapcsolódóan egy másik ottliki alapkérdés vizsgálata is megkerülhetetlennek látszik, nevezetesen, hogy valóban minden megőrizhető-e a múltból, más szóval: *tényleg* minden megvan-e, avagy éppen az ellenkezője a helyzet: „*semmi sincsen sehogyan*”? A festmény auratikus lényegéből és ontológiai azonosságából fakadóan a „minden megvan” médiumának tekinthető. Ezzel szemben a fotográfia a „*semmi sincsen sehogyan*” médiuma, éppen auranéklüliségéből és ontológiai hasadtságából adódóan – mint ahogy erre fentebb már utaltam.³⁵ A HEGY LELKE című novellában, azaz a MINDEN MEGVAN-kötet egyik korai darabjában a „*semmi sincsen sehogyan*” élménye a meghatározó (erre utalhat többek közt e három szó novellazáró helyzete is), és ennek a tapasztalatnak hangsúlyos kifejezői azok az események, amelyek egy kép, nevezetesen egy iskolai nyelvkönyv illusztrációja köré szerveződnek. Erről a képről az Ottlik-szövegben nem derül ki, hogy rajzolt (festett) ábráról vagy fotográfiáról van-e szó. Mindenesetre a tankönyv képe a narrátor emlékezetében – mondhatni – az időtlenségben rögzült, álmvilággá, fantáziavilággá változott, melyhez időközben hozzákapcsolódtak az ő saját iskolás emlékei, egyszóval a múltja, a kép tapasztalatának múltbeli kontextusa. Hiszen a kép eredetjének felismerése a narrátor elmondása szerint azt eredményezi, hogy a főszereplő fiúra egyszeriben „*rászakadt egy régi, decemberi környék. A piros kötésű könyvek, Durakin tábornok. Fogadó az Őrzőangyalhoz. Szánkázás után, a mikulási pirossal bélelt cukrosboltokat nézegetve hazafelé mennek*”.³⁶ E szövegrészlet azt sugallja, hogy a tankönyvbéli kép a múlt emlékeinek sűrítmenyeként értelmezhető, és ezért

inkább tekinthető (auratikus) festménynek vagy rajzolt illusztrációnak, mint fotónak – legalábbis a fentebb bemutatott, különböző képtípusokra vonatkozó okfejtések alapján. A főszereplő fiút az a remény marasztalja a városban, hogy a képen ábrázolt teljesség még fellelhető az eredeti helyszínen. Ám a kép „eredeti” modelljének azonosítása kudarcra vezet a fiatal utazó számára, hiszen ahogy az emlékezet városának „eredeti-jében” bolyong, folyamatos csalódások érik. Viszonya Ninivel és a szobalánnyal messze alatta marad korábbi, romantikus fantáziálásainak. És egyáltalán az emlékek városának meseszerűségével szemben a „*valóság városa*” kiábrándítóan sivár és lehangoló. Ezt a különös, elidegenítő élményét kissé már didaktikus módon el is magyarázza a narrátor, mondván: a múlt csak a „*vágy abszolútumában*” létezik, illetve: a „*város boldogságos zamatát a régi decemberi megismerkedés pillanataiban ízlelhetted, akkor járt itt, csak nem tudtad róla, a jövőbe helyezte... vagy ezt csak most képzeled a múltjáról, csak az emlékkép lenne ebben az egész ügyben az abszolútum...*”³⁷ Az emlékkép abszolútumáról beszél a narrátor, az emlékkép teljességéről, mely azonban minduntalan csalóka illúzióknak hat a valósággal történő szembesítéskor. Mert folytatja: „*...a dolgoknak nincs lényegük, csak formájuk – valamilyen természetük van, sajátosságuk, s csak ez a milyenségük biztosítja az ontológiai szerepüket, csak ez abszolút, a jelző, nem a főnév... de egyúttal semmi sem öltheti fel ezt a létező jelzőt, csak valami módon felidézheti a valóságban... semmi sem lehet ilyen vagy olyan...*”³⁸ A dolgoknak csak látszatuk van, felszínük, és nincs lényegi, időtlen tartalmuk. Azaz illúziók, hipotézisek és nem esszenciális tartalmakkal felruházott entitások, melyek megragadására sokkal adekvátabb eszköz a látszatokat, felszíni tükröződések rögzítő fotográfia, mint a lényegi tartalmakat ígérő festmény.

Talán az sem véletlen, hogy a mozinézés élménye oly nagy jelentőséget kap a novellában. A Ninivel együtt látott szerelmes, romantikus film, mely kísértetiesen hasonlít a főszereplő-narrátor történetéhez,³⁹ szintén a (festészeti) illúzióval való szembesítés eszközeként funkcionál, hiszen a vásznon látott szerelmi beteljesülés és kielégülés nem jön létre a valóságban, a jelenben, az „itt és most”-ban, mert az mindig egy távoli idő- és térdimenzióban (Hollywood álomvilágában?) zajlik. És éppen ez a fotográfia, a film paradoxona; vagyis hogy úgy teszi jelenvalóan láthatóvá modelljét, hogy közben folyamatosan a távolba is számúzi annak tényleges létét.

A festményszerű emlékkép/tankönyv-illusztráció azt sugallja, hogy a valós helyszín bejárása a lényeg újraélését teszi lehetővé, csak meg kell azt találni a látszatok mögött. Ezért vág neki oly lelkesen a város bejárásának, tapasztalásának a főszereplő. A HEGY LELKE című novellában azonban a folyamatos kudarcok ráébresztik a főszereplő fiút, hogy a keresett lényeg (hegyszerű lélek?) nem lelhető fel többé. Hiszen a főszereplő végül a valóság, a jelen légüres terében találja magát: „*Vákuum volt ez, vákuumba zuhant. Nem tudta érzékelni a házakat, utcát, napszakot. Az a város, amelyet ő kergetett, most a végtelenbe iramodott tőle, a valóságos meg, amely már idestova huszonnégy órája kellebbe magát neki, olyan közel volt, hogy nem vehette észre. Most a légüres térben lökdöste a lábát, és rángatta a gallérját.*”⁴⁰

E korai novellában már jól látható, hogy az időtől és tértől független esszenciákat magában foglaló (festői) kép ideáját erős kétségek kezdik ki, hogy aztán a BUDÁ-ban ez a kétség fájdalmas bizonyossággá váljon. Vagyis már A HEGY LELKE-ben is megfigyelhetjük az emlékezet által festményszerűvé tett könyvillusztráció kényszerű fotográfiába fordulását (akármilyen volt is az eredeti kép), akár csak a HAJNALI HÁZTETŐK-ben vagy a BUDÁ-ban, ahol a végső művészi szándék a szintetizáló festmény létrehozása volna, ám

ez a törekvés a tapasztalatok jellegéből adódóan kudarcot vall, és a nagy mű helyett nem marad más, csak illúzió, feltételeesség, ingovány, ingyen mozi.

Megfigyelhető még az eddigi tárgyalt Ottlik-művekben, hogy a festészethez nyíltan a romantikát mint stílusirányzatot kapcsolják a szövegek, míg a fotó, az ingyen mozi egészen más esztétikát képvisel.⁴¹ Azt is lehetne mondani, hogy az utóbbi a kételkedés, a szkepszis esztétikája, ez pedig a film médiumának sajátja, mint ahogy arról már fentebb szóltam. Mindemellett a film médiuma, a mozi intézménye (és annak alapja: a fotográfia) több elméletíró szerint is a modern ember tapasztalatának legjobb kifejezője. Rodowick például azt állítja, hogy „*a jelenlét és a távollét rejtélyes játéka, a vásznon látható mindenkori időbeli távolléte emblemikus módon megjeleníti a modernitás ontológiájának szkepszisét. Vagyis megjeleníti azt, hogy a valóság számunkra sosem elérhető, és hogy a valóságot szemlélő mindig elkülönülődik a szemlélt világtól*”.⁴² Vagy hasonló gondolat Susan Sontag tömör megfogalmazásában: „*Talán a fénykép a legtutózkodatosabb mindazon tárgyak közül, melyekből összeáll és szövevénné sűrűsödik az a környezet, amelyet modernnek látunk*.”⁴³

E megközelítéseket (árnyaltabb szemügyrevétel nélkül) elfogadva úgy is lehetne fogalmazni, hogy Ottlik művei a romantika iránti nosztalgiájukat fejezik ki oly módon, hogy ábrázolt világuk főhősei nagy, összefoglaló, emlék- és világszintetizáló képeket szándékoznak festeni. Ám mivel ezek a célok nem valósulnak/valósulhatnak meg, a művész szereplők óhatatlanul a modernitás „*ingoványán*” találják magukat. A Bébészerű nagy-spanyol-festők tevékenységének alapszabálya, hogy ne lépjenek soha ingoványra.⁴⁴ Ám ez nem tűnik megvalósítható célnak, mivel világtapasztalatuk és emlékeik létmódja ezt nem teszi lehetővé. Így mégiscsak elkerülhetetlenné válik a szkepszisnek az a szédülete és örvénylése, mely a már minden ízében modern médiumnak, vagyis a fotónak és a filmnek a sajátja. Egyszóval a BUDA Bébéje előtt nem diadalmas, nagy-szabású festményként áll az élete (mint ahogy azt mindig is képzelte/remélte), hanem ehelyett az úgy pereg le előtte, mint valami némafilm egy olcsó (vagy inkább: ingyen) mozi vásznán.

Jegyzetek

1. Vö. „*Szeretnék elvinni néhány régi fényképet Péterről. Vigyázzok rájuk, és visszahozom majd. Le akarom festeni, tudja.*” (Ottlik Géza: HAJNALI HÁZTETŐK. Magvető, 2005. 11.)

2. Uo. 14.

3. Bizonyos értelemben még Szebek Miklós, az íróbarát ténszerűsége vonatkozó értelme is ide sorolható, aki ekképpen figyelmezteti Bébét: „*Próbáld tárgyilagosan leírni azt, amit fontosnak tartasz, mintha nem a magad szemével néznéd, hanem egy épeszű idegen szemével.*” (I. m. 17.) Ez esetben ugyanis az „*épeszű idegen*” személytelen és elfogultságoktól mentes szeme akár a kamera objektívjéhez is hasonlítható.

4. Ottlik Géza: BUDA. Magvető, 2005. 73., 112.

5. I. m. 59.

6. Talán éppen ezért nem képes Lexit lefesteni Bébé. Lexi ugyanis „*nem festenivaló volt: jó néznivaló volt a földszinti folyosón*” (BUDA, 160.). Lexiről a történet során megtudjuk, hogy mély, esszenciális tartalmak nélküli burokszemélyiség. Ezért nincs, ami a vásznon belőle láthatóvá válna, hiszen ott a *lényeg* az, aminek meg kell jelennie.

7. BUDA, 91.

8. Vö. André Bazin: A FÉNYKÉP ONTOLÓGIÁJA. Ford. Baróti Dezső. In: uő: MI A FILM? Osiris, 2002. 16–20.

9. Walter Benjamin: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI REPRODUKÁLHATÓSÁG KORÁBAN. Ford. Kurucz Andrea (átdolgozta: Mélyi József). http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

10. Uo.

11. A festmény örökkévalósághoz kapcsolódását sugallja például, hogy a narrátor szerint a halálon túlra is átvihető a műalkotás: „*Ha a halálom után vihetem magammal, amit még festeni szeretnék, akkor kezdjek bele nyugodtan.*” (BUDA, 361.)

12. I. m. 8.

13. Vö. „*Sötétség és hideg lesz ebből nemsokára. Sürgősen vissza kell találnod, Bébé, egy festői – költői, romantikus, egészen másféle – világba.*” (BUDA, 263.)

Vagy a festészet és a romantika összekapcsolásának példája más helyütt: „*csak akkor festheted a látható világot, mikor megvan benne az a láthatatlan »több«, amit meg akarsz őrizni: olyasmí, mint boldogság (vágy, romantika, stílus, nosztalgia, nem alaptalan várakozás), vagyis amit épségben-egészen akarsz magaddal vinni a túlvilágra.*” (BUDA, 359.)

14. I. m. 268.

15. Vö. „*És a rabságot választani szabadon, Sándor. (Az ingoványra épült, feltevések világát. Csinálni tovább az Ingyen Mozit. A végig kísérleti jellegű, próba-életedet, amelyben ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tudod elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...)*” (BUDA, 23–24.) Valamint a feltételes világ és az ingyen mozi összetartozását támaszthatja alá az alábbi szakasz is: „*Medve azon az őszön, a szökése után, amikor visszajött az ingoványra épült, csak feltevéseken létező világba, mint Néző-Szereplő-amalgám, azt mondja, csináljuk tovább az Ingyen Mozit.*” (BUDA, 20.)

16. D. N. Rodowick: THE VIRTUAL LIFE OF FILM. Harvard University Press, Cambridge – London, 2007. 56.

17. Walter Benjamin elképzelése szerint a fotónak nincs aurája, azaz „itt és most”-ja. Ennek egyik oka éppen ontológiai hasadságával magyarázható, vagyis azzal, hogy, ha szabad így fogalmazni, a fotó elválasztja az „itt és most”-ot, az „akkor és ott”-tól.

18. Bizonyos tekintetben persze e két „esztétika” nem különbözik egymástól, mert például az utóbbi módon készült képet és létrehozóját ugyanolyan profán vallási áhítat veszi körül, mint a kultikus hagyományban gyökerező képeket, gondoljunk csak a múzeumok látogatási rendjére, mely a nézőt (például teremőrök, kordonok stb. segítségével) a „csodás” és „magasztos” kiállítási tárgyak – akár még a fotográfia esetében is – áhítatos, ceremoniális szem-

lélésére készíti. A műalkotások sajátos (időtlen) képi tartalmairól Max Imdahl: IKONIKA című tanulmányában olvashatunk érdekes és meggyőző okfejtést. (In: Bacsó Béla [szerk.]: KÉP – FENOMÉN – VALÓSÁG. Kijárat Kiadó, 1997. 254–273.)

19. BUDA, 91.

20. I. m. 88.

21. I. m. 23–24.

22. Vö. Eduardo Cadava: WORDS OF LIGHT. THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY. Princeton University Press, Princeton, 1998. 103.

23. I. m. 15. Christian Metz a mozival, filmmel kapcsolatban fogalmaz meg hasonló gondolatokat, mint amilyenekre Cadava a fotográfiát vizsgálva jut. Metz a filmet olyan kettős jelnek tekinti, mely a jelen lévő kép és a távol lévő ábrázolat közt oscillál. A mozi – írja – „*a többi művészetnél nagyobb mértékben vagy sajátoszerűbb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét az itt egyedül jelen levő jelentő.*” (A KÉPZELTBELI JELENTŐ. Ford. Józsa Péter. Filmtudományi Szemle, 1981/2. 60. A metzi „szakadék” metafora még jelentésmezejében is érintkezik Cadava „szézület”, „tériszony” elnevezéseivel, melyekkel utóbbi a fotográfiát jellemzi.

24. BUDA, 340. Érdekes még megfigyelni, hogy az iménti idézetben megfogalmazódó kétségek, sőt kétségbeesés után éppen egy régi fotográfia hozza el a megnyugvás pillanatát (legalábbis egy ideig) az elhunyt feleséggel kapcsolatban: „*Márta fényképét, ami régen anyáméknál lógott, talán a szemem sarkából megpillantva, hirtelen rávilágított bennem valami, hogy rendben van. Ó átmenetileg most nincs itthon, dolga van, ez a szabály, én csak csináljam addig is, s majd aztán, majd ő is meglátja, ahogy lesz, de egyelőre ez a platform. Vele is rendben van így, ez az ábra.*” (BUDA, 338–339.) Mintha Bébé e pillanatban a fotográfia segítségével értené meg, hogy az emlékeknek, a múltnak ez a kettség a természete, melyet a jelenlét és a távollét mozgása („tériszonya”) határoz meg.

25. Cadava: WORDS OF LIGHT. 13.

26. I. m. 8. Mindazonáltal nemcsak a Walter Benjamin írásait elemző Cadava jut erre a következtetésre a fotókkal kapcsolatban, hanem például a nagy hatású francia gondolkodó, Roland Barthes is a fénykép és a halál érintkezését hangsúlyozza A VILÁGOSKAMRA című írásában, amikor így fogalmaz: „*amikor felfedtem magam*

a művelet [ti. a fotózás] eredményén, azt látom, hogy meghaltam, én magam vagyok a halál”. (Ford. Ferch Magdolna. Európa, 1985. 20.) Némiképpen rokon módon Susan Sontag a fényképezés gesztusát a lefotózott alany „meggyilkolásaként”, azaz élettelené, halottá tételeként értelmezi, és ily módon kapcsolja össze a fotográfiát és a halált. (A FÉNYKÉPEZÉSRŐL. Ford. Nemes Anna. Európa, 1999. 26.)

27. Vö. a korábban már említett bazini múmia-effektussal.

28. Vö. „Márta létezése a te feltevésed volt. Egyáltalán, ahogy a többi emberé, Márta pusztá megléte is hipotétikus volt. Vele együtt életed műve, költészete, regénye szintén. Minthogy a tapasztalat nem táplálja többé, Márta létezésének a feltevése nem tartható tovább. Visszamegy a hipotétikusba, az Ingeny Moziba (ahonnan jött). Kijózanodsz. (A költészetből is.) Egy idegen lány Budáról. A többi saját csinálmányod volt. Illúzió.” (BUDA, 269.)

29. Rodowick szerint a fotó imént vázolt, szubjektivitást megkérdőjelező tulajdonságaival szemben a festmény másképpen működik, mégpedig azért, mert teljességének, aurájának tapasztalata a néző szubjektumának egészlegességét és egységét is garantálja: „A festmény ontológiai jelenvalósága, vagyis hogy időben és térben teljes mértékben előttiünk bomlik ki, autonóm létének garanciája is egyben, de ugyanakkor a vele szembesülő szubjektum autonómiáját is elismeri.” (THE VIRTUAL LIFE OF FILM, 67.)

30. Vö. „Én mégis átjavítottam a régi arcképét, s még ezt a meghatottságomat is belefestettem imitt-amott. Pedig szemfényvesztés volt az egész; olcsó kártyatrükk.” (HAJNALI HÁZTETŐK, 122) A HAJNALI HÁZTETŐK című regény világában megjelenő festmények állandó újrifestést igénylő „működés-módjáról”, palimpszeszt voltáról érdekes gondolatokat olvashatunk Milián Orsolya VERBÁLIS ÉS VIZUÁLIS ÖSSZEÜTKÖZÉSEI A HAJNALI HÁZTETŐKBEN című tanulmányában. (In: Milián Orsolya: KÉPES BESZÉD. JAK–PRAE, 2009. 70–83.)

31. HAJNALI HÁZTETŐK, 107–108.

32. I. m. 108.

33. I. m. 109.

34. BUDA, 267.

35. Az „emlékezet médiumainak” hasonló szerepét figyelhetjük meg Marcel Proust AZ ELTÚNT IDŐ NYOMÁBAN című regényében is. A múlt teljességét a narrátor szerint egy festmény vissza tudja adni, és ezért nem véletlen az sem, hogy a Combray-

jából megőrzött emlékképek úgy jelennek meg az elbeszélő előtt, „mint egyes régi metszetek az Úrvacsoráról vagy egy Gentile Bellini-kép, amelyeken Vinci remekét és a Szent Márk-templom bejáratját ma már többé nem létező állapotukban szemlélhetjük”. (Uő: AZ ELTÚNT IDŐ NYOMÁBAN. Ford. Gyergyai Albert. Európa, 1983. 195.) Sőt, Swann még szerelme, Odette fényképportréját is inkább egy festmény, Cipóra reprodukciójára cseréli, mert ily módon a festmény magának a hús-vér Odette-nek az alakját is megnevesíti Swann tudatában: „amit eddig esztétikai módon talált csak olyan szépfnek, azt mostan egy eleven nő eszméjére alkalmazta, és teszi előnyökké változtatta, örvendezve, hogy ennyi sok érdem egy olyan lényben egyesül, aki, ha akarja, az övé lehet”. (I. m. 265.) Eszerint a festmény olyan „nemes” médiumként jelenik meg Proust szóban forgó művében, mely a teába mártott madeleine süteményhez hasonlóan képes a múlt (vagy akár egy jelen nem lévő személy) valamiféle teljességét, lényegét megidézni. Ezzel szemben a fotográfia nem idézi elő ezt a (vágott) jelentőséget. Ebből adódóan talán nem meglepő – amiképpen erre Susan Sontag is rámutat –, hogy „valahányszor Proust szóba hoz egy fényképet, azt mindig az ócsárolás hangján teszi: a múlthoz való sékelyes, kizárólagosan vizuális és teljességgel önkényes viszony szinonimájaként, amelynek haszna eltörpül azon mély felismerések haszna mellett, melyekre úgy tehetünk szert, hogy hallgatunk érzelmeink összességének szavára – ezt a módszert hívta ő »szándékolatlan emlékezésnek«”. (A FÉNYKÉPEZÉSRŐL, 204.) Mindazonáltal abban mindenképpen különböznek Proust és Ottlik említett művei, hogy az utóbbiakban többször (és egyre nagyobb hangsúllyal) kérdőjeleződik meg a festmény pozitív szerepe az eltűnt idő teljességének megidézésében.

36. Ottlik Géza: A HEGY LELKE. In: uő: MINDEN MEGVAN. Magvető, 2005. 36.

37. I. m. 52.

38. Uo.

39. Vö. „és hősünkkel már robot is a vonat balsorsa felé [...] A vonat száguld, alagútba be, alagútból ki, a hős éppen rágyújt... mi lesz?... a mozdony fékez a nyílt pályán...” (A HEGY LELKE, 45.)

40. I. m. 49.

41. Vö. a 13-as jegyzet idézetei.

42. Rodowick: THE VIRTUAL LIFE OF FILM. 68.

43. Sontag: A FÉNYKÉPEZÉSRŐL. 10.

44. Vö. „A nagy-spanyol-festőség alapvető kikötése, hogy ne lépj soha ingoványra.” (BUDA, 360.)

FIGYELŐ

CITHARA SANCTORUM

Szilasi László: *Szentelek hárfája*
Magvető, 2010. 320 oldal, 2990 Ft

Az első regény, mely Szilasi László neve alatt látott napvilágot, a megjelenése óta eltelt bő fél évben igen komoly sikereket ért el. A negyvenes éveiben járó szerző, aki mára tekintélyes irodalomtörténeti-irodalmári életművet tudhat magáénak (a nyolcvanas évek vége óta publikál szakmai szövegeket, egyaránt kutatója a régi és a klasszikus magyar irodalomnak, de kritikusai teljesítménye is jelentős), s aki álnéven közzétett novelláival és a Németh Gáborral közös KÉSZ REGÉNY című könyvvel (2000) már bemutatkozott szépíróként, regényével a magyar irodalmi szcéna néhány vezető alakját is megelőzve nyerte el a 2010-es év Rotary Irodalmi Díját. A SZENTEK HÁRFÉJA sikerét – az eddig megjelent elismerő kritikákon túl – többek között az is jelzi, hogy a *litera* internetes portál szokásos év végi körkérdésén megannyi irodalmi közszereplő nyilatkozott nagy lelkesedéssel arról, hogy Szilasi műve az év meghatározó olvasmányélményét jelentette számára. A regény valóban rendkívüli tehetségről tanúskodó, invenciózus és kiérlelt munka, melynek persze megvannak a maga gyenge pontjai. Ha párhuzamba akarunk állítani a könyvet a kortárs művészet valamely alkotásával, akkor a leginkább Tarantino filmjeit nevezhetnénk meg, mégpedig azok antimetafizikussága és ebből eredő könnyedsége miatt. Szilasi szövegét olvasva is az lehet a benyomásunk, mint amit Tarantino legtöbb opusa hagyhat bennünk: hiába a virtuozitás, a szeniális ötletek sora, a magas intellektuális színvonal, vagyis hiába az *ars*, és hiába, hogy az alkotás sok szempontból valódi műélvezetet kínál, a mű nem teremt *olyan világot*, mely alapján azt mondhatnánk, hogy benne *a világról* súlyos és érvényes állítások fogalmazódnának meg.

A SZENTEK HÁRFÉJA narratív szerkezete összetett; a regény öt nagyobb fejezetből áll. Az első elbeszélője Makovicza Bálint, az árpádharagosi

evangélikus főgimnázium megfeneklett életű pedellusa, aki beszámol arról, hogy 1924. december 24-én, a karácsonyi éjfélti istentiszteleten egy Grynaeus Tamás nevű diák hat pisztolylövéssel megölte a vagyonos gazdát, Omaszta Mátyást; Makovicza valamikor 1924 vége és 1928 között (nagy valószínűséggel 1926-ban vagy korábban) írja meg beszámolóját. A második rész elbeszélője Ladik István, aki 1954 ősze és az 1956-os forradalom leverése közötti időszakban Árpádharagoson tevékenykedett rendőr főhadnagyként, s aki fel akarta deríteni a harminc évvel korábbi bűneset rejtélyét. Ennek a fejezetnek a nagy része egy belső elbeszélőhöz, gróf Schwenkfeldi és Gerlai Kehrheim Antonhoz, a deklasszált helyi arisztokratához kötődik, aki elmeséli, hogy az ő megbízásából 1928-ban a felvidéki lótenyésztő báró, Dalmand Dávid és Palandor nevű társa nyomozást folytatott az Omaszta-gyilkosság ügyében, majd mielőtt ezt lezárva elhagyták volna a várost, Makoviczával együtt merénylet áldozatai lettek. (A belső elbeszélésen belül van egy hosszabb betét, melyben Dalmand foglalja össze, mire jutottak a nyomozás során.) Hogy ki a harmadik nagy fejezet elbeszélője, nincs fölfedve, de sejthető, hogy a negyedik rész elbeszélőjének egykori tudományos dolgozatáról van szó; mindenesetre a narratív szöveg újra és újra a tudományos szövegek dikciójában van megalkotva, és az is bizonyos, hogy a rendszerváltás idején született. Ebből értesülünk Ladik István előéletéről, a sajátos nyomozásról, melyben barátja, a fiatal tanár, Béres Dávid volt segítségére, majd pedig az árpádharagosi forradalom leveréséről, Ladik és Béres haláláról. A negyedik fejezet elbeszélője Kanetti Norbert, a haragosi gimnázium magyar nyelv és irodalom-történelem szakos tanára, aki 2007-ben (Kádár János és felesége sírboltjának meggyalázása után) beszéli el, milyen kutatásokat végzett 1989 nyarán Ladik Istvánról, miként égette el a letisztázás előtt a már elkészült tanulmányát, majd folytatott nyomozást az Omaszta-ügyben, mely végül barátja, Omaszta András halálához és a saját nyomorekká válásához vezetett. Az utolsó fejezet Makovicza

Istenhez („Uram”) címzett, szürreális elemekkel teli elbeszélése, mely azon túl, hogy újabb értelmezését adja a bűnesetnek, magyarázatot ad arra, hová tűnt a gyilkosság után a tettes, illetve az áldozat teteme.

A regény narratíváját tehát egy bűnügy alkotja, középpontjában pedig a történelmi idő és a megismerés kérdései állnak. Hogy miért ölte meg Grynaeus Tamás Omaszta Mátyást, arra különböző előfeltevések alapján, különböző módokon próbálnak választ adni az egyes „nyomozók”, akik persze különböző eredményekre jutnak. Dalmand és Palandor nyomozása szerint Omaszta még 1922 nyarán ellopatta a város lovát, a Haragosra éppen megérkező, tökéletes fekete arab telivért. Az angol Connie Reeves kisasszony a lóba helyezve minden reménységét, Omaszta szeretőjévé lett, aki, miután megtudta, hogy Connie megcsalja őt Kehrheimmel, legyilkolta az állatot, s megfőzetvén megetette a mit sem sejtő Connie-ékkal. Ezt megbosszulandó ölte volna meg a lóbolond angol nő fiatal szeretője, Grynaeus Omasztát. A művészettörténeti tanulmányokat végzett Ladik és társa, Béres verziójában központi szerepe van egy festménynek, melyet szerintük Kehrheimék elloptak Omasztától, aki zsarolni kezdte őket, mire Connie vagy az öreg Kehrheim gróf kérésére Grynaeus meggyilkolta őt. A regény kortárs elbeszélője, Kanetti, felkeresve a bűnügy utolsó szemtanúját, a rendszerváltás idején már kilencvenéves evangélikus lelkészt, Linderváry Károlyt, megtalálja a festményt, s így rájön, hogy Ladikék koncepciója téves volt (Omasztától nem lopták el a képet, azt ugyanis ő maga adta el a lelkésznek). Az öreg Linderváry spekulációja szerint Omaszta valóban beleszeretett Connie-ba, ráíratta a vagyonát, mire az szerelmével meglelte őt; a holttest azért tűnt el a templomból, mert Grynaeusnak be kellett mutatnia, s egyszerűen kivonszolta az egyik oldalajtón (aztán őt is megölte „az egyik kismennyezett, de szemfüles Omaszta-rokon” [256.]). Az ötödik fejezetben, Makovicza elbeszélésében aztán arról olvasunk, hogy Grynaeus „felkent” volt, egy titkos társaság bízta rá a gyilkosságot politikai-társadalmi céllal; itt szürreális-mágikus magyarázatot kapunk arról, hová tűnt a holttest és a tettes.

A nyomozások során a múlt megismerhetőségének és megismerhetetlenségének különböző rétegei tárulnak fel. Harminc évvel az omnózius éjféli istentisztelet után az sem tűnik magától értődőnek, hogy ténylegesen megtörtént

a gyilkosság. „Ladik maga azonban (ma már bizonyosan nem azonosítható forrásokból) Haragosra érkezése után nem sokkal úgy értesült, s ennek nyomán úgy gondolta, azt hitte, hogy igenis, 1924 karácsonyán egy végzős gimnazista valóban agyonlőtt egy környékbeli módos parasztgazdát...” (148.) A „nyomozók” egy könnyen átlátható hermeneutikai modell jegyében a múltat a múlt egy későbbi rétegén (illetve rétegein) keresztül próbálják megismerni. Dalmand és Palandor módsusa még nagyjából hagyományosnak mondható, de már ők is négy év távlatából vallatják az egykori szemtanúkat; Ladik az ötvenes években elmesélteti magának, hogy közel harminc évvel korábban mire jutottak Dalmandék; újabb évtizedek elteltével a Ladik-kutatóvá szegődő Kanetti már az ő eredményeit és módszerét tanulmányozza. Az időbeli távolságot mind Ladik István, mind Kanetti Norbert megkísérli áthidalni.

Ladik a tanúk beszámolóinak – nemcsak látszólag – lényegtelen elemei alapján próbálja a múltat meglátni, elképzelni annak érzéki valóságát, azt, hogy miként festette volna meg egy festő. Végül már-már abszurdnak tetszően határozott körülményeket adja annak, milyen festőt kell keresnie segítőjének, Béresnek a bűntény idejéből, hogy közelebb jussanak a rejtély megoldásához: „a háttér képelemei fényképszerűen aprólékosak, szembeötlően reálisak; a középtér világa erősen redukált; az alakok vagy testetlenek, vagy hatalmas, sziklából faragott, esetleg szőr borította tömbökként jelennek meg; a figurák arca gondosan kidolgozott (»raffaellói tisztaság«)”, továbbá „szembeötlően gyakoriak a (féhér) bárány és a (fekete) ló egymást átjáró, összeszővődő motívumai”. (160.) Ezek a szavak valójában nem sejtéseket fogalmaznak meg, melyek alapján el lehet jutni egy tárgyhoz (illetve annak alkotójához), hanem pontos leírást adnak, mely feltételezi, hogy az objektum már ismert a beszélő számára. Ladik, bár nem tudhatja biztosan, hogy a festmények léteznek, mégis képes visszamenni azok geneziséhez. Belehelyezkedik a művész helyzetébe, és mintegy újraalkotja a képeket, így igyekezve visszanyerhetővé tenni a múltat. Mindezt tekinthetnénk a karakterábrázolás részének (a többre hivatott Ladik vidéki magányában és tehetetlenségében mozgósítja életének egy korábbi – és igazabb – szakaszában megszerzett tudását és sajátos képességeit). Onnan kezdve azonban, hogy Béres megtalálja a festőt – hogy aztán Kanetti évtizedekkel később Linderváry tisztele-

tesnél rábukkanjon a Ladikék koncepciójában oly fontos szerepet játszó festményre is –, Ladik metódusára semmiképp sem tekinthetünk úgy, mint a regény egy zárványszerű mozzanatára, annak jelentést kell tulajdonítanunk a mű világbábrázolásának szempontjából. S bár kétségkívül igencsak szellemes történetről van szó, mely jól működne a mágikus realizmus paradigmájában, a SZENTEK HÁRFÁJA-ban inkább zavaró, mert egyébként a regény más részein a világ működésének sokkal inkább racionálisnak mondható logikája figyelhető meg.

Prózaibb az a mód, ahogy Kanetti próbál közel kerülni a múlthoz. Az idős evangélikus lelkes beszámol neki arról, hogy szűk két évvel a haragosi Nagytemplom felszentelésének századik évfordulója, vagyis 1924 nyara után Makovicza Bálint addig-addig győzködté őt, míg kinyitatta neki a templom gombját, hadd helyezze el ott az igen fontos „üzennivalót” tartalmazó két dossziéját. Jó hatvan évvel az események után tehát egy szemtanú feljegyzéséhez lehetne visszanyúlni, olyan szövegekhez, melyek egyébként a közvetlenség ígérését hordozzák: a gombban elhelyezett iratokról ugyanis azt tartották annak idején, hogy azok közvetlenül Isten „szeme” elé kerülnek. (258.) Hiába mászik azonban fel Kanetti barátjával a toronyba, s hiába nyitják ki a gombot, egy későbbi múltidézés miatt a „dokumentumok” szó szerint (a múlt pedig metaforikusan) olvashatatlanná vált. Az ötvenhatos forradalom idején ugyanis egy kizsárolásparancsnok belelőtt a gomba – ezt a jelenetet a regény egy korábbi pontjáról már ismerjük (205–206.) –, s az évtizedek során befolyó eső tönkretette az iratokat. „*De nem volt abban semmi, csak rengeteg olajos, fekete víz, alatta meg valami nehéz, sziürke, réteges massa, sűrű pép.*” (271.) A regény azonban mintegy helyreállítja a péppé vált feljegyzéseket: a SZENTEK HÁRFÁJA első és utolsó fejezetében nem nehéz meglátnunk Makovicza két dossziéját. (Hasonlóképpen restituálja a harmadik fejezet révén Kanetti elégetett dolgozatát a regény „auktora”. [Nem „mindentudó elbeszélő”, hiszen egyrészt nem tud mindent – de mindenképpen többet, mint az egyes narrátorok –, másrészt nem elbeszélőként, hanem az egyes elbeszélői rétegek összeszerkesztőjeként azonosítjuk.]

A történelmi idő tehát a regényben törésekkel teliként jelenik meg. Jellemző, hogy a haragosi gimnáziumban a múlt emlékezetét őrző tablóképeket meghamisítják, levéve róluk a kel-

lemetlenné vált s így oda nem illőnek tekintett személyek arcképét. A különböző idősíkokkal operáló regényben nem mindig érzékeljük a jelennek a múlttal való szerves összefüggését. Az azonos térben játszódó események közötti kauzális összefüggéseknél látványosabb azok párhuzamossága. A SZENTEK HÁRFÁJA egyik jelentős teljesítménye, ahogy Szilasi a regény síkjai között sűrű motívumhálózatot teremt. Lásunk erre néhány példát.

Az első fejezetben Makovicza elmagyarázza, miként lehetséges az, hogy az evangélikus templomban is – a karácsonyi éjféli misének megfelelő – éjféli istentiszteletet tartanak december 24-én. Ehhez fel kell idéznie az árpádharagosi evangélikusság történetét és azt a mozzanatot, amikor a XVIII. század közepén az egyik Kehrheim-ös a katolikus templomot odaadta az evangélikus szlovákoknak. („*De csak ha miséznek Karácsony éjjelén.*” [28.]) Az addigi evangélikus templom helyére ekkor építettek egy nagyobb és szebb katolikus templomot. A templom áthelyezésének aktusa ismétlődik meg egészen más kontextusban a regény kortárs rétegében, amikor a Nagytemplomot ténylegesen áthelyezik egy másik helyre, hogy az eredeti telken üzletközpontot építhessenek. Makovicza beszámol arról a csodálatos zenei élményről is, melyet azzal érzékeltet, hogy a zene felszállt a templom mennyezetéig, majd összesűrűsödve áthaladt azon, és megemelte a templomot, levéve róla a gravitáció terhét. (34.) Ennek a momentumnak a megismétlődésével találkozunk, amikor 2006 tavaszán a templomot áthelyezendő, amerikai szakemberek a legmodernebb technika segítségével elemelik a földről a templomot. (286.) A két eset különbözősége látványosan példázza a két időszak közötti mentalitásbeli változásokat – olyan látványosan, hogy azt talán túl direktnek is érezzük.

Fontos motívuma a regénynek a számos összefüggésben és jelentésben megjelenő hárfa. A helytörténeti kutatásokat végző Kanetti Norbert egy véletlenül megmaradt cédulájáról tudjuk, hogy a könyv címét alkotó „a szentek hárfája” fordulat a Juraj Tranovský által összeállított énekeskönyv, a CITHARA SANCTORUM (Lőcse, 1636) átvétele. Ez a magyarországi evangélikus szlovákok liturgikus gyakorlatában oly fontos TRANOSCIUS, mely a regény számos pontján felbukkan, s persze meghatározó az 1924-es karácsonyi istentiszteleten is. A hárfahúr Makovicza első „dossziéjában” a közösség által lakott

térben észlelhető, közelebről meg nem magyarázott, transzcendens színezetű összetartó erők vonatkozásában nyer értelmet. „*Délen a katolikus templom. Északon a miénk. Velük szemben meg, középiütt, a nyugati oldalon, a reformátusoké a vastakassal. Össze vannak kötve, remegő szálak százai-
val, bár emberi szem ezek közül nem észleli, csak a szilveszteri díszkivilágítás előkészületeinek magasban meg-megvillanó, vékony s most még üres acélsodronyát. Zúg halkán a szélben, mint a hárfa húrja.*” (32.) A második Makovicza-féle fejezetben, a szürreális, lázálomszerű elbeszélésben a narrátor elmeséli, hogy egy „*hárfa húrja szerűen megfeszült idegszál*” tudatta vele, hogy Grynaeus nem menekült el, hanem ott áll Omaszta holtteste mellett (295.), majd pedig egy húról beszél, mely a gyilkos és az ő szeme között feszült, s melyen egy G hang bűgött. (297.) Nemcsak hogy sokkal tárgyiasabb és minden metafizikától megfosztott alakban, hanem egyenesen brutális összefüggésben jön elő a hárfa az ötvenes években. Ladik István ugyanis mint az ÁVH pribékje többek között „*nehéz hárfa húr-korbáccsal*” kínoztta áldozatait. (139.) A balesetet szenvedett Kanetti előtt lepergő képsorban aztán találunk egy olyan jelenetet is, melyben egy hárfa slány hangszere húrját arra használja, hogy nyílvesszőt lőjön róla közönségébe. (278.) A hárfa húr az összefüggésekkel teli világról beszél, s ennek logikusan megfelel az, hogy a regényen finoman végigvonul a hárfa motívuma.

Vannak persze a regény cselekménye szempontjából fontosabb párhuzamok is az egyes rétegek között. Ilyen a férfiak halála és megnyomorodása. Az első világháborúból Omaszta hat legénye közül csak egy tér haza (neki aztán idős emberként szerepe lesz a forradalomban), ő is fél karral. A két barát, Dalmand és Palandor merénylet áldozata lesz, utóbbi rögtön meghal, társa nyomorékként visszavonul birtokára, ahol egy idő után beköltözik az istállóba a lovai közé, és néhány hónap múlva meghal. Kanetti és Omaszta András vakmerő kalandjának eredménye, hogy Omaszta a templom tornyából lezuhanva életét veszti, Kanetti bár túléli a balesetet, fél testére lebénul, és kerekesszékebe kényszerül. Fontos motívum, a regény mindhárom elbeszélőjére igaz, hogy nem teljesíthették ki képességeiket. Makovicza tehetséges ember, de gimnazistaként exmatrikulálják, hivatalosan nem tehet érettségi vizsgát, pedellus lesz belőle, később teljesen elzúllik, és futóbolondként tart-

ják számon. Ladik igazán nagy talentum, remek hallgatója a művészettörténetnek, később titkosügynökként sem tehetségtelen, mégis verőlegény lesz az ÁVH-nál, majd Haragosra „száműzik” mint rendőrtisztet. Kanetti '89 őszétől tanársegédi állást kapott volna, de balesete miatt erről lecsúszott, középiskolai tanár lett belőle. További párhuzam, hogy mind a gimnazista Grynaeus Tamás, mind a tudósjelölt Kanetti Norbert olyan tudományos témával foglalkozkodik a nyári szünetben, mely nem marad meg az íróasztalra tartozóként, hanem valamilyen formában szerepet játszik a kutatók életében. Az utolsó fejezetben, amikor Grynaeus üldözi Omaszta feltámadt holttestét, megjelenik a kísértetserég, mely a gimnazista dolgozatából ismerős (*Wütischend Heer, Mesnie furieuse*); a kortárs elbeszélőnek pedig, mint láttuk, az egész későbbi sorsát meghatározza a rejtélyes bűnesetre irányuló vizsgálódás. Említésre érdemes motívumot alkotnak a férfiak közötti, többnyire csak jelzészzerűen említett vonzalmak: Makovicza megjegyzése, miszerint Grynaeus „*nagyon-nagyon szép*” volt (19.), a Palandor által Dalmandnak adott kézcsók. (73.)

Az eddigiekből is látszik, hogy a SZENTEK HÁRFÁJA lapjain alapvetően férfiak által benépesített világ tárul elénk. Szilasi egyik nagy erőssége a karakteralkotásban rejlik. Képes akár néhány sorban is plasztikusan jellemezni figuráit. Így az idős Linderváry lelkész vagy éppen Kanetti egykori osztályfőnökét, a matematikát és latint tanító Kajárt, aki '89 nyarán lecsúszott alkoholistaként bukkan fel egy kocsmában. Az elbeszélő kiszáradt és elhagyatott bányatavakhoz hasonlítja öreg tanára arcát, majd felidézi az egykor csodált férfiút. „*Ennek a nagyon magas, nagyon sovány embernek valaha csodálatos volt a tekintete. Erős és meleg pillantása volt, amikor rád nézett vele, tiszteletreméltóbb, kivételesebb, jobb embernek érezted magadat tőle.*” (225.) A szerző biztos kézzel képes megválogatni jelzőit. A mű egyik legrokonszenvesebb szereplőjéről, a húszas éveiben járó Béres Dávidról például így ír: „*sebzett, mégis elbűvölően gyöngéd és derűs*”. (159.)

A regény világát többek között az teszi nyomasztóvá, hogy a benne felvonultatott alakok nemegyszer igencsak problémás jellemmel bírnak. Az emberi hitványság hatványozottan jelenik meg Hriscsány Andor személyében, aki a vészorkoszak idején szorgosan személdkezett a zsidók deportálásában, majd hüén kiszolgálta a

szocialistának nevezett rendszereket is, hogy aztán élete végén, a rendszerváltás idején megkeresztelkedjék. Az ő ábrázolásában fontos szerepe van az undort keltő testi vonatkozások hangsúlyozásának. „*Most is irattárosféle, amúgy alacsony, rossz lehetű, valaha szőke ember, nagy foltokban kopaszodik. Avas kiflívégeket pépesített a csempe fogaival, forgatta a kezében a zsírosra hordott, ántivilágbeli, fajdkakastollas, pörge kis nyúlászor kalapját, abba próbált belekapaszkodni. Aztán csak nézett rám, nagyon beszaru, azokkal az ártatlan, savószín disznószezeivel.*” (52–53.) Hriscsány a Kádár-rendszer bukása után a „*büdös vackán*” „*rohadt*”. (231.) A megkeresztelkedése utáni órákban is mint taszító öreg test jelenik meg, műfogsora rései közül szopogatva az ételmaradékot. (272.) (Hogy Hriscsány a keresztzés szentségének felvétele után közvetlenül autóbaleset áldozata lesz, elvileg implikálja azt az olvasatot, hogy tisztává válván a lelke, rögtön a mennyországba vétetik. Ez persze abszurd kontrasztot képez mindazzal, amit tudunk róla – amiképpen megkeresztelkedése is szubverzív és gonosz paródia.) Hogy miképpen létezhet egy ilyen torz lelkületű alak, arra Makovicza szürreális narrációjában lelünk magyarázatot: eszerint nem más ő, mint a halott Omaszta és gyilkosa küzdelméből létrejött (és a két test eltűnését érthetővé tevő) monstium.

Hasonlóképpen egy szörnyeteg – de kultúralt szörnyeteg – vonásait viseli Ladik, akiről megtudjuk, hogy az ÁVH kötelékeiben a legválogatottabb kínzásokat végezte el a fogvatartotakon, s noha nem szadista kéjjel, mégis a legkönnyörtelenebb módon „dolgozott”. Azt tartják róla, mindig tudta, hol a helye (176.) – ez a magyarázat azonban nem elegendő ahhoz, hogy a szereplő sötét előéletét egy integráns személyiség keretein belül értelmezni tudjuk. Zavarba ejtő figura Ladik, akinek a szájából nehezen fogadjuk el azt a nagyon is *normális* mondatot, mellyel a forradalom leverésére érkező egység vezetőjét próbálja meggyőzni a békés megoldás mellett – tudniillik azzal az érveléssel, hogy Árpád-haragoston nem fasiszták, hanem alvó gyerekek és asszonyok tartózkodnak. (181.) Úgy hat ez a mondat itt, mint egy idézet, mely kilóg új környezetéből.

Ez pedig a regény egy általánosabb problémáját is érinti. A SZENTEK HÁRFÁJA rendkívüli gazdagságú könyv, mely rengeteg utalást és idézetet hordoz. Hogy csak néhány példát mondjak,

ilyen Omaszta lidérces tette, hogy feleteti a lovat Connie-ékkel; ez a jelenet több görög mítoszt is felidéz. A regény felütése (három férfi megy a haragosi Nagytemplom felé karácsony éjjelén) tipikus „orosz regény”-kezdet, mintha csak Karinthy paródiáját olvasnánk. Ahogy Kanetti és Omaszta „kalandjuk” közben megosztoznak egy cigarettán (270.), az ISKOLA A HATÁRON zárólatát idézi. (Egy Otlík-mondatot variál a könyv egyik mottója is.) A regény utolsó bekezdése a HAMLET végéről ismerős: „*Silence. Silence. Makoó.*” (317.; az eredetiben is dőlten szedve.) Omaszta és Connie „szeretkezése”, ahogy a boldogan álló, őserőt szimbolizáló gazda a térdeplő, fuldokló és már-már hányó lány arcába ejakulál, majd elkeni a spermáját a lány arcán, egy ideológiailag terhelt pornókliséet elevenít fel. (89–90.) Ahogy pedig Dalmand és az özvegy Omasztáné meglátva egymást a templomban nyomban egymásba szeret, a hollywoodi filmek mintájára íródik. (Nem véletlenül kerültek egyébként a könyv hátsó borítójára az asszony szájának szépségéről – melynek egyenesen metafizikai távlatai vannak – szóló sorok. [101.] Nem a regény legjellemzőbb, de egyik legemlékezetesebb részlete ez.) A sort hosszan folytathatnánk.

Az utalások és a felidézett kulturális rétegek sokasága éppen azok sűrűsége miatt némely ponton zavaróan hat. Szilasi könyve nem egészen ökonomikusan szerkesztett munka. A fentebb említett problémához, a racionalista logika és a mágikus realizmus ütközéséhez, tehát a regény heterogenitásához járul a túlságosan gazdag utalásrendszer és néhány túl hosszadalmasra nyújtott részlet, melyek vonatottá teszik a szöveget. Ilyen a Giorgio H'aan-H'aragosso nevű festőről szóló exkurzus vagy az a katalógus, mely a balesetet szenvedett Kanetti előtt megjelenő képeket sorolja fel; a templom át-helyezéséről szóló rész némileg túlírt, úgy hat, mint egy nagy allegória felidézése. (Rendkívül jó ritmusú viszont az 1956-os „haragosi menetről” szóló rész – az a jelenet, ahol a kortárs elbeszélő és barátja felmászik a toronyba [ahol is az olvasó képes valóban izgulni, ugyanis tudja, hogy az elbeszélés idején Omaszta András már nem él] – és a halott Omaszta és Grynaeus kergetőzéséről szóló passzus.) Némelyik (külső, illetve belső) célzás és megfogalmazás túlságosan direktnek tűnik. Így a Békécsaba–Árpádharagos szójáték meglehetősen egyszerűnek hat. Túlzás, hogy Kanetti éppen 1989. július 6-án

– Kádár János halálának és Nagy Imre hivatalos rehabilitálásának napján – érkezik haza Olaszországból: itt talán elegendő lett volna a hónapot megnevezni. A szereplők hóra vetülő árnyékát megfejtésre váró régi betűkhöz hasonlítani egy bűnügyi regény második bekezdésében (7–8.) túlbeszélésnek tűnik (még akkor is, ha a klasszikus műveltségű Makovicza tollán születik). Hogy Omaszta András, „háttal a tetőgerincre” esik (274.), sűrű megfogalmazás, de talán túlságosan is sűrű.

Ezek persze csak apróságok, és nem változtatnak azon, hogy a SZENTEK HÁRFÁJA nagy erudícióval megírt, hatalmas tudanyagot mozgató regény, rétegzett és plasztikus látkép egy városról és a XX. századi magyar történelemről. Hiányérzetet az kelthet az olvasóban, hogy hiába a Talleyrand-mottó, mely szerint jobb lett volna szenvedni, s hiába, hogy a könyv lapjain igen sok szenvedésről olvasunk – a szenvedésről mint a *conditio humana* meghatározó tényezőjéről nem tudunk meg semmi lényegeset. Hiába a nyomasztó közeg, az erőszak, a boldogtalanság, a történelem kilátástalansága: az ábrázolás rafináltsága, a heterogén, gyakran idézetszerű világ megteremtése a könnyedségnek azt az érzetét, mely mindezt súlytalanként mutatja fel. Ez azonban nem hibája a regénynek, hanem nagyon is következik annak poétikájából.

Krupp József

NÉGY LEKÖTÖTT KALÓZ

Az újabb poézis néhány esete

JAK-füzetek 161–164:

Ayhan Gökhan: Fotelapa
JAK+PRAE.HU, 2010. 92 oldal, 1490 Ft

Kele Fodor Ákos: Textolátria
JAK+PRAE.HU, 2010. 76 oldal, 1490 Ft

k.kabai lóránt: klór
JAK+PRAE.HU, 2010. 128 oldal, 1667 Ft

Deák Botond: Egyszeri tél
JAK+PRAE.HU, 2010. 88 oldal, 1490 Ft

*„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz:
Tündér változatok műhelye a világ,
Mint a poézis bájalakja:
Ámde csak egy az igaz, nagy és jó,*

*Melyek mosolygó jelicime lett a szép,
Hogy mint a szerelem játszi gyönyör kezén
Folytassa titkon a teremtés
Műve örök folyamát gyönyörrel.”*

Kár volna az „igaz, nagy és jó” s így „szép” költészetéről szónokló „lekötött kalóz”-ra fülelő Berzsenyi nyomán visszasírni az „igazi poézis” távoli és „hideg vizekben” ragadt „néma hattyú”-ját. Hiszen tényleg nem bomolhat ki számunkra újra régi pompájában a görög-római verskertészet „csuda két virága”, a „szent poézis” és „dicső erény” klasszikus ikertememénye. Noha bőven lehet onnan, az egykori virágoskertből vagy más távoli kertekből játékosan csokrászni, azaz részmotívumokat kölcsönözni, átírni, kifordítani, újrahasznosítani (ahogyan a közelmúltban például Kovács András Ferenc vagy Cseh Zoltán tette). Ráadásul, átevezve a kevésbé „hideg” honi vizekre, még a modern klasszikus (vagy klasszikus modern) verseszmény, a nyugatos-újholdas szoboreztétika is nagyon messzinek tűnik; legalábbis olykor-olykor, bizony és hajjaj, hiába vesszük kézbe méltán becsült és szeretett lírikusaink pontosan kalibrált teleszkópját (mondjuk Tóth Krisztinát), a *Nyugat* és az *Újhold* szépségnek elkötelezett verseszménye tényleg nagyon-nagyon messzinek – szépnek, de messzinek – látszik. Sőt esetenként egyenesen úgy érzékeljük, mintha süllyedőben volna Nemes Nagy Ágnes szobrokat szállító hajója, még ha lenyűgöz is minket a süllyedés lassú méltósága, telt szépsége.

Mindenesetre a JAK-füzetek 2010-es versesköteteit olvasva igencsak távolinak tűnik az a lenyűgöző szoborpark, amely hermetikus biztonságban őrzi a klasszikus szépségformaköntést megfoltozó és újragomboló modern lírai hagyomány tetemes javait. Még leginkább azok a költőelődök juthatnak eszünkbe, akik valamilyen, valami miatt kilazultak vagy kilazíthatók ebből a klasszikus körből. Mint József Attila – többek között éppen Petri nagyszabású költészetének (és nem feltétlenül emlékezetes hitvallásának) köszönhetően. Vagy Pilinszky – törmeléken formában itt-ott, például Tandorinál vagy Tolnainál. Vagy mondjuk, Kassák nyomán,

az avantgárd költészet ímmel-ámmal kanonizált jelesei – leglátványosabban talán Kukorellynél, az ő működésében és prókátorságában (működő prókátorságában).

De úgy is lehetne mondani, illetve úgy is fel lehetne tenni a kérdést, hogy vajon mi van akkor, ha egy költő elsősorban nem a veretes költészeti hagyománnyal, hanem saját magával, saját érzéseivel, sőt érzeteivel, testi-lelki önmagával foglalkozik. Nem övezi tehát a személyiség csonthéjba zárt „*vak dió*”-ját gazdag erezetű „*levelekkel Irisz koszorújából*”, hanem fogja magát – és feltöri; sőt összetöri. Legfeljebb a törmelékekre szór, mintegy a rend, a rituálé kedvéért, néhány ékes koszorúlevelet. Ezek a költők, Ayhan Gökhan, Kele Fodor Ákos, k.kabai lóránt és Deák Botond olyan „*lekötött kalóz*”-ok, akik immár nincsenek le- vagy elköteleződve a költészet egykori vagy modern klasszikusainak, akik tehát a megannyi lehetséges „*tündér változat*” közül immár nem a „*szent poézis*” oltárán áldoznak, csupán megmutatják magukat, mesélnek magukról, megmutatják, hogyan mesélnek magukról.

Éppen ezért lehet érdekes, ahogyan a négy kötetben megjelennek a különböző szerzői figurák. Ahogyan már a kötetek legkülönböző felületein is figurákként tűnnek fel a szerzők, a szerzők arcai, testei vagy maszkjai. Így például a második kötetes Deák Botondot félmeztelenül látjuk a borítón, egy ornamensekkel ábrázolt póré szobaféleségben, tétován álldogálva és mosolyogva. A negyedik kötetét összeállító k.kabai lóránt a saját meztelen testét, testének intim (és szavakkal mintázott) részleteit szerepelteti a borítón látható és a ciklusokat tagoló fényképeken. A Nádas Péter-fotókat felhasználó Ayhan Gökhan pedig egyik gyerekkori apás fényképével invitálja olvasóját legelső kötetének első ciklusába. Persze mindez, a fényképeken ábrázolt arc és test, elsősorban felület, amely csak azért látható, mert láthatóvá lett téve, azaz látványként van használva; és nem közvetlen valamóként. Ráadásul a három kötet nagyon különböző zsánerű portréinak látványjellege óhatatlanul felerősödik Kele Fodor Ákos könyvének hangsúlyozott vizualitása mellett, amennyiben itt a borítón immár nem emberi arcot vagy testet, hanem ikonikusan megtestesülő versszöveget, képverset láthatunk-olvashatunk, miként jó néhányszor belül is. Induljunk hát el a látványtól az olvasmány felé, kívülről befelé, kötet-

ről kötetre, fordított számsorrendben, a 164-estől a 161-esig.

(164-es) Mintha az EGYSZERI TÉL címlapján zavartan mosolygó, leginkább másnaposnak tűnő, mackós testalkatú figura darabos barátságossággal hívna be minket magához egy lusta beszélgetésre vagy talán inkább monológra. Akár csak a kínálata szegényességével tüntető rongykereskedő, Deák Botond is félszegen téríti élénk dísztelen hétköznapijainak, valós vagy lehetséges történeteinek maszatos és kicsorbult törmelékeit. Mintha megejtő tehetetlenségében ezt mondaná: „Ez van, na, ezzel tudok szolgálni, nagyon jólesne, ha meghallgatnál, persze nem muszáj, végül is te tudod, azt csinálsz, amit akarsz, mint ahogyan én is... akkor mondhatom?” Az eleve vesztes beszédhelyzetre igencsak jellemző a kötet felütése: „*Jó napot kívánok*” – és zárata: „*és akkor lassan átmegyek / klint isztvúdba*” (INOTA vs. VÁRPALOTA). Ugyanakkor a nyitóvers mérsékelt harsány beköszönésének keresetlensége és a záróvers szándékosan fülsértő nyeglesége olyan megtartó keretbe helyezi Deák Botond verseit, amelyet ha elfogadunk, máris megbotcsátóbban viseltetünk az alapvetően szerethető, nagyobb mértékben együttérzésre vagy szánsalomra méltó és csak kisebb mértékben terhes jelenlétű lírai én iránt. Merthogy ezekben a versekben mindig ugyanaz a valaki beszél, vagyis hogy játssza azt a jól ismert költői szerepet, hogy nem játszik semmiféle szerepet (legfeljebb, ha úgy jön ki a lépés, „*átmegy klint isztvúdba*”). Elsősorban az van neki, amit a borítón látunk, teste, és persze testbe zárt lelke, súlyos, olykor nehézkes személyisége, továbbá megannyi személyes igénye, többek között az is, hogy verseket írjon. Noha ezekben a versekben azért mégiscsak látjuk a beszélő környezetét is, e környezet tárgyi és emberi kellékeit – a hosszú távú alanyi nyűglődést lazító rövid távú figyelem jóvoltából: „*azért az félelmetes, ahogy / mind az idős nők, mind / az idős férfiak, hogy / kirittynének, ha a párjuk / bekerül egy-két hétre [...] van egy szép öregasszony / no, annak a peches férje / az első nap...*” (A DÉL-PESTI KÓRHÁZ.)

Ezen a terepen bizony „*szűkre szabottabbá válnak a megoldások lehetőségei*”, és így „*talán csak a költészet, mi elválaszt a költésztől*” (A REPEDÉS). Kérdés, melyik fajta „költészet” az, amelyik egyfelől tényleg elválasztja a kötet beszélőjét a ha-

gyományosabb értékeket felmutató „költészet-től”, ámde másfelől még mindig költészetnek, azaz érvényes művészi tettek, értékelhető (és persze élvezhető) teljesítménynek mondható. Hiszen kell, hogy legyen valami ezekben a versekben, ami több volna, mint pusztán esetlegesség, félszegségben darabos vallomások vagy terhes közlésigény; merthogy mindezek tagadhatatlanul és – úgy tűnik – levetkezhetszerűen hozzátartoznak Deák Botond költői önképéhez, költőként való létezéséhez. Nézzük például az imént idézett darab felépítését, retorikai ívét, ahogyan az először kívülről láttatott én („*Néha rávetemedett egy-egy különös filmre.*”) az általános jellegű önmegszólításon keresztül („*Az emberek megkérnek valamire, és te megteszed.*”) végül eljut a teljességgel személytelen s így általános érvényű zárószólamig („*Az éjszaka olyan gyorsan le száll, hogy csak közömbösen / lehet szemlélni...*”), azon belül a „költészetől” elválasztó „költészet” munkahipotézisének feltételes állításáig.

Zavarba ejtheti az olvasót, hogy Deák Botond legfőbb kérdése – zsigeri, de nem feltétlenül költői. Nézzünk néhány változatot, bizonyos tétova gondolatfutamok határozott zárósorait: „*Mi a faszt kereselek itt?*” (A CSONTOMAT TAPOGATVÁN); „*...mit mondjak? Mi a faszt mondjak?*” (EGY KARTHAUZIHOZ); „*...nincs renomé, s ha / isten adja, hozzátok fordulnék először / hogy mi a faszt kezdjek azzal*” (APÁIMMAL BESZÉLGETEK). Ha közös madzagra fűzzük a három verset, akkor olyan alakulárajz bontakozik ki, amelynek a felütésekben is megmutatózó fázisai: 1. klasszikus lírikusi zúgolódás: „*Azt, hogy nem értek egyet ezzel a világgal / Hát rendben van...*” – 2. a beszédhelyzet ötletszerű vizsgálata: „*hallok egy beszélgetést; / ki beszél ott helyettem? / pedig én nem beszélek...*” – 3. a téma bizonytalankodó megtalálása: „*láttatok-e már olyat, aki / renoméit akar szerezeni...*” Szembeszökő a mondatok fésületlensége, a kulcsszavak és a viszonyiszavak kiválasztásának esetlegessége, egyáltalán a beszédmód pongyolasága – ami ugyanakkor mégiscsak ennek az önmagát folyamatosan, ráadásul dőcögő működésében (vagy működtethetőségében) megkérdőjelező költészetnek a sajátja. Mert hát hiába adózik Deák Botond a NAGYCSÜTÖRTÖK Dsida Jenőjének legálább egy, de inkább három verssel (A CSÍKBAN KÖNNYZŐ SZÖVEK; NAGYCSÜTÖRTÖK MINDEN ÉVBEN; NAGYCSÜTÖRTÖK), továbbá hiába hivatkozik egy ízben nyomatékkal Petrre és Pilinszkyre (ELFELEJTETT HIMNUSZ), ha egyszer az EGYSZERI TÉL be-

szelője nagyon nem a költészeti hagyományban áll, de még csak nem is az evidens költészet nyelvében, sokkal inkább saját esendő, sőt esetleges költészetakarásában.

Éppúgy, miként a borítón látható figura, aki tehát várakozón néz ránk, a darabosság és félszegség még akár meg is szerethető kettősségében.

(163-as) A következő JAK-kötet borítóján egy férfi fedetlen testtájékát látjuk, rajta egy csupa kisbetűvel írott nevet: „*k.kabai lóránt*”, és egy szót: „*klór*”. Az előbbi a kötet szerzője, az utóbbi a címe. A meztelen testre került felirat talán arra utal, hogy itt valóban személyesség és önvizsgálat, közvetlenség és közvetítettség, szenvedély és rezignáció tartós együttállásra számíthatunk. És valóban, a KLÓR második ciklusában, amelyet egy férfiúi ágyékszörzet köré írt cím (SEMMI DE) vezet be, és amely egy lezárult szerelmi történet lírai elszámolását tartalmazza – nos, itt a beszélő éppenséggel a költészet hagyományos (akár Adyval vagy Szabó Lőrincsel is jelölhető) férfiszerepét, valamint e tágan gyűrűző szerepfelfogás megannyi következményes (és nem csupán férfi–nő tárgyú) toposzát bontja le; miközben azért szépen felépít egy markáns költőszerepet.

És noha a kötet éppenséggel szonettformájú darabban kezdődik, a következőkben inkább a kötött formákat feszegető, a vizualitás irányába is tájékozódó versekkel találkozunk, amelyek így hangsúlyosan felhívják a figyelmet saját versszerűségük létesítő alapjára, vagyis anyagszerűségükre – így például a halott nyúlunk magyarázó Joseph Beuys gesztusát magyarázó Tandori-verset magyarázó szövegben, amely történetesen „*versként*” és nem képként vagy előadóművészetként „*materializálódik*” (TANDORI DEZSŐ: JOSEPH BEUYS: HOGYAN MAGYARÁZZUNK EL VERSEKET...), Ráadásul k.kabai verseinek „*materializálódott*” nyelvi közegét olykor – és nyilván a tudatos provokáció jegyében – nehézkes technikai vagy tudományos(kodó) kifejezések szabdalják, amelyek a következetes kisbetűhasználatlaltal együtt csak még inkább elidegenítenek minket attól a mindvégig sejlő alapérzülettől, amely azért dalszerű formában is meg tud nyilvánulni; például az érzelmek játékosan kendőzetlen megszólaltatásától sosem menekülő Kemény Istvánnak dedikált ÉJFÉL zárlatában: „*hát itt állok / lehetőségeim gúnyos pompájában, / tudom, amit tudok; / nincse-*

nek nagybetűs illúziók, / körkörök a romok, / lehetetlen a megvilágosodás, / kétszer kettő néha öt / – és gúnyolódni tilos”. Ámde összességében k.kabai költészetében inkább a nyitószonett terminologikusan megtört – talán Térey János markáns duktusán iskolázott – dikciója érvényesül: „*úr-odisszea, 2754 ab urbe condita, / hatalmi arrogancia, szuperintelligencia...*” (2001.) (Ráadásul a 2010 című kötetzáró ikerszonett első tercínája hiányzik, illetve csak hiányának nyoma van jelen a verbális-vizuális összépbe illeszkedő szikár tipográfiában: „[...]”) A mindegyre „*materializálódó*” töredékesség érzete még azáltal is csak fokozódik, hogy itt-ott olyan irodalmi emlékyomokra, olyan nyelvi törmelékekre bukkanunk, amelyek például mintha az agyműködést megszállottan boncoló Thomas Bernhard-prózából (A HERCEG; ÁRNYKÉPEK) vagy éppen az avantgárd-expresszionista korai József Attila TANÍTÁSOK-jából erednének: „*az emberek járnak egymással, beszélnek egymással, / hálnak egymással, és nem ismerik magukat...*” (EGY.) Az önnön létezését, sőt keletkezését hangsúlyozó poétikán belül logikusnak tűnik a LOMTÁR-ciklusba seprűzött műhelyforgácsok szerepeltetése; ám ezzel a gesztusával k.kabai – érzésem szerint – átlép egy nagyon is létező határt: ez már tényleg nem tartozik az olvasóra, arra az egyébként tényleg kíváncsi szemlélőre, akit a kötet többirányú műfajmeghatározása megszólít: „*versek valakinek és bárkinek*”.

Az olvasói „*bárki*” mellett az ajánlás határozatlan névmásának határozottabb tárgya is körvonalazódik. Az a bizonyos „*valaki*” (miként a szerelmi dukarát írásművészetében feldolgozó Kierkegaard „*egyes*” olvasóinak legelsőbbike, Regine Olsen): a SEMMI DE-ciklusban megszólított és megörökített nő, a kimúlt szerelmi kapcsolat immár nagyon távoli másikja, a József Attila-féle szerelmi költészet patológiás határértékeit és motívumait, sőt sorait előhívó „*szép, régi asszony*” (KI TUDJA, HOVÁ AZ A NAGY SZERELEM). Ezekben a versekben a neoavantgárd szöveglaboratórium elidegenítő körülményei között mégiscsak felzeng a hagyományos szerelmi líra megannyi mazochisztikus regisztere, a stilizáló trubadúrretorikától a József Attila-i átokformulákon át a Szabó Lőrinc-féle hatalmi képlet megfordításáig – még akár egyetlen darabon belül is: „*te a magasságos hold, én a senki, / amivé tett diktátortündöklésed.*” – „*Mégis te fertőztél meg hazug ragyogással, / beteggé tettél, gyógyulásra kevés esély...*” – „*mindent érted, semmiért egészen,*

talán beérem...” (ELVESZTETT ORSZÁGÚT, ÚJHOLD.) A JELENETEK 2. című versben „*a férfi nem tud gyűlölni, a nő nem hajlandó szeretni*”, miáltal szóba sem jöhet a 'gyűlölet versus szeretet' ősi toposza, adódik viszont helyette számos szerep- és szövegjáték, amelyek ugyan olvashatók valamiféle írásterápiaként is, ámde leginkább mégiscsak olyan szövegeseményekké lényegülnek, amelyekben például a „*megszéppent bálkirálynőből*” egyszerre csak „*öntudatos úrnő*” lesz, akinek láttán a beszélő egyszerre csodálkozik és idegenkedik: „*elmozdulásod vektorát nem tudom követni*” (TOLVAJ).

A képeken látható férfitest tehát a szerelemben, a szerelem egykori jelenében és jelenlegi hiányában megkínzott férfi teste, amely írásos formában hordja magán az egykori szenvedély mélyben bevésődött nyomait. A nyomhordozó felület: maga a verseskötet.

(162-es) A borító kerék alakú képversének rafinált szerkezetéhez fogható ravasz játékot folytat Kele Fodor Ákos. Könyvének első ciklusában, amely a merész hangzású SZINDBAD címet viseli, stilizáltan dekoratív történeteket olvashatunk – mi másról, mint szerelemről és halálról. Vannak itt roncsolt rímképletek, bújtatott vagy elsikkasztott rímpárok, sőt még egy hexameterben megírt hosszú költemény is. A CSÖKKERÉK vizuális nyitányát követő darab, az EGY HALÁLOM ÉJSZAKÁJA mintha A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA című Ady-vers retorikáját idézné, amely ezúttal a hangulatában és motívumaiban közhelyesült Krúdy-mitológia életre galvanizálását szolgálja. Érdekes kísérlet már önmagában véve is. Hát még akkor mennyire érdekesnek tűnik, amikor átlépünk a második, majd harmadik ciklusba, amelyekben a szerző immár saját életanyagával, sőt halálanyagával szembesít minket – igencsak provokatív formákban.

A provokáció pedig kettős. Egyfelől tényleg megrázó, ahogyan Kele Fodor megszenvedett szenvtelenséggel lecupaszítja a rákos anya és az alkoholista apa sorságaiból lombosodó „*családcserjét*” (CSALÁDCSERJE), és mindeközben megsűrűsödő alapszínekkel, elfolyó vagy megcsomósodó foltokban egyúttal megfesti a nyolcvanas–kilencvenes évek Magyarországának vidéki (karcagi) valóságát is, a zsúfolt panelpincétől a csatagos kocsmasztalig. Másfelől igencsak zavarba ejtő, hogy mindez a vallomásos és valóságábrázoló igény szándékoltan megtöretik a neoavantgárd lüktetésű versnyelvben. Aho-

gyan a történetek szereplőit az élet, úgy a verseket maga Kele Fodor töri össze. Érdekesen tükrözik egymást például az érintkező oldalpárra szerkesztett KIEMELÉS és NAZÁLIS című versek: míg az előbbi tényleg „szövegromlásként” közelíti a halál toposzához, addig az utóbbi nem csupán „kiemeli”, de tagoltan és követhetően ki is élésíti, sőt kidolgozza az érzékletekben megmaradt apa emlékét, érzéki emlékezetét. Egyáltalán, az olvasó jó emlékezetében leginkább a gyerekkori emlékmegmaradványok sokkolóan érzéki szó- és képsűrítvényei ragadnak meg, a felnyitott hasú rákos anyáról, a hagymaszagú apáról vagy éppen a vonatablakból látható „feketére dolgozott apákról és anyákról” (MINDENHOL JÓ). A kötet egészét jellemző s így a fülszövegben (Jenei Gyula által) joggal kiemelt szövegszerkezet, a „foggal herélés” (JÓT VAGY FOGGAL) nem csupán erős szókép, de az adott vers, sőt versciklus témájába is pontosan illeszkedik. Ha figyelmesen végigolvassuk Kele Fodor könyvét, több egymásra következő gondolat is eszünkbe juthat a „foggal herélés”-ről: 1. lehet, hogy van ilyen; 2. egészen biztos, hogy el lehet képzelni; 3. az viszont már egyáltalán nem biztos, hogy minden további nélkül meg is írható. És mintha Kele Fodor éppen a neoavantgárd költészet elidegenítő hatásességközkészletét hívná segítségül ahhoz, hogy ne minden további nélkül beszéljen arról, ami egyelőre tényleg a legfőbb témájának tűnik.

„A versnek tilos minderről szólnia. / Mert a vers csak itt van. És sehol a történetekkor” – olvashatjuk a FATTYÚ- ÉS ÁRVASOROK-ciklus bevezető képversét követő TILOS-ban, miután Kele Fodor már végigvezetett minket a tragikus, mégpedig iszonyatosan, sőt válogatottan iszonyatosan tragikus „törtéteken”, a mészoltógödörben szétfőtt négyéves kislánytól a bezárt vécében megégett elemfogyatékos cigányfiúig. „Keresztapám mázsol utána” – teszi hozzá a letiltott történet mesélője, aki mintha éppen ezért írna verset: hogy egyrészt közvetlen brutalitásában, másrészt közvetett szövegtechnikával, formabontó szövegtechnikával ábrázolja is, meg nem is mindazt, amiről – kifordítva Wittgenstein TRACTATUS-ának slusszpoénját – egyfelől tényleg nem szabad, ámde másfelől azért igenis kell beszélni. Technika és brutalitás változó elegyében viszont óhatatlanul feltűnnek olyan sorok, amelyek talán inkább az ábrázolt világ nyelvi ragacsába, semmint az ábrázolás nyelvi kötőszöveibe tartoznak, például: „Mindenhhol jó, de / a legrosszabb otthon...” (MIN-

DENHOL JÓ); „Elfüstölted, kiittad magad / a krimiből egyenest a kremába” (KOCSMATÓRIUM). Nem is beszélve a mohó nyelvi furfang eleve ragacsosnyúlós természetéről, annak könnyen kiélesedő veszélyeiről: „Hogy hajnalkonyat cirkulál” (HAJNALKONYAT). De hát e versek szerzője éppen hogy olyan nyelvhasználati dilemmába állt bele, mégpedig szilárd terpeszben, ahol az ilyesféle nyelvi esetlegességek bizony ha nem is szükségszerűek, de elkerülhetetlenek.

A könyvborító kerék alakú képverse és általa a teljes TEXTOLÁTRIA olyan célszerszámmak tűnik, amely által – miként egy kínzókerék által – kíméletlenül megtöretik Kele Fodor álcás brutalitással tálatl élményanyaga.

(161-es) VALAMI FÉNY – szól a kötetborítón látható fotográfia ikerdarabját magában foglaló Nádas Péter-fotóalbum címe. A fényképen a berlini Schönhauser Allee-t látjuk – a felette futó U-Bahn pályát megtartó masszív betonszerkezet árnyékában. Az alagútszerű építmény középvezetékén két apró figura halad a távoli tartópillérek közül átsejelő, erősen szűrt fény felé. „Mit hagy hátra / a test fényérzékeny teste?” – kérdezi immár a FOTELAPA szerzője a ketalakos családi fotóval bevezetett első ciklus nyitóversében, amely a családi fényképekről mint a fokozatokban beteljesülő tragédia „hészletetéséről” ad számot (KILENCVENES ÉVEK). A „valami fény” tehát ezúttal a tartós sötétség módszeres átvilágításában kap szerepet, nyer értelmet.

Ezekben a versekben az apa és az anya halála olyan nyelvi számvetésre Arkall, amelynek során az eltávozott személyek hiányát jelölő tárgyak egyre inkább nyelvtárgyakká, jelentéssé költői képekké válnak – ami leginkább a kötet címbe emelt összetett szó alakváltozásában, poétikus átváltozásában érhető tetten: a valóságos „apafotelből” szimbolikus súlyú „fotelapa” lesz. Ezt a fordulatot a kötet hátsó borítóján Borbély Szilárd úgy summázza, hogy Ayhan Gökhan az elveszített anyanyelv helyett saját „apanyelvet” talált. E versek szerzője – nagyon úgy tűnik – tartós érvényességgel berendezkedett a tragikus tapasztalatok otthontalansággélménye nyomán, annak költői feldolgozása révén, egyszerűen a költészetbe transzformált szenvedés árán megnyíló nyelvi idegenségben. „Nincs megoldás egy ilyen apára” – olvashatjuk a címadó versben, miközben jól tudjuk, hogy a megoldást tagadó kijelentés mégiscsak egyfajta megoldás. A „fo-

telapa” (és a FOTELAPA) olyan nyelvi megoldás, amelynek jóvoltából a bútordarabbal vagy bútordarabszerű emlékekkel helyettesített apa felszámolhatatlan hiánya megannyi cserebomlásos nyelvi alakzathoz, metaforikus pótlásszerkezet-hez vezet: „*Apád keze nyomot hagyott rajtad, mint / családon az ünnep*” (APAHÁZ). A „*fotelapa*” vonatkozásában a „*család*” és az „*ünnep*” tényleg csak szavak lehetnek, szép szavak egy alapvetően hazug – de éppen így igaz – hasonlatban. Mint ahogyan a „*fotelapát*” megkerülő „*anyaút*” is zsákutcának bizonyul (FELTÉTLEN-ANYA). Mert noha az „*apa-utáni sötétben*” olykor a konyhaablakból az „*anyaföldre*” lehet látni (HARMADIK), végső soron a sötétet mégsem a fény, csupán a fényesség utáni vágy, a fényesség hiányának nyelvi alakzata válthatja fel: „*Édes párbeszédeim / teremtője, Isten, a monológ-sötétből milyen / alagútba, mond, milyen fényességbe / vezetsz el?*” (URAM.) A hiányból fakadó fényárnyék-érzet logikája pedig – világos: „*Uram, ennyi temetés után / a feltámadásban hiszek...*” (FELTÁMAD.) Fontos döntés viszont, hogy az AMI KELL című vers dallamos ívét, a páros rímeken nekibátorodó lendület édeskésen hazug klimaxpontját („*Család kell, örök, költészet, örökre. / Hit, hogy a kettőt szépen összekösse.*”) érvényesen ellenpontozza a kötetzáró MEGYEK; benne az anya által üresen hagyott lakás nyitott ajtaja.

A metaforikusan nyitva hagyott ajtó pedig új témákra nyílhat. És nyílik is. Ayhan Gökhan számára a „*szerelmi költészet*” Petri-féle „*nehézségei*” nem léteznek. Hiszen nála egészen más természetű nehézségek vezetnek a szerelem témájához, annak csendes és díztelen „*boldogságához*” (BOLDOGSÁG), az ÓDÁ-t végigíró József Attila MELLÉKDAL-ának evidens nyugalomához, az előfeltevésektől és elvárásoktól mentes öröme-érzet egyszerűségéhez: „*Van a mindennapokban valami éteri, // megeszem az ételt utánad, lefőzöm a kávé...*” (FELESÉG.) Noha persze a REGGEL című költemény hétköznapi örökkévalóságot mímelő ismétlésalakzata („*Ébredés után a nyakadba csókolok, / a konyhába megyek, felteszem a kávé...*”) elsősorban – fikció. Olyan költői látszatalakzat, amelyben – az „*apa-utáni sötétből*” nyíló „*anyaföld*” délibábja után – csak újabb fényviszonyokban tükröződik a FOTELAPA megváltoztathatlan karakterű beszélője. E karakter egyik legpontosabb rajzát kísérhetjük figyelemmel a BŰN című darabban, amelynek engesztelhetetlen fénycsóvája mintha a Nemes Nagy-mottó („*Semmi dráma. Csak hőemelkedés.*”) és az INTELEM VEZEK-

LÉSRE című Babits-vers között elterülő senki föld-jét pásztázná: „...*de legyen megbocsátható, ne csak elkövethető, / legyen megérthető, ne csak megbocsáthatatlan*”. A versek beszélője megválthatatlanul hordozza magával saját „*tárgyi mibenlétét*”, valamint a tárgyi valóságba zárt tartós emlékeit, feldolgozhatatlan témáit, többek között a régen kidobott fotel eltüzelhetetlen maradékát, a „*fotelapá*”-t – „*mint halandó szükség a szükségtelen / halhatatlanságban*” (VAN). Úgy tűnik, hogy Ayhan Gökhan a hétköznapi dolgokon, helyzeteken megtört fény árnyékában érzi otthon magát; a mindig – még a „*lány*” megnyugtató jelenlétében is – „*sötétre gondolt lombok alatt*” (PÁRHUZAMOK).

A borítón látható fotográfia árnyékos sétányának betonpillérei között ugyan áthatol a fény, ámde a távolban látható két figura mégiscsak olyan részben fényes, részben árnyékos alagútban jár, amelyből kilépni mintha sosem lehetne – csupán következetesen végigmenni rajta.

A nagyon különböző karakterű verseskötetek persze véletlenül, pontosabban a 2010-es JAK-füzetek szerkesztőinek jóvoltából kerültek éppen egymás mellé. Az viszont már nem véletlen, hogy Ayhan Gökhan, k.kabai lóránt, Kele Fodor Ákos és Deák Botond versei egymás szomszédságában tényleg arról győzik meg az olvasót, hogy noha a „*szent poézis*” egykori „*bájalakja*”, ama bizonyos „*néma hatlyú*” egyre homályosabb sziluettet mutat, a súlyos élményektől dús valóság zsíros tején hizlalt „*tündér változatok*” köréből mégiscsak jó lélekkel válogathatunk – kiki a neki leginkább megfelelőt. E négy kötet közül is.

Bazsányi Sándor

OIDIPUSZ-KOMPLEXUM

Szophoklész: Oidipusz király
Fordította Karsai György és Térey János
A Színház folyóirat melléklete, 2010. november

Sokáig kerestem az első mondatot. Egy nagy klasszikus új fordítása mindig eseményszám-ba megy... Megspórolva a tiszteletköröket, egy másik műfaj eszköztárából kölcsönzöm a gesztust, és *in medias res* kezdem... Imre Flórán kívül

ma talán egyetlen költő sem tud rendesen görögül, a próza fordítások tehát kutatók laptopjain készülnek, a verses szövegek pedig nyersből... A Karsai–Térey fordítópárosnak nem az OIDIPUSZ KIRÁLY az első közös munkája...

Aztán körülnéztem a *Színház* honlapján, és a Garaczi-interjúban ezt olvastam: „*Szerintem az a dráma, ami a színpadra kerülve drámaként hat. Halász Péter színháza jut eszembe, amikor napihíreket dolgoztak fel azonnal, még aznap este. Platónból is lehetne, biztos csináltak is már, de telefonkönyvből, bármiből lehet jó színházat csinálni.*” Igen, tényleg csináltak Platónból, a SZÓKRATÉSZ VÉDŐBESZÉDÉVEL Haumann Péter és Jordán Tamás is sikereket aratott, és az is elképzelhető, hogy ez az új Szophoklész is megelevenedik majd a színpadon. Nekem mégsem tetszik a fordítás. Illetve főleg a párbeszédek nem tetszenek, de hát drámáról szólna ez sem kevés. A dialógusok érzésem szerint sokszor erőltetettek vagy stílustalannak, és még magyartalanságba is botlik az olvasó. Ha tényleg ilyen Szophoklész, akkor nem értem, mit szerettek rajta évezredekig.

De nem lehet ilyen. A magyar szöveg többnyire magáért beszél, de azért leporoltam már eleve sem túl fényes görög tudásomat, és belenéztam az eredetibe is. Nem tudom, a fordítók milyen kötetből dolgoztak, én a Google Bookson is hozzáférhető Loeb-féle kiadást használtam, egy híján százéves, de a célnak talán megfelel. A darabból Karsai György tanulmányának kíséretében egyébként jókora részlet megjelent a decemberi *Holmiban*, voltaképp ez keltette fel az érdeklődésem, és az első benyomásaimat a teljes mű elolvasása sem módosította érdemben.

Még annyit: a párbeszédeknel eredetileg változatosabb ritmusú „sztaszimonok” általában lényegesen jobban sikerültek, mint a dialógusok, de velük kapcsolatban egy kicsit sajnálom, hogy szabad versben szól a fordítás – bár ezt csak az tudja, aki észreveszi –, vagyis semmi köze az eredeti görög formához. A 484. sor margóján egyébként elírás van: „2. *antisztróphé*” helyett „2. *sztróphé*”-nak kéne ott állnia, de a második versszak – lévén az egész kardal szabad versben fordítva – nem ismétli meg az első versformáját, úgyhogy végül is mindegy. (A 863–910. sorok a „*Második kardal*” címet viselik, de az ilyen részeket előtte és utána is *sztaszimon*ként emlegeti a fordítás, a kar szövegét tehát itt „*Második sztaszimon*”-nak kéne nevezni.)

De félek, hogy túl hosszúra nyúlt a bevezető, és azt a kevés olvasómat is elvesztem, aki elsőre nem riadt meg a görög tárgytól. Pedig a nehézségek csak most kezdődnek, mert nem lévén Szophoklész-kutató, nem ígérhetek különösebben távlatos kritikát, olyat, amelyik a hibák felmutatása mellett valamiféle pozitív – urambocsá eredeti – képet is nyújt a műről. Egyszerűen azt próbálok meg szemléltetni, hogy miért érzem hevenyészettnek Karsai György és Térey János fordítását, ehhez pedig aprólékosnak kell lennem.

Az egyenetlenségeket már az első sor jól szemlélteti: „*Ős Kadmosz új évjárata, gyermekeim*”. A görög dráma párbeszédeiben bevett hatos jambus igencsak fellazították a fordítók (bár ez a gesztus aligha tulajdonítható Karsainak, aki feltehetően a nyersfordítást készítette): a sorban mindössze egy láb ti-tá: a második („-mosz új”). A magyar verstan huszadik századi története persze a lazításról szól – ékes példa Szabó Lőrinc, míg fontos kivételt jelentenek Devecseri és követői –, csakhogy eljöhét a pillanat, hogy a sor már a felismerhetetlenségig laza lesz. De még ez sem ritka, mert mondjuk a „*mi az, mit kétes távolban keres*” sorban sincs több jambus, de Vörösmartynál szerencsésebbek a hangsúlyviszonyok, és az idézet előtt, illetve utána is szép jambikus sorok vannak, míg az OIDIPUSZ-ban az első százból tizennégy sor három rövid szótaggal ér véget, tizenkét további pedig chorijambussal (tá-tí-ti-tá, például „*mélyre merült*”, 22. sor). Ha csak a maradékot nézzük, már az is elég laza, de ez a huszonhat sor – minden egyedük – egyszerűen nem hangzik jambikusnak.

A metrikai nagyvonalúságért nem kárpótol a szöveg szépsége sem. Az *ős* típusú műfordítási szó, melléknévi értelemben a metrikai kényszeraktól szorongatott műfordítók kivételével ma senki sem használja. Ezenkívül leginkább Adyt, például Az *ős KAJÁN*-t idézi fel, illetve – valahogy Ady hangjára emlékeztetve (például: „*ős búz zokog a vérmek a fény*”, LÉLEKTŐL LÉLEKIG vagy „*De keleti, ős lustasággal, / A nagy táblák alig zizegnek*”, FÉNYLŐ BÚZAFÖLDEK KÖZÖTT) – Tóth Árpádot. Itt, a fordítás első szavaként, melléknévi értelemben, ráadásul névelő nélkül használva igen keresetnek hangzik. Az *évjárat* ehhez képest túl modern: a görög *táplálni, felnevelni* igéből származó *trophé* szóban nincs meg ez a mozzanat.

Voltaképp ez a kettősség jellemzi az egész szöveget: a különböző elemek keverednek, de

nem elegendnek benne. *Korelnök* (9.), *élcspat* (19. sor), *imponál* (587.), *maszatol* (689.), *beszól* (784.), *jól informált* (1087.), *amennyiben benyomásaim pontosak* (1239.) egyrészt – *sértetlen* (*sértetlenül* értelemben, 363.) *útkereszt* (733.), *fejbűb* (809.), *sarjak* (1257.) másrészt.

Nem vagyok különösebben purista, de azt hiszem, nem szerencsés túl sokszor használni a *számára* szót (*-nak, -nek* rag helyett): újabban szinte már segítséget sem *valakinek*, hanem *valaki számára* nyújt az ember. A szó a fordításban is túlteng, a dráma elején például nem egészen húsz soron belül háromszor is előfordul: „*hogy számunkra segítséget találj*” (42.), „*A tapasztalt számára jól kezelhető*” (44.) „*számomra nem titok*” (58.).

Ami a pontatlanságokat, esetlenségeket illeti, azokra több példát is lehetne hozni, de legyen elég az alábbi néhány, a szövegnek nagyjából háromszáz sornyi részéből.

„*Imába ne foglalják, ne vonják be az / Áldozásba, ne kapjon tisztítóvizet.*” (239–240.) Itt aligha az illető imába foglalásáról van szó, mint inkább a közös imádkozásból való kirekesztésről.

„*Nem én öltem meg. Ki ölte meg? Nem tudom / Személyét.*” (278.) Az utolsó mondat elég keregett, ahogy látom, a görögben nincs is fedezete. (Körülbelül: „Nem én öltem meg, és meg sem tudom mutatni a gyilkost.”)

„*Minden más pletyka, ócska és süket szöveg*” (290.) Az *ócska* remek, de a többi a görögben szerintem nem ebben a regiszterben szól, sok együtt a *süket* és a *szöveg*.

„*Ha célod magas, ezer / Eszközt bevetned a legméltóbb föladat.*” (314–315.) A mondat jelentése ebben a formában elég homályos, mintha a *feladat* szónak nem lenne itt igazi helye; alighanem inkább ilyesmiről van szó: „Lehetőségei és képességei szerint segíteni: az embernek ez a legszebb feladat.”

„*Törvényt szegsz, s nem vagy hálás a város iránt*” (322.) Valaminek, nem pedig valami iránt szokás – vagy nem szokás – hálásnak lenni.

„*Mit faggatsz? Belőlem semmit ki nem veszel!*” (332.) Gondolom, „*ki nem szedsz*” helyett. De egyrészt aggályos így bánni ilyen rögzült szókapcsolatokkal (nincs például olyan, hogy „*kitette a puzzle*”-t, ahelyett, hogy „*kirakta*”, hiába rokon értelmű a két alapige), másrészt az „*u gar an püthoio mu*” csak annyit, hogy „*tőlem ugyan nem tudsz meg semmit*”.

„*Parancsolom, hogy híten tartsd magad / Sztékürtölt elveidhez*” (350–351.). Van ebben a mon-

datban valami furcsa, talán a *meg-* igekötő nélkül használt *parancsolom* nem illik a *sztékürtöltés*-hez. Ez utóbbiról egyébként nincs is szó a görögben, legfeljebb az elvek *hangoztatásáról*.

„*Ilyen pofátlanul köpöd magadból a / Rágalmat?*” (354–355.) Oidipusz nem így beszél, még Teiresziaszhoz sem. Az eredeti mondat – „*Hűtősz anaidósz exekínészász tode / to rhéma?*” – módhatározója a *becsületézés*, *szemérem* jelentésű *aidósz*-ből származik, az ige pedig a *mozgatni* jelentésű *kineóból*, azaz: „ilyen szemtelenül feleselsz (veted oda a szót)?”.

„*Nem pusztulsz innen? Szedve lábadat / A palota körmékéről nem takarodsz?*” (430.) Az első sorban a kelleténél egyszerre van egy lábbal több és egy lábbal kevesebb. A sor egyrészt csak tíz szótagból áll, azaz egy jambus hiányzik, másrészt a „*szedve lábadat*” fölösleges, a görögben nincs is nyoma. Ez az abundancia olyan, mint a 622. sorban ez: „*Mi a fontos: engem száműzni máshová?*” Hiszen még hova lehetne száműzni valakit, mint máshová?

„*Mondták, bevándorló.*” (452.) Azaz: *metoikosz*. Nem véletlen, hogy a történelemtankönyvek is az eredeti görög formában használják ezt a szót. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a darabban sem kéne lefordítani, de talán nem ilyen bevett, *terminus technicus* jellegű kifejezéssel. (Például a *bevándorolt* esetleg jobb lenne.) Az ilyesmit anakronizmusnak érzem: mintha a fordítás ráerőltetné a szót a más fogalmakkal gondolkodó görögökre.

„*Te vagy az? Hogy mersz idejönni? Van pofád, / Ekkora nagy pofád, hogy házamhoz gyere*” (532–533.). A görög az *arc* jelentésű *proszópon* szót használja, és csak egyszer. Szóval legfeljebb: *van képed...?* Tizenhat sorral lejjebb a „*mondd, hogy nem vagy szemét*” hasonló problémát jelent: az egyszerűen *rossz* alapjelentésű *kakoszt* épp elég *gonosz*nak vagy *aljas*nak fordítani. (A görög szó jelentőségére később még visszatérek.)

(Oidipusz:), „*Ha tényleg azt hiszed te, hogy büntetlenül / Törhetsz a rokonodra, rosszul gondolod.*” / (Kreón:), „*Jó, igazad van, osztom nézeteidet – / De oktass, min mentél át, milyen kínokon.*” (551–554.) Oidipusz itt általánosan fogalmaz: „*Ha azt hiszed, hogy büntetlenül lehet rokonnak ártani, rosszul gondolod.*” Kreón ezzel az általános – és kettőjükre ennyiben érvényes – megfogalmazással ért egyet, nem pedig azzal, hogy *ő, Kreón* büntethető meg, ha rosszat tesz a rokonának, azaz Oidipusznak. Talán irónia is

bujkál a szavaiban, amit mintha a magyarul vizsgálva nem adott *figura etymologica* érzékeltetne: „Egyetértek veled, úgy igazságos, ahogy mondd; de magyarázd meg, miféle bajokkal bajlódtál (vagy: milyen szenvedéseket szenvedtél el).” Értsd: „tudniillik miattam”. Vagyis hogy mit ró fel Oidipusz Kreónnak. Ez is nehezen érthető bele a „*min mentél át, milyen kínokon*” mondatba.

Ilyen kis melléfordításon könnyen kap gellert egy-egy mondat értelme vagy akár egy-egy szereplő karaktere is. A mindent tudó jó, Teiresziasz első mondata a darabban a következőképpen hangzik „*Jaj, szörnyű tudni azt, amit haszontalan / Tudni a tudónak.*” (316–317.) Csak hogy már első olvasásra van ebben a fordításban valami ismeretelméletileg furcsa: hiszen miért volna a haszontalan tudás egyszersmind szörnyű is? De hát a görög mondat tényleg valami ilyesmit jelent: „*Pheu pheu, phronein hōsz deimon entha mé telé / lié phronunti!*” Ha viszont egy kicsit közelebbről megnézzük a görögöt, akkor kiderül, hogy nem vonatkozó mellékmondatról van szó: az *entha* kötőszó hely- vagy időhatározói. Emellett a *phroneó* ige sem azt jelenti, hogy konkrétan *tudni valamit*, hanem inkább – tárgyatlanul – *gondolkodni, értelemmel bírni, okosnak lenni* (a latinul tudóknak: *sapere*, nem pedig *scire*). Vagyis a mondat nem a tudásnak valamiféle általánosan haszonelvű megközelítéséről szól, hanem valami olyasmit jelent, hogy „szörnyű okosnak lenni, ahol az okosnak ez nem szolgál eredménnyel”, vagyis: „rettenetes okosnak lenni, ha az ember hiába okos”. Babits fordítását mindvégig szándékosan nem vettem elő, de ennél a sornál sokáig annyira tanácstalan voltam, hogy végül mégis belenéztem. A *phroneót ő is tudni*nak értelmezte, aztán már futott a pénze után: „*Ó jaj, keserves átok tudni azt, amit / Nem-tudni jobb!*” Egyébként a legjobb az lett volna, ha rögtön megnézem a jó öreg Loeb-kiadás jobb oldalán az angol szöveget: „*Alas, alas, what misery to be wise / When wisdom profits nothing*”, vagyis hogy „micsoda szerencsétlenség okosnak lenni, amikor az nem használ semmit”. Egy szó, mint száz: első mondatában Teiresziasz nem a haszontalan tudást kárhoztatja, hanem arra a paradigmátikus helyzetre utal jajgatva, amikor hiába való az okosság, nem segít az emberen – aki ennek a frusztráló tehetetlenségnek még tudatában is van.

Van a szövegben még egy pont, amely súlyos kérdéseket vet fel, éspedig a *kakosz* fordítása. A szó alapjelentése *rossz, kártékony*, illetve *csúnya* (gondoljunk a kakofóniára), de erkölcsi értelemben *rosszat, gonoszt, aljast* is jelent. Ez az igazán hétköznapi szó azért látszik fontosnak, mert a mintegy ezeröttszáz soros darabban – eredeti formájában vagy származékaiban – több mint hatvanszor fordul elő, azaz huszonöt soronként egyszer, ami bizonyára a felületet olvasónak is igen feltűnő. A magyar szövegben ezzel szemben a fogalomnak ez a szemlátomást nagyon jelentős szerepe elsikkad, mert vagy húszféle fordításban szerepel, melléknévként például mint *aljas, gonosz, iszonyú* vagy *nyomorult*, főnévként pedig többek közt mint *baj, borzalom, bűn, gond, rémség, szenny* vagy *szörnyűség*. Az olvasó hovatovább minden negatív jelentésű szónál gyanakodhat: nem *kakosz* áll-e az eredetiben. A szóhasználat elemzése nagyon messzire vezetne, én pedig nem vagyok Szophoklészszakértő, ezért aztán nem is tudom, a szakirodalom mennyire dolgozta fel a kérdést. Az mindenesetre árulkodóan tűnik, hogy egy egyszerű internetes keresés is kidobja például a tajvani *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences* cikkét a témában: Yu-Yen Chang: EVIL [KAKH] IN SOPHOCLES' OEDIPUS TYRANNUS AND ANTIGONE.

Mindenesetre talán ennyi is elég, hogy világos legyen: Karsai György és Térey János Szophoklész művét szerintem túlzott nagyvonalúsággal, gyakran valami félreértelmezett „vulgárnádasdyzmus” (bocsánat!) jegyében fordította. Az a gyanúm egyébként, hogy az utóbbi hibában elsősorban nem az ókortudós a ludas, hanem a költő, aki – néha úgy tűnik – mintha csak laza jambusokba igazította volna a nyersfordítást. Erre egyébként olykor még Karsai tanulmányának szövege is különösképpen alkalmas: a következő öt sor (a decemberi *Holmi* 1547. oldalának aljáról) például eredetileg próza, csak egy helyen kellett belenyúlni, hogy nagyjából kijöjjen a hatos jambus.

„Közben azonban – szinte észrevétlenül –
 At is veszi Kreón stílusát, s éppen úgy
 Egy egymondatos, személyes értékelést-
 Kommentárt fűz az eddig elhangzottakhoz,
 Amiként azt Kreón is tette az imént.”

Körizs Imre

A JELENLÉTVESZTÉS ANATÓMIÁJA

Filip Tamás: *Saját erőd*

P'ART könyvek, Tipp-Cult Kft., 2008. 87 oldal,
1176 Ft

Filip Tamás új gyűjteményét az eddigiekkel ellentétben nem tagolta ciklusokra, mert megértette és elfogadta az elemzők megállapításait: ő mindig „ugyanazt” a verset írja. Költészetének védjegye szemléletének egységisége és versbeszédének koherenciája, hiszen a Filip-vers összetéveszthetetlenül felismerhető a kortárs líra szöveguniverzumában. Új könyvének értékelésekor az a feladat, hogy bemutassuk, milyen irányban módosult értékvilága, szövegeinek megformáltsága. Önmeghatározása szerint új kötet, „*Fiktív élménybeszámoló, megszorva / a hitelesség gondos szemcséivel*” (ÉLET ÉS). A „*fiktív élménybeszámoló*” oximoronnak is olvasható, hasonlóan a „virtuális valóság” kifejezéshez, de könnyen belátható, hogy a jelző és jelzett szó közötti ellentét csak látszólagos. Minden fikciónak, még a kitalált élménynek és a látszólagos valóságnak is van valamilyen fokú referencialitása. A kötet mottója: „*Ami történik, arról egyszer is, ha hallhatnánk valamit.*” (Györffy Ákos.) Filip Tamás régi meggyőződése, hogy az irodalomnak a valóságot kell ábrázolnia. Olykor blogot is ír, de abban sem az események, a hírek érdeklik, hanem ami mögötte van, a REJTETT IKONOK, ahogy előző kötetének címe is jelezte. Jellemző módon – hiszen mindig „ugyanazt” a verset írja – ez a gondolat itt is szerepel, méghozzá ismét a számítógépes nyelvet újraolvasó, talált szövegben. „*a rejtett ikonokat keresem, és / nem találom.*” (MÉGSE.)

Új kötetének legfontosabb, lényegében minden versében kifejtetten vagy rejtetten ismétlődő motívuma a legtágabb értelemben vett, sokjelentésű létmetaforává növesztett háború. Hétköznapjainkban olyan háború dúl, amit csak békének álcáztak a mindig félhomályban maradó, ismeretlen ügynökök. Sőt, mi magunk is részt veszünk az álcázásban, mert nem akarjuk vagy nem merjük bevallani, esetleg nem is tudjuk, mert nem érzékeljük, mert – a lebutított tompultság miatt – nem is érzékelhetjük, hogy háború van. Az álcázás a valóság, az igazság, az el nem rejtettség letakarása, elfedése. Az elrejtőzésnek, a kegyes hazugságnak, a nem énazonos

létezésnek különböző szintjei és okai vannak. A menekülés, az önbecsapás egyik oka a tragikum kerülése, a félelem a napról napra közeledő lebírhatalantól. Ebben az esetben hiányzik az akarat és a bátorság a létkonfliktussal, a saját halálunkkal, a saját létidőnkkel való szembenézésre. Ennek gyakori megjelenítője az irónia, ami úgy szembesít, hogy közben távolítani igyekszik a lét drámáját. Az irónia, a humor és a nevetés úgy segít a túlélésben, hogy azt állítja: a lét komédia, nem is annyira tragikus komoly, ne vessünk csak rajta. „*A semmi gyáván üt szíven, / túlélő módba kapcsolok, / próbálok menekülni innen, / arcomon verejték csorog.*” (J. A. EMLÉKTÚRA.) A másik eset, amikor a személyiség „önmagán kívül”, a boldog tudatlanság létfeledtségének eksztázisában él, így nem is érzékelheti drámaiának a saját létbetvettségét sem. Ezt a magára hagyott, sodródó agyat eteti és tompítja tovább a posztmodern medializáció butító, létérzéstelenítő gépezete. Így lesz áldozata és tehetetlen kiszolgáltatottja a hétköznapok valóságos és virtuális, a honlapokon és az imagináriusban, az álmokban és a látomásokban is zajló, többnyire láthatatlan, éppen ezért örök, a létidő teljességét uraló háborújának. Ezt érzékelteti a mottóban a *történi* ige szenvedő jelentésárnyalata is, ami a lét elszenvedését, mintsem irányítását sugallja. „*A hírbozót zörög. Eltévedt / ügynökök verekszenek a / jótékony homályban, / mint akik nem tudják, / a tűzparancson nincsen keltezés. / (Mindig tegnaptól lövetnek.)*” (KÉT SZOBA.)

A kötet cím többértelmű. A SAJÁT ERŐD lehet a védekezésűl szolgáló katonai létesítmény, de börtön is. A borító fotóján fából és rőzséből készült régi őrtorony képe látható. Metaforikusan azonban a saját erőd maga a költészet, ami egyszerre börtön és ugyanakkor a szabadság utolsó menedéke is. A költő érzi igazán, mennyire a szavak börtönébe zárt a léte, hiszen a szöveg gyakran nem azt mondja, amit a szerző írni akar. A művészet ugyanakkor a szellem utolsó otthona, ami a kifejezéssel, a rettenet megértésével és megértetésével segít, hogy túlélhessük a napról napra mélyülő hanyatlást. Azért kell *saját erőd*, mert a hétköznapok alattomos háborúja nem közösségi: nem egyértelmű, ki harcol ki ellen. A nyelvtani azonos alakúság második személye azt nyomatékosítja, hogy csak a saját erődben bízhatysz, „*te moskós idegen*” (SÉTA IDEGENBEN). Valamilyen szempontból mindenki világidegen, mert mindenki személytelenül

egyéni, *saját*, ezért posztmodernnek is nevezhető háborúja ez mindenki ellen, amelynek egyik hétköznapi terepe például a közlekedés, a parkolás. „*közben / egy mutáns kilő a forgalmi dugóból, s az / üres sávban eljut a kereszteződésig.*” (REGGEL.)

A nyitóvers behelyezi az olvasót a háborús létérzékelésbe, mert a zárlatban Nagy Imre miniszterelnök 1956-os rádióüzenetének kiemelt, torzított, leértékelő allúziója szerepel: csapataink nem harcban, hanem „*rosszul állnak*” (JÖN). 1956 ügye, mint összetett és sokjelentésű metafora, veszésre áll. A közöny mindent elborít, az alvók felébreszthetetlenek. A TŰLERŐVEL SZEMBEN – mondja a második vers címe – nincs lehetőség a cselekvésre. A beszélő kettős ügynöknek érzékeli magát, aki talán már le is bukott, de nem vette észre. A háború és a költészet motívumai összekapcsolódnak, a létezés lefokozott, a jövő kilátástalan. „*Háborúk, viharok mondattana. / [...] Zárójelek közt vezetnek el / az ellenséges tömegben.*”

Költészetében többnyire kitalált, de valamilyen valóságallappal rendelkező helyszíneket, személyeket, eseményeket állít a középpontba. Nem a költői képek, nem a névátvitelek, hanem a létmozaikok, az álmok és a valóságosság határán lebegő, félfiktív történetátvitelek szervezik a szöveget. A nyelvi panelek kifordításával, a létmozzanatok szokatlan társításával a hétköznapi történések átpoétizálódnak. A bűnbeesés összekapcsolódik a személyi hibákkal, a kipontozódás a halált jelenti, így a kosárlabdázás szavai létfogalmakká válnak a költői képzetben. NINCS HARAG, mondja a cím Istennek, a beszélő háromszor is lázad ellene, de ennek ellenére a szöveg nem blaszfém. A bűnbeesés előtt múlt rosszul létre panaszkodik, nincs oka, hogy szeresse ellenségeit: „*új élet, új arc nem érdekel*”. (Kiemelés tőlem. – S. F.) Az „új élet” azonban egészen mást jelent a közvetlen szöveggörnyezet által sugallt tanúvédelmi, mint a vers egésze által ellentéletes teológiai olvasatban, így önmagában és rejtetten válik többszólamúvá a jelenítés. Műveit a tanú pozíciójából írja, mintegy haditudósító a hétköznapi háborújából, de mindenben bizonytalan: „*tanú volt-e, / vagy őt figyeltek, s nem tudni / miért, de egyre többet gondol / önégetők forró hamujára.*” (NINCS HARAG.)

Filip Tamás hasonlataiban él, a „mint” és a „mintha” a szövegek kétharmadában előfordul. Következik ez szerepfelfogásából, hiszen állandóan behelyezi magát valamilyen valóságos

történetbe, de most már inkább hasonlataiba húzódott vissza korábbi, tisztán szerepversnek mondható megoldásaiból. A szöveg így nem közvetlenül lesz szerepvers, csak a hasonlat mutatja meg az elágazási lehetőséget, de ezt már nem bontja ki, ami fokozza a költemény esztétikai összetettségét. „*Most lakópark lebeg / a parton – mint színes bunker, oly / szép, és kecses, mint egy úrállomás. / A kerttervező ravasz árnyékokat festett, / hadd higgyék, nekik mindig süt a nap. / Mi pedig, mint egy csődbe ment / légítársaság törzsutasai, hiába / kilincselünk, a pontjainkat / már nem tudjuk beváltani.*” (AZ ÖSVÉNY VÉGE.) (Kiemelés tőlem. – S. F.) A lakópark egyszerre hasonlít egymástól nagyon távoli dolgokra, bunkerre és úrállomásra, majd megjelenik a kerttervező becsapós látványterve is, végül pedig egy légítársaság törzsutasainak gondjával szembesülünk. A helyszínek, a lehetőségek gyors egymásmellettsége és távolságának változása teremti meg a szemléletváltások villódzását, ez hozza létre a szöveg poétikai hatását, ezért lesz „mintha”-világa verseinek. Hihetetlenül gazdag Filip Tamás alakváltozatainak sora, személyisége elrejtőzik szerepeiben, hasonlataiban: „*Már annyian zsúfolódtak össze / bennem, hogy alig ismerem őket.*” (EGÉSZ MONDATTAL.) Egyszerre mindenki és senki sem. A jégtörő hajó kapitánya és hajókormányos, lebukott kettős ügynök, tájsebész, kerttervező, masszírozásra igyekvő autós, tanú és megfigyelt, tűzoltó és gyűjtogató. Az önégetők hamujára egyre gyakrabban gondoló és leendő olvasmányait még a siralomházban is tervező halálhárítélt. Hordágyra szíjazott sebesült valamelyik honlapon, egy titkos társaság tagja, operanéző és komolyzenei koncert hallgatója, parkolóházból kiálló, megbüntetett autós. A szájjal és lábbal festést titokban megpróbáló, kollekciójukból rendelő, Tolsztoj nyomán Szevasztopolban operált sebesült, kérdőívkitöltő, utas a vonaton és „Déli Báb”, színész és rendező, tűzserész és maszkmester. Olyan bróker, akinek körmére égett a tőzsdezárás, a gyorsulási verseny résztvevője, a hálózatépítő szekta és a hitetlen tagozat tagja, versolvasó, romkertet rajzoló, villamoszékéből szabaduló és a szerencsepercben nyerő játékos. „*Az ellenállást legtöbbször magamba fojtom, / csak gondolatban írok dühöd levelet, / nyilvánosan nem kérek számon semmilyen ígéretet, / nem kiabálok a szemetelőkre, pedig megérdemelnék – / azt hiszem, jó vagyok.*” (ALANY ÉS ÁLLÍTMÁNYOK.) (Kiemelés az eredetiben.)

A Filip-vers kétféle szerkesztési elvet követ. Az egyik csoportba a rendkívül polifon és szimultán szövegek tartoznak, ahol egyszerre, akár soronként is, több hangnem és helyszín is keveredik, amitől olykor szétartó lesz a vers, a retorika és gondolat összetartó energiája kimódoltnak hat (METSZÉSPONTOK, A SÍR MELLETT, VÁROSKÉPEK). Jó esetben viszont a szimultánizmus az egyidejűségek ábrázolásával gazdagodást, sokszínűséget teremt. Ekkor a vers nem eklektikus kaotikus, hanem a megértett káoszt, a kozmoszt ábrázolja megrendítően és érzékeltesen (SÉTA IDEGENBEN, TÉLI NAP, NINCS HARAG). A másik szerkeztőtípus az egy tömbből faragott, egy lírai ötletből építkező versek csoportja, ahol a legnagyobb veszély az erőtlenség, a dinamika hiánya. A gyengébb darabok nem tartalmaznak elég koherens disszonanciát, nyelvi és lételméleti feszültséget, gyakran csak a szürrealizmus kliséit koptatják álomleírásaikban (ÉLŐKÉP, ÉBREN SZÉTESEM, AZ ÁLOM ÖSSZEPÁNTOL, TAVASZKODÁS). Itt is akkor jó a vers, ha a tömörített teljesség a lét egészét modellezi (LASSULÁS, REGGEL, NULLA FOK, HOLTPOINT). Érdekes és jellemző, hogy a kötet egyetlen darabja a LASSULÁS, amely a léthimmusz vágyát szólaltatja meg. Célja a természet létharmóniájának megértése, amit szembeállít a jelenlétesztés állandósult, lehangoló, hétköznapi állapotaival. „Földek és erdők, sóhajt, ti lassan éltek, / hozzátok lassulni volna jó, letenni minden fölöslegest, / és elköszönni a többiekől. És nem lenne baj, ha ezután / mindig csak gyalogolnék, mennék lassan a torkolat felé, üres / folyómederben, és nem is akarnám megérteni, miért nem érem el sosem.” (Kiemelés az eredetiben.)

Heidegger szerint a jó költészet a létre vonatkozik, a lakozásra, hiszen a költészet létmérés. Az a jó vers, ahol a költő kihallgatja a nyelvet, ahol a legáttetszőbbé tudja tenni, ahol az ég és a föld egybeér, ahol a legkisebb az akadály az áramlás előtt, ahol a nyelven keresztül maga a lét beszél. Filip Tamás ösztönösen, „költőileg” tudja ezt, kétszer is a világ beszédeként határozza meg a költészetet. „Éreztem, hogy a világ hozzám máshogyan / beszél” (KÖDÖS HÍD); „Ti más nyelven ejtitek foglyul / a vershez használatos szavakat. / Másfajta anyagból épít / bennetek házat a gondolat.” (EGY ANTOLÓGIA ÜRÜGYÉN.) Ahogyan Heidegger mondja: „A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői.” (Heidegger: LEVÉL A „HUMANIZMUSRÓL”. In: ÚTJELZŐK. Osiris, 2003. 293.) Ez is bi-

zonyítja, hogy a művészet önálló megismerésforma. A kötetben csak a költészet, a művészet szerepel pozitív értéként, elmaradnak a korábban jellemző öntüköröző és önértelmező gesztusok, miképpen a kulturális utalások is. Alig van szöveg közötti játék, ahogyan már előző kötetében ironikusan a cenzor szájába adta, immáron kihúzott minden vonatkozást. A pusztulást azonban aprólékosan mutatja be, stilisztikailag felfedi a nyelvben előretörő romlást, ami nem nyelvromlás, hanem világromlás, létroncsolódás, jelenlétesztés, ami a nyelvben is tetten érhető. Így kerülnek verseibe olyan fordulatok, melyek a talált versekhez hasonlóak, ugyanis ebben az esetben a költő a nyelvet hallgatja ki, amint az a világról, a létről beszél. „szendvicsük nem-engedélyezett / életszínezékkel van tele” (ÉLET ÉS). (Kiemelés tőlem. – S. F.) A paranoázia, a hasonló hangzás retorikájának régi, de a posztmodernben kedvelt eszköze rávilágít a különbségre. Az élet feltétele az étel. A szójáték leleplezi, hogy ételünk, tehát valójában az életünk nem engedélyezett, nem azonos önmagával, nem tud létté válni, értelmes lenni, csak művi, hamis, látszatélet, nem színes, csak színezett. „Látványterv a valóság / helyett, műfény és világzene –” (A JÉGHEGY TALPA).

Filip Tamás ötvenévesen saját végességéhez, saját halálához méri életét. „Tíz év múlva szétroham / végez vele, esetleg agyverzés, / legkésőbb húsz év múlva rák. / De akkorra már eldöntötte rég, / nincs ok, hogy szeresse ellenségeit.” (NINCS HARAG.) Kevésszer és távolságtartóan, de hangsúlyosan szól erről. Új kötetének legmegrendítőbb, létösszegző kérdése: „Csak egyet szabadjon még, / mielőtt én is távozom: Ez már / a kései versek közül való?” (NULLA FOK.) (Kiemelés az eredetiben.) A saját halálunkhoz való viszony egyben Istenhez való viszony is, itt már a metafizikai lét a tét, de ennek ellenére alig van a kötetben Isten. Lemaradt, elfelejtődött. Csak hétszer szerepel kifejtetten vagy odaérthetően. Ebből kétszer semleges, tisztán retorikai funkcióban, négyszer negatív és csupán egyszer ambivalens értékszerkezetben, akkor is Tolsztoj szerepében tesz vallomást. „Kittakarja magát a rejtező, és / látom, hogy van, akit sohase hűtem.” (TÉLI NAP.) (Kiemelés az eredetiben.) A transzcendencia, a korábbiakkal ellentétben, amikor a paradoxonokban, az ellentétekben kimondatlanul, mert kimondhatatlanul, a maga elrejtettségében is, de megjelent, teljesen eltűnik. Emlékezzünk csak a megrendítően

szép és tömör OSTYA című verse a HARMADIKSZEM-kötetből: „Isten, itt vagy a nyelvemen, / mégsem tudom, hogy / lehet kimondani téged.” Filip Tamás idegen a világban, és immár annyira nincs „otthon az égben” sem, hogy nem is beszél róla. Ajelenlétvessztés és a létconcsolódás teljes: „Pont-tá szűkülő körökben verdes / egy angyal a város felett. / Már az ég is műveleti terület.” („ANGYAL A VÁROS FELETT” KONDOR BÉLA.) (Kiemelés az eredetiben.) A személyiség elvész, felőrlddik a mindennapi küzdelemben, maga alá temeti a politika, a jog, a város, a munka, vagyis maga a létezés gondja és terhe, a létben lévő Semmi érzete, eltűnik a hasonlatokban, és mindig veszít. Természet, Isten, állat, ember, otthon, minden csak a hiány oldaláról van jelen ebben a szövegvilágban.

Filip Tamást a további „nagy versekre” biztatatom, amelynek megvalósulása A FELEJTÉS ELLEN című, eddigi költészetének legkiérleltebb, legösszefogottabb, sokjelentésű, megrendítő darabja. Mint minden jó mű, ez is létmodell, összegzi kötetének és költészetének jelenlegi világértését. A tizenkét egység József Attila ESZMÉLET-ét idézi, olykor rá is játszik erre, de semmiképpen nem palimpszesztről van szó, mert a távolság a szövegek között óriási. „valaki / diktál, pazar szöveget viszek haza, / terhétől mind könnyebb leszek, / teleírom magammal az utcát, / futok a felejtés ellen.” A posztmodernben minden szöveg. Az én, a személyiség, a vers, a világ, a lét is szöveg, a nyelvből és a nyelvben létező. A szöveg hagyomány, a nyelv és a másik, a lírai én, a belső, isteni hang, az ihlet összessége az, aki diktál. A vers esztétikai erejét növeli, hogy nincs lekötvé a beszélő: a hang elválik a tudástól, a mondástól. A lírai én hangváltozataiban él. Egyszerre ő a várost leíró tanú, a földrengéstől, a külvilág zúrzavarától rettegő, asztal alá bújó gyerek, a kezelésre váró beteg és az utazó. Élő adás szereplője a televízióban, a házkutatás elszendője, a mise résztvevője és kötéláncos, aki másik életben író volt. Füzeteit elhagyó költő, hangját vesztett sűgő, fizikumát karbantartó futó, hajófestő és hajótörött.

Minden szakasz valamilyen szövegre utal, a vers csak az olvasott szövegben él, miképpen a szerző is csak a szöveg által jön létre. Lírai énjét a vers juttatja szóhoz, mert eddig még nem volt, nem is lehetett, hiszen eddig a nem mondottban volt. A mondás által lett, jött ki a létre a szóban a lét. Az első egység szereplője a vers által

létrehozott lírai én, amely fogva tartja a biográfiai ént, nem tudnak egymástól szabadulni, ölelkeznek, mint a szerelmek az éjszakai járaton, kapcsolatuk ambivalens, gyűlölik és szeretik is egymást. A bizonytalanságban, a nem látás kiszolgáltatottságában csak a szó és az ismerős hangszín jelent nyugalmat. Betegek vagyunk, halasztásban élünk, megfélekeztek rólunk. Bizonytalan, hogy a szállodai szobában miért mindig ugyanott nyílik ki az evangélium. Talán azért, mert nem olvassa senki, csak egyszer kinyitja, megnézi, de egyébként nem érdekli, vagy azért, mert ez a „véletlen” jelzi, hogy itt lehet a legfontosabb isteni ige, de ennek tartalmát már nem fejtí ki a vers, hiszen nem akar ige hirdető lenni. Vagy talán maga a kinyitási ténye az üzenet, hogy olvassni kell(ene).

„Menni éledásban, készülni hosszan / a mindencsak-jelenésre” (Kiemelés az eredetiben.) A Berzsenyi-utalás érdekessége, hogy a költő a kontextus megváltoztatásával érvényteleníti az eredeti szöveg metafizikai tartalmát. Az élet végessége, a nefelejcs enyészete helyett ebben a jelenésben csak a tévészereplés pillanatnyisága és látszat volta azonos. A jelenlétvessztés, a nem énazonos lét: a metafizikai tartalom nélküli látszat. A kövendég megjelenése, a hasonlatban egy új jégkorszak lehelete és a házkutatás tovább fokozza a kiszolgáltatottság érzését. A templomban is csak unalom és ástítás van, még a misekönyv is rossz helyen nyílik ki. Az atya és a lírai én is kötéláncos: az ironikus Nietzsche-allúzió a hit bizonytalanságának metaforája. A posztmodernben már mindkettő nevétségessé válik: az Isten képmására teremtett istenember és az Isten nélküli, „emberibb ember”, amikor az ember válik önistenévé. (Egy autó hátulján az újabb szokásos, divatba jött, előre gyártott, nyomdatechnikával készülő, nagybetűs táblán olvastam a feliratot, amikor a kereszteződésben elénk tolakodott: „AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT VAGY”). Ez az oka, hogy elleplezett, köhögésnek álcázott nevetés gurul ki a templompadból. „Eleget hallottunk már a kötéláncosról, ideje, hogy láthassuk is!» És a sokaság kimevette Zarathustrát. [...] Kötél az ember, kötél az állat és az embert fölülmúló ember között – szakadék felett feszülő kötél.” (Nietzsche: ÍGY SZÓLOTT ZARATHUSTRA. Jelenkor, 1998. 7–8. Kurdi Imre fordítása.)

A vers legerőteljesebb képének retorikai ötleletében a költő az üveg belső feszültségét viszi át a környezetre. „Órjngő üvegház. Pattanásig

fesziül. / Egy robbanásból, egyszerre nő / gyümölcs és kártevő. Kezük nincs, / hát véres homlokukkal verik az / üveget belülről. Karddal támad a nap. / A földön fekvőket átüti a penge.” A vers létmodellje szerint a gyümölcs és a kártevő, a jó és a rossz egy tőről fakad, az élet egésze nem más, mint ezek ember-telenül emberi önpusztító örjögése az üveg-házban, vagyis a létbezártság kiszolgáltatottságában. Mindezt szokatlan és eredeti, egyszerre antropomorfizáló és deantropomorfizáló szóképpel jeleníti meg, ahol még az éltető nap is – talán éppen az üvegházhatás következtében (sic!) – pusztítóvá válik.

Önértelmezése költészetének hangváltásá-
ra utal, a fogalmazás nehézségeire, az elveszett
füzetekre. A költészet a különbözőségek egysé-
gesítése: „Próbálok cérnát kötéllel / összesodorni”,
ennek eredménye azonban az esztétikai öncen-
zúra. A versbe kerülő szavak elvesznek az ér-
deklődésből, mert megvalósították önmagukat,
küldetésüket, megtörték a csöndet, létrejöttek.
A nyelvi anyag ellenállása azonban érzékelteti
az elbeszélés nehézségeit, hogy mennyi anyagot
kell még átszűrni, hogy vers legyen, hogy önma-
gától világoljon, hogy világot alapítson maga
köré. (Vö. SZOMJ.) Az ESMÉLET determinista sza-
kaszát idézi a mondattani hasonlóság allúziója:

„Amelyik túljut, gödörbe hull. / Amihez nyúlok, el-
lenáll. Amit / nem érek el, megadja magát.”

A vers egyik beszélője teológiai lázadásra ké-
szül, a római katolikus paptól a két szín alatti
áldozást követeli, a másik hangját vesztett sűgő,
akiről elfelejtkeztek a színészek. Filip Tamás a
hétköznapi élet néma háborúja miatt talajta-
lanná, otthontalanná, jelenlévészetté vált a
világban. Csak a versírás marad, a futás a felej-
tés ellen. Ekkor születik meg az emlékezés, amit
rögzíteni kell, mert ez a jelenlét egyedüli bizo-
nyítéka. Azért kell írni, mert olyanok vagyunk
mi is, mint az „újszives”, csak haladékot kaptunk,
ki tudja, mennyit, de nincs igazi megváltás.
„A mentőmellény / is csak meghosszabbítja / a hajó-
törtek szenvedéseit.” Ennek ellenére a lét egyet-
len lehetősége a művészet, az esztétikai önmeg-
értés, ami egyszerre lehet a pusztulás termé-
szetrajza és/vagy az ittlét metafizikai csodájának
kifejezője. A jó költészet azonban, akár a jelen-
lévésztes anatómiája, mint ebben a kötetben,
akár a lét himnusza, mindig a szöveg és a lét, a
szöveglét öröme is, éppen a megértés, a nyelvi
jelenlétté tétel, a költőileg történő lakozás, a
költészetben történő otthonra találás miatt.

Simon Ferenc



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap,
a Nyílt Társadalom Intézet Alapítvány (OSI) és a MOL
támogatásával jelenik meg

nka
Nemzeti Kulturális Alap



AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATOT HIRDET

**Örkény István születésének századik évfordulója
alkalmából**

Pályázati feltételek:

- A pályázat jelíges.
- A műveket 2011. december 31-ig kell benyújtani az Örkény István Színházhoz.
- Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat.
- Negyvenéves kor fölött csak olyan szerző jelentkezését várjuk, akinek legalább két színpadi művét korábban már bemutatták, vagy aki drámaíróként még nem mutatkozott be, de már ismert és számottevő szépirodalmi munkássággal rendelkezik.
- A pályamű még nem megjelent, színre nem került alkotás legyen.
- A pályamű bemutatható legyen az Örkény Színház művészi és technikai apparátusával.
- Tematikai és műfaji megkötés nincs.

Első díj: 1 500 000 Ft

Második díj: 1 000 000 Ft

Harmadik díj: 500 000 Ft

A pályázat lebonyolítását az Egis Nyrt. támogatja.

A pályázat végeredményét az író születésnapján,
2012. április 5-én hirdetjük ki.

A győztes művet, amennyiben a bírálóbizottság arra alkalmasnak ítéli,
az Örkény István Színház a 2012/13-as évadban színre viszi.

A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházat illeti.

A bírálóbizottság tagjai:

Radnóti Zsuzsa, Radnai Annamária, Gáspár Ildikó,
Forgách András, Mácsai Pál.

További információ, illetve a pályázat hivatalos kiírása
az Örkény István Színház honlapján található.